



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

EI CONCEPTO DE AMOR EN *EL DONADOR DE ALMAS*, DE AMADO NERVO

TESIS:

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

DANIEL CRUZ CABRERA

ASESOR: MTRA. MARTHA PATRICIA REVELES ARENAS

México D. F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Estas páginas están escritas para los que con su labor enaltecen esta causa: las letras. Para los que no cejan su lucha contra la deshumanización del mundo.

Si yo encontrara un alma
como la mía,
cuántas cosas secretas
le contaría.

Un alma que al mirarme
sin decir nada,
me lo dijese todo
con su mirada.

Un alma que embriagase
con suave aliento,
que al besarme sintiera
lo que yo siento.

María Grever, *Alma mía*

ÍNDICE

Introducción	I
Capítulo I. El concepto de amor en El donador de almas	1
Capítulo II. El amor y sus discursos: melancolía, homoerotismo y no- corporeidad	38
Capítulo III. Androginia y hermafroditismo en El donador de almas	80
Amor es desamor	104
Bibliografía	112

Introducción

Los esfuerzos de los escritores hispanoamericanos decimonónicos para ingresar a las filas de la modernidad los llevaron por diversos derroteros que contradecían los valores literarios de entonces, esto es, la carencia de valores patrios. La aparición de una nueva literatura con influencia claramente extranjerizante suscitó numerosos debates en torno a la supuesta conciencia nacionalista de los países americanos. No obstante, ningún libelo injurioso logró evitar la inserción del espíritu moderno en la mentalidad de los intelectuales hispanoamericanos finiseculares. Por el contrario, éstos adoptaron una estética mediante la cual los artistas pretendían presentar América al mundo. Además, la modernización de los estados americanos en puerta y el ascenso de la burguesía a las altas esferas culturales permitieron que el interés de los escritores diera un vuelco hacia la simiente decadentista. A propósito de ello, Jorge Olivares menciona que

“contra las normas literarias vigentes, especialmente el naturalismo, emerge, como consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto de lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas”.¹

El auge de las ciencias, pero sobre todo del positivismo, frente al menoscabo de las artes favoreció el arraigo de la literatura decadente europea en territorio latinoamericano. Es de esta manera como se inaugura, allá por el año de 1883, el decadentismo en literatura con la publicación del revolucionario *Azul*, de Rubén Darío pese a las múltiples censuras de sus detractores.

Asimismo, fue por medio de las traducciones de los poetas franceses a la lengua española como se dio a conocer la estética finalista en todo el continente americano

¹ Jorge Olivares. “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica” en *Hispanic Review*, vol. XLVIII, núm. 1, Pensilvania, 1980, p. 59. Disponible en <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/472490>, 18 de octubre de 2012.

alcanzando una gran aceptación entre los artistas más jóvenes, quienes, cansados de las viejas expresiones retóricas y ávidos de otras sensibilidades, se dieron a la tarea de reinventar el lenguaje con el fin de expresar lo inefable. A esta reflexión, se sumó la voz de Amado Nervo para quien el modernismo surgió de un deseo de expresión y experimentación de la lengua:

“Naturalmente, para ascultar estos latidos íntimos del universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras. Las que nos legaron nuestros padres fueron hechas para designar las grandes líneas, las grandes perspectivas, los grandes relieves [...]. Para decir las nuevas cosas que vemos y sentimos no teníamos vocablos; los hemos buscado en todos los diccionarios, los hemos tomado, cuando los había, y cuando no, los hemos creado”.²

La inquietud de los artistas por nombrar los episodios recientes de la vida moderna motivó la innovación del lenguaje; lo que ellos buscaban era combatir la verborrea nacionalista que poco a poco fue desgastando su valor estético puesto que su repetición incesante agotó su poder de expresión. De este modo, los escritores hispanoamericanos (mexicanos también) abrazaron la concepción del decadentismo, el cual “tuvo su origen en la periferia y no en el centro. Esta corriente empezó por su afán de independencia cultural que siguiera a la autonomía política y terminó en un movimiento que se vio como hispanoamericano primero y en seguida dentro de la perspectiva general del idioma”.³ Sin importar cuál sea el concepto que defina a este movimiento americano, lo cierto es que el modernismo, en este sentido, está estrechamente vinculado con el romanticismo (aunque también con el simbolismo), y en consecuencia con las aspiraciones indisolubles de los románticos hacia un infinito inalcanzable. A este respecto, Octavio Paz, en su ensayo *Los*

² Amado Nervo, “El modernismo” en *El libro que la vida no me dejó escribir Una antología general*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006, p. 58.

³ José Emilio Pacheco. Introducción en *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM-Era, 1999, p. 7.

hijos del limo, declara:

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios- al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo.⁴

Así con la llegada del romanticismo, los artistas del siglo XIX sondearon los instintos de la carne, las profundidades de la noche, los sentires del alma y los enigmas del sueño dejando de lado el racionalismo exacerbado de la Ilustración. Por su parte, Gras Balaguer Menene sostiene que “el romántico [...] es un ser singular que no sólo se caracteriza sólo por su rebeldía contra el orden del mundo heredado de sus predecesores, sino por su oposición a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal”.⁵ Por consiguiente, el movimiento romántico, lejos de interesarse por las sensiblerías del corazón, explora con audaz tino aquello que está fuera de los imperativos de la razón y el científicismo positivista.

Durante la era porfiriana, en México el auge de la burguesía liberal hizo mella en la vida intelectual del país. La influencia del positivismo permeó diversos núcleos de la sociedad mexicana, acentuando el carácter individualista de las instituciones cuya función nunca consistió en velar por los intereses de la población marginada; por el contrario, el Estado privilegió y favoreció la influencia e intervención extranjera por encima de la nación. No en balde, Neruo elige deliberadamente, ante este clima de insatisfacción e incertidumbre, el porfiriato como tela de fondo. Si se piensa, además, en el modernismo, avatar del romanticismo, se descubrirá que dentro de sus objetivos destaca el desarticular los discursos

⁴ Octavio Paz. “Traducción y metáfora” en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 128.

⁵ Menene Gras Balaque. “El hombre romántico” en *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos, 1988, p. 36.

positivistas. No es gratuito el desencanto de los artistas de fines del XIX. Dice al respecto

Manuel Durán:

En las grandes ciudades, y actuando sobre minorías, las ideas positivistas avanzan a ritmo cada vez más rápido. Y —en círculos cada vez más restringidos, en la élite de los ciudadanos más cultos, mucho de los cuales han salido del país y han descubierto, en Europa, que los intelectuales [...] de ciertos países europeos parecen cada vez más desencantados del positivismo— se lleva a cabo un movimiento de reacción contra el positivismo, que parece insuficiente para explicarlo todo; a veces esta reacción hace renacer creencias antiguas, que yacían dormidas, en la mente de los intelectuales; otras, el contacto con culturas exóticas, como las orientales, o el interés por los fenómenos metapsíquicos, el espiritismo, la telepatía, aceleran este proceso.⁶

Sin duda, esta corriente despertó el interés de los poetas hispanoamericanos por lo oculto o, más exactamente, por doctrinas ocultistas y esotéricas. Éste es el caso exacto del poeta mexicano Amado Nervo quien adoptó una actitud afrancesada, además de esotérica y ocultista. Por otro lado, buena parte de su obra, tanto poesía como prosa, no sólo deja entrever un carácter romántico, sino una faceta enigmática, de ello rinde cuentas la novela *El donador de almas*, una obra de finales del siglo XIX que auspicia la estética romántica junto como el modernismo y el resto del sentir de fin de siglo.

Además de destacar en la nómina de poetas modernistas, Amado Nervo es uno de los escritores más reconocidos y estudiados en el ámbito literario hispanoamericano. Sin embargo, su trayectoria artística en la escena hispanoamericana sobresale, como he señalado, principalmente gracias a su obra poética que no narrativa, pues su figura de escritor se reduce, al parecer, a la de un autor de poemas edulcorados, al menos, así lo considera la sensibilidad contemporánea. Por esta razón, los estudios sobre la prosa del modernista Amado Nervo suelen ser, casi siempre, escasos o muy poco tratados. Nótese,

⁶ Manuel Durán. *Genio y figura de Amado Nervo*, Buenos Aires, Editorial Universidad de Buenos Aires, 1968, pp. 13-14.

incluso, que el número de investigaciones referidas a la obra de Nervo generalmente se preocupan más por sus contribuciones a la estética modernista sin revisar su obra narrativa. Ante la necesidad de contribuir a la atención, análisis e interpretación de las obras narrativas de Amado Nervo surgió esta tesis.

El donador de almas es una obra clásica en cuyas páginas el lector incursiona en la reflexión amorosa. La idea de que el amor se consuma con la unión de los amantes es desmentida luego de que el protagonista expulsa a la amada de uno de sus hemisferios cerebrales, quedando al descubierto un fracaso eminente del ideal andrógino, con el cual han soñado innumerables poetas. De suerte que soñar con la fusión del ser amado puede resultar contraproducente.

