

NORTHWESTERN UNIVERSITY

Deseos Desbordados y Cuerpos Degenerados:
Narrativas Modernistas en el Fin del Siglo XIX Mexicano

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE SCHOOL
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

for the degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Field of Spanish and Portuguese

By

Minwook Oh

EVANSTON, ILLINOIS

June 2018

© Copyright by Minwook Oh 2018

All Rights Reserved

Abstract

This dissertation analyzes figurations of gender and sexuality in Mexican *modernista* narratives that construct the modern subject. It discusses how these texts examine, interpret, and constitute subjects that were labeled as “degenerate” by medical, juridical, and criminological discourses in late nineteenth-century Mexico. Those ostensibly “scientific” and “objective” discourses reproduced and disseminated notions of pathology, through proliferating labels of “abnormality” and a focus on diagnosis as a means to control individual bodies and the national body. This dissertation argues that ambiguous representations of gender and sexuality in Mexican *modernista* narratives allow their authors to appropriate, reformulate, and re-articulate a modernity imported from the metropolis. Through an analysis of *modernista* texts that considers the dynamic between the discourse of degeneration and the national project of modernization, this study reveals the theoretical inadequacy of positivism, which inverted the relationship between diagnostic gaze and diagnosed object, blurred and confused pathological categories, and relied on internally contradictory juridical discourse.

This dissertation consists of three case studies of articulations of degenerate bodies. The first chapter reads the chronicles, short stories, and novels of Manuel Gutiérrez Nájera, examining how the writer viewed the gender of female foreign actors as an indicator of cultural modernity. In representing female artists in these narratives, the author oscillates between emphasizing their degenerate bodies and their aesthetic superiority. The second chapter analyzes narratives by Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, and Porfirio Parra, who represent hysterical masculine intellectual elites as modern subjects. These “abnormal” subjects, tainted by the pathology of a feminine disease, reveal the fissures inherent in a modern subject founded on the dichotomies between mind and body, spirituality and materiality, and art and science. The third

chapter examines how honor, insanity, and gender combine to create a gap between the penal (in juridical discourse) and the poetic (in *modernista* narratives) with respect to crimes of passion.

This comparative reading of juridical and literary texts reveals their narrative heterogeneity and the contradictions of the bourgeois ethics that were promoted as an important component of modernization in fin de siècle Mexico. Taken together, these three case studies shed light on the multifaceted dynamics of the representation of gender and sexuality and the construction of modernity in Mexican *modernista* narratives.

Acknowledgments

En primer lugar, le agradezco a Nathalie Bouzaglo por dirigir esta disertación y apoyarme en todos los momentos de mi proyecto. Desarrollé las ideas principales debido a las conversaciones estimulantes que tuvimos. Sin su apoyo, no habría iniciado ni terminado esta disertación. César Braga-Pinto siempre fue el mejor lector del presente trabajo. Sus comentarios me ayudaron a profundizar las interpretaciones sobre los textos y formar con claridad mis argumentos. Doy un agradecimiento especial a Alejandra Uslenghi. Todos los momentos en que necesitaba una nueva inspiración académica, tocaba la puerta de su oficina. Bajo la guía de su pensamiento, encontré siempre el camino más adecuado para mi investigación. Les agradezco también a Elisa Martí-López, Laura León Llerena, Emily Maguire, Jorge Coronado y Lucille Kerr por haberme ayudado a dar forma a esta disertación. La agudeza de sus clases, conversaciones y comentarios en los cinco años del doctorado ha sido fundamental para la consolidación de mi propuesta académica.

Agradezco a mis grandes colegas con todo mi corazón. A Jack Martínez Arias, amigo de inteligencia admirable y humor mordaz que estuvo conmigo en todos los momentos en que lo necesité. A Marlon Aquino Ramírez, quien con su conocimiento profundo sobre la literatura latinoamericana y sus perspectivas magníficas sobre aquello que yo no podía advertir, contribuyó decisivamente al avance de este proyecto. Mi agradecimiento por siempre a Aaron Aguilar-Ramírez con quien compartí mis dudas, lecturas y proyectos dentro y fuera de las aulas. Quiero dejar testimonio también de mi agradecimiento a Lily Frusciante por su amistad infinita y su compañerismo durante las clases que tomamos juntos. No quiero olvidar a mis compañeros queridos Cintia Vezzani por su interés en mi desarrollo académico, a Walther Maradiegue por su

intervención antropológica en mi proyecto y a Catalina Rodríguez por compartir generosamente conmigo sus conocimientos.

Debo mencionar a mis grandes amigas, Jyeun Son por su apoyo permanente y su acertada orientación; a Min Ji Kang por su presencia constante en momentos significativos de mi vida; a Jihee Hwang por motivarme a seguir adelante; A María Inés Villavicencio por su amistad sincera y sabios consejos.

Le agradezco infinitamente a Claudia Macías Rodríguez, a quien debo mi interés académico por la literatura mexicana. De igual manera, expreso mi agradecimiento a Hyeon Kyun Kim quien me motivó a estudiar el modernismo hispanoamericano.

A mi hermana Min Sun Oh agradezco por su apoyo incondicional desde nuestro querido hogar. Y a mis padres, Hyeong Sik Oh y Yong Il Kim, a quienes les dedico este trabajo con todo mi cariño.

Table of Contents

Abstract	3
Acknowledgments	5
Introduction	8
Chapter 1. Miradas efímeras frente a las artistas escénicas	17
Chapter 2. Histeria masculina y alianzas asimétricas	76
Chapter 3. Intersticio jurídico: honor y locura en los crímenes pasionales	138
Conclusion	201
Bibliography	203
Appendix: Summary of Dissertation in English	214

Introducción

Un cronista está revisando un libro de César Lombroso, criminólogo-médico italiano, en la biblioteca Nacional de México y, entre sus páginas, se topa con una misteriosa carta firmada por un médico llamado Pedro. En ella, Pedro le confiesa a un abogado (receptor de la carta) los detalles del crimen pasional que cometió. Según la carta, Pedro había envenenado y asesinado a su medio hermano por haber seducido a su esposa. Este es el marco narrativo de “El caso de Pedro”, el primer cuento del libro *Croquis y sepias* (1898) escrito por Ciro B. Ceballos (1873-1938), uno de los modernistas mexicanos más representativos junto a Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Rubén M. Campos. La primera escena de este cuento, a través de la confesión del crimen pasional, destaca la intervención del narrador que le revela a sus lectores el secreto que supuestamente guardaban dos intelectuales pertenecientes a dos de las profesiones más influyentes (medicina y jurisprudencia) de la sociedad mexicana bajo el régimen de Porfirio Díaz (1877-1880, 1884-1911). A medida que la referencia del libro de Lombroso insinúa la confluencia entre la medicina, la jurisprudencia y la criminología positivistas como discursos hegemónicos de la era porfiriana, esta narrativa modernista invierte la posición del médico, de la posición de poder del que analiza, al lugar del objeto de análisis patológico y criminológico. El marco narrativo del cuento de Ceballos condensa el modo en el que los modernistas filtraban y se apropiaban del conocimiento “científico” y de la cultura “decadente”, los dos discursos “modernos” importados de las metrópolis.

La presente investigación va a discutir cómo las narrativas modernistas mexicanas examinan, interpretan y constituyen los cuerpos patologizados por los discursos positivistas –

medicina, jurisprudencia y criminología– a través de la retórica de la degeneración.¹ Para representar las imágenes de los sujetos “anormales”, las crónicas, cuentos y novelas modernistas se apropiaron de los términos y las teorías propuestos por esas miradas “científicas” que asociaron la enfermedad psíquica y biológica con la transgresión ética y legal. La hipótesis del presente trabajo es que, en la dinámica entre la apropiación del discurso de la degeneración y la construcción de la autonomía estética, la disidencia del género y la actitud ambigua de la sexualidad de los autores modernistas los condiciona a articular, discernir y reconstruir la subjetividad moderna. Por un lado, tratar los cuerpos degenerados como tema principal en sus obras les permitió a los modernistas formar parte del proyecto nacional de modernización como discernidores de la cultura y tecnologías modernas importadas de las metrópolis europeas. Por otro lado, esas narrativas no reproducen la relación entre el observador científico y el observado patológico, sino invierten la hegemonía de la mirada científica en relación con el cuerpo patologizado. Entre esas dos direcciones contradictorias, una centrífuga y otra centrípeta, con respecto al poder político-cultural, se forma la mirada efímera de los autores modernistas hacia la

¹ Michel Aronna en *‘Pueblos Enfermos’: The Discourse of Illness in the Turn-of-the-Century Spanish and Latin American Essay* revisa el discurso de la degeneración desarrollado en Europa y discute las similitudes y peculiaridades de la apropiación de las élites latinoamericanas. A través de la lectura de Kant y Hegel quienes ofrecieron el fundamento conceptual de identificar el yo y el otro a través de juventud/inmadurez en la edad moderna, Aronna señala el doble estándar de Hegel que considera la juventud de la Antigua Grecia como una virilidad física y la promesa espiritual de la historia humana, y paradójicamente propone la adolescencia de Latinoamérica como la vulnerabilidad e inmadurez (17). Esa confusión teórica, según Aronna, afectó a las élites latinoamericanas quienes proponían o destacaban el concepto de la enfermedad nacional en sus proyectos políticos y culturales a fines del siglo XIX en Latinoamérica (18). Ante la disidencia entre la modernización material y el discurso de modernidad, las élites políticas latinoamericanas tomaron la posición contradictoria con respecto al criterio y demarcación de evolución/degeneración:

Yet when the economic benefits, cultural enlightenment and social progress promised by the discourse of modernity failed to materialize, the scientific belief in evolution turned inward in search of internal organic deficiencies within the national physiognomy and psychology. This was the juncture where optimistic positivism was transformed into pessimistic degeneracy theory. (27)

Tomando en cuenta ese contexto histórico latinoamericano, el presente trabajo va a discutir la posición contradictoria de las elites intelectuales con respecto a la modernidad/degeneración, enfocándose en la construcción de género y sexualidad en las narrativas modernistas.

modernidad cultural que no consiste en una característica transcendental del sujeto sino en la potencialidad del cambio de su sentido.

La construcción de modernidad, para estos escritores de la periferia, engendró un doble afecto: la ansiedad de ser contemporáneos a las metrópolis, especialmente a París,² y la sensibilidad amenazada ante la nueva realidad.³ Entre dos posiciones contradictorias, la imagen

² Varios críticos literarios han analizado y señalado cómo la conciencia de los modernistas de “ser contemporáneos” a las metrópolis se enlazó con su proyecto para fundar la modernidad cultural. Aníbal González, revisando la lectura de Octavio Paz que consideró la modernidad del modernismo como una conciencia de autocrítica (*A Companion to Spanish American Modernismo* 6), señala la distinta postura de esos autores sobre lo moderno en comparación con la de otros intelectuales latinoamericanos: “Instead of speaking about the need to be modern, the modernistas wrote literary works based on the presupposition that they already were modern” (*A Companion to Spanish American Modernismo* 5). Mariano Siskind, desarrollando la idea de Sylvia Molloy de que la misión literaria de los modernistas fue llenar el vacío cultural hispanoamericano, declara la relación entre el deseo cosmopolita y la renovación estética de esos autores hispanoamericanos: “para fundar una cultura moderna allí donde, para ellos, no había nada, los modernistas asumieron la tarea de la modernización estética y cultural confiados en la omnipotencia de su sensibilidad contemporánea” (151).

³ La modernidad para los intelectuales latinoamericanos, especialmente para los autores modernistas, aborda la tensión entre la realidad fragmentada finisecular y la necesidad de un nuevo lenguaje para interpretar su realidad. Como Graciela Montaldo señala, la modernidad consiste en la sensibilidad amenazada que los escritores latinoamericanos sucesivamente enfrentan, ante las contradicciones de las prácticas culturales a fines del siglo XIX: “El término modernidad, que describe el conjunto de esas tensiones, intenta definir una experiencia donde la pérdida de certezas se mezcla con una sensibilidad que quiere rearticular los sistemas de relación con el mundo” (12). Además, los modernistas enfrentan la amenaza epistemológica procedente de la emergencia de los múltiples modos de conocimiento. Por ejemplo, en Europa y Latinoamérica, en los fines del siglo XIX, aparecen el positivismo y la modernidad cultural como dos modos principales de la percepción de la realidad. El positivismo etiqueta a cada individuo por “la clasificación, las rigurosidades de la clínica, la psiquiatría, la sociología” (12). Eso puede considerarse como un modo cognitivo de identificar un ser a través de una definición. Por otro lado, la modernidad cultural de las artes modernas, como el simbolismo y el decadentismo, fortalece la subjetividad interior del individuo que respondería a las rarezas acumuladas de la realidad. Es decir, la modernidad cultural es un modo cognitivo de mostrar la heterogeneidad del ser. Ante la sociedad que experimenta un cambio radical a fines del siglo, los nuevos modos de percepción ofrecen varias interpretaciones de esa realidad. Para los modernistas, la sensibilidad amenazada sucesivamente se engendra en la contradicción de las prácticas sociales, mientras ellos experimentan el deseo y la frustración en busca del nuevo sistema epistemológico para interpretar esa contradicción. Ante todo, a través del contacto con las culturas de la metrópolis por medio de los viajes a Europa y a Estados Unidos, así como también, por medio de periódicos y revistas, los modernistas reflexionan sobre su propia posición periférica y el atraso en el que ellos se encuentran con respecto a las metrópolis. A partir de 1870, las grandes ciudades latinoamericanas como Santiago de Chile, Caracas, Bogotá, Buenos Aires empezaban a modificar sus fisonomías siguiendo los modelos modernos europeos. Los modernistas buscan una estética para interpretar esos cambios culturales emergidos en esas ciudades, tomando en cuenta su superioridad como mediadores a través del contacto que tienen con las metrópolis. Sin embargo, la experiencia de lo moderno de las metrópolis no solo hace que los modernistas se sientan orgullosos con relación a su comunidad latinoamericana, sino que también les entrega la posibilidad de situarlos en una posición periférica en relación con la metrópolis: “Conviene tener presente, sin embargo, que sus ‘embajadas’ [de los modernistas], en las que se expusieron a conocer el mundo y ganar prestigio como también a padecer humillaciones, fueron una apertura hacia el exterior no solo para recibir sus culturas sino para aprender a definir la propia” (Montaldo 58). En la auto-conciencia binaria de superioridad/inferioridad hacia

del transgresor de la sexualidad y el género en la vida real de los autores modernistas y el tema en su creación literaria, como indica Silvia Molloy,⁴ funcionan como una estrategia de pose para los autores modernistas al mismo tiempo que mantenían una distancia ante la decadencia europea como regeneradora cultural. Me propongo indagar en la manera en que estos textos modernistas asimilan e invierten el lenguaje del discurso jurídico-médico positivista que inventan, reproducen e instauran las patologías mentales y las anomalías sexuales. Mientras que las élites intelectuales positivistas engendraban las etiquetas anormales que excluían a los inferiores –de los marcos de género, sexualidad, raza y clase social– de los ciudadanos “decentes”, los autores modernistas las tomaban para constituir una subjetividad efímera como la modernidad. El epígrafe de *El donador de almas* (1899) de Amado Nervo, como se notará en capítulo 2 del presente trabajo, “Histeria masculina y alianzas asimétricas”, muestra que la pose que engendra la ambigüedad de género y

dentro/fuera, los modernistas sienten la necesidad de construir, en Latinoamérica, el nuevo espacio cultural equivalente, aunque no idéntico a Europa.

⁴ Recordar “La política de la pose” de Molloy puede ser útil para entender la postura ambigua –a veces, contradictoria– de los modernistas hacia la “transgresión sexual”. Para Molloy, los escritores latinoamericanos muestran una posición transgresora sexual, apropiándose del decadentismo europeo para desestabilizar la ética burguesa y la convención tradicional de la cultura latinoamericana: “Dicho más simplemente: la pose dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo” (49). El punto destacado por Molloy es que la pose de los modernistas no es una posición definida de sexualidad, sino un factor desestabilizador entre lo que se ve y lo que es. Al principio, la apropiación del decadentismo europeo puede considerarse como un reto contra el género y la sexualidad que fueron *self-sufficient* en la sociedad latinoamericana de ese periodo:

La pose finisecular-y aquí está su aporte decisivo tanto como su percibida amenaza-crecientemente problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento del deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades sexuales. (47)

Los temas de la “transgresión sexual” pueden ofrecerles a los modernistas una posición privilegiada –equivalente a la europea y superior a la sociedad burguesa. Sin embargo, esta pose muestra la distancia de los modernistas con respecto a sus maestros europeos, a través de la filtración subjetiva que propone una regeneración. En nivel pragmático, también es necesario esa distancia para los modernistas, porque “[el modernismo] traduce las vidas de los escritores a un guion aceptable, borrando las marcas de un desvío que no solo mancilla a aquellos mentores sino, acaso, a él mismo” (36). Es decir, los autores modernistas toman en cuenta que la transgresión sexual, sobre todo la homosexualidad, puede amenazar la posición de sus obras y la de los autores mismos. De esta manera, los temas decadentistas en las obras modernistas no alcanzan la trasgresión de la heteronormatividad ni ofrecen una reformulación de la sexualidad.

sexualidad es un performance y que desestabiliza las normas⁵: “Ten cuidado: jugando uno al fantasma, se vuelve fantasma” (125).⁶ Mientras estas narrativas tomaron una distancia pedagógica al advertir la peligrosidad de la cultural decadente, no frenaron sus miradas fascinadas ante los cuerpos degenerados. Como bien lo deja claro el ejemplo extremo de “El caso de Pedro” con el que comencé este trabajo, aunque la jerarquía entre la mirada consumidora del sujeto masculino y el cuerpo consumido del objeto femenino se reproduce en varios momentos, la ambigüedad y exceso narrativo condicionan varias interpretaciones potenciales que las normas ya no pueden encajar en los cuerpos particulares. Los estudios anteriores sobre el modernismo

⁵ En *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) y *Undoing Gender* (2003), Judith Butler discute cómo el género es el proceso constante de la significación. A través de la perspectiva que el género es repetidamente actuado por un sujeto (performativo) y es condicionado por la sociedad y cultura (histórica), Butler cuestiona las presuposiciones de algunos teóricos del feminismo que consideraban el sexo como un fundamento ontológico y pre-discursivo o entendían género como una norma totalmente controlada por la voluntad del sujeto. Primero, para Butler, cada sociedad tiene su propio sentido de género: “Terms such as ‘masculine’ and ‘feminine’ are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints on who is imagining whom, and for what purpose” (*Undoing Gender* 10). Por otro lado, el género es un complejo que consiste en sexo, deseo sexual, y género específico construido por una sociedad y un individuo específico. El género es una norma, pero no puede completarse en su performance: “Terms of gender designation are thus never settled once and for all but are constantly in the process of being remade” (*Undoing Gender* 10). Todos los momentos en los que actúa el género, el sentido de lo masculino y lo femenino se desestabiliza: “Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized” (*Undoing Gender* 42). Esa dinámica interna de construcción y deconstrucción señala que el género es un *apparatus* constante que se forma entre la norma regulatoria y la práctica *performativa*. La agencia del sujeto puede ser adquirida cuando él/ella es sujetado/a a una regulación. El presente trabajo va a considerar los textos modernistas como un campo donde se construyen y se destruyen los géneros disidentes de los modernistas reflejados por su posición discursiva (política y cultural) con respecto a otros discursos intelectuales de la era porfiriana.

⁶ El exceso como una estrategia de visibilizar “lo que no es” es una clave para entender la cultura finisecular en Latinoamérica. Molloy discute la adaptación de la siguiente frase en las obras de Rubén Darío: “*Prends garde! En jouant au fantome on le devient*”, un precepto de la cábala citado por Auguste Villiers de L’Isle Adam para el epígrafe de *L’Ève future* (1886). El poeta nicaragüense lo tomó en el capítulo sobre Lautrémont en *Los raros* (1896), y retomó en “Purificaciones de la piedad” (1900) sobre Oscar Wilde.

Pero el giro interpretativo que da Darío a la frase es curioso. Jugar al fantasma y llegar a serlo supondría un afantasmamiento, una desrealización, un volverse no-tangible o no-visible. En cambio, la frase de Darío parece indicar lo contrario: un exceso de visibilidad, de presencia. Aplicada a Wilde, que es el “fantasma” que aquí me interesa, significa que el juego de Wilde se volvió excesivamente visible, y que ese exceso llevó a su ruina. Wilde juega a ese algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo—de tanto posar a ese algo— da visibilidad, llega a ser ese algo innombrable. (45)

Según Molloy, la aporía de fantasmamiento en esas escrituras de Darío muestra la manera en que los autores finiseculares constituían la modernidad: visibilizar de manera excesiva “lo que no es” con cierta distancia, para fundar una nueva modernidad.

consideran las imágenes poéticas sin referencia latinoamericana en las obras modernistas como un discurso alienado de la cuestión social (arte por el arte), o aunque rescatan el sentido político del Modernismo hispanoamericano, solo señalan sus imágenes cosmopolitas como una autonomía cultural. Además, los análisis que enfocan en el género y sexualidad, solo destacan la abstracción de feminidad como el valor estético en sus poemas o las reducen a un proyecto fracasado de imitación de la literatura europea.⁷ Mi análisis va a leer esas obras como propuestas discursivas de modernidad con respecto al discurso científico que ya se consideraba parte de las letras nacionales a fines del siglo XIX. En consideración a los artículos de periódicos, los ensayos de medicina, y los estudios jurídico-criminológicos producidos en ese momento, la lectura de las obras modernistas del presente trabajo discute la dinámica entre la sexualidad y la subjetividad moderna, para visibilizar la grieta del discurso de modernidad propuesto por las élites intelectuales mexicanas en la era de Porfirio Díaz.

El primer capítulo va reflejar cómo el género de las actrices extranjeras constituye la modernidad cultural y estética en crónicas, cuentos y novelas de Manuel Gutiérrez Nájera. Las prosas de Gutiérrez Nájera procuran explicar, interpretar y constituir la imagen de esas artistas escénicas a través de la perspectiva efímera entre el cuerpo degenerado y la superioridad estética. Detenerme en la imagen de las actrices de las metrópolis me permite adentrarme en uno de los

⁷ Jean Franco señala que en las obras modernistas, las mujeres se reducen al objeto estético. Revisando las ideas de Peter Bürger sobre la institución literaria y la autonomía de literatura en la sociedad europea, compara el modernismo con el esteticismo finisecular europeo. Las élites intelectuales se constituyeron a sí mismas como alegoría de la nación. Benito Juárez e Ignacio Altamirano fueron, por excelencia, ejemplos de este proyecto de construcción de subjetividad nacional.

Modernism incorporated taste into the beautiful but reserved the scopie and evaluative glance for the male. The feminine allegorized both the purity of poetry, its release from the crude world of commerce, and at the same time the retention of a sensuality that could now be indulged because detached from any human reference. (98)

En este proceso, el afecto y la emoción no se consideraron un lenguaje literario. La autonomía estética, para Franco, se enlaza con la feminidad tratada como un objeto estético en las obras modernistas.

materiales más efectivos para entender la misión estética de Gutiérrez Nájera. Por un lado, varias de sus crónicas describen actrices reales como Adelina Patti, Anna Judic, Louise Théo y Sarah Bernhardt y sus narrativas ficcionales constituyen los personajes femeninos basados en las imágenes de artistas escénicas constituidas por dos características antitéticas: el objeto consumido por la mirada masculina del autor y un sujeto de performance de la modernidad. En las dos novelas de Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo* (1882) y *Aventuras de Manon. Recuerdos de ópera bufa* (1884), aunque parten de la retórica de mercantilización y patologización del cuerpo femenino para constituir la subjetividad de sus protagonistas, la mirada diagnóstica del autor frecuentemente se asimila a esos objetos diagnosticados. Esa confluencia entre dos imágenes contradictorias y su vaivén dinámico entre el yo diagnóstico y los otros diagnosticados revelan el intersticio epistemológico en el discurso de modernidad de las élites masculinas mexicanas quienes toman la femineidad del ámbito público para criticar y/o promover la modernización social y la afluencia de capital extranjero. Ante la profesionalización y marginalización del arte en la realidad mexicana, Gutiérrez Nájera, en sus obras, refleja su dilema acerca de la autonomía del arte ante la sociedad burguesa y el privilegio cultural de las metrópolis, como una élite letrada pero marginalizada y periférica.

El segundo capítulo se enfoca en cómo el discurso de la medicina y el discurso de literatura se enlazan en las narrativas modernistas para constituir una histeria masculina en la élite intelectual. Esas narrativas, escritas por los redactores de la *Revista Moderna*, describen personajes que transgredían las normas sociales debido a que sufrían de alguna condición psiquiátrica, física o ética. *El donador de almas* (1899), tercera novela de Amado Nervo, es destacada por su trama sobrenatural en la que el protagonista se transforma en una figura andrógina que tiene dos espíritus de diferentes géneros en un cuerpo masculino. *Pacotillas*

(1900), la única novela de Porfirio Parra (1854-1912), el médico positivista representante de la época de Porfirio Díaz, cuenta la vida de Francisco Téllez, un discípulo de medicina que vive en la miseria y padece delirios en la ciudad de México de las últimas décadas del siglo XIX.⁸ “Un adulterio”, primer cuento del libro homónimo publicado en 1903 por el escritor mexicano, Ciro B. Ceballos (1873-1938), cuenta la historia de un joven libertino enfermo que se casa con una viuda que le era infiel con su mascota, un gorila llamado Jack. A medida que desestabiliza las dicotomías masculino/femenino y humanidad/animalidad, esta historia cuestiona la demarcación lexicográfica y epistemológica entre adulterio y bestialidad. El segundo capítulo discutirá cómo esas narrativas finiseculares constituyen la subjetividad moderna que no podía ubicarse en un lugar definitivo entre el discurso positivista que encapsula el sujeto a través del lenguaje binario normal/anormal, y el discurso estético que se apasiona con la indagación del mundo interno. A través del análisis sobre la construcción de la subjetividad moderna como un intersticio entre el discurso médico-positivista y el estético, se revelará la grieta del proyecto de las elites intelectuales que se limitaron a la dicotomía entre mente-cuerpo, espiritualidad-materialidad y sujeto-objeto.

El tercer capítulo discute cómo el honor, la locura y el género engendran la disidencia entre la sanción penal y la justicia literaria en las narrativas modernistas sobre los crímenes pasionales. El corpus del tercer capítulo va a abordar las narrativas de Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Catillo, Ciro B. Ceballos y Alberto Leduc que describen los

⁸ Como se discutirá en capítulo 2 del presente trabajo, “Histeria masculina y alianzas asimétricas”, la categorización de *Pacotillas* ha sido controversial. Aunque la crítica contemporánea del autor la consideró como un estilo naturalista, el presente trabajo va a leerla como una narrativa modernista enfocándose en la construcción del protagonista como el médico enfermo y su interés por la dinámica entre el discurso estético y el de medicina como una parte del proyecto nacional de modernización.

crímenes pasionales. Mientras que el honor, la locura y el género fueron considerados como catalizadores y atenuantes de la sanción penal que recibían los criminales por parte del discurso jurídico a fines del siglo XIX de México, las narrativas modernistas los apropiaron para constituir una autonomía estética con respecto a la norma judicial entendida como una convención burguesa. Enfocándose en esa dinámica entre el discurso jurídico y el modernista, el tercer capítulo va a indagar en la disidencia del género y sexualidad en relación con la construcción narrativa de los crímenes pasionales. Los asesinos en esas obras modernistas fueron básicamente descritos como víctimas de celos provocados por la sexualidad incontrolable de los sujetos femeninos. Por otro lado, las asesinas se caracterizan por sufrir de las anomalías mentales que no estaban demarcadas de manera definitiva entre la enfermedad física y la patología psiquiátrica. Mientras cuestionan el lenguaje jurídico-médico en el discurso positivista, los modernistas mexicanos reproducen la estigmatización de la sexualidad femenina y la abstracción estética del sujeto femenino. Sin embargo, este análisis va a señalar los intersticios y las inversiones de esa norma patriarcal engendradas por las narraciones multifacéticas de los textos modernistas.

1. La mirada efímera hacia las artistas escénicas de las metrópolis

1.1 El discurso de la modernidad a través del prisma de género

1.1.1 Manuel Gutiérrez Nájera y su prosa sobre artistas escénicas

A fines del siglo XIX, la Ciudad de México bajo el régimen de Porfirio Díaz experimentó una transformación material y cultural hacia un país “moderno”. Después de la independencia de España había permanecido el proyecto por parte de las elites intelectuales mexicanas de fundar un país autónomo ante su dependencia política y económica de las metrópolis europeas y norteamericana. En el vaivén histórico entre el movimiento liberal y su reacción conservadora a lo largo del siglo, el régimen de Porfirio Díaz tomó la consigna “orden y progreso” que también ya había sido articulada por el introductor de positivismo en México, Gabino Barreda (1818-1881), en su “oración cívica” del año 1867, como “triple lema” positivista: libertad, orden y progreso.⁹ Bajo la tutela de los llamados positivistas “nuevos liberales” y “científicos” –quienes se encargaron de ser los consejeros del dictador militar–, la modernización de México estuvo de algún modo condensada debido a la inversión de capital extranjero y a la implantación de tecnología moderna. El capital y la mercancía extranjeros se concentraron en los almacenes y las tiendas aparecidos en las grandes avenidas capitalinas. La urbanización y expansión de la capital fueron algunos de los cambios más patentes de esa modernización a nivel material. La Ciudad de México simbólica y socioeconómicamente funcionó como la sinécdoque de la modernización del país que revelaba la luz y la sombra del régimen de Díaz. Por un lado, se remodeló la Ciudad de México a través de la construcción de edificios “modernos”, la pavimentación de avenidas y la

⁹ En la conclusión de “Oración cívica” del 16 de septiembre de 1867, Barreda dijo: “Conciudadanos: que en lo de adelante sea nuestra divisa libertad, orden, y progreso; la libertad como medio; el orden como base y el progreso como fin” (40).

obra de desagüe. La imagen de la capital moderna, como un anuncio publicitario, mostró su desarrollo material y cultural del país y justificó la dominación dictatorial del régimen para su pueblo y los opositores. La división espacial de la capital –centro y periferia, este y oeste– basada en la composición de diferente tipo de población visualizó de manera concreta la paradoja del proyecto de modernización como la desigualdad de clase, raza y género en la sociedad mexicana.¹⁰

La modernización obviamente no solo consiste en los cambios materiales, sino que se desarrolla junto con el discurso de modernidad que puede considerarse como un modo de percibir, concebir e interpretar esos fenómenos en materia. Revisando las ideas de los teóricos e historiadores como Carlos J. Alonso, Peter Osborne, Julio Ramos, José Joaquín Brunner, Vivian Schelling, Sarah Radcliffe, Néstor García Canclini y Pierre Bourdieu que discuten las características de la modernización de Europa y la de Latinoamérica, Lee Skinner señala, en *Gender and the Rhetoric of Modernity in Spanish America, 1850-1910*, que en el “Nuevo Mundo”, las prácticas materiales de modernización no acompañaron las prácticas discursivas de modernidad. A diferencia de las metrópolis europeas y norteamericana donde se experimentaron los cambios materiales –urbanización, industrialización y formación de la clase burguesa– junto con la formación de los discursos de modernidad, las élites intelectuales latinoamericanas –

¹⁰ Pablo Piccato señala cómo la modernización de la capital se realizó a través del diseño elitista y visualizó la discriminación de pobres y clases bajas en el proyecto de modernización país:

Designer and builder had a clear idea of social meaning of modernization: the poor had to be displaced from the elegant quarters, while city services were to be centered only in the well-kept districts. This strategy meant a clear departure from the multiclass dwellings in the city center dating back to colonial times. Porfirian investors, often closely associated with city officials, bought and partitioned lands for the wealthiest classes in privilege areas, while reserving other zones for working-class homeowners, thus working together to preserve the partial separation between classes. Separating customers according to their socioeconomic status would create a stronger real estate market. (19)

La experiencia visual de la vida cotidiana urbana por pasear la capital internalizó no solo para las élites sociales también para los “inferiores” ese diseño de la modernidad que consistió en la separación de la clase, raza y género desde la perspectiva de los ciudadanos “decentes”.

ambos, promotores y opositores de modernización–, antes de experimentar esos cambios físicos, propusieron la retórica de modernidad en su proyecto político para manejar y controlar sus países. Ambas actitudes hacia la modernización –la propaganda política que se apropió del modelo de las metrópolis y el discurso excluyente que diagnosticó la cultura importada como un patógeno de degeneración–, se basaron en los términos y vocablos pertenecientes al marco de la modernidad. Ese discurso de modernidad, según Skinner, les permitió a las élites intelectuales latinoamericanas mantener su lugar como enunciadore letrados desde donde definirían, diagnosticarían e interpretarían lo que consideraban “moderno”:

The processes by which male and female Latin American intellectuals appropriated, reproduced, and revised ideas about modernity and its relations to such topics as national consolidation, racial identities, and gender were continual, shifting, multivalent, sometimes contradictory, and often contentious. **They were processes rather than products.** What constituted “modernity” was always being called into question, and multiple interest groups participated in the discussions that sought to establish-or attack-viable definitions of modernity. (11, el énfasis es mío)

Como Skinner señala en esta cita, los discursos de modernidad enunciados por las élites intelectuales latinoamericanas se diversifican, se desjuntan y se contradicen, dependiendo de sus propios intereses y posiciones políticas. Esa ambigüedad y arbitrariedad del concepto de lo moderno se hace más evidente más cuando nos enfocamos en cómo el género y la sexualidad se enlazan con la subjetividad moderna en sus textos que constituyen la narrativa de la modernidad. Cada propuesta para la adaptación de los modelos de las metrópolis en su propia sociedad hispanoamericana se visualiza a través del prisma de género, raza y clase social.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), uno de los iniciadores del modernismo hispanoamericano junto a José Martí, José Asunción Silva y Julián de Casal, escribió varios poemas, crónicas y ficciones en revistas y periódicos mexicanos y latinoamericanos, a fines del siglo XIX. Los modernistas hispanoamericanos, un grupo de los escritores literarios quienes

principalmente actuaron desde 1880 hasta 1910, representaron en sus obras la experiencia de modernización en la sociedad hispanoamericana. Ese grupo procuró constituir su propia modernidad a través de la apropiación subjetiva de la cultura de las metrópolis europeas y norteamericana. Las obras de Gutiérrez Nájera representan escenas capitalinas de México donde se observan los nuevos fenómenos acompañados con la modernización bajo el régimen de Porfirio Díaz. A través del lenguaje modernista que consiste en metáforas elaboradas, las referencias a la cultura foránea y el uso de palabras extranjeras, el mundo literario de Gutiérrez Nájera propone un proyecto de reconciliación entre los valores antitéticos enfrentados a la sociedad mexicana a fines del siglo XIX como “católica y positivista, imaginación romántica y la descripción realista-naturalista, y el idealismo y pragmatismo” (Belem Clark de Lara 191).

Gutiérrez Nájera critica de manera rígida el lenguaje realista y positivista en el ámbito estético en “El materialismo y el arte” publicado en *El Correo Germánico*, en 1876.¹¹ En ese artículo, el modernista argumenta que los poetas deben mostrar la belleza estética y espiritual, alejándose de “esa materialización del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo” que “pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento” (53). Revisando ese artículo de Gutiérrez Nájera, Cathy L. Jrade interpreta la cosmovisión del autor como una lucha por ganar la libertad y el privilegio de interpretar y representar la realidad contra el lenguaje y pensamiento encajados por la intuición política y estética: “He [Gutiérrez Nájera] relates the struggle for beauty, goodness, and truth with the fight for freedom and for the privilege of envisioning realities beyond those of established political and poetic structures and molds” (29). En “El cruzamiento en literatura” publicado en *Revista Azul*, 9 de septiembre de 1894, ante la crítica

¹¹ El presente trabajo usará ese artículo de la siguiente edición: Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras, Críticas literarias, ideas y temas, literatura mexicana*. 1959. Editado por Ernesto Méjia Sánchez, UNAM, 1995.

literaria contemporánea que lo acusa por su “afrancesamiento”,¹² el primer modernista mexicano se defiende a sí mismo, señalando el intercambio liberal entre las diferentes visiones estéticas como su principio, a través de la metáfora de las mercancías cuya característica destacada es la circulación liberal:

Ahora bien, entiendo que esta decadencia de la poesía lírica española, depende por decirlo así, de falta de cruzamiento [...] Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual [y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya].¹³ (102)

Como en la misma escritura, se revela claramente la misión de la *Revista Azul* fundada por el propio autor junto con Carlos Díaz Dufoo (1861-1941) que constituye el lenguaje sustentado por la libertad de pensamiento en el ámbito estético e intelectual que podría concebir, expresar e interpretar los nuevos fenómenos socioculturales llamados “modernos”: “Nuestra Revista no tiene carácter doctrinario ni se propone presentar modelos de belleza arcaica, espigando en las obras de los clásicos; es sustancialmente moderna y, por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen” (101).

Aunque se toma en cuenta esa visión estética del primer modernista mexicano, no se puede ignorar la discrepancia de perspectivas de Gutiérrez Nájera entre los temas estéticos y los asuntos sociopolíticos. El fundador de la *Revista Azul* apoyó al dictador militar que censuraba la prensa del movimiento opositor y esa opresión gubernamental se ubicó contrapuesta a su visión

¹² Según la nota de Ernesto Mejía Sánchez, ese artículo “apareció en la *Revista Azul*, 9 de septiembre de 1894, t. I, núm. 19, pp. 289-292, con la firma de “M. Gutiérrez Nájera”, pero sólo el primero y el último párrafos se redactaron en 1894; los 17 párrafos centrales de esta pieza pertenecen a los artículos sobre los *Ripios académicos* de Valbuena, que Gutiérrez Nájera publicó en *El Partido Liberal* en 1890” (101). El presente trabajo usará ese artículo de la siguiente edición: Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras I, Críticas literarias, ideas y temas, literatura mexicana*. 1959. Editado por Ernesto Mejía Sánchez, UNAM, 1995.

¹³ Según la nota de esa edición, la parte insertada entre corchetes fue eliminada en la versión impresa bajo el título de “El cruzamiento en literatura” (1884).

estética. Además, las diversas obras de Gutiérrez Nájera se apropiaron de la visión positivista que consideraba la sociedad como una entidad biológica y miraba los fenómenos sociales a través del molde patológico, como José María Martínez señala en “Un duque en la corte del Rey Burgués: positivismo y porfirismo en Manuel Gutiérrez Nájera”:

En pocos autores se ve tan clara como en Nájera la incorporación de componentes claves de la ideología burguesa decimonónica –en su caso el positivismo social– y, sobre todo, la constante defensa de un régimen político –el Porfiriato– que se había apropiado la misión de llevar a su país por las vías del Orden y Progreso que el positivismo de Stuart Mill había adjudicado al estado moderno. (208)

Para Gutiérrez Nájera, como otros intelectuales mexicanos en su periodo quienes secundaron el régimen de Porfirio Díaz, el principio de la Constitución 1857 “donde se proclamó el respeto irrestricto a los derechos del hombre y se erigió como principio supremo la libertad individual” (Zavala Díaz, “Retóricas de la enfermedad” 169) provocó la turbulencia social sufrida en los períodos anteriores.¹⁴ Por un lado, como Aníbal González señala, esa tendencia progubernamental del autor puede considerarse como la consecuencia del límite pragmático que el gobierno censuraba en la prensa opositora, y la pluma de Gutiérrez Nájera, aunque no alcanzó a apuntarse contra el dictador y sus partidarios, se dedicó a describir los problemas sociales desde un lugar observador: “Dentro de su circunstancia, Nájera actuó con honradez, y en sus crónicas y artículos se ocupó de señalar con bastante frecuencia muchos de los problemas sociales que aquejaban al México del porfiriato: desempleo, prostitución, alcoholismo,

¹⁴ Como Azucena Hernández Ramírez analiza que, en diversas crónicas, Gutiérrez Nájera sostuvo activamente al gobierno de Porfirio Díaz como varios intelectuales mexicanos de su periodo. Según Hernández Ramírez, para el modernista Mexicano, su apoyo para el gobierno de Díaz significaba el esfuerzo de romper la relación con su antecedente: “Como menciona Clark de Lara, el autor comenzó por ofrecer su perfil ideológico, declarándose moderno al expresar su rompimiento político con la generación que lo precedió; y solo a los seis meses de que Díaz había iniciado su gobierno, el autor se mostró como un convencido del programa de Paz, orden y progreso que caracterizó al Porfiriato” (38). Gutiérrez Nájera considera la vocación de sus crónicas como una propuesta que dirige a sus lectores para participar en el proyecto de nación moderna iniciado por el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1910), ya que él mismo experimentó la turbulencia sociopolítica a mediados del siglo XIX.

insalubridad, etc” (*La crónica modernista* 99). Por otro lado, como Martínez considera, es posible interpretar que tanto el positivismo como el idealismo pertenecieron al mismo objetivo político como un proyecto nacional:

Por esto, no es extraño que las teorías poéticas y literarias de Nájera no lleguen a un pleno encuentro con su positivismo sociológico y produzcan la imagen de un Duque jánico, idealista y renovador en sus teorías estéticas, pero pragmático y estamental en su programa político y social, aunque en su momento todo esto formara parte de un mismo programa de vanguardia y de progreso. (221)

Esas interpretaciones sobre las actitudes antitéticas del autor modernistas presuponen la confluencia entre el discurso estético y el discurso sociopolítico en la producción de las obras de Gutiérrez Nájera. El presente trabajo va a leer esa disociación entre la visión estética y la posición política del autor, con énfasis en la dinámica entre el género y la modernidad, a fines del siglo XIX en México.

La obra prolífica de Gutiérrez Nájera se dedica a varios géneros literarios –poemas, cuentos, novelas y también a los artículos de periódicos– especialmente a las “crónicas”. Como Julio Ramos señala, la función de la crónica modernista frente a la modernización, a través de ese género literario y periodístico, ofrecieron la narración de escenas fragmentadas de las ciudades modernas en proceso de cambio:

A su vez, en la crónica –no sólo las martianas– esa voluntad de orden integradora de la fragmentación moderna, se semantiza en lo que podríamos llamar la retórica del paseo. Es decir, la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en curso– en el discurrir del paseo. (126)

Dentro de su obra, destaca la gran cantidad de crónicas teatrales que tratan sobre el arte escénico como teatro, conciertos, operetas, óperas, zarzuela, circo, acrobacia y títeres. En su obra completa publicada por la UNAM, la parte de crónicas teatrales fue compilada por Alfonso Rangel Guerra, Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio en seis tomos (1974-2001). Esa

edición aborda el primer artículo publicado el 10 de agosto de 1876 en las páginas de *El Correo Germánico*, y el último, el 3 de marzo de 1895, en un artículo publicado póstumamente en *El Universal*. Gutiérrez Nájera en esos artículos y crónicas teatrales no solo informa las noticias de las obras estrenadas en la Ciudad de México, sino que también ofrece sus opiniones estéticas y socioculturales sobre obras, actores y público. Sobre todo, varias de estas crónicas se enfocan en el *performance* y la fisonomía de las actrices extranjeras de las compañías teatrales llegadas de las metrópolis europeas –francesas, españolas e italianas–. Sus crónicas teatrales matizan el arte escénico estrenado en la Ciudad de México en ese momento a través de dos imágenes contradictorias: un espectáculo ante el público como una mercancía y un arte importado de las metrópolis como el símbolo de modernidad.

1.1.2 Subjetividad femenina entre degeneración y mercantilización

En varias obras de Gutiérrez Nájera, se repiten las imágenes de mujeres como si fueran mercancía que los sujetos masculinos pueden examinar, circular y poseer. Conforme a que Gutiérrez Nájera no solo escribió ficciones –en verso y prosa– sino que también trabajó para los artículos y crónicas en periódicos, esas imágenes femeninas consisten en las referencias reales y en la intertextualidad de otras obras literarias. Por ejemplo, “La duquesa Job” (1884),¹⁵ su famoso poema, describe a una modista de la Ciudad de México acondicionada a la pareja del Duque Job, uno de los seudónimos más conocidos de Gutiérrez Nájera. En esa obra, la voz poética constituye un sujeto femenino basado en la imagen de *grisette* –un *leitmotiv* popular decimonónico de las producciones literarias y visuales francesas– quien vive con cierta libertad y autonomía económica. Ese código cultural de las metrópolis europeas no cabe bien en ninguno

¹⁵ El presente trabajo usará ese poema de la edición siguiente: Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera: poesía*. Tipográfico de la Oficina Impresora del Timbre, 1896.

de los dos estereotipos tradicionales de mujer, ángel de hogar y *femme fatal*. Ese poema najeriano se apropia de la imagen de la modista del discurso estético de las metrópolis y la implementa en las calles capitalinas de México.

La apropiación del código cultural de las metrópolis europeas –especialmente París– en las referencias espaciales de la Ciudad de México puede considerarse una estrategia principal del autor para constituir la modernidad en sus obras literarias y periodísticas. La imagen de la “duquesa Job” en esta obra consiste en la referencia ficcional –Mimi Pinson– y en una persona real, Louise Théo, la famosa cantante francesa de opereta. A continuación, esa imagen constituida en el enlace entre lo ficcional y lo real –un personaje de teatro y una actriz real– es reafirmada como una “mexicanidad”: “desde las puertas de la Sorpresa hasta la esquina del Jockey Club, no hay española, yanqui o francesa” (201), sino que es ahora “la duquesa del duque Job” (201). La voz poética visualiza la modernidad a través de la nueva subjetividad femenina y sus lectores experimentan, aprenden e internalizan esas imágenes modernas en los espacios de su vida cotidiana.

Aunque Gutiérrez Nájera no se libera de la visión patriarcal que reduce a los sujetos femeninos a la propiedad, sus obras reflejan la emergencia de los sujetos femeninos quienes empezaron a tener autonomía parcial en el ámbito económico y sociocultural. Como Andrew Reynolds señala en “Empresas nobilísimas: Capital and the Representation of Women in Manuel Gutiérrez Nájera”, las imágenes de mujeres en sus obras se constituyeron sobre la reacción contradictoria del autor ante la modernización experimentada en ese periodo del México: la crítica contra el capitalismo y la fascinación por la cultura importada de las metrópolis: “gender is central to the writer’s criticism of capitalism and the profound transformations of modernity enacted in late nineteenth-century Mexico” (195). Por un lado, Gutiérrez Nájera dispone en sus

obras la imagen de las mujeres transgresoras que provocan el deseo sexual en los sujetos masculinos y catalizan la degeneración social. Por el otro lado, esa imagen femenina, aunque se contrapone en el género convencional de ángeles del hogar, se basa en la visión patriarcal que internaliza la naturaleza de los sujetos femeninos como mercancías –compradas, vendidas y circuladas– entre los sujetos masculinos (Reynolds 193). Para el modernista mexicano, la feminidad es un material efectivo para representar la modernidad entre la fascinación y la inquietud que se asocia con el materialismo y el poder atrayente del capital.

En las diversas obras najerianas, la mercantilización del cuerpo femenino se acompaña con su estigmatización como patógeno de degeneración social. Aunque *Entartung* (Degeneración) de Max Nordau se publicó en 1892-1893 y la asociación entre la degeneración social y la estética “transgresora” del decadentismo se polemizó en la década 1890, la mirada diagnóstica del autor ya procedía de su adaptación de la ideología positivista y su apoyo al gobierno de Díaz.¹⁶ Aunque las obras de Gutiérrez Nájera no tomaron términos específicos de patología ni indagaron de manera profunda en el discurso médico, sus caracteres ficcionales frecuentemente se basaron en el amplio marco patológico de la anomalía, especialmente de la histeria. En el discurso decimonónico médico, la feminidad moderna fue patologizada a través de una gama ambigua y amplia de histeria que se constituyó entre la anomalía mental y el cuerpo degenerado y que incluyó varios síntomas y otras patologías.¹⁷

¹⁶ “En cuanto a los periódicos oficialistas, hay que decir que aunque el total de las colaboraciones najerianas se publicaron tanto en ellos como en los diarios opositores, es claro que sus escritos de madurez se concentran casi exclusivamente en los primeros, y en especial en *La Libertad* (1878-1884), *El Nacional* (1880-1884), *El Partido Liberal* (1889-1995) y *El Universal* (1889-1896). La orientación de estos periódicos vuelve a resaltar los contactos de Nájera con el positivismo mexicano y la adopción de esta doctrina como guía de las élites sociales y políticas que apoyaban al Gobierno” (Martínez, “Un duque en la corte del Rey Búrgués” 214).

¹⁷ Cuando discute cómo la patología, la anatomía y la fisiología constituyen el concepto de género y sexo en la segunda mitad del siglo XIX en España, Catherine Jagoe enumera los síntomas que se consideraron los típicos de histeria en ese periodo: “También se producían en algunas pacientes ataques de gran histerismo, empezando con un

El presente capítulo discute cómo el género y la sexualidad se constituyen, se diversifican y se fisuran en el discurso de modernidad de Gutiérrez Nájera, enfocándose en la representación de las artistas en sus crónicas teatrales, cuentos y novelas. Las obras de Gutiérrez Nájera describen a varias artistas reales como Adelina Patti, Anna Judic, Louise Théo y Sarah Bernhardt, y las imágenes de esas artistas se amoldan a la construcción de sus personajes ficcionales. Las artistas escénicas se describen como un objeto consumido por la mirada masculina del autor y como un sujeto de *performance* en escenario. La confluencia entre dos imágenes contradictorias revela un intersticio de lenguaje enfrentado a las élites masculinas de la sociedad mexicana, entre alta cultura y cultura de masas, lo universal y lo nacional, y el arte por arte y el arte como profesión. La imagen de las artistas escénicas refleja la actitud indecisa y paradójica del autor modernista ante la modernización social y muestra la grieta en su propuesta de modernidad que procura sintetizar las diversas dicotomías en la sociedad mexicana finisecular en modernización. A partir de la reflexión sobre el vaivén donde Gutiérrez Nájera se asimila con esos sujetos femeninos y se diferencia de ellos ante la mercantilización de arte y el cuestionamiento de autonomía estética, este trabajo discute el género como la fisura principal de la subjetividad moderna constituida por la representación de las artistas en las obras najerianas, desde las crónicas teatrales hasta las ficciones narrativas.

1.2 Espectáculo burgués y la mirada hacia las artistas escénicas

período prodromal llamado el aura histérica, **caracterizado por la melancolía, la jaqueca, las risas o el llanto** [...], Todo esto desembocaba en convulsiones epileptoides, con pérdida de conocimiento, gritos guturales, espuma en la boca, espasmos y delirio” (énfasis es mío, 340). La histeria tenía una gama amplia de síntomas, los cuales se basaron en imágenes misteriosas y espectaculares del cuerpo femenino y al mismo tiempo varias disciplinas del discurso médico reprodujeron las imágenes misteriosas de mujeres histéricas, visualizando los síntomas típicos.

1.2.1 Espacio entre espectadores y espectáculo

En “Correo del teatro”, columna en la edición domingo de *El Partido Liberal*, “El público”,¹⁸ publicado en el primero de septiembre de 1885 con la firma del Duque Job empieza con la noticia de que “por enfermedad de la señorita Gini, se suspende la función anunciada para esta noche” (79).¹⁹ En el siguiente, continúa describiéndose la escena donde el público del teatro, en su mayoría de la clase burguesa, se decepciona y reacciona de varias maneras ante la cancelación repentina de la representación de *Aida* por la enfermedad de Adela Gini, actriz protagonista de la obra:

Todos se dirigían al triste aviso que alumbraba un farol: de retablo. Éste renegaba porque había salido de su casa a medio comer; ese otro, por los veinticinco centavos gastados inútilmente en la peluquería; el de más allá porque venía con la ilusión de mirar su novia... Lo que daba grima era mirar a las señoras que, tras largas horas de tocador, se presentaban con sus trajes de parada en el vestíbulo, y se volvían después por donde habían entrado, sufriendo, las pedestres, los ultrajes del lodo; murmurando, las ricas, por las horas inútiles que emplearon cuidadosamente en su atavío. (79-80)

En esta parte citada, los espectadores del teatro se visualizan a través de su prenda, peinado y fisonomía. De esta manera, para sus lectores de la crónica, los espectadores descritos se ubican en lugar del espectáculo. Además, los lectores posibles de esa crónica podrían ser idénticos a los espectadores del teatro. Los espectadores del teatro se describen conscientes de lo que ellos mutuamente miran como un espectáculo. Ese es el modo con el que Gutiérrez Nájera constituye el público del arte escénico en esta crónica donde, en varias dimensiones de lectura, se intercambian los lugares de los espectadores y el espectáculo.

¹⁸ Varias crónicas de Gutiérrez Nájera se publican como una serie en una columna periódica bajo el mismo título. El presente trabajo usará los títulos tomados por la edición de UNAM que sus compiladores asignan.

¹⁹ El presente trabajo usará esa crónica de la edición siguiente: Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras VI, Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, UNAM, 1985.

Esa crónica también señala la función del teatro como un lugar de sociabilidad que tiene una función específica en la sociedad burguesa. Los espectadores de clase burguesa, que asisten al Gran Teatro Nacional,²⁰ cuidadosamente se disponen y, de esa manera, reafirman su comunidad de la clase que tiene capacidad económica y social para gozar el espectáculo. Ese lugar de espectáculo se figura como un laberinto donde la clase burguesa experimenta la aventura pasional y el coqueteo. El teatro se conforma como una parte de la cultura burguesa y como amenaza contra la ética burguesa. Con respecto al consumo del espectáculo que se considera como un fenómeno que viene de la mano de la modernización, Lee Skinner discute la dinámica entre género y modernidad “en Hipódromo” de Gutiérrez Nájera, donde se marcan las diferentes recepciones del espacio entre el público masculino y el femenino:

On the one hand, **the women believed that they themselves are the spectacle**; from the female point of view, the men misread the spectacle and fail to understand what is on display. The “novios,” on the other hand, argue that it is the women who misunderstand the space. Gutiérrez Nájera points to the contingent and shifting nature of this modern place-modern and leisure time necessary to partake in such events. (20, el énfasis es mío)

En esta parte citada, las espectadoras tienen conciencia de ser espectáculo ante la mirada de los espectadores masculinos. Mientras se reproduce esa relación asimétrica entre la mirada

²⁰ El Gran Teatro Nacional se fundó entre 1840-1844 en el gobierno de Santa Anna. El diseñador del teatro le aconsejó al Presidente militar fundar un edificio con estilo moderno para mostrarles a los extranjeros el desarrollo de su país. Por eso, al principio, su título fue “el Gran Teatro de Santa Anna. En este edificio, durante más de la mitad del siglo XIX, se realizaron las funciones de obras teatrales como ópera, opereta y concierto, y los eventos sociales de las élites. Al principio del siglo XX, el edificio se demolió por razón de la extensión de la calle “Cinco de Mayo”, con la justificación de que el Palacio de Bellas Artes iba a sustituir la función del espectáculo y a reconstituirlo. Sin embargo, el nuevo teatro no se constituyó hasta el 29 de septiembre de 1934. Ese edificio, curiosamente, se inició como símbolo de la nación moderna a mediados del siglo XIX y funcionó como un lugar de arte moderno a lo largo de segunda mitad del siglo; se cerró con el inicio del nuevo siglo por el discurso de modernidad que requirió la extensión de la calle como un proyecto de modernización de la capital. Vea los siguientes artículos para conocer la dinámica de construcción y reconstrucción del Gran Teatro Nacional y su contexto histórico y cultural. Arciniega, Hugo. “Razón y proporción de Gran Teatro Nacional de Santa Anna”, y Díaz y de Ovando, Clementina “El Gran Teatro Nacional bajo el telón”.

masculina y el cuerpo femenino, se constituye la subjetividad del público teatral que mira y es mirado.