En el capítulo "El concepto de amor en *El donador de almas*" analizo la concepción del amor como parte del discurso narrativo en la *nouvelle* antedicha. De igual modo, se aborda el tema de la imposibilidad amorosa como el principal motor de la historia y a través del cual se articula gran parte de la novela nerviana. Asimismo, se estudia la relación hombre-mujer y hombre-hombre, porque la diégesis confronta ambas experiencias interpersonales para definir el desenlace del amor. Otro aspecto a examinar es la transgresión homoerótica y la amistad masculina, pues, después de la separación de la pareja heterosexual, sobreviene el reencuentro de los amigos al final de la novela, incluso, gracias a esta fraternidad el protagonista se hace de un alma a quien poder amar.

El segundo capítulo, el cual lleva por título "Melancolía, homoerotismo y no corporalidad en *El donador de almas*", está dedicado a todos aquellos discursos que se entrecruzan con el concepto de amor de la novela en cuestión, entre ellos destaca la melancolía y el tedio, los cuales inauguran la diégesis a través de una escena crepuscular.

Inclusive, se revisa la representación del espacio y la intertextualidad de la novela con el poema *Brise Marine* de Mallarmé, tomando en cuenta su proximidad con el estado anímico del protagonista. A continuación, se examina la caracterización tanto física como psicológica de los personajes masculinos, a saber, un poeta y un médico, ambos símbolos modernistas, en un contexto homoerótico. Finalmente, aunque en menor medida, se discute la no-corporeidad de los personajes femeninos, principalmente de la mujer amada, para lo cual se analiza el amor celestial y la sublimación del amor carnal o mundano.

En cuanto al tercer capítulo "Androginia y hermafroditismo de Ovidio", éste incluye una revisión somera de los mitos de Hermafrodito de Ovidio y del Andrógino, el propósito es analizar la presencia de estos relatos en *El donador de almas*, dado que tanto la androginia como el hermafroditismo se insertan dentro del discurso amoroso como un intento de desacralizar las relaciones heterosexuales consagradas por los dictados morales de la época en aras de la amistad homoerótica.

Asimismo, es necesario indicar que la intención de la investigación no radica precisamente en hacer un estudio narratológico de la novela *El donador de almas*, de Amado Nervo. No obstante, para la realización de esta investigación es importante recuperar conceptos claves exclusivos de la teoría narrativa que sustenten algunos puntos del esquema de análisis. Por otro lado, el tema del trabajo supone, desde el inicio, el estudio del amor. Pero la obra no trata sólo de un asunto ideológico sino simbólico e intertextual, inclusive, con motivo del andrógino. Es por ello que el análisis se valdrá de los textos "Tematología y transtextualidad", de Luz Aurora Pimentel con el propósito de identificar todas aquellas relaciones intertextuales presentes en la novela, para luego proponer una interpretación de la misma. Se revisará adicionalmente la obra de José Ricardo Chaves, ya

que ésta resulta obligada a la hora de aproximarse al tema del andrógino en la literatura finisecular tanto hispanoamericana como europea.

Finalmente, al detenernos en la obra nerviana, observamos que la expresión amorosa se construye con base en la tradición occidental. En ella se evidencia a un sujeto de condición solitaria que aspira a un amor total en el cual los amantes sean uno solo, un tema por demás recurrente en la literatura romántica cuyo origen se remonta al mito platónico del andrógino. Empero, *El donador de almas* invierte la fórmula original al modificar el desenlace de la historia. Lo que en un principio parecía ser el sueño ideal, se convierte en una completa pesadilla. Así, el relato de Nervo, juega a ironizar la unión de los seres amados que, en un estado de completitud, se repelen mutuamente. Ser uno mismo con el otro va más allá de traspasar las fronteras sexuales, es un acto de comunión donde no existen los sexos y donde impera la ambigüedad. El protagonista de esta novela se halla en un dilema, puesto que debe decidir entre preservar su salud mental y, por otro lado, conservar el amor, optando por el primero.

CAPÍTULO I.

EL CONCEPTO DE AMOR EN *EL DONADOR DE ALMAS*

El amor no comienza ni termina. Es una línea trazada en lo infinito.
Los que se quieren, se han querido siempre.
Son mitades que aspiran a juntarse y no lo logran...
Manuel Gutiérrez Nájera, *Notas sobre el Amor*

Para Amado Nervo (1870-1919), escritor y poeta de finales del siglo XIX, el tema amoroso deviene en un asunto capital, puesto que éste atraviesa gran parte de su producción artística. Según Jesús Paéz Martínez, “buena parte de la poesía de Nervo está inspirada en el amor. En muchos casos se trata de unos poemas más intimistas y confesionalistas que suponen dolientes sollozos emanados de una tristeza que siempre tienen una acento enfermizo de tonos posrománticos tan dilatado en la expresión lírica hispanoamericana”.⁷ Éste es el caso también de los primeros escritos nervianos que se caracterizan por su tono sentimental al evidenciar rasgos románticos muy cercanos a los trabajos de Chateaubriand y de Gustavo Adolfo Bécquer.⁸ Tanto es así que el amor en la poesía y la narrativa de Amado Nervo ha adquirido un protagonismo esencial hasta el punto de que el lector actual sabe de él y de su obra no por su importancia para las letras hispanoamericanas, sino por su escritura afectiva y edulcorada; particularmente, en los relatos con trasfondo amoroso se avista una tendencia a tipificar a la mujer así como a enmarcarla en un contexto de imposibilidad amorosa. Por un lado, están los cuentos en los cuales el personaje femenino se reviste de cualidades románticas y religiosas como la espiritualidad y la maternidad y, por otro lado, están los textos que exhiben a un ser frívolo e inconstante, pero en todos ellos ésta es objeto de

⁷ Jesús Paéz Martínez. “El peculiar modernismo de Amado Nervo: una revisión”, en *Moralía. Revista de estudios modernistas*, vol., XXXI núm. 4, España, 2005, p.79. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/moralia/id/76>, 30 de julio de 2013.

⁸ Cfr. Yólotl Cruz Mendoza. “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo” en *Tres estancias narrativas*, México, UNAM. 2006, p. 40.

deseo, aunque en la resolución del conflicto de sus relatos suele alabar las virtudes de la mujer angélica y despreciarse los vicios de la mujer fatal.

El donador de Almas (1898) es una de las novelas cortas de Amado Nervo que refiere la historia de Rafael Antigas, un médico ávido de amor quien recibe el regalo de un alma gracias a los artilugios de su amigo Andrés Esteves. Esta alma se trata de una mujer que no puede amar al protagonista, pues carece de voluntad y pertenece sólo a Cristo. La trama se complica cuando el doctor desobedece las indicaciones del poeta al retener al alma fuera de su cuerpo, lo que ocasiona la muerte de Sor Teresa. Este acontecimiento desencadena que dicho espíritu incube en el hemisferio izquierdo de Rafael. En esta obra el discurso amoroso se ciñe a un contexto finisecular. Si bien esta obra difiere del resto de las anteriores en el sentido de que la concepción del amor ideal se traslada a la escena finisecular. Por consiguiente, el objetivo de este capítulo consiste en analizar los elementos que participan en la construcción discursiva del amor para así poder ofrecer una interpretación del texto estudiado.

1.1 Una aproximación desde la filosofía

La tradición amorosa de Occidente no se ha podido deslindar de las reverberaciones platónicas. Dicha teorización en torno al amor parte de una fuente primordial: el *Symposium*, con él la concepción filosófica del *Eros* se remonta a la era clásica. Durante los siglos siguientes, se articulará toda una filosofía amorosa cuyas ideas centrales se ligan al elogio de Aristófanes. Así, el diálogo platónico marca el inicio del ideal de amor de nuestro mundo. Irving Singer, en su obra sobre *La naturaleza del amor*, declara al respecto:

En la filosofía del amor, estoy convencido de que toda discusión sobre el amor tiene que comenzar con Platón. Tanto el amor cortesano como el romántico y toda instancia importante en el amor religioso tienen su raíz en él. Todos ellos forma una única tradición, si bien con divisiones internas, que los autores naturalistas y realistas han

atacado de maneras diversas. Mas incluso entre los últimos, desde Lucrecio hasta Freud, los elementos platónicos con frecuencia contribuyen al modo de expresión preponderante⁹.

Este teórico atribuye a Platón esas primeras reflexiones filosóficas. La razón parece simple, el filósofo griego tuvo la audacia de recuperar el conocimiento popular trasladándolo a una esfera intelectual, cuestionándolo todo, y así logró traspasar la relación amor-deseo. En resumen, si se quiere ingresar a este debate, en el texto platónico reside el germen de la reflexión y la tradición occidentales. Así, la invitación a la lectura del texto ateniense toma un camino ineludible:

La mayor parte de las ideas de Platón acerca del amor están en el *Symposium*, o como Shelley lo titula en su traducción, *El Banquete*. Esta obra ocupa un lugar entre las más grades de la literatura y de la filosofía [...]. Como obra filosófica, el *Symposium* consiste en una secuencia de aproximaciones a la verdad acerca de la naturaleza del amor. Como obra literaria, es un retrato de Sócrates el hombre, quien [...] ejemplifica el amor como una forma de vida.¹⁰

Varios siglos después, el romanticismo hereda las ideas de Platón. Por ejemplo, el amor romántico surge gracias a filosofías como el platonismo, el cristianismo medieval, el amor cortesano, el neoplatonismo que se mezclaron en una sola doctrina. Sin embargo, a Platón le debemos la búsqueda de un amor que supera la experiencia sexual y más todavía el concepto de unidad, del uno.

Desde este ángulo parece obvio decir que la novela de Neruo tiene reminiscencias platónicas. No obstante, la generalidad no terminan ahí, hay una razón todavía más poderosa para aseverar la presencia del discurso platónico en ella: el mito del andrógino. Basta mencionar el connubio cerebral de Rafael con Alda para dar cuenta de la relación que guarda la novela nerviana con el mito del andrógino expuesta por Aristófanes en el

⁹ Irving Singer. "El amor en el mundo antiguo" en *La naturaleza del amor, I: De platón a Lutero*, trad. Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 2001, p. 65.

¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

Symposium, de donde el autor nayarita retomará algunos elementos que participarán de su propio concepto: “hermafroditismo intelectual”¹¹. Cabe advertir que Virginia Woolf expondrá, muchos años después, su noción de androginia mental en su ensayo *Un cuarto propio*, con la cual designó el matrimonio intelectual entre los sexos.

1.1.1. El andrógino de Platón

El andrógino es esencialmente una figura mitológica. Asimismo, su participación aparece en algunos los relatos fundacionales de la creación del hombre,¹² y hace también acto de presencia en *El Banquete*. Para explicar la naturaleza del amor, el comediógrafo Aristófanes, uno de entre los varios comensales, relata el mito del andrógino. Siguiendo a José Ricardo Chaves, “en *El Simposio*, Aristófanes expone lo que podría denominarse, quizá algo abusivamente, el modelo platónico de la androginia, pues, quien mejor traduce la voz del propio Platón es Sócrates. En todo caso, se trataría de un modelo platónico por la fuente pero no tanto por su ideología”;¹³ en otras palabras, de todas las visiones amorosas que convergen en el diálogo, sólo el discurso de Aristófanes ahonda en el mito del andrógino; tal modelo será privilegiado por el hecho de trascender a la posteridad y por su carácter divino.

Inmediatamente después de la insistencia en el poder de Eros, el relato aristofánico reconoce tres clases de sexo: “los dos sexos que hoy existen, y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y femenino”.¹⁴ Por tanto, el andrógino es aquel ser que comparte ambos sexos. Es claro, hasta aquí, que el

¹¹ Este término se ha copiado fielmente del texto para referir la presencia de los sexos masculino y femenino en el cerebro del protagonista.

¹² Cfr. Irving Singuer. *Op. cit.*, p. 70.

¹³ José Ricardo Chaves. *Andrógino. Eros y Ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, 2005, p. 40.

¹⁴ Platón, “El banquete” en *Diálogos*, México, Edaf, 2009, p. 177.

modelo del andrógino tiene un carácter heterosexual. Según Aristófanes, otro rasgo distintivo de esos seres primordiales consiste en que durante un tiempo fueron seres esféricos:

Todos los hombres tenían formas redondas, la espalda y los costados colocados en círculos, cuatro brazos, cuatro piernas, dos fisonomías, unidas a un cuello circular y perfectamente semejantes, una sola cabeza, que reunían estos dos semblantes opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos de la generación y todo lo demás en esta misma proporción¹⁵.

Así pues, el mito del andrógino nos recuerda la naturaleza sagrada del hombre: hombre y mujer que juntos configuran una esfera, pero la irreverencia de esos seres, según las propias palabras de su Aristófanes, desencadenó su división; desde ese entonces, cada mitad hace acopio de todas sus fuerzas para encontrar su otra mitad:

Ahora mismo, dijo (Zeus), los cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por ser más numerosos. Andarán rectos sobre dos piernas y si nos parece que todavía perduran en su insolencia, los cortaré en dos mitades, de modo que caminarán dando saltos sobre una sola pierna. Dicho esto, cortaba a cada individuo en dos mitades, como los que cortan las serbas y las ponen en conserva, o como los que cortan los huevos con crines.¹⁶

En síntesis, desde la perspectiva aristófánica, el amor surgió en el instante en que los hombres fueron cortados en mitades luego de haber conspirado contra los dioses. Así, el amor platónico surge por la búsqueda y el recuentro de las dos partes que, en algún tiempo, estuvieron unidas.

Por otra parte, Irving Singer asocia las formas primordiales con los mitos hindúes y babilónicos:

Se trata pues de un mito sobre el amor que tal vez Aristófanes hereda de una serie de fuentes primitivas, algunas de ellas hindúes y babilónicas, en las que se relata una edad de oro primigenia, una edad de héroes, cuando los hombres eran superhombres

¹⁵ *Ibidem*, pp.177-178.

¹⁶ *Ídem*.

y el doble de su condición actual, parecidos en forma a las deidades indias, con múltiples miembros y rostros.¹⁷

Tal parece que la correspondencia entre el relato occidental y oriental se debe a la reelaboración del mito desde la perspectiva de Occidente. Para Denis de Rougemont el mito del amor se propaga desde Oriente hasta llegar a Occidente:

Los orígenes iraníes y órficos del platonismo son todavía mal conocidos y, sin embargo, ciertos. Por Plotino y el Areopagita esta doctrina se transmitió al mundo medieval. Así el Oriente vino a soñar en nuestras vidas, despertando viejísimos recuerdos.

Desde el fondo de nuestro Occidente, la voz de los bardos celtas le contestaba. No sé si era un eco o alguna ancestral armonía –todas nuestras razas vinieron de Oriente- o simplemente si la naturaleza humana es llevada en todos los lugares y en todos los tiempos a divinizar sus deseos en formas siempre semejantes. No sé qué valor tiene la hipótesis, aun en los detalles, los más viejos mitos célticos con los de los griegos [...] y las doctrinas de Pitágoras sobre la transmigración de las almas a las de los druidas sobre la inmortalidad.¹⁸

Para Rougemont, las similitudes entre los distintos mundos culturales se deben principalmente a causas históricas y geográficas. En consecuencia, la propagación y diseminación de las civilizaciones célticas por toda Europa contribuyeron a divulgar las filosofías orientales. Es así como este relato es producto de la convergencia de los distintos mitos fundacionales, dígame hindúes, iraníes, europeos, etcétera.

1.2. El amor nerviano

En *El donador de almas*, el punto de vista sobre el amor cambia según la perspectiva del personaje principal (foco de la enunciación) y la del el narrador heterodiegético (agente de la narración); es decir, cada vez que el protagonista reclama el amor de un alma o reflexiona deliberadamente sobre la felicidad suprema, el narrador contradice el fundamento con el cual aquél articula su discurso: el amor cerebral. Existe también cierta tensión enunciativa entre el

¹⁷ Singer. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁸ Denis de Rougemont. “Eros o el deseo sin fin (platonismo, druidismo, maniqueísmo)” en *El amor y Occidente*, Barcelona, Editorial Kairós, 2006, p.64.

discurso figural (dígase el diálogo, el diario y el soliloquio del galeno) y la trama, la cual coincide paralelamente con la postura ideológica del narrador. Esta disonancia de discursos, de ideas incluso, derivará en el llamado concepto de amor nerviano. Antes de profundizar en el análisis del texto y de ofrecer una valoración del amor en la novela de Nervo, es útil y pertinente matizar ciertos conceptos metodológicos que operan en el examen de las formas discursivas. Según Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva*, la identificación del narrador debe partir de su participación en el universo diegético:

Si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador heterodiegético se define por su *no participación*, por su “ausencia”. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendría una función: la vocal. Afirma Genette que la ausencia es absoluta y sólo la presencia es susceptible de ser matizada en grados, y que por lo tanto nada, más allá de su ausencia en el mundo del relato, puede decirse del narrador en tercera persona. [...] Si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente en distintas maneras dentro del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, pueda hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso narrativo.¹⁹

Sin asomo de dudas, en *El donador de almas*, el narrador heterodiegético se encuentra, está de sobra decirlo, fuera del marco diegético. Tal cual lo dice Pimentel, éste se caracteriza por su *no participación*. Su única función consiste, pues, en la de narrar una serie de acontecimientos que facilitan la construcción del mundo de acción. No obstante, su distancia de la diégesis no lo aleja, en absoluto, del discurso o los discursos de la narración. Aun cuando su participación en el relato se considera periférico por ser vocal, el lector no puede dejar de ignorar las injerencias del narrador alrededor del discurso.