Aunque ya había pasado la turbulencia de la historia en los mediados del siglo XIX como la Reforma (1854-1876), la Segunda Intervención Francesa (1861-1867) y el Plan de Tuxtepec (1876) en la Ciudad de México, se popularizaron varios géneros teatrales. En la mayoría de las crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera, el teatro es descrito como un laberinto para sus espectadores y la exploración de ese lugar se narra como un entrenamiento. Con el tono entre la inquietud y fascinación, ese lugar del espectáculo es explotado por la mirada del cronista mexicano. Una de las retóricas con la que el Duque Job matiza ese lugar es la historia de adulterio y la aventura pasional. En “El público”, tomando la posición del enunciador masculino, Gutiérrez Nájera asocia el consumo de espectáculo con el acto transgresor de las mujeres casadas en su propio hogar:

Imaginaos los trastornos que puede haber producido esta suspensión inesperada, si alguna dama, hermosa o fea, aprovechado la ausencia del marido que iba al teatro, dio una cita a un amante, ¡qué cara pondría éste es una nueva suposición. ¡Las mujeres son buenas...pero hay algunas pecadoras! (80)

Sin embargo, la voz narrativa en esta cita despliega su hipótesis de la desviación pasional de las mujeres a través del ambiente narrativo de entretenimiento, en vez de la propuesta ética. De esa manera, Gutiérrez Nájera crea un código de teatro –la asimilación del espacio de espectáculo al lugar de la trasgresión de la ética burguesa– y, de algún modo, logra que se internalice en sus lectores.

En las crónicas teatrales del Duque Job, la dinámica entre género y modernidad en el lugar de espectáculo se aparenta más cuando se describe a las actrices extranjeras. En los teatros, el público finisecular experimentó el *performance* del género “atrevido” ejercido por las actrices

y esa experiencia ofreció a los capitalinos mexicanos una oportunidad para ensamblar la sensibilidad de lo moderno con la imagen de la nueva mujer importada de las metrópolis. En la prensa capitalina de México, circularon y se reprodujeron los escándalos, las noticias y las valoraciones sobre las actrices. Sin la demarcación definitiva entre la característica personal, el asunto privado y su acto profesional, como señala Ageeth Sluis, el contacto con las actrices, tanto en teatro como en prensa, contribuye a que los capitalinos experimenten la modernidad:

The theater world informed the “daily performances of gender” that capitalinos both saw and enacted upon the city streets. How they perceived the gendered nature and class segregation of their city and cityscapes was an extension of the performances they attended. Theater (especially before the advent of mass communication such as film) was the premier visual discourse that used the entanglement of city and gender to set the stage for new, modern sensibilities and subjectivities. (25)

Las narrativas sobre las actrices extranjeras consisten en la descripción de su esplendor de fisonomía basada por su capacidad económica, su moda que llega de las metrópolis, y el comportamiento liberal que les permite su profesión. Esas narrativas no son descritas por la mirada objetiva, sino modificadas, interpretadas y guiadas por las diferentes perspectivas de las élites intelectuales masculinas, incluso el Duque Job.

La representación de las artistas escénicas como una subjetividad moderna no es una característica exclusiva de las obras de Gutiérrez Nájera, sino una tendencia del discurso estético desde la mitad del siglo XIX en Francia. Como señalan Sabine Chaouche y Clara Sadoun-Edouard, el cuerpo femenino en el arte escénico fue un motivo importante para formar la sensibilidad de lo moderno en las obras estéticas, como ‘Lola de Valence’ (1862) de Édouard Manet y el poema de Charles Baudelaire inspirado por ese retrato de la bailarina española. Estas obras donde los cuerpos de las artistas son consumidos de varias formas –observados, imaginados e idealizados– por la mirada de las élites masculinas se consideran como “one of the

main genre of urban nineteenth century modernity” (18). Por un lado, en los escenarios de teatro, como una parte de su trabajo, las artistas representan la imagen transgresora de la norma social, pero en una condición específica, en el marco de *performance*. Tomando la idea de Judith Butler sobre la relación entre la convención social y el *performance*, Mary Louise Roberts en *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France* señala que el teatro francés de *fin de siècle*, por un lado, funciona como una oportunidad para materializar la imaginación en el escenario y delimita lo que representaba en el escenario como “act of the imagination” (20). La condición preposicional del teatro como un lugar de imaginación, no de vida “real”, permitió a sus actrices representar unas figuras trasgresoras, pero con menos barrera emocional, condicionó a sus espectadores para expandir su horizonte epistemológico de género. Por un lado, a lo largo del siglo XIX, las actrices como diversas trabajadoras de otras profesiones no se libraron de la estigmatización a través de la imagen de prostitutas y devoradoras de hombres. Las actrices dirigieron la moda “moderna” en la sociedad burguesa y su gusto “atrevido” se legitimó bajo la licencia del “*performance*”.

En la representación de las actrices en las crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera, aparte de la fisonomía, las prendas, las actuaciones y la facultad estética, se observa un matiz más que se distingue de la representación hecha en el discurso estético europeo. Tomando en cuenta que la mayoría de las obras najerianas se produjeron en la década de 1880, su objeto de descripción se limitó a las actrices de las metrópolis. A fines del siglo XIX, a diferencia de las europeas, la profesionalidad de las actrices mexicanas no fue respetada por la sociedad mexicana. Las estrellas famosas que tendrán éxito a principios del siglo XX empezaron a aparecer en la década 1890, como señala Sluis, y la mayoría de las artistas se vieron obligadas a cumplir otros trabajos, aparte de actuar:

Despite being popular public figures, nineteenth-century actresses were not yet the specialists they would become in the twentieth century, but were required to sing and dance. The great actresses of the early twentieth century, such as Elena Ureña and Virginia Fábregas, made their appearance on the Mexican stage in the 1890s. [...] The regard for actresses in Mexico was different from what elite Mexicans considered the more civilized nations of Europe, France in particular. (32)

El discurso de modernidad articulado por Gutiérrez Nájera se apropió de la modalidad del discurso estético europeo que había producido la imagen de las actrices como la subjetividad moderna y le agregó el matriz de la cultura importada de las metrópolis.

En sus obras, Gutiérrez Nájera no les otorgó a todas las actrices la autonomía estética, sino que, a veces, las discriminó a través de su criterio estético. Algunas artistas, especialmente las coristas, se describieron como mercancías etiquetadas. Ante la asimilación de las artistas inferiores con los materiales de consumo, el Duque Job tomó un rol de discernidor para identificar la cultura auténtica de las metrópolis y su valor estético. En “Llega la compañía de Grau”,²¹ una crónica de la serie “Crónica humorística. Memorias de un vago” en *El Cronista de México* fechada el 6 de enero de 1881, escrita bajo su seudónimo “M. Can-Can”,²² el cronista propuso la necesidad que las mujeres de la compañía francesa de Mauricio Grau debieran diferenciarse de “las grandes mujeres de París” (6).²³ La etiqueta francesa asignada a las coristas de esa compañía, para Gutiérrez Nájera, fue una disposición capitalista para “subir su precio fabulosamente. No hay que fiarse, sin embargo, de las etiquetas, porque la mercancía suele estar

²¹ El presente trabajo usará esa crónica de la edición siguiente: Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV, Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1881-1882)*. Editado por Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, 1984.

²² M. Can-Can es uno de los seudónimos más famosos de Gutiérrez Nájera. La cantidad de escritura firmada con ese seudónimo alcanza cientos de obras. “In several different articles, notably in two in *La libertad*, July 15, 1883, and June 29, 1884, Nájera indulges in humorous and quite lengthy descriptions of the dance. His conception of the personality of a “Monsieur Can-Can” would seem to be a sophisticated individual, with a typically French conception of morals and propriety” (E.K. Mapes 653).

²³ El tema del seudónimo se va a analizar en el apartado III titulado “El lugar del yo: la asimilación y el distanciamiento con/de la celebridad femenina”.

averiada” (6). Sin embargo, el cronista mexicano no solo revela la mercantilización del arte por esa compañía teatral sino que critica a “los pollos de buena fe” (6) que no tienen una capacidad de distinguir a las artistas parisienses de esas coristas etiquetadas:

Pero los que han paseado algunas noches por el boulevard de los italianos y confunden a las coristas de la opera con las grandes mujeres de París no pueden alcanzar perdón del cielo. María Aimée, por ejemplo, es una parisiense vieja, pero es una parisiense. Las coristas que viven en el hotel de Vergara y que he saludado en un grille del teatro Principal, no tienen de París más que la etiqueta firmada por el señor Mauricio Grau. (6)

Las crónicas de Gutiérrez Nájera apuntan a sus lectores burgueses y contribuye a formar la demarcación de su clase con otros estratos sociales. Sin embargo, en sus crónicas, lo que Gutiérrez Nájera principalmente critica en su descripción del público teatral es su incapacidad estética. Aunque pertenece a la élite intelectual del momento, sus crónicas teatrales no solo trataban sobre el “género grande” como el drama y la ópera sino también del “género chico” como la comedia, la opereta, la zarzuela y la revista (Sluis 30-31). Los espectadores, incluso la clase aristocrática-burguesa del género grande y la clase baja del género chico, son asignados a un lugar de inferioridad con respecto al escritor modernista. Frente al deseo de mantener su autoridad de élite social y su autonomía de artista, en sus obras, el público del espectáculo se limita al ser vulnerable a la atracción del arte mercantilizado o a las artistas degeneradas como decorados por las compañías teatrales capitalistas que anteponen su interés económico a la calidad estética. Con respecto a su visión crítica contra el capitalismo en el ámbito del teatro, Gutiérrez Nájera recomienda la intervención del gobierno que debería ocuparse de los teatros, en “El progreso y el teatro”,²⁴ una crónica publicada con el seudónimo Frú-Frú el 11 de febrero de 1882 en *El Nacional*:

²⁴ El presente trabajo usará esa crónica de la edición siguiente: Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV, Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1881-1882)*. Editado por Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, 1984.

Y es preciso, no solamente dictar esas medidas que la seguridad publica exige, sino también que la municipalidad adquiriera un teatro, único medio para salir del cautiverio de los empresarios. De otra suerte jamás tendremos un espectáculo digno de [...] los extranjeros que nos visitan. (264)

En la parte citada, el teatro se representa como una potencialidad cultural de su propio país como una mercancía a ofrecer para las metrópolis. El arte escénico para el cronista mexicano no es un arte degenerado-mercantilizado ni es el arte por el arte. La modalidad de la construcción tomada por el Duque Job es la apropiación subjetiva y estética de la cultura de las metrópolis, para que las metrópolis reconozcan a México como un territorio potencial regenerado mientras ya empieza a degenerarse la cultura de las metrópolis.

1.2.2 Las estrellas extranjeras y el intersticio epistemológico de lo moderno

En sus crónicas teatrales, Gutiérrez Nájera describe con pasión a las artistas femeninas, aunque en pocas excepciones menciona también al actor francés Benoît-Constant Coquelin, al tenor francés Victor Capoul, y al tenor italiano Francesco Tamagno. Varias artistas de las metrópolis que visitaron la Ciudad de México, como Louise Théo,²⁵ Adelina Patti,²⁶ Anna Judic y Sarah Bernhardt,²⁷ fueron adoradas y visualizadas por el Duque Job. Sin embargo, la

²⁵ “La primera se llamaba Anne Louise Piccolo y se puso Théo por el principio del apellido de uno de sus maridos. La descubrió Offenbach, debutó en París en 1873, cuando tenía diecinueve años y se convirtió en una de las reinas de la opereta. Vino a México, con la compañía de Maurice Grau, en la temporada de 1882-1883 y volvió en 1885. Uno de sus mayores éxitos lo alcanzó cantando *La Jolie Parfumeuse*, ópera bufa de Offenbach” (Martínez, “Gutiérrez Nájera va al teatro”, 34).

²⁶ “Adela Juana María, llamada Adelina Patti (1843-1919) nació en Madrid de padres italianos que eran también cantantes. Comenzó a cantar a los ocho años y su fama se inició en 1859, cuando tenía dieciséis, cantando Lucía. Se casó tres veces y fue muy rica... Finalmente, la Patti vino a México a fines de 1886 y principios de 1887 y dio cuatro conciertos en el Teatro Nacional” (Martínez, “Gutiérrez Nájera va al teatro” 34).

²⁷ “Sarah Bernhardt (1884-1923) se llamaba Henriette Rosine Bernard y fue una de las más legendarias actrices francesas, famosa por su belleza, su armoniosa voz y su temperamento artístico. Se inició en la *Comédie Française* en 1862 e hizo numerosas giras, entre ellas una ‘vuelta al mundo’ organizada por los empresarios Abbey y Grau. Ganó y derrochó fortunas y, además del teatro, cultivó también la escultura, la pintura y las letras. En México, se presentó en 1887, en el Nacional, del 6 al 19 de febrero, y ofreció *La dama de las comedias* de Dumas hijo; *Fedra* de Sardou, *Frou-Frou* de Meilhac y Halévy, *Le matître dess gorges* de Ohnet, *Adrienne Lecouvreur* de Scribe y Legouvé, *La esfinge* de Feuillet, *Théodore de Sardou*, y *Hernani*, de Hugo” (Martínez, “Gutiérrez Nájera va al teatro” 34).

modalidad común que constituye su subjetividad en sus obras es la enumeración de los significantes efímeros que se ubican en el intersticio semántico entre dos estereotipos femeninos, ángel del hogar y devoradora de hombres. En “Ana Judic y la moral en el teatro” publicada por el Duque Job, en el *Partido Liberal* el 20 de diciembre de 1885,²⁸ se describe a Anna Judic, comedianta francesa, como una figura inefable:

La Judic puede ser un libro prohibido, pero es evidentemente un libro muy legible. No merecerá figurar en la biblioteca de los niños junto a las *Fábulas* de Samaniego y el *Bertoldo*, pero tampoco puede colocarse entre las obras del marqués de Sade y los sonetos del Aretino. **No es Virginia ni Naná.** No es la inocencia ni es la desvergüenza. **Es la coquetería.** (El énfasis es mío, 97)

En esta parte citada, la artista francesa, aunque no es buen modelo conforme a la ética burguesa, tampoco debe ser rechazada. Con respecto a la retórica de esa descripción, el autor usa más las oraciones negativas que las afirmativas en la descripción de la artista francesa. Ante un significante moderno llegado desde la metrópolis, los significados conformes al género convencional solo pueden deslindar su territorio semántico a través de “lo que no es”, en vez de “lo que es”. En la oración afirmativa, a la artista francesa se le atribuye “la coquetería” cuyo sentido consiste en la modalidad espectacular de posar para los otros. Después, reafirma esa característica del sentido efímero como naturaleza de su profesión: “Precisamente, lo que constituye el arte de Judic es esa inocencia falsificada, ese delicioso pudor con que dice las cosas más impúdicas” (98). Para el Duque Job, como queda claro, la imagen del comportamiento controversial de la actriz se asimila con el *performance* ante el público como su representación de obras teatrales en el escenario.

²⁸ El presente trabajo usará esa crónica de la edición siguiente: Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VI, Crónicas y artículos sobre teatro, VI (1885-1889)*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, UNAM, 1985.

Varias crónicas najerianas frecuentemente reproducen la imagen de artistas reales y se la internalizan a sus lectores como un conocimiento común que formaría una conciencia de comunidad entre sus lectores. Esa manera de consumir a las artistas podría considerarse similar a la modalidad de la construcción de celebridades en la prensa decimonónica europea. En su análisis sobre la construcción de la celebridad femenina, Lenard R. Berlanstein se enfoca en cómo la prensa decimonónica le dio forma a la fama de las actrices francesas, y cómo se enlazó el cambio conceptual de género con el desarrollo de la imagen de celebridad como un individuo público. El término celebridad (*celebrity*) generalmente se ha considerado un producto de los medios electrónicos como el cine y la televisión desde los principios del siglo XX. Berlanstein amplía su marco de investigación sobre la formación conceptual de celebridad al escenario decimonónico y señala que la prensa decimonónica francesa se concentró de manera asimétrica en las actrices famosas, no en los actores masculinos. Esa popularidad de las artistas escénicas se basó en dos perspectivas de los sujetos masculinos sobre ellas: un sujeto influyente pero amenazante, y un objeto de entretenimiento:

It exposed the contradiction between these women being so visible and influential, on the one hand, and being disreputable, on the other hand. Journalists in the past had papered over the contradiction with a playful, elliptical treatment that cast the celebrities as a harmless amusement for men. (76)

Las actrices, tanto en su vida privada como en el escenario, fueron censuradas por las élites masculinas, ya que podían poner en riesgo la estabilidad de las “buenas” señoras en su hogar. Pasando los fines del siglo XIX, la celebridad se transformó en el modelo de envidia para un individuo de la sociedad burguesa. En ese momento en Francia, aunque la imagen de las actrices no era todavía una modalidad social recomendable para las mujeres, las trabajadoras ya empezaban a reconocerse como parte de una profesión legítima. Entre fascinación e inquietud, la

imagen de esas mujeres famosas fue reproducida por diversos discursos estéticos y científicos decimonónicos.

Las élites intelectuales europeas a lo largo de siglo XIX enfrentaron un dilema entre su modelo ideal de la sociedad igualitaria y la emergencia de la masa como una potencialidad amenazante. Como señala P. David Marshall en *Celebrity and Power: Fame in the Contemporary Culture*, la dinámica entre el poder y la celebridad donde el capitalismo y el liberalismo influyeron en el concepto moderno de masa, la celebridad ha funcionado para controlar y racionalizar la sociedad moderna conforme al amplio panorama de la formación semántica de masa. El análisis de Marshall revisa cómo las ideas de Le Bon, Gabriel Tarde, Sighele y Taine constituyeron la masa como un conjunto de irracionalidad, primitivismo y feminidad:

For Le Bon and his followers, the crowd is the site of the unconscious. Civilization, on the other hand, is the result of the few who act as conscious individuals and not as collectives. Characteristically, the crowd is, like the unconscious in hypnosis, open to influence and suggestion. [...] Le Bon provides a powerful metaphor to encompass these characteristics of the crowd: the crowd is, ultimately, female. (31-32)

La mayoría de esas élites intelectuales tuvieron conciencia de que el crecimiento del poder de la masa era un fenómeno moderno. Mientras que la soberanía de cada individuo y la fraternidad igualitaria se articularon como un fundamento del estado moderno, las ideas de esos teóricos de la masa mostraron su inquietud ante la emergencia de las masas y su reacción conservativa. Sin embargo, las lecturas de esas teorías de masa revelan cómo la formación de la colectividad moderna a través de la caracterización de la irracionalidad se enlazó con la celebridad moderna que funciona como una parte de la sociedad moderna basada en la democracia y el capitalismo:

My intent is to identify the connection these theorists have established between the domain and importance of the irrational and its manifestation in modern collectivities and crowds. [...] Through this identification, the ascendancy of the celebrity as a

phenomenon of the formation of certain types of collectivities in the twentieth century can be better understood. (35)

En la primera mitad del siglo XX, se cambió el concepto de masa como amenaza activa (la formación decimonónica) a la de consumidores pasivos. Con respecto al cambio del concepto de masa, la celebridad se transformó en la consigna de la sociedad burguesa y la prueba que racionalizó el sistema capitalista.

Anna Judic puede considerarse como una de las celebridades francesas más controversiales del siglo XIX. Esa famosa actriz fue recogida como el tema de *Nana Judith Lolo et Cie* (1884), novela que cuenta la historia escandalosa en donde el marido de Judic vive con el dinero que su mujer gana por vender su cuerpo. En “Ana Judic y la moral en el teatro”, Gutiérrez Nájera señala que es absurdo que las aristócratas mexicanas tomen diferentes actitudes ante dos artistas francesas, Luis Théo y Anna Judic: “Un parisiense leería con asombro que en México Luisa Théo fue recibida en las casas más aristocráticas, cuando vino con Capoul [Victor Capoul, tenor francés], y que las mismas damas aristocráticas rechazaron por inmoral a la Judic” (99). Aunque Gutiérrez Nájera predispone que la figura controversial de la artista francesa no es beneficiosa para las mujeres “honradas”, critica la postura contradictoria del público femenino como una prueba de su ignorancia.

Una de las modalidades principales que Gutiérrez Nájera utiliza para representar a las actrices es que las abstrae como un ser divino que no pertenece a la regla profana. En “Cartas a Justo Sierra”,²⁹ publicada en *El Partido Liberal*, 12 de febrero de 1887, la descripción de Sarah Bernhardt, la famosa actriz francesa, revela de manera clara la idealización del sujeto femenino

²⁹ El presente trabajo usará esa crónica de la edición siguiente: Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras VI, Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, UNAM, 1985.

como un objeto estético. En el estilo epistolar, Gutiérrez Nájera discute las características de esa famosa artista:

Pero Sarah es, sin duda, la musa, el alma de este drama moderno, por cuyas venas corre nuestra propia sangre. Es nuestra musa: la que ha nacido en Francia y se acuerda de Grecia [...] No hemos conocido, Justo, artista superior ni igual siquiera. No podemos juzgarla como a mujer: es el fruto de un adulterio divino. (193)

En esta parte, con respecto a los autores masculinos referidos como “nosotros” que destaca su fraternidad con el político positivista, Bernhardt se reduce al objeto estético que les inspira su creación estética. La actriz francesa se describe como la artista superior de “nuestra propia sangre”. En esta carta pública a su amigo, Gutiérrez Nájera reafirma que la artista francesa es un ser “divino” que no podría pertenecerse a una regla profana:

Pues qué, ¿para esta mujer se han hecho acaso nuestras leyes?, ¿queréis que se sujete a ese grave caballero que se llama el juez, que se arrodille en las gradas de un altar, que doble y pliegue su espíritu para encerrarlo en el estrecho molde de la vida? ¿Qué tiene de común ella con nosotros? Una diosa os visita y os extraña que no se os asemeje. (193)

Mientras que la famosa actriz concibe el genio artístico, su cuerpo femenino es exhibido como una mercancía ante la mirada pública. La estrategia tomada por Gutiérrez Nájera para reconciliar dos imágenes antitéticas de Bernhardt entre la transgresora y la artista, es la sacralización que le quita el tiempo y espacio reales y la resguarda en el nivel estético aislado de la realidad.

Con respecto a la imagen de las actrices de las metrópolis, el enfoque crítico del Duque Job, en vez de proponer la reclamación ética, apunta la ignorancia del público, el cual no tiene buen gusto para evaluar las obras estéticas ni para identificar la cultura francesa “auténtica”. Por un lado, en “Ana Judic y la moral en el teatro”, el fundador del modernismo mexicano reafirma la falta de capacidad de la audiencia femenina que no puede entender el código cultural francés: “Y estos escrúpulos parecen más ridículos si se considera que hay pocas señoritas mexicanas capaces de comprender el alcance de un calembour parisiense” (100). Y por el otro, sus varias

crónicas teatrales, con tono burlesco, describen a los “gomosos” y la gente “curisi” que no distinguen la belleza verdadera francesa de la falsedad etiquetada por las empresas capitalistas. En la “Introducción” del tomo III de la *Obra* recopilada por la UNAM en 1974, Alfonso Rangel Guerra señala el uso específico del término “curisi” en las crónicas teatrales publicadas en 1876-1880:

Gutiérrez Nájera califica como “curisi” a la gente de extracción popular, que no participa de la compostura social y rompe las reglas del “buen gusto” imperante: elegancia, respeto de las costumbres, cortesía, etcétera. El término se ha modificado en su significación, pues si bien se refiere a lo que es de mal gusto o carece de elegancia y aparenta lo contrario, lo “curisi” no queda relegado a una determinada clase social. (XXI)

La caracterización de las actrices extranjeras a través de las varias imágenes contradictorias, como una estrategia discursiva, condiciona al autor la posición de discernidor de “buen gusto” con respecto a sus lectores. Por un lado, el discurso de modernidad articulado por Gutiérrez Nájera recoge a las actrices extranjeras para visualizar “la coquetería”, lo efímero y la flexibilidad como un principio de modernidad, y para internalizarlo como una nueva modalidad en la sociedad mexicana. Por el otro, ese proyecto de fundar la modernidad cultural necesita considerarse en el marco de la disposición sociocultural del autor mismo en una sociedad en modernización donde el positivismo y la “ciencia” se apropiaron del lugar de las letras nacionales mientras se profesionalizó la producción estética.

La actitud ambigua al género en el discurso de Gutiérrez Nájera se despliega de manera más prolífica debido al dandismo en su vida real y a su uso de seudónimos femeninos. Como Sluis señala, el modernista mexicano critica a su público que procura copiar y adoptar la moda de las metrópolis sin capacidad estética y el propio autor no puede distanciarse bien de la clase burguesa criticada por sus obras:

Even if Gutiérrez Nájera belonged to a group of respectable newspapermen of class who commented on daily life in the city and condemned the actions of elite men who went slumming, El duque himself easily fell prey to the same pleasures and desires as the frivolous dandies he readily criticized. (43)

El proyecto de Gutiérrez Nájera que construye su propia modernidad a través del lenguaje estético concibió una grieta desde principio. Tomando la posición del discernidor de la cultura de las metrópolis y del constructor de modernidad, el Duque Job se enfrentaba a la necesidad de delimitar su lugar de enunciador del discurso de la modernidad que se diferenciara del pueblo “ignorante”, aunque menos categorizado de raza, género y clase económica. La demarcación entre el yo y el otro, el progreso y lo degenerado, y la moda de masa y la alta cultura se desestabiliza y se contradice ante el deseo y el dilema del autor como un letrado de la periferia.

1.2.3 El lugar del yo: la asimilación y el distanciamiento con/de la celebridad femenina

Las representaciones de las artistas en las obras literarias de Gutiérrez Nájera visualizan la dinámica entre la autonomía de artistas y la profesionalización de arte. Esa dinámica se enlaza con otro campo de batalla donde las elites intelectuales reaccionaron ante la emergencia de las mujeres en el ámbito público como un sujeto económico y político. La artista como un espectáculo frente a la mirada del público fue un tema popular en el discurso estético a fines del siglo XIX en ambas latitudes, Europa y Latinoamericana. La modalidad que representa y consume esas imágenes femeninas en las obras estéticas y periodísticas refleja el dilema entre alta cultura y cultura de masas enfrentado a las élites intelectuales. Andreas Huyssen, en “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other”, señala que la división conceptual entre el arte “alto” y la cultura de masas se formó a través de la naturaleza de género y eso puede considerarse un contexto sociocultural de donde procedió el *Modernism* del discurso estético, a partir de mediados del siglo XIX. Con respecto a la emergencia de masas que fue percibido como un

fenómeno amenazante por las elites masculinas, la alta cultura se caracterizó a través de la creación, autenticidad y aura a diferencia de la cultura de masas descrita por los conceptos asociados con la feminidad como consumo, reproducción y trivialidad. Sin embargo, aunque distanciándose de la cultura de masas, los autores literarios curiosamente se asimilaron a la feminidad imaginaria con respecto a la marginalización de literatura en la sociedad burguesa que valoró la ciencia, la política y la economía como conocimiento principal y al arte como suplementario.

Ante la mercantilización de la literatura con respecto a la modernización social en el siglo XIX, los modernistas hispanoamericanos también enfrentaron una cuestión similar a las élites europeas. Esos autores necesitaron ubicar su posición en la sociedad en modernización entre un productor de mercancías consumidas por las masas y un artista autónomo alejado del mercado. La representación de las actrices escénicas en sus obras muestra ese dilema de manera más multifacética. Como señala Huyssen, el teatro tuvo una condición compleja con respecto a esa dinámica entre alta cultura y cultura de masas entre varios géneros artísticos: “[El teatro] was one of the few spaces which allowed women a prime place in the arts, precisely because acting was seen as imitative and reproductive, rather than original and productive” (51). Las actrices escénicas fueron ubicadas en la posición relativa donde se les consideró un ser degenerado ante la alta cultura y con respecto al conocimiento masculino, se les asimiló al discurso estético. Además, en la mayoría de las obras najerianas, su representación de las actrices refleja el otro dilema enfrentado por el Duque Job como una élite intelectual de la periferia. Ante la cultura importada desde las metrópolis, Gutiérrez Nájera como un fundador de la modernidad en la periferia no pudo mantener una posición unívoca de un importador feliz, como sus opositores nacionalistas lo criticaron.

En la confluencia entre el género y modernidad, la demarcación del yo y los otros, donde el enunciador masculino observa y consume a los sujetos femeninos, se desestabiliza cuando el autor modernista se acondiciona a sí mismo la imagen del dandi. Rhonda K. Garelick, en *Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, discute la relación entre el dandismo de los autores decadentistas y su representación literaria de las artistas escénicas a fines del siglo en Francia, y afirma que el enlace entre la formación del dandi como un código cultural y la representación de las actrices en las obras literarias decimonónicas muestran el cambio conceptual del espectáculo: “During decadent dandyism—the latest stage of the movement in the final twenty years of the nineteenth century—the socially detached hero turned his attention from the spectacle of the self to the spectacle of the other, to woman onstage” (3). Los autores decadentistas representaron la imagen del dandi en sus obras y la actuaron en su vida real. A través de la revisión historiográfica del dandismo en Francia e Inglaterra, y la lectura de los ensayos franceses decimonónicos sobre el dandismo, Garelick señala que la imagen del dandi se constituyó en la naturaleza de la posición marginal de la sociedad pero que necesitó reproducirse en las producciones estéticas y visuales. Con respecto a la popularidad de las actrices como un tema estético y cultural en las obras literarias y periodísticas, los autores decadentistas empezaron a voltear su propia mirada a los otros —las artistas femeninas ante el público. Mientras el *performance* del dandi que se alienó desde la sociedad burguesa mostraba un género ambiguo, las actrices visualizaron más el aspecto del género indeciso de los decadentistas. De esta manera, como una barrera emocional y epistemológica de sus autores, varias obras decadentistas se produjeron sobre la visión misógina y la abstracción de los sujetos femeninos.

El uso de los seudónimos prolíficos de Gutiérrez Nájera puede revelar la dinámica entre su *performance* del yo como un dandi y su ambigüedad de género. En “The Pseudonyms of

Manuel Gutiérrez Nájera”, uno de los análisis más canónicos sobre los seudónimos del autor, Erwin K. Mapes presenta varios de sus seudónimos y discute los fundamentos filológicos de cada seudónimo. Una dificultad para identificar los seudónimos de Gutiérrez Nájera, según Mapes, es que frecuentemente firma sus seudónimos sin ninguna referencia y, además en algunas escrituras, se refiere a sus propios seudónimos como otra persona. Por ejemplo, en *La Libertad*, noviembre 26 de 1882, el propio modernista usa varios seudónimos de sí mismo:

El Duque Job [...] cede en parte a las instancias de su [...] amigo Manuel Gutiérrez Nájera y a las súplicas de los señores “Frou-Frou” y “M. Can-Can”, que son los periodistas más famosos, discretos y entendidos de la prensa mejicana después del “Duque Job” y del sabio [...] Sr. Gutiérrez Nájera. (qtd. en Mapes 656)

En esa disposición intratextual de sus seudónimos, Gutiérrez Nájera toma varios puntos de vista y engendra la polémica en la crítica literaria contemporánea de su época. Cada seudónimo puede ser una identidad distinta del autor y esa condición le permite producir gran cantidad de las obras con varios temas y perspectivas:

It is to be noted that in assuming a new pseudonym Nájera did not simply change his name; he usually chose some designation which implied a special point of view, such as that of a priest, a country bumpkin, or a *restaurateur*, and made the writings published over the signature conform to this point of view. (648)

El “Duque Job”, uno de los seudónimos más conocidos del autor, por primera vez fue tomado en “Los teatros en todos santos”, un artículo publicado en *La libertad*, noviembre 1, 1881. Ese nombre se deriva de *Le Duc Job*, comedia francesa de León Laya y sus características asignadas a ese seudónimo pueden alistarse: “as having attended a social function, written a poem, or visited provinces” (660).

El uso múltiple del seudónimo en Gutiérrez Nájera puede considerarse en el marco filosófico de la subjetividad moderna. Revisando la teoría de Heidegger sobre la subjetividad en la Edad Moderna, Anthony J. Cascardi argumenta que el sujeto moderno debe considerarse como

“detotalized totality” (35) que está constituido por la tensión entre el poder que totaliza el yo como un ser coherente (como una imagen) y la tendencia de división del yo practicada por varios roles asignados por la sociedad:

Indeed, the internal structure of modernity is better revealed in the tensions between the speculative or “transcendental” position of the subject and a series of inwardly differentiated social and historical formations in and through which “subjective” experience is shaped. (35)

La contribución de Cascardi para el presente trabajo es su formación del sujeto moderno que no mantiene el yo coherente (*the splitting of the subject*). Con respecto a la emergencia de la sociedad moderna que un individuo debe cumplir varios roles en diferentes áreas sociales, aunque a veces sean contradictorios. La de-totalización del yo en un sujeto como un fenómeno moderno se refleja en el dilema enfrentado por Gutiérrez Nájera como artista autónomo y cronista profesional. Sus múltiples seudónimos en donde actúan características distintas señalan que su discurso de modernidad no se encierra exclusivamente en el marco estético sino que también dialoga con el discurso sociopolítico.

Entre sus varios seudónimos, “Pomponnet” y “Frú-Frú” se forman etimológicamente de manera similar. Proceden de obras francesas y representan la naturaleza de prendas y objetos delicados. Pomponnet, según Mapes, se deriva del verbo francés “se pomponner”:

The French verb *se pomponner* is defined by Larousse “s’habiller avec recherche.” This idea harmonizes well with the description which “Pomponnet” gives of himself in his first contribution to *El cronista de México*, August 7, 1880: **formal clothes, cologne water, delicately tinted gloves**. (El énfasis es mío, 654)

La construcción de su imagen a través de los materiales delicados puede dialogar con la dinámica de feminidad moderna como un deseo del consumidor. En la Edad Moderna, los sujetos femeninos, como señala Rita Felski, han sido descritos como seres vulnerables al consumismo y los placeres derivados de consumo se asocian con la imagen femenina:

Women have been portrayed as victims of the ideology of consumerism, trapped in a web of objectified images which alienate them from their true identity. Any pleasure derived from fashion, cosmetics, women's magazines, or other distinctively feminized aspects of consumer culture has been read as merely another symptom of women's manipulation by institutionalized mechanisms of patriarchal control. (63)

Al mismo tiempo que señala esa asociación entre la feminidad y el deseo de consumo en las lecturas feministas anteriores, Felski cuestiona lo que el discurso económico y político en la Edad Moderna presupuso la estigmatización de consumo. Al principio, el ámbito de producción se categorizó a la masculinidad y el ámbito de consumo se describió como un deseo suplementario y femenino. En esa demarcación, se anticipó la construcción de feminidad moderna basada en el consumismo como una discriminación. La imagen del yo como un dandi de Gutiérrez Nájera se asocia con la materialidad basada en la sensibilidad de delicadez. Además, esos materiales delicados no pueden disociarse del consumismo de la sociedad burguesa que matizó a la subjetividad femenina.

La imagen del dandi también es constituida y reproducida por las miradas de los autores de sus contemporáneos. En "En secreto. Manuel Gutiérrez Nájera",³⁰ la entrevista a Gutiérrez Nájera publicada por Ángel Pola Moreno (1861-1948) el 9 de julio de 1893, en *El Universal*, introduce la escena donde el entrevistador conoce a Gutiérrez Nájera. Cuando Pola pregunta a su discípulo quién es Gutiérrez Nájera, la conversación para identificar al modernista mexicano incluye su fisonomía y prenda:

—¿El que tiene la flor en el ojal? [Ángel Pola]

—Sí, ése: que fuma gordo largo puro, que está abrochado correctamente, que le salen mucho los puños de las mangas de la levita, que se le quiere saltar de la cabeza el sombrero y que empuña del medio el bastón y se lo pega a la espina. (232)

³⁰ El presente trabajo usará esa entrevista de la edición siguiente: Bache Cortés, Yolanda. "Entrevista a Manuel Gutiérrez Nájera por Ángel Pola." *Literatura mexicana*, vol. 6, no. 1, 1995, pp. 231-237.

La mirada del entrevistador se enfoca en su indumentaria de estilo refinado. La fisonomía de Gutiérrez Nájera no solo fue referida en el lugar favorable al autor, sino también fue tomada para criticarlo. La imagen de dandi, para sus opositores, se consideró como la actitud receptora de la cultura de las metrópolis. Con el seudónimo polémico “Cero”, Vicente Riva Palacio describió la prenda y fisonomía del joven modernista con tono burlesco en su crónica que polemizó el afrancesamiento y el plagio de Gutiérrez Nájera.³¹ Cuando Clementina Díaz y de Ovando presenta el debate público entre Gutiérrez Nájera y Riva Palacio en su análisis, también señala el enlace entre la estética del joven modernista y la moda de su indumentaria:

El gusto estético de Gutiérrez Nájera se reflejaba en su manera de vestir, él mismo se complace en habar de sus trajes, del agua de colonia que perfuma su pañuelo, de sus guantes de color lila, propios para visita, seguramente de Jouvin, comprados, aunque no lo diga, en la Camisería Elegante, calle de la Plama número 11, “único depósito de los guantes Jouvin, del Jockey Club. (140)

Tomando en cuenta el contexto discursivo de su pose como un dandi y su recepción controversial en la crítica literaria a fines del siglo, los seudónimos femeninos connotan su visión estética que se apropia de la moda “refinada” de las metrópolis, no de la moda de masas y revelan la actitud ambigua del autor ante el consumo de los materiales lujosos y la mercantilización de las obras estéticas.

“Frou Frou”, el apodo del personaje de la obra teatral de Henri Meilhac y Ludovic Halévy es tomado por Gutiérrez Nájera como uno de sus seudónimos desde octubre 23, 1880 en

³¹ El conflicto público entre Vicente Riva Palacio y Gutiérrez Nájera sobre la aceptación de la cultura francesa y de su plagio se presenta en el análisis de Clementina Díaz y de Ovando. Según ese análisis, Vicente Riva Palacio con el seudónimo “Cero” publica la crítica contra Gutiérrez Nájera, aunque no refiere su nombre directamente. El punto criticado del Duque Job es su afrancesamiento de la escritura y de su fisonomía, y al mismo tiempo su plagio. En este trabajo, se enfoca en la asimilación de su dandismo en fisonomía con su visión estética considerada en las obras de otros autores contemporáneos de Gutiérrez Nájera.

“Entre bastidores”, en la columna de *El Nacional*. En “Frou Frou”,³² Gutiérrez Nájera refleja las características de Gilberta llamada “Frou Frou”. La actitud ambigua del modernista mexicano con respecto al comportamiento de Gilberta revela que su construcción de feminidad moderna se basa en la disonancia entre la ética burguesa y la estética moderna. En esta crónica, “lo moderno” se asimila con la naturaleza de Gilberta: “Conocéís algo más deliciosamente moderno que Frou-Frou?” (153). Aunque no abstrae a Gilberta como ser divino y estético, Gutiérrez Nájera dispone al personaje femenino en el exterior del marco de convención social: “Observemos á Frou-Frou á primera vista: considerada á la luz de la moral que todos aprendemos para no practicarla, Frou-Frou es una mujer mala... Pero esa perversa es deliciosa” (155). El autor describe la modernidad como la característica “perversa” y transgresora de la ética burguesa. La palabra onomatopéyica “Frou-Frou” ya inspira en sus lectores una escena sensual donde flotan algunas partes de prendas y esa sensibilidad se basa en lo efímero como la característica principal del personaje: “Frou-Frou es la chupa-rosa. Por una fatalidad de su organismo, de su temperamento, de su educación, Frou-Frou vuela de una flor á otra, necesita hacer ruido, mover sus alas, descubrir curvas en el aire, ver el semblante de sus plumas en muchas fuentes” (155). Lo efímero puede considerarse una de las características asignadas a las mujeres con afecto, emoción y deseo en el discurso médico y el cultural como una naturaleza a la razón pertenecida a los sujetos masculinos. En el uso de ese seudónimo femenino, se cruzan “lo efímero” como el principio de modernidad y la delicadez como la visión estética. En este sentido, “lo efímero” como la modalidad fundamental de modernidad puede leerse como la disposición estratégica que le permite al modernista mexicano moverse con libertad entre dos territorios contrapuestos como lo ficcional y lo real,

³² La versión compilada en *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera, prosas, tomo II*. Tipografía de Oficina Impresora de Timbre, 1903.

mercantilización de arte y arte por el arte, y lo masculino y lo femenino. Sin embargo, cuando se asume la delicadez material para posar como un dandi, la demarcación entre lo masculino y femenino en la subjetividad del autor se desestabiliza.

1.3 Las ficciones narrativas modernistas y la construcción de la feminidad moderna

1.3.1 La mirada diagnóstica hacia el sujeto moderno: *Por donde se sube al cielo*

Las prosas de los modernistas hispanoamericanos han sido menos iluminadas por la crítica literaria a expensas de su interés asimétrico por las obras en verso. Sin embargo, desde la década de los 80 en el siglo XX, las obras de diversos géneros en el modernismo hispanoamericano empezaron a discutirse en el ámbito de crítica literaria. Como señala Aníbal González en *La novela modernista hispanoamericana* (1987), el análisis sobre la modalidad de ese género del grupo, las novelas modernistas se basan en la conciencia de los autores que se ubican a sí mismos como “intelectuales, en el sentido moderno del término” (20). La modalidad de ese género es categorizada por tres aspectos –forma, tema e ideología– aunque no de manera estricta sino amplia y flexible. Primero, los modernistas procuraron constituir una estructura completa de forma y elaborar la redacción de novelas. Segundo, algunos tópicos frecuentemente se tomaron como “el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el *dandy*, el *spleen* vital, y muchos otros” (26). Finalmente, las novelas modernistas ideológicamente se forman en la visión anti-positivista y cuestionan el estilo naturalista. Con base en la amplia lista de las novelas modernistas,³³ esa modalidad de género, según Aníbal González, puede entenderse como una

³³ Podría ser útil presentar la lista de Aníbal González, aunque la cantidad es extensa: “Eduardo Barrios, *El niño que enloqueció de amor* (1913); Rufino Blanco-Fombona, *El hombre de hierro* (1907); Tulio Manuel Cestero, *La sangre* (1913); Emilio Cuervo Márquez, *Phinées* (1909); Rubén Darío, *El hombre de oro* (inconclusa, 1897); Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901); y *Sangre Patricia* (1902); Pedro César Dominici, *La tristeza voluptuosa* (1899), *El*

consecuencia de la conciencia de los autores modernistas que trataron de ubicarse en la sociedad en vías de modernización:

Ser un intelectual es más bien una estrategia, mediante la cual ciertos profesionales, artistas o literatos, se colocan dentro de una situación y dentro de un discurso que les permite pronunciarse con cierto grado de autoridad sobre asuntos que conciernen a su sociedad o a un sector importante de ella. (30)

Aunque Aníbal González no se enfoca en la actitud de los autores modernistas con respecto al género, su aporte sobre la modalidad de la novela modernista nos ayuda a leer las novelas de Gutiérrez Nájera como una propuesta del autor para que se ubique como un intelectual moderno en la sociedad mexicana en conversación con las élites intelectuales de los otros discursos. Esa dinámica de la búsqueda de su posición social de los modernistas se enlazó con la matización del Conocimiento y las disciplinas intelectuales a través de su perspectiva contradictoria hacia el género. Con los discursos considerados como masculinos –jurídicos, médicos, económicos y políticos– el discurso estético se asigna al lugar femenino y, con un arte mercantilizado como el género teatral, los poetas modernistas toman un lugar masculino. El presente apartado va a leer *Por donde se sube al cielo* de Gutiérrez Nájera enfocando en el género y la sexualidad de la actriz descrita como un sujeto degenerado. Esa novela, aunque sigue tomando la retórica de degeneración-mercantilización con respecto al cuerpo femenino, desestabiliza el territorio masculino a través de su relación pasional con otros personajes.

triunfo del ideal (1901) y *Dyonisios* (1904); Ángel de Estrada, *Redención* (1906) y *El triunfo de las rosas* (1918); Enrique Gómez Carillos, *Maravillas* (1899), *Del amor, del dolor y del vicio* (1899) y *El evangelio del amor* (1922); Juan Guerra Núñez, *Vae solis* (1905); Alfonso Hernández Catá, *Novela erótica* (1907) y *El ángel de Sodoma* (1920); Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro* (1908); José Martí, *Lucía Jerez* (1885); Amado Nervo, *El bachiller* (1896); Pedro Prado, *La reina de Rapa Uni* (1914) y *Alsino* (1920); Carlos Reyles, *La raza de Caín* (1900) y *El embrujo de Sevilla* (1927); José María Rivas Groot, *Resurrección* (1901) y *El triunfo de la vida* (1911); Emilio Rodríguez Mendoza, *Última esperanza* (1899), *Vida nueva* (1902), *Días romanos* (1906) y *Cuesta arriba* (1908); Luis Felipe Rodríguez, *Cómo opinaba Damián Paredes* (1916) y *La conjura de la Ciénaga* (1923); José Asunción Silva, *De sobremesa* (1896); Abraham Valdelomar, *La ciudad de las físicas* (1911), *Neuronas* (1918) y *La ciudad muerta* (1911), y José María Vargas Vila, *Ibis* (1899) y *Rosas de la tarde* (1900)” (23).

Gutiérrez Nájera publica *Por donde se sube al cielo*, una novela por entregas que apareció en el periódico *El Noticioso* entre junio y octubre de 1882.³⁴ Esa obra había sido olvidada durante más de cien años después de su primera publicación hasta el año 1987 cuando Belem Clark de Lara reeditó las entregas de la novela. Esa primera novela modernista trata de la vida de Magda, una comedianta parisiense. En el primer capítulo, cuyo escenario es París, el narrador describe la vida urbana de Magda que ha vivido lujosamente de su profesión –incluso el apoyo económico de su amante– después de perder a su madre. Del segundo al séptimo capítulo, Magda viaja a Aguas Claras, una provincia, con su amante Provot, un político capitalista urbano. En este viaje, ella conoce a Raúl, un adolescente provinciano quien se enamorará de la comedianta, aunque no sabe de la profesión de su enamorada. Cuando Magda y Provot llegan a un hotel de Aguas Claras, el viejo amante de la protagonista presenta su relación como el tío y la sobrina porque se siente avergonzado de revelar su relación ante los provincianos. En este momento, la familia de Raúl se interesa por la fisonomía e indumentaria de esos turistas recién llegados de París. Cuando la comedianta y el joven provinciano se enamoran, el viejo urbano amenaza a la protagonista que les develará su verdadera identidad a Raúl y a su familia si ella no abandona el amor del joven provinciano. Magda sufre el conflicto interno entre el temor por la amenaza del viejo y el deseo hacia el nuevo amante joven. Magda le propone al joven provinciano que suspendan su relación temporalmente y la recuperen tres años después si Raúl

³⁴ El plagio del autor consiste en dos tipos. Como Belem Clark de Lara considera, Gutiérrez Nájera frecuentó “la inevitable recurrencia a sus propios materiales” (*Obras XI XLI*). Por ejemplo, después de publicar *Por donde se sube al cielo*, partes de la obra fueron aprovechadas en otras publicaciones como “Monólogo de Magda, fragmento de una novela” que apareció en *El Universal* como una obra independiente, el 10 de septiembre 1890. “El sueño de Magda”, una parte de la novela, fue publicada en la serie “La vida en México”, en *La Libertad*, el 12 de agosto de 1883. Además, según Clark de Lara, “el sexto párrafo [del cuento] fue aprovechado por el propio autor en su obra ‘Sarah Bernhardt. Cartas a Justo Sierra’” (*Obras XI XLII*) en 1887.

no cambia su amor hacia ella. En la tercera parte, la comedianta regresa a París y decide abandonar su trabajo y la propiedad acumulada por la profesión “deshonrada”.

El sentido de lo moderno y la modalidad de novela modernista discutidos en la crítica literaria previa son indispensables para reflejar las características de la protagonista de *Por donde se sube al cielo* como una subjetividad moderna. Según Clark de Lara, Magda, la protagonista de esta novela es “el significado de la desesperación del artista que sucumbía ante la verdad de la triste realidad, pero también la esperanza de una nueva vida” (“Por donde se sube al cielo” 194). El análisis de Clark de Lara enfoca las características de la protagonista mediante el concepto de “lo moderno” como “el mundo al revés” que critica “las costumbres antiguas a través de lo contemporáneo” (“Por donde se sube al cielo” 195). Para Clark de Lara, la protagonista de la novela no sigue las convenciones de la sociedad tradicional, sino que tiene una autonomía ante la autoridad religiosa y el género convencional; “Magda no suplicaba a Dios, sino pactó con Él” (“Por donde se sube al cielo” 196) ni se casa con un hombre que pueda socorrerla como las protagonistas románticas. Aunque en el desenlace de la novela Magda decide trabajar en una profesión más “honrada” en vez de actriz, Clark de Lara lo interpreta como una consecuencia de “el ejercicio de libre albedrío” (“Por donde se sube al cielo” 199). Con respecto a esa perspectiva, que considera el desenlace de la obra como una propuesta del “sujeto moderno” (en el artículo de Clark de Lara, significa que un individuo decide su destino ejerciendo el libre albedrío), Azucena Hernández Ramírez señala otro aspecto de esa obra como una representación de la modernidad que describe a su personaje principal como una figura fantasmagórica en el proyecto de modernización:

Por donde se sube al cielo surge en respuesta crítica, asimismo en apología implícita, a la implementación del capitalismo y proyecto de modernización en México, ubicando a la

mujer como el sujeto en quien coinciden varios fenómenos fantasmagóricos del capitalismo a fines del siglo XIX. (“Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo*” 36)

Aunque Hernández Ramírez no considera esa novela una obra feliz ni interpreta a su protagonista como un sujeto autónomo ante la sociedad patriarcal a diferencia del análisis de Clark de Lara, ambas lecturas comparten la suposición común de que la subjetividad de Magda fue una respuesta del autor al cambio social a fines del siglo XIX de México:

En este sentido, mi comentario sobre la novela parte, precisamente, de pensar *Por donde se sube al cielo* como una obra no feliz, con una propuesta moralizadora educativa de género que, como dispositivo socializador, ejerce una violencia en su intento por contener al sujeto femenino en una esfera doméstica limitada o en la esfera laboral obrera. (“Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo*” 37)

Ante el liberalismo económico y la influencia del capital extranjero, Gutiérrez Nájera como varias elites intelectuales de su época enfrenta una crisis epistemológica y procura crear una nueva modalidad del lenguaje literario para percibir, entender e interpretar los fenómenos “fantasmagóricos”. La feminidad de los personajes ficcionales, para Gutiérrez Nájera, es un objeto efectivo que se asimila con la característica fantasmagórica del capital y la modalidad del capitalismo. Para Hernández Ramírez, el modernista mexicano, desde la perspectiva pedagógica, describe el hogar y la familia como un espacio de nostalgia e internaliza a los sujetos femeninos quedarse en esa esfera tradicionalmente permitida a las mujeres como una vida ideal. El presente apartado refleja la figura de la protagonista de esa novela modernista enfocando en la mirada masculina del narrador. El *performance* del género actuado por la actriz parisiense se diversifica a través de su dinámica con los sujetos masculinos. Además, la rivalidad entre el viejo urbano y el joven provinciano refleja la cuestión de las élites masculinas que oscilan en dónde poner la masculinidad moderna como una subjetividad nacional entre la civilización excesiva y la virilidad primitiva.

1.3.2 El cuerpo femenino como un espectáculo ante la mirada de las masas

Por donde se sube al cielo empieza con la descripción de una escena parisiense donde el público sale del teatro después de la representación de una comedia. Como en otras crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera, en esa escena, la mayoría de los espectadores descritos son de la clase burguesa y la voz narrativa se enfoca en sus prendas y su fisonomía:

Para asistir a esta comedia de gran lujo, la mujer del honrado comerciante ha vestido su traje de *moiré*, rezago de las donas, el chale de cachemira que sirve para las grandes solemnidades. El chicuelo mimado lleva su traje de marino con ancho cuello blanco y sus botitas de charol compradas para el Año Nuevo. El padre se ha puesto con gravedad majestuosa la levita negra: esa levita clásica y austera que **durante muchas semanas duerme en el ropero**, bajo su espesa envoltura de periódicos. (13, el énfasis es mío)

Para esos espectadores burgueses, la asistencia al teatro es una oportunidad especial para presentarse en su clase. En adelante, la voz narrativa internaliza el teatro como una parte de la cultura burguesa: “Aquellos burgueses, pacíficos y graves, forman la población flotante del teatro. Concurren solamente cuando muchas semanas de trabajo y muchas privaciones les permiten ese gran despilfarro” (14). Entre los espectadores del teatro, Magda sale recogiendo “un cartucho de monedas en mano” (15). El narrador pone énfasis en la característica de la profesión de Magda, quien usaba solo su belleza física para tener éxito, en vez de su talento o su esfuerzo: “¿Qué aplaudían?, ¿sus talentos? No tenía ninguno. Aplaudían su hermosura” (30). Además, esa disposición del éxito económico sin talento de la protagonista ofrece a sus lectores contemporáneos la imagen popular de las artistas escénicas de la época que tienen una relación patronada con sus amantes burgueses. Ante el público, la mercantilización del cuerpo le permite a la comedianta acumular objetos y prendas lujosos.