En *El donador de almas*, las opiniones nacientes entorno al amor se construyen a partir de esa oposición discursiva. En todo caso, la diégesis sugiere dos elementos

¹⁹ Luz Aurora Pimentel. “Narrador I. Formas de enunciación narrativa” en *El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, pp. 141-142.

opositores principalmente: el narrador cuya creencia desmitifica el amor ideal, y Rafael Antiga, hombre devoto de la ciencia y contradictoriamente entusiasta de la maravilla - “nuestro espíritu se dice como los israelitas ante los truenos y relámpagos del Sinaí: Cubrámonos el rostro, no sea que muramos”-.²⁰ Conforme la historia se desarrolla, se evidencia una visión impuesta por el narrador, la cual coincide paralelamente con el discurso del alma donada. En la cita siguiente, al decir de la preocupación de Rafael después de efectuarse la metempsicosis, Alda justifica el amor cerebral discurrendo sobre su frivolidad en el mundo material:

-No lo creas... El hombre al amar a una mujer no ama en ella más que lo que a él le da la ilusión, de belleza... Los iris de que la colorea. La túnica de jacinto de que la viste, el segmento de luna de que la corona... Se ama, pues, a sí mismo amándola a ella, y deja de amarla cuando la ha desnudado de aquel atavío con la que la embelleció primero... En cuanto a la mujer, ésta se enamora del amor que inspira, esto es: de sí misma también. Conque dónde está la extrañeza...²¹

En este fragmento, resulta interesante cómo las valoraciones del personaje femenino coinciden con los juicios del narrador: “Y el doctor se dio un beso... mental (¿Cómo besarse de esa manera? ¡Sólo las mujeres saben besarse a sí mismas en los labios, a través del mar tranquilo del espejo!”.²² A este respecto, el lector se preguntará ¿a qué se debe el hecho de que los puntos de vista tanto del alma donada como los del narrador asuman una misma visión? En primer lugar, la perspectiva de Alda deriva de una restricción cognitiva y perceptual. En segundo lugar, porque sus juicios pasan a formar parte de la denominada perspectiva de la trama en tanto que un principio de selección orientada. Además, por tratarse de una novela en la cual la narración corre a cuenta de un solo narrador, el relato adoptará en consecuencia una perspectiva similar: “en relatos de un solo enunciador [...]

²⁰ Amado Nervo. *El donador de almas*, México, México, Iberoamérica, 1960, p. 35.

²¹ *Ibidem*, p. 71.

²² *Ibidem*, p. 72.

hacer esta distinción [...] se antoja ocioso, pues si es el narrador el responsable de la selección y orientación en el entramado de la historia, es claro que su perspectiva y la de la trama tendrán a ser una y la misma”.²³ Según este parecer, el enunciador restringe y regula la información narrativa, pero no sólo eso, sino que su perspectiva narratorial domina todo el relato. Por eso, cuando éste le cede la palabra al personaje de Alda, el lector infiere que su discurso pudiera ser una extensión del discurso del narrador.

Ahora bien, Alda sostiene acerca del amor las premisas siguientes: a) los hombres no aman a las mujeres sino la ilusión de belleza, b) los hombres se aman a sí mismos por medio de la mujer, y c) la mujer ama el amor que inspira. Estas tres proposiciones advierten un panorama pesimista del amor, véase el porqué: si el amor consiste en salir fuera de sí para ir hacia el objeto amado, el que ama experimenta un deseo que lo empuja a un estado de continua actividad, es decir, “en lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él”.²⁴ En sentido estricto, los argumentos de Alda enjuician la banalización del amor. Como se observa en los cuentos nervianos “Si fueras inglés”, “Aventuras de Carnaval” y “Un mendigo de amor”, por mencionar los más relevantes: “los personajes comienzan a especular y crearse una imagen previa de la amada que no siempre coincide con la realidad”.²⁵ La más de las veces, la ilusión de belleza despierta en el amante una admiración tal que ésta puede llegar a confundirse con el amor verdadero. Además, en una época donde el materialismo comienza a hacer estragos, el individualismo exacerbado hace de las relaciones amorosas un acto de autocomplacencia.

²³ Pimentel. *Op. cit.*, p. 71.

²⁴ José Ortega y Gasset, “Facciones del amor” en *Estudios sobre el amor*, México, Edaf, 1995, p. 58.

²⁵ José Ricardo Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo” en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, México, Océano-UNAM.CONACULTA, 2006, p. 20.

A pesar de ello, los indicios de una relación amorosa fallida se atisban con el regalo del alma; de otro modo, el protagonista no meditaría sobre la sujeción del afecto en el segundo capítulo: “pero si por lo mismo que es mía no puedo exigir de ella más que la sujeción absoluta, y la sujeción absoluta no es el afecto...”.²⁶ Es sabido que el protagonista se reconoce a sí mismo incapaz de acceder al amor, pues poseer al ser amado no garantiza que éste realmente lo ame, no si su voluntad es nula y se subordina a las órdenes del donador quien dispone de muchas almas para sondear el universo.

Por si fuera poco, la concepción del amor en *El donador de almas* desmitifica por completo la unión heterosexual. La creencia de que el amor se perfecciona con la fusión se vuelve insostenible, pues muchas veces la monotonía irrumpe en la vida de los amantes para desgastar la relación de pareja. En la obra de Denis de Rougemont, el matrimonio no escapa de la crítica. De acuerdo con este teórico del amor occidental, cuando los hombres sueñan con nupcias, sueñan en el más allá, con la perfección, pero la realidad se empeña en exhibir otra cara de la vida conyugal:

La paz del hogar no existe casi más que en el nivel de cierta elocuencia media, política, burguesa o edificante. Tolstoi lo describió como un infierno. ¡Y yo le doy crédito! Teniendo en cuenta que los humanos de los dos sexos, tomados uno a uno, son generalmente unos pillos o unos neuróticos, ¿por qué habrían de ser ángeles una vez emparejados? ¿Se ignora la realidad o es que no hay nada más serio que decir?²⁷

El pensamiento de Rougemont no cesa de vislumbrar una de las contradicciones más esenciales del matrimonio: “la paz del hogar no existe”. Si como dice Rougemont “los sexos son unos pillos”, lo natural sería que los amantes en vez de amarse terminaran odiándose. Según este crítico, el problema se halla en nuestra forma de entender y conceptualizar el

²⁶ Nervo, *Op. cit.*, p. 36.

²⁷ Rougemont, *Op. cit.*, p. 303.

amor. Pero el panorama no pinta menos devastador para quienes se encuentran solos. Póngase por caso *El donador de almas*, obra que cuenta las vicisitudes morales de un “viejo de treinta años” que ha caído en la tristeza a fuerza de no tener a una persona a quien pueda amar y que lo ame.

La *nouvelle* de Amado Nervo narra episodios cortos pero concisos en los cuales el protagonista y su amada se involucran en discusiones de alcoba que ponen en riesgo su luna de miel. Francisco Tovar Blanco señala: “sea como fuere, la totalidad de ese complejo psíquico habrá experimentado una luna de miel gozosa, deteriorada por el mínimo contacto y por el discurrir del tiempo. Ha de arbitrarse una solución al problema que representa la falta de libertad individual”.²⁸ Según este autor, después de la unión-fusión, los sexos exigirán su inmediata liberación, pues la convivencia ha desgastado la relación amorosa:

Las lunas de miel por más que sean excepcionales como las de nuestro héroe (*Cliché* que todos los novelistas usan para designar el personaje principal de sus novelas), tiene su cuarto menguante y su conjunción.

La del doctor los tuvo por tanto y muy en breve.

Las diferencias entre Alda y él surgieron a propósito de una nadería, como surgen todas las diferencias en el seno del matrimonio, que al decir de Byron procede del amor como el vinagre del vino.

Alda, según Rafael; no le dejaba *meter basa*. Cuando reclamaba la boca, la única boca que poseían, solía dar tan buena cuenta que tres horas después aún hacía uso de la palabra. Como tenía tanto que contar, el trabajo era que empezara.

Cierto, sus conversaciones eran siempre cautivadoras, capaces de suspender de sus labios, al auditorio más esquivo; pero a la larga, el propio Lacordaire y el propio Gambetta fatigan.²⁹

Las diferencias entre los dos hemisferios acaban por ridiculizar “el matrimonio cerebral”, porque la presunta unión-fusión jamás se concreta y el amor ideal fracasa. Así lo

²⁸ Tovar Blanco, Francisco. “Visiones Fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo” en Jaume Pont Ibáñez (coord.). *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, España, Milenio, 1997, p 425. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/visiones-fantasticas-en-la-prosa-literaria-de-amado-nervo>, 23 de octubre de 2013.

²⁹ Nervo. *Op. cit.* 94.

explica Karen Poe: “a diferencia de los grandes amores románticos [...], Nervo funde las dos almas en el sentido más perfecto que puede imaginarse: ambas ocupan un solo cuerpo. Pero la situación es insostenible. La proximidad corporal es una tumba”.³⁰ Considerada como “la felicidad suprema”, esta forma de amor termina convirtiéndose en una relación de marido y mujer, aunque con la excepción de que se trata de una unión psíquica, esto es, dos espíritus en una sola conciencia y un solo cuerpo. Los problemas surgen cuando Alda le arrebatara la boca a Rafael para contar sus viajes siderales, y sin decir una sola palabra, el amante calla por galantería. A esta altura, el narrador comienza a asignar valores a cada una de las almas de manera que éstas se pueden distinguir entre sí por el hecho de contar con rasgos pertenecientes a su propio género. Así, por ejemplo, Alda será descrita con el adjetivo “caprichosa”, el cual se emplea también para identificar al grueso femenino: “Alda era absorbente y caprichosa en todo: ¡mujer al fin!”.³¹ Mientras tanto, a Rafael se le asocia con actitudes contrarias al gusto de su amada: “amaba apasionadamente el cigarrillo”.³² No cabe duda de que el narrador se vale de ciertas valoraciones para caracterizar sus actuaciones en la diégesis luego de efectuarse el “hermafroditismo intelectual”.

Además, pocas veces ocurre en la narración que los dos sexos se transforman en una sola conciencia en el cerebro de Rafael. A pesar de vivir una luna de miel grandiosa y de amarse arrebatadamente, no hay una verdadera unidad psíquica. El ser fecundado por el espíritu no logra traspasar la frontera sexual, sino que se queda en un punto intermedio; es decir, no asimila la sensibilidad femenina; por el contrario, persiste en Rafael un miedo

³⁰ Karen Poe. *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 60.

³¹ Nervo. *Op. cit.* 95.

³² *Ídem.*

infundado a volverse loco, pues le resulta insensato poseer dos sexos al menos en su mente. De acuerdo con la opinión de José Ricardo Chaves, el conflicto cerebral explica la brevedad del personaje hermafrodita y, en consecuencia, del amor:

En *Nervo* [...] el estado de hermafroditismo intelectual del personaje no dura mucho, ya que surgirá un conflicto creciente entre su alma masculina y el alma femenina que temporalmente reside en su cerebro, y que le fue donada por la acción mágica de su mejor amigo, la esperada perfección de los dos sexos no se realiza y los conflictos internos surgen. A la larga, el alma femenina huésped deberá abandonar el cuerpo masculino anfitrión y alzarse a las alturas siderales en ascensión serafiteana. El hombre quedará solo otra vez, sin su complemento femenino, aunque a su lado tenga el apoyo de su amigo. Se plantea la imposibilidad de la coexistencia de los dos sexos opuestos en el plano amoroso, lo que lleva a una visión pesimista de la pareja. No basta que el hombre y la mujer se quieran. Pese a esto la propia dinámica del amor llevará a su disolución.³³

Desde un plano narrativo y también discursivo, la novela nerviana no admite que los sexos masculino y femenino se comprendan intelectualmente, ya lo dice Chaves en el fragmento anterior: la falta de unión de los sexos conduce a una visión pesimista de la pareja. Aunque ridículo y absurdo, una fruslería provoca el rompimiento de los amantes:

No me parece que el tema del uso de la palabra sea una nadería, como afirma el narrador. Precisamente uno de los rasgos más ensalzados de los diálogos platónicos es la fluidez del discurso y la forma como la palabra pasa de un interlocutor a otro. Pero lo más importante es que, según Halperin, el giro platónico consistió, en parte, en no separar la erótica de la conversación de la erótica de la sexualidad y de la investigación filosófica. En *El donador de almas*, cuando se rompe la erótica de la conversación, se fracturan las otras dos. Pues, además de perderse el amor, el binomio Rafael/Alda pierde los poderes de adivinación y el extraordinario conocimiento del mundo.³⁴

Son muchos los indicios que auguran la ausencia del amor en la vida del protagonista, desde la nostalgia como síntoma de una pérdida sin el conocimiento pleno de lo extraviado, pasando por la inaccesibilidad de la amada cuyo amor está consagrado sólo a Cristo, hasta

³³ José Ricardo Chaves, "En torno a la narrativa nerviana", en *Amado Nervo: El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006. p. 509.

³⁴ Poe, *Op. cit.*, p. 187.

la percepción fatalista del discurso amoroso, la imposibilidad de llegar a la mujer ideal a sabiendas de estar muy cerca de ella. No obstante, las dificultades no acaban aquí. En sus expresiones más febriles, el amor puede inspirar sentidos bastante negativos y quizá, por qué no, violentos. El caso del proloquio ruso “llevar un gato en el corazón”³⁵ citado en la novela en el capítulo “El divorcio se impone” nos anticipa algo sobre la pasión amorosa: no hay relación en la que no esté implícito el sufrimiento. Vale la pena apelar a la trayectoria cuentística del autor, pues una buena parte de su producción narrativa insiste constantemente en este mismo hecho, es decir, en la volatilidad e inconstancia del afecto. O el amor jamás toca la puerta del protagonista (“Un mendigo de amor”, 1885) o la amada se transforma en una mujer frívola y mundana (“Relligio”, 1890) o el esposo mata a golpes a su mujer infiel (“Crimen pasional”, 1890) o la amada muere en brazos del amante (“La muertecita”, 1985). Además de las situaciones anteriores, surge otra no menos relevante para el análisis; se trata, sin duda, de la complicidad sadomasoquista, término propuesto por José Ricardo Chaves con el objetivo de explicar la dinámica de pareja, al menos aquella dada entre una víctima, generalmente interpretada por la esposa abnegada, y un victimario, papel atribuido al varón violento. Aun con todo, dicho concepto es aplicable incluso a Rafael y Alda donde sus besos y abrazos tienen un costo físico.³⁶

Un ejemplo de esta vehemencia pasional, lo da el narrador de la *nouvelle* cuando, a partir de los hechos narrados, lanza una definición del amor con la particularidad de asignarle valores:

Cierto, con un poco de dominio sobre sí mismos Alda y Rafael habrían llegado a la paz matrimonial, a esa paz que viene por sus propios pasos algún día cuando ambas potencias beligerantes se fatigan de la tragedia y optan por la salvadora

³⁵ Nervo. *Op. cit.* 102.

³⁶ Para mayor conocimiento, véase los cuentos “Besos que matan”, “Caricias feroces” y “Caricias que matan”, todos del mismo autor.

monotonía de una unión, sin amor, pero también sin crisis viendo en adelante pasar la vida como la vaca mira pasar el tren.

Más el doctor y Alda se amaban a pesar de todo, y el amor no es acaso más que una encantadora forma de odio entre los sexos, de ese odio secular que nació con el hombre y que continuará *in aeternum*.

¡Oh, sí, los sexos se odian! El beso no es más que una variación de la mordida. El amor en sus impulsos tiene ferocidades inauditas. Los abrazos fervorosos de un amante sofocan... como los de un oso. ¿No habéis visto alguna vez a una madre joven besar con furia, casi con ira, causarle daño? Pues lo propio haría su amado si tuviese vigor para ello.

Y hasta las locuciones peculiares del amor son feroces; entra por mucho en ellas el instinto de la antropofagia que la cultura no ha podido aniquilar en la humanidad: <<te comería a besos...>> <<Se lo comió con los ojos>>... se dice frecuentemente, como si la asimilación digestiva fuera por excelencia de la fusión entre los enamorados.³⁷

El texto anterior revela inevitablemente que Nervo rechaza esta posibilidad amorosa, no consiente la felicidad entre Alda y Rafael, augurándoles un fracaso seguro”.³⁸ Para el narrador, la querrela entre los sexos precisaría la paz matrimonial, si ambas almas beligerantes optasen por la monotonía, pero esta unión amenaza con destruir cualquier reducto amoroso siempre y cuando se salvaguarde la integridad del hogar. Más grave todavía son las asociaciones entre el amor y el odio, por ejemplo, la cláusula “los sexos se odian” modifica el paradigma del amor, así, subyace el tema de la pasión, prevista ya por Rougemont en su ensayo sobre Occidente, la cual roza con el desamor. El ímpetu de un hombre enamorado oculta tras de sí “ferocidades inauditas”.

Pero ¿qué es lo que aparece paródicamente en la novela de Nervo? Precisamente, el amor romántico y el matrimonio. El narrador en tono jocoso, cita a propósito de la relación entre Alda y el doctor, la siguiente frase de Cyron: El matrimonio procede del amor como el vinagre del vino. Otro rasgo del texto es que se ha borrado la sexualidad (también el cuerpo femenino como objeto de deseo) para concentrarse en exponer la imposibilidad del amor idealizado y hacer una burla explícita del matrimonio.³⁹

³⁷ Nervo. *Op. cit.*, p. 101.

³⁸ Poe, *Op. cit.*, p. 179.

³⁹ Chaves, *Op. cit.*, p. 511.

Desde el comienzo de esta tesis se ha enfatizado la imposibilidad amorosa como fundamento del amor nerviano a través de la oposición discursiva. Además de abordar otros puntos relevantes, como se verá más adelante, entre los que se distinguen el homoerotismo, la androginia, el misticismo (quizá éste en menor medida aunque latente en su noveleta), los arrebatos pasionales de los amantes, la narración vuelve continuamente a un hecho crucial: el amor jamás redime al protagonista. Si bien el personaje sufre una transformación a nivel espiritual, pues ello recuerda la conquista de lo esotérico sobre la ciencia positivista, al final del texto se observa a un hombre aparentemente solo y sin ningún afecto, pero no del todo, es decir, Rafael queda al amparo del amigo.

Con el propósito de fundamentar la hipótesis anterior, analizaré dos diálogos entre Alda y Rafael donde se discute si ésta debe amar o no a aquél. Aunque escasos en la novela, estos diálogos aportan un significado particular al texto. En los dos fragmentos el asunto central estriba en la imposibilidad del amor. El primero se inserta en el capítulo intitulado “Alda llega” donde tanto Rafael como Alda discuten sobre si ésta debe y puede amarlo:

Convengamos pensó el doctor, en que esta Alda es maravillosa. Una mujer que no se ha visto jamás en un espejo... Y añadió dirigiéndose a ella:

-Alda, los servicios que me ofreces son inapreciables. Merced a ello podré hacerme célebre y millonario en poco tiempo... Pero hay una dicha que yo ansío más que la celebridad y los millones... Necesito un cariño: un cariño que hace quince años busco en vano por el mundo. La voz del doctor se conmovía sinceramente. ¿Podrás amarme Alda?