En *Por donde se sube al cielo*, el análisis de la figura degenerada llevado a cabo por la mirada masculina de la voz narrativa se despliega de manera más detallada en comparación con

sus crónicas. Primero, la protagonista se describe como un sujeto económico, pero se asocia con la falta de capacidad para controlar su deseo: “Sus deseos no encontraban cortapisa, y sus caprichos de niña consentida lo devoraban todo: trajes, sedas, encajes, muebles, joyas y carruajes” (30). La voz narrativa ubica la causa principal de “la inclinación al despilfarro” de Magda en el lugar interpuesto entre el ambiente de crecimiento y la naturaleza inherente: “los gustos dispendiosos de la madre y su invencible inclinación al despilfarro” (27). Cuando la protagonista sufría dificultades económicas después de la muerte de su madre, ella tuvo la oportunidad de trabajar en un almacén. Entre dependienta y comedianta, la niña huérfana en *Por donde se sube al cielo* no aguanta la primera descrita como la profesión “justa” y decide salir a las tablas para poder seguir satisfaciendo el gusto por la vida lujosa que su madre le ofrecía. La feminidad moderna se asocia con la emergencia de la cultura de consumo y el sujeto femenino que consume las mercancías frecuentemente se asimila a esos materiales consumidos y a los placeres de consumo, como señala Rita Feliski: “The emergence of a culture of consumption helped to shape new forms of subjectivity for women, whose intimate needs, desires, and perceptions of self were mediated by public representations of commodities and the gratifications that they promised” (62). En la nueva cultura del consumo acompañada por los cambios de modernización, las mujeres se asignaron al lugar de consumidoras.

A fines del siglo en Hispanoamérica, la población de trabajadoras pagadas por salario, como señala Skinner, había crecido no solo en las profesiones ya existentes sino también en las nuevas áreas acompañadas de la tecnología avanzada:

Across the continent and over the course of the second half of the century, ever-larger numbers of women found paid employment, often in public domains as **teachers, telephone operators, or sales clerks**, allowing them an expanded set of options other than the traditional ones of marriage or the convent. Not only did women gain access to a preexisting job market, but new types of work appeared as the physical processes of

modernization and new technologies increasingly penetrated South American countries. (142, el énfasis es mío)

Sin embargo, varias obras literarias siguieron reproduciendo ciertas profesiones típicas asignadas a los sujetos femeninos. Esa novela de Gutiérrez Nájera publicada en las primeras décadas del régimen Porfirio Díaz presupone que la dependienta, una profesión femenina acompañada por la modernización, podría ser una opción para permitir a los sujetos femeninos trabajar en el dominio público. Al mismo tiempo, dispone la decisión de la protagonista entre dependienta y comedianta como la bifurcación de la vida de la protagonista. Pero, en esa obra, esa opción de la profesión del sujeto femenino en el ámbito económico solo se permite dentro de una condición específica –una huérfana–, aunque se describe ambiguo entre el ser predestinado a la degeneración y la víctima sin educación apropiada para un buen camino. Como dice Aníbal González en “A Companion to Spanish American Modernismo”, la imagen de niña acróbata en “La hija del aire” muestra, por excelencia, la ambigüedad en su representación de los sujetos femeninos huérfanos. La acróbata huérfana en el circo se describe basada en una niña explotada y una mujer seductora con la imagen de “man-devouring” (31). El autor describe el deseo del sujeto femenino como el patógeno potencial que puede destruir a los sujetos masculinos y al hogar. Al mismo tiempo, se asimila con esos personajes femeninos que son explotados por el capitalismo como un “*alter ego*” (31) del autor ante la mercantilización de arte.

Desde el primer capítulo, el narrador se enfoca en la inestabilidad mental de Magda. Cuando vuelve a su casa después de terminar el trabajo del teatro, la comedianta busca un cajón que guarda en el espacio íntimo de la casa. Este cajón tiene una colección de varios documentos y papeles que pueden testimoniar el pasado de la protagonista. Entre ellos, Magda saca el

paquete de cartas de Jenny, su amiga del colegio en el pasado. Después de describir el pasado de la protagonista, el narrador describe que Magda trata su propia memoria como una novela:

El paquete de cartas, sucias y arrugadas, con su cinta roja, yacía sobre la sábana de Holanda. Magda besó aquellas cartas de su amiga, se enjugó una lágrima, y, metiendo sus dedos revoltosos en el cucurucho, tomó un dulce. Las ideas tristes pasaban por su cabeza de coqueta, como la sombra de las aves por el lago. (31)

Después de las metáforas que caracterizan lo efímero en esa parte, el narrador describe la escena donde la protagonista misma observa y actúa la imagen típica de actriz a través de su mirada hacia el espejo con una actitud narcisista:

[Magda] tomó un espejo que tenía oculto siempre entre las colchas, con su marco de plata cincelado y su mango torcido en forma de espiral; sonrió apaciblemente, dejando ver sus dientes aguzados que con tanto ahínco devoraban fortunas y mordían frutas prohibidas; vio con delicia su fisonomía coqueta y picaresca de parisiense refinada. [...] **Magda entronó sus párpados de raso, hizo un mohín de niña consentida, y, acercándose los labios al espejo, se dio un beso. Luego apagó la luz y se quedó dormida.** (32, el énfasis es mío)

Cuando la mirada de la protagonista se dirige a su cuerpo mediante el espejo, las imágenes del cuerpo son descritas como una figura inorgánica que no puede constituirse mediante un sentido semántico antes de que el narrador lo defina: “su fisonomía coqueta y picaresca de parisiense refinada”. La enumeración de imágenes fragmentadas del cuerpo se asocia con la actitud narcisista de Magda. Como los dandis se toman a sí mismos como un espectáculo, Magda posa su cuerpo ante su propia mirada. La voz narrativa dispone la teatralidad como posarse en esa escena donde se describe el espacio privado de la protagonista. La profesión de la actriz como un aspecto público ya no se diferencia de su mundo privado. La construcción de ese personaje femenino señala la subjetividad moderna que no se ubica entre el *performance* y la autenticidad.

1.3.3 Lo que soy y lo que represento: una actriz como modernidad

Del segundo al séptimo capítulo, Magda viaja a Aguas Claras, una provincia, con su amante Provot, un viejo político urbano. En este viaje, ella conoce a Raúl, un adolescente provinciano quien se enamorará de la comedianta. En los capítulos en Agua Clara, el conflicto interno para buscar la identidad de la protagonista se forma en la dinámica con otros personajes. Cuando llega la comedianta al hotel con un vestido lujoso, los miembros de la familia de Raúl deducen la identidad de Magda. Raúl dice a su hermana Eugenia que “[Magda] será alguna princesa” (40). Por otro lado, la madre de Raúl supone que Magda es una modista urbana. Después de que Provot miente con respecto a su relación con Magda, Eugenia imagina que la identidad de Magda es la de una señora noble que vive en París. Aunque ellos todos no pueden averiguar la identidad de Magda en París, las diferentes interpretaciones de los tres personajes sobre la identidad de la protagonista procedieron del género asignado a esos personajes. Raúl, una figura “ideal” del hombre provinciano, alejado de la cultura urbana, no ha tenido informaciones sobre la ciudad. Para ese joven provinciano, la belleza de Magda significa su noble estado como una princesa. El caso de Eugenia es diferente al de su hermano. Ella ha tenido un contacto limitado con la cultura urbana a través de “los periódicos de moda” (41). Por eso, Eugenia identifica a Magda con las personas aparecidas en su lectura de esos periódicos. Sin embargo, para la chica provinciana, como para su hermano, la apariencia marca la identidad del individuo. Al contrario, la madre de los dos personajes entiende que la apariencia no necesariamente significaba la nobleza de las personas urbanas. Sin embargo, finalmente, ella tampoco reconoce la identidad de Magda. Para los personajes provincianos, es difícil pretender entender la discrepancia entre la fisonomía y la identidad de una persona.

A diferencia de esos provincianos, Magda considera que su indumentaria es una herramienta para actuar bien su rol y la identidad es un estado temporal. Cuando Provot presenta

a Magda como su sobrina en el segundo capítulo, la actriz le escribe una carta a su modista que está en París. El hombre viejo le pregunta a la comedianta el motivo para escribir la carta. La respuesta de la protagonista muestra la paradoja de identidad inherente de su profesión de actriz:

¿Hay sobrinas acaso que vistan como actrices? Necesito ser sencilla en mis adornos. Quiero trajes de ingenio, hechos de muselinas o de indianas. ¡Oh! ¡No me digas nada! Soy actriz, tengo decoro, y por nada consentiría en representar un papel sin vestir propiamente. (45)

En la parte citada, Magda señala que la identidad es un *performance*. Pero, ella reafirma su profesión de actriz. Cuanto más bien actúa su identidad como actriz, más esconde su identidad. La aporía de la profesión de actriz despliega el cuestionamiento de la subjetividad discursiva en la Edad Moderna que concibe varios roles con respecto a su posición relativa con los otros.

Los conflictos internos de Magda en el primer capítulo se agravan a través del contacto con los provincianos, sobre todo, a través del desarrollo del amor con Raúl. Aunque el amor de Magda empieza con el deseo hacia la belleza del cuerpo de Raúl, el narrador describe que la emoción de Magda hacia el joven provinciano influye en el espíritu de la comedianta: “Raúl ya no era para ella un cutis tosco, una pupila ardiente y una cabellera rubia: era el hombre completo y absoluto, con la hermosura corporal y acento divino, el vaso y el perfume, el árbol y la savia, el cuerpo y el espíritu” (60). Cuanto más se enamora de Raúl, su profesión se cambia al obstáculo del amor para la actriz. El narrador describe al joven provinciano como un ser completo que tiene el valor espiritual y la hermosura corporal. Al final, el deseo de la comedianta hacia el joven provinciano transforma el estado interno de la protagonista: “El medio honrado en que vivía comunicaba a Magda vagas aspiraciones a lo bueno, y tendencias mal definidas a una virtud graciosa y acomodaticia. Tanto se identificaba con su papel de joven casadera, que a ratos

se creía a sí misma honesta y buena” (58-59). Aunque Magda actúa su rol temporal de joven modesta, ya se empieza debilitar su conciencia como una actriz en *performance*.

En el hotel de la provincia, Magda cumple varios roles. Con Provot, su amante viejo, ella representa una amante femenina urbana. De repente, cuando entra Eugenia a su despacho, ella cambia su identidad a una sobrina del viejo rico. Cuando propone la suspensión del amor a Raúl, ella actúa un rol de la huérfana que debe cumplir su promesa con su madre muerta que nunca se casaría con un hombre. Magda entiende bien que cada uno alrededor de ella espera un papel expectativo diferente y ella puede cumplir esos roles a favor de su profesión como actriz: “Mala actriz bajo el cielo haraposos de las bambalinas, era una comedianta consumada en la escenas y peripecias de la vida” (61). En el primer capítulo de la novela, la voz narrativa que observa la vida cotidiana de Magda la construye a través de la mirada diagnóstica. En la combinación de la herencia materna y la falta de educación apropiada, Magda se ha matizado de la figura de degeneración que no tiene capacidad racional como un “pájaro en una jaula”. Sin embargo, en comparación con otros personajes, Magda entiende mejor la discrepancia de identidad en un sujeto que vive en la Edad Moderna. Sin llegada al punto de reconciliación, ella cambia sucesivamente su identidad dependiendo de los papeles enfrentados a ella. Como el presente trabajo ha leído otras obras de Gutiérrez Nájera, la identidad efímera, la conciencia de *performance*, el intersticio semántico son la modalidad de la modernidad propuesta por el autor. En ese sentido, Magda es un objeto que representa la modernidad y es un sujeto moderno.

1.3.4 Entre dos hombres: la civilización excesiva y la virilidad ideal

Cuando se aloja Magda en el hotel de Aguas Claras, Raúl se enamora de la comedianta parisiense y, como resultado, entre la pareja urbana y el joven provinciano, se forma un amor triangular. En la dinámica de poder entre los dos personajes masculinos, se puede observar la

posición relativamente pasiva de Magda como un objeto en tráfico. Aunque la relación entre Magda y Raúl es el tema principal de la trama, la rivalidad entre Raúl y Provot puede entenderse como la representación del conflicto enfrentado a la sociedad mexicana a fines del siglo XIX. Para entender mejor la relación suplementaria entre los dos hombres, sería útil indagar brevemente el concepto de “*erotic triangle*” que Eve Kosofsky Sedgwick desarrolla en el análisis sobre las novelas inglesas al siglo XIX a través de la revisión de la teoría de René Girard.³⁵ Según Sedgwick, Girard considera que la determinación del “*erotic triangle*” entre dos rivales y la amada depende de su sociabilidad entre los hombres, no de la emoción ni de la relación de los personajes heterosexuales: “In fact, Girard seems to see the bond between rivals in an erotic triangle as being even stronger, more heavily determinant of actions and choices, than anything in the bond between either of the lovers and the beloved.”(21) Para Sedgwick, cada sociedad patriarcal tiene una forma especial de deseo homosocial como discurso para mantener su hegemonía sociopolítica con respecto a los sujetos femeninos. En *Por donde se sube al cielo*, la rivalidad entre los dos personajes masculinos también funciona como un factor significativo para desarrollar la trama. En el tercer capítulo de la novela, Provot sospecha la emoción amorosa entre Raúl y Magda y esa empieza la historia del amor entre los jóvenes: “Provot inquieto y pensativo, había llegado a sospechar que Raúl enamoraba a Magda” (50). Después de este

³⁵ Sedgwick revisa la lectura de Gayle Rubin sobre el concepto antropológico “*traffic in women*” para reflejar el “triángulo erótico” representado en la literatura inglesa del siglo XVIII y el siglo XIX. Este término antropológico se refiere a cómo en ciertas sociedades las mujeres se convierten en regalos de intercambio en manos de los hombres. En este caso, las mujeres son solo objetos intercambiables mientras que los agentes del comercio son los hombres. Revisando ese concepto de Levi-Strauss, Rubin considera que la heterosexualidad patriarcal puede discutirse a través de varias formas del “*traffic in women*”. La internalización de la imagen de mujeres como una propiedad simbólica funciona para consolidar la relación entre los hombres dominantes. Conforme a su explicación, Sedgwick muestra que una relación triangular entre dos rivales y una amada depende de la rivalidad entre los hombres en las obras literarias. A través del análisis sobre el triángulo erótico, ella argumenta que la demarcación conceptual entre homosexual y homosocial es débil, aunque se consideran definitivamente dicotómicos en la sociedad patriarcal.

escenario, la actitud de Provot hacia Magda comienza a cambiarse. Provot siente celos de Raúl y ofende a su joven amante para impedir el amor con el joven provinciano.

El triángulo erótico de *Por donde se sube al cielo* también puede interpretarse como una propuesta del autor que muestra un modelo de sociabilidad entre los sujetos masculinos que simbolizan valores antitéticos. Mientras que Provot tiene un cuerpo débil y enfermo, Raúl es un joven viril y hermoso. Provot no desea casarse y en cambio el joven quiere el matrimonio con Magda como prueba de amor. Cuando aparece la rivalidad con el joven provinciano, Provot empieza a desear la virtud asignada a los hombres jóvenes. Es decir, en esta relación, Magda funciona como catalizador simbólico para visibilizar el conflicto social y reconciliarlo. Las élites intelectuales finiseculares de México consideran que la vida urbana sería una causa de pérdida de la masculinidad mediante el exceso de civilización. Asimismo, la masculinidad amenazada es figurada por la imagen del hombre afeminado y por su actitud deprimida con respecto a la mujer dominante. La masculinidad civilizada, como Irwin señala, cuestiona el proyecto de modernización y se considera como un síntoma de degeneración social: “Civilized masculinity, we might conclude, is a major contributing factor to society’s decadence” (*Mexican Masculinities* 63). En *Por donde se sube al cielo*, la rivalidad entre los dos sujetos masculinos para obtener la propiedad de la amante femenina podría ofrecerles a sus lectores un ejemplo de visualizar/reconciliar el conflicto social entre ciudad/provincia, mientras les internaliza el poder asimétrico de género a favor de los sujetos masculinos.

El deseo de la actriz parisiense no solo apunta las mercancías lujosas sino también al cuerpo masculino del joven provinciano. Cuando Magda empieza a enamorarse de Raúl, el narrador describe que la mirada de Magda se concentra en el cuerpo viril del joven provinciano y lo consume como un objeto estético: “Raúl no era para ella un pensamiento soñador ni un alma

enamorada: era un cuerpo correcto y perfectísimo, un brazo vigoroso, una mirada clara, una boca entre abierta por el soplo fogoso de los besos, un símbolo de fuerza y hermosura” (57). A fines del siglo XIX, una de las estrategias para estigmatizar el deseo femenino fue la masculinización del sujeto femenino. En el discurso médico decimonónico, por excelencia, el estado indeciso de género fue constituido frecuentemente como síntoma o precondition de histeria. En esa novela de Gutiérrez Nájera, en comparación con la obsesión de la comedianta parisiense hacia los materiales lujosos, el joven provinciano se asimila con la propiedad del sujeto femenino: “quería lograr su amor como se quiere un *pouf* de seda o una sombrilla japonesa” (58). Aunque la perspectiva del narrador contrapone el deseo de Magda con el amor espiritual, Magda se asigna a la posición activa/masculina en relación con Raúl. Cuando ella decide a volver a París en el sexto capítulo titulado “Al despertar”, Raúl le pide a ella íntimamente reunirse entre ellos. En su reunión secreta en la habitación de la protagonista, el narrador dispone a Magda en el lugar masculino mediante la metáfora como “capitanes que entran sin miedo a las batallas más feroces, y que tiemblan en una escaramuza” (105-106). En la representación de la mujer degenerada como el sujeto vulnerable al deseo sexual, el cuerpo masculino es puesto al lugar del objeto de la mirada femenina.

A diferencia de la relación entre Magda y Raúl, Provot mantiene su posición dominante con respecto a la comedianta. Por ejemplo, en “Por donde viene el amor”, el tercer capítulo de la novela, Provot le propone a Magda que vuelvan a París mientras la amenaza que si rechaza su propuesta, le confesará su secreto de vida “deshonrada” a la familia de Raúl. Magda no acepta la coerción y Provot le pide a ella dinero para liberarse de él: “Hoy, aún eres mía, me perteneces como una cosa que he comprado. Puedo escupirte, pisotearte, arañar ese cutis y estrujar los encajes de tu bata. ¿Quieres ser libre? ¡Págame! Si yo te debo, ¡toma!” (63). En esta parte, la

jerarquía entre dos personas ya simboliza la relación entre mercancía y cliente, y propiedad y propietario. Aunque la profesión de las actrices que exponen su cuerpo ante la mirada del público se asocia con la prostitución, la mercantilización del cuerpo de Magda, una artista, con respecto a Provot, un burgués urbano, no solo engendra un mensaje ético basado en la visión patriarcal. Según Ramos, en la Edad Moderna, los autores modernistas enfrentan la profesionalización de la literatura y necesitan disponer sus obras ante el público: “la prostituta representa la intervención del mercado en las zonas más protegidas de interior. La prostitución lejos de ser una anomalía puede verse como modelo de las relaciones humanas en el capitalismo” (245). Sobre todo, las crónicas publicadas en varios periódicos y revistas, representan la realidad contemporánea de la ciudad con la decoración literaria como la mercancía. Los modernistas frecuentemente comparaban su oficio de escribir textos periodísticos con la prostitución.

Magda es descrita a través la metáfora del pájaro que tiene potencialidad de volar al cielo y enfrenta la jaula como un límite de la realidad. Como señala el título de la novela, esta historia puede leerse como una instrucción pedagógica para las mujeres que muestra cómo Magda puede salvar su espíritu. Aunque el narrador no invierte las figuras tradicionales de las mujeres, la representación de género y sexualidad de los personajes en esta obra se constituye a través de la forma multifacética. La identidad personal y la identidad social en la Edad Moderna no puede sintetizarse a través de una imagen coherente del yo. La profesión de actriz representa esta cuestión del sujeto moderno formado en posición discursiva. Para constituir una subjetividad moderna que concibe la discrepancia de varias identidades, Gutiérrez Nájera se apropia del discurso de degeneración y lo despliega por el lenguaje estético.

1.4 La construcción de las artistas escénicas entre lo real y lo ficcional

1.4.1 La voz del sujeto degenerado de la metrópolis: “Historia de una corista, carta atrasada”

“Historia de una corista, carta atrasada”,³⁶ un cuento publicado el 26 de febrero de 1881, en la serie *Memorias de un vago de El cronista de México*, firmada M. Can-Can, trata de la vida de una corista francesa y su motivo de la visita a México.³⁷ Un cronista llamado “Mon petit Cochon bleu” (61) presenta la carta recibida de una corista anónima. En la primera parte, la voz del cronista explica el propósito de publicar la carta refiriéndose a sus lectores expectativos, “los gomosos entusiastas que reciben con laureles y con palmas a las coristas importadas por Mauricio Grau” (61). Como otras obras ficcionales del propio autor, en ese cuento, se puede observar la estrategia narrativa que afirma la verosimilitud de su obra ficcional que ofrecerá un efecto en sus lectores de manera que no puedan deslindar la demarcación definitiva entre lo real y lo ficcional. La voz narrativa de ese cuento categoriza a la corista protagonista en el nivel inferior a las artistas divinas. A diferencia de la idealización de las artistas famosas en sus crónicas, el Duque Job en este cuento, construye la figura de una mujer degenerada. Con la similitud a Magda en *Por donde se sube al cielo*, la corista en ese cuento se obsesiona por consumir mercancías lujosas y se describe como una mercancía falseada que se adorna al gusto de sus consumidores:

O el arte no se había hecho para mí, o yo no había nacido para el arte. Lo único que buscaba en el teatro era a manera de la exposición permanente y bien situada de un aparador aristocrático. Cuando la mujer se resuelve a hacer de su belleza un negocio por acciones, el mercado mejor es un teatro. (63, el énfasis es mío)

De forma autobiográfica, la carta de la corista parisiense describe su capacidad económica para consumir varios materiales lujosos pero su dependencia de los sujetos masculinos. La corista es

³⁶ Todas las citas de esta obra serán tomadas de esta edición. Gutiérrez Nájera, Manuel. *La novela del tranvía y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

³⁷ Esta escritura se vuelve a publicar un año después en *La libertad* por el Duque Job y se incluye en *Los cuentos frágiles* en 1893 con su parte final cambiada.

patrocinada por sus amantes burgueses e incapaz de controlar el deseo de consumo: “Yo, acostumbrada a derrochar el capital ajeno, despilfarro las noches y los días, que tampoco me pertenecen: son del tiempo” (61).

La descripción de las mujeres como un ser vulnerable al deseo en el ámbito económico y político se puede observar en varios personajes femeninos en las obras finiseculares desde las damas de clase alta hasta las prostitutas. La vida lujosa de la artista de esa parte citada se estigmatiza por la falta ética del sujeto que gasta su tiempo sin sentido. La asociación de la falta de valor estético en la profesión con el defecto ético en la vida privada de la corista en esa obra se presenta paralela con la recepción de cultura importada sin filtración crítica de la clase burguesa llamada los “gomosos”, como son criticados como “chic” y “aristócratas femeninas” ignorantes en sus crónicas teatrales. A través de la estructura narrativa donde la corista misma revela su motivo verdadero de la visita a México exclusivamente al cronista, el narrador-cronista se condiciona a sí mismo y se posiciona en un lugar privilegiado desde donde pueda averiguar la “verdad” de la corista degenerada.

En su historia retrospectiva, la corista ya no se reconocía en París como una mercancía atrayente para sus amantes burgueses, y no podía ganar ni mantener su vida lujosa. Una señora mayor, que cuidaba y explotaba a la corista desde cuando ella había sido abandonada por sus padres, le recomendó moverse al “Nuevo mundo”. Entonces, la corista llegó a Nueva York y se movió a Cuba, aunque no pudo adaptarse en ninguno de los dos lugares. Al final, en México, la corista se queda contenta de lo que los burgueses mexicanos todavía la reconocen como una dama parisiense:

Me esperaba ver correr arenas de oro por las calles, como corrían entre las ondas del Pactolo: por desgracia, no he hallado más que periodistas complacientes, amigos que suelen cenar de cuando en cuando, y **elegantes gomosos** que nos tratan como si fuéramos

damas de *Faubourg Saint-Germain*. **Es una simple equivocación:** *Notre-Dame de Lorette* queda más lejos. (64, el énfasis es mío)

La crítica contra los “elegantes gomosos” por su ignorancia en esa parte citada anticipa una jerarquía cultural entre la metrópolis y la periferia. Sin embargo, la descripción de México como “la tierra de la primavera” (64) no puede leerse como una disposición unívoca basada en la diferencia colonial. La voz de la artista escénica describe a Nueva York como “la tierra del oro” (64) para resaltar su materialismo en la sociedad americana. Al mismo tiempo, asemeja La Habana a “tierra del azúcar” (64) para afirmar su posición contraria a Europa. Finalmente, en la carta de la corista, se revela su prevención de la imagen mítica de México: “Me esperaba ver correr arenas de oro por las calles, como corrían entre las ondas del Pactolo” (64). Mientras ridiculiza la ignorancia sobre las metrópolis de los hombres burgueses en México, esa obra también destaca la falta de comprensión sobre su país de las metrópolis.

1.4.2 La feminidad moderna entre lo divino y lo profano: “La odisea de Madame Théo”

“La odisea de Madame Théo”,³⁸ la obra publicada en la *Libertad*, el 21 de enero de 1883, representa a una de las artistas más famosas que visitaron México a fines del siglo XIX, Louise Théo. Debido al dilema de la subjetividad de las actrices que se ubica entre la mercantilización del arte y el arte por el arte, Gutiérrez Nájera dispone ciertas condiciones sobrenaturales a la imagen de la artista parisiense.³⁹ Aunque el título de la obra y el nombre de la protagonista se refieren a una persona real, la famosa actriz, se destaca la ficcionalidad de esa crónica desde su primera línea que dispone el “limbo” como la escena principal del cuento, un

³⁸ Todas las citas de esta obra serán tomadas de esta edición. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras de Gutiérrez Nájera: prosa, tomo I*. Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1898.

³⁹ La característica sobrenatural de los personajes de las narrativas modernistas y su relación con el género conforme a la sociedad burguesa van a discutirse más en las lecturas de *El donador de almas* de Amado Nervo y “Un adulterio” de Ciro B. Ceballos en “Histeria masculina y alianzas asimétricas”, el segundo capítulo de esta disertación.

lugar imaginario adoptado de la religión católica donde “no hay más que niños y flores; pero los niños aman y las rosas son de carne” (186). La voz narrativa describe a Madame Théo como una muñeca creada por la “Madre Naturaleza” con el fin de ser usada como un regalo de Año Nuevo para los niños del limbo. Cuando llega esa muñeca “más mona y más coqueta” (186) al lugar ideal, los niños que no han conocido a ninguna mujer confundieron a la muñeca con Dios.

Todavía antes de pasar el segundo día de su llegada, la tranquilidad del lugar ideal empieza a desestabilizarse:

A los dos días, y había habido porrazos en la calle, y dos niños se habían cambiado sus tarjetas, y un antiguo abonado a las butacas laterales del teatro, que a fuerza de vejez se había ido al limbo, amaneció ahorcado con una corbata en la rama más alta del árbol de Navidad. (188)

La criatura divina de la Madre Naturaleza como un regalo, aunque no tiene capacidad de razón, podría turbar el mundo ideal y degenerar a los hombres inocentes.

La condición de que Théo puede bajarse a la Tierra en esa obra muestra la actitud del autor a la inversión del capital extranjero y al liberalismo económico. En la escena siguiente, aparece un ángel que se preocupa de esa situación tumultuosa del limbo y decide llevar a Théo al planeta Venus. Aunque Théo “vivía a sus anchas” (191) cantando en el único teatro del planeta, su cercanía con el Sol eleva la temperatura del verano hasta que esa muñeca-cantante no puede quedarse. En este momento, gracias a Ramón Guzmán, un empresario real de la época del Porfiriato que participó en la construcción de sistema del ferrocarril en México, transforma los cometas en convoyes y Théo desciende a la Ciudad de México a través de esa transportación quimérica: “de esta manera, peregrina e inaudita, [Théo] vino al mundo la encantadora artista de opereta que hoy aplaudimos en el teatro Nacional. Los biógrafos dirán que no es así; pero los biógrafos sesudos se equivocan” (191).

Aunque el cuerpo de Théo se describe como una amenaza perturbadora para el idealismo de los niños masculinos, en el teatro Nacional de la Ciudad de México a fines del siglo XIX, aquí y ahora para el autor modernista y sus lectores contemporáneos, ella es una artista fascinante. Mientras el lugar ideal donde no existe un sistema político ni económico del país moderno se muestra paralela con la Ciudad de México, la artista como una creación divina de la Madre Naturaleza desciende y se transforma en ser quimérico.

1.5 La visita de la modernidad a la Ciudad de México: *Aventuras de Manon*

1.5.1 La mirada de la cronista hacia un laberinto moderno

Aventuras de Manon: recuerdos de ópera bufa (1884), la segunda novela de Gutiérrez Nájera cuenta la vida de Manon, una corista parisiense que abandonó su propia ciudad y se mudó a la capital de México. Esa novela puede dividirse en dos partes por la modalidad narrativa. La primera parte –capítulos I y II– se apropia de ciertas formas de escrituras periodísticas como entrevista y crónica. En el capítulo I, el narrador, un cronista-novelistas en primera persona, describe la escena del ensayo teatral. Después de explorar varios espacios del Teatro Nacional desde las butacas hasta las salas de las actrices a través de la forma de crónica, el narrador cronista se encuentra con el grupo de coristas entre los bastidores y allí conoce a Manon, la protagonista. En el siguiente capítulo, el cronista visita la habitación de la corista parisiense en un hotel de la Ciudad de México y le hace una entrevista. En la mayor parte de la entrevista, la corista misma narra su itinerario de París a la Ciudad de México. A continuación, el narrador presenta algunas partes del diario de la corista que describen su experiencia e impresión de las calles capitalinas de México.

La segunda parte –capítulos III y IV– consiste en la historia del amor triangular entre dos mujeres y un hombre –Manon, Susana y Carlos. Al inicio del capítulo III, el cronista describe una escena en el teatro donde Manon observa a las esposas de sus amantes y, de repente, la voz narrativa empieza a contar la historia de Manon con Carlos como un ejemplo de su aventura de amor en México. Esa disposición condiciona la relación entre dos amantes como un acto vanidoso y caprichoso entre un espectador burgués y una actriz degenerada, en vez de matizar la historia del ambiente romántico. Carlos y Susana son una pareja casada perteneciente a la clase alta de México. Susana es una mujer hermosa y de buena fortuna, pero tiene un problema: es histérica y dominante. Carlos es un hombre atractivo y talentoso. Aunque antes de casarse con Susana, le gustaba la vida de libertinaje con varias mujeres, después del matrimonio le es fiel a su esposa. Aprovechándose del viaje de su esposa a la hacienda de provincia, Carlos comienza a salir con su amante parisiense. Después de volver a casa su esposa, el joven no termina con su relación adúltera. Susana se da cuenta de la infidelidad de su marido y lo persigue al hotel donde la pareja adúltera se reúne. La esposa celosa se esconde en la habitación de su rival parisiense y cuando ésta entra a su habitación, se lanza contra la amante con una pistola. Después de ese combate turbulento, Susana queda muerta por el disparo. En la corte, ese asesinato de la esposa celosa se considera por un accidente casual y la corista parisiense es absuelta por el juez. Carlos se oculta en una hacienda por la vergüenza y se muere pronto.

En el primer capítulo de la obra, como una crónica teatral,⁴⁰ el narrador-cronista en primera persona, describe el Gran Teatro Nacional en el momento del ensayo de *Le jour et la nuit*. En esa parte, el cronista no se queda en el espacio para el público sino que explora las

⁴⁰ El Duque Job aquí inserta una parte de su crónica publicada con el título “Bric á Brac”, firmado “M. Can-Can”, en *El republicano*, 23 de mayo de 1880.

partes más íntimas detrás del escenario principal como un guía del laberinto para sus lectores.

Moviendo su enfoque desde las primeras butacas hasta los bastidores donde las coristas tienen reunión con sus amantes, la voz narrativa introduce el sentido de cada espacio del teatro.

Refiriéndose a los nombres de las actrices reales de la compañía de Maurice como Paola Marié, Cecile Grégoires, Merle y Duplan, se dispone la estrategia narrativa que desestabiliza la demarcación entre realidad y ficción en esa novela. En ese ambiente, la voz del cronista toma un tono didáctico y les ofrece a sus lectores unas instrucciones para explorar el teatro:

Y el joven rico que cae en la trampa de los bastidores es Daniel en la fosa de los leones. **Los únicos que pueden pasar** a pie enjuto por ese mar rojo de albayalde son **los periodistas**. Preguntad a los veteranos de la escena cuántas emboscadas pueden ocultar los árboles pintados de los bastidores. (8, el énfasis es mío)

En esta obra, la voz narrativa reafirma su condición privilegiada con la que pueda pasar a los lugares tramposos del teatro. A través de su historia exploradora, el narrador les ofrece a sus lectores el placer de conocer los lugares misteriosos del teatro. La voz narrativa distingue a las actrices de las coristas. El espacio entre los bastidores descrito como un lugar de negocios corporales se asigna exclusivamente a las coristas, la categoría inferior de artistas escénicas: “Las actrices se refugian en sus cubiles. Únicamente las coristas quedan sentadas en las escaleras o platicando con sus amigos entre bastidor y bastidor. Éstas suelen hacer buenos negocios” (7). Aunque en las crónicas sobre los personajes reales, Gutiérrez Nájera tomó la postura favorable a las actrices famosas con respecto a sus escándalos, el cronista-narrador en esta novela estigmatiza a las coristas a través de la visión basada en la teoría de la degeneración.

1.5.2 La circulación del cuerpo enfermo y su adaptación en la periferia cultural

Las estructuras de los primeros dos capítulos son paralelos. En el primero, el narrador-cronista se asume como la guía del teatro. En el segundo, la voz de Manon a través de la forma

de la entrevista y del diario describe su viaje de Nueva York y presenta la experiencia de la Ciudad de México. En comparación con sus otras obras, la figura de Manon también pertenece a la categoría inferior de artistas escénicas que no conciben las cualidades artísticas sino un valor mercantil para atraer a sus consumidores:

Verdad es que no podía aspirar a más en la esfera del arte. Su voz delgada y *chevrotante* crispaba los nervios. Tenía cierta desenvoltura, cierto chic, pero con esas cualidades únicas no se llega en el teatro más que a representar *les petits rôles*. Lo raro, pues, no era que viniese en los coros, sino que viniera a México cuando podía vivir en París, no compitiendo con *las professionnelles beautés* ni con las actrices de alto rango, pero sí en la mediana condición de muchas otras. (11)

En la entrevista a la corista parisiense, se presenta el motivo de su visita a México a través de la voz del propio personaje. Después de salir de París, Manon pasó por Nueva York y llegó a México. Aunque la estructura del itinerario de París a México con escala de algunas partes de América es similar a la historia de “La carta de una corista”, la entrevista de Manon construye el sentido simbólico de México de manera más controversial. La voz de la corista parisiense describe la Ciudad de México como una tierra de potencia para el futuro que se ubicaría en un espacio intermedio entre el viejo mundo ya en degeneración como París y el lugar exótico-primitivo como “una isla de desierto como la de Robinson” (21). Refiriéndose a la virilidad del nuevo continente, Manon señala el diferente reconocimiento de su valor en cada lugar de su viaje. A través de la voz de la corista degenerada, la descripción de su viaje señala que el valor reconocido de la feminidad moderna representada por Manon depende de la convención social de género:

Desengáñese usted, tenemos que salir de París como **abandonan las ratas un barco que naufraga**. El nuevo continente es más viril. [...] La explicación es muy sencilla. En Nueva York, que es el París de América, soy una mujer más. El yanqui pasa a mi lado sin fijarse en mi cuerpo, y me atropella. Y yo tengo grandes aspiraciones. Quiero ser reina de alguna parte, aun cuando sea de Mónaco, del valle de Andorra o de Guatemala... **Acaso, acaso realice en México una parte de mis sueños**. Aquí, permítame usted que se lo

diga, tengo dos circunstancias a mi favor: la primera es que las mujeres son honradas, y la segunda, que los ricos son tontos. (12, el énfasis es mío)

La corista parisiense se frustró en Nueva York ya que no la tomaban en cuenta por su belleza y su valor comercial. En el “París de América”, la figura de la corista ya no se consideraba fascinante ni moderna. La actitud de la voz narrativa para México y para las metrópolis en esa parte citada es ambigua. Primero, la voz de la corista describe París como un lugar degenerado que ya pasó su apogeo de civilización, en comparación con la virilidad del “nuevo continente”. Segundo, la moda de la fisonomía y las prendas circulada por la imagen típica de “*New Woman*” ya se había dispersado en Nueva York y eso podría ser un contrapunto de la característica de las mujeres mexicanas “honradas”. Los hombres mexicanos burgueses no tienen una capacidad para distinguir el valor estético con el esplendor superficial del cuerpo femenino como una mercancía, no por su superioridad ética sino por su ignorancia o desinterés de dicho valor.

En esta novela, la asimilación entre el cuerpo femenino y el capital se basa en los términos patológicos de la teoría de degeneración:

En Manon se notaban, más que en otras, los estragos de la vida teatral. Tenía los pómulos salientes y el cutis gastado, como una **moneda que lleva muchos años de estar en circulación**. En la vida de teatro los años se cuentan doble, como en campaña. Manon tenía veinte y aparentaba veintinueve. (11, el énfasis es mío)

En esta parte citada, la metáfora para modificar el cuerpo de la artística es una moneda que tiene la libertad de moverse entre los espacios sin límite. Revisando las ideas positivistas de Gabino Barreda sobre el feminismo y la criminología de Carlos Roumagnac, Sluis señala que los intelectuales mexicanos de la época del Porfiriato no toman una perspectiva distinta a los europeos con respecto al código cultural de “*New Woman*”. Para las élites mexicanas masculinas, la emergencia del sujeto femenino en el espacio público se considera como una amenaza contra la posición privilegiada como el único sujeto civil. La patologización de las mujeres puede

considerarse una reacción de esas elites masculinas para condicionar a las mujeres como vulnerables e imposibilitadas del espacio público: “women prone to hysteria (a nervous condition thought to afflict only women), morphine addiction, and excessive libidinous instincts” (28). Sin embargo, para el Duque Job, quien se posiciona en la periferia cultural con respecto a las metrópolis europeas, la actitud narrativa del modernista mexicano para describir a las actrices precedidas de las metrópolis no es monolítica sino multifacética. El análisis de la voz narrativa sobre la naturaleza de la corista parisiense señala su característica masculina como un explotador de la tierra incógnita en términos eugenésicos: “Yo he nacido con los instintos aventureros y exploradores del capitán Cook y Nordenskjöld” (12). La caracterización del cuerpo femenino como una moneda y como mercancía le otorga a la artista una libertad geográfica y una posición de explorador que generalmente se asignan a los sujetos masculinos. La actriz extranjera, para Gutiérrez Nájera, es una imagen en donde se condensa la reflexión del autor modernista con respecto a la modernidad que no se instaló entre la fascinación inagotable y la sensibilidad amenazada.

2. Histeria masculina y alianzas asimétricas

2.1 La subjetividad moderna en el diálogo entre el discurso estético y el científico

La *Revista Moderna* (1898-1911), que se presentaba con el subtítulo “literaria y artística” desde julio de 1898,⁴¹ inauguró su segundo año de publicación con el nuevo subtítulo de “arte y ciencia”.⁴² En la segunda página de ese número, seguido por el poema “El año nuevo” de Rubén Darío, se incluyó el ensayo de Porfirio Parra (1854-1912) con el título “Alianza entre las ciencias y las bellas letras”. El nuevo subtítulo de la revista podría considerarse armónico con sus primeras páginas, donde los versos del máximo poeta del modernismo se yuxtaponen con el ensayo del médico positivista de la época de Porfirio Díaz (1877-1880, 1884-1911). Sin embargo, la relación entre el positivismo y el modernismo en México, a fines del siglo XIX, no era tan pacífica ni tan simple como la disposición armónica de la revista. Bajo el régimen de Díaz, especialmente a partir de la década de 1890, el grupo de ciertas profesiones, como las del área jurídica y los médicos, empezó a dominar el sistema administrativo del país. La mayoría de ellos fueron educados y/o influidos por el positivismo principalmente, implantado en México por

⁴¹ El título que combinaba los términos científico y estético no fue un caso excepcional de la *Revista Moderna*. En la segunda mitad del siglo XIX, en la capital de México, circularon con títulos fabricados por una combinación similar con aquella, como *El Nacional: periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio* (1880-1918), *Revista nacional de letras y ciencias* (1889-1890) y *El Arte y la Ciencia: revista mensual de bellas artes e ingeniería* (1899-1905). Eso mostraría que en este momento, aunque la ciencia ya empezaba a tomar posición de Conocimiento (con mayúscula) equivalente a la modernidad, los discursos estético y científico no se habían dividido totalmente ni el primero había sido expulsado del ámbito de conocimientos cultos.

⁴² Hasta septiembre de 1903, momento en que tomó el nuevo título de *Revista Moderna de México*, la *Revista Moderna* (aunque con el subtítulo “arte y ciencia”) se dedicaba en su mayor parte a la literatura, mientras que la sección dedicada a la ciencia se limitaba a homenajes para los científicos, aparte de publicar, raras veces, ensayos (o discursos) médicos y políticos de los intelectuales positivistas. El cambio del subtítulo, tal y como señala Héctor Valdez, podría interpretarse debido al interés de los redactores de la revista por el discurso científico que ocupaba el lugar de letras nacionales durante el régimen de Díaz. Sin embargo, el presente trabajo explorará la dinámica multifacética entre la ciencia y la literatura a fines del siglo XIX en México, que se formularía no solo por la relación antagonica sino también por la dependencia bilateral. Para obtener más información sobre el contexto en el que la *Revista Moderna* cambia título, temas, materias e ilustraciones durante sus años de publicación, véase “El estudio preliminar” Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna: arte y ciencia (1898-1903) y estudio preliminar*. UNAM, 1968, pp. 18-32.

Gabino Barreda (1818-1881), fundador en 1868 de la Escuela Nacional Preparatoria que procuró modernizar el sistema pedagógico del país. En las últimas décadas del siglo XIX, cuando los intelectuales positivistas, en su mayoría los discípulos de Barreda y de la Escuela Nacional Preparatoria, ocuparon las posiciones dirigentes del régimen dictatorial, al mismo tiempo que los discursos positivistas de medicina, criminología y jurisprudencia controlaron la sociedad mexicana, a través de la creación de anomalías y de la discriminación contra los “inferiores”; se apasionaron por diagnosticar los síntomas de degeneración social, como epidemias, crímenes y pobreza, a lo largo de la urbanización y la modernización del país. Para la teoría de la degeneración, la literatura se consideró patógena y como síntoma biológico y psicológico de la sociedad, debido a la influencia de la teoría de degeneración dirigida por Cesare Lombroso (1835-1909) y Max Nordau (1849-1923), tanto en Europa como en América Latina. Según esa perspectiva, las obras decadentistas con tono pesimista y los personajes transgresores contaminan a sus lectores y los encaminan a la degeneración moral y psicológica.

En México, la teoría de la degeneración influyó en el discurso estético, especialmente, en la formación y recepción del modernismo. Los redactores de la *Revista Moderna*, como José Juan Tablada (1871-1945), Amado Nervo (1870-1919), Ciro B. Ceballos (1873-1938), Alberto Leduc (1867-1908) y Bernardo Couto Castillo (1879-1901), que en su mayoría nacieron en los sesenta, se consideraron decadentistas hasta mediados de 1890. Ese grupo de los autores jóvenes en el mismo discurso literario, fue criticado y tildado como una enfermedad por opositores del decadentismo, como Aurelio Horta (1853-1903), José Monroy (?-1901) y Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) quienes, en contraposición, sostuvieron la literatura “saludable” a la que se incorporaría la realidad “autóctona” de México a través de su lengua transparente. Por ejemplo, Salado Álvarez publicó, el 29 de diciembre de 1897 en *El mundo*, “Los modernistas mexicanos.

Oro y negro”, artículo para criticar *Oro y negro* (1897), libro del decadentista mexicano Francisco Modesto Olaguíbel (1874-1924). En ese artículo, los problemas principales del libro y de los modernistas mexicanos señalados por el autor jalisciense son su artificialidad del lenguaje imaginario y el permanecer ajenos a la realidad mexicana. Combinando la visión anti-decadentista de Max Nordau y Pompeyo Gener (1848-1920), que afirma: “la obra literaria no es juego de imaginación, capricho aislado de cabeza calenturienta, sino copia fiel de las costumbres que rodean al autor y signo de un estado de ánimo” (Clark de Lara, “El modernismo mexicano” XXXV-XXXVI), con la teoría de Hyppolite Taine quien considera la literatura como un resultado de “raza, medio y clase”, Salado Álvarez señaló que la literatura modernista y decadentista eran vicios contra la sociedad “sana”.⁴³

Aunque los modernistas finiseculares fueron atraídos por la estética de los decadentistas y los simbolistas europeos a quienes denominaban como sus maestros, marcan distancia de la “transgresión sexual” de la modernidad literaria. Los modernistas, a través de esa diferencia, ubican su posición de enunciadorees en el territorio “sano”. En *Los raros* (1896), Darío mostró la posición ambigua hacia la transgresión de la heterosexualidad en el proyecto modernista. Aunque no sería sorprendente que Paul Verlaine fuera asignado a un capítulo de *Los raros* –a consideración de su influencia literaria en Darío y en los otros poetas latinoamericanos de su época– el modernista nicaragüense también incluyó a Max Nordau, el médico húngaro anti-decadentista, en la lista de las personas cruciales para la formación de su mundo modernista.

⁴³ Este artículo de Salado Álvarez provocará un debate sobre la literatura nacional con participación de Amado Nervo. Para apoyar a su grupo modernista, Nervo publicó “Los modernistas mexicanos. Réplica” en *El mundo*, el 2 de enero de 1898, contradiciendo la visión literaria de Salado Álvarez. Dos días después de la publicación de la respuesta del autor modernista, el 4 de enero de 1898, Salado Álvarez publicó otra crítica contra Nervo y su grupo, con el título “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”. El portavoz del modernismo mexicano rebatió el argumento de su opositor otra vez, el 30 de enero 1898, con el título “Los modernistas mexicanos, réplica a Victoriano Salado Álvarez”.

Mientras presentaba la patología de Nordau con tono irónico y burlesco, Darío definió que la sexualidad de Verlaine era una aberración peligrosa, tal como Nordau la reprochó: “Aquel hombre [Verlaine] nacido para las espinas, para los garfios y los azotes del mundo, se me apareció como un viviente doble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana...su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo” (55). La organización del libro sobre las dos figuras antitéticas, según Oscar Montero, muestra la complejidad del proyecto modernista con respeto a la cultura europea: “De ahí la ambigüedad, finalmente insostenible, del proyecto cultural de Darío” (832). En el proceso de apropiación de la cultura europea, Darío filtró la corporalidad amenazante y el factor transgresor para marcar su posición como el “regenerador”. La fórmula binaria de antiguo/nuevo que asignó una jerarquía de maestro/discípulo o padre/hijo a la relación entre Europa y América Latina empezó a refigurarse como degeneración/regeneración con respeto a la modernidad. La autonomía cultural de los modernistas latinoamericanos parte de esa posición en la que pueden tomar y dejar los factores culturales del mundo externo, para reconstruirlos en el mundo interno a su propia manera. En este ambiente hostil contra el decadentismo, tanto en el propio discurso estético como el discurso positivista, una de las estrategias que los decadentistas mexicanos tomaron para alejarse de la imagen peyorativa fue el cambio del nombre de grupo al modernismo. En “Los modernistas mexicanos. Réplica a Vitoriano Salado Álvarez”, respuesta a la segunda crítica de Salado Álvarez contra su grupo, Nervo declaró que “el decadentismo [en México] ha muerto” (252), y mostró que los modernistas no habían copiado la estética decadentista europea sino que la habían renovado con su propio lenguaje.

Este capítulo del presente análisis discutirá la subjetividad moderna no como la imagen homogénea normativizada por los intelectuales positivistas del régimen, sino como el marco

dinámico constituido por la comunicación entre varios discursos, con respecto a sus diferentes modos de apropiarse de la modernidad. En esa dinámica multifacética, los autores mexicanos finiseculares no ignoraron la influencia del discurso científico que ya empezaba a tomar la imagen de Conocimiento y de la modernidad, sino que se apropiaron de sus términos y conceptos. Tomando el término de “Reino interior”, título de un poema de *Las prosas profanas* (1896), Aching señala que, en el espacio simbólico, los modernistas constituyen la escena extravagante de las varias imágenes –los materiales extranjeros, las mujeres fatales, la sonoridad, la lujuria y el crepúsculo– que no se consideraron como representación de la realidad latinoamericana. La crítica literaria desde los fines del siglo XIX las ha considerado como una prueba para mostrar su dependencia cultural de las metrópolis, especialmente de París. José Enrique Rodó, más que nadie, ha criticado a Rubén Darío por considerarlo un poeta no autóctono de Latinoamérica. Además, las obras modernistas no solo incluyen las imágenes europeas sino también las orientales y las precolombinas. Sin embargo, según Aching, el espacio ficticio (el reino interior) puede considerarse como una disposición previa para que, mediante la autonomía,⁴⁴ los modernistas puedan diseñar la imagen a través de los objetos de las culturas extranjeras a su propia manera. Las obras modernistas no se enfocaron en la descripción

⁴⁴ En *The Politics of Spanish American 'Modernismo': By Exquisite Design* (1997), Gerard Aching discute el sentido de la política del modernismo a través del análisis de las características estéticas de las obras del movimiento: el uso frecuente de la metáfora del espacio interno y la descripción repetida de los objetos extranjeros. Estas características se han considerado como una tendencia apolítica por parte de la crítica literaria. El análisis de Aching no se enfoca en un proyecto político ni en un mensaje ideológico del grupo modernista, sino que redefine la función política en la literatura. Para Aching, el espacio político constituido por las obras literarias se presenta no solo a través de la referencia directa de la cuestión política, sino también a través de la relación con los otros discursos socioculturales. Cuando muchos de los discursos socioculturales de la América Latina finisecular se concentraron en la modernización nacional, el modernismo se distanció del tema político. Sin embargo, Aching señala el interés de los modernistas por el “art for art’s sake, the esoteric, the ephemeral, volupté, the preoccupation with fashion, auras, and fleeting impressions” (147), como una manera de representar su experiencia de la modernidad. La visión poética del modernismo es que el ser humano percibe el mundo a través del lenguaje y, por lo tanto, la renovación del lenguaje significa el cambio del modo de percepción.

referencial de la realidad ni la encajaron en las formas europeas, sino que construyeron una subjetividad cultural propia de Latinoamérica. De la misma manera, la estética modernista buscaba su autonomía con respecto a otros discursos, especialmente a la medicina y a la jurisprudencia positivistas. Como Aníbal González señala sobre la dinámica entre el modernismo y la filología a fines del siglo XIX, las crónicas modernistas construyen el “yo organizador”, el cual dispone los materiales artificiales e imaginarios en “el reino interior”, mientras que la ciencia observa el fenómeno del mundo exterior en el laboratorio. González lo denomina “la retirada estratégica” (*La crónica modernista hispanoamericana* 37) de la literatura frente a la nueva hegemonía de la ciencia. Los autores latinoamericanos realizan un espacio liberado de su posición inferior a la ciencia –y a la cultura europea– a través del “yo organizador”. La subjetividad de las obras modernistas debe considerarse dentro del marco de la interacción entre el discurso estético y el científico.

La modernización del país, dirigida por los positivistas, no solo apuntó al desarrollo económico y a la implantación de una nueva técnica en el país, sino también a interiorizar la imagen de la ciencia “moderna” como letras nacionales. La “medicina moderna”, que se consideraba el discurso representante de la ciencia en ese momento, todavía no ocupaba una posición consolidada como institución con autoridad en la sociedad mexicana. Aunque la institucionalización de la medicina “moderna” coincidió con el interés del gobierno que se dedicó a la modernización del país, los positivistas se enfrentaron con dos dificultades principales para realizar su objetivo: en primer lugar, hasta fines del siglo XIX, en la sociedad mexicana todavía existía otro género de curadores con el que los médicos titulados debían competir; y, en segundo lugar, los médicos titulados no tenían la estima del pueblo, así que las revistas y los periódicos tomaron a los médicos (no solo titulados, sino también no-titulados)

como objeto de parodia y burla en sus artículos, con respecto a la ineficacia de sus tratamientos y a su mal comportamiento.⁴⁵ Para ganar el favor de la opinión pública hacia la medicina institucionalizada, los médicos positivistas necesitaban los medios literarios, como revistas y periódicos, en los que se dispersarían sus imágenes de alta cultura e institución organizada. Asimismo, estos medios literarios funcionaron para que los lectores interiorizaran en los conceptos y los términos de medicina “moderna”. En esta dinámica entre la ciencia y la literatura, el artículo de Parra en la *Revista Moderna* no solo ofreció un ejemplo de la subjetividad moderna que consistió en el modelo reconciliador entre las diferentes áreas intelectuales, sino también evidenció las grietas del proyecto nacional de ambos discursos: la subjetividad coherente y auto-transparente del discurso positivista y su alternativa del discurso estético basado en la búsqueda incesante de la espiritualidad en el universo interno.

Desde el título, “Alianza entre las ciencias y las bellas letras”, el artículo de Parra propone la construcción de la relación auxiliar entre la ciencia y la literatura. Antes de configurar un modelo reconciliador, Parra encuadra las imágenes antitéticas entre los dos discursos que se extendieron en ese período. La gente, según Parra, “creee [*sic*], con bien [*sic*] escasos fundamentos” (2) que la ciencia se restringe a usar una lengua minuciosa e indagar en la substancia de la realidad, mientras que la poesía maneja una lengua de “ornato” (2) basada en la imaginación. Parra rechaza esa formación binaria entre dos discursos porque, para ese médico positivista, la ciencia ya había concebido las características de poesía desde su origen:

⁴⁵ Claudia Agostoni investiga la relación entre la institucionalización de la medicina y la formación de la opinión pública en las décadas finales del siglo XIX en México. Aunque los médicos titulados, según la historiadora mexicana, formaban parte de la élite social que dirigía la política del régimen, la opinión pública sobre los médicos no era homogénea, había varias discrepancias entre la práctica y el discurso de la medicina en la sociedad mexicana. En esta situación, “los médicos titulados y el Estado eran incapaces de imponer las normas, prácticas y discursos de la medicina titulada sobre otros géneros de curadores, o de imponerse sobre el público consumidor de servicios médicos” (115).

La ciencia lleva en sí misma innatos gérmenes de poesía, como son la grandeza de sus asuntos y la severa armonía que guardan entre sí las proporciones. La ciencia astronómica, cruzando los abismos del espacio, midiendo los colosales volúmenes de los soles, ponderando sus estupendas masas, analizando su incandescente substancia, midiendo las prodigiosas distancias estelares, y calculando velocidades raudas, lleva á cabo empresas tan osadas y realiza tan peregrinos ideales, que bien pueden suministrar pábulo á la imaginación y al genio del poeta más favorecido. (2)

Para reconfigurar la relación antagónica por la auxiliar, el médico positivista dibuja un entorno más amplio de ciencia, como el concepto de Conocimiento en principio. El modelo ideal que realizaría la alianza en este artículo fue un proyecto para el futuro: “Quién será el Danto afortunado, que en el siglo que llama ya á nuestras puertas, forje en la fragua incandescente del genio, la maravillosa hechura de la epopeya científica?” (2). Los dos discursos compartieron una misión para iluminar la ignorancia del ser humano y su alianza también lo apuntó: “la redención maravillosa, que poco á poco sacará al linaje humano de la noche del mal y del pecado, para llevarlo al día lamineo de la verdad y del bien” (2). Esa presuposición del artículo que señaló el origen común entre los dos discursos anticipó la fisura epistemológica de la alianza ideal. La alianza de la ciencia y el arte se constituyó sobre la subjetividad asimétrica que le asignó al arte el lugar pasivo y complementario vis a vis a la ciencia. En los ejemplos de alianza descritos por Parra, los “auxilios mútuos [*sic*]” (3) se concretizan, exclusivamente, a través del liderazgo de la ciencia con respecto al arte.

Además de la subjetividad asimétrica, el ensayo del médico positivista muestra la característica polémica del sujeto ideal, la cual determina la genialidad del sujeto como una precondition para realizar el modelo reconciliador:

La ciencia y la poesía se hermanan y se prestan auxilios mútuos [*sic*]; **en las cimas** de la inteligencia lo bello y lo verdadero coinciden, **el destello de genio** que hizo á Newton descubrir la gravitación es de la misma excelsitud que el que permitió á Shakespeare sondear el abismo de las pasiones. (3, el énfasis es mío)

Los intelectuales célebres, como Newton, Shakespeare, Dante, Goethe y Kepler, fueron escogidos por el médico mexicano, como ejemplos de quienes ya habían realizado la alianza entre los dos discursos y que se destacaron por su genialidad. A fines del siglo XIX, los artistas “ingeniosos”, los poetas simbolistas y decadentistas, se vincularon con una imagen de personalidades “raras”, así que la imagen de los artistas se transformó en la de los “inútiles”, los marginados y los improductivos en la sociedad moderna cuyo principio era la productividad y el mercado liberal. Contra esa marginalización, los artistas finiseculares, especialmente los decadentistas y los modernistas, perseguieron la belleza artificial en sus obras a través de la subjetividad del “yo” poético. Aunque Parra señala que los artistas tienen que tratar los materiales de la realidad como los precedentes admirables, el médico positivista no rechaza que sea necesaria una capacidad extraordinaria por parte de los intelectuales para realizar su proyecto. Tanto la subjetividad de la ciencia como la genialidad de los intelectuales, las precondiciones exclusivas del modelo reconciliador en el ensayo de Parra, podrían revelar la fractura, la contradicción y la disyunción de la imagen pacífica de los dos discursos, estético y científico. El presente análisis mostrará la dimensión multifacética, en la cual interactúan y entrechocan el valor tradicional –espiritualidad y autonomía– y el nuevo –materialidad y conformidad–, en el periodo transitorio de la modernización de la sociedad mexicana.

Las narraciones como los cuentos, las novelas y las crónicas escritos por los autores modernistas de la *Revista Moderna*, describieron personajes transgresores de las normas judiciales y/o culturales, quienes sufrían de anomalías físicas, psiquiátricas y éticas. Asimismo, la trama de esas obras se apropió de la estructura de la diagnosis médica, en donde la voz narrativa (en primera o tercera persona) buscaba el origen/verdad de la enfermedad, a través de la observación de la fisonomía, la historia familiar y la clase social. Sin embargo, la investigación

patológica de las voces narrativas en el espacio ficcional no se realizó de manera homogénea ni siguió ciegamente al discurso médico-positivista. El presente capítulo discutirá cómo la narrativa finisecular representa la subjetividad moderna constituida por la dinámica entre el discurso positivista, que procuró capturar al sujeto mediante el lenguaje patológico, y el discurso estético que se propuso indagar en la espiritualidad del mundo interno. A través del análisis sobre la representación de varios personajes ficcionales, como una metonimia del discurso médico-positivista y el estético, se revelará la grieta de la subjetividad moderna basada en la dicotomía de mente-cuerpo, espiritualidad-materialidad y sujeto-objeto.

2. 2. El sujeto entre lo ideal y lo anormal: un andrógino espiritual en *El donador de almas* de Amado Nervo

2.2.1 La visita del poeta al médico: “el yo inquieto” y la desestabilización de la mirada diagnóstica

El donador de almas (1899), tercera novela de Amado Nervo después de *Pascual Aguilera* (1892) y *El bachiller* (1895), destaca por su trama sobrenatural en la que un médico se transforma en una figura andrógina que tiene dos almas de diferente género en un cuerpo masculino. El análisis de la novela de Nervo mostrará la disfunción del género normativo, a través de la subjetividad asimétrica entre el discurso medicina-positivista y la literatura, para revelar la inestabilidad de la homosociabilidad entre los intelectuales, como un sujeto nacional bajo el régimen de Porfirio Díaz.⁴⁶ Rafael Antiga, protagonista de *El donador de almas*, es un

⁴⁶ Robert Mckee Irwin analiza la representación de la consolidación entre los intelectuales masculinos en la literatura mexicana del siglo XIX. Según el crítico, los líderes intelectuales del período consideraban la relación heterosexual como una amenaza contra la estabilidad social. Argumentaban que la relación heterosexual podría provocar el deseo

médico que vive en la ciudad de México a fines del siglo XIX. La novela empieza con el diario del médico, en la entrada de “14 de Julio de 1886”, fecha en que se describe su estado melancólico producido por el aburrimiento de la rutina diaria y por la ansiedad ante un afecto. En la descripción de su melancolía, el diario del protagonista constituye una imagen de afecto como nueva estimulación contra la cotidianidad, mientras que las partes de la vida cotidiana, como su gato y la cocinera, se describen inefectivos para aliviar su ansiedad: “¿Qué deseo, pues, hoy? Deseo tener un afecto diverso de mi gato. Un alma diversa de la de mi cocinera, un alma que me quiera, un alma en la cual pueda imprimir mi sello, con la cual pueda dividir la enorme pesadumbre de mi Yo inquieto” (131). El médico no solo desea algo o a alguien sino que también desea ser deseado por algo o alguien. Al mismo tiempo, el protagonista revela que la necesidad de un alma se relaciona con la existencia de “mi Yo inquieto”, el cual podría considerarse como uno de varios estados del “Yo” o un “*alter ego*” (177). El diario del protagonista abre un debate sobre la delimitación ambigua entre el que desea y el ser deseado y, al mismo tiempo, presupone la multiplicidad del “Yo”.

Aunque en su diario el médico no se etiqueta a sí mismo con una patología definitiva, los motivos repetidos como la ansiedad hacia la nueva estimulación y el estado melancólico del protagonista son suficientes para ofrecer la imagen de la hiperestesia, característica común de los personajes de otras novelas del autor, como Felipe en *El bachiller* y Pascual de *Pascual*

corporal excesivo. Por lo tanto, el matrimonio, convención social fundada por la heterosexualidad se consideró frágil como entidad básica y fundamental de la sociedad:

Mientras tanto, entre los hombres, la intimidad no sólo no causaba angustia sino que se valorizaba como fundamento de la Nación. El amor entre hombre y mujer se representaba como problemático, pero el afecto homosocial entre hombres alegorizaba la consolidación de una Nación moderna y liberal basada en los principios de libertad, igualdad y fraternidad. (“Homoerotismo y nación latinoamericana” 214)

De esta manera, los autores mexicanos en este período representaban el modelo homosocial de los personajes masculinos en sus obras, como una alternativa del sujeto nacional.

Aguilera. El personaje que sufre de histeria o, más bien, de hipersensibilidad es un tema popular de los textos literarios y médicos de fines del siglo XIX, tanto en Europa como en Latinoamérica. A través de la representación del “Yo inquieto”, la novela de Nervo cuestiona la perspectiva masculina constituida por la visualización del cuerpo femenino, la cual fue promovida por el discurso médico decimonónico. Para elaborar la dinámica entre la histeria, la sexualidad y la subjetividad en la novela de Nervo, sería útil tomar en cuenta el contexto histórico entre la patologización de la histeria femenina en el discurso médico y la auto-figuración del “Yo inquieto” en el discurso estético. Con atención a esta dinámica entre los dos discursos, el presente trabajo indagará cómo la novela de Nervo muestra la fractura de la subjetividad nacional basada en la solidaridad entre los intelectuales masculinos, cuya precondition es la abstracción de las mujeres como seres espirituales.

A fines del siglo XIX, la imagen de la histeria femenina se consumió a través de productos culturales como los textos literarios y médicos, las ilustraciones y las fotos, en Europa, especialmente en Francia. Podría considerarse la visualización de la histeria femenina, en la Belle-Époque (1871-1914), que dirigió el neurólogo francés Jean-Martin Charcot (1825-1893) y los médicos de su generación. En 1868, Charcot, jefe del hospital Salpêtrière en París, empezó a dar sus *Lecciones del Martes* sobre histeria, que duraron durante los años 70 y 80, y publicó *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la salpêtrière* (1884).⁴⁷ En este momento en que alcanzaba fama internacional como neurólogo, Charcot organizó un taller de fotografía, en el

⁴⁷ Desde mediados de siglo XVII, el Hospital Salpêtrière había tratado pacientes femeninas. Durante seis años (1872-1878), este médico construyó su modelo patológico de histeria a través de la observación de las mujeres. Ya que Charcot, como médico positivista, no tenía confianza en la teorización patológica, nunca publicó una teoría general de la histeria, sino que ofreció una acumulación de datos empíricos de las pacientes. *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la salpêtrière* tiene siete historias clínicas de las pacientes que observó y analizó el médico en ese periodo.

cual colaboró con Paul Régnard (1850-1927) y Albert Londe (1858-1917) para sacar fotos de varias pacientes, con fines de su investigación patológica. A través de las ilustraciones y de las fotos, la histeria femenina, como Mark S. Micale señala, se codificó como una imagen típica: “a young adult female with her hair disheveled, head tossed back, limbs contorted, eyes rolling, body rigid and writhing erotically” (217). Aunque la histeria empezó a considerarse una enfermedad no exclusivamente femenina en el discurso médico, en los textos médicos sobre la histeria masculina, generalmente no se dispusieron ilustraciones ni fotos de los pacientes masculinos.⁴⁸ En las pocas excepciones, las ilustraciones y las fotos de la histeria masculina no eran extravagantes ni teatralizadas como las de la histeria femenina.

Los médicos, a fines del siglo XIX, no fueron los únicos que tuvieron interés por la histeria. Algunos autores literarios –especialmente los llamados decadentistas–, como Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Marcel Proust, según Micale, describieron la histeria masculina, a través de una perspectiva diferente a los médicos pertenecientes a “the white, Christian, middle-class, profesional, heterosexual male” (208). Esas obras literarias, aunque se apropiaron de las características de la histeria producidas por el discurso médico, no solo ubicaron en el centro de su trama a personajes masculinos que sufrían de esta enfermedad

⁴⁸ Aunque Charcot se considera una figura importante con respecto a la visualización de la histeria femenina de la Bella-Époque, el médico publicó 28 casos prácticos de la histeria masculina en *Leçons du mardi à la Salpêtrière* (1887-1889). El análisis de Charcot se enfoca más en la descripción y categorización de los casos de los pacientes que en la teorización universal de la histeria. A través de la metodología positivista de investigación, Charcot insistió en que los hombres y los niños también podrían sufrir de histeria. Sin embargo, según Micale, aunque el jefe del hospital Salpêtrière abrió la posibilidad de la histeria masculina, Charcot también sexualizó la histeria en su análisis: “Women in his writings fall ill as a result of their vulnerable emotional natures and inability to control their feelings, whereas men get sick from working, drinking, or excessive fornication. Hysterical women suffer from an excess of ‘feminine’ behaviors, hysterical men from an excess of ‘masculine’ behaviors” (157). A través de esta racionalización del exceso de género como el origen de la enfermedad, Charcot categoriza la histeria masculina como una enfermedad relevante de la clase proletaria, que se considera expuesta fácilmente al exceso de trabajo físico, al consumo de alcohol y al intercambio sexual. Para obtener más información sobre la histeria masculina a fines de siglo XIX en Europa, véase Mark S. Micale. “Male Hysteria at the Fin de Siècle.” *Hysterical Men. The hidden History of Male Nervous Illness*. Harvard UP, 2009. 162-227.

femenina, sino también representaron el estado “anormal” provocado por la histeria como una circunstancia. Para los autores decadentes, la histeria de sus personajes ficticios ya no garantizaba la autoridad de los médicos masculinos hacia el cuerpo femenino, sino que ofrecía la autoexploración del yo, la cual ya no podía definirse a través de una imagen coherente entre lo masculino/femenino. En atención al código cultural de histeria, podría considerarse que el diario del protagonista en *El donador de almas* dirige a sus lectores hacia la cuestión del género y de la subjetividad desde las primeras páginas de la novela.

En *El donador de almas*, la subjetividad formulada por el “Yo inquieto” se profundiza a través de la relación entre Rafael, el médico protagonista, y Andrés, poeta y amigo de Rafael. El diario del médico protagonista de *El donador de almas*, que se contrapone a la trivialidad de la vida cotidiana (inclusive su profesión médica y su conocimiento de medicina) con la ansiedad hacia el afecto, se interrumpe por el sonido del timbre que anuncia la visita de Andrés. El visitante, después de confesar su afecto hacia el dueño del consultorio, a través del código ambiguo entre la fraternidad y la relación erótica, declara que el objetivo de su visita es la donación del alma de una mujer para el médico. El deseo del médico-paciente, quien anhela el afecto del visitante, es temporalmente cumplido por la visita del poeta, quien había sido marcado por el médico como un enfermo de hiperestesia: “Eres un perpetuo hiperestesiado” (138), dice el médico al poeta. Considerando las obras finiseculares sobre el motivo de la histeria masculina como sus obras anteriores del propio autor, es destacable la donación, la acción principal del encuentro del médico y el paciente (típicamente el joven urbano y/o literato) en *El donador de almas*. El sujeto de tratamiento del encuentro es el poeta en vez del médico y la acción es regalar un espíritu, no recetar una medicina ni poner una inyección.

Podría ser útil para revelar cómo la novela de Nervo representa la subjetividad asimétrica entre el médico y el poeta, considerar *De sobremesa* (1887-1896), novela modernista de José Asunción Silva (1865-1896), en la cual el diario del protagonista y la visita al médico funcionan como una estrategia para cuestionar la relación convencional entre el médico y la paciente.⁴⁹ Mientras que en el diario de Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, el poeta enfermo describe su visita al doctor desde la perspectiva del paciente, en el diario de *El donador de almas*, el médico demarca el “Yo inquieto” como una autodiagnos, que espera a un visitante. En las visitas del protagonista a los tres médicos de diferentes características en *De sobremesa*, el cuerpo del paciente es consumido por la mirada diagnóstica de los médicos, al mismo tiempo que el paciente mira con deseo el cuerpo sano de algunos médicos. En la visita del poeta al médico de *El donador de almas*, surge el deseo del médico hacia el cuerpo masculino del poeta: “Esteves [Andrés] ha venido ayer a ofrecerme un alma. Me inspira gran inquietud ese muchacho. Tiene delirios lúcidos de un carácter raro....Sus hermosos ojos grises se calvan como dos alfileres en la médula de nuestro cerebro” (143). Sin embargo, en la visita al médico de esta novela, la acción principal es una donación ofrecida por el poeta, no un diagnóstico hecho por el médico. A diferencia de la novela de Silva, la novela de Nervo se enfoca más en la función del encuentro entre dos personajes que en el diagnóstico obsesivo hacia el cuerpo masculino. Después de la

⁴⁹ *De sobremesa* ofrece al presente trabajo un punto de partida para reflejar la imagen de “visita al médico” en la novela de Nervo, que puede considerarse como la dinámica entre el sujeto a examinar y el objeto exhibido. José Fernández de Andrade, poeta, empresario y protagonista en *De sobremesa*, disfruta de una conversación después de una espléndida comida con sus amigos intelectuales. Los amigos le piden al anfitrión que recite su diario de viaje a Europa. Fernández lee a sus amigos su diario que inicia, a su vez, con sus propias lecturas del diario de una actriz y pintora fallecida, *El Journal de Marie Bashkirtseff* (1887) y el diagnóstico de ella por Max Nordau, el autor de *Degeneración* (1893). Gabriel Giorgi en su análisis de la novela *De sobremesa* se enfoca en cómo representa los diferentes modos en que los poetas y los médicos perciben el cuerpo masculino. Los médicos en la novela, según Giorgi, muestra su obsesión de nombramiento patológico del cuerpo masculino, que les impone ver la belleza del cuerpo masculino, mientras que la facultad artística posibilita al poeta articular la belleza del cuerpo masculino. “Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva.” *Ciberletras*, vol. 1, 1999.

visita del poeta, la ansiedad del médico, que se relacionaría con el deseo hacia el cuerpo del poeta y a la adquisición del alma femenina, no se resuelve sino que se desarrolla más. El concepto de agente en la visita al médico se invierte. El sujeto de acción en la visita al médico no es quien diagnostica y cura al otro, sino quien afecta y desestabiliza al otro.

2.2.2 La donación del alma: la capacidad estética y la subjetividad asimétrica

Considerando que la donación del poeta fue una recompensa del favor previo de Rafael por ayudar al poeta a publicar sus libros, el intercambio de favores entre el poeta y el médico resulta beneficioso para ambos hasta el momento de la donación del poeta. Sin embargo, después de los cuatro años de la sujeción del alma femenina al médico, la ansiedad hacia el afecto de Rafael reaparece y empieza a obsesionar por Alda (nombre del alma en la obra). Por culpa del médico, el cuerpo de Alda muere debido a su larga ausencia del espíritu, así que el alma femenina ocupa el hemisferio izquierdo del cerebro del médico. Entre “Yo y yo”, donde el alma femenina y el lado masculino discuten el sentido de su estado andrógino, y el episodio titulado “Luna de miel” que describe la convivencia entre las almas femenina y masculina en un cuerpo, se interpone el episodio titulado “Digresiones” que explica las características complementarias del médico y del poeta, así como su afecto recíproco: “¿Sorprenderá a alguien que se hayan amado?” (184). La intervención del episodio sobre la fraternidad, que es atemporal con respecto a la trama como su título señala (Digresiones), formula una comparación entre el estado andrógino y la relación homosocial. Sin embargo, la donación del alma por parte del poeta al médico no solo se describe como un acto del afecto, sino que también se muestra como una asimetría de la capacidad intelectual entre los dos. Rafael tiene la capacidad literaria y científica a la vez; es una figura semejante al “profesor Charvet” en *De sobremesa*, uno de los tres médicos ficticios de la novela de Silva, el cual, según Gabriel Giorgi, no cae en “la ceguera de Max Nordau” (s/p) que

se obsesiona con el simple nombramiento de la enfermedad y deja de lado la observación del cuerpo masculino y su belleza. Con una facultad no permitida para los otros médicos, Rafael, en su diario, articula la belleza del cuerpo masculino, aunque a través de la perspectiva pretendida del diagnóstico. Además, la adquisición de Alda le otorga al médico una gran fama sobre su capacidad de curación, porque el alma le entrega al médico su conocimiento misterioso para que no haya “dolencia que no diagnostiques con acierto, que no cures con habilidad, menos aquellas que fatalmente estén destinadas a matar” (154), según Alda le señala a Rafael. El contacto con el poeta le ofrece al médico la capacidad estética y el conocimiento misterioso, los cuales se narran como facultades superiores al discurso de la medicina.

El narrador de *El donador de almas* repetidamente describe la capacidad insuficiente del médico para manejar el alma, el amor y el afecto, los cuales posibilitan el acercamiento al conocimiento misterioso en esta novela. Antes de la visita del poeta, el médico, en su diario, confesó su afecto hacia un alma. Pero el diálogo entre el donador y el receptor del alma muestra la ignorancia del médico sobre el alma que le ofrecería el afecto, cuya base de conocimiento sería “la filosofía de la Medicina” (186) que podría adjudicarse al positivismo:

–Masculino o femenino? [Rafael]

–Los espíritus no tienen sexo...[Andrés]

–¿Independido de un organismo?

–Independido cuando tú lo quieras.

–Y ese organismo, si la pregunta no implica indiscreción, ¿es masculino o femenino?

–Femenino.

–¿Viejo o joven?

–Joven.

–¿Hermoso o feo?

–¿Y qué te importa, si yo no te regalo un cuerpo, sino un alma? (139-140)

En este diálogo, es aparente la insuficiencia de capacidad del médico para entender el valor y la característica del espíritu. El médico considera que el espíritu es “la resultante de las fuerzas que actúan en nuestro organismo” (139), mientras que el poeta define que “un alma es un espíritu que informa un cuerpo, del cual no depende sino para las funciones vitales” (139). Esta diferencia de perspectiva causa un comportamiento distinto en los dos personajes con respecto a la pertenencia del alma. Aunque ya sabe que el espíritu es indispensable para la vitalidad del cuerpo, a través del diálogo con el poeta, el médico obliga al alma a no volver a su cuerpo por demasiado tiempo.

Como Alda misma afirma, un espíritu alejado del cuerpo no tiene autoridad, sino que se sujeta a su dueño del espíritu. Por eso, cuando recibe el alma, el médico lamenta que aquella no pueda dar ningún afecto a su dueño por su falta de autonomía: “La sujeción total no es afecto” (148). El médico no maneja bien su autoridad con respecto al alma del otro, puesto que no puede controlar su obsesión hacia el afecto. El “error” del médico podría ser su capacidad insuficiente para mantener la distancia desde el alma pertenecida que debe quedarse en la posición de una herramienta estética. Al mismo tiempo, la perspectiva sobre la prioridad entre el cuerpo y el alma podría considerarse como la capacidad diferente entre los dos personajes. Desde el primer encuentro, el poeta declaró que el alma no tiene sexo ni depende de su cuerpo. Esta afirmación sobre el sexo del alma podría crear una dimensión controvertida sobre el afecto entre las almas; si no tiene corporalidad, ¿el amor entre las almas no podría encerrarse en la relación heterosexual con respecto a sus cuerpos? En la conversación entre los dos personajes masculinos, el enunciador más activo en su afecto hacia el otro es el poeta porque entiende mejor la naturaleza del alma para la voz narrativa. Mientras que el poeta mantiene varias almas, el médico fracasa en el manejo de una sola alma. El efecto positivo del modelo auxiliar entre el poeta y el médico

colapsa por la falta de capacidad del segundo. Así como el artículo de Parra en la *Revista Moderna* sobre la alianza entre ciencia y arte presupone la subjetividad por una parte, la novela de Nervo sobre la relación auxiliar entre el médico y el poeta recalca, en cambio, la superioridad.

2.2.3 El andrógino entre el modelo ideal y el estado anormal: la abstracción del cuerpo femenino como precondition de la alianza masculina

El alma de la mujer ocupa el hemisferio del cerebro del médico y empieza a describirse como una amenaza contra la autoridad del médico. Después de la luna de miel temporal, los dos espíritus se pelean, porque el alma de la mujer reclama su soberanía sobre medio cuerpo del médico. Aunque la figura andrógina se narra como una intervención inesperada del alma de la mujer en el cuerpo masculino, la reflexión del médico ya anticipaba este matrimonio espiritual, al mismo tiempo que recibía la donación de su amigo poeta:

¡Oh, si yo pudiese realizar con Alda el matrimonio cerebral soñado por Augusto Comte! No hay duda, éste es el solo connubio posible en el porvenir, cuando el maravilloso verso de Mallarme sea el lema universal: *Helas! La chair et triste et j'ai lu tous les livres!* ¡Ay de mí! ¡La carne es triste y yo he leído todos los libros! (149)

La referencia al “matrimonio soñado”, señalada por el maestro más sagrado entre los positivistas mexicanos, inicia una discusión profusa sobre el andrógino descrito en esta novela. Augusto Comte (1798-1857) considera que el deseo sexual de los varones es un instinto egoísta que engendraría varios problemas sociales, mientras que las mujeres son el sexo afectivo. La familia es un sistema social que controla el deseo egoísta de los hombres a través del afecto de las mujeres. El matrimonio ideal para Comte, según Arppe, es “purged of sex” (33), basado en el crecimiento mutuo de la espiritualidad entre los dos lados. Esta idealización del matrimonio abstinentes es paralela a la descripción de la figura andrógina espiritual que describe Andrés, el poeta amigo: “son los seres más semejantes a los dioses, tienen en sí ambos principios. La

virilidad y la delicadeza se alternan y se hermanan en su espíritu” (179). La convivencia de dos almas podría considerarse el modelo común entre el matrimonio ideal del positivista y la figura divina del poeta.

El modelo ideal positivista y estética propuesto a través de la figura andrógina espiritual empezó a desestabilizarse en los episodios posteriores de la novela, porque los dos espíritus no podían ignorar la otra condición fundamental de un ser: la corporalidad. Después de la ocupación del hemisferio cerebral, el alma femenina reclama su derecho de la mitad del cuerpo masculino. El modelo de Comte presupone la desexualización de las mujeres, al mismo tiempo que los seres divinos descritos por el poeta se limitan a la fusión espiritual. Eso muestra la postura contradictoria del narrador de la novela hacia las mujeres. Según Christopher Conway, en esta obra, cuando la mujer tiene cuerpo, puede ser una amenaza contra la autoridad masculina. Las mujeres tienen que quedarse en la representación abstracta como una pura espiritualidad en la visión estética del autor:

In spite of this impulse toward perfection, the transaction between the masculine and the feminine in Nervo's supernatural fiction is always mediated by the anxiety of losing control over the feminine. What begins as a merging of selves and genders results in a reinscription of male power that requires the withdrawal of the masculine from its feminine counterpart. (462)

En la visita del poeta al médico en la primera escena de la novela, Andrés declara que “los espíritus no tienen sexo” (139). Esta separación no reivindica la posición femenina igualitaria a la masculina, sino que abstrae a las mujeres como seres espirituales que no deben tener deseo corporal ni deben provocárselo a los hombres.

Para reflejar más profundamente esa disposición de la mujer como una herramienta para constituir un tipo de relación entre los hombres (homosociabilidad), es preciso considerar el concepto de “triángulo erótico” entre hombre-hombre-mujer analizado por Sedgwick en las

novelas inglesas del siglo XIX. Según su explicación, la conformación de una relación triangular entre dos rivales y una amada depende de la rivalidad entre los hombres, no de la emoción ni de la relación entre los agentes heterosexuales. Sin embargo, la relación entre tres personajes no solo revela la característica patriarcal de la sociedad mexicana en ese momento para fortalecer la homosociabilidad de los intelectuales masculinos. La disposición de la figura andrógina constituye la subjetividad asimétrica tanto entre los diferentes géneros como entre los diferentes discursos intelectuales y finalmente alcanza a desestabilizar la demarcación de lo normal/anormal. Mientras que generaliza el amor entre los diferentes sexos como una violencia corporal, el narrador describe que los dos espíritus todavía no abandonan su deseo corporal hacia el otro: “¡Oh, sí, los sexos se odian! El beso no es más que una variación de la mordida” (207). Aunque la novela ofrece un modelo del andrógino espiritual, también cuestiona su posibilidad de realizarlo sin corporalidad, usando el tono burlesco.

El encerramiento del alma de la mujer en el cuerpo del personaje masculino se consideraría un motivo cultural para señalar la feminización del hombre, la anomalía finisecular típica que relacionó el síntoma patológico con la falta ética. Los médicos franceses, a fines del siglo XIX, describieron la histeria masculina como un resultado de la afeminación y la homosexualidad para rechazar que los hombres “normales” pudieran sufrir de esa enfermedad “femenina”.⁵⁰ Por otro lado, como Andrew Elfenbein señala, la asociación de genialidad con anormalidad, especialmente con la homosexualidad, se empezó a diseminar en el cambio del

⁵⁰ Micale señala las estrategias de los médicos franceses que se resisten al concepto de la histeria masculina. A fines del siglo, los médicos ya no pueden ignorar a los pacientes masculinos que sufren de histeria. Primero, los médicos inventan nuevos términos patológicos para sustituir la histeria masculina. Segundo, los médicos disponen de algunas condiciones especiales para los hombres histéricos. Los hombres de la clase baja o los hombres afeminados pueden ser objetos de la enfermedad tradicionalmente femenina. A través de esta estrategia, la histeria que había funcionado como una estrategia para controlar a las mujeres, ahora excluye a los obreros y a los homosexuales de la categoría de hombres normales.

siglo XVIII al siglo XIX en Europa: “The cult surrounding genius has created an analogy between the situation of the alienated, marginalized artist who rebels against social norms by shattering conventional gender categories and that of the homosexual man and women in a homophobic world” (7). Los artistas destacados del siglo XIX, quienes tomaron una posición alienada y marginada desde la convención social, constituyen una imagen rebelde contra la sociedad burguesa a través de la sexualidad “trasgresora”. Sería posible que el andrógino espiritual del cuerpo masculino en esta novela se asocie con la afeminación del médico, por lo menos, con su estado “anormal” con respecto al género y a la sexualidad.

El andrógino de la novela refleja esa demarcación débil entre genialidad en el discurso estético y anormalidad en el discurso científico del siglo XIX. Tanto la superioridad de genios como la inferioridad de anormales, ambos valores se constituyen a través de la imagen de “raro” (*queer*) con respecto a la mayoría de la sociedad. Además, antes de describir la convivencia de los dos espíritus, la voz narrativa señala que “todos sentimos en nuestra conciencia a esos dos personajes que se llaman yo y el otro” (177). Si la dualidad del yo es una naturaleza del ser humano, ¿el andrógino de la novela, la convivencia de dos espíritus en un cuerpo, sería un modelo ideal (anormal) o un estado natural (normal)? En esta novela, la figura andrógina no solo turba la división entre el modelo ideal y la imagen anormal, sino que también cuestiona la capacidad del lenguaje que asigna un significado a un significante, lo cual funciona para la precondición del sujeto auto-transparente y la demarcación entre el yo y el otro.

Después del fracaso de su luna de miel, el andrógino busca a su amigo poeta para pedirle que expulse el alma de la mujer de su cuerpo. El poeta libera el espíritu de Alda del médico y ella sube al cielo, dejando sus palabras de despedida: “Me oirás en la brisa que pasa, me aspirarás en el perfume que flota, me contemplarás en los lampos del alba, me sentirás en el

júbilo de tu espíritu consolado” (239). En este momento, el alma femenina cambia totalmente a una figura más abstracta y estética. La ausencia del alma femenina inspira a la verificación del médico. Así, la novela de Nervo finaliza con una obra poética escrita en el diario del médico: “Hallamos, digo, los siguientes versos, pensados sin duda por Rafael, pero a los cuales debe haber dado forma literaria Andrés, –ya que el doctor no era muy hábil en achaques de versificación–, dedicados a la dulce ausente e intitulados...” (243-244). La falta de capacidad estética del médico se enfatiza en esta última parte otra vez. La novela de Nervo, a través de la circulación de la imagen abstracta femenina como un alma, describe una relación homosocial entre el poeta y el médico. Este afecto recíproco entre los personajes masculinos finalmente se consolida por la experiencia estética, la cual se basa en la subjetividad del poeta, una metonimia del discurso estético. Aunque esta novela reproduce la consolidación exclusiva entre los intelectuales masculinos, cuya base es la subjetividad asimétrica y la abstracción del cuerpo femenino, la figura andrógina muestra que la norma de sexualidad y género que genera la patología de lo normal/anormal no puede cubrir las prácticas en cuya dinámica con la norma se constituye la realidad.

2.3. Laboratorio de subjetividad moderna: *Pacotillas* de Porfirio Parra

Pacotillas (1900), la única novela de Porfirio Parra (1854-1912), cuenta la vida de Francisco Téllez, un discípulo de medicina que sufre de la miseria y las ideas delirantes en la ciudad de México de las últimas décadas del siglo XIX. Antes de imprimirse como un libro completo, fechado el domingo 13 de septiembre de 1891, los primeros tres capítulos de esa novela se publicaron en el suplemento del diario *El Universal*. Para el 1.º de noviembre en el mismo año, cada domingo, siguió la publicación de las entregas de la novela hasta el capítulo

XII, “una noche agitada”. El 8 del mismo mes, de repente, no apareció la siguiente entrega en ninguna parte del diario, y se suspendió la publicación sin ninguna aclaración. En el año 1900, después de 9 años de su publicación suspendida en el diario *El Universal*, la novela se imprimió íntegra en la editorial española Salvat y constaba de más de 500 páginas, dividida en dos libros con una breve dedicatoria; el primer libro incluía dieciocho capítulos y la segunda, diecisiete. La novela se apropia de una forma de diagnóstico médica que se enfoca en la descripción de las circunstancias exteriores y las características inherentes del protagonista que podrían considerarse los síntomas y las causas de su anomalía mental, como la condición económica miserable, el horario cotidiano irregular, la afección al café y al alcohol, y la obsesión por la literatura. Aparte de esa indagación patológica, por otro lado, en toda la novela se describe repetidamente la incompatibilidad de la autonomía del protagonista y el materialismo de la sociedad mexicana. Entre los dos enfoques narrativos, se figura la imagen controversial del protagonista: un sujeto degenerado y heroico.

El régimen del porfiriato propuso “libertad, orden y progreso” como el lema principal de su gobierno, y en la década de 1890, propagó la imagen de un país pacífico y moderno en los periódicos favorables al gobierno y los boletines de economía.⁵¹ Sin embargo, la política de las elites intelectuales del régimen dictatorial se formó a través de la fusión del liberalismo y del positivismo, aunque se consideraban contradictorios. Ese grupo se llamó, desde 1878, los

⁵¹ “Even if it celebrated moral, social, and racial progress, Porfirian positivist ideology, expressed in the slogan “order and progress” emphasized material progress. This focus on the material realm intensified during the 1890s because achievements of the early Porfiriato were highlighted and because the científicos, who strongly influenced official ideology, ascended to power at this time. Porfirian “progress” was glorified in national discourse articulated in official publications and the pro government political and financial press. The narrative was a triumphant success story” (Richard Weiner 16)

políticos científicos y, desde 1893, como los “científicos”.⁵² Porfirio Parra, médico representante de la era del porfiriato, fue el sucesor fiel de Gabino Barreda (1818-1881), fundador del positivismo mexicano y, en marzo de 1878, lo sucedió en su puesto de profesor de Lógica, en la Escuela Nacional Preparatoria de México. Sin embargo, aunque su maestro no aceptó el darwinismo social, Parra mostró interés por la teoría de Spencer que consideraba la sociedad como un organismo. Este discípulo de Barreda, aunque pertenecía a una de las elites intelectuales más representativas de la época, tomó una posición controversial con respecto a la dictadura del régimen. Y cuando se formó el proyecto de reelección por el gobierno autoritario en 1888, Parra dio un discurso que reveló la situación política cuestionable del país, “en honor a la memoria del doctor Rafael Lucio (1819-1886)” (Alvarado 195), mientras que mantuvo su puesto en la Cámara Diputados durante el largo tiempo del porfiriato. Lourdes Alvarado describió la actitud polémica de ese médico positivista como una oposición de “límites aceptables” (195).

La novela de Parra se apropia de la perspectiva patológica de la degeneración para representar la subjetividad del protagonista como “candidato a [la] locura” (356). Sin embargo, en esta obra, su imagen del alienado garantiza al protagonista la condición de autonomía frente a la sociedad materialista que había perdido la espiritualidad descrita en la novela, como el valor tradicional de México. Como ya se ha discutido en la introducción de este capítulo, la imagen de

⁵² Desde el triunfo de los liberales contra el partido conservador y contra el emperador Maximiliano en 1867, según Hale, el liberalismo se idealizó como la identidad nacional de México (3). Las elites intelectuales del régimen porfiriano, que se apropiaron de la teoría de Auguste Comte y Spencer, también se identificaron a ellos mismos como constitucionalistas, aunque insistieron en modificar la Constitución 1857. Justo Sierra denominó a su grupo “el nuevo grupo de liberales” por excelencia, llamando “metafísicos” y “antiguos” a sus antecesores que hicieron la Constitución de 1857 (20). Dentro del marco del liberalismo, las elites positivistas escogieron el darwinismo social a favor de su situación política. Por ejemplo, Sierra no admitió la libertad individual como el principio político de Spencer, aunque aceptó su idea de la sociedad como un órgano. Los científicos fueron los intelectuales porfiristas influidos por el positivismo e insistieron en implantar la metodología científica en el ámbito de la política, la sociología y la economía.

“raros” de los personajes ficcionales en los textos modernistas podría interpretarse un discurso político que constituiría su autonomía para criticar la sociedad burguesa y, a la vez, para distanciarse del decadentismo europeo. Aunque generalmente esta novela fue categorizada como novela naturalista, su voz narrativa no solo examina la patología del protagonista sino que también lo denomina como “joven de porvenir” (355), cuyo valor procedería del lugar alineado de la sociedad burguesa. En enero de 1901, en la *Revista Positiva*, Agustín Aragón presentó la novela de Parra como una descripción naturalista, o más bien, positivista:

En “Pacotillas” hallamos cuadros de nuestra vida y pinturas de nuestro estado social que ni exageran sus lados malos ni idealizan sus partes buenas... Si la trama no parece complicada, **es que el autor no ha buscado la solución de ningún hondo problema en su libro y sólo ha querido presentar** un cuadro con la acción y reacción de la vida social y la vida doméstica. (El énfasis es mío)

Ese comentario sobre *Pacotillas* ignora que la voz narrativa de la novela no solo describe lo que se ve en la sociedad mexicana, sino también que cuestiona el principio del positivismo que podría experimentarse en la realidad sin ningún proceso mediado. A diferencia de la lectura de Aragón, en 1952, más de 50 años después de su publicación, José Hernández Luna leyó la misma novela como una visión anticipada de la Revolución mexicana contra el régimen del porfiriato: “Pacotilla es un inadaptado, como inadaptados fueron los mexicanos que en 1910 se decidieron a destruir el Porfiriato” (539). Esa lectura anti-porfiriana no considera que el lenguaje patológico de la novela configuró las características del protagonista y de otros personajes, aunque la voz narrativa se conmovió con la autonomía del protagonista contra la sociedad burguesa.

Tomando en cuenta la discusión previa en el primer apartado de este capítulo sobre el artículo de Parra, el protagonista, que posee el genio literario tendente a la imaginación y la facultad racional de la ciencia, podría considerarse análogo al sujeto descrito por la imagen de “la alianza entre la ciencia y las bellas letras”. En este sentido, en *Pacotillas* se constituye un

laboratorio ficcional donde se prueba la hipótesis del sujeto moderno que posee la autonomía espiritual y la racionalidad científica. La subjetividad del protagonista no consiste en la reconciliación de “candidato a locura” y “joven de porvenir”, sino que se matiza continuamente en la disonancia de la temporalidad (entre el pasado y el futuro) y del espacio (aquí, la periferia y allá, el centro), como la imagen de la alianza del artículo del autor en la *Revista Moderna*. Los ejemplos de alianza referidos en el artículo de Parra eran las figuras intelectuales europeas del pasado a quienes le faltaba un proceso de adaptación temporal-espacial en la sociedad mexicana finisecular. Por otro lado, el héroe degenerado de la novela se describió como un sujeto sin tiempo-lugar en la sociedad mexicana contemporánea, quien habría merecido estar en París o pertenecer a las generaciones pasadas de la historia mexicana de la Guerra de Reforma (1857-1861) y la Segunda intervención francesa (1861-1867). A parte de la disonancia temporal-geográfica, ambos textos idealizan un genio cuya naturaleza semántica se basa en la excepcionalidad con respecto a la mayoría de la sociedad. La anomalía mental garantiza al protagonista su autonomía heroica contra la sociedad burguesa, pero esa inconformidad no puede reconciliarse con el principio social como el materialismo y el mercado libre.

2.3.1 Fraternidad: imagen de alianza entre sujetos masculinos normativizados

Pacotillas empieza con una escena en la que pasean por la ciudad de México a fines del siglo XIX y conversan en una taberna capitalina los cuatro estudiantes de medicina, Francisco Téllez, Rómulo Álvarez, Antonio López y Juan Robles: “De dos en dos, y cogidos de brazo, lanzáronse, corriendo casi, por la fea, extensa y triste calle de la Perpetua, bromeando con los transeúntes, chuleando a las criadas mozas y galanteando a las pollitas” (16). La parte citada que describe el paseo del grupo señala que la solidaridad entre los cuatro condiscípulos se forma a través de su posición alejada, como observadores, de los transeúntes de las calles capitalinas. Los

cuatro amigos, quienes comparten la afición por la literatura aunque su estudio principal es la medicina, disciplina representante de la ciencia del momento, conversaban sobre las dificultades económicas y la carga académica de su propio estudio. Cada personaje del grupo tiene sus propias características, como una variable dependiente de experimentación controlada para probar una hipótesis, que va a afectar la adaptación en la sociedad capitalina contemporánea; Francisco, discreto e inteligente llamado “Pacotillas”, el apodo en su grupo, carece de sociabilidad y sufre de hipersensibilidad hereditaria. Se enamora de Amalia, su amante huérfana, y decide vivir con ella sin casarse, aunque su condición económica se agravará por esa convivencia. Rómulo Álvarez, “Patillitas”, es “cursi elegante” (17) que disfruta de una vida libertina. Álvarez se quedará como el amigo sincero de Francisco hasta el final de obra, pero se le describe como una figura pasiva con respecto a la sociedad burguesa, que no tiene un proyecto para el futuro nacional, mientras que transgrede la ética burguesa por su relación liberal con las mujeres. Antonio López, “Santa Ana”, el personaje menos referido del grupo, también será amigo fiel del protagonista hasta el desenlace, pero mantendrá buena reputación de su comportamiento disciplinario y caminará en la ruta segura hacia el éxito de su profesión. Juan Robles, “Chango”, el antípoda del protagonista, abandonará sus estudios de medicina y se adaptará en la sociedad burguesa al obtener un puesto político, como secretario del gobernador que ocupa el centro del poder del régimen. Robles tramará un complot para acusar a su amigo Francisco y lo dirigirá hacia la muerte trágica.

Francisco, el protagonista, nació en León, ciudad del estado de Guanajuato, y se trasladó a la ciudad de México para formarse bajo el sistema pedagógico más moderno, como el autor mismo quien nació en Chihuahua y siguió sus estudios en la capital becado por su propio Estado. Un joven de provincia emigrado a la capital, no solo como referente autobiográfico, sino también

como motivo literario y fenómeno social del momento. Varios modernistas mexicanos de la *Revista Moderna* ubicaron su propio grupo en el margen de la sociedad capitalina por su nacimiento en provincia y dispusieron esa condición a sus personajes de las obras literarias.⁵³ Ese motivo cultural también otorga la imagen marginal al protagonista en *Pacotillas*. Francisco, condicionado a estar lejos de su raíz, de su provincia y de su padre, fue anticipadamente a un lugar alienado de la sociedad capitalina. La tragedia del protagonista empieza con la muerte de su padre, don Francisco, el comerciante de provincia quien había apoyado a su hijo. La madre de Francisco murió joven y el padre lo crió con mucho cariño. Aunque el viudo fue una persona “honrada” y buena, se le describe como una figura anacrónica con respeto al cambio social. La virtud tradicional asignada a aquel viudo ya no fue suficiente para formar a su hijo como un sujeto moderno. O más bien, la relación padre e hijo se invirtió cuando el protagonista ayudó a su padre aprender las nuevas medidas importadas, aprovechando sus conocimientos de la escuela:

Lo que más placía al honrado don Francisco Téllez, era que su hijo había de llegar a hacerle comprender bien aquel **endiablado sistema métrico decimal**, que para él siempre había sido **indescifrable** y que seguía siéndolo aún, no obstante las graciosas y repetidas explicaciones del despabilado muchacho. (36)

Para el buen comerciante, las medidas nuevas –un código moderno y universal– eran algo “indescifrable” que traería “el caos” (36) a su propio mundo. Con respeto a la apropiación del conocimiento moderno, la generación mayor, que mantenía el valor tradicional descrito como

⁵³ A fines del siglo XIX, como uno de los aspectos de la modernización nacional bajo el régimen del porfiriato, el capital y la población del país se concentraron en la ciudad de México, para obtener mejores oportunidades de trabajo y de educación, tal y como Saydi Núñez Cetina señala: “El auge atrajo a pobladores de las regiones vecinas que inmigraban buscando oportunidades de trabajo o educación. Si en 1870 la ciudad de México contaba con 200,000 habitantes aproximadamente, para 1880 eran 250,000, en 1900 llegaban a 345,000 y en 1910 la población era de 471, 066 habitantes” (377). Esos inmigrantes vivieron al margen de la ciudad que no se desarrolló como el centro de la ciudad, en términos de la construcción de acueductos, higiene pública y viviendas.

“honrado”, no podía adaptarse en la sociedad moderna ni patrocinar a la generación joven. La disposición binaria espacio-temporal de la provincia atrasada y la capital moderna se formó a través de las imágenes antitéticas del padre atrasado y el hijo moderno. Aunque el hijo fue un sujeto potencial moderno relativamente, a su padre en la provincia se le considerará un sujeto decadente en la capital. Además, después de la muerte de su padre, se encontró con los dos tipos antitéticos de generación mayor quienes representaban la historia mexicana del siglo XIX. El general López y don Marcos son los fundadores de los periódicos cuyas direcciones eran contradictorias, a favor del gobierno y opositor. El primero, corrupto y conformista, tomó un rol para explotar y contaminar a los jóvenes intelectuales. Y el segundo, idealista e inconformista, aunque apoyaba al protagonista, no pudo protegerlo contra el poder corrupto. La asociación de dos dicotomías provincia-capital y mayor-joven señala que la imagen de la modernidad no solo consistió en la temporalidad –atrasado y avanzado– sino que también en varias cuestiones binarias enfrentadas en la sociedad mexicana del momento, como autonomía y conformidad, libertad y orden, y espiritualidad y materialidad.

La ineficacia de la relación padre-hijo se presenta paralela con la imagen de la fraternidad entre los jóvenes intelectuales. Cuando Francisco se queda indefenso en la capital, la voz narrativa describe que la hermandad entre los discípulos sustituyó la ausencia del apoyo paternal:

La amistad proveyó por lo pronto a su desamparo. En las aulas había conocido a Patillitas, se habían ligado con una de esas amistades espontáneas y cordiales que nacen entre discípulos, y que suelen resistir a los crueles embates de las tempestades de la vida. Patillitas era de Saltillo y disfrutaba de una beca que, al abolirse el internado, se convirtió en pensión mensual de treinta duros. Este muchacho, aunque vano y presumido, era de un corazón excelente, quería a Francisco **como a un hermano**, también había perdido a sus padres y no tenía pariente alguno. (47, el énfasis es mío)

Ese reemplazo de la relación padre-hijo por la hermandad presupone que la forma básica de comunidad de la trama será el afecto entre los miembros sociales. Aparte de sus defectos hereditarios, hipersensibilidad e ideas delirantes diagnosticadas por el discurso positivista, como las preposiciones inevitables hacia la eliminación, la vida del protagonista está también condicionada por factores exteriores, especialmente los actos de sus amigos. A lo largo de la cadena de infortunios, Francisco enfrenta algunas oportunidades para adaptarse en la sociedad burguesa. Cuando el protagonista trabaja para *La bandera del progreso*, el periódico patronado por el gobierno, Álvarez, su amigo libertino, empieza a salir con la amante del general López, fundador y dueño del periódico. Antes de que el general supiera el engaño de su amante con Álvarez, el dueño del periódico no había considerado expulsar al joven redactor de su lugar de trabajo, aunque el protagonista no tenía buena relación con su jefe. Después de perder su trabajo de periodista, Joaquín Rodríguez, dueño de haciendas en León, intentó pedir a Francisco ejercer como practicante de médico para cuidar a su hermano delirante afectado por la muerte de su esposa. Para el protagonista, el trabajo de médico practicante habría sido una oportunidad para ganar buen dinero y salir de la capital. Sin embargo, el dueño de haciendas escuchó sobre la mala reputación del protagonista diseminada en la sociedad capitalina, aunque lo conmovía mucho la personalidad discreta del protagonista. Cuando vacilaba en su decisión, el médico de su hermano le recomendó para el lugar de practicante, a Antonio López, otro amigo del protagonista. Así, Francisco perdió la oportunidad para mejorar su condición económica.

Finalmente, don Marcos le ofreció al protagonista el trabajo de redacción para el *Independiente*, periódico opositor. El protagonista obtuvo así la libertad y la autonomía de escribir y recibió un buen salario. Además, pasó el examen de profesión médica. Pero, en este momento, el camino hacia la felicidad del protagonista se desvió por la intervención de Chango,

el secretario personal del gobernador, quien quiso persuadir al protagonista para que dejara de escribir los artículos que denunciaban la corrupción del gobernador. Francisco rechazó la propuesta de su antiguo amigo y Chango conspiró la acusación contra el protagonista y lo encerró en la cárcel por ofensas contra el funcionario público. El protagonista encarcelado padeció de tifo y, aunque fue liberado por el esfuerzo de sus amigos, murió en casa. De este modo, la dinámica de los condiscípulos se ubica en el centro de la trama en cada bifurcación de la vida del protagonista, de manera que los miembros del grupo fraternal toman un rol decisivo en su configuración.

La fraternidad basada en la ciudadanía igualitaria como la relación fundamental, en términos político y jurídico, de la nación moderna podría considerarse el cambio interno del poder simbólico en su propio círculo patriarcal de padre e hijo (rey y pueblo), a fraternidad (ciudadano y ciudadano) como señala Pateman: “fraternal patriarchy [patriarca fraternal]” (3).⁵⁴ La trama basada en la dinámica entre los personajes masculinos refleja que el discurso de la modernidad de esta obra también se constituye sobre esa base simbólica del sujeto masculino

⁵⁴ Pateman señala que las interpretaciones de las teorías del contrato social, que es la narrativa política más influyente de la edad moderna, ignoraron su aspecto como un contrato sexual. El estado-nación que se considera basada por la libertad como una hazaña ganada por los hijos, quienes cortaron la sujeción natural de sus padres y la replicaron por el gobierno civil. Sin embargo, para Pateman, eso fue resultado del entendimiento parcial del término patriarca, cuya entidad fundamental no era solo la sujeción del hijo a su padre sino también de la esposa a su esposo. En este sentido, la imagen del contrato igualitario entre “individuales”, denominado como “fraternal patriarchy [patriarca fraternal]” (3), internaliza a la sociedad la exclusión de las mujeres como sujeto político. Al mismo tiempo, el contrato social se funda en la división entre el espacio público y el privado, y excluye al segundo del ámbito hasta donde tuvo que abarcar el discurso político. La proposición de que son los sujetos masculinos “los individuales” revela la ilusión del contrato formulada por la imagen de libertad:

Capitalists can exploit workers and husbands can exploit wives because workers and wives are constituted as subordinates through the employment contract and the marriage contract. The genius of contract theorists has been to present both the original contract and actual contracts as exemplifying and securing individual freedom. (8)

La sujeción del pueblo al gobierno y de las mujeres a los hombres se considera como resultado de la decisión liberal de cada individuo. Sin embargo, según Pateman, esta sujeción es una base fundamental de formulación de las teorías de contrato social desde el momento de su nacimiento.

como un sujeto exclusivo en el ámbito político y en el espacio público. A diferencia de los roles principales de los personajes masculinos en la trama de la novela, los femeninos como Amalia, la amante del protagonista; Rosa, la esposa de Chango, y Mercedes, la enamorada de Patillita, fueron asignados a un rol complementario para mostrar mejor las características de los personajes masculinos y para dramatizar el conflicto entre los hombres. Amalia, Rosa y Mercedes se mantienen generalmente dispuestas en sus casas; conversan con los personajes masculinos y los esperan en el hogar. Amalia se describe con una imagen hermosa y sincera, pero carece de inteligencia. Por ejemplo, en algunas escenas donde leyó con Francisco las obras literarias, ella no entendía ciertas expresiones literarias. Rosa, esposa de Chango, no era “sana” moralmente ni físicamente y se le describe como una mujer vanidosa e histérica: “otros defectos de Rosita podían calificarse de adquiridos, y eran la consecuencia de la riqueza de su padre; el principal de ellos era una vanidad enorme, y el gusto a todo género de ostentación” (182). La vida de Rosa fue condicionada por la riqueza de su padre y por la característica hereditaria de su madre. Chango la escogió por la ambición para subir a la clase alta, aunque sin afecto. Las dos mujeres, una buena pero pobre, otra mala pero rica, representan los caminos contradictorios tomados por sus esposos, dos amigos antitéticos. Además, Mercedes, amante de Patillitas y del general López tomó el rol de provocar el conflicto entre dos hombres. Después de ser abandonada por ambos amantes, desapareció sin ninguna explicación de la obra.