Algo como la sombra de un suspiro pasó por los oídos del doctor.

Hubo un instante de silencio.

Después de él, Alda pronunció:

-¡Es imposible!

-¿Imposible?

-¡Imposible!

-Porque el amor radica en la voluntad y yo no tengo voluntad propia.

-Pero, ¿si yo te ordeno que me ames?

-¡Será en vano! Será lo único que no debes ordenarme... Durante mi estado hipnótico dependo de ti más que el halcón heráldico de la mano de la castellana, y por lo tanto mi voluntad es nula. Durante mi vigilia soy otra, otra que sólo pertenece a Cristo...

-¡Pero, ¿Cristo te permite subordinarte a mi voluntad?

-Sin duda... para sus designios inescrutables.

-¡Oh, ámame!

-¡Imposible!⁴⁰

Curiosamente, en el capítulo "Sor Teresa" se lee un parlamento similar al anterior cuya característica vuelve a ser la imposibilidad, pues el alma rechaza las propuestas amorosas del galeno:

Dime- insinuó el doctor-, ¿no hay medio alguno de que me ames?

-No hay medio alguno.

-Pero... ¡Ten piedad de mí! Me estoy volviendo loco. ¡Es horrible esta sujeción tuya, sin una gota de amor! (para Rafael el amor, como los venenos medicinales, solía ser asunto de gotas)

-¡No puedo amarte... bien lo sabes!

-Y sin embargo, es necesario que me ames, ¿lo oyes? ¡Es necesario!

-Es necesario e imposible en ese caso.

-Alda- y el doctor agitaba sus brazos en el vacío como si quisiera asir a aquel espíritu rebelde al amor y dócil al mandato, que estaba siempre a su lado sin voluntad... y sin cariño-. Alda pactemos esta noche... Yo renunciaré a mis riquezas y a mi fama. Daré las primeras a los pobres y confinaré la segunda en el refugio más distante y más discreto de la tierra. Dejaré mis sueños como se deja un harapo azul que ya no sirve. Seré lo que tú quieras... Renunciaré aún a ver jamás el cuerpo que te sirve de cárcel... Pero tú en cambio, serás mía, vendrás a mí como la esposa acude al reclamo del esposo; te amaré cuando estés conmigo, en alta contemplación y en impecable ensueño; te buscaré cuando estés lejos, con la angustiada perplejidad del personaje de Hoffmann que había perdido su sombra. Vendrás a mí cuando tú quieras y mi alma te dirá bienvenida... ¿Quieres? ¡Ah! Quiérello en el nombre del destino enigmático que nos ha unido... ¡Quiérello y seré bueno! ¡Seré creyente! Seré humilde... ¡Te amo!, ¡te amo!, ¡te amo!

Y transfigurado por la angustia que es el Tambor de los espíritus, el doctor se había arrodillado sobre la gruesa moqueta de la estancia.

Alda, suspiró una vez más y una vez más murmuró:

-¡Imposible!⁴¹

⁴⁰ Nervo. *Op. cit.*, p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 58-59.

Los diálogos anteriores, pronunciados antes de la androginización, enfatizan la imposibilidad amorosa y se distinguen porque el amante no puede acceder al amor de la amada, esto es, a cada requerimiento amoroso por parte del amante, la amada lanza una respuesta desesperanzadora. En efecto, los dos diálogos sobresalen por su dramatismo; la actitud de Alda, siempre estoica, agiganta el sufrimiento de Rafael. Asimismo, se destaca en estos dos párrafos la palabra “imposible” como un elemento discursivo que re-significa el discurso amoroso nerviano. A dicho término se le atribuye el nombre de leitmotiv, y por leitmotiv se entiende “la repetida aparición de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo”,⁴² es decir, un rasgo o situación que se repite en la obra de un autor. En la novela de Nervo, el vocablo “imposible” surge en cuatro diálogos y tales repeticiones repercuten en la conceptualización del amor. Para discurrir sobre esa imposibilidad, hay que echar mano de diversos recursos narrativos: las perspectivas que organizan un relato, el tipo de narrador, los actantes, así como examinar el contenido discursivo. De esta manera, el leitmotiv “imposible” adjudica un significado negativo al asunto amoroso. Además éste se ocupa también de ironizar la búsqueda de un cuerpo en el cual pueda encarnar Alda:

En aquellos momentos, la gran curruca de la pieza cantó las dos de la mañana con inflexiones robustas y solemnes. -¡Las dos! –murmuró Rafael-. Pero tú comprendes que a esta hora y con el frío que hace –invierno de Rusia- es imposible que encuentres una mujer hermosa, vana e idólatra de sí misma. Todas duermen... -Y sin embargo, es preciso que la encuentres... ¿luego, luego, los oyes? Siento que se aproxima una gran sombra y que intenta envolverme en sus pliegues... Ten lástima de mí... ¡Ah! -¡Alda! -¡Rafael! -¡Alda! -¡Rafael! -¡Es imposible! -¡Es indispensable! El viento se enredaba en los abetos lejanos, sollozando un lied del norte.⁴³

⁴² Kayser Wolfgang. “Conceptos elementales del contenido” en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, p. 110.

⁴³ Nervo, *Op. Cit.* p.

La inserción de la palabra “imposible” en un contexto de suma tensión ocasionada por la muerte de Sor Teresa resta seriedad al drama de los personajes. Al parecer, la elección de Nervo no sólo se ajusta a las exigencias finiseculares, sino que las trasciende. La diégesis retrata el malestar de un hombre de ciencia cuyas características psicológicas coinciden con las marcas de *fin de siècle* (las peripecias del *etât d’âme*, la llegada del protagonista a un punto de civilización extrema, el rechazo de los valores e instituciones burguesas, etc.) y, a su vez, incorpora una actitud irónica y cínica que contrasta con la tradición decimonónica. Hasta este momento, se observa una doble función del leitmotiv, a la vez que participa de la concepción el discurso del amor, responde irónicamente a las negativas amorosas de la amada. Así, gracias a motivo se establece la dimensión ideológica del relato y su ruptura con el romanticismo: la degradación del amor ideal.

En el texto hasta aquí estudiado se ha fijado la atención en dos hechos primordiales: mientras que la relación hombre-mujer tiene un desenlace trágico, la relación hombre-hombre tiene un final feliz. Entonces resulta que la imposibilidad amorosa se plantea en términos de hombre-mujer, dejando libre el camino a la antinomia racional-emotivo: “la narración comenzó con dos hombres juntos y así termina”.⁴⁴ Contrario a la tradición, *El donador de almas* parte de un concepto de amor cuya concepción se aparta de la unión heterosexual. El amor nerviano se caracteriza por explorar otro tipo de manifestación amorosa, la relación homoerótica para ser exactos.

En su libro *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, José Ricardo Chaves atisba los primeros indicios de una supuesta homosexualidad o homoerotismo en la narrativa de Nervo⁴⁵. Asimismo, el crítico trae a colación las referencias al mundo antiguo en

⁴⁴ José Ricardo Chaves. *Op. cit.*, p. 281.

⁴⁵ Tal argumento debe conducirse con reservas, considerando que habría lugar a una segunda interpretación.

dicho ensayo en tanto que punto de partida del erotismo entre hombres: “la tradición cultural, desde los griegos, ha hecho de la amistad monosexual una fuente de enorme satisfacción, poniéndola a veces a rivalizar con el amor heterosexual, como si la amistad masculina tuviera algo de potencialmente peligroso”.⁴⁶ Hay que tomar en cuenta que las relaciones homoeróticas poseen un trasfondo cultural de peso en el mundo de Occidente, verbigracia *El Simposio* de Platón, texto en el cual un grupo de hombres discute acaloradamente sobre la naturaleza del amor. A este respecto, José Antonio Baños, estudioso de la lírica erótica arcaica, reconoce los distintos matices homoeróticos en la literatura griega clásica: “en los dos diálogos platónicos que tratan abundantemente el tema amoroso (*El banquete*, *El Fedro*), se parte de la consideración implícita de que es el homoerotismo la modalidad de relación ideal para debatir la filosofía del amor”.⁴⁷ No obstante, Baños considera marginal el homoerotismo del periodo clásico pese a sus múltiples alusiones. Aunque en *El donador de almas* las referencias al homoerotismo se diluyen con la presencia del alma encadenada, sería difícil ignorar la erótica masculina. La oposición entre la relación amistosa no sexualizada y la relación heterosexual idealizada parece no rivalizar; cada una se desarrolla en circunstancias distintas. Pero al intentar sopesarlas, los peligros de amar idealmente se vuelven mayores cuando el objeto amado se precipita hacia lo celestial.