Al principio, la fraternidad patriarcal como un fundamento de la nación moderna no solo excluye a las mujeres sino también a los hombres “inferiores” desde el ámbito de sujeto político. La teoría de la degeneración que justificó por excelencia la discriminación de raza, clase, sexo y sexualidad asoció la normalidad con la normatividad. A fines del siglo XIX, especialmente en Francia, empezó a diseminarse el concepto de degeneración del ser humano a través de la imagen

de la crisis de masculinidad. La inquietud ante la emergencia de los problemas sociales considerados como el contraejemplo del progreso del ser humano se combinó con la sensibilidad amenazada por las mujeres y la clase proletaria, los cuales empezaron a tener voz política y procuraron aumentarla, para alcanzar al sujeto político que había sido un lugar privilegiado para los hombres blancos de clase alta. En México, la teoría de la degeneración también tomó un rol de estigmatizar a las mujeres, a los “pelados” (los emigrados de provincia a la capital), y a la población indígena, poniéndoles las etiquetas patológicas basadas en la metodología positivista y en el darwinismo social. Además, la inquietud de los intelectuales mexicanos con respecto al progreso procedió de la realidad de ser un país menos avanzado, en términos económicos y culturales, que países extranjeros como los Estados Unidos y Francia. Por un lado, la teoría de la degeneración apropiada en México por las elites intelectuales del régimen porfiriano diagnosticó a la sociedad mexicana enfocándose en la naturaleza y la raza como el obstáculo del desarrollo nacional. Por otro, esas elites procuraron ubicar su identidad nacional entre la dominación cultura-económica y el país moderno autónomo. Dentro de ese marco de la patología positivista, la novela de Parra describe básicamente a su protagonista como un sujeto tendente a las ideas abstractas. Sin embargo, el presente análisis se enfocará en esa anormalidad mental del protagonista que le posibilita un lugar superior al resto de los miembros sociales adaptados en el valor burgués.

Aparte del primer capítulo donde los cuatro amigos conversan en una taberna capitalina, ese espacio funciona a lo largo de toda la trama como un lugar de comunicación del protagonista con los otros personajes. Esa disposición de la taberna no es sorprendente si se considera la popularidad del espacio en el momento, como señala Rubén M. Campo, uno de los modernistas mexicanos y miembro de la *Revista Moderna*, en la memoria de su grupo literario durante el

cambio del siglo: “El bar era una institución americana trasplantada a nuestra ciudad en los últimos años del siglo XIX, y que se había propagado de tal suerte que en cada calle había uno o dos bares intermedios y en cada esquina había uno, a veces cuatro, uno por cada esquina” (*El bar. La vida literaria* 32). La manera en que el modernista imaginó la modernidad a través del espacio utópico de fraternidad podría ofrecer las claves para considerar la grieta del modelo de alianza representado en esa novela de Parra.

Aunque el modernista dibujó como un lugar igualitario los bares finiseculares de la capital de México, esos no fueron un lugar permitido para todas las personas. Primero, las mujeres no podían entrar al bar sin compañía de un hombre. El bar donde se realizó el modelo de reconciliación del conflicto social, en la memoria de Campo, se define como “una institución que aunque trasplantada había arraigado y era necesaria en la vida mexicana” (*El bar. La vida literaria* 33), desde EE.UU. A través del matiz utópico y nostálgico del espacio, la descripción de los bares señala el motivo fundamental para constituir la modernidad en el discurso modernista: la cultura extranjera adaptada por a la manera autonómica de México. La adaptación de la cultura exterior funcionó como una estrategia para otorgar a la periferia una subjetividad, por lo menos, la posición equivalente con respecto al centro: “[la escena de fraternidad en bar] era el tiempo feliz en que una moneda mexicana valía lo que una moneda norteamericana de igual unidad” (34). En esta descripción, a través de la idealización del espacio como utopía llena de afecto, la inferioridad económica del yo (México) se aproxima al empate con el privilegio del otro (los Estados Unidos). La reubicación de la jerarquía entre el yo y el otro procura cambiar el valor central en la construcción de la subjetividad moderna (del desarrollo económico al afecto de comunidad). Sin embargo, la modernidad idealizada a través de la imagen de los bares creó la dicotomía capital-provincia:

El calor del sol meridiano, tórrido en todas las estaciones, dispersaba a toda aquella muchedumbre que **un desconocedor de las costumbres metropolitanas veía asombrado desaparecer**, sin saber dónde, en una ciudad sin restaurantes numerosos, pues eran contados los que había en el centro, y podrían juzgar que aquellas absorbidas como por tramoya del escenario del paseo. **Pero lo que no sabían era que todas aquellas gentes, masculinas sea dicho, se refugiaban en el bar.** (*El bar. La vida literaria* 31-32, el énfasis es mío)

Aparte de la exclusión de las mujeres desde el lugar simbólico de modernidad, esa parte citada revela la distribución asimétrica de la modernización entre capital y provincia. Los “desconocedores” de la ciudad no podrían entender la corriente de la muchedumbre masculina y su dirección al bar. Esa escena del contacto de los provincianos con el fenómeno moderno de la capital muestra que, en el mismo país, la modernización asimétrica engendró la diferencia temporal y geográfica. La sensibilidad de lo moderno se forma a través de la temporalidad de lo avanzado y lo atrasado entre dos entidades que podrían diversificarse, como el centro y la periferia, la capital y la provincia, y lo masculinos y lo femenino, y los degenerados y los beneficiados por el progreso.

El segundo libro de *Pacotilla* empieza con el episodio de los hermanos Rodríguez, quienes ya conocían al protagonista en León, su pueblo natal. Joaquín Rodríguez, dueño de haciendas, visita la capital para curar la locura de su hermano Antonio, licenciado en jurisprudencia. Francisco, joven discípulo de medicina, los ayuda a consultar a un médico famoso de la capital y Joaquín intenta contratarlo como practicante de médico para cuidar a su hermano. En este momento, el dueño de haciendas escribe una carta para su esposa donde describe su experiencia en la capital. La mayoría del contenido epistolar son descripciones de escenas capitalinas y su remordimiento por la ciudad degenerada. Uno de los vicios urbanos más destacados en la carta era “las innumerables cantinas” (216):

Las hay de todo tamaño, de todo pelo, de todo color. Si vas por las calles de Plateros, no das diez pasos sin tropezarte con algún elegante expendio de licores donde la gente se emborracha a lo fino; por los barrios no das otros diez sin dar con pulquerías o tabernas donde los pelados se emborrachan a lo ordinario... Allí los personajes más graves se revuelven con los pollos más significantes, **allí las barbas cabelleras blancas se mezclan con rostros lampiños y cabezas rizadas de muchachos.** (216, el énfasis es mío)

En esa descripción, para los ojos del “buen” provinciano, la popularidad de las cantinas no era un signo del progreso de la sociedad, sino un síntoma de degeneración. En el discurso modernista, como señaló la descripción del bar de Campos, la sensibilidad para percibir lo moderno consistía en dos imágenes: los discursos y prácticas culturales importados de las metrópolis, y su apropiación autonómica. De ese vaivén entre dos polos, el proyecto mexicano con la bandera del progreso confrontó la dificultad para reubicar la posición del yo y del otro en la subjetividad moderna. Los intelectuales mexicanos, en su propio proyecto, propusieron las metrópolis de Europa y EE.UU., como referencia de lo moderno. Para las metrópolis, el nuevo mundo, fue el otro que ha funcionado como la referencia de lo atrasado para compararse con el yo moderno. Tomando en cuenta que la modernidad es un modo para percibir el yo, los intelectuales mexicanos enfrentaron la cuestión de que la temporalidad de la realidad mexicana siempre estuvo atrasada con respecto al centro. En aquella carta de Joaquín Rodríguez, la imagen de la ciudad degenerada señala que el lenguaje del provinciano no puede representar la realidad urbana. La escena caótica de la capital que estaba llena de la fluidez de las personas condicionó el encuentro heterogéneo entre las diferentes generaciones. Para el provinciano, la flexibilidad entre las clases y las generaciones diferentes creó la confusión entre los estratos sociales como un transgresor semiótico que su capacidad del lenguaje no podría abarcar, como la adaptación de las nuevas medidas impactó al padre del protagonista.

2.3.2 La subjetividad moderna: el sujeto enfermo entre la conformidad y la autonomía

En *Pacotillas*, el protagonista queda sujeto por el lenguaje patológico mientras que su autonomía se mantiene por su búsqueda de la espiritualidad en su universo interno. Francisco sufre de anomalía mental, como alucinación, hipersensibilidad y melancolía, y de enfermedad física, pulmonía y tifo, en la mayor parte de la novela. Sin embargo, esa descripción patológica del protagonista no se constituye sobre una división clara entre la anomalía psiquiátrica y la enfermedad física. La voz narrativa, a través de la forma de diagnóstico, indaga en la causa de enfermedad a través de la demarcación ambigua entre los factores hereditarios y los condicionales. Además, tampoco están separados de manera decisiva los síntomas y las causas patológicos de su enfermedad. Esa imbricación de las divisiones inestables cuestiona la eficacia del lenguaje patológico para la construcción de la subjetividad del protagonista; ¿la anomalía del protagonista es una enfermedad definitiva o una desviación temporal de función normal?; ¿el protagonista es un sujeto degenerado predestinado a la exclusión o es un sujeto trágico excluido por la sociedad enferma?; ¿dónde puede ubicarse la frontera entre la alienación y la autonomía de un individuo con respecto a la sociedad? Dentro del marco de la modernidad, esas cuestiones formadas por la novela se comunican con el proyecto nacional diseñado por discurso médico-jurídico del momento.

La modernidad se matiza de racionalidad, expansión y progreso mientras engendra a los otros como objetos que deben ser modernizados por el yo. La sexualidad y el género son la consecuencia del cambio de subjetividad en la edad moderna. Tal como Foucault señaló en *The History of Sexuality*, el dispositivo de la sexualidad en la edad moderna,⁵⁵ la forma moderna del

⁵⁵ Foucault, en *The History of Sexuality*, menciona dos modificaciones de la explosión discursiva de la sexualidad en el siglo XIX. El primero es el movimiento centrífugo con respecto a la monogamia heterosexual. Esa “normalidad” es un estándar interno de sexualidad, pero se refiere menos. La monogamia heterosexual está posicionada en el lugar de la única sexualidad normal pero paradójicamente permanece discreta. Al mismo tiempo, las sexualidades periféricas

poder no es la reducción de la edad pre-moderna cuando la soberanía ejecutó o dejó vivir a los subordinados, sino que es la disciplina y la regulación que los miembros sociales procuran satisfacer sobre su cuerpo mediante las normas. En el siglo XIX, los médicos, por excelencia, alentaron a crear estereotipos masculinos a través de las patologías que definieron como “anormalidades”.⁵⁶ De manera analítica, la masculinidad se constituyó sobre la taxonomía basada en la dicotomía normalidad/anormalidad. A través de la autoridad del discurso médico, los estereotipos masculinos, aunque se han cambiado constantemente, empezaron a internalizarse como la imagen natural, como Mosse señala “eidetic images” (78). La cuestión primaria de la novela de Parra para constituir la subjetividad moderna a través de su protagonista gira de la incompatibilidad de la materialidad y la espiritualidad como dos principios fundamentales que deben reconciliarse y sintetizarse en la sociedad mexicana, a fines del siglo XIX.

Revisando el discurso de los médicos mexicanos finiseculares sobre “locura moral”, un término amplio que no solo incluyó patologías como “la manía, la melancolía o la demencia” (“Locura moral y degeneración” 189), sino que también cubrió la condición de “la histeria, la epilepsia, el alcoholismo y la sífilis” (“Locura moral y degeneración” 189), Frida Gorbach señala que la asociación entre la evaluación psiquiátrica y la estigmatización moral racionalizó la intervención de los médicos al discurso y práctica jurídicos. Aunque el enfoque del presente trabajo no apuntará cuál sería la patología más precisa –histeria o locura moral– que identifique

son especificadas y articuladas a través de “the incorporation of perversions and new specification of individuals” (43). El segundo, por la morfología del cuerpo humano categorizado por la sexualidad, cada individuo es especificado. Eso es, para Foucault, el nuevo modo de ver al sujeto en el siglo XIX: “It acted by multiplication of singular sexualities. It did not set boundaries for sexuality; it did not exclude sexuality, but included it in the body as a mode of specification of individuals” (47).

⁵⁶ “Physicians lent their medical authority to the creation of the moral and physical stereotype of the outsider, whether it be the so-called racially inferior, emancipated women, Jews, or homosexuals. Modern masculinity symbolized the norm, and its enemies were assumed to be the enemies of established society” (Mosse, 80).

los síntomas del protagonista de *Pacotillas*, la breve revisión de los aspectos comunes entre varias teorías psiquiátricas sobre la degeneración profundizaría el análisis de la subjetividad moderna en la novela de Parra. En el discurso psiquiátrico de fines del siglo XIX, según Gorbach, al sujeto etiquetado por una patología se le estigmatizó como defecto moral: “el criminal presentaba inclinaciones naturales hacia la alienación mental, el loco era un criminal en potencia” (“Locura moral y degeneración” 199). La locura moral, debido a su amplio entorno, abordó varios síntomas que no podría distinguirse claramente del estado normal. Ante la inquietud de la degeneración social de la sociedad mexicana, los médicos mexicanos participaron en el proyecto para constituir “una nación imaginada que requería, necesariamente, de un estado fuerte capaz de controlar los impulsos de locos, anómalos y degenerados” (“Locura moral y degeneración” 203). Para el régimen autoritario, la asociación entre el defecto moral y la enfermedad psiquiátrica ofreció una estrategia para disciplinar a las masas y para “neutralizar su potencialidad desestabilizadora” (“Locura moral y degeneración” 203). El protagonista de *Pacotillas* se sujeta, examina y diagnostica a través de la taxonomía patológica que puede reconciliar con su autonomía espiritual.

Los tres capítulos seguidos con el título de “Antecedentes” del primer libro de *Pacotillas* describen con detalle la relación causal entre la manía de la literatura y la patología psiquiátrica. Como insistía la teoría de la degeneración de Max Nordau, la afición a la literatura se consideró el patógeno y el efecto de la anomalía mental; cuando Francisco se entusiasmó por la lectura de novelas, su ensimismamiento por las ideas abstractas se agravó:

La manía soñadora de aquel niño inclinábale a la lectura de novelas románticas y sentimentales, con una afición que rayaba en delirio... Puede suponerse el efecto que en lector tal producirían las imágenes de la novela, asociándose a las que en abundancia procreaba su rica imaginación, el impulso que darían a su manía de fantasear. (43)

En esta parte citada, la obstrucción para percibir la realidad exterior, como la barrera del yo interior, fue construida por las ideas imaginarias. A diferencia con la alienación que consiste en la intencionalidad hacia el yo interno, el protagonista sufre de su reacción excesiva por la estimulación exterior de los paisajes de la naturaleza en el campo y de las escenas capitalinas:

Veíalas discurrir como procesión de fantasmas cenicientos y negruzcos que desempeñaran misteriosas comisiones, o como turba inquieta de aéreos seres, o como masas confusas y revueltas de encarnizados combatientes, que sin armas visibles, mas con delirante rabia, chocaban los unos con los otros, reduciéndose a harapos, a jirones, o a humeantes polvo. Tan prolongada contemplación producía en Paco una especie de vértigo, que le causaba la ilusión más rara. (42-43)

Esa hipersensibilidad del sujeto fue uno de los síntomas primarios de la histeria etiquetados por Charcot. Las dos intencionalidades del yo hacia dentro y fuera, como Ferguson señala, podrían considerarse como la forma fundamental que ese neurólogo francés interpretó la histeria: la patología como el resultado de “disintegrative effects” (103) ofrecidos por la vida moderna. En este sentido, el modo de considerar la histeria consiste en una imagen que la autonomía de unas partes del cuerpo obstruye un control coherente de la razón del sujeto: “a loss of control, sensitivity (alternatively hypersensitivity), and responsiveness of some part of the body” (103).

En el desenlace de la novela, cuando Francisco está agonizando por el tifo contraído después de ser acusado y encarcelado por la ofensa contra el gobernador, la discusión entre don Marcos y los estudiantes de medicina muestran los modos contradictorios para constituir la subjetividad del protagonista. Don Marcos, el fundador del *Independiente* contradice la hipótesis patológica de los estudiantes de medicina, quienes señalan la naturaleza incorregible de Francisco y lo diagnostican como “un ser inferior” (356) que “estaba fatalmente condenado a desaparecer” (356). Con respecto a la teoría de la degeneración y el darwinismo social, Francisco fue un ser sin lugar en la sociedad desde su nacimiento:

Su mamá murió, a lo que parece, de eclampsia; él tuvo convulsiones en la primera infancia, en el cráneo lleva algunos estigmas de degeneración, y tal juicio está plenamente comprobado por sus rarezas de carácter, su misantropía, su insomnio habitual, su afición al café. El pronto y raro efecto que le producen las bebidas alcohólicas. (356)

Enfrentándose con la diagnosis propuesta por los estudiantes positivistas, el viejo liberal rechaza que el lenguaje patológico basado en el principio positivista pueda ser una manera de construcción del sujeto: “¿Con que Téllez es un ser inferior? Pues mire usted que yo le tengo por hombre superior, casi por un genio; ya se ve, yo no mido a los hombres por sus dientes, ni por sus mandíbulas, ni por sus garras, sino por sus facultades, por sus dotes” (356). El discurso mexicano de la degeneración, según Gorbach, consideró algunas características hereditarias como un defecto potencial para su extinción. La asociación entre la herencia biológica y la patología psiquiátrica racionalizó la ausencia ontológica de los “degenerados” que no eran “ni animal ni humano, sino un ser cuyo lugar era un no-lugar; ni vivo ni muerto sino desaparecido, excluido del orden jurídico y, por tanto, de la posibilidad de configurar alguna forma de subjetividad” (“Locura moral y degeneración” 201). A través de la taxonomía patológica –la histeria o la locura moral–, la voz narrativa constituyó un sujeto enfermo-heroico que fallaría su ubicación en la sociedad burguesa. Sin embargo, el sujeto matizado por la etiqueta patológica no puede distinguirse de la característica ideal propuesta por el fundador del *Independiente*. Aunque don Marcos acepta que Francisco sufrió de síntomas patológicos, todavía lo evalúa como un ser superior al resto de la sociedad contemporánea.

La autorreflexión del protagonista reubica el lugar del sujeto de la diagnosis, de la voz narrativa al enfermo mismo. Francisco tuvo conciencia de su alucinación y la idealizó a favor del discurso estético:

¿Qué es la locura?... y a aquí acudieron a su mente, como por misterioso conjuro evocadas, las opiniones que sobre tan singular estado de nuestro espíritu han aventurado los grandes poetas, han emitido los pensadores más insignes y han formulado los alienistas más estudiosos. No le gustaban la [sic] secas fórmulas de los últimos, algo le placían los severos dictámenes de los pensadores; pero le agradaban más los floridos conceptos, que la poesía esparce sobre la locura, páramo del espíritu, noche de la inteligencia, desenfreno de la razón, ruina e irremediable deformidad del ser moral. (204)

El monólogo interrogativo del protagonista presupone la posibilidad de varias perspectivas para interpretar la locura. Desde la asignación del nombre Pacotillas, apodo del protagonista aunque tiene características cultas, esa novela presupone que la relación entre el significante y el significado de una palabra es arbitraria y que su significación depende del contexto. En esa parte citada, esa anomalía mental se describe como una construcción cuyos sentidos y valores podrían cambiarse a través de los diferentes discursos. Hernández Luna señala que el discurso anti-positivista que “Parra pone en boca de don Marcos es, en el fondo, una autorrefutación de su credo positivista” (539). Sin embargo, en 1905 en su artículo en *Gaceta médica de México*, Parra informó que “no hay fenómeno patológico, por extraño, raro, y desusado que parezca, que no sea la exageración, la atenuación, ó supresión ó bien la desviación de algún fenómeno normal” (“¿A qué fenómeno normal” 210). Como en la representación del protagonista en *Pacotillas*, el concepto con que el médico positivista definió la patología no suponía una demarcación definitiva entre enfermedad y normalidad. Además, Parra explicó el proceso de percepción humana como una combinación de la impresión sensorial y de la imagen basada en la memoria: “Pudiera bien decirse sin errar mucho, que toda percepción es una alucinación, supuesto que la impresión sensorial que la sirve de base ú ocasión, es una mínima parte en el total conjunto de imágenes concurrentes que forman la percepción” (214). En esa perspectiva, Parra solo recogió un criterio para diferenciar la locura de un estado temporal de alucinación: la conciencia de su propio estado para vencer la alucinación. Una persona alienada, para Parra, no tiene conciencia

de su estado anormal e intenta justificar su alucinación como el estado normal, a diferencia de la persona normal que acepta su alucinación y procura resolverla. De esta manera, la actitud anti-positivista del monólogo interno del protagonista no es una auto-refutación del credo positivista, sino la construcción de autonomía para asignarse un sentido a sí mismo.

En la escena de la taberna en el primer capítulo, la crítica de Francisco contra sus compañeros señala que la dicotomía vulgaridad/grandeza se asocia con la otra de convención social/autonomía individual. Para el protagonista, la conformidad con la convención social –el valor burgués y el materialismo– de sus compañeros, era una actitud vulgar que llevaría a abandonar la búsqueda de lo “grande”: “–¡Qué vulgares sois!– exclamó Pacotillas con desdén sumo-, os desprecio y al mismo tiempo os envidio: os satisfacen los espectáculos vulgares, no os harta la diaria monotonía, no os tortura como a mí la sed de lo extraordinario y de lo grande” (24). En esa parte citada, se formula la dicotomía entre la adaptación de la monotonía cotidiana y la ambición para lo extraordinario. Según Ferguson, la modernidad presupone la infinitud del mundo físico y, al mismo tiempo, extiende el mundo interior a través de la imagen del alma sin límite. En la edad moderna, el sujeto moderno se formula como un ser entre el alma y el cuerpo. La libertad absoluta se asigna al abismo interior del sujeto. El cuerpo como un entorno material y simbólico delimita el universo interno del sujeto con la infinitud del universo físico. La autonomía del ser humano en el discurso estético y el científico se asocia con el esfuerzo del sujeto para buscar la verdad en dos entidades infinitas:

Here human autonomy was, so to speak, focused on the issue of personal self-development, of forming a personal identity distinct, on the one hand, from the ineluctable forces of nature that formed bodies and, on the one hand, from the absolute freedom of an equally unknowable subjectivity. (89)

Esa cosmovisión de la edad moderna ya concibe una grieta fundamental que la búsqueda de la verdad no podría completarse en el mundo exterior ni en el interior por sus infinitudes. La postura itineraria del protagonista de la novela que busca una reconciliación entre los dos discursos se funda a partir de aquella aporía de la subjetividad moderna.

2.3.3 La modernidad como imagen de fluidez y su recepción contradictoria

En la escena de la visita de los hermanos Rodríguez al médico, el intercambio de miradas entre este y el paciente revela la economía de deseo en el diagnóstico médico. La mirada del paciente pertenece al cuerpo sano del médico. La réplica óptica del médico pertenece a la mente del loco con el contacto manual de su cuerpo:

Pronunció estas palabras con tan insinuante tono que pareció deshacerse el hielo de la estúpida indiferencia del enfermo, el cual, alzando la cabeza, clavó sus desmayados ojos en los animados y vivos de su doctor. Éste le vio con tal fijeza que parecía lanzar por los ojos rayos esclarecedores de las tinieblas de aquella mente enferma, volvió a acariciar con la mano derecha la espalda del loco, y con voz más insinuante que antes le dijo. (211)

La inversión del género tradicional entre el paciente y el médico –primero, pasivo y femenino, y segundo, activo y masculino– procedió del deseo del paciente para el cuerpo sano del médico.

Después de la erotización del toque del médico al cuerpo del paciente, el médico toma la pose que invierte la masculinidad asignada al médico como un sujeto de la diagnosis. El médico dice:

Puesto que usted lo desea me encargo de buena voluntad de dirigir la curación, haré una visita semanal, yo quisiera ir más a menudo, pero el público me favorece tanto (aquí sonrió, fumó varias veces el cigarro, y demostró la misma mortificación que una señorita cuando confiesa que la enamoran), que no me queda materialmente tiempo ni para comer. (213)

En esa escena, la voz narrativa compara la pose del médico con el cortejo femenino. Ante la mirada de paciente-cliente, la profesión de medicina se describe un trabajo comercial. La asociación entre feminidad y comercialización cruzan con la erotización del encuentro entre el médico y el paciente. La subjetividad en el discurso del médico consiste en la comercialización

de su profesión que se asocia a la imagen de la mujer que enfrenta y provoca el deseo de los hombres.

La inversión de género en el intercambio de mirada entre los dos sujetos representa la cuestión multifacética enfrentada con la sociedad finisecular de México: la mercantilización del conocimiento. Hasta principios del siglo XIX, los médicos visitaban las casas de sus pacientes (de clase alta) y a veces se quedaban allí por unos momentos para darles tratamiento. En estas condiciones, no era fenómeno infrecuente que el/la paciente y el médico tuvieran relación íntima de varias maneras. Desde mediados del siglo XIX, la práctica profesional de los médicos se transformó. Los médicos establecieron sus propios consultorios y los pacientes empezaron a visitarlos. Debido al cambio de la estructura socioeconómica en el siglo XIX, los médicos no pudieron tomar la posición del sujeto de visita, sino que necesitaron ser escogidos por sus pacientes con respecto a la emergencia del mercado. La patologización del cuerpo como una subjetividad se conecta con la comercialización del ser humano en esta parte. La medicina mantuvo el privilegio como disciplina representante del conocimiento científico, pero tuvo que adaptarse como profesión en el mercado. Sin embargo, esa comercialización no fue un fenómeno exclusivo del área de la medicina sino también del arte. La implantación del mercado liberal en la sociedad requirió a los autores que fueran profesionales y que ganaran por su escritura y eso significa que los autores no estuvieron libres del gusto público.

La visita del paciente al médico en la obra de Parra refleja la discrepancia entre el liberalismo económico y la modernidad cultural. Al mismo tiempo, la dicotomía política de los dos periódicos ficticios de la novela cuestiona la imagen basada en dos principios contradictorios: la modernidad entre la implantación del mercado libre y la autonomía espiritual a fines del siglo de México. *La bandera del progreso*, uno de “los periódicos ministeriales” (84),

fue fundado por Juan López quien experimentó varios acontecimientos históricos del siglo XIX de México. Su conducta política como diputado se describe como “estar siempre con la mayoría, votar a todo trance con el gobierno, y ser partido con los amigos, quiere decir, ayudarlos en sus negocios conforme a aquellos de ‘hoy por ti y mañana por mí’” (78). Desde la mitad del primer libro, Francisco y Robles trabajaron juntos para ese periódico. En contraste con Francisco, quien no cumplió con la expectativa del dueño del periódico con respecto a la sociabilidad, o más bien de conformidad, Robles se adaptó en el código de la sociedad burguesa como un periodista favorable al poder. En la fiesta de inauguración del periódico, Robles recitó la biografía del gobernador con “verdadero diluvio de frases lisonjeras y conceptos aduladores” (116), mientras que no se comportó bien Francisco con los altos políticos del régimen en la fiesta. La evaluación distinta de los jóvenes redactores por el gobernador señala que la autonomía de la opinión (libertad política) ya no se admitía para un valor social:

El alto personaje dijo a su acompañante que le habían parecido muy simpáticos los jóvenes Robles y Torres, que los creía de porvenir y que le parecía bien ayudarles; en cuanto al otro, **aunque le creía de más talento que sus compañeros, le disgustaba por insociable y mal criado**, ese no serviría de nada, y extrañaba que formara parte de la redacción. (118)

En esta parte, la conformidad era una característica contradictoria a la autonomía del protagonista. Hernández Luna señala que el dilema entre la “libertad” y el “bienestar” del protagonista de *Pacotilla* representa el choque entre el valor tradicional y el valor nuevo confrontado a la sociedad mexicana a fines del siglo XIX. Desde la independencia hasta la guerra contra la segunda intervención francesa, según Hernández Luna, la historia de México luchó por la libertad que “se identifica con la mexicanidad” (518). El protagonista, que heredó esa característica nacional, fue oprimido por el materialismo, “el nuevo ideal de vida propuesto por el Porfiriato” (518-519). Esa forma antitética entre el materialismo y la espiritualidad podría

considerase similar al discurso modernista. Sin embargo, esa perspectiva binaria polariza dos valores enfrentados en la sociedad mexicana de una manera monocorde.

La actitud de los liberales del régimen, que diseñaron y organizaron el proyecto del régimen, para el principio del liberalismo económico y el proyecto de modernización fue controversial, como Weiner señala:

Despite liberal's overriding concern with foreign economic domination, they were profoundly ambivalent about the role foreigners should play in Mexico's struggle for survival. As noted, foreign economic interests posed the central threat to sovereignty, but, contradictorily, liberals also represented foreign influence as essential to Mexico's progress and very existence. (55)

El mercado libre y abierto, para la escuela clásica economista, fue el principio fundamental. Para los liberales positivistas mexicanos, la implantación del sistema moderno de economía que podría simbolizarse como el mercado libre, fue una parte importante del proyecto de la modernización del país. Sin embargo, el mercado abierto se consideró como una amenaza potencial porque la afluencia excesiva del capital extranjero atrajo la dominación económica de los países extranjeros, especialmente de los Estados Unidos.

Aunque la influencia de los países extranjeros era indispensable, su recepción podría ser veneno para destruir la autonomía de México. Justo Sierra, el político positivista representante de la época, describió la relación entre los extranjeros y México como la vacuna y el cuerpo enfermo. La sociedad mexicana, para Sierra, necesitó de una inyección aunque esa podría amenazar la vida del paciente:

Thus, Sierra's relationship to foreigners could be likened to a vaccine, which injected dangerous microbes into bloodstream to make the organism stronger. Ideally, the medicine would cure the patient, but there was always the possibility that it would kill the invalid... Thus, liberals were both xenophiles and xenophobes. This made for a paradoxical national identity, for it was intensely nationalist but also denigrated the national population and held foreigners in reverence. (Weiner 57)

La imagen del sujeto que sufre por la dicotomía entre la autonomía y la conformidad cruza varios discursos sobre la subjetividad moderna. La teoría de la degeneración diagnostica a la población mexicana como un paciente predestinado y justifica, como un tratamiento, la opresión del régimen a través de una manera médica y jurídica.

Con respeto al mercado libre, la autonomía basada en la profundidad interna del sujeto se matizó con una patología psiquiátrica, como el protagonista de *Pacotillas*. En el último episodio del primer libro, “Unos suben y otros bajan”, la subjetividad de Chango consistió en su gusto sensual y materialista:

Hartura para su cuerpo, halago para sus sentidos, tal era su constante ideal. Placiale imaginarse sentado delante de suntuosa mesa constelada por los destellos de rica vajilla, en que el límpido reflejo de cristal de Bohemia se mezclase con el radiante de la argentería y el mate de las sajonas porcelanas; ver cubierta la soñada mesa de humeantes y apetitosos manjares que lisonjeasen el paladar con las más exquisitas sensaciones; vestir su cuerpo con ricos paños, esmaltarlo con joyas espléndidas, hollar orientales tapices, vivir bajo dorados artesones, ver en la puerta de la regia morada lujoso coche, que abriese, inclinándose ante el opulento dueño, apuesto lacayo, de alta chistera y largícimo levitón verde. (169)

La asociación de materialismo, fausto, corrupción política y placer sensual en la representación de Chango era contraria a la de Francisco. Es posible considerar que Francisco, como el contrapunto del sujeto sensual y materialista, sería un héroe romántico que enfrentó la racionalidad del mercado en la edad moderna. Como señala Ferguson, el romanticismo fue una reacción del cambio social cuyo símbolo fue la fluencia y la facilidad de cambiar su lugar, posición y aspecto:

Romanticism might, in his context, be viewed in the most general sense as an attempt to rediscover the infinity and freedom of the soul within a bourgeois culture which required of individual subjects nothing ‘deeper’ than easy conformity to the, by then, well-established norms of market rationality and a respectable family life. (91)

Sin embargo, Francisco no fue solo una figura tardía que evocó el romanticismo en los fines del siglo XIX, sino que también enfrentó su propia condición de la sociedad contemporánea: la modernización del país. Entre los dos principios fundamentales de la sociedad moderna (conformidad y autonomía), la subjetividad del protagonista constituido por el discurso patológico y el estético se colapsa y la voz narrativa lo representa a través de su muerte.

3.4 Oclusión del lenguaje patológico y su apertura desde la literatura: “Un adulterio” de Ciro B. Ceballos

3.4.1 La enfermedad como autoexploración del yo entre la corporalidad y la espiritualidad

“Un adulterio”, primer cuento del libro homónimo publicado en 1903 por el escritor mexicano Ciro B. Ceballos (1873-1938), ofrece varios puntos problemáticos para cuestionar la división normalidad/anormalidad, en el periodo transitorio entre el siglo XIX y el XX. Ceballos forma parte de los escritores modernistas mexicanos que junto a Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc y Amado Nervo fundaron la *Revista Moderna*, publicación fundamental en el desarrollo del modernismo mexicano. *Un adulterio*, compuesta por treinta y cinco cuentos de diversos temas, fue la última obra literaria de Ceballos antes de dedicarse de lleno a la escritura política como “revolucionario carrancista” (Viveros Anaya 30). “Un adulterio” cuenta la historia de un joven libertino enfermo que se casa con una viuda que le era infiel con su mascota, un gorila llamado Jack. Mediante la desestabilización de las dicotomías masculinidad/feminidad y ser humano/animal, esta historia cuestiona el sentido lexicográfico y epistemológico del adulterio. A través de la representación de una sexualidad inestable y de la bestialidad, la aporía ofrecida por el cuento invierte el concepto de lo normal/lo anormal y su

asociación con lo masculino/femenino, en la sociedad patriarcal y el régimen positivista en el cambio del siglo en México.

La retórica de salud/enfermedad se constituyó como el modo epistemológico hegemónico en el siglo XIX, tanto en México como en los otros países latinoamericanos. La subjetividad autotransparente y coherente, basada en la demarcación definitiva de sujeto y objeto, posibilita la visión patológica que permite al yo diagnosticar y curar o, más bien, observar y dominar a los otros. De este modo, el discurso positivista considera a la sociedad y al individuo como un cuerpo al cual se puede diagnosticar, lo cual trae como consecuencia que se ubique en el territorio de la enfermedad a los “anormales” de la sociedad. Gabriela Nouzeilles se enfoca en la diferencia entre el naturalismo y el modernismo latinoamericanos, en relación con la retórica patológica, destacando al sujeto enfermo que aparece en los textos modernistas, el cual reflexiona sobre su estado histórico (como la exploración del mundo interior) a través de la percepción imprecisa de la realidad (el mundo exterior). Según Nouzeilles, dado que el sujeto no puede mantener su coherencia debido a la enfermedad, en las obras modernistas se revela un rechazo al lenguaje mimético del realismo y al discurso positivista (164-165).

Rogelio Villamil, el protagonista de “Un adulterio”, problematiza la masculinidad de la sociedad mexicana a través de la tuberculosis y paralización que padece, síntoma y enfermedad, generalmente vinculados a la histeria que funcionaban en la visualización del cuerpo femenino. En esta obra, el yo masculino sufre esta anormalidad femenina y reflexiona sobre sus síntomas patológicos. Rogelio es descrito como un héroe modernista que confina la enfermedad al territorio del yo, como los personajes en los textos de Nervo y Parra leídos en los apartados anteriores del presente capítulo. La carencia de masculinidad del protagonista queda evidenciada en el encuentro con el doctor en la primera escena del cuento: “El egoísmo del cirujano

identificado en su ecuanimidad de hombre robusto, sano y rico se rebelaba brutalmente” (12). La mirada del narrador o del paciente hacia el cuerpo viril del médico crea un lazo homosocial (u homoerótico) entre este y el protagonista.⁵⁷ Sin embargo, la mirada, que consume el cuerpo del otro, no es unilateral, sino que constituye la secuencia de miradas que amortiguaría la subjetividad del observador hacia un cuerpo:

En la brillante negrura de sus pupilas meridionales, agrandadas por la enfermedad, se retrataba empequeñecido hasta lo inverosímil **el atlético cuerpo del cirujano**, que accionaba con esa brusquedad de los hombres corpulentos que muy raras veces logra disimular la buena crianza. (13, el énfasis es mío)

Esta cita no solo representa la imagen del cuerpo sano del médico reflejada en los ojos del paciente, sino que también señala otra mirada hacia el cuerpo que refleja esa imagen. Aunque en la conversación de la primera escena el protagonista es diagnosticado por el doctor como un objeto de la patología, la estrategia narrativa que representa la sujeción total del “atlético cuerpo” en los ojos del paciente desestabiliza la posición privilegiada de la mirada diagnóstica del discurso médico.

Después de que el doctor sale de su casa, Rogelio empieza a reflexionar sobre su pasado y su deseo a través de una narración vertiginosa.⁵⁸ Este recuerdo enfoca la constitución de la

⁵⁷ Irwin señala que esta obra representa la homosexualidad del paciente de una manera implícita: “ya no es posible cuestionar las intenciones del autor cuando se refiere a la enfermedad del protagonista como ‘la pesantez *urania* que abatía sus agilidades malogrando sus aspiraciones’ ([Ceballos] 29, énfasis mío), ya que el uranismo era de nuevo uno de los nuevos términos que aplicaba la sexología a la homosexualidad masculina” (“Lo que comparte” 73). Sin embargo, el presente trabajo se enfocará más en la función del tono subyacente del narrador como una estrategia narrativa para desestabilizar repetidamente la identidad sexual del protagonista que como demarcación de transgresión sexual, para destacar la anormalidad del joven libertino.

⁵⁸ La autoexploración del yo como una inversión de la subjetividad diagnóstica de los médicos positivistas puede compararse con la dinámica entre la patología positivista y el psicoanálisis, como dos corrientes de indagación de la “sexualidad verdadera”. La sexualidad, en el siglo XIX, según Foucault, se consideraba una subjetividad mientras que varias disciplinas del discurso médico, jurídico y criminalista investigaban su naturaleza “verdadera como un objeto de conocimiento. Aunque la patología positivista del siglo XIX y el psicoanálisis de Freud se consideran dicotómicos, en términos de metodología, comparten para Foucault los mismos fulcros fundamentales; primero, existe una “verdad” de la sexualidad en el yo mismo; segundo, esa “verdad” puede explorarse a través de la manera “científica”. Además, la auto-narración del paciente, herramienta fundamental del psicoanálisis, la cual consiste en “talking cure”, transferencia, análisis de sueño y asociación libre, no fue una invención nueva como una manera científica, sino una

sexualidad en su pasado y la historia de su patología. De este modo, la enfermedad no es solo un objeto diagnosticado, sino que también funciona como una oportunidad de la autoexploración del yo. Por una parte, esta obra se apropia de la naturaleza femenina caracterizada por la mirada masculina que se diseminaba en la sociedad mexicana, a fines del siglo XIX. En la memoria del protagonista, la primera experiencia sexual con una criada es descrita como un agente del acto demoníaco: “Sentía aproximarse toda la inmundicia bíblica de la varona condenada que ofrece siempre al idealismo sideral del hombre enamorado, la llaga incurable que sangra, la llaga que apesta, la llaga que pudre, que contamina, que mata, la llaga maldita, ¡la llaga...!” (21). Como se puede apreciar, esta descripción evoca a la Eva bíblica, quien junto con María (madre de Jesucristo), constituye uno de los estereotipos femeninos que sostienen la moral de la sociedad finisecular de México. Esa descripción bíblica, repetida a lo largo de toda la obra, indica que el deseo hacia las mujeres es el factor principal de la enfermedad del protagonista. No obstante, el narrador no sigue la caracterización positivista de las mujeres, sino que las representa en un espacio ambiguo a través del estado mental turbado provocado por la enfermedad. Para el protagonista, la mujer no solo es una figura negativa, al ser un patógeno de la degeneración de masculinidad, sino que también es un medio valioso para buscar la espiritualidad en su mundo interior. Estas dos funciones femeninas para el protagonista no pueden ser separadas. Cuando Rogelio siente la urgencia del deseo corporal, se describe también su misterioso deseo de obtener “un amor superior” (14).

apropiación de la confesión cristiana, la técnica tradicional de la iglesia católica: “In any case, nearly one hundred and fifty years have gone into the making of a complex machinery for producing true discourses on sex: a deployment that spans a wide segment of history in that it connects the ancient injunction of confession to clinical listening methods” (68).

El narrador describe que el sufrimiento mental de Rogelio procede de la tensión entre el deseo corporal y el temor de cometer un pecado. Además, este temor es descrito como un resultado del ambiente disciplinario de la casa. El narrador concibe la casa de Rogelio como un espacio cerrado y controlado por su padre, quien impone a su hijo, desde su niñez, valores tradicionales de la sociedad patriarcal como la obediencia, la diligencia y la templanza. Este control impuesto al protagonista a temprana edad constituye una de las causas por las que Rogelio experimenta simultáneamente deseo sexual y culpa:

Quando el vello comenzó a florecer en las diversas partes de su cuerpo, se sintió conturbado, por asombros intempestivos, por deseos masculinos, por los escrúpulos de sus ingenuidades, imaginando, en su atortolamiento, que los otros jóvenes no eran como él, que, en los cuerpos de las hembras no se verificaría el fenómeno que hasta el pasmo lo espantaba en las nocturnas cavilaciones. (19)

En la parte citada, el narrador describe el deseo sexual como el proceso natural del crecimiento corporal del protagonista. Al mismo tiempo, el joven no tiene comunicación con los demás sobre su situación, excepto con un confesor viejo que ve en el deseo del protagonista un pecado grave. Además, se menciona un libro de disciplina religiosa que pertenece a su madre y que contribuye también al aumento de sus remordimientos. Luego aparecerá en escena una sirvienta ninfómana, la cual le ofrece un contacto sexual a Rogelio en el que ella asume una postura dominante. Aunque el sujeto activo de esta relación sexual es la mujer, al terminar el acto, el joven irónicamente se identifica a sí mismo como un hombre entero: “¡Era hombre ya!” (22). Se puede deducir entonces que esta mujer actúa como un agente emancipador contra la opresión que sufre el protagonista y que, al mismo tiempo, permite que Rogelio reconozca su identidad como hombre, aun cuando esta identidad vacile continuamente en las distintas relaciones que él va estableciendo con los otros personajes, como el doctor atlético, la esposa infiel y su mascota.

La representación de la mujer como sujeto de deseo no solo aparece en esta obra, sino que también es el tema principal de “El pecado viejo”, otro cuento de *Un adulterio*. La protagonista de este relato es una mujer que sufre de su marido libertino. Sin embargo, aunque su vida conyugal no es feliz, el narrador enfatiza que el sujeto que decidió este matrimonio fue ella misma: “[ella] se casó contra la voluntad de sus progenitores” (204). A consecuencia del matrimonio infeliz, esta mujer llega a tener una relación con “el señor Valverde”, un novio cuyo amor es descrito como “sideral petrarquismo” (203), en contraste con el de su marido, quien solo visita a su esposa para gozar de una relación sexual violenta. En la última escena, la protagonista decide consumar su deseo adúltero. Así, la mujer es representada otra vez como un sujeto activo que decide la dirección de su propia vida. Al mismo tiempo, aunque el título del cuento (“El pecado viejo”) aparenta referirse al adulterio de la mujer, el narrador señala que ella no solo es culpable de este “pecado”, sino también víctima de la violencia e indiferencia de su marido. De este modo, como en “Un adulterio”, en “El pecado viejo” el deseo de las mujeres desestabiliza la normatividad social establecida por el positivismo. El narrador describe el contacto sexual del sujeto femenino como una acción emancipadora contra la orden patriarcal. Esta representación de las mujeres no pretende otorgarles a ellas una subjetividad masculina, sino ir más allá de la dicotomía positivista abriendo la posibilidad de que el yo pueda construirse constantemente a través del reconocimiento de los otros.

3.4.2 El triángulo erótico: el motivo turbador conceptual de la demarcación de la identidad

La dimensión dinámica de la identidad sexual del protagonista se profundiza en “Un adulterio” a través del encuentro de Rogelio con Geraldina Kerse. Después de llegar a la provincia para recuperar su salud según el consejo del médico, Rogelio pasea por la campiña. En este momento, por casualidad, el protagonista se enfrenta con Jack, la mascota de Geraldina.

Aunque Rogelio, llevado por el susto, apunta con su escopeta a Jack, la dueña del gorila se enfada con el joven libertino y defiende a su adosada mascota. Después de este encuentro, el protagonista pregunta sobre Geraldina a su empleado, que vive en esa provincia, y se entera de la historia de la dueña del gorila. El empleado le cuenta al protagonista que Geraldina es viuda y que todavía no ha tenido ninguna relación sexual porque se casó con un hombre agonizante, con el cual no pudo consumir el matrimonio. Tras este relato, se acrecienta el interés del protagonista por la viuda. Así que el tema de la identidad sexual no se limita a la dimensión patológica, sino que crea una dialéctica más compleja mediante la representación de la mujer masculinizada en el “triángulo erótico” (*erotic triangle*).

En “Un adulterio”, con respeto al orden patriarcal, el triángulo erótico funciona de manera diferente al modelo señalado por Sedgwick. La dinámica entre hombre-animal-mujer cuestiona la heteronormatividad que impone a la heterosexualidad como la única opción convencional y que dispone a la mujer en la posición inferior al hombre. Aunque en un primer momento Rogelio se obsesionó con Geraldina motivado por el deseo sexual –aquí cabe recordar que Rogelio se encontró con Jack antes de conocer a Geraldina y que sintió su virilidad amenazada–, a medida que avanza la trama su motivación sexual es reemplazada por los celos que él experimenta hacia Jack. Rogelio es representado como un hombre afeminado. Jack es un animal que refuerza el contraste con Rogelio ya que tiene virilidad corporal particular y carece de control del instinto sexual. Después de casarse con Geraldina, Rogelio expulsa al gorila de la habitación matrimonial y lo encierra. Por un lado, a través de la rivalidad con el gorila (otro hombre), Rogelio afirma su supremacía con respecto a su esposa en la relación conyugal. Sin embargo, la estructura del “triángulo erótico” en esta obra no es tan sencilla si se toma en cuenta la posición subjetiva de Geraldina con respecto al cuerpo de Rogelio, así como la relación

jerárquica entre aquella y Jack. Cuando Geraldina elogia a Rogelio, lo que ella admira en él es su “belleza física”. Así, el cuerpo masculino se sitúa en el lugar del objeto para ser consumido ante la mirada femenina: “Admiraba su talento, su gran superioridad moral, su rara instrucción, su elegancia, su apolónica [*sic*] belleza física” (35). Esta valoración resulta de la comparación que ella realiza entre Jack y Rogelio: “[ella] no tenía para él las atenciones que al gorila dispensaba” (35). A continuación, la relación entre Jack y Geraldina fortalece la posición subjetiva de esta. Jack es un animal que tiene relaciones sexuales con su ama. Sin embargo, en esta relación, quien tiene la supremacía es la mujer, ya que entre la mascota y la dueña existe una jerarquía: “el gorila [...] caía junto a la hanoveriana [*sic*], e incontinentemente se apelonaba en el suelo como un perro fiel lamiendo el torso de los preciosos pies que suavemente lo golpeaban” (36).

El triángulo erótico en la sociedad patriarcal que promueve la solidaridad entre los hombres y reduce a las mujeres a la condición de mercancía intercambiada por los hombres, se confronta con dos variaciones que crean las aporías centrales en esta obra. La primera de estas variaciones ocurre entre Geraldina y Rogelio con respecto de la subjetividad de la mirada hacia el cuerpo. La segunda variación se manifiesta en la relación entre Jack y Geraldina, inscritos en la dicotomía jerárquica dueña/mascota. Así, el triángulo erótico en esta obra no promueve la heterosexualidad como una identidad normativizada para consolidar la jerarquía patriarcal, sino que dispone el género y la identidad sexual como una constitución en proceso.

3.4.2 La bestialidad: continuidad o ruptura entre animal/ser humano

Como se indaga en la parte anterior, el protagonista tiene dos deseos contradictorios: uno corporal y otro espiritual. No obstante, para el protagonista, estos dos deseos no son separables, sino dos caras de la misma moneda. El exceso de contacto sexual de Rogelio con las mujeres se desencadena no solo por su deseo corporal, sino principalmente por su anhelo de “amor

verdadero”. Considerando esta coexistencia de deseos, la ansiedad que sufre el protagonista profundiza la reflexión sobre la relación entre el deseo y el amor. La ansiedad para obtener un amor superior implica el riesgo del exceso de deseo. El protagonista compara su ambición de búsqueda al “goce de los placeres honestos” (23) con una vida sin autorreflexión:

Envidió la tranquilidad pasiva del marido embrutecido por veinte años de matrimonio, el aliño de la solterona cebada en una aceda doncellía [*sic*], la pomposa satisfacción de todos los conformes, la gordura inmundada de todos los adiposos, **la pollinesca** [*sic*] **animalidad** de todos los resignados, ¡de todos los insignificantes que **sin saberlo** formaban parte importante del espectáculo de la naturaleza en el trágico festival de la vida...! (16, el énfasis es mío)

En esta parte citada, la animalidad significa un estado sin conciencia ni reflexión sobre su posición en el mundo. Por lo tanto, para el narrador, estos seres humanos que viven sin pensar en su condición dada representan una animalidad, mientras que la obsesión del protagonista por comprender la causa de su enfermedad se asimila con una naturaleza de la humanidad. La división entre el ser humano y los animales estaría basada en su grado de conciencia ante el mundo.

Para reflexionar la animalidad representada en “Un adulterio”, sería útil revisar el concepto filosófico de “aturdimiento” de Heidegger revisado por Giorgio Agamben, el cual es un criterio para distinguir el ser humano de los animales.⁵⁹ El “aturdimiento” significa que el estado

⁵⁹ El filósofo italiano Giorgio Agamben ofrece una herramienta importante para reflexionar acerca de esta división humano/animal representada en la obra de Ceballos. Aunque el objeto de este análisis no es el entendimiento de la división ser humano/animal a través de la tradición filosófica, será útil revisar brevemente la interpretación crítica de Agamben para profundizar en el sentido de los animales en “Un adulterio”. En *Lo abierto: El hombre y el animal*, Agamben dialoga con la teoría fenomenológica de Martin Heidegger sobre esa división, cuestionándola desde una perspectiva crítica. Según Agamben, Heidegger divide al animal y al ser humano a través de estos dos conceptos: “el aturdimiento” (*Benommeneit*) y “el aburrimiento profundo” (*tiefe Langeweile*). Heidegger considera “el aturdimiento” como el modo de ser de los animales: “En cuanto está esencialmente aturcido e integralmente absorbido en su propio desinhibidor [el ambiente], el animal no puede obrar verdaderamente (*handeln*) o tener una conducta (*sich verhalten*) en relación con él: sólo puede comportarse (*sich benehmen*)” (92). Según este concepto, aunque los animales están abiertos al mundo, no pueden acceder a este porque no tienen la capacidad de percibir su ser en relación con el ambiente que los rodea. Estos tienen la misma condición ontológica del “ser” que el hombre, más no la capacidad para percibir que están en/con el mundo. Para Heidegger esta percepción es el fundamento del “ser-en-el mundo”, porque

en el que el ser se sumerge en su ambiente o la vida cotidiana sin conciencia. Haciendo eco de las ideas de Agamben, quien señala que la percepción de la intimidad y la separación entre hombre/animal es el momento central para que el ser humano se constituya como el ser-en-el mundo, Rogelio, al ver a los perros en el campo, compara su estado con los animales que carecen de ambición hacia lo espiritual. En esta parte, el síntoma de la enfermedad del protagonista se relaciona con la discrepancia mental que procede de su percepción del yo ubicado en el mundo y la ansiedad de sublimación del ser:

Eran más dichosos que él... Las pasiones no les habrán quemado el espíritu con sus vitriolos corrosivos. Ocupaban su lugar en la tierra sin usurpar los derechos de nadie. **Sus inteligencias simplificadas, sin turbulencias, sin ensoberbecimientos, sin discrepancias**, no se abismaban, nunca, en las cavilaciones que imponen los problemas del misterio extraterrestre ni en las inquietudes que suscitan en la conciencia las luchas de la vida. (27, el énfasis es mío)

De este modo, podría suponerse que el protagonista puede identificar su problema a través de la comparación con los animales. La envidia hacia los animales o la animalidad proviene en esta obra de la valoración ambigua hacia el comportamiento pasivo sin ninguna conciencia del ambiente que lo rodea.⁶⁰ Para el protagonista, esta manera de vivir significa el abandono de la sublimación del espíritu. Aunque la ambición espiritual es la condición central para que Rogelio

a través de esta percepción los seres humanos pueden proyectarse al mundo. Según esta estructura, el ser humano solo puede acceder al mundo, por eso el ser humano es el único ser-en-el mundo, en contraste con los animales que son simplemente seres vivientes.

⁶⁰ Aquí cabe recordar que Agamben presta atención también a otro concepto de Heidegger para entender la división entre el hombre y el animal: “El aburrimiento profundo” (*tiefe Langeweile*). Esto se refiere al momento en que un ser humano se percata de que está en un espacio vacío, sin ningún sentido, de la misma manera como los animales están en “el aturdimiento”. A través de este sentimiento, el ser humano puede percibir temporalmente que él está en/con el mundo. Para Agamben, esta única división es controversial porque esta estructura no solo muestra la diferencia entre dos seres, sino también la intimidad entre ellos. A través de esta estructura, Agamben define *Dasein* como “un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado del propio aturdimiento y al propio aturdimiento. Este despertarse del viviente a su propio ser aturdido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no abierto, es lo humano” (129). La intimidad y la separación de hombre/animal son dos caras de la misma moneda. “El aburrimiento profundo” es la oportunidad de percibir “el aturdimiento” en el ambiente para el ser humano. Sin esta conciencia, el ser humano sería idéntico a los animales.

mantenga su humanidad, esa es una de las dos caras de la enfermedad que lo guía hacia la muerte.

La perspectiva de Rogelio hacia la relación entre Geraldina y Jack concibe la imagen bíblica de Adán y Eva. Rogelio piensa que el amor por Jack es una acción que implica un retorno hacia un espacio nostálgico y divino: “¿Se reproducían, acaso, en los paisajes ideológicos de su pensamiento las mágicas escenas alumbradas por los esplendores de la esperanzas que alígeras trasponen los edenes irreales y los paraísos artificiales y las glorias míticas [...]?” (34). Además, agrega que el deseo del mono es una ambición por ser más grande: “Amar lo hermoso, siendo feo, es comenzar a ser bello” (37). Para el narrador, que puede ser la voz del protagonista, el amor del mono es un proceso de reconocimiento en el que Jack se identifica a sí mismo como un ser incompleto mediante la hermosura de la dueña y en el que, al mismo tiempo, realiza su deseo de complementar su carencia. Esta reflexión de la voz del narrador-protagonista evoca en los lectores la ambición de sublimación que sufre Rogelio.