El amor de Rafael hacia Alda apunta a una idealización. De hecho, la amada es objeto de idealización siempre que sea una construcción divinizada. En la novela, la mujer es vista desde dos planos: el celeste y el terrestre. Celeste cuando el alma femenina merodea el

Según este crítico, la amistad masculina también puede corresponder a un desdoblamiento del personaje. Sin embargo, el debate sobre la presunta homosexualidad se extiende incluso a texto tales como *El bachiller y Sota, cinco, caballo y haz* del mismo Nervo.

⁴⁶ José Ricardo Chaves. *Op. cit.*, p. 511.

⁴⁷ Cfr. José Antonio Baños. “Introducción”, en *Eros, entre Apolo y Dionisios. Homoerotismo en la poesía antigua griega*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 26.

espacio sideral y se desprende del cuerpo en éxtasis; terrestre cuando encarna en el hemisferio derecho del amante. Sin embargo, en la relación hombre-mujer, el amante ama idealmente a la amada, consecuentemente, habrá una suerte de amor ideal que se debilita con el matrimonio.

El fracaso del ideal de amor no es un tema privativo de una época, sino que forma parte del imaginario amoroso de Occidente. Según Martín Casariego Córdoba, la imaginaria del amor, con sus múltiples reglas, es una invención de los siglos XI y XII:

Desconfiemos también de la idea según la cual el amor, tal como la entendemos en la cultura occidental, es una creación de la lírica provenzal francesa [...], lo que se inventó fue una ideología del amor, no un sentimiento universal, que no es patrimonio de nadie, sino de todos.⁴⁸

Por tanto, cada vez que Occidente aborda el amor, lo hace en términos de constructo social.⁴⁹ Éste se caracteriza, a su vez, por la búsqueda de la pasión, pasión que implica sufrimiento, es decir, una agonía tal que afecta anímicamente a los hombres. Para Denis de Rougement,

el amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco, es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental.⁵⁰

De este modo, en el ideario amoroso occidental, el amor deviene indudablemente en infelicidad. Revisando las grandes obras de la literatura europea, se aprecia con exactitud cómo el amor significa una desgracia. De nueva cuenta, el argumento del amor es la falta de correspondencia entre quien desea y es deseado, es decir, la insatisfacción procedente del

⁴⁸ Martín Casariego Córdoba. Introducción en *El amor y la literatura*, Madrid, Anaya, 1999, p. 14.

⁴⁹ Toda idea del amor es, de entrada, una construcción social. Tanto en la cultura occidental como en las orientales existe una filosofía amorosa que comprende distintas manifestaciones, sólo que en Oriente, la concepción del amor cultiva las prácticas eróticas, a diferencia de Occidente donde el amor se fundamenta en el puritanismo cristiano.

⁵⁰ Rougement. *Op. Cit.*, p. 16.

desfase entre el deseo del amante y el rechazo de la amada o amado. Por estas razones, el amor ocupa un lugar estelar en las páginas de la historia de la humanidad.

1.2.1. La transgresión homoerótica

¿Puede un hombre amar a otro hombre sin involucrarse sexualmente? ¿Qué valores conceder a la sexualidad no heterosexual? ¿Cómo entender el deseo erótico entre dos hombres o dos mujeres? El título de este apartado invita a reflexionar críticamente acerca de las asimetrías sexuales. A la relación amorosa entre individuos biológicamente iguales se le denomina homoerotismo.⁵¹ Si bien el homoerotismo alude a la posibilidad que tienen ciertos individuos de sentir diversos tipos de atracción erótica o física, vale la pena precisar también el significado de Eros. Si consideramos la tradición de los antiguos griegos encontramos que “con el término genérico Eros, el poeta puede referirse al enamoramiento en general (nosotros podríamos traducirlo, no sin reservas, con la perífrasis amor erótico, sin olvidar que dicha expresión encierra, para el poeta griego, una cierta redundancia, ya que también podríamos pensar que eros es amor)”.⁵² En sentido estricto, Eros es un dios primordial y el más anciano de todos los dioses, según da testimonio Fedro en el diálogo platónico:

Hesíodo [...] hace que al caos sucedan la Tierra y Eros. Parménides habla así de su origen: Eros fue el primer dios que fue concebido. Acusilao ha seguido la opinión de Hesíodo. Así, pues, están de acuerdo en que Eros es el más antiguo de los dioses todos. También es de todos ellos el que hace más bien a los hombres; porque no conozco mayor ventaja para un joven que tener un amante virtuoso; ni para un amante, que el amar un objeto virtuoso. Nacimiento, honores, riquezas, nada puede como el amor inspirar al hombre lo que necesita para vivir honradamente; quiero decir, la vergüenza del mal y la emulación del bien.⁵³

El discurso de Fedro propone un amor fundado en la virtud y que inspire acciones magníficas. A partir de esta perspectiva, los amantes cobijan la vida honrada y emulan el

⁵¹ Baños. *Op. Cit.*, p. 16.

⁵² *Ibidem*, p. 21.

⁵³ Platón, *Op. cit.*, pp. 164-165.

bien; incluso, su amor los transforma en seres valientes y capaces de morir el uno por el otro. Para ejemplificar su encomio, este personaje nos recuerda el heroísmo de Aquiles, quien a pesar de los pronósticos maternos decide vengar la muerte de su amigo Patroclo. Quizá otro ejemplo literario que ilustra la valentía del amante y también digno de mención es el de Alejandro y Hefestión.

Asimismo, la lectura de la amistad entre hombres no es un asunto privativo de una época, se halla tanto en textos de literatura griega clásica como en la literatura romántica y decimonónica, entre ellos en *El Donador de Almas*, de Amado Nervo. Su interpretación debe seguir un trato minucioso por las dificultades, ya temporales, ya ideológicas, que conlleva el concepto de homoerotismo en sí mismo. Ahora bien, para entender en qué consiste la lectura de un texto se propone la definición de Luz Aurora Pimentel:

Leer implica entre otras cosas, un constante proceso de selección y de organización, un incesante desciframiento de signos imbricados y entrecruzados, una proyección de la espacialidad retórica de los signos; en pocas palabras, una incursión en el lenguaje que, en tanto que constitutivo de una colectividad, es ya, desde siempre, un mundo y una entidad en el tiempo. Mas la lectura implica también una dinámica de resistencia y apropiación entre un texto que proyecta un universo y un lector que pone en riesgo su mundo al intentar apropiarse del otro.⁵⁴

Siguiendo los apuntes de Pimentel, leer un texto literario es un descifrar signos perfectamente articulados mediante el apropiamiento del lenguaje. El lector selecciona y organiza la información del universo diegético conforme a su proceder en el mundo; es decir, en esta dinámica de resistencia y de apropiación, el lector arriesga su competencia enciclopédica⁵⁵ al querer aprehender, o más exactamente, al querer encontrar un sentido al texto. En resumen, un texto necesita, por fuerza, de un mecanismo externo (la participación

⁵⁴ Pimentel, *Op.cit.*, p. 65.

⁵⁵ *Idem.*

de un lector) que active su lectura, esto porque, en el desciframiento del texto, el destinatario introduce un sentido.

Una vez definida la noción de lectura, el paso siguiente consiste en asignar un sentido a la obra nerviana. En el apartado anterior, se ha tratado el problema de la imposibilidad amorosa en el sentido de que el amante sufre al no sentirse correspondido. Incluso cuando el ideal se materializa, el amor sigue el mismo derrotero. Hasta aquí, la trama impone una visión pesimista que amenaza la relación de pareja heterosexual.

Ahora bien, entre los primeros diálogos que aparecen en *El donador de almas*, el más significativo y con el cual se aborda el tema homoerótico es el diálogo entre los dos amigos Rafael y Andrés. Éste tiene la peculiaridad de expresar un amor que no comparten ni Alda ni Rafael. Aunque esta última relación conserva ciertas muestras de amor, se sabe que se trata de un amor que no trasciende el plano de la idealización.

Doctor –dijo el señor Esteves, alto él, rubio él, pálido él, con veinticinco años a cuestas y a guisa de adorno dos hermosos ojos pardos, dos ojos de niebla de Londres estriados a las veces- vengo a darte una sorpresa.

Muy bien pensado –replicó el doctor- empezaba a fastidiarme.

-Ante todo ¿crees que yo te quiero?

-¡Absolutamente!

-¿Que te quiero con cariño excepcional, exclusivo?

-Más que si lo viese... Pero siéntate.

El señor Esteves se sentó

-¿Crees que a nadie en el mundo quiero como a ti? ¿Crees en eso?

-Más que en la existencia de los microbios... ¿Pero vienes a administrarme algún sacramento? ¿O qué te propones haciéndome recitar tan repetidos actos de fe?

-Pretendo sencillamente dar valor a mi sorpresa.

-Perfectamente, continúa.

-Todo lo que soy –y no soy poco- te lo debo a ti.

-Se lo debes a tu talento.

-Sin ti, mi talento hubiera sido como esas flores aisladas que saturan de perfumes los vientos solitarios.

-Poesía tenemos.

-Todo hombre necesita un hombre.

-Y a veces una mujer.