Después de casarse con Geraldina, Rogelio se da cuenta de que su esposa no es virgen sino que ya ha tenido relaciones sexuales. El protagonista procura buscar al amante de su esposa y la vigila. Al final, Rogelio presencia la escena del adulterio entre Jack y Geraldina. Sin embargo, en este momento, el protagonista los observa en vez de interrumpirlos. Después de que el gorila posee a su dueña, Rogelio enfrenta a la pareja adúltera. Luego de matar al protagonista, en el desenlace del cuento, el gorila se sienta en el gran sillón mirando a Geraldina. En este momento, la voz narrativa dirige las interrogaciones sobre “el amor”, generando la ambigüedad acerca de que si se refiere a Jack o a Rogelio: “¿Acaso su amor no era una elevación del espíritu hacia las estridentes vibraciones del misterio cósmico...? ¿Acaso su amor no era una constancia rotunda de la preexistencia de la vida inicial en las palpitaciones continuas de la sombra

magnética...? [...]” (47). Esta serie de preguntas es idéntica a la escena anterior en la que el narrador (desde la perspectiva del protagonista) considera el amor del gorila como un anhelo de superación. Sin embargo, considerando que el protagonista ya está muerto y que el narrador focaliza a Jack antes de las preguntas citadas, podemos deducir que las interrogaciones de la última parte son las calificaciones sobre el amor de Rogelio desde la focalización de Jack.

La descripción del amor sublime es imprecisa en esta obra. Ahora, sería preciso retomar el cuestionamiento de Agamben sobre el “aturdimiento”. El filósofo italiano cuestiona el sentido de “lo abierto” al “desinhibidor”, que Heidegger explica a través del “aturdimiento”:

El animal está a la vez, abierto y no abierto. O, mejor, ni una cosa ni la otra: está *abierto en un no-develamiento* que, por un lado, lo aturde y disloca con vehemencia inaudita en su desinhibidor, y, por otro, no devela de ningún modo como ente aquello que lo tiene así constreñido y absorto. [...] Por una parte, el aturdimiento es una apertura más intensa y envolvente que **cualquier conocimiento humano**; por otra, en la medida en que no es capaz de develar el propio desinhibidor, el aturdimiento está cerrado en **una opacidad integral**. (110-111, el énfasis es mío)

Según Agamben, el estado paradójico en el que lo abierto y lo no abierto coexisten muestra la oscilación de Heidegger con respecto al conocimiento místico. En el fragmento citado, el filósofo italiano cuestiona la supremacía del lenguaje humano frente al estado misterioso del animal; ¿el “aturdimiento” en el que el animal está es inferior al conocimiento humano que le permite tomar conciencia de su entorno?; ¿el lenguaje humano, que es una habilidad esencial para que el ser humano revele el mundo, es superior que “la opacidad integral”? Finalmente, pueden agregarse a estas preguntas otras cuestiones sobre la separación hombre/animal, con respecto a la relación entre Jack y Rogelio: ¿la sublimación del espíritu que el ser humano no puede alcanzar es diferente al “aturdimiento” misterioso de la animalidad?, ¿el amor de Jack hacia Geraldina es interpretado por el lenguaje de Rogelio o por el punto de vista del gorila? Sobre este punto, el lenguaje parece ser un instrumento para revelar el mundo pero, al

mismo tiempo, es también un límite que le impide al ser humano el acercamiento a lo misterioso. El espacio ambiguo creado en “Un adulterio” muestra esas caras del lenguaje. Aunque no podemos identificar el amor de Jack, podemos interpretarlo a través del lenguaje del narrador o de Rogelio, teniendo en cuenta que no podemos quedarnos en el “aturdimiento” en contraste con el gorila.

“Un adulterio” cuestiona la normatividad sexual que permite la heterosexualidad como el único territorio normal y el lenguaje positivista que encapsula varias prácticas del sujeto a través de unas categorías patológicas. Esa obra de Ceballos ofrece la oportunidad de apreciar el proceso en el que el sujeto se constituye y se desintegra a través del contacto con los otros. El discurso médico y el estético como una hermenéutica de sexualidad en el yo se enlazan en la construcción del protagonista y ambos muestran las grietas en sus propios modos de subjetividad moderna. La construcción de sexualidad y subjetividad del gorila, Rogelio y Geraldina se realiza a través de la trayectoria del mutuo reconocimiento entre el yo y el otro. La alternativa de heteronormatividad puede considerarse no solo una propuesta que reemplaza la heterosexualidad por una de las sexualidades alternativas, sino también como el cuestionamiento de la asociación de trilogía, sexo, género y deseo.

3. Intersticio jurídico: honor y locura en los crímenes pasionales

3.1 Las narrativas finiseculares y el intersticio de norma jurídica

En este capítulo voy a discutir cómo las narrativas modernistas describen y representan las cuestiones del honor, la locura y el género en los crímenes pasionales que funcionaron como atenuantes y/o catalizadores de la sanción penal en el discurso jurídico y cultural del momento. Esta lectura pretende revelar la fisura del proyecto de modernización basada en la ciencia considerada como sinónimo del principio positivista. A fines del siglo XIX en México, los crímenes urbanos se describían frecuentemente tanto en los artículos de periódicos, como en las obras literarias. Eso puede considerarse una reacción a la emergencia de la población urbana inmanejable y al crecimiento de la tasa de criminalidad en la capital, como un efecto y síntoma de la modernización del país. A finales del siglo XIX, después de la inestabilidad histórica que hubo a mediados del siglo –el conflicto interno entre conservadores y liberales (la Guerra de Reforma, 1857-1860) y la invasión extranjera (la Intervención estadounidense, 1846-1848 y la Segunda intervención francesa, 1861-1867)–, la historia mexicana, como señala Pablo Picatto, entró en un momento de estabilización del sistema jurídico y del código penal.⁶¹ A principios del régimen del porfiriato, conforme a su lema ideológico “orden y progreso”, el grupo de las élites políticas propuso la estabilidad social antes que la libertad individual en su proyecto nacional, como condición para entrar en el umbral del progreso, a diferencia de los fundadores de la Constitución de 1857 quienes concibieron las ideas liberales clásicas precedidas de la Independencia de los Estados Unidos y la Revolución francesa. Además de la estabilidad relativa

⁶¹ Picatto, en *City of Suspects: Crimes in Mexico City, 1900-1931*, destaca el cambio del sistema judicial y penal después de la segunda intervención francesa: “Things clearly began to change with the 1867 restoration of the 1857 Constitution, the passing of civil and criminal codes in the early 1870s, and Porfirio Daiz’s ascension to the presidency in 1876” (1).

de la sociedad, las políticas del régimen del porfiriato que impulsaron la inversión de capitales, condicionaron a las élites sociales a acumular la riqueza y aceleraron la urbanización del país. En esa dinámica y ese proceso de modernización, la capital mexicana funcionaba como símbolo del progreso nacional para los países extranjeros y, al mismo tiempo, para el pueblo al interior. Los datos estadísticos en la primera mitad del régimen del porfiriato mostraban una reducción del número de criminales en la capital que fueron publicitados por la propia autoridad para mostrar la prueba “objetiva” de la eficacia del régimen.⁶²

En la segunda mitad de su mandato, las élites del régimen de Porfirio Díaz se enfrentaron a una situación implosiva en la que creció de forma radical la tasa de los criminales en la capital, aunque el estado había cultivado la reforma de la institución estatal de la policía, la penalidad y la cárcel.⁶³ Con respecto a esa situación, los intelectuales encaminaron su interés por la criminología o antropología criminal, un estudio desarrollado por César Lombroso y sus

⁶² Picatto señala el uso arbitrario y paradójico de la estadística de los criminales por la autoridad del régimen en turno del siglo. Al principio, esos datos “objetivos” no sostuvieron la premisa a favor del gobierno de que su regimiento controlaba bien los crímenes urbanos:

Testimonies about the reception of these series, however, suggest that they often worked against their goals. They failed to impart an “objective,” moderating counterpoint to contemporaries alarmed perception of recurring crime waves. When public discussion of crime mentioned statics, it was to attest to the “terrifying” growth of crime. Because of the negative potential of quantitative information, the series chosen to be collected and published were subject to the changing concerns of different authorities and thus lacked continuity. (53)

Con respecto a la concordancia entre los datos y su intención, los datos publicados no mantuvieron su continuidad y las élites intelectuales mismas, como Carlos Roumagnac, cuestionaron la credibilidad de esa tasa de criminalidad publicitada por la autoridad.

⁶³ Los datos judiciales de la última década del siglo XIX, según Picatto, mostraron el crecimiento radical de los casos criminales de la Ciudad de México. Los agentes judiciales se quejaron de la falta de una institución para tratar a esos criminales urbanos:

In 1890, Mexico City’s correctional judges complained that arrest are exceeding the capacity of their courts. In 1896, police arrested 29,729 “scandalous drunkards,” 94 beggars, and 910 prostitutes. The public attorney stated that whereas 8,108 individuals were convicted in 1897, in 1909 the number had more than doubled to reach 16318. Figures showed the violent nature of most recorded crimes between 1885 and 1895, 78 percent of offenses were crimes against persons. Homicide rose from 179 presumed murders arrested in 1891, to 481 in 1895. Figures condemned the Mexican capital as one of the most dangerous cities in the world. (53-54).

Esa situación, paradójicamente, formó una imagen negativa de la capital y requirió de una reforma del sistema judicial.

discípulos europeos. Ese grupo de criminólogos buscaron el origen del delito en el factor biológico de criminales particulares a través de su metodología “científica” que observaba sus características fisonómicas desde la frenología. La apropiación de las ideas criminológicas aventajó a las élites mexicanas para mantener su superioridad ética con respecto a otras clases “inferiores” que podrían considerarse un patógeno de degeneración social. El argumento de varios criminólogos mexicanos, según Piccato, se fundó sobre un mecanismo común que adoptó las ideas extranjeras en la sociedad mexicana para aislar a los sospechosos, “who seemed to depart from modern customs” (3), de los ciudadanos “decentes”. Sin embargo, a medida que los criminólogos mexicanos acenturaron la objetividad de su metodología “científica” se fascinaban con la particularidad de los casos observados. En su análisis, la premisa elitista que definía las características de los sujetos “inferiores” –género, raza y clase– y los asimilaba con lo patógeno o como síntoma de la degeneración social, evidentemente no pudo encajar en todos los casos observados.

Los modernistas tomaron una posición ambigua con respecto a las ideas opositoras basadas en el positivismo como visión fundamental de las élites políticas del gobierno dictatorial. El desarrollo del modernismo mexicano –coincidente con la segunda mitad del régimen del porfiriato– fue dirigido por los redactores de la *Revista Moderna*, como Alberto Leduc, Amado Nervo, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos y Rubén M. Campos, que nacieron en la década de los setenta (Leduc, al final de los sesenta) y que no experimentaron directamente la turbulencia histórica de mediados del siglo XIX. Según la perspectiva crítica basada en la teoría de la degeneración, los temas oscuros y las tramas pesimistas de las obras producidas por esos jóvenes autores pudieron afectar a los mexicanos “decentes” y encaminar a la sociedad mexicana hacia la degeneración. Al mismo tiempo, varios opositores de esos jóvenes decadentistas

apuntaron a su cosmopolitismo a través de la visión nacionalista que consideraba que la literatura debería representar la “realidad” autóctona de su país y que su lenguaje debería ser transparente. Teniendo en cuenta el fuerte movimiento en contra los decadentistas mexicanos –que en su mayoría fueron redactores de la *Revista Moderna*–, como señala Ana Laura Zavala Díaz, escogieron el modernismo como su nuevo título para que la atención contra ellos se aliviara:

Hacia 1896, indudablemente, uno de los resultados de ese ejercicio crítico fue el desplazamiento paulatino del término decadentismo por uno más abarcador, el de modernismo. El intercambio y aun la confusión de los vocablos no tendrían mayor importancia si no simbolizaran también un viraje en la perspectiva estética de estos autores. (*De Asfódelos* 64)

Aunque el modernismo ya era un movimiento diseminado por Rubén Darío y otros escritores en toda Latinoamérica, la conformación de los autores modernistas tuvo su propio contexto cultural en México, debido al conflicto entre las élites intelectuales con respecto a la “ciencia”, la letra nacional del porfiriato. Como se ha discutido en el segundo capítulo del presente trabajo, “Arte y ciencia”, el nuevo título desde el segundo año de la *Revista Moderna* y la colaboración con los positivistas representantes de la época, como Justo Sierra y Porfirio Parra, ejemplifican la complicada dinámica entre el grupo modernista y otras élites intelectuales. Además, algunos poemas de Victoriano Salado Álvarez, autor que criticó el modernismo por su tendencia decadentista y patológica, fueron incluidos en esa revista a partir de marzo de 1899.

Considerando ese posicionamiento ambiguo de los colaboradores de la *Revista Moderna*, el presente capítulo analizará cómo las obras narrativas modernistas, que describen crímenes pasionales y sexuales, comparten el interés por la patología psiquiátrica con la medicina, criminología y jurisprudencia del mismo período, aunque su principio fue distinto al de los positivistas.

Las cuestiones del honor, la locura y el género en los crímenes pasionales se enlazaron con el debate sobre la intervención de las ideas de medicina, criminología y teorías sociales positivistas en el monismo jurídico del código penal a fines del siglo XIX de México. La constitución del Estado liberal en la historia mexicana decimonónica, según Spekman Guerra, se desarrolló a través del modelo del “absolutismo jurídico” (“Los jueces, el honor, y la muerte” 1414) basado en el liberalismo clásico. A diferencia del periodo pre-moderno, cuando la soberanía pertenecía al Rey, los asociados se asignaban a la posición igualitaria ante la estatalización de la ley. Dentro de ese marco teórico del Estado liberal, el derecho y la justicia, se asimilan a la ley: “En suma, derecho pasa a ser un término singular y se convierte en sinónimo de la ley; éste es el primer ingrediente, pero no el único, del absolutismo jurídico” (“Los jueces, el honor, y la muerte” 1414). Sin embargo, la libertad y la igualdad de un individuo no pueden extenderse a la vez, porque la posición igualitaria de los asociados requiere una limitación de la libertad de cada individuo y presupone la homogenización de los asociados particulares a través de una comunidad imaginaria que sería el pueblo.⁶⁴ El dilema enfrentado a las élites intelectuales

⁶⁴ El Estado liberal buscaba un equilibrio ideal entre la libertad y la igualdad. Desde la perspectiva de absolutismo jurídico, los agentes judiciales, según Spekman Guerra, deben ser sancionados por el Estado y el rol de los jueces debe limitarse a la aplicación mecánica a los casos particulares:

Por lo tanto, en el último cuarto del siglo XIX podemos hablar de una legislación que contemplaba, y que pretendía hacer efectivo, un modelo de justicia que partía de los siguientes supuestos: los particulares quedan excluidos del ámbito judicial y los jueces autorizados por el Estado deben limitarse a aplicar la ley, por tanto, niega la existencia de un pluralismo jurídico (que remitiría a un pluralismo cultural) y adopta un monismo jurídico (que supuestamente refleja uno cultural o que recoge las ideas, las aspiraciones y ‘el sentir general’ de la población). (“Los jueces, el honor, y la muerte” 1418)

Ese límite del absolutismo jurídico se asoma de manera más explícita cuando, en los casos judiciales, el entendimiento y la interpretación del mismo delito se diferencian con respecto a las distintas perspectivas de los agentes jurídicos del tribunal procesado (no solo los jueces sino también los abogados y el jurado popular). Aunque la estatización de la ley fue el fundamento ideológico y la dirección principal para la constitución de Estado liberal a lo largo del siglo XIX, en las prácticas judiciales, el mismo delito codificado no siempre resultó con la misma sanción y eso podría considerarse el intersticio de la norma jurídica para encajar todos los casos particulares. Es difícil que la norma jurídica concommita la particularidad de los casos procesados. Una de las fisuras en el sistema del Estado liberal imaginado por las élites mexicanas finiseculares procedía de la incapacidad de la norma para encajar todas las prácticas.

del régimen del porfiriato procedió del principio liberal cuyo objetivo apuntaba hacia un equilibrio imaginado entre igualdad y libertad. La Constitución de 1857 promovió la participación del pueblo en el ámbito político. El código penal en 1871 sancionó a los criminales a través de la premisa liberal de que esos crímenes fueron cometidos bajo el libre albedrío de sus criminales. Las ideas de los criminólogos, médicos y juristas positivistas debieron superar ese límite del principio liberal en el campo jurídico para persistir desde su posición privilegiada en la formación de la opinión pública. La cuestión del honor, la locura y el género engendraron frecuentemente un debate controversial en el ámbito judicial con respecto al principio liberal y positivista.

Los cuentos y las novelas cortas de Gutiérrez Nájera, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo y Rubén M. Campos describen diversos crímenes pasionales y sexuales que fueron debatidos por juristas, legisladores y criminólogos en la era porfiriana. Antes de empezar la lectura de los textos modernistas mexicanos junto con el discurso jurídico del mismo periodo, es indispensable revisar el concepto de la narrativa de los crímenes pasionales como el marco analítico fundamental en este capítulo del presente trabajo. En “Doctors’s Visit and Adultery in Late Nineteenth-Century Narrative”, Nathalie Bouzaglo discute cómo las narrativas del adulterio tanto en el texto judicial como en la obra literaria representan y desestabilizan la norma jurídica que promueve la familia como una fundación biológica de la nación y la feminidad tradicional de la imagen de la mujer como ángel del hogar (2), a través de la comparación de uno de los primeros casos judiciales de divorcio por adulterio en Estados Unidos

(1865) y *Mimí* (1898), una novela venezolana escrita por Rafael Cabrera Malo, abogado, político y escritor.⁶⁵

En la narrativa del adulterio en el documento judicial analizado por Bouzaglo, una suegra de clase alta acusó a su nuera de clase media o baja por supuesto adulterio y basó su testimonio en la idea de que los pies descalzados del doctor de la familia estaban sobre el sofá y que ella pudo observar esta escena desde el invernadero de la casa. La cuestión central de ese juicio no fue el adulterio denunciado entre la dama/nuera y el médico, sino la probabilidad del testimonio (es decir, que la señora suegra haya realmente podido observar los pies descalzos desde el invernadero). El juez mandó a dos agentes expertos al lugar testimoniado para verificar si era posible que una persona pudiera ver la escena desde ese lugar. El juez finalmente cerró el juicio del adulterio por falta de pruebas. La lectura de ese documento del tribunal señala que las narraciones judiciales no solo consistieron en la aplicación mecánica de un delito sancionado en el código penal a sus casos procesados, sino también en las perspectivas heterogéneas del acusador y/o el acusado y las distintas interpretaciones de los agentes jurídicos como jueces, abogados, fiscales y jurado popular. Por su parte, *Mimí*, la novela venezolana, describe un caso similar de adulterio entre la protagonista, una mujer histérica, y el médico de su familia. Mími se casó con don Pepe, un millonario viejo que apoyó a su familia económicamente. Debido a que

⁶⁵ En su análisis, Bouzaglo discute cómo la narrativa del adulterio muestra la imposibilidad de que la norma enjaule los cuerpos a través de la comparación entre el texto judicial y la obra literaria decimonónicas. El primero es un caso procesado por el juicio del divorcio entre Emile C. Berckmans y Sara E. Berckmans del estado de New Jersey en 1865, en el que la suegra acusó a su nuera por adulterio con el doctor familiar. Ese fue el segundo juicio después del primero procesado por la esposa acusando por abuso doméstico. Antes de resolver el primer caso, la suegra y el esposo acusaron a la mujer de adulterio. En la novela *Mimi*, la protagonista fue acusada de adulterio con el médico familiar, pero fue absuelta. La protagonista deseaba ser madre y esto se consideraba un deseo natural de las mujeres. Por tener un esposo estéril, y siendo el adulterio la única manera legítima de tener hijos, se perdona el crimen. En ambos casos, según Bouzaglo, las mujeres acusadas no fueron castigadas y esas narrativas muestran el intersticio legal que existía en la norma sobre el adulterio.

Mimí estaba obsesionada con la idea de tener hijos, sufría de ansiedad histérica e, incluso, tuvo un embarazo psicológico, ya que su marido era estéril e impotente. Mími finalmente cometió adulterio con Manuel, el médico de su familia y se embarazó a través de esta relación adúltera.

Al final de la novela, el adulterio no fue sancionado por la autoridad judicial. Bouzaglo señala la resistencia de la narrativa del adulterio con respecto a la norma simbólica y cultural:

Although the legal case functions in a different context and it governed by different codes, it, too, permits an examination of the narrative of adultery as a threat to order. Both texts respond to the realities of matrimonial law (or the necessities of divorce), but their narrations, loaded with allusions and allegories, are less transparent than they appear. (7)

Aunque el autor venezolano procuró escribir una novela didáctica para promover la idea de la “buena” familia, su obra se enfocó en la escena del adulterio y se fascinó con la imagen de la mujer histérica. Tomando en cuenta la diferencia del discurso de los dos textos (uno legal y otro una novela ficcional) y lo forzado que podría ser esta comparación, ese análisis revela que ambos textos tejen la narrativa del adulterio para mostrar la imposibilidad de que la norma jurídica y cultural regule y defina ciertos cuerpos. Aunque se tome en cuenta la influencia del decadentismo europeo en los modernistas mexicanos, los temas sobre el crimen pasional, adulterio, bestialidad y necrofilia que se describen en sus obras no deberían reducirse a la adaptación pasiva de la moda de la metrópolis. Como discutí en los dos capítulos anteriores del presente trabajo, las obras modernistas se fundaron sobre el deseo de sus autores que procuraban reubicar su posición como intelectuales modernos en la sociedad mexicana, con respecto a los otros discursos intelectuales. En este sentido, la variedad con que las obras modernistas constituyen las escenas de los crímenes pasionales y sexuales cuestiona la norma jurídica conforme a la ética burguesa que promovía el fundamento del control de la sociedad mexicana por parte de las élites intelectuales.

3.2 Tecnologías del duelo: entre el honor y la venganza en los crímenes pasionales

3.2.1 El duelo como un intersticio de la norma jurídica y la aporía del honor en el Estado liberal

La rivalidad entre dos sujetos masculinos por un objeto femenino fue un *leitmotiv* frecuentemente reproducido en las narrativas modernistas, a través de la amplia variedad del evento incitador que provocaba desde el adulterio hasta la bestialidad y la necrofilia. Como señala Segdwick, en el triángulo erótico entre dos hombres y una mujer, el afecto heterosexual se posiciona en el lugar subordinado en la dinámica entre los personajes masculinos. Eso reafirma la agencia de los sujetos masculinos mientras que el personaje femenino se reduce a trofeo del triunfo. En el contexto finisecular de la era porfiriana, la popularidad de las narrativas acerca de la rivalidad pasional, por un lado, reflejó la sensibilidad amenazada de las élites masculinas ante la desestabilización del género convencional y la abstinencia sexual acompañada con la modernización donde las mujeres empezaron a obtener mayor libertad en el espacio público y los jóvenes se disciplinaron menos por la convención tradicional. Esas narraciones, por otro lado, ofrecieron a sus lectores una oportunidad simuladora para imaginar varias maneras de tratar, resolver y agravar el conflicto entre los personajes masculinos como agentes del acto. Las obras modernistas sobre adulterio frecuentemente disponen un desenlace trágico donde el personaje engañado asesina a su rival y/o a la mujer adúltera, en vez de una resolución jurídica. Aunque los personajes engañados por el adulterio tuvieran una opción judicial,⁶⁶ las obras literarias se limitaron a una trama más dinámica como un duelo o una venganza personal.

⁶⁶ El “Código penal para el Distrito Federal y Territorio de la Baja California: sobre delitos del fuero común y para toda la República sobre delitos contra la Federación” codificado en 1871, sancionó el adulterio a favor del hombre casado (en los artículos 816-830). Aunque el caso del hombre casado y la mujer libre y el del hombre libre y la mujer casada se penalizan, la mujer casada se limita a tres condiciones cuando necesita acusar a su marido por

En vez del procedimiento judicial, la preferencia de la resolución personal a través de la violencia excesiva y el modo melodramático en las obras literarias modernistas atrajo el interés de sus lectores por la impetuosidad narrativa de la trama. La cuestión del duelo y del honor señala, por excelencia, de manera condensada el dilema de las élites juristas y los legisladores mexicanos en la era porfiriana. El duelo, aunque era un crimen sancionado en el Código Penal en 1871, fue frecuentemente absuelto en el proceso judicial y, muchas veces, ni siquiera fue procesado.⁶⁷ En esa disidencia entre la sanción penal y la práctica judicial, la representación del duelo en las obras modernistas muestra cómo ese ritual moderno reafirmó la posición privilegiada de las élites sociales y la solidaridad de los participantes masculinos. En comparación con las novelas discutidas en los capítulos anteriores, un género literario relativamente más largo, la intensidad de la trama de los cuentos modernistas destaca más la dinámica entre los personajes masculinos, cuya solidaridad se desestabiliza por el deseo provocado por una mujer de sexualidad amenazante. El presente apartado no considera que la descripción del duelo en las obras modernistas se deba únicamente a una herencia residual de la literatura caballerescas, sino más bien discute cómo la cuestión del duelo y del honor se enlazan con la subjetividad moderna fundada sobre la diferencia de género y de clase social.

Rubén M. Campo (1876-1945),⁶⁸ publicó “¡A la muerte...!”,⁶⁹ un cuento sobre el duelo entre dos oficiales militares, en la *Revista Moderna*, en la segunda quincena de septiembre de

adulterio en su artículo 821: cuando el adulterio se consume en el domicilio, cuando se comete fuera del domicilio con una concubina y cuando el adulterio genera un escándalo.

⁶⁷ En el Código penal de 1871, el duelo se sancionó, del artículo 587 al artículo 614.

⁶⁸ Rubén M. Campo, poeta y narrador modernista, nació en Guanajuato y murió en la Ciudad de México. Fue uno de los colaboradores de la *Revista Moderna*. Publicó la novela *Claudio Oronoz* en 1906, y *El bar, la vida literaria en México en 1900*, obra autobiográfica que describe sus memorias en un bar con sus colegas de la *Revista Moderna*.

⁶⁹ Todas las citas de los cuentos de Campos serán tomadas de esta edición: Campos, Rubén M. *Cuentos completos, 1895-1915*. Editado por Serge Iván Zaitzeff, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

1901. La voz narrativa, desde la perspectiva conmovida del capitán Héctor Flor, inicia la trama con la escena donde el protagonista ve a Carmen, su esposa, en la alcoba de su casa junto con el alférez militar Rodrigo Rubio, su “compañero de infancia y campaña” (86). En esa escena, la descripción de la fraternidad entre los dos personajes masculinos se acompaña con el énfasis en la sexualidad femenina estigmatizada por su cuerpo erotizado: “y frenética, apasionada, enhiesta y vibrante de amor, con sus rubísimos cabellos sueltos y flotantes, pequeñita y nerviosa, alzada en la punta de los pies, demandaba un beso de la boca esquiva y adorada” (86). Ante la revelación inesperada, los amigos rivales pactan un duelo con sable ante otros militares mayores como testigos. La sexualidad indomable de la mujer, aunque se describe con fascinación por la mirada del narrador masculino, cataliza la destrucción de la amistad masculina y los dirige a un desenlace pasional y fatal.

Antes de describir los detalles del duelo prometido “a la muerte”, la voz narrativa se enfoca en la turbación interna del capitán, que “era hermoso, noble, audaz, caballeresco, inteligente y joven” (88), sufriendo la doble traición de su esposa y su mejor amigo. Al final de su discurso interior, la desesperación por el amor hacia Carmen se transforma en cólera hacia su amigo: “¡Debía, pues, morir aquel sagaz victorioso, mil veces traidor, a quien hasta un instante había querido como a un hermano!” (88). Según mi lectura, la dinámica del triángulo erótico en esa obra reafirma la amenaza de la sexualidad femenina que desestabiliza la solidaridad masculina que podría considerarse una alegoría del sujeto nacional: las élites militares con una virilidad a toda prueba y el honor. La voz narrativa pone énfasis en la inevitabilidad de la situación trágica, donde el joven oficial debe escoger el duelo para defender su honor, aunque su adversario había sido su amigo de infancia: “No era una *vendetta* vulgar la suya, una

susceptibilidad de soldado herido en su pundonor, sino una revelación espantosa de su mancilla que tenía el deber de castigar” (87).

Después de la escena detallada del duelo, Carmen, la esposa de Héctor, llega al lugar del duelo e interviene entre dos hombres heridos. Ante la situación trágica, le revela a Héctor que su relación con Rodrigo había sido un amor no correspondido y que, en realidad, se trataba de una solicitud unilateral por parte de ella:

–¡Perdón, Héctor!... es necesario que lo sepas: yo soy la culpable, yo solamente... él jamás me ha hablado de amor...aquí están sus cartas, míralas –y mostraba un pequeño legajo– en las que ha respondido siempre a mi loco amor hablándome de ti, de la amistad que los unía, del respeto y del amor de que eres digno, de lo mucho que vales y de tu bondad para él... (89)

Esa confesión de Carmen reafirma la inocencia de Rodrigo y la fidelidad de su amistad. Esto coloca a los dos hombres agónicos en una posición de víctimas que participan en un duelo erróneo. Héctor, después de darse cuenta de la fidelidad de su amigo, se arrepiente de su rencor y se disculpa con su amigo. Sin embargo, la escena se complica cuando Rodrigo, en el último momento de su vida, le declara a Héctor su afecto por Carmen: “¡No!... ¡no quiero engañarte!... ¡La amo y la adoro!” (90). Al escuchar esa última erupción emocional de su amigo, el capitán traicionado muere. Esta obra describe el duelo como una pérdida trágica donde los dos jóvenes talentosos que habían compartido la fraternidad íntima se enfrentaron apostando sus propias vidas por una mujer infiel, caprichosa y llena de sensualidad. A diferencia de los personajes masculinos que cumplieron con el código formal del duelo como un acto para defender su honor o con el sacrificio de haber sofocado su deseo adúltero para defender su fidelidad fraterna, el personaje femenino se describe como un sujeto deficiente al que le falta autocontrol de su deseo y que provoca el desenlace trágico donde ninguno de los dos adversarios obtiene la victoria ni el amor.

La transformación del sentido cultural del honor se enlazó con la dinámica política a lo largo de siglo XIX, tanto en la historia francesa como en la latinoamericana donde la clase burguesa se apropió de la posición de la élite social que había pertenecido a la aristocracia. En la trayectoria decimonónica hacia el Estado liberal, el significado del honor fue reconstituido como el conjunto de las virtudes burguesas y, al mismo tiempo, como el marcador de la clase burguesa. Con la diferencia de la época prerrevolucionaria cuando la nobleza fue inherente y no tuvo relación con lo que hacía el sujeto, la clase burguesa enfrentó la necesidad del nuevo marcador de clase que condicionaría la diferencia con las otras clases “inferiores” y, simultáneamente, podría instituirse y mantenerse como moral, disciplinaria y controladora del deseo. En *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*, Robert A. Nye discute la formación del sentido cultural del honor en la sociedad francesa posrevolucionaria y explica que las virtudes para obtener el honor consistieron en el autocontrol del mundo interior de un sujeto y que se enlazaron con la vida cotidiana, a diferencia de la edad premoderna cuando el honor era adquirido por un acto heroico que se relacionaba con un aristócrata masculino que tenía la responsabilidad de participar en la batalla por el orden de su rey:

The synthetic honor codes that emerged in post-revolutionary society bore the unmistakable stamp of bourgeois values; they were deeply influenced by the historic struggles of a vigorous urban elite to establish its independent claims to precedence; they reflected the bourgeois preoccupation with moral discipline, inner values, and with the control of reproduction and sex. But these codes also preserved elements of the feudal past in their requirement that men of honor display personal courage, loyalty, prowess in combat, and gallantry in love. (32)

El honor fue un marco lingüístico, político y cultural que sintetizó esas virtudes burguesas con que se disciplinarían a sí mismos. Como señala Cesar Braga-Pinto, revisando las ideas de Robert Nye, la reformación del orden de clase donde la clase burguesa se ubica a sí misma como la élite

social a través de la exclusión de otras clases inferiores, desde el principio concibió una fisura en su propia lógica:

However, he is not always consistent in describing how rituals of male honor consolidated bourgeois identity by both appropriating the aristocracy's traditions and excluding –or rather contrasting itself with– the lower classes. To be sure, Nye does refer to the paradox that dueling was believed to be both an exercise in equality reinforcing fraternal group membership and a practice excluding women as well as those individuals whose masculinity was perceived to be deficient. (584)

Ante el proyecto de la construcción del Estado liberal basado en la libertad y la igualdad como dos principios ideológicos, las élites intelectuales debieron incluir a la mayoría de la sociedad en esa comunidad imaginaria. Aunque el duelo como una práctica cultural procediera del honor, en la sociedad burguesa reafirmó la igualdad entre los miembros de la comunidad, la premisa de esa comunidad de las élites masculinas se fundó sobre la discriminación de las mujeres y de la clase baja.

En el contexto histórico de México a fines del siglo XIX, el duelo se consideró un acto moderno que precisamente les otorgaba a sus agentes la imagen de ser modernos. Algunas versiones mexicanas del código del duelo, según Picatto, fueron publicadas como *Código nacional mexicano del duelo* por Antonio Tovar en 1891, *Apuntes sobre el duelo* por Vicente E. Manero y *Código del duelo, traducido, arreglado y anotado por Joaquín Larralde y Anselmo Alfaro* en 1886 (“Politics and the Technology of Honor” 348) y adoptaron la manera “cult” de los duelos europeos. La “tecnología” del duelo que requiere la condición igualitaria entre los adversarios al igual que el pacto de testigos y un arma, matizó el enfrentamiento violento por la imagen del honor y justificó la impunidad judicial o funcionó como un atenuante de ese crimen. Las élites políticas, después de la Constitución de 1857, se sintieron amenazadas por su principio igualitario el cual reducía su posición privilegiada como enunciador de opinión pública. La

apropiación de la cultura de las élites europeas no pudo ser accesible para todo el pueblo mexicano por su condición económica y política. Para aprender a usar un arma como una pistola o un sable se requería capacidad económica. El duelo fue un evento ritual que condicionó a las élites políticas a monopolizar el honor como requisito para enunciar su opinión pública, como en la prensa y en la asamblea política. El dilema de las élites políticas del porfiriato mostraba que la necesidad del honor como filtro de clase no había sido armónica con el principio del Estado liberal que ellos mismos debieron defender y promover. Aunque el Código penal en 1870 criminalizó el duelo en su artículo 597, la institución judicial casi no lo sancionó y los juristas lo justificaron en nombre de la opinión pública. Sin embargo, la impunidad del duelo en la sanción penal engendró la disidencia de las opiniones de las élites intelectuales porque no fue coherente al principio de la estatalización de ley como una condición de igualdad judicial. La diferencia entre el discurso jurídico y la práctica social con respecto al honor y al duelo muestra la fisura del sistema moderno basado, por lo menos nominalmente, en los principios de igualdad y libertad.

Aunque el desenlace del triángulo erótico es trágico, ese cuento de Campos refleja la función del duelo como un ritual moderno que reafirma la igualdad de los miembros del grupo de las élites sociales, especialmente, los militares y políticos en la época porfiriana. El duelo, según Picatto, fue considerado un acto moderno importado de las metrópolis europeas y, al mismo momento, se asimiló con la ciencia positivista:

Dueling was modern because it expressed Mexicans' cosmopolitanism and their identification of modernity with the customs of contemporary European elites. The fashion of dueling in Mexico paralleled a similar trend in Italy, France and Germany, where dueling was a visible aspect of public life. ("Politics and the Technology of Honor" 333)

Con respecto al discurso jurídico y al código penal basado en el liberalismo clásico que fue despreciado como un principio metafísico por las élites del régimen del porfiriato, el ejercicio con un arma, ya fueran pistolas o espadas para resolver un conflicto entre individuos por medio de la violencia, paradójicamente, se evaluó como una ciencia moderna: “As with other advance linked with modern science, the positive belief of the sword, to uses Romero’s phrase, could be placed about the metaphysical dictates of the civil and criminal law” (“Politics and the Technology of Honor” 338). A través del modelo alemán, el ejército militar procuró modernizarse y el duelo se consideró una cultura importante para promover la destreza en el uso de la pistola entre los oficiales. La escena del duelo honroso de dos oficiales jóvenes en el cuento de Campos reafirma ese código del honor y del duelo.

“Los dos compadres”, un cuento de Rubén M. Campo publicado en *El Nacional*, el 5 de julio de 1897, describe otro duelo entre dos amigos que vivían en Chilpancingo, la capital del estado de Guerrero, pero matizado por condiciones distintas al de “¡A la muerte...!”. A pesar de que los dos cuentos describen el enfrentamiento de sujetos masculinos, “Los dos compadres” representa el caso de la provincia, un duelo transformado por dos hidalgos surianos que no se dispone en el marco de la salvaguarda del honor. Los adversarios no asignan previamente a los testigos del duelo ni pactan el tipo de arma. Además, el motivo del duelo en ese cuento es su rivalidad por una mujer con la que se encontraron en la feria de Tixtla, no por la esposa de ninguno de los dos. En esta obra, la sexualidad magnética que el personaje femenino incita en los sujetos masculinos se describe como el factor provocador de la fisura de la fraternidad masculina: “hembra jugada en amores y disputada de los machos más fieros, y sucedió que a los dos compadres les llenó el ojo” (31). A diferencia del duelo de “¡A la muerte!”, el enfrentamiento en esa obra no cumple el código formal del honor, pero la voz narrativa destaca

el código específico de los provincianos: “Con el barboquejo calado, los sombreros jaranos arriscados sobre los ojos chispeantes, se buscaban el blanco humano, desdeñaban el blanco del bruto porque, en **su hidalguía suriana**, consideraban deshonoroso desmontar a su adversario” (32, el énfasis es mío). El duelo descrito en ese cuento no puede considerarse un acto honorífico ni privilegiado, pero representa el código específico de la provincia mexicana, aunque debió sancionarse por la autoridad jurídica.

Después del duelo, los dos surianos heridos fueron capturados y sentenciados por el juez. Antes de encerrarlos en prisión, los dos se recuperan en el hospital no solo de su cuerpo sino que también toman conciencia sobre la situación: “Los tribunales los procesaron y los sentenciaron; del hospital pasaron a la cárcel, y, ¡cosa extraña!, después de luchar entre la vida y la muerte, apenas entraron en la convalecencia, un mismo pensamiento los asaltó a los dos: ‘¿Es que realmente él me traicionó?’” (33). Después del duelo informal y del proceso en el tribunal, los dos hombres reafirman su fraternidad y la mantienen hasta que el narrador se encuentra con esos “viejos lisiados” (30), veinte años después de ese evento juvenil. Para que el duelo pueda justificarse como un acto en defensa de su honor, el agente del acto debe concebir el honor que está en crisis y en peligro de perderse. En comparación con el duelo descrito en “A la muerte”, en esta obra el duelo se describe como un acto de masculinidad excesiva de la provincia. Sin embargo, la descripción detallada del enfrentamiento entre los dos provincianos constituye una variación del código de duelo a través de la condición geográfica específica. Aunque no se describen como honorables, los dos compadres del estado de Guerrero sobreviven y mantienen su fraternidad: “Y se abrazaron radiantes de júbilo para no separarse más” (33).

La representación del duelo en las obras modernistas refleja, en mi opinión, un debate más complicado si tomamos en cuenta la disidencia entre la imagen de modernidad cultural y la

modernización material e institucional de los países latinoamericanos. David S. Parker discute la impunidad del duelo y el código de honor a fines del siglo en Latinoamérica, destacando la dinámica donde la modernidad se enlazó con la cuestión del duelo y del honor procedente de la condición histórica latinoamericana:

Spanish Americans were not unique in confronting such issues: similar debates raged on and off in France, Germany, Italy, Spain, and other parts of Europe. In Spanish America, however, the stakes in the debate were even higher: these were nations that had only recently begun to emerge from the anarchy of the post-Independence era and where armed uprisings, coups, or revolutions might still break out at any moment. (313-314)

A fines del siglo XIX en Latinoamérica, especialmente en la era porfiriana en México, después de la larga turbulencia histórica, los discursos heterogéneos de modernidad importados de las metrópolis engendraron la disonancia con la posición privilegiada de las élites intelectuales que diseñaron y procuraron como el sujeto principal la modernización de su país. Mientras que el honor fue una virtud fundamental para las élites políticas, el sistema jurídico se desarrolló en dirección de la monopolización jurídica del Estado que no permitiría la ejecución personal de la violencia como un reto a la autoridad estatal:

Por otro lado, los defensores de las instituciones liberales pugnaban por la igualdad jurídica tanto la Constitución como los códigos penales establecían que los mexicanos debían ser juzgados por las mismas leyes y tribunales y por jueces con un arbitrio judicial reducido y apegados a la ley, pues sólo así se lograría que por el mismo delito los delincuentes recibieran el mismo castigo. El duelo violaba esta premisa. (Speckman Guerra, “De méritos y reputaciones” 337)

Como se señala en esta parte citada, el debate del honor en el campo jurídico se enlaza con la cuestión del monopolio de la agencia jurídica del Estado. El debate sobre la impunidad del duelo no solo apuntaba si el duelo debía ser permitido o condenado, sino también que se enfocó en cómo el duelo se ubicaría con respecto a la modernidad y quien podría discernirlo. La consideración del honor de un particular como un factor de mitigación o/e impunidad en la ley

normativa y en las prácticas judiciales, señala la disidencia impulsiva del régimen del porfiriato que promovió su legitimación a través de su fidelidad ideológica al principio liberal y que, al mismo tiempo, procuró la concentración del poder en las élites sociales a través del discurso positivista.

“Dos pasiones trágicas” en *Croquis y sepias* de Ciro B. Ceballos, dedicado a Amado Nervo, autor que he trabajado extensamente en el capítulo 2, “Histeria masculina y alianzas asimétricas”, cuenta la historia de la rivalidad de cuatro jóvenes y criminaliza el duelo entre dos personajes masculinos. En toda la obra, la voz narrativa asumida de un escritor esteta, repetidamente interviene en la trama con su autoevaluación de la parte narrada. Desde la primera parte, esa obra consiste en el discurso metaficcional que reflejan las novelas naturalistas basadas en la observación “objetiva” de los otros:

Pedisteis, queridos amigos, **una novelilla objetiva y enteramente impersonal**, de aquellas en que el autor no encaja el escalpelo del análisis en su propio corazón, que son por los demás vividas, y el observador las copia para disipar el hastío de unos cuantos fastidiados cual vosotros. Yo traigo algo mejor que la historieta; traigo un caso de amores, una aventura juvenil que naufragó en humeante coágulo de sangre, la novela de cuatro seres que teniendo derecho á esperar la dicha fueron terriblemente desgraciados. (151, el énfasis es mío)

La voz narrativa asimila su propia obra que va a ser narrada, llamándola “novelilla” y señalando sus características; el objeto narrado debe ser, entonces, el otro en relación al autor mismo; su narración debe ser objetiva e impersonal. Sin embargo, a través del tono ambiguo y satírico, el narrador se refiere a la inverosimilitud de los personajes y a eventos melodramáticos de su propia obra y se queja de la intervención limitada de la trama:

Conforme á mi criterio de escritor, á mi apreciación de la belleza como artista, y á los procedimientos literarios que empalman en mis ideas, me parece y creo estúpida una narración en la que como factores principales funjan un frasco de veneno y una estocada de espadachín; pero como antes dije, en este caso soy narrador simple é imparcial de un

hecho acontecido, y por eso mismo, irresponsable de las **inverosimilitudes que en la secuela del pasional proceso ocurran**. (152, el énfasis es mío)

Con una pose simuladora, la voz narrativa forma de manera sutil una crítica contra el *leitmotiv* del duelo y del envenenamiento que podrían considerarse un cliché de las narrativas de crímenes pasionales, y se burla de la contradicción de la pretensión de objetividad en el campo literario. El narrador contrapone la belleza artística a la objetividad observadora y diferencia la imparcialidad narrativa de la verosimilitud de su obra.

Semejante a sus otras obras donde Ceballos le adjudica condiciones “anormales” a los personajes masculinos de clase alta o de las élites intelectuales, Gerardo y Adrián son estudiantes de jurisprudencia, uno de los discursos hegemónicos en ese momento junto con la medicina. La narrativa describe la fisonomía de Gerardo y la relaciona con su personalidad:

el cutis perlino y enfermizo de Gerardo (el mayor), denunciaba el beso maligno de los vientos costeros, en sus pupilas muy negras y dilatadas adivinábase un temperamento bilioso, aunque en sus modales correctos y casi estudiados, se veía al hombre seguro de sí mismo, al que ha subordinado los ímpetus del corazón á los fueros de la inteligencia, aun á consta de sacrificios sobrehumanos. (153)

La descripción de Adrián es relativamente corta y lo define como “un imberbe boquirrubio y de aspecto casi afeminado” (153). La observación del narrador sobre el cuerpo de Gerardo configura un sujeto masculino discordante entre la herencia biológica y la modalidad adquirida que controla sus ímpetus a través de la convención social, pero de manera hipócrita. Sin embargo, la solidaridad de un joven degenerado y el otro afeminado supera la disidencia de sus personalidades contradictorias: “Un cariño muy sincero unía filialmente á los muchachos, y á fe que era bien rara esa amistad entre dos temperamentos tan diversos como lo eran los suyos” (153). Esa fraternidad curiosamente se describe como una relación anormal por su exceso de fe y amistad. Aunque esa descripción no culmina en una relación sexual entre los dos amigos

masculinos connota una disposición homoerótica que no se estabiliza hasta que llegan a “enamorar mujeres” (154).

Los jóvenes estudiantes conocen por casualidad a dos damas llamadas Maclovia y Anatolia y se enamoran de esas hermanas de buena fortuna. La voz narrativa también dispone el contraste de las características entre los personajes femeninos. Maclovia era “esbelta, de formas robustas, con tez sonrosada y vellosa como un albaricoque en sazón, ojos verdes, boca sensual y ademanes provocantes” (156). La mirada del narrador hacia el cuerpo sensual del personaje femenino patologiza su naturaleza asumiendo el análisis de “un psicólogo” (156):

para ella todo era grande; en su fogoso temperamento no existieron nunca los términos medios, y sus pasiones, lo mismo que sus aborrecimientos, fueron insaciables siempre: sentía instintivamente el coquetismo, y sabía esgrimir esa arma traicionera con la maestría de una mujer experimentada. (156)

En contraste con esa caracterización típica de la mujer histérica, Anatolia se describe como una mujer matizada por la inocencia e infantilidad como un territorio “virginal” pero que también es erotizada por la mirada masculina:

[Anatolia] fué siempre el contraste de su hermana: era muy rubia, pequeña, con piel de blancura mate y hermosos ojos color de violeta: tenían sus modales el encanto virginal é infantil casi de esas colegialas cuyos cuerpos no tocados por tacto masculino, exhalan un perfume que provoca al hombre” (157).

La descripción de ambos personajes femeninos, aunque señala características contradictorias, se constituye a través de la asociación de la fisonomía corporal con características psicológicas. Sin embargo, la voz narrativa de ese cuento ya había utilizado el mismo modo para describir a los personajes masculinos, donde la visualización del cuerpo se confundía con un diagnóstico. La atracción entre Gerardo y Maclovia se debió a su personalidad similar, y Adrián y Anatolia también se enamoraron. Pero ese periodo de luna de miel de ambas parejas no duró mucho. Debido a su temperamento, Maclovia se dio cuenta de que su amante no la respetaba con

sinceridad ni la amaba y empezó a interesarse por el novio de su hermana. Gerardo se fue dando cuenta del hastío que producía en su amante y empezó a tener celos por la relación entre ella y su amigo.

Un día, Adrián vio a su amigo cerca de Anatolia en su recámara y abofeteó a su rival. Los dos amigos pactaron hacer un duelo y decidieron sus testigos. Aunque el duelo entre los dos jóvenes fue preparado a través del código formal, la voz narrativa no lo describe como un acto de honor: “á la hora convenida presentáronse allí los adversarios y después de las fórmulas en el ridículo caso usuales, procedieron los padrinos á los preliminares del delito” (164). La voz narrativa no describe ese ritual moderno como un evento heroico ni indispensable, sino que reafirma su criminalidad. En comparación con las obras de Campos, la descripción del duelo es muy breve y su escena destaca la crueldad de ese crimen: “Después de una lucha encarnizada y breve uno de los peleantes rodó á la maleza ensangrentado” (165). Adrián se rindió ante su rival. La caracterización de Gerardo como una figura egoísta procede de la estigmatización de la sexualidad excesiva de Maclovia. El temperamento caprichoso de Gerardo, y no en esta vez la sexualidad inmanejable de Maclovia, provoca el desenlace fatal de la pareja ideal que representan Adrián y Anatolia.

Cuando llega a la casa de las hermanas después del duelo con Andrés, Gerardo se da cuenta de que alguien murió ya que la casa estaba de luto. Maclovia le informa a su ex amante que su hermana se suicidó con veneno. La voz narrativa finalmente insinúa la relación sexual entre Gerardo y Maclovia, sin que hubiera pasado ni un día de la muerte de las víctimas de su infidelidad. El duelo de esta obra no es una defensa del honor de las élites masculinas, sino un crimen violento producido por el egoísmo y el capricho, aunque haya seguido las reglas de su

código formal. El narrador cierra su novela con otra referencia satírica a la inverosimilitud de su propia obra:

Tenéis muchísima razón, amigos míos, es muy tarde ya, mi relato tiene inverosimilitudes de aquellas que no puede perdonar una persona de mediana sensatez, pero ya lo he dicho y afirmado, ocurrió el caso tal cual yo lo he referido...perdonadme si no es de vuestro agrado! (167).

Lo más revelador de esta obra, desde mi punto de vista, es que la construcción de los personajes se basa en la patología y en la criminología positivistas, pero a lo largo de la obra, la voz narrativa cuestiona su propia disposición de los personajes y la trama con varios clichés. El tono satírico de ese cuento apunta la asociación entre la observación objetiva y la verosimilitud de la narración. Ante esa reflexión metaficcional, el código del duelo como una práctica cultural que afirmaba la superioridad ética de la clase burguesa se invierte y le da entrada a la hipocresía del egoísmo burgués a través de la criminalización del duelo.

3.2.2 Homicidio por honor y agencia del juicio

“El rey de copas”, un cuento publicado por Rubén M. Campos en la primera quincena de agosto de 1900 en la *Revista Moderna*, cuenta la historia de Andrés Rey, un barbero apodado Rey de Copas por su hábito de ir a las tabernas después del trabajo. Un día, Julián Fernández, un viajero, llega a su barbería en el momento en que sus otros compañeros se iban a un restaurante para almorzar. Mientras el barbero afilaba sus navajas, el joven viajero vio el retrato de la hija de Andrés que decoraba la barbería. El viejo barbero escuchó con sorpresa que Julián pronunciaba el nombre de su hija. Andrés le preguntó cómo conocía a su hija, mintiéndole que había comprado ese retrato en el mercado y no que tenía ninguna relación con la mujer pintada. El joven mujeriego le reveló sus memorias juguetonas al barbero. La voz narrativa describe la

cólera y la desesperación que el viejo padre sufre cuando se entera que su única hija fue burlada por ese “hermoso calavera” (47):

¡Su hija única mancillada y robada y arrojada al vicio por un señor dueño de vidas y haciendas! El deshonor y la infamia entrando en su casa como hienas aullantes, para cebarse en su pobre corazón de padre, ¡matando de dolor a su esposa, matando de crápula su hija!... (48)

Después de volver con las navajas afiladas al asiento donde el traidor esperaba, el padre “deshonrado” lo degüella, revelándole que la víctima era su hija. El homicidio, en este cuento, se narra desde de la perspectiva conmovida del narrador. Aunque el *leitmotiv* de la venganza del padre se reprodujo en otras obras literarias, el homicidio como causal de la defensa del honor era parte del discurso jurídico de fines del siglo XIX en México.

Revisando las ideas de juristas mexicanos, como Joaquín Escriche y Demetrio Sodim, “el primero escribió [la definición de honor] en 1837 y el segundo en 1943” (“De méritos y reputaciones” 332), Speckman Guerra señala la ambigüedad de la definición del honor en los textos jurídicos mexicanos. El significado de la palabra constaba de la estructura tautológica que abordaba el amplio marco de los valores burgueses que pertenecían a un individuo “honorable”:

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en el hombre se valoraban la valentía, la fuerza, la destreza, la inteligencia, la sagacidad, la honradez, la integridad, la decencia y la lealtad (y en el caso de los miembros de la élite también el origen y el status social). Estas virtudes o cualidades formaban el rompecabezas del honor: eran **honorables los individuos que las poseían**. Pero, además, el honor de los varones se vinculaba con el honor de sus madres, hermanas, esposas e hijas; y a ellas se les exigía castidad o fidelidad, recato y moderación. Por tanto, eran honorables quienes estaban emparentados con mujeres honorables. (“De méritos y reputaciones” 332, el énfasis es mío)

El honor es una virtud que se le adjudica a un individuo que posee otras virtudes burguesas, y requiere de la valoración de los otros miembros de la misma comunidad. Además, para el caso de un individuo masculino, su honor requiere la defensa de dicho honor por parte de los miembros

femeninos de la familia. La aplicación asimétrica de ese código para los diferentes géneros fue una de las fisuras en el concepto del honor, tanto en el discurso jurídico como en su imagen cultural, a fines del siglo XIX de México:

En suma, no resultaba suficiente que el individuo y sus mujeres actuaran de forma honorable y tampoco que el individuo se considerara a sí mismo como una persona honorable, era necesario que sus compañeros de grupo lo consideraran como un hombre de honor. De ahí la necesidad de conservar el buen nombre o la buena reputación, y de ahí el peso de un cuestionamiento o de una afrenta. (“De méritos y reputaciones” 332)

En esta parte, se puede ver el dilema semiótico del honor como una virtud del individuo. A diferencia del honor en la edad medieval como una consecuencia de un acto heroico, el honor en la sociedad burguesa se obtuvo a través de su conformidad con la convención de la sociedad burguesa y del rol masculino del hogar.

Debido a su amplio marco semántico que engendraría la discrepancia de su interpretación en los casos judiciales, uno de los puntos más controversiales entre los abogados defensores y los jueces fue si la defensa del honor podía ser retrospectiva con respecto al momento deshonrado. Por ejemplo, cuando un marido se daba cuenta del adulterio de su esposa, la cuestión judicial podría ser si ese marido engañado todavía tenía el honor para protegerse a través de actos violentos como el duelo y el homicidio. Según Speckman Guerra, había algunos jueces mexicanos que consideraron que era absurdo defender el honor después de perderlo:

Otros tres individuos fueron puestos en libertad por jueces profesionales o por tribunales populares, probablemente de nuevo en atención a lo dicho por el agente del Ministerio Público, quien en todos ellos sostuvo que los procesados no habían agredido o matado con el fin de defender su honra o evitar su deshonra, pues el hecho que ofendía o cuestionaba su honor ya se había consumado. (“De méritos y reputaciones” 347)

Los opositores del duelo consideran que el momento cuando el hombre se da cuenta del adulterio de su pareja, el honor del hombre ya se ha perdido. Por eso, es absurdo para los opositores el duelo como venganza personal. Aunque Rubén M. Campos describe el homicidio cometido por

el padre desesperado para vengar a su hija engañada, el debate controversial entre los juristas en ese momento puede apuntar a un matiz más complicado del honor y de la venganza. En ese cuento modernista, la cosmovisión de la voz narrativa se basa en el rol de padre para proteger a la parte femenina de su familia. La voz narrativa destaca además el despotismo de los dueños de hacienda con respecto a sus campesinos y teje una trama de la venganza honorable de un padre de clase media baja.

“El derecho de juzgar”, uno de los cuentos incluidos en *Un adulterio*, libro de Ciro B. Ceballos que trabajé en el capítulo “Histeria masculina y alianzas asimétricas”, empieza con una escena en un tribunal donde se procesa el caso de un marido engañado que asesinó a la pareja adúltera. El agente fiscal de ese caso hizo un discurso elocuente de acusación y la voz narrativa describe la calidad de su discurso que pudo atraer efectivamente la atención del jurado, en vez de enfocar la profesionalidad jurídica del discurso: “Fue aplaudido varias veces logrando sacudir el aburrimiento animal de los nueve burgueses que constituían el tribunal a pesar de que los calores de la siesta les entrecerraban los ojos y les inflaban las panzas” (168). El acusador público ganó el juicio y el acusado fue sentenciado a la pena capital. Después del triunfo en el tribunal y tras el elogio de sus colegas, el fiscal se fue a un bar y empezó a recordar su pasado cuando se dio cuenta del adulterio de su propia esposa y la abandonó sin hacer nada. La escena del tribunal donde sus colegas judiciales lo elogiaron después de su discurso elocuente se asemeja a la escena en la que el pueblo en el bar se conmueve más con el acusado. El joven fiscal se identifica a sí mismo con el criminal sentenciado: “La historia del delincuente que por su elocuencia había sido condenado a muerte era idéntica a la suya” (169). Aunque el fiscal comparte con el acusado la misma situación de esposo traicionado, este agente público da un discurso persuasivo en el tribunal para sentenciar al criminal del homicidio.

La voz narrativa critica al fiscal por su fuga “deshonrada” en comparación con el acusado: “Él, un letrado culto, valía menos, mucho menos, que aquel quídam sin nombre que en el momento de castigar a los fabricantes de su deshonra supo afrontar el peligro sin experimentar temor por la riña por la sangre y por la cárcel” (169). En esa parte, el crimen pasional del acusado se describe como un acto valiente que supera al jurista de la clase alta. Como el título del cuento señala, la trama de esa obra cuestiona la autoridad del agente público que solo se enfoca en la criminalidad definida por el código penal e ignora la convención social del honor. El honor que fue un requisito de la clase alta, paradójicamente invierte la jerarquía de clase entre “un letrado culto” y “aquel quídam sin nombre”. Ante la estigmatización del cuerpo femenino que, sin control masculino, se describe vulnerable al deseo sexual, el honor como una virtud para los sujetos masculinos se reafirma en ese cuento de Ceballos, aunque esa disposición narrativa a lo largo de la obra apunta la ineficacia del sistema jurídico.

3.2.3 El homicidio vulgar y la ubicación del honor

“El caso de Pedro”, el primer cuento de *Croquis y sepias* (1898) escrito también por Ciro B. Ceballos, empieza con una escena donde el narrador en primera persona lee un libro de Lombroso en una biblioteca de San Agustín y se encuentra, entre las hojas de ese libro del criminólogo italiano, con una carta escrita por Pedro, un médico, y dedicada a Fabricio, su amigo jurisperito. El padre de Pedro fue un rico agricultor que se casó con una dama de clase alta, pero el protagonista fue “la consecuencia de un devaneo juvenil, el intruso, el bastardo, el espurio á quien la madre postiza aborreció siempre por suponerlo un obstáculo para hacer efectivos los derechos de su vástago al capital del marido” (2-3). Desde cuando era niño, el protagonista había sido desdeñado por su medio hermano Renato. Después de morir su padre, se descubre un testamento también a favor de su hermano y, así, el médico fue expulsado de su casa.

El autor de la carta, después de estudiar las asignaturas de la carrera medicina y de pasar por dificultades económicas, se instala en una aldehuela pequeña que era propiedad y lugar de veraneo de Renato. El médico se casa con Teodora, una mujer “de origen humildísimo y de una rara hermosura” (5). Un día, un labrador de la casa de su hermano vino en búsqueda de un médico porque Renato estaba muy enfermo. La voz narrativa, que se asume que es la del médico, describe su conflicto interno entre la venganza personal y el deber profesional: “aunque el deseo de venganza me aconsejaba dejarle morir, cumplí con mi deber y apurando todos los recursos de la ciencia logré triunfar con prontitud del accidente” (7-8). Antes de la intervención de los celos que siente por su hermano, el deber médico –quizás incluso más que el afecto de hermanos– reconcilia el conflicto de la herencia familiar. Después de salvar la vida de su hermano, Pedro recibe la supuesta visita de agradecimiento de su hermano en su consultorio: “Ya efectuada nuestra reconciliación, con grave solemnidad y agradablemente complacido, presenté al huésped con Teodora” (8). Sin embargo, Renato visitó frecuentemente a Pedro e intentó seducir a su esposa:

Ella inconsciente y halagada en su vanidad femenina, cedía á las peligrosas solicitudes y acogía jubilosa los homenajes, permitiendo ser cortejada porque no reflexionaba en su atolodramiento, que obrando así, vulneraba sus deberes á la vez que me apocaba indignamente á mi. Al llegar el momento en que yo alcancé á comprender la responsabilidad que el honor civil imputaba á mi tolerancia, el mal había cundido hasta lo irremediable... Ya estaba perdido burlado... avergonzado... deshonorado...! (9)

Pedro, como otros personajes engañados por sus esposas, enfrentó el momento de la pérdida del honor y de la decisión de un acto para defenderlo. Hasta esa parte, la estigmatización de la naturaleza femenina como una sexualidad excesiva y amenazante, y la crisis de la solidaridad entre los hombres se repiten con similitud a las otras obras modernistas que he trabajado.

El médico engañado por su esposa y su hermano refleja una lectura distinta sobre la defensa del honor. Ese discurso interno de Pedro apunta a la figura del marido deshonrado que ejecuta la violencia contra su esposa y la pareja adúltera: “Como los maridos melodramáticos me han chocado siempre, por brutales y ridículos, procuré no parecerme en nada á ellos” (10). En vez de la violencia corporal, el médico procuró conspirar su crimen a través de la tecnología médica. Un día, Renato se quedó en la casa del médico por la lluvia y Pedro envenena a su hermano. La carta donde se confiesa este crimen del homicidio fue escrita con el motivo de solicitarle a su amigo la consulta jurídica de su caso. La referencia al famoso médico-criminalista italiano en la primera parte y la disposición de profesión de dos personajes ambientan el debate sobre las condiciones criminalistas y jurídicas con respecto al homicidio provocado por celos y deshonra. Como los personajes en las obras de otros modernistas ya analizados en el presente capítulo, el objeto del análisis formado a través de los conceptos y términos positivistas no es de los seres “inferiores” sino que se trata de un médico, una de las profesiones élites de la sociedad mexicana. Ese cuento de Ciro B. Ceballos se enfoca en el procedimiento del crimen pasional del protagonista donde la relación entre paciente y médico se invierte al de la víctima y asesino. Además, el veneno utilizado forma parte del conocimiento de la medicina que se consideraba una metonimia de modernidad. La estrategia narrativa de este cuento forma dos espacios de intimidad entre los personajes. Primero, aunque el escritor y el receptor de la carta no tuvieron contacto durante mucho tiempo, el médico escogió al jurisperito como consultor de su secreto. Segundo, al espacio íntimo entre dos sujetos masculinos cuyas profesiones se consideraron como las letras nacionales en la sociedad mexicana a fines del siglo XIX, la mirada del narrador interviene: “Como arriba dije, la transcrita carta fue hallada por mi entre las páginas del famoso autor cuyo nombre mencioné, y sin garantizar su autenticidad, sino por considerarle un papel

curioso, la publico, para entretenimiento del desocupado en cuyas manos caiga” (16). Una persona que iba a la biblioteca para leer el libro del criminólogo italiano implicaba una condición intelectual del narrador mismo.

En el mismo año de publicación de esa obra de Ciro B. Ceballos que la dedicó a José Ferrel (1865-1954), abogado y autor, apareció “La consulta de Pedro”, el cuento escrito por Ferrel como una respuesta a la obra dedicada, en el primer número de la *Revista Moderna*. El narrador del cuento de Ferrel es Fabricio, el receptor de la carta de Pedro y presenta la historia de su propio matrimonio fracasado y le aconseja a Pedro que confiese su crimen en el tribunal. La voz de jurisperito define el caso de su amigo y diagnostica su característica de criminal. A diferencia de los criminales pasionales delirantes que va a discutir el siguiente apartado, aunque lo acusa de su crimen se describe un factor biológico, el motivo no fue por celos pasionales sino un frío cálculo:

Con esta preparación me parece muy natural que hayas envenenado á tu hermano –¿La causa?– Tú la preparaste, cumpliendo maquinalmente con una necesidad de tu organismo. No has matado por celos, sino por odio; no procediste por pasión, sino por cálculo. (6)

El amigo de Pedro, después de su consulta jurídica y crítica moral, cuenta su propia historia de su esposa adúltera. Fabricio se casó con una mujer alemana a quien le fastidia la vida mexicana:

Su desvío se convirtió en repugnancia; comprendía yo muy bien que me tenía asco, un asco invencible que la atormentaba hasta ponerla enferma. No podía comer en mi presencia; y yo, disimuladamente, la veía sufrir las congojas de la náusea que le salían al rostro por la delación de sus livideces. (6)

La fatiga de la mujer alemana contra la cultura mexicana señala de una manera implícita la relación colonial entre el centro y la periferia. Aunque el jurista se da cuenta de la infidelidad de su mujer, como el fiscal en “El derecho de juzgar”, abandona la venganza y deja a su esposa sin ninguna violencia:

Corrí á mi estritorio, me pareció que tardaba un siglo en abrirlo, porque no atinaba á meter la llave, y saqué el revólver....Pero al cruzar por la recámara de Matilde para entrar en la sala, lo guardé prontamente en la bolsa, y entré fraguando esta mentira.
 –¿Que se hizo un telegrama que dejé sobre mi escritorio? (7)

Fabricio pidió a su esposa que volviera a Alemania y ella lo aceptó complacida. El abogado, refiriendo el matrimonio como un “contrato” (7) que “no más que á los que se casan les obliga el notario á hacer la tontería de firmar la escritura social por toda la vida” (7), evaluó su desenlace conyugal como una anulación de contrato comercial: “Así nos separamos, sin violencias, sin tragedias, sin gritos, pacíficamente, como dos comerciantes aburridos de su sociedad que no prospera” (8). La comunicación epistolar entre los dos amigos forma una solidaridad entre las élites intelectuales representativas de la era porfiriana: medicina y jurisprudencia. Sin embargo, ante el adulterio de sus esposas que se describen como inmanejables, el médico comete un homicidio con premeditación y el jurista otorga la separación física como divorcio simbólico.

“La muerta” es un cuento dedicado a Bernardo Couto Castillo en *Croquis y sepias* por Ceballos. Santiago, el hijo del sepulturero, había crecido cerca de las tumbas y entre ataúdes por lo cual se había acostumbrado a ver muertos y escenas funerales. Cuando llegó a la adolescencia, se volvió malvado y cruel. Aunque las condiciones de su crecimiento se describen como el factor que más afectó la formación de su personalidad, la voz narrativa lo modifica al describirlo como “vigoroso y fuerte como un atrida” (144), una metáfora que se refiere a una familia maldecida de la mitología griega por el odio entre hermanos. A través de la asimilación entre la herencia y el trabajo de familia, la referencia mitológica anticipa el acto malvado del protagonista en el avance de la trama: “Debido á que su cultura moral y su educación intelectual eran complemente nulas, sus instintos, entorpecidos hasta el embrutecimiento, lo hacían digno de habitar entre trogloditas” (144).

Un día, Santiago y su padre intentan enterrar un féretro lujoso en un funeral donde un joven nervioso ordenó abrir el ataúd y quería ver el cadáver antes de sepultarlo. En esa parte, la voz narrativa describe el cuerpo muerto de la mujer de manera peculiarmente estética:

La luz huraña del satélite alumbró fantásticamente el cuerpo de la difunta, un cuerpo joven y de técnica enculturación, un cuerpo nítido como el pecho del cisne de Leda, un cuerpo frío, un cuerpo que al ser contemplado hacia encabritarse á todas las concupiscencias, y al ser tocado las helaba todas... (146)

Cuando vio ese cuerpo muerto, Santiago tuvo “revelación de sus virilidades” (146). Después de terminar su trabajo, el sepulturero y su hijo volvieron para robar los diamantes que estaban en el ataúd de la difunta. El padre de Santiago le quita las alhajas y las vestiduras de la muerta y huye ordenándole a su hijo que la entierre, pero la escena toma un giro inesperado. Cuando se va su padre, Santiago viola el cadáver de la muerta. En ese momento, el joven que mandó abrir el ataúd en el funeral vuelve y se enfrenta al profanador. Los dos varones pelan y Santiago vence a su rival y lo echa en un agujero vacío. Después, el hijo del sepulturero lleva el cuerpo de la muerta y lo arroja en el mismo lugar que a su rival.

Propongo que este cuento combina dos crímenes pasionales y sexuales: asesinato y necrofilia. Desde su primera parte, la voz narrativa toma forma de análisis criminológico sobre el ambiente de crecimiento y condición hereditaria del protagonista. El sepulturero, padre de Santiago, se describe como una persona codiciosa que roba las alhajas del difunto e involucra a su propio hijo en su acto criminal. Sin embargo, esa obra modernista no solo criminaliza la clase baja a través de la disposición determinista de su profesión, sino que deja un espacio ambiguo de interpretación sobre el acto del joven de clase alta. La voz narrativa no aclara el motivo por el que ese personaje misterioso vuelve al sepulcro de la difunta en la oscuridad nocturna. La escena de la violación necrófila se conecta con la apariencia repentina del joven que tuvo intimidad con

la difunta. La trama ambigua funciona como un transgresor semiótico de la norma ética y jurídica. Para el joven de la clase burguesa, si su motivo de regreso al sepulcro fuera idéntico al del sepulturero joven, ¿el enfrentamiento con su rival ante la difunta podría considerarse un acto de defensa por su honor? Mientras la voz narrativa dispone de manera ambigua la rivalidad entre los dos sujetos masculinos, el análisis diagnóstico del protagonista sobre su anomalía a través de la predisposición de la teoría de degeneración se desestabiliza.

3.3 Locura vacilante entre el crimen y la sanción penal

3.3.1 Los asesinos delirantes: objeto de análisis o sujeto del discurso

Los redactores de la *Revista Moderna* en sus obras narrativas tejen tramas de asesinatos provocados por el deseo sexual y la anomalía mental. Las obras modernistas configuran personajes transgresores a través de la apropiación de las condiciones de criminales analizadas por los criminólogos que combinaron el factor biológico con la condición de crecimiento como un patógeno de los crímenes. Aunque las élites intelectuales fueron casi siempre positivistas, el sistema jurídico mexicano –la Constitución de 1857 y el Código Penal en 1871– a fines del siglo, principalmente consistió en el principio liberal que al mismo crimen debía proporcionarse el mismo castigo con menos consideración de la condición de cada criminal, a diferencia de la visión positivista que los juristas debían tomar en cuenta la condición biológica y la anomalía mental del criminal en la sanción judicial para alinearlos desde los ciudadanos decentes. Además, como señala Daniel Vicencio Muñoz, el Código penal en 1871 ya concebía la locura como un atenuante de la responsabilidad penal de un individuo.

No obstante, existían circunstancias que excluían de responsabilidad al criminal y una de ellas, plasmada en el artículo 34, era “violar la ley penal hallándose el acusado en estado de enajenación mental que le quite la libertad, ó le impida enteramente conocer la ilicitud

del hecho u omisión del que se le acusa”; pero también podía ser motivo de irresponsabilidad criminal “haber duda fundada, á juicio de facultativos, de si tiene expeditas sus facultades mentales el acusado que, padeciendo de locura intermitente, viole alguna ley penal durante su intermitencia. (90)

A través de la interpretación de las partes ambiguas como “facultades mentales” y “locura intermitente”, los juristas mismos identificaron el estado normal de los criminales o consultaron a los médicos que conocían personalmente, que no eran especialistas en psiquiatría sino médicos generales o de otra especialidad, con interés temporal en ese campo todavía no institucionalizado:

A pesar de que el conocimiento que se tenía sobre la enfermedad mental aún era muy volátil, ya existían legislaciones penales que modelaban la forma de actuar y sentenciar respecto de ella en el campo jurídico. El hecho de que la psiquiatría fuera una disciplina en plena construcción en el Porfiriato implicó que no existieran normas generales que regularan los tratamientos, los procedimientos y los internamientos y esta puede ser una razón por la cual las opiniones de los psiquiatras estuvieran supeditadas por las decisiones de los jueces, quienes respaldados por el Código penal tenían la plena facultad de enviar a algún criminal que, a sus ojos o a los de los médicos cercanos a ellos, presentara síntomas de locura. De hecho, si observamos bien, según el código sólo era necesario el “juicio de los facultativos” en el caso de locura intermitente, nosología que ni siquiera estaba bien definida”. (90)

La formación de la psiquiatría mexicana en el mismo período se enlazó con esa dinámica entre la filosofía positivista y la ideología liberal del campo jurídico. En la era de Porfirio Díaz, la psiquiatría todavía estaba en un momento inicial y varios estudios sobre los enfermos mentales fueron tratados por los médicos generales. Sin embargo, médicos como José Olvera, José María Bandera, Porfirio Parra y Secundino Sosa quienes tenían interés en las enfermedades mentales, aunque eran médicos generales o de otro campo, ocuparon una posición política en el gobierno. Los médicos positivistas y las élites políticas en el porfiriato procuraron la importancia de la psiquiatría como un conocimiento “científico” y “moderno”, e intentaron destacar la peligrosidad de los criminales “dementes”.

En varias obras modernistas, la construcción de los personajes asesinos de crímenes pasionales se fundó sobre las ideas psiquiátricas con similitud a la criminología y a la psiquiatría positivista. La defensa de los abogados se centró en el código de honor y se conectó con el discurso interno y externo del acusado sobre su propio crimen. Sin embargo, cuando se describen esos personajes criminales en los tribunales, las obras modernistas se enfocan en la ineficacia del proceso judicial. La voz narrativa de esas obras se enfoca en el discurso asumido por la voz de los asesinos delirantes, y destaca la indiferencia del jurado y la defensa formal de los abogados. En este apartado, indagaré cómo estas obras modernistas reproducen y/o cuestionan la interpretación del deseo sexual como un origen de la enfermedad social que los positivistas constituyen en sus análisis. Por otro lado, me enfocaré en las confesiones de los crímenes en el tribunal, para reflexionar así sobre el sentido de las confesiones como una nueva subjetividad que dialoga con el discurso positivista del momento.

Bernardo Couto Castillo (1879-1901),⁷⁰ modernista mexicano y uno de los fundadores de la *Revista Moderna* (1898-1903), publicó *Asfódelo* en 1897, su primer y único libro. Como lo expresa su título (que se refiere a la flor dedicada a Perséfone), el tema principal de esta obra es la muerte y el enfoque es “pesimista”. Los estudios que se han realizado sobre este texto, como el de Lena Abraham⁷¹ y Coral Velazquez Alvarado,⁷² consideran la violencia y a los asesinos

⁷⁰ Bernardo Couto Castillo nació en la Ciudad de México. Participó en varios periódicos, como *Diario del Hogar*, *El Partido Liberal*, *El Mundo Ilustrado*, la *Revista Azul*. Fundó el primer número de la *Revista Moderna* con Jesús E. Valenzuela. La riqueza de su familia le permitió viajar por Europa en 1894 y especialmente conocer París, a diferencia de sus colegas modernistas. Sufrió del abuso de alcohol y tuvo pulmonía. Murió en 1901 cuando era muy joven aún.

⁷¹ Abraham, Lena. “El asesinato como creación estética en Blanco y rojo de Bernardo Couto Castillo: Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano.” *iMex. México Interdisciplinario*, vol. I, 2001, pp. 74-92.

⁷² Velazquez Alvarado, Coral. “La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo.” *Fragmentos. Revista de la Universidad Federal de Santa Catarina*, vol. 23, no. 1, 2016, pp. 45-53.

representados como una metáfora del arte y de los artistas. De esta manera, la acción criminal de los personajes principales se interpreta como un proceso simbólico donde los artistas masculinos se apropian de la vida femenina reducida a la inspiración estética para producir la obra de arte. Ese acercamiento crítico a los textos de Couto Castillo presta atención al sentido simbólico de la muerte y la locura como un proyecto para asegurar la autonomía estética ante la sociedad burguesa, sin reflexionar sobre su dinámica con el discurso jurídico como la estructura del sistema jurídico dentro del estado y la función regulatoria de la criminología positivista. “Blanco y rojo” y “Causa ganada”,⁷³ dos cuentos de *Asfódelo*, cuentan historias acerca de asesinos de mujeres. Cuando estos cuentos de Couto Castillo describen a los acusados en los tribunales, el discurso interno del personaje se yuxtapone con el proceso jurídico como la defensa de los abogados, la indiferencia del jurado popular y la ineficacia de los jueces. Los personajes “transgresores”, por un lado, se constituyen a través del interés del discurso jurídico-médico positivista por el estado psíquico del individuo que lo asocia con el factor biológico. El enfoque del discurso interno de los personajes forma el debate sobre la regulación del sujeto por la categorización de la patología.

Al principio del cuento, “Blanco y rojo”, el narrador descubre un manuscrito redactado por un sentenciado a muerte, Alfonso Castro. La historia principal del cuento es el contenido del manuscrito sobre la experiencia del protagonista que ha matado a una mujer. El sentenciado narra la historia de su vida y el procedimiento de su asesinato. Este personaje piensa que su asesinato no fue producto de la locura, y que él no es un asesino vulgar. Su historia no aclara el motivo de su crimen, sino que cuestiona la causa y el sentido del asesinato. La descripción del

⁷³ Todas las citas de los cuentos de Couto Castillo serán tomadas de esta edición: Couto Castillo, Bernardo. *Asfódelos y otros cuentos*. Editado por María Guadalupe Correa y Tadeo Pablo Stein, Serapis, 2011.

discurso del acusado en las escenas del tribunal se fundó en la criminología que consideraba el origen del crimen como parte de una sensibilidad excesiva e inherente. Este deseo influía en el individuo y le provocaba una locura que lo inclinaba a cometer el crimen: “Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme” (176). Aunque a lo largo del cuento se describe la ansiedad del asesino, se repite sucesivamente, ni el personaje ni los lectores saben qué engendra esa locura y el crimen. La subjetividad del protagonista se constituye a través de los términos de la criminología positivista, al mismo tiempo, la fascinación de la voz narrativa por el estado delirante del sujeto.

Carlos Roumagnac, positivista, periodista y criminólogo, indaga los casos de criminales a través de su metodología “científica” que consiste en la observación de la fisonomía y el análisis de las narraciones de los presos en la cárcel de Belem. En su libro, *Los matadores de mujeres* (1910), Roumagnac define la diferencia entre la pasión y el amor. Aunque este libro fue publicado al final de la era porfiriana, la perspectiva del criminólogo muestra el arquetipo que entiende la pasión y la locura en la época. Según Roumagnac, el deseo es una característica inherente que apunta al objeto material y al objeto de la misma especie para la reproducción y la conservación de su especie: “El hombre, lo mismo que el animal, quieren poseer y poseer para sí solo y para los suyos. No importa que lo poseído sea otro individuo de la especie ó un objeto material; que trate de adquirir éste ó aquél para su conservación ó reproducción” (9). Ese deseo puede intensificarse y desarrollarse en los celos y eso incita a los criminales potenciales a cometer “suicidio y el homicidio” (11). A continuación, Roumagnac indaga cuál sería el mecanismo en el que el deseo inherente se convierte en celos y pasiones, los cuales engendrarían los crímenes en los casos de los asesinos de mujeres:

Es la consecuencia ineludible de la condición personal y social de **nuestro pueblo bajo**, compuesto punto menos que totalmente de elementos degenerados por la herencia morbosa y agotados por **el alcoholismo y la miseria**, ó como quien dice, sistemas nerviosos débiles é irritables en que la voluntad enferma sería incapaz de imponerse é impedir que la obsesión, por sencilla, por ligera que se la suponga, se resuelva en impulsión, en acto. (17)

Roumagnac considera el crimen como una consecuencia de que la condición personal y social de un individuo de la clase baja agrave el deseo inherente. Y este estado “anormal” de la clase baja se transmite a sus hijos. Por lo tanto, la circulación negativa entre la característica inherente y la condición externa provoca la degeneración de la sociedad. Sin embargo, como ya vimos, esta perspectiva tiene un punto contradictorio con respecto a la relación entre la condición externa (el pueblo bajo) y la condición biológica inherente. Si el deseo es una condición universal de todos los animales, inclusive el ser humano, ¿el celo y la pasión agravada por la condición social son hereditarios o consecuencia de la falta de conducta social?

Considerando la descripción de la vida del protagonista, esta obra de Couto Castillo puede leerse como una reproducción del discurso patológico y criminológico de la época. El protagonista de “Blaco y rojo” sufre de una sensibilidad excesiva desde su nacimiento. Esta sensibilidad se desarrolla en la obsesión de buscar nuevos estímulos. Debido al exceso de estimulación, él no puede satisfacer su deseo ni mantener el interés por una misma mujer, sino que busca nuevas mujeres y nuevas formas de estimulación: “Yo nada podía sentir, con esfuerzos me acordaba al mes de las mujeres a quienes jurara amor eterno, y nunca pude echar de menos durante media hora a la que me empeñan en amar” (141). El alcohol es también uno de los espacios en los que el protagonista obtiene estimulación, un síntoma crucial de la degeneración social según los positivistas (incluso Roumagnac). Esa vida orgiástica devasta su cuerpo y agrava su obsesión con una nueva sensibilidad. Sin embargo, propongo que la

condición que esta obra dispone en relación con la degeneración del personaje tiene dos diferencias principales con el discurso criminológico positivista. El objeto observado no es de clase baja. Además, a través del narrador en primera persona, el protagonista no observa ni racionaliza la anormalidad de los otros, sino que reflexiona sobre sí mismo.

La metodología de los positivistas consiste en la deducción inductiva, porque su proposición fundamental es que el conocimiento debe emanar del fenómeno ocurrido que podemos observar directamente a través de los ojos. El concepto del conocimiento del discurso positivista se basa en la división entre el yo de observación y el otro observado. A continuación, el acusado de este cuento se enfoca en la influencia de la literatura “decadentista” como un factor importante en el desarrollo de su locura:

Los asesinos célebres, los seres horripilantes, los diabólicos, me seducían. Soñaba con personajes como los de Poe, como los de Barbey d’Aurevilly... Soñaba con los seres demoniacos que Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d’Annunzio. (143)

Esta referencia a la relación entre la influencia de la literatura y la locura puede considerarse como el discurso de la degeneración social que critica la literatura decadentista. Sin embargo, esta descripción del personaje también puede interpretarse como una característica del autor modernista. Es decir, la descripción del personaje-asesino hace suponer a los lectores que el protagonista de la obra es un modernista. La inversión de la división entre el yo observador y el otro observado está invertido por dos disposiciones. El protagonista muestra la historia de su patología y el crimen y, al mismo tiempo, este protagonista es el modernista.

“Un crimen raro”, un cuento de *Croquis y sepias* (1898) escrito por Ciro B. Ceballos narra acerca de un asesino delirante. La primera parte del cuento describe la escena del tribunal y se enfoca en el aburrimiento del jurado popular ante su indiferencia en el caso procesado. Su

ignorancia y falta de profesionalidad es destacada por la voz narrativa: “En el interior, estaban los bancos de madera repletos de plebe, y sobre la plataforma de los debates, los ciudadanos constituidos en tribunal popular, bostezaban sobre sus desvencijadas poltronas como aletargados por el aburrimiento” (17). El enfoque de la voz narrativa se mueve hacia el procedimiento del tribunal. Con respecto a la pregunta del funcionario sobre el motivo del crimen, el asesino respondió de manera irracional:

- ¿Por qué, pues, la asesinó usted de una manera tan vil, tan alevosa y tan villana...?
- ¡La maté...porque de noche.... De noche... me daba miedo!
- Refiera usted con todos sus detalles las circunstancias en que perpetró el delito y las causas que á determinarlo concurrieron.
- Es un caso estupendo, inverosímil! (18)

En esa parte citada, destaca la discrepancia de las posturas de dos personajes con respecto al mismo crimen. El primero describe el asesinato como “vil, alevosa, villana” y el segundo “estupendo, inverosímil”. La estructura donde una audiencia espera el discurso del narrador puede considerarse similar al recital de un diario o una anécdota en una sobremesa junto a sus compañeros, un *leitmotiv* repetido en las obras modernistas. En ese cuento de Ceballos, se equipara la indiferencia de la audiencia y el jurado, con la evaluación anticipada y publicitada del caso por su propio narrador delirante-criminal. Además, la asimilación del discurso en el tribunal con la creación de la narrativa ficcional se tiñe a través de la profesión y el estado del acusado que había sido un estudiante de medicina y que sufría por su naturaleza de delirios:

Yo soy muy nervioso, increíblemente nervioso, también soy muy cobarde, ignominiosamente cobarde, los delirios de persecución desde la más tierna infancia fueron mi tormento. Quedé huérfano en la adolescencia, y aunque de mí soy perezoso, á pesar de que la indigencia me imponía el deber de elegir una ocupación que rindiera ventajas prácticas, estudié medicina. (19)

La voz narrativa asumida como la del asesino se enfoca en el procedimiento de su anomalía mental con la condición biológica y el ambiente de vida debido a la disposición del estudio de

medicina. Ese cuento consiste en el análisis criminológico obrado por el propio paciente y criminal con el conocimiento de medicina.

Aunque en la escuela de medicina, el protagonista sacó buenas notas en el examen teórico y en el práctico, se congeló por el miedo ante los cadáveres. Por recomendación de sus profesores, el protagonista dejó su carrera y los estudios para empezó a trabajar como ayudante de un anciano que pintaba los retratos de los muertos en el hospital o en la cárcel, no se trataba, entonces, “de una persona honrada” (20). Ese trabajo agravó su anomalía mental: “Mis nerviosidades crecieron gradualmente hasta adquirir tamaños espeluznantes” (20). Esa parte consistió en la premisa de los criminólogos positivistas que consideraron la contaminación de la condición humilde y los degenerados como un catalizador de la anomalía mental. Además, esa demencia agravada por la condición del trabajo engendró la patología corporal: “Después de las depresiones interiores que se sucedían al embrutecimiento de la enajenación, me sobrevenían torvos desfallecimientos y convulsiones nerviosas, que daban con mi cuerpo en tierra como si estuviese atacado de epilepsia” (21). A través de la trama de la vida humilde, esa obra de Ceballos construye un caso de criminología apropiándose de sus conceptos e ideas.

Para calmar su ansiedad por la noche, el protagonista procuraba buscar una pareja y se encontró con Violante, una mujer “parecía formada de espumas: tan blanca así era: tenía los ojos negros cual flores de histeria, manos de walkiria y formas de carnaciones atenuadas por sabias y harmónicas flacuras”. (22) Sin embargo, su enfermedad no se había mejorado sino agravado. Sin ningún motivo concreto –ni adulterio ni celos–, el acusado asesinó a su amante. Ese cuento termina con la escena donde el acusado espera su sentencia en los juzgados del tribunal. La sanción penal del proceso judicial en ese cuento no fue su desenlace de la trama ni se reveló. A medida que la voz narrativa se enfoca en el procedimiento de la anomalía mental y la

extravagancia de la trama como al inicio de la obra, el acusado mismo evaluó su caso. Es así como este cuento cuestiona la demarcación entre la observación objetiva y la fascinación por la extravagancia de los casos particulares, propuesta por los criminólogos y los psiquiátricos positivistas

3.3.2 La indagación literaria de locura y la autonomía ante la institución jurídica

“Causa ganada”, séptimo cuento de *Asfódelos* por Couto Castillo, es la historia de un reo acusado de haber asesinado a una mujer. En este caso, se trata de un simple crimen pasional narrado en tercera persona, al estilo de una crónica periodista. La trama central de “Causa ganada” es el procedimiento del tribunal y el recuerdo del crimen. Su estructura narrativa tiene una diferencia fundamental con la de “Blanco y rojo”. Este cuento no es una historia autorreferencial. Es decir, en la mayor parte de la obra, el narrador toma distancia del personaje criminal observado. La escena principal del cuento consiste en la disputa legal entre el abogado y el agente público en el tribunal, y la breve historia del caso criminal. Gutiérrez, el asesino, es descrito por el abogado defensor como un ebanista en la ciudad: “Era un trabajador activo, inteligente en su oficio de ebanista; algo violento, es verdad” (150). Considerando que el protagonista de “Blanco y rojo” no pertenece a la clase trabajadora, la manera en que el narrador trata el tema en ese cuento es más similar a la de los criminólogos positivistas.

En “Causa ganada”, el abogado del asesino tomó la estrategia de la estigmatización de la sexualidad femenina: “Consuelo [la víctima del asesinato] era conocida de todo el barrio y tenía muchos pretendientes a causa de su belleza. Aunque oficialmente era la querida de mi defendido, nadie, excepto él, ignoraba cuán pródiga de sus favores era” (151). Alberto del Castillo Troncoso en “Notas sobre la moral dominante a finales del siglo XIX en la ciudad de México, las mujeres suicidas como protagonistas de la nota roja”, analiza la asociación de la naturaleza femenina con

la enfermedad y la desviación como locura y crimen en las prensas capitalinas enfocándose en los casos de las suicidas. Según Castillo Troncoso, los reportajes periodísticos diseminaron una visión de dos estereotipos femeninos, “la madre buena, virtuosa y ejemplar, honesta, recatada, sumisa y resignada, y la prostituta, adúltera, criminal y perversa” (322), a través del discurso científico que patologizan a éstas como seres débiles que no pueden controlar su deseo ni su emoción:

El discurso científico, médico y criminológico desarrolló una argumentación que poco a poco fue permeando a distintos sectores de la población. El pensamiento médico se ocupó de señalar las características y condiciones de la naturaleza femenina; según éste la mujer estaba inclinada, de manera natural, a la enfermedad y a distintos procesos de desviación, particularmente el crimen y la locura. (321)

Por ejemplo, cuando *El imparcial*, un diario positivista, trató el caso de Sofía Ahumada que se suicidó el 31 de mayo de 1899, su enfoque del reportaje apuntó la inestabilidad mental de la víctima, aunque Bonifacio Martínez, su amante, se describía como “un muchacho ‘honrado y trabajador’” (183).⁷⁴ Ese ejemplo señala la manera típica de la prensa de ese período que interiorizó en sus lectores la naturaleza femenina como lo vulnerable a la desviación moral y la anomalía mental. En el cuento de Couto Castillo, a través de la referencia al interés de la audiencia por la extravagancia narrativa del caso, el autor cuestiona la sanción judicial basada por el jurado popular: “La causa promovía ese interés novelesco de los asesinatos cuyo origen es el amor. Las gradas estaban casi llenas, los debates duraban desde días antes y en realidad nada claro ni definitivo podía concluirse” (149). La defensa del abogado se basaba en un arquetipo popular tratado frecuentemente por la prensa de manera similar a los intelectuales positivistas

⁷⁴ En ese análisis, Castillo Troncoso discute cómo ese caso de la mujer suicida fue tratado por dos reportajes antiéticos: *El Imparcial* y *El País*. El primer diario fue “fundado en 1896 por el empresario Rafael Reyes Spíndola, miembro del grupo de los llamados ‘científicos’” y el segundo fue “dirigido por Trinidad Sánchez Santos a partir de 1899, representante del ‘catolicismo social’” (324).

quienes produjeron y propagaron el discurso de la patología social –a través de la escritura literaria y los reportajes periodísticos–, para de esa manera mantener el control de la sociedad mexicana.

En “Blanco y rojo”, la narración de la primera parte del cuento que describe la escena del tribunal, con tono satírico, cuestiona el discurso médico-jurídico que define y explica la “locura” del asesinado a través del discurso interno que reflexiona sobre sí mismo. Contra el razonamiento, la explicación y el entendimiento sobre su crimen narrado por el abogado, los periodistas y la audiencia, el objeto observado mismo muestra el sentido de su crimen:

Mi abogado, quien tampoco comprendía que un reo no se prestara a su propia salvación, no sabía lo que pensar de la mía. Durante **las audiencias**, al ver mi sangre fría tachada de cinismo por **los periodistas**, al ver mi poco, o más bien, mi ningún empeño en ayudarlo, me tenía por el tiempo acabado del insensato. (139)

También el abogado y el agente público solo se concentran en convencer a los jurados y a la audiencia del tribunal. El punto de vista satírico del sistema de jurados también aparece en “Blanco y rojo”. Cuando Castro los ve, se burla de su conformación: “Verdad es que entre ellos había uno dueño de dulcería, uno de tienda de abarrotes y un distinguido prestamista” (138). Las prevenciones con desprecio del jurado popular aparecen con frecuencia en varias narrativas modernistas que apuntaron su falta de la profesionalidad jurídica y su atracción por la narrativa estimulante en vez de indagar la “verdad” del caso procesado. Sin embargo, esa postura elitista de los autores modernistas es coherente con su postura opositora con respecto a la convención burguesa de la era porfiriana. Zavala Díaz señala el punto contradictorio entre el decadentismo mexicano y la sociedad burguesa constituido y mantenido por el régimen dictatorial: “A la par de esa tendencia, se desarrollaron otras propuestas en las que la imagería decadente siguió utilizándose como un código subversivo, en franco antagonismo contra los principios utilitarios y

mercantilistas de la visión de mundo burgués” (*De Asfódelos* 131). La fatiga contra el mercantilismo se enlaza con su desprecio por las masas. La visión elitista como un fundamento ideológico de los autores modernistas no puede diferenciarse de las élites positivistas que fueron criticadas y parodiadas en sus obras literarias.

Con respecto a los personajes delirantes en las narrativas modernistas, la locura señala un punto común entre la autonomía estética y la alienación patológica como un tema central en la sociedad de los intelectuales mexicanos a fines del siglo XIX. Según Gorbach, Porfirio Parra relacionó el individualismo con la locura de los criminales:

La causa de la locura era así **el ofuscamiento del yo**, su excesiva irritabilidad, su insistencia en hacerse presente y tergiversar el conocimiento objetivo del mundo. Al volver patológica la subjetividad, Parra parece esquivar la presencia de algo que no refiere exactamente a la conciencia; desde ese desvío, el “Ensayo de la patogenia de la locura” constituye una crítica al individualismo, mero efecto nocivo de la civilización. (“La histeria y la locura” 112-113)

La locura, según Parra, es una ruptura de la ética colectiva. La autonomía del individuo puede considerarse como un obstáculo de la civilización en este discurso. La visión modernista, la cual está basada en la autonomía estética de la sociedad burguesa no puede ser compatible con la base epistemológica del discurso médico-jurídico positivista. En la sociedad basada en el discurso de degeneración social, la locura puede asignarse tanto a los artistas como a los criminales. Los discursos de los asesinos delirantes ante la autoridad judicial en los cuentos modernistas cuestionan y profundizan la cuestión de la ética social, en relación con el discurso positivista.

En el caso de “Blanco y Rojo”, el abogado intenta demostrar que el asesino no tenía sanidad mental cuando cometió el crimen. El Código penal de ese momento ya contaba una sección que definía la locura del delincuente como un atenuante de su sanción de manera arbitraria. Speckman Guerra señala la diferencia del modo entre el liberalismo clásico y la

filosofía positivista que entiende el origen del crimen, la locura como el atenuante de la sanción fue el tema con el que ambos discursos discutieron sobre el tratamiento de los criminales:

En lo relativo a la concepción del delito, los simpatizantes de la escuela clásica defendían el concepto de libre albedrío, que postula que todos los hombres tienen la misma posibilidad de elegir su camino u optar entre el bien y el mal. [...] Sin embargo, mientras que algunos atribuyeron las causas determinantes a factores sociales o ambientes, otros las buscaron en el organismo del delincuente. (“El cruce de dos ciencias” 212)

Según los positivistas, las causas o marcas determinantes como la clase social o la inherente biológica contribuyen al crimen. Castro, el protagonista de “Blanco y rojo” rechaza la relación entre la locura y su acto criminal, al mismo tiempo que cuestiona los diagnósticos de los médicos que influirían en la decisión jurídica:

Mi abogado, a quien apenas conozco, un defensor de oficio, hacía lo imposible por probar mi locura o cuando menos atribuir mi acto a un momento de enajenación mental: creo que ante lo imprevisto de mi caso los médicos hubieran fácilmente declarado a mi favor, pues efectivamente, en la conciencia de esas gentes se necesita esta irremediablemente loco para cometer un crimen como el mío. (138)

Cuando su abogado justifica el crimen como consecuencia de la locura, Castro se enfrenta al discurso médico-jurídico que podría ayudarlo a evitar la pena capital. Sin embargo, escoge la confesión pública de su crimen en vez del diagnóstico de locura: “yo me levanté para protestar, repitiéndoles que mi razón, completamente lúcida de suyo, lo estaba particularmente en el momento del crimen” (138). La confesión del asesino de “Casa ganada” crea un momento más complejo sobre el discurso médico-jurídico que “Blanco y rojo”. Debido a la falta de pruebas que certifiquen el crimen de Gutiérrez y la estrategia efectiva del abogado, el caso criminal está “ganado” a favor del asesino. Si el objetivo del tribunal es la revelación de crimen y el castigo contra el criminal, la defensa del abogado que simuló la locura de su defendido puede considerarse como un obstáculo para el cumplimiento de la justicia.

La confusión moral descrita en esta obra llega al apogeo cuando la memoria de la necrofilia y la confesión del crimen se cruzan. Cuando Gutiérrez recuerda el día de su crimen, aparece la escena de necrofilia entre el asesino y la víctima: “Y pensando que no la vería más, que no la tendría más entre sus brazos, sintió subir a él, a su cabeza ya aturdida, algo abrasador. Oh, ¡La horrenda escena! ¡Cubriéndola de besos, la había violado!” (154). Sin embargo, la audiencia y los otros equipos de la corte no pueden saber que Gutiérrez mata a su novia y la viola estando ya muerta. Cuando Gutiérrez casi gana el favor del tribunal, el que invierte esta situación es el asesino mismo: “¿Ganada? Es decir, el criminal quedaría libre tal vez, nuevamente le era preciso volver al trabajo, aparentar tranquilidad, reírse a veces y siempre, a todas horas, a todo momento, llevar en el alma la mancha horrible...” (154). Para el asesino, la libertad otorgada por el sistema jurídico es un estigma ético de su mundo interno. De esta manera, la obra describe la liberación del personaje a través de su confesión que contradice el discurso jurídico y la imagen popular creada por las notas rojas.

Carlos Roumagnac, en *Crímenes sexuales y pasionales*, propone la metodología positivista para indagar en los casos de los crímenes sexuales y pasionales a través de la entrevista de los acusados y presos. A través de la revisión de la genealogía del sadismo, Roumagnac procuró explicar el carácter específico del caso mexicano:

Aunque entre nosotros, pocos, poquísimos casos de crímenes realmente sádicos pudieran mencionarse, no me parece inútil, para el termino de comparación que estableceré entre nuestros criminales y los de todas partes del mundo, hacer conocer al lector algo de su clase de delitos. (9)

El enfoque de ese criminólogo se basaba en la acumulación de casos mexicanos. Los crímenes pasionales y sexuales de los casos europeos, para Roumagnac, eran un exceso de refinamiento producidos por el efecto negativo de la civilización: “¡Por fortuna, no llegamos todavía en

México á ese pavoroso refinamiento del asesinato y la lujuria!.....”(19). A diferencia de los crímenes pasionales europeos motivados por el sadismo, los casos mexicanos, para Roumagnac, fueron resultado de la falta de educación. La discrepancia entre su principio positivista y su visión colonial de la jerarquía cultural engendra la contradicción impulsiva de su propia lógica. Cuando explica los crímenes vengativos contra las mujeres, Roumagnac generaliza la causa de esos homicidios por una visión misógina: “En todas las ocasiones en que se ha consumado un crimen de la naturaleza de los mencionados, se puede asegurar, sin temor de equivocarse, que la causa fué, por regla general, una infidelidad de la mujer” (154). Al mismo tiempo, el criminólogo mexicano critica la cultura misógina de la comunidad indígena como un crimen cruel contra las mujeres:

Como se ve, en estos crímenes, que por fortuna son ante nosotros cada vez más raros y de los que sólo se tiene ya excepcional noticia, el primer sentimiento herido en el hombre ha sido el del sexo, el del predominio del macho, que tanto impera en nuestras poblaciones indígenas, donde la mujer no es, de hecho, más que la bestia de carga, esclava dócil en el trabajo y hembra sumisa en el lecho. (154-155)

Siguiendo la lógica del criminólogo mexicano, se puede notar cómo chocan la generalización de la mujer provocadora y la descriminalización de la indígena. Las obras modernistas discutidas en este apartado se enfocan en la narrativa de los crímenes pasionales a través de la perspectiva de los criminales delirantes para visibilizar la fisura entre el discurso jurídico y el proceso judicial del momento constituidos por las élites intelectuales. La institución jurídica liberal como jurado popular, defensor y fiscal en esas obras describe el mecanismo burocrático y la demarcación frágil entre la locura y la normalidad. Sin embargo, las tramas de los asesinos delirantes redujeron los sujetos femeninos a objeto estético y misterioso. Al mismo tiempo, culpabilizaron a las víctimas femeninas por la estigmatización de su sexualidad “excesiva” e “inmanejable”.

3.4 Las asesinas de los crímenes pasionales en las narrativas modernistas

3.4.1 Las asesinas como estrategia de resistencia

Las obras modernistas describen varios tipos de criminales y constituyen un espacio literario donde se asoman la contradicción, la fisura y la ineficacia de la convención social y la institucionalización judicial fundadas por las virtudes y éticas burguesas. Sin embargo, varias obras modernistas muestran el modo diferente de reconstituir el sentido de los crímenes pasionales con respecto al género de los personajes criminales. Cuando esas narrativas modernistas describen a los asesinos masculinos, sus víctimas femeninas se tiñen a través de la sexualidad excesiva e inmanejable. Sobre la fórmula implícita de la estigmatización del deseo femenino, se constituye la subjetividad masculina, como un agente del discurso político, estético y científico. Josefina Ludmer en “Mujeres que matan” discute sobre las representaciones de las asesinas de los personajes masculinos en las ficciones argentinas de fines del siglo XIX hasta finales del siglo XX.⁷⁵ Según la autora, la distinta caracterización de los personajes femeninos con respecto a su sexo y género constituye una imagen nueva del sujeto femenino como un agente simbólico que podría eliminar el poder de la sociedad moderna representado hasta ahora por las víctimas masculinas:

Las que matan forman parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas, pero se diferencian nítidamente de las demás. Son el revés o la contracara de las víctimas. Cuando los hombres matan mujeres en las ficciones las acusan casi siempre de delitos femeninos o delitos del sexo-cuerpo: aborto, prostitución, adulterio; criminalizan su sexo antes de matarlas. En ese relato, las víctimas nunca son madres. Las que matan hombres, en cambio, se diferencian de las “víctimas” porque son madres o vírgenes, y tienen un “fuego central”. (782)

⁷⁵ En su artículo, Ludmer analiza textos argentinos, como “La bolsa de huesos” (1986) de Eduardo Holmberg, *Saverio el cruel* (1936) de Roberto Arlt, “Emma Zunz” (1946) de Borges, *Boquitas Pintadas* (1969) de Manuel Puig y *La prueba* (1992) de César Aira.

Cuando las mujeres son sujeto del crimen, se les matizaba a través del rol conforme a la convención tradicional de género: madres o vírgenes. Aunque los personajes femeninos cometían homicidio contra los hombres, no asumían necesariamente la transgresión de género femenino. Por ejemplo, en “La bolsa de huesos” (1896), el texto de Eduardo Holmberg leído por Ludmer en su análisis, Clara, asesinó a los estudiantes de medicina con una droga peruana excitante “porque el primero no cumplió su palabra de casarse cuando tuvo un hijo suyo” (783). En el asesinato de ese cuento, donde la asesina les sacó una costilla a los hombres después de matarlos, según Ludmer, “la costilla, el éxtasis y la muerte sintetizan la justicia del sexo” (783). Además, la asesina no fue castigada por la justicia del estado sino por la justicia literaria ordenada por el narrador-personaje quien fue también un estudiante de medicina y asumió un rol de policia del caso. Las mujeres en otras obras literarias analizadas por Ludmer también están fuera del marco jurídico sancionado por el Estado. La representación de las asesinas en las obras literarias cuestiona y desestabiliza, en el sentido lingüístico, orden simbólico y social, el poder masculino, institucional y normativo:

Mujeres que matan: los elementos claves y violentos de esta figura lingüística, cultural, y literaria: eliminar el poder en su raíz y marcar un avance en la independencia femenina, la hacen especialmente apta para la criminalización, para la fundación y al mismo tiempo para la alegoría de la justicia. (796)

Como Ludmer señala en la parte citada, aunque las asesinas en las obras literarias se constituyen a través de la imagen de la enferma histérica, actriz delirante y lesbiana, también presentan cierta resistencia al poder.

La representación de la asesina para cuestionar el sistema jurídico también se puede leer en las obras modernistas. “El crimen de Margarita” por Francisco Modesto de Olaguíbel, poeta

modernista, publicado el 12 de marzo de 1905 en *El Mundo Ilustrado*,⁷⁶ describe el caso de Margarita Ramírez, una costurera que mató a los forajidos que amenazaron y golpearon a su madre y a ella misma al regresar de paseo. Ese cuento empieza con la escena de una sobremesa organizada por un anfitrión burgués. Allá, un jurista quien había trabajado como juez y se había retirado mucho tiempo atrás les cuenta a los otros invitados el caso de Ramírez publicado en las gacetillas de comisario. El narrador-jurista presenta el episodio mediante la descripción de fisonomía y la clase social de la acusada. Margarita, una “humilde obrera que luce ojos radiantes bajo párpados hinchados por la costura y la luz de la lámpara, o finas manos blancas picoteadas por la aguja de labor” (58). Además, ella es una huérfana de un padre que murió de pobreza y de enfermedad. Las personalidades de la costurera y su hermano fueron descritas como antitéticas. La primera, aunque tiene una característica responsable de su familia, sufre pobreza y enfermedad corporal por su labor pesado. Esa condición humilde de la mujer trabajadora se describe como un resultado de la falta del apoyo económico de los miembros masculinos de familia, como padre, hermano y esposo. Su hermano, por otro lado, ya nació degenerado no solo biológica sino también éticamente: “el hermano único, llevado sobre sus endeble espaldas de degenerado la maldición atávica, el vicio hereditario: alcohólico prematuro, disipado y feroz en su egoísmo” (58). En la escena del homicidio donde la costurera mató a un salteador e hirió al otro, el acto de la huérfana descrito por la imagen heroica se contrapone a la cobardía de su hermano:

mientras la cobardía pone alas en los pies del hermano, Margarita Ramírez empuña una pequeña navaja de bolsillo, y transfigurada, sublime de amor filial, con energía inusitada

⁷⁶ Todas las citas de este cuento serán tomadas de esta edición: Olaguíbel, Francisco Modesto de. *¡Pobre bebe!*, *Cuentos frívolos*. Premià, 1984.

en su débil musculatura femenina, con certeza implacable en su mano de costurera, acomete, hiere y mata... (59)

Ante la falta de masculinidad, la pobre costura que intentaba defender su hogar fue arrojada al sufrimiento económico y ético. Mientras que esa ausencia del apoyo masculino en la vida de la protagonista funciona como atenuante emocional para atraer la compasión de los lectores a favor de la huérfana con respecto a su crimen, la voz narrativa asumida por el jurista directamente se refiere a la disidencia de la interpretación del caso entre la institución judicial y la justicia humana:

La ley lo examinará detenidamente, echando en la balanza todos sus detalles el Ministerio Público, con lujo de citas y profusión de metáfora, exhibirá los artículos rígidos y sin nervios del Código Penal: acaso la pasiva indiferencia del jurado estigmatice ese estallido de valor indómito, y entonces caiga una condena sobre ese épico alarde de amor filial: ¡la justicia humana es tan falible e imperfecta! Pero la eterna, la incommovible justicia, ¿cómo llamará a Margarita? ¿Ha sido esto un vulgar homicidio o una bendita y heroica abnegación? (59)

En esta parte citada, se yuxtaponen las instituciones jurídicas como el Ministerio Público y el Código Penal, y las virtudes afectuosas como el “valor indómito” y el “amor filial”. Sin embargo, este caso no era de los crímenes pasionales donde las mujeres actuaron como el agente del deseo sexual hacia el objeto masculino, sino un asesinato para defender a su familia. El siguiente apartado, tomando en cuenta la postura contradictoria de las élites intelectuales, no solo del campo científico sino también del campo literario, con respecto al género de los criminales, va a reflejar los personajes femeninos que asesinan a los hombres por un conflicto pasional.

3.4.2 Rivalidades femeninas y estigmatización del deseo

Aventuras de Manon, recuerdos de una ópera de bufa, la obra de Gutiérrez Nájera, ya discutida en el capítulo anterior, también se constituye sobre el modo contradictorio con respecto a la manera en que las élites intelectuales, incluso los autores modernistas, tratan el deseo del

sujeto femenino en los crímenes pasionales. La profesión de actriz le permite a Manon posicionarse del sujeto de deseo como Magda de *Por donde se sube al cielo*. La relación pasional entre la actriz degenerada y su espectador burgués funciona como un factor significativo que dirige la trama de novela al desenlace trágico de tres personajes, Carlos, un joven burgués, Susana, su esposa y Manon. Con similitud al caso de Magda, a los ojos de Manon, el cuerpo de Carlos “tenía la hermosura varonil de los antiguos gladiadores, cuyas formas ha inmortalizado la escultura. Era, además garboso y despejado; hermanaba la gracia a la fuerza, y la elegancia natural a la llaneza encantadora” (19-20). Ante la mirada del sujeto femenino, el cuerpo masculino se reduce al objeto estético consumible. La rivalidad en el triángulo erótico en esa obra se forma entre dos mujeres, no entre hombres. En el último capítulo de la novela, la voz narrativa se enfoca en la persecución de Susana tras su marido, el conflicto central de la historia es la rivalidad entre dos personajes femeninos cuyas características son contradictorias: la mexicana y la parisiense, la de clase alta y la de clase baja, y la mujer casada y la amante adúltera. Carlos, entre dos mujeres, toma una posición pasiva e indecisa. La voz narrativa también describe a un sujeto masculino, aunque talentoso y bello, pero demasiado civilizado. Sin embargo, la rivalidad femenina se describe como resultado de la anomalía de ambos sujetos femeninos. Mientras la imagen de Manon se forma a través de la retórica de actriz degenerada, la naturaleza de Susana se asemeja a la figura histérica, un temperamento irritable y celoso: “Susana era, sin duda, más briosa, más impaciente, más frenética en sus odios y más idólatra en sus adoraciones” (20). En esas preposiciones patológicas para dos personajes femeninos, su rivalidad no se despliega a través del estilo del romanticismo, sino que se diagnostica como un síntoma de degeneración social.

La voz narrativa describe la escena del desafío físico entre los dos personajes con detalles. Pero, ese combate se reduce a una turbulencia entre dos cuerpos furiosos a diferencia del duelo con dignidad donde dos sujetos masculinos se enfrentan para mantener el honor:

Sin darle tiempo a llamar a los criados ni a prorrumpir en voces de socorro, Susana, fuera de sí, loca, rabiosa, se lanzó sobre su rival. Ambas rodaron abrazadas por el suelo. Manon iba a gritar, pero primero la sorpresa y luego las manos mismas de Susana, que le oprimían la boca amordazándola, le impidieron proferir un solo grito. Aquellos dos cuerpos se retorcían y se enlazaban en la sombra como dos víboras furiosas. (36)

En esa escena, las dos mujeres simbolizan víboras, una imagen que recuerda a sus lectores la imagen femenina tradicional: la devoradora de los hombres. La disposición narrativa de duelo y asesino en esa parte se puede reflexionar en el marco del discurso médico-jurídico finisecular de México que tomó diferentes perspectivas para considerar los crímenes pasionales a través del prisma de género y clase social.

El enfrentamiento de las mujeres por su motivo pasional fue menos comentado por la opinión pública o los juristas en la era del porfiriato. En “Tales of Two Women. The Narrative Construction of Porfirian Reality”, a partir de la lectura de los artículos periódicos, los documentos jurídicos y el estudio criminológico que tratan sobre el caso de “Trasquillo Street murder” (28) ocurrido en el marzo 8, 1897 en la Ciudad de México, Robert Buffington y Pablo Piccato discuten las perspectivas distintas de las élites sociales como juristas y criminólogos, y la prensa opositora y pública en la era de Porfirio Díaz que leyeron el mismo caso del asesinato de diferentes maneras.⁷⁷ Primero, el duelo que se consideró como un proceso legítimo para proteger el honor generalmente se asociaba con un acto ejercido por las élites masculinas. Segundo,

⁷⁷ María Villa y Esperanza Gutiérrez fueron mujeres de burdel que estuvieron en la Ciudad de México. La primera tuvo relaciones con su amante, Salvador Ortigoza, que era un joven rico. Sin embargo, el amante joven empezó a salir con Esperanza Gutiérrez. Después de un conflicto ocurrido en un restaurante en el cual Esperanza humilló a María, esta visitó la casa de Esperanza con la pistola de su amante. María disparó a Esperanza y la víctima murió. La asesina fue capturada en la casa de la víctima. Esa historia fue reproducida por varios periódicos mexicanos del momento.

aunque la anomalía psiquiátrica fue considerada como un factor de los crímenes pasionales para aliviar la responsabilidad jurídica de las ofensoras femeninas, la narrativa de la mujer celosa exclusivamente se les aplicó a las mujeres de la clase alta:

Crimes of passion allowed women in late nineteenth-century France, for example, to construct exculpatory narratives based on the premise of mental feebleness that allowed them to escape punishment for attacking their lovers or husbands. In Mexico, similar cases would become the focus of press attention a few years after Maria's trial. Rater, narrators (including the defendants themselves) used notions of "insanity" and "blind passion" to emphasize the tragic (as opposed to criminal) elements of their stories. These cases, however, typically involved upper-class women and their lovers. (31)

La aplicación incoherente del concepto de honor y duelo con respecto al género y la clase social muestra el modo de construcción narrativa que representa e interpreta la realidad en la sociedad mexicana bajo el régimen de Porfirio Díaz. Aunque Buffington y Piccato analizan un caso real y la reproducción de su historia en varios diarios a fines del siglo XIX, su análisis señala que la perspectiva decimonónica de leer los crímenes de los sujetos femeninos se constituyó sobre la confluencia de varios discursos basados en la discriminación de género y clase.

La imagen de Susana se basa en esa retórica de la mujer anormal que no tiene capacidad racional de controlar su emoción. Gutiérrez Nájera describe a ese personaje de clase alta como una paciente potencial de patología psiquiátrica. En comparación con las otras mujeres que comparten a su marido con Manon y aguantan esa situación adúltera, la naturaleza de Susana y su reacción se describen como anormales: "Otra mujer, de temperamento menos bien templado y de voluntad menos enérgica, habría desahogado su coraje en imprecaciones y dicterios, y concluido luego por llorar. Susana no: lo que en otras pupilas es lágrima, era en las suyas chispa de acero" (26). Además, esta novela del Duque Job no dispone el enfrentamiento entre dos sujetos femeninos establecido a través del código de honor ni enfatiza la rivalidad romántica. La

pelea física entre dos personajes femeninos es descrita de manera detallada y reafirma esa rivalidad como un síntoma y consecuencia de locura o celos anormales.

Los criminales pasionales cometidos por las asesinas fueron juzgados en dos niveles a fines del siglo XIX. Primero, como un homicidio, ese crimen fue sancionado por el código penal. Al mismo tiempo, la sexualidad de las mujeres se consideró viciosa al orden social y a la familia. Las asesinas fueron transgresoras de la norma del género que las élites masculinas procuraban imponer. Como Buffington y Piccato señala, las mujeres de la clase inferior no se consideraban sujetos honorables. La impunidad o la sentencia aligerada por el honor no se aplicaba a las asesinas de los crímenes pasionales. En la obra de Gutiérrez Nájera, *Susana*, aunque pertenecía a la clase alta y fue víctima del adulterio, al mismo tiempo, intentó asesinar a su rival por celos. Si hubiera sido hombre, habría considerado el honor como el atenuante de la sanción penal en el tribunal y la opinión pública. Sin embargo, la responsabilidad de proteger el honor de las mujeres es de los hombres. Además, por casualidad, la persona asesinada en ese enfrentamiento no fue Manon sino Susana misma. La narrativa del adulterio y la venganza de la mujer deshonrada en esa obra de Gutiérrez Nájera señala, en mi opinión, unos intersticios de la norma jurídica relacionada con el género y el honor.

“Fragatita”,⁷⁸ un cuento escrito por Alberto Leduc (1867-1908),⁷⁹ fue publicado en el libro homónimo de sus cuentos en 1896, y también fue incluido en la *Revista Moderna*, mayo, 1900. La escena principal de ese cuento es un pueblo veracruzano con playa. Cuca Mojarrás, una

⁷⁸ Todas las citas de este cuento serán tomadas de esta edición: Leduc, Alberto. *Fragatita*. Tip. El fénix, 1896.

⁷⁹ Alberto Leduc, cuentista, cronista y novelista modernista, nació en 1867 y murió en 1908. Vivió de la pluma y colaboró en varios diarios como *El País*, *El Nacional*, el *Diario del Hogar*. Escribió *María del Consuelo* (1894), *Un calvario, memoria de una exclaustrada* (1894) y *Ángela Lorenzana* (1896). Su padre fue miembro del ejército francés que invadió México en la Segunda intervención francesa. Leduc tuvo un especial afecto por la lengua y la cultura francesa.

prostituta apodada “Fragatita” “porque solo gustaba de la gente de mar” (4). Pierre Douairé, un marinero francés quien trabaja en la Armada Mexicana fue agredido por su supervisor, Juan Sánchez que tenía celos de Pierre por su relación con Fragatita. Un día, cuando dormía el marinero francés, la protagonista vio en la espalda de su amante los cardenales azotados por su rival celoso. Cuando se enojó por la injusta violencia contra su amante, la voz narrativa describe su cólera como una consecuencia de la herencia biológica africana:

Y el gemido escapado de su pecho donde muchas generaciones de color habían acumulado el odio al látigo, su sollozo de Africana degenerada, de perra herida en su corazón de amante, fué á confundirse con el sordo gemir del Norte que alborotaba el Golfo desde la Península floridense hasta la yucateca. (5)

En esa parte, la indignación de la mujer por el abuso injusto contra su amante fue asimilada al síntoma y patología de su degeneración heredada por su raza. Fragatita seduce a Juan Sánchez y lo hace emborracharse. En la playa donde no hay ningún testigo, la amante de la víctima francesa lo apuñala y arroja su cadáver al mar. Cuando termina su venganza, Fragatita huye a la capital y vive de la prostitución. Diez meses después del asesinato del contraamaestre mexicano, el marinero francés muere en el océano del Golfo mexicano y su amante vengadora muere en un hospital capitalino de hambre y sífilis.

La disposición donde una masculinidad bella que viene de Francia fue torturada y oprimida por una masculinidad brutal de México se puede considerar una descripción simbólica de la crítica de los algunos autores mexicanos contra la apropiación de la estética francesa por el grupo del autor modernista. “Pierre Douaire”,⁸⁰ la segunda obra de *Fragatita*, Leduc dispone la condición intratextual donde describe la vida del marinero francés, el amante de la protagonista de su primer cuento, a través de la forma del diario de un amigo grumete de la Armada

⁸⁰ Todas las citas de este cuento serán tomadas de esta edición: Leduc, Alberto. *Fragatita*. Tip. El fénix, 1896.

nacional.⁸¹ El narrador de este cuento constituido por los factores autobiográficos del autor describe la marina armada como un espacio cosmopolita: “Nuestra marina de guerra y la armada norteamericana recibían en esa época en sus barcos la hez de todas las marinas, los prófugos de todos los presidios, los desertores de todas las marinas del mundo” (11). El narrador admiraba a Pierre Douaire que habla francés y había nacido de esa tierra dotada del arte. Tomando en cuenta la popularidad finisecular, el *leitmotiv* de Salomé, prostituta y destructora de hombres, Fragatita se constituye a través de una visión típica de la mujer con deseo sexual en este momento.⁸² Sin embargo, como señala Charles Bernheimer, la imagen de Salomé en las obras decadentistas europeas no solo reproduce la feminidad amenazante sino que también reconstituye el sentido de lo efímero como la reflexión de la modernidad: “She creates overtures to new modes of insight concerning the role of negativity in the psyche and in writing” (106). La voz narrativa de la obra de Leduc no solo describe a Fragatita como la destructora de hombres sino que promueve la venganza de este personaje contra el acto injusto del contraamaestre mexicano. Aunque ese hombre asesinado no puede verse como una alegoría de la ciencia y de las élites masculinas señaladas por Ludmer, podría considerarse un obstáculo de la adaptación de la modernidad desde las metrópolis. En este sentido, el acto de Fragatita podría considerarse la ejecución del poder para regenerar la modernidad cosmopolita, aunque el sujeto femenino fue estigmatizado por la degeneración corporal.

⁸¹ Según Renato Leduc, hijo del modernista Alberto Leduc, cuando tenía dieciséis años, se embarcó como grumete en un barco de la Armada Nacional. Aunque el joven marinero tenía la añoranza de ir a Francia, la tierra donde había nacido su padre, solo viajó por los arsenales de Nueva Orleans y enfermó de fiebre amarilla en el Golfo. Véase el siguiente prólogo del libro de Leduc: Ferrer Bernat, Teresa. Prólogo. *Cuentos: ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, por Alberto Leduc, Factoría Ediciones, 2005, pp. XI-XLIV.

⁸² Bernheimer discute la reproducción literaria de esta imagen femenina a fines del siglo XIX en Francia, con respecto al contexto histórico. Aunque la reproducción de Salome fue una reacción de las élites masculinas por la ansiedad contra las mujeres, la representación de esa princesa en las obras decadentes, según Bernheimer, forma un sentido más complicado que el antifeminismo.

3.4.3 El infanticidio entre el honor burgués y la estigmatización sexual

A diferencia de la caracterización de las asesinas como madres y vírgenes descritas en las obras argentinas señaladas por Ludmer, los textos modernistas que describen las escenas de infanticidio ofrecen una figura más compleja donde se cruzan los personajes femeninos “demoniacos” y la paradoja del honor como una virtud de la clase burguesa. Mientras los textos de los juristas y criminólogos mantuvieron silencio sobre los casos de homicidio e infanticidio de las asesinas, la prensa y las obras literarias describieron a estas madres y amantes como personas crueles.⁸³ Como señala Speckman Guerra, tanto jueces y legisladores como las élites masculinas compartieron un interés común en esos casos de las asesinas de sus propios infantes:

La convicción de que los mecanismos o instituciones que habían servido para controlar la conducta de mujeres y de jóvenes se debilitaban como consecuencia de la secularización, del crecimiento de las ciudades, de la llegada de nuevas ideas, modas y costumbres, y de una supuesta anarquía sexual, pero sobre todo a causa del nuevo papel económico y social de la mujer, generó un gran temor por el futuro de ellas y sus familias. (“Morir a manos de una mujer” 301)

La diferente postura de los jueces con respecto al infanticidio y homicidio cometido por las mujeres, según Speckman Guerra, fue causada por la inquietud de esas élites juristas ante la desestabilización del rol femenino tradicional de la sociedad mexicana en ese momento. A diferencia del infanticidio que los jueces y jurados lo consideraban como un acto conforme a la virtud femenina como la fidelidad, castidad y virginidad, el homicidio por pasión no pertenecía a la categoría de honor, aunque los casos de los crímenes pasionales por los hombres fueron debatidos con respecto a la cuestión de la deshonra.

⁸³ “Probablemente, este hecho puede explicarse por la escasez de fuentes para México. Si bien encontramos casos de homicidio e infanticidio en la prensa y en la literatura de la época, en general las mujeres criminales brillan por su ausencia en escritos de juristas y criminólogos” (Speckman Guerra, “Morir a manos de una mujer” 299).

“De viaje”, un cuento de *Claro-Oscuro* (1896) por Ciro B. Ceballos, cuenta la trama de un infanticidio cometido por una dama burguesa. La obra empieza con una escena de un tren donde el narrador en primera persona observa a una mujer que estaba en el mismo vagón. En esa primera parte, ese cuento dispone unas condiciones típicas a sus personajes de las obras románticas: un joven *spleen* y una dama aristócrata:

Su vestido era de gruesa tela color de acero, adornado profusamente con pesados alamares y flecos negros, y ostentaba en el pecho una guarnición de abalorios tan tupida, como la que llevaría en su basquiñala más bailadora maja de Andalucía. Su mano era pequeña y sujeta á estrechísimo guante de piel de Suecia; el pie, digno de la mano, y calzado tan ajustadamente como ella. (155)

La mirada del narrador, a través del lenguaje figurado y estético, describe la indumentaria y la fisonomía de la dama que marcaba su clase alta. El joven *spleen* se sintió atraído por esa dama y empezó a suponer su aventura pasional con ella: “Sentí impulsos de arrodillarme ante ella, oprimir su talle entre mis manos, besar mil veces su entreabierta boca, y decirle al desflorar mis besos.” (159). El hilo de la trama que se apropia del cliché del romanticismo y lo adapta en el tren, un lugar moderno, y continúa hasta cuando el narrador y la dama se quedan solos en el vagón después de bajar otros pasajeros. La dama burguesa pidió discretamente al narrador-personaje traer un cesto de su sirviente que esperaba en la próxima estación. El joven enamorado aceptó esa solicitud. Cuando le pasó el cesto a la dama, se dio cuenta de que en la cesta había un niño:

Al llegar al término del viaje, inclinéme hacia mi compañera haciendo un saludo, al que ella no contestó: creyendo entonces que no me había visto, repetía mi ceremonia. La misma indiferencia. Acerquéme un poco para decirle algo, y ví sus ojos fijos y vidriados. Se había desmayado. (167)

Aunque no se describe de manera explícita el motivo del acto criminal de la dama burguesa, el infanticidio de ese cuento insinúa que esa criatura se enlazaría con el adulterio o por lo menos,

un acto inmoral de la criminal. A diferencia de los datos estadísticos de infanticidio,⁸⁴ el sujeto del crimen no es de la clase baja en esa obra de Ceballos. La mujer de la clase alta cometió el crimen con ayuda de las manos de un recién conocido en el tren. La descripción de la fisonomía de la dama hermosa se describe paralelamente a su crueldad y a la hipocresía de la clase burguesa.

En el discurso jurídico, el infanticidio se enlazó con el tema del honor en la sociedad mexicana a fines del siglo XIX. Como Speckman Guerra señala, la sanción penal del infanticidio se consideró dentro del marco de honor en ese período:

Más revelador aún resulta el infanticidio. Las madres que cometían el delito con el fin de ocultar su deshonor merecían la mitad de la pena que la pena que las madres que no tenía honra que defender: en 1871 cuatro años de prisión como media (de tres años ocho meses a cinco años cuatro meses), en 1929 un máximo de cinco años, y en 1931 de tres a cinco años. Conclusión: la honra casi justificaba la vida de un recién nacido. (“De méritos y reputaciones” 354)

El adulterio, paradójicamente, funcionó como un atenuante de la sanción penal en el tribunal del infanticidio. Si una madre asesina a su propia criatura para defender su honra u ocultar su deshonor, los juzgadores pueden aligerar su castigo. La definición del infanticidio en el código penal mexicano en la era del porfiriato se enfoca en el registro civil del infante asesinado y la intención de la asesina:

el asesinato de un infante al momento de su nacimiento o durante las siguientes 72 horas, y merecía una pena de cuatro años de prisión si el niño era ilegítimo y lo cometía su madre, siempre y cuando ésta no tuviera mala fama, hubiera ocultado su embarazo y parto, y no hubiera inscrito a la criatura en Registro Civil. (“De méritos y reputaciones” 299-300)

⁸⁴ Revisando los dos casos particulares de infanticidio ocurridos a finales de siglo XIX en México, Speckman Guerra señala la relación entre ese crimen y la clase de las criminales:

Según muestran las cifras de 1903 y de 1910 las mujeres consignadas a las autoridades por el delito de infanticidio eran de clase humilde o de “tercera clase” (de 10 sólo 1 pertenecía a la “segunda clase”); mestizas (las 10), analfabetas (de 13 sólo una sabía leer), sin oficio, sirvientas u obreras (todas ellas). (“Morir a manos de una mujer” 303).

Esos dos puntos se conectaron a la cuestión de si las acusadas concibieron su honor para proteger a través del homicidio de su propio infante. En esa lógica judicial, la honra, un significante que flotaba entre varios valores burgueses, podría estimarse a la vida de un recién nacido. Sin embargo, el cuento de Ciro B. Ceballos invirtió la intervención del honor en la consideración judicial en el infanticidio. La disposición del cliché romántico entre la dama y el joven se transformó de repente en la relación entre la asesina y el cómplice. El homicidio de ese cuento destaca la hipocresía del honor burgués a través de la discrepancia de la fisonomía elegante y la crueldad interna del sujeto femenino.

“Un crimen”, cuento que forma parte de *Un adulterio* (1903) de Ceballos, también describe una escena de infanticidio. Una dama burguesa bajó de la carretela con sus tres niños y se encontró con un bulto revuelto por un trapo sucio ante la puerta de casa. Su sirviente lo identificó como un infante recién nacido. La dama le mandó a arrojar a ese infante y entró a su casa: “Arroje usted eso fuera de la banquetta. [...] No quiero tener que hacer con la policía...” (108). La escena donde la señora burguesa cuidó a sus niños se describe en paralelo con la escena donde con su actitud egoísta e indiferente abandona a “aquel náufrago de la vida” (107). El sirviente no solo tiró el bulto sino le dio una patada. El infante rodó hasta los pies de los caballos de la carretela que iban a alejarse. Los actos crueles de la dama y su sirviente se yuxtaponen con los de animales:

El cadáver del pequeñuelo quedó olvidado hasta que un enorme perro de esquelética flacura que galopaba, despistado, por la acera, se detuvo a olfatearlo, prometiéndose un hartazgo que saciara su hambre de tres días sin considerar en su inconsciencia que en los despojos de aquel infante alentaba tal vez el alma de un redentor... (108)

En esa parte citada, cuando se enfrentó a un infante abandonado, se asimiló el egoísmo del sujeto femenino con el instinto de los animales. El crimen de la dama burguesa destaca la disidencia

entre la vida lujosa y la elegancia material de la clase burguesa, y sus virtudes posadas como su superioridad ética.

Conclusión

El presente trabajo procuró releer la dinámica entre los textos modernistas mexicanos y el contexto de la era porfiriana con respecto a la fundación de la nación moderna. Aunque las opiniones políticas de sus autores con respecto al régimen dictatorial fueron heterogéneas, las narrativas modernistas no solo reprodujeron las patologías construidas por los discursos científicos, sino también se asomaron entre los intersticios de las normas psiquiátricas, patológicas, judiciales y los cuerpos degenerados, debido a su excesiva fascinación ante los sujetos “transgresores”. Enfocándose en la disidencia de género y la ambigüedad de sexualidad en las narrativas modernistas sobre las actrices extranjeras, las élites masculinas hipersensibles y los criminales pasionales, el presente trabajo discutió las fisuras de los discursos de modernidad propuestos por las élites intelectuales –tanto por los políticos positivistas como por los escritores modernistas.

Conforme a las posiciones políticas de esas élites, la modernidad fue interpretada y diseminada en varios sentidos desde la formación institucional y la implementación de tecnología avanzada para aproximarse a las metrópolis, hasta la cultura y literatura decadentes importadas del Viejo Mundo. Las narrativas modernistas, a las que me he referido en esta investigación, absorbieron las teorías de la degeneración enmascaradas en los discursos de ciencia y objetividad, e invirtieron la jerarquía entre la mirada diagnóstica y el objeto patologizado. Considerar que todos los textos modernistas fueron producidos con la intención de regular y encajar los cuerpos degenerados a través de un sentido totalizante (una abstracción estética, una etiqueta patológica y/o una norma jurídica), es ocultar otra faceta de esas obras. Aparte de la intención y la posición de los autores, estos textos tratan sobre los deseos desbordados de contar, leer e interpretar sus transgresiones particulares. La contribución del

presente trabajo radica en esa relectura del encuentro entre el discurso de modernidad y los deseos de narrar los cuerpos degenerados en los textos modernistas para considerar la fundación de la nación moderna no como una tela sin costura sino como una serie de disidencias, fisuras e intersticios.

Bibliografía

- Abraham, Lena. "El asesinato como creación estética en Blaco y rojo de Beranardo Couto Castillo: Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano." *iMex. México Interdisciplinario*, vol. I, 2001, pp. 74-92.
- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American 'Modernismo': By Exquisite Design*. Cambridge UP, 1997.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto, el hombre y el animal*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo Editorial, 2006.
- Agostini, Claudia. "El arte de curar: deberes y prácticas médicas porfirianas." *Modernidad, tradición y alteridad: la Ciudad de México en el cambio de siglo*. UNAM, 2001, pp. 97-111.
- Alvarado, Lourdes. "Porfirio Parra y Gutiérrez. Semblanza biográfica." *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 11, 1988, pp. 183-199.
- Aragón, Agustín. "Pacotillas, novela mexicana." *Revista Positiva, tomo I*. Tipografía Económica, 1901, pp. 24-26.
- Arciniega, Hugo. "Razón y proporción de Gran Teatro Nacional de Santa Anna." *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, no. 75-76, 2004, pp. 95-108.
- Aronna, Michel. *'Pueblos Enfermos': the Discourse of Illness in the Turn-of-the-Century Spanish and Latin American Essay*. U of North Carolina, 1999.
- Arppe, Tiina. *Affectivity and the Social Bond: Transcendence, Economy and Violence in French Social Theory*. Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Bache Cortés, Yolanda. "Entrevista a Manuel Gutiérrez Nájera por Ángel Pola." *Literatura mexicana*, vol. 6, no. 1, 1995, pp. 231-237.

- Barreda, Gabino. "Oración cívica." *El positivismo en México*. UNAM, 2005, pp. 1-42.
- Berlanstein, Lenard R. "Historicizing and gendering celebrity culture: famous women in nineteenth-century France." *Journal of Women's History*, vol.16, no. 4, 2004, pp. 65-91.
- Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Johns Hopkins UP, 2002.
- Bouzaglo, Nathalie. "Doctors's Visit and Adultery in Late Nineteenth-Century Narrative." *Revista Hispánica Moderna*, vol.65, no. 1, 2012, pp.1-8.
- Braga-Pinto, Cesar. "Journalists, Capoeiras, and the Duel in Nineteenth-Century Rio de Janeiro." *Hispanic American Historical Review*, vol. 94, no. 4, 2014, pp. 581-614.
- Buffington, Robert y Pablo Piccato. "Tales of Two Women: The Narrative Construction of Porfirian Reality." *True Stories of Crime in Modern Mexico*. Editado por Robert Buffington y Pablo Piccato, U of New Mexico P, 2011, pp. 25-56.
- Butler, Judith. *Gender trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- . *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1990*. UNAM, 1996.
- . *Cuentos completos, 1895-1915*. Editado por Serge Iván Zaïtzeff, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Cascardi, Anthony. *The Subject of Modernity*. New York: Cambridge UP, 1992.
- Castillo Troncoso, Alberto del. "Notas sobre la moral dominante a finales del siglo XIX en la ciudad de México: las mujeres suicidas como protagonistas de la nota roja." *Modernidad, tradición y alteridad: la Ciudad de México en el cambio de siglo*. UNAM, 2001, pp. 319-338.
- Ceballos, Ciro B. *Claro-Obscuro*. Librería madrileña, 1895.

- . *Croquis y sepias*. México: Eduardo Dublan, 1898.
- . *Un adulterio*. Premià, 1982.
- Chaouche, Sabine y Clara Sadoun-Edouard. Introduction. *European Drama and Performance Studies: Consuming Female Performers (1850s-1950s)*. Editado por Sabine Chaouche y Clara Sadoun-Edouard, no. 5, 2015, pp.11-34.
- Clark de Lara, Belem. Introducción. “El modernismo mexicano a través de sus polémicas.” *La construcción del modernismo*. UNAM, 2002, pp. IX-XLV.
- . Introducción. *Obras XI, Narrativa I* por Manuel Gutiérrez Nájera. UNAM, 1994.
- . “Por donde se sube al cielo y la poética de Manuel Gutiérrez Nájera.” *Literatura mexicana*, vol. 8, no. 1, 1997, pp.179-208.
- Conway, Christopher. “Troubled Selves: Gender, Spiritualism and Psychopathology in the Fiction of Amado Nervo.” *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 85, 2008, pp. 461-476.
- Couto Castillo, Bernardo. *Asfódelos y otros cuentos*. Editado por María Guadalupe Correa y Tadeo Pablo Stein, Serapis, 2011.
- Darío, Rubén. *Los raros* (1896). Editorial Mundo Latino, 1918.
- Díaz y de Ovando, Clementina. “El Gran Teatro Nacional bajo el telón.” *Universidad de México. Revista de Universidad Nacional Autónoma de México*, no. 462, 1989, pp. 9-15.
- . *Un enigma de Los cerros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. UNAM, 1994.
- Elfenbein, Andrew. *Romantic Genius: The Prehistory of a Homosexual Role*. Columbia UP, 1999.
- Felski, Rita. “Imagined Pleasures: The Erotics and Aesthetics of Consumption.” *The Gender of Modernity*. 1995. Harvard UP, 2009, pp. 61-90.

- Ferguson, Harvie. *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*. U of Virginia P, 2000.
- Ferrel, José. “La consulta de Pedro.” *Revista Moderna. Arte y ciencia*, Año I. Carranza y Dublán, 1898-1903, pp. 6-8.
- Ferrer Bernat, Teresa. Prólogo. *Cuentos: ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, por Alberto Leduc, Factoría Ediciones, 2005, pp. XI-XLIV.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality I: An Introduction*. Traducido por Robert Hurley, Vintage Books, 1990.
- Franco, Jean. “Sense and Sensuality: Notes on the national Period, 1812-1910.” *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico (Gender and Culture)*. Columbia UP, 1989, pp. 79-102.
- Garelick, Rhonda K. *Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton UP, 1999.
- Giorgi, Gabriel. “Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en De sobremesa, de José Asunción Silva.” *Ciberletras*, vol.1, no. 1, 1999, n. pag.
- González, Aníbal. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Tamesis, 2007.
- . *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas, 1983.
- . *La novela modernista hispanoamericana*. Editorial Gredos, 1987.
- Gorbach, Frida. “La histeria y la locura: Tres itinerarios en el México de fin de siglo XIX.” *El Umbral de los cuerpos: Estudios de antropología e historia*, editado por Laura Cházaro y Rosalina Estrada, El colegio de Michoacán, 2005, pp. 97-116.
- . “Locura moral y degeneración: los caminos de la biopolítica. México en los finales del siglo XIX.” *Al otro lado del cuerpo: Estudios biopolíticos en América Latina*, editado por

Hilderman Cardona Rodas y Zandra Pedraza Gómez, Ediciones Uniandes, 2014, pp. 185-208.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Aventuras de Manon. Recuerdos de ópera bufa* (1884). Editado por Alicia Bustos Trejo, 2011, *La novela corta: Una biblioteca virtual*, <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/manp.php>

---. *La novela del tranvía y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. *Obras I, Críticas literarias, ideas y temas, literatura mexicana*. 1959. Editado por Ernesto Méjia Sánchez, UNAM, 1995.

---. *Obras IV, Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1881-1882)*. Editado por Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo, UNAM, 1984.

---, *Obras VI, Crónicas y artículos sobre teatro, VI (1885-1889)*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, UNAM, 1985.

---. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera: poesía*. Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1896.

---. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera: prosa, tomo I*. Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1898.

---. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera: prosas, tomo II*. Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1903.

---. *Por donde se sube al cielo* (1882). Joaquín Moritiz, 2002.

Hale, Charles A. *The Transformation of Liberalism in Late Nineteenth-Century Mexico*. Princeton: Princeton UP, 2014.

- Hernández Ramírez, Azucena. "Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato." *Literatura Mexicana*, vol. 25, no. 1, 2014, pp. 25-55.
- . "Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo* (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera: Mujer, mercancía y trabajo en "París", capital mexicana del siglo XIX." (*an*) *ecdótica*, vol.1, no.1, 2017, pp. 33-55.
- Hernández Luna, Juan. "El gran pacotilla." *Historia Mexicana*, vol. 1, no. 4, 1952, pp. 517-540.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism*. Indiana U P, 1986.
- Irwin, Robert. "Homoerotismo y nación latinoamericana: patrones del México decimonónico." *Entre hombres masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Editados por Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez Prado. Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 209-226.
- . "Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia." *Signos literarios* vol. 4, 2006, pp. 63-80.
- . *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- Jago, Catherine. "Sexo y género en la medicina del siglo XIX." *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Icaría Editorial, 1997, pp. 305-368.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. University of Texas P, 1998.
- Leduc, Alberto. *Fragatita*. Tip. El fénix, 1896.
- Ludmer, Josefina. "Mujeres que matan." *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, no. 176-177, 1996, pp. 781-797.

- Mapes, E.K. "The Pseudonyms of Manuel Gutiérrez Nájera." *PMLA*, vol. 64, no. 4, 1949, pp. 648-677.
- Marshall, P. David. *Celebrity and power: Fame in Contemporary Culture*. U of Minnesota P, 1997.
- Martínez, José María. *Amado Nervo y las lectoras de Modernismo*. Madrid: Verbum, 2015.
- . "Gutiérrez Nájera va al teatro." *Vuelta*, no. 235, 1996, pp. 32-36.
- . "Un duque en la corte del Rey Burgués: positivismo y porfirismo en Manuel Gutiérrez Nájera." *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 84, no. 2, 2007, pp. 207-222.
- Micale, Mark S. *Hysterical Men. The Hidden History of Male Nervous Illness*. Harvard UP, 2008.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: Fin de Siglo y Modernismo*. Viterbo, 1994.
- Montero, Oscar. "Modernismo y 'Degeneración': Los raros de Darío." *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, no. 176-177, 1996, pp. 821-834.
- Mosse, George L. "Masculinity in Crisis: The Decadence." *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford UP, pp. 77-106.
- Muñoz, Daniel Vicencio. "Locos criminales en los años del Porfiriato: Los discursos científicos frente a la realidad clínica, 1895-1910." *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, no. 47, 2014, pp. 79-119.

- Nervo, Amado. "Los modernistas mexicanos. Réplica a Vitoriano Salado Álvarez." *La construcción del modernismo*. Editado por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, UNAM, 2002, pp. 249-258.
- . *Obras completas, VI. Pascual Aguilera. El donador de almas*. Editado por Alfonso Reyes, Biblioteca Nueva, 1920.
- Nouzeilles, Gabriela. "Narrar el cuerpo propio: Retórica modernista de la enfermedad." *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 5, no. 9, 1997, pp. 149-176.
- Núñez Cetina, Saydi. "Cuerpos, género y delito: Discurso y criminología en la sociedad porfiriana." *Enjaular los cuerpos: Normativas decimonónicas y feminidad en México*, compilado por Julia Tuñón, Colegio De México, 2008, pp. 377-420.
- Nye, Robert. *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*. Oxford UP, 1993.
- Olaguíbel, Francisco Modesto de. *¡Pobre bebe!, Cuentos frívolos*. Premià, 1984.
- Parker, David S. "Law, Honor, and Impunity in Spanish America: The Debate over Dueling, 1870-1920." *Law and History Review*, vol. 19, no. 2, 2001, pp. 311-341.
- Parra, Porfirio. "Alianza entre las ciencias y las bellas letras." *Revista Moderna. Arte y ciencia*, Año II. Dir., Jesús E. Valenzuela. Carranza y Dublán, 1898-1903, pp. 2-3.
- . "¿A qué fenómeno normal corresponden las alucinaciones?" *Gaceta médica de México, tomo IV*. Tipografía y Litografía de Juan Aguilar Vera y Compañía, 1904, pp. 209-216.
- . *Pacotillas* (1900). Premià, 1982.
- Pateman, Carole. *Sexual Contract*. Stanford UP, 1988.
- Piccato, Pablo. *City of Suspects: Crimes in Mexico City, 1900-1931*. Duke UP: 2001.

- . "Politics and the Technology of Honor: Dueling in Turn-of-the-Century Mexico." *Journal of Social History*, vol 33. no. 2, 1999, pp. 331-354.
- Rangel Guerra, Alfonso. Introducción. *Obras III, Crónicas y Artículos sobre Teatro, I (1876-1880)*. UNAM, 1974, pp. XIII-XXVI.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. El perro y la rana, 2009.
- Reynolds, Andrew. "Empresas Nobilísimas: Capital and the Representation of Women in Manuel Gutiérrez Nájera." *Siglo diecinueve. Literatura hispánica*, vol. 21, 2015, pp. 191-209.
- Roberts, Mary Louise. *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*. U of Chicago P, 2002.
- Roumagnac, Carlos. *Crímenes sexuales y pasionales, estudio de psicología morbosa*. Librería de Ch. Bouret, 1908.
- . *Matadores de mujeres*. Librería de Ch. Bouret, 1910.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1983.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas: Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de cultura económica, 2016.
- Skinner, Lee. *Gender and the Rhetoric of Modernity in Spanish America, 1850-1910*. UP of Florida, 2016.
- Sluis, Ageeth. *Deco Body Deco City. Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. U of Nebraska P, 2016.

- Speckman Guerra, Elisa. "De méritos y reputaciones. El honor en la ley y la justicia (distrito federal, 1871-1931)." *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, no. 18, 2006, pp. 331-361.
- . "El cruce de dos ciencias: conocimientos médicos al servicio de la criminología (1882-1901)." *Medicina, ciencia y sociedad en México siglo XIX*, editado por Laura Cházaro G., Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, pp.211-227.
- . "Los jueces, el honor, y la muerte. Un análisis de la justicia (ciudad de México, 1971-1931)." *Historia Mexicana*, vol. LV, no. 4, 2006, pp. 1411-1466.
- . "Morir a manos de una mujer: Homicidas e infanticidas en el porfiriato." *Disidencia y disidentes en la historia de México*, editado por Felipe Castro Gutiérrez y María Marcela Terrazas y Bastante, UNAM, 2003, pp. 295-320.
- Weiner, Richard. *Race, Nation, and Market: Economic Culture in Porfirian Mexico*. U of Arizona P, 2004.
- Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna: arte y ciencia (1898-1903) y estudio preliminar*. UNAM, 1968.
- Velazque Alvarado, Coral. "La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo." *Fragmentos. Revista de la Universidade Federal de Santa Catarina*, vol. 23, no. 1, 2016, pp. 45-53.
- Viveros Anaya, Luz América. Estudio introductorio. "Panorama mexicano: memorias de un escritor modernista en la ciudad de México." *Panorama mexicano 1890-1910: (memorias)*, por Ciro. B. Ceballos, UNAM, 2006, pp. 7-30.
- Zavala Díaz, Ana Laura. *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas: reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. UNAM, 2012.

---. "Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista." *Decires*, vol.10, 2008, pp. 167-180.

Appendix: Summary of Dissertation in English

This dissertation traces Mexican *modernista* narratives in their use of positivist discourses of medicine, jurisprudence, and criminology and the rhetoric of degeneration to examine, interpret, and construct pathologized bodies. In representing these “abnormal” subjects in chronicles, short stories, and novels, the Mexican *modernistas* appropriated the terms and theories of positivist discourses that linked psychological and biological disease to ethical and legal transgression. The dissertation argues that their dissident ideas about gender and ambiguous positions on sexuality allowed Mexican *modernista* authors (like Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Rubén M. Campos, and Bernardo Couto Castillo) to appropriate, reformulate, and re-articulate the discourses of modernity. In making “degenerate” bodies a prominent subject of their literary works, these writers participate in the national project of modernization, as agents who interpret and reformulate modern culture and technology imported from the European metropolis. And yet these narratives do not reproduce the hierarchical relationship between “scientific” elites and pathological inferiors, instead inverting the hegemony of a diagnostic gaze that created labels and applied them to “abnormal” bodies. *Modernista* writers relied on opposite forces—centrifugal and centripetal—with respect to cultural-political centers (the European metropolis and the political elites) to shape modernity as a discursive subject that could change its meaning to reflect the perspective of the speaker.

The first chapter examines the dynamic between the gender of European female actors who visited Mexico in the late nineteenth century and cultural modernity as Manuel Gutiérrez Nájera imagined it in his narrative writings. His chronicles describe real actors such as Adelina Patti, Anna Judic, Louise Théo, and Sarah Bernhardt, characterizing them in two antithetical ways: as objects to be consumed by the masculine gaze for amusement, and as subjects who

perform modernity. His fictional works, however, such as the novels *Por donde se sube al cielo* [Road to the Sky] (1882), *Aventuras de Manon. Recuerdos de ópera bufa* [Manon's Adventures: Memories of Opera Bufo] (1884) and numerous short stories, appropriate the rhetoric of degeneration to commodify female bodies and stigmatize their sexuality. Yet these narratives also demonstrate an intense fascination for female actors who perform metropolitan European modernity, thus offering Mexican readers a contradictory combination of degenerate bodies and aesthetic superiority. The construction of modernity through this mixture of fascination and anxiety toward female subjects reveals an epistemological interstice, or an in-between place, within discourses of modernity as masculine intellectual elites invented it. They sought to protect a homosocial privilege that required the stigmatization of female bodies in the public sphere, while also promoting social modernization that required both physical changes (like the attraction of foreign capital and the implementation of advanced foreign technology) and an ideological-cultural transition toward a more liberal and egalitarian society. Further, as the first Mexican *modernista* writer, Gutiérrez Nájera's career demonstrated the simultaneous professionalization and marginalization of literature. The elite literary artist had complete aesthetic autonomy and cultural superiority, but he occupied a marginal position with respect to other discourses.

In turn of century Mexico, a number of presses reproduced and circulated texts describing and judging these female artists and the various scandals that involved them. Without a definitive demarcation between gossip about their private lives and critical evaluation of their professional performances, Mexican audiences encountered female European actors in the theater and the press in a way that shaped the sensibility of the modern in Porfirian Mexico. In his theatre chronicles, Gutiérrez Nájera not only focuses on the physiognomy, clothing, and aesthetic appeal

of these female actors, he also interprets their unconventional gender performances, performances that most Mexican readers and audiences could not easily understand. The author does not present himself as a passive reporter on foreign culture, but rather as an agent who uses his own aesthetic criteria to construct a hierarchy of these female artists. Gutiérrez Nájera distinguished “inferior” artists—whom he likened to commodities for sale in liberal markets—from “authentic” artists who were aesthetically superior to other “degenerate” bodies. His assessment and categorization of foreign female artists is a perfect example of the *modernista* project, which filtered European modernity into something the Mexican audience could adopt.

In his fictional narratives, Gutiérrez Nájera also relies heavily on physiognomy, fashion, and liberal sexuality in representing female artists. The narrative voices in those writings, although they warn of the dangers of female bodies in the public sphere, also highlight their geographic and symbolic fluidity, a fundamental characteristic of modernity and one that marks a departure from stereotypes of female subjects as perfect housewives or fallen women. This analysis of Gutiérrez Nájera’s narratives shows that the *modernistas*’ construction of cultural modernity emphasized the “subjective” intervention of a discerning gaze that modifies and interprets primary materials—discourses and practices—imported from the metropolis, rather than the diagnostic gaze of “scientific” discourses.

The second chapter of the dissertation focuses on a particular “abnormal” character—the masculine hysteric—as a modern subject in *modernista* novels. It focuses on narratives by Amado Nervo, Porfirio Parra, and Ciro B. Ceballos, who were all contributors to *Revista Moderna* (1898-1903), one of the leading Mexican *modernista* journals. These narratives feature masculine characters who suffer from psychiatric, physical, and ethical “abnormalities” rooted in hyper-sensitivity. The positivist elites who led the political project of modernizing the nation not

only emphasized economic development and the implementation of new technology, but also aimed to institutionalize the privileges accorded to them as men of letters. Modern medicine, although it was considered a representative scientific discourse in turn of the century Mexico, had still not been consolidated as an authoritative institution. To sway public opinion in their favor, doctors needed the press to promote medicine as advanced knowledge and high culture, and various literary and arts journals and newspapers (both friendly and opposed to the dictatorial regime) took on the task of drafting and disseminating propaganda in support of the intellectual elites. This chapter considers the dynamic between scientific and aesthetic discourses, a dynamic that was not static and was neither antagonistic nor friendly, and argues that these *modernista* narratives served as models for reconciling different intellectual discourses, especially medicine and art. Under this reading, the fissure inherent in the modern subject becomes apparent, a result of the conflict between the totalitarian and transparent subjectivity of positivist discourse and an alternative discourse based on the incessant search for spirituality. The modern subject, caught between positivist discourse that encapsulates the subject within the abnormal/normal binary and aesthetic discourse that encourages passionate inquiry into the internal world, thus cannot find a definitive position. These narratives explore, and to some extent intensify, this dilemma.

The three narratives read in this chapter—*El donador de almas* [The Soul Giver] (1899) by Amado Nervo, *Pacotillas* [Rubbish] (1900) by Porfirio Parra, and “Un adulterio” [An Adultery] (1903) by Ciro B. Ceballos—appropriate the structure of medical analysis, with a (first or third-person) narrative voice that searches for the origin or truth of a pathology through the observation of physiognomy, family history, and social class. Yet these fictional narrators do not conduct their investigations in a homogeneous manner, nor do they blindly follow positivist

principles. Instead, these *modernista* fictions use medical terminology and concepts to found the modern subject, but they invert mental abnormality, such that the hysteria of masculine elite or bourgeois characters becomes a condition that assures their autonomy.

Of the three texts read in this chapter, only Amado Nervo's novel ventures into the supernatural. In it, a Mexico City doctor receives a female spirit from a poet friend, and turns into an androgynous figure that combines the spirits of two different genders in one masculine body. As a result, and like his friend, the doctor suffers from hyper-sensitivity. In analyzing *El donador de almas*, this chapter discusses how androgyny reveals the inadequacy of heteronormativity, exposing the disconnects in the matrix of sex, gender, and sexuality. The narrative voice adopts a satirical tone toward the cohabitation of two spirits in one body and the question of whether a spirit (gender) has physicality (sex). The female spirit, circulating between two masculine characters, demonstrates the abstraction of the female subject, at the same time that the exchange of femininity between two masculine elites (one in medicine, the other in aesthetic discourse) consolidates their bond and their solidarity. And while the doctor diagnoses himself and his friend with pathological sensitivity (or masculine hysteria), this condition is the poet's attempt—through the donation of a female spirit—to compensate for his friend's aesthetic deficiencies. As such, although this novel relies on traffic in women to generate solidarity between men, receipt of a female spirit leads the androgynous figure to disavow heterosexual normativity and masculine elite homosocial conventions.

Pacotillas (1900), Porfirio Parra's only novel, is the story of Francisco Téllez, a young medical student in turn of the century Mexico City who endures poverty and delirium. The narrative voice appropriates ideas of positivist medicine and criminology, describing circumstances and eugenic factors that contribute to and/or result from Francisco's psychological

abnormality: poverty, irregular routine, abuse of coffee and alcohol, and the obsessive reading of literature. And yet, for most of the novel, his psychiatric symptoms—hallucinations, hyper-sensitivity, and melancholia—are linked to physical pathologies linked to pneumonia and typhus. The novel uses the structure of medical diagnosis to repeatedly highlight the incompatibility of the protagonist's autonomy (represented by his aesthetic tendencies and preference for literature) and the pervasive materialism of late nineteenth-century Mexican society. A degenerate body with a heroic mentality, Francisco's plight echoes the dilemma of those trying to reconcile the physical transformations of modernization and the spiritual value of Mexican cultural heritage.

"Un adulterio," by Ciro B. Ceballos, is the first short story in a collection by the same name. This narrative questions the normality/abnormality binary at several points. Its protagonist, Rogelio, is a licentious young man suffering from hyper-sensitivity and paralysis. When his doctor recommends that he travel in order to convalesce, Rogelio meets Geraldina, a German widow who lives with a pet gorilla named Jack. When he learns that Geraldina never consummated her relationship with her husband, Rogelio is blinded by desire and marries her. Their wedding night leads Rogelio to doubt the rumor that she never had sexual relations with another man, until he finally, and silently, witnesses his wife's adultery with her pet. When the gorilla then discovers Rogelio, the animal furiously assassinates his rival. By destabilizing the dichotomies masculinity/femininity and human/animal, the story problematizes the lexicographical meaning of adultery. This conceptual slippage of two transgressions (adultery and bestiality) reveals the blind spots in positivist discourses that assure accurate labels and categories of pathologies.

Both medical discourse and *modernista* discourse, as a hermeneutic of sexuality, constitute a subject through sexual desire. Medical discourse, however, uses its privileged

position of observation to create categories of abnormality, rather than defining “normal” territory. *Modernismo*, in contrast, explores the sexual deviation of fictional characters to highlight the inadequacy of pathological and criminological labels. As the gorilla’s owner, Geraldina occupies a position of privilege over her masculine pet, who is more masculine, in fact, than the weak young man. As such, the triangle of Jack, Rogelio, and Geraldina inverts the agency of masculine subjects who traffic in women. This short story posits that the alternative to heteronormativity does not replace heterosexuality with an alternative sexuality, but rather with an ephemeral subjectivity that questions the foundational association between sex, gender, and sexuality.

The third chapter of this dissertation reads *modernista* narratives of crimes of passion in light of the belief, common among prominent jurists at the time, that the honor code and abnormal mental conditions were factors to be considered in assigning appropriate criminal sanctions. At the turn of century, criminality in Mexico City exploded, a result of an unmanageable increase in the urban population. This was an embarrassment to the dictatorial government, which had purportedly already institutionalized juridical process under the slogan “order and progress.” Porfirian political elites, desperate to explain away the ineffectiveness of their juridical reforms, characterized rampant criminality as a side effect of modernization, a result of the “degeneration” of gender, sexuality, and race. These positivist intellectuals relied on the new fields of criminology and criminal anthropology, especially the work of César Lombroso and his disciples, to argue that crime had biological origins. Such criminological notions and “scientific” methodologies—like the use of phrenology to predict and explain individual criminality through physiognomic characteristics—allowed Mexican elites to maintain their

ethical superiority with respect to “inferior” classes that they diagnosed as pathogens of social degeneration.

Although newspapers and literary journals both tended to focus on crimes of passion and other sexual scandals, *modernista* authors took an ambiguous position toward positivist criminology and “scientific” politics. Because most of the editors of *Revista Moderna* were born in the 1870s, they did not directly experience the historical turbulence of the mid-nineteenth century in Mexico. Critics of *modernismo* used the theory of degeneration against the literary movement, arguing that its obscure themes and pessimistic plots would corrupt decent readers and further degenerate Mexican society. Other opponents of the *modernista* writers took aim at their cosmopolitanism, arguing that the true mission of literary works should be to represent the “authentic” reality of a country through transparent language, not to copy imported models and language. Notwithstanding these criticisms, in short stories and novels, Manuel Gutiérrez Nájera, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, and Rubén M. Campos took up the topic of crimes of passion. Instead of juridical or institutional resolutions, these authors preferred to resolve their plots through excessive interpersonal violence. Readers were attracted to this violence, especially when *modernistas* combined it with the melodramatic mode and narrative impetuosity.

Modernista writers and juridical elites shared one fascination, however: duels and honor. Although the 1871 Penal Code made dueling a crime, Mexican courts frequently dismissed these charges throughout the nineteenth century. The political disconnect between the criminal law and judicial practice reaffirmed the privileged position of male subjects (as political subjects) in the public arena even though it contrasted with the model of a modern state based (at least ideologically) on liberty and equality. Compared to the novels discussed in Chapters 1 and 2,

modernista short stories highlight the intense dynamics between male characters. Masculine solidarity is destabilized by desire for a woman, whose sexuality is always represented as a threat. This first section of Chapter 3 argues that the prominence of duels in these fictional works is not merely a residue of chivalric literature, but rather that dueling's immunity to reform and/or punishment is linked to a modern subjectivity based on gender differences and social discrimination.

The second section of Chapter 3 analyzes short stories in which a character with abnormal sexual desire and a psychological disorder commits murder. These transgressive characters, in both biological factors and social environment, resemble the individuals analyzed by the criminologists. Like the positivist doctors and politicians of the *Porfiriato* who relied on psychiatry as "modern," "scientific" knowledge that revealed the dangerousness of "insane" criminals, various *modernista* writers described crimes of passion as a result of psychiatric abnormalities. But these narratives then move on the judicial process, highlighting its utter failure to explain and interpret the criminal mind. For example, these works frequently juxtapose the internal monologues or testimony of delirious assassins with the indifference of the jury and the formality of the defense lawyers. These *modernista* works also dispute the positivist criminological view of sexual desire as a source of social diseases. Instead, as fictional characters give confessions in court, they create an autonomous discourse that does not reflect bourgeois conventions. *Modernista* works thus demonstrate the contradictions, fissures, and inefficacies of social conventions and juridical institutions based on bourgeois virtues and ethics.

The last section of the third chapter considers contradictory representations of female characters who murder male characters in crimes of passion in works by elites from both the scientific and literary fields. At the turn of the century, overt female sexuality generally

functioned to aggravate criminal penalties. And *modernista* writings took different approaches to crimes of passion, depending on the gender of the criminal. In the *modernista* narratives discussed in the previous section, which feature psychologically disturbed male killers, the female victims are characterized by an excessive and unmanageable sexuality. Yet *modernista* writers also assigned abnormalities to female killers, without any definitive demarcation between physical illness and psychiatric pathology. In reproducing this formula for stigmatizing female desire, these narratives make the masculine subject an agent of political, aesthetic, and scientific discourse. Male intellectual elites thus demonstrated a double standard toward female sexuality—whether the woman was a victim or perpetrator of violence—in both juridical discourse and *modernista* narratives that was in stark contrast to the ostensibly liberal and egalitarian discourse of modernity during the Porfirian era.

In summary, this dissertation rereads the dynamic between Mexican *modernista* texts and positivist discourse at the turn of century, the moment of founding of the modern nation. Although the political opinions of *modernista* writers varied widely, their narratives not only reproduce the pathologies developed in scientific discourse, but also show the gaps between psychiatric, medical, and juridical norms. Focusing on dissident gender and ambiguous sexuality in *modernista* narratives about foreign female actors, hyper-sensitive male elites, and the perpetrators of crimes of passion, this dissertation explores the failings of modernity as it was proposed by intellectual elites, whether positivist politicians or *modernista* writers. In accordance with their political positions, these elites appropriated imported discourses and advanced technologies from the metropolis to shape the meaning of modernity. For *modernistas*, the will to keep up with the European metropolis combined with a desire to protect a privileged position with respect to other intellectual discourses. *Modernista* narratives absorb theories of

degeneration that claimed to be scientific and objective, at the same time that they inverted the hierarchy between diagnostic gaze and pathologized bodies. But *modernista* writing, far from a mere outgrowth of the intention to regulate degenerate bodies (as an aesthetic abstraction, a pathological label, and a juridical category), also demonstrates the overflowing desire to tell, read, and interpret the particularity of degenerate bodies. The contribution of this dissertation lies in re-mapping *modernista* texts at the place where the discourse of modernity encounters the desire to narrate degenerate bodies. It therefore demonstrates that the foundational discourses of the modern nation are not woven from a seamless fabric organized by intellectual elites, but rather are cobbled together from a series of contradictions, disconnects, and interstices generated by the particular practices of those who construct them.