-Tú fuiste mi hombre, tú creíste en mí, tú hiciste que llegara mi día; tú serviste de

sol a esta pobre luna de mi espíritu; por ti soy conocido, amado; por ti vivo, por ti...⁵⁶

En lo que respecta a la amistad masculina, ésta puede interpretarse como una relación estrictamente erótico-amorosa. La significación de los diálogos entre Andrés y Rafael se compone de la relación entre el discurso figural y los acontecimientos de la historia. A nivel discursivo, los diálogos denotan una carga erótica que se hace manifiesta con el uso repetitivo de expresiones como: “te quiero con un cariño excepcional”, “todo hombre necesita un hombre”, “¿crees que yo te quiero?”, “¿crees que a nadie en el mundo quiero como a ti?”, “todo lo que soy te lo debo a ti”, “tú fuiste mi hombre”. Paralelamente al amor idealizado emerge el homoerotismo como un discurso opuesto en el cual se retoma la corporalidad masculina. La invisibilidad corpórea de la amada y, quizá, la ironización del cuerpo femenino, mediante la representación de doña Corpus, son sustituidos por la belleza física de Andrés Esteves. En ningún caso, la mujer es capaz de suscitar el deseo sexual ni de despertar atracción física en el amante.

De nueva cuenta con el diálogo anterior, el juego erótico entre los amigos se contrapone a la entrevista amorosa heterosexual en la novela. Si los diálogos entre Alda y Rafael se caracterizan porque la amada contesta con un “imposible” a las demandas del amante, sucederá lo contrario en el coloquio de los amigos, pues para cada reclamo amoroso por parte de Andrés existe un estímulo positivo por parte de Rafael, por ejemplo cuando el poeta dice: “¿Crees que yo te quiero? ¡Absolutamente! ¿Qué te quiero con cariño excepcional, exclusivo? Más que si lo viese”. Pues bien, más que un diálogo entre dos simples amigos, el coloquio entre médico y poeta se aproxima a una declaración de amor en donde Andrés discurre acerca de la trascendencia que tiene Rafael en su vida por medio de

⁵⁶ Nervo, *Op. cit.*, pp. 22-23.

la función reiterativa del pronombre tú: “Tú fuiste mi hombre, tú creíste en mí, tú hiciste que llegara mi día; tú serviste de sol a esta pobre luna de mi espíritu; por ti soy conocido, amado; por ti vivo, por ti...”. Con base en *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes, quien en su libro diserta sobre las figuras amorosas en el imaginario afectivo, define a la declaración en tanto que “la propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado, acerca de su amor, de él, de sí mismo, de ellos”.⁵⁷

En la novela en cuestión, los personajes masculinos se vuelcan hacia un lenguaje y una retórica amorosa debido a que ambos se sumergen en una plática avivada por el cariño mutuo. Aunque el diálogo se excede en sentimentalismo, hay un lenguaje cuya función estriba en interpelar y seducir. Así, Andrés involucra a Rafael en una complejidad sensual cuya dinámica opera a fuerza de hacerle sentir su afecto mediante una avalancha de preguntas.

En lo tocante a los acontecimientos de la historia, el desarrollo de la trama no parece mentir. ¿Por qué después de la ruptura amorosa el amante vuelve a los brazos del amigo? ¿Cuál es, pues, la verdadera causa del distanciamiento de la amada? ¿Por qué motivo la idealización de la mujer nace en el seno celestial? Para contestar a estas interrogantes, conviene revisar el texto nerviano a la luz de otra obra de su época con el objetivo de problematizar más ampliamente el homoerotismo y, dicho sea de paso, la representación de la mujer, para ello se tomará como punto de partida *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, obra que se publica en Inglaterra en la década de 1890 y cuya trama versa sobre el

⁵⁷ Roland Barthes, “La conversación” en *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 61.

arte y la belleza, pero también sobre la “inmoralidad”. Según Hans Mayer, la tragedia de Wilde debe leerse desde la esfera homosexual:

El mundo de Dorian es un mundo *íntegramente masculino*. No en el sentido de los dramas norteamericanos [...], sino por el hecho de que todos los acontecimientos ocurren entre hombres. Más exactamente, entre Dorian y sus amantes platónico-estéticos. La figura femenina de Sibyl Vane no resulta un fallo en el novelista porque Wilde fuera incapaz de crear personajes femeninos. Sus obras teatrales lo desmienten sin más. Sibyl Vane es, sin embargo, un personaje artístico de segundo grado entre otros personajes artísticos. A Dorian le gusta su arte o Shakespeare, no la mujer. Por eso muere. Las aventuras de Dorian con mujeres no nacen del esbozo básico del personaje. Más bien, recuerdan una vez más la doble vida, con la careta de perversor de mujeres, al que estas no le importan.⁵⁸

Sin duda, el argumento de Hans Mayer parte del supuesto de que Oscar Wilde escribió una narración homosexual, que se convirtió en una de las obras más escandalosas y subversivas del periodo finisecular. A primera vista, las novelas de Wilde y de Nervo se inscriben en un mismo periodo, *el fin de siglo*. Pero ¿cuáles pudieran ser los paralelismos que comparten? ¿Con que propósito se confrontan dichos relatos? ¿Se puede responder a las preguntas iniciales por medio de analogías? Todo apunta a una respuesta afirmativa, en el sentido de que estos textos ostentan relaciones eróticas entre hombres.

El donador de almas, al igual que *El retrato de Dorian Gray*, aborda el tema de la amistad masculina. Obviamente, la novela nerviana se aleja del reduccionismo homosexual (caso contrario de Wilde donde el acento está puesto en el mundo masculino). Una de las razones por las cuales se descarta el mote homosexual del texto de Nervo es porque no hay un mundo enteramente masculino, puesto que estudiar el hermafroditismo implica una fusión entre hombre y mujer. Es curioso que estos textos, quizá como muchos otros, coincidan en una motivación erótico-platónica, una relación entre un hombre y un muchacho. Si en la obra

⁵⁸ Hans Mayer. “Hacia una tipología de la literatura homosexual” en *Historia maldita de la literatura, la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1999, p.240.

de Wilde el erotismo se establece entre hombres, entre Basil y Dorian o bien entre éste y Lord Henry y Dorian; en la obra de Nervo sigue las mismas coordenadas, entre Rafael y Andrés se atisba una relación homoerótica. Las mayoría de las veces, la actitud de Rafael suele ser la de un amante que protege a su pupilo: “Sin Rafael, Andrés se hubiera quedado por algún tiempo en la sombra; pero Rafael le hizo surgir a la luz, le editó un libro que se intitulaba *El poema eterno*, y el cual fue traducido al francés, al inglés, y al alemán [...]”.⁵⁹ Inclusive, la presencia de Andrés en la vida de Rafael tiene un sentido doble, que va de la dicha hasta la infelicidad, este último con motivo del regalo.⁶⁰

Otro paralelismo es la figura femenina. En *El retrato de Dorian Gray* ésta pasa a un segundo grado e, inclusive, se asocia con la imagen del horror, tal vez este desprecio hacia la mujer sea consecuencia de una homosexualidad reprimida. En *El donador de almas*, lo femenino es celestial y se subordina a lo masculino siempre y cuando se mantenga en calidad de obsequio. De alguna manera, la mujer se colma de atributos negativos sólo por el hecho de no corresponder al amor del amante, no en balde Greimas, citado por Luz Aurora Pimentel, dice que un personaje es una “unidad léxica de tipo nominal que, inscrita en el discurso es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación, investimentos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva”,⁶¹ esto es, los actores de la diégesis se constituyen mediante estrategias semánticas y no por asimilación con el mundo real, en este sentido un personaje adquiere un valor a partir del discurso mismo en el cual está inserto, de tal suerte que en su construcción operan distintos niveles de abstracción sintáctica o léxico-semántica. Así, la mujer llega a convertirse en el personaje secundario de

⁵⁹ Nervo. *Op. cit.*, p. 76.

⁶⁰ Esta idea se desarrollará a fondo en el capítulo dos.

⁶¹ Pimentel. *Op. cit.*, p. 60.

la historia, la que siempre contesta con un “imposible” a los requerimientos amorosos del hombre.

Entonces, el amor existe en la medida en que el hombre idealiza a la mujer. Cualquier intención de materialización implica una transgresión amorosa. Una segunda lectura (arriesgada por supuesto) presupone la sublimación del sentir homoerótico en la idealización del amor, del amor que culmina con la ruptura. A pesar de no existir una proximidad sexual entre Andrés y Rafael, la sospecha de un trasfondo homosexual desaparece con la donación del alma.

Al tratar de dilucidar sobre la inaccesibilidad de la amada no deja de resonar la cuestión religiosa y metafísica, en gran medida porque el protagonista hace suya la idea de amar a un ser espiritualmente inalcanzable con lo que lograría ahuyentar su angustia existencial. En realidad, esta forma de amor, es decir, amar lo imposible, conduce a la infelicidad. La superioridad de la amada a causa de su carácter espiritual y, sobre todo, a la falta de un cuerpo provoca una disonancia a nivel discursivo, pues al amor heterosexual le sobreviene el amor homoerótico. Alda, en cuanto alma, está consagrada a Cristo y no puede amar y aunque ella encarna en uno de los hemisferios de Rafael, la unión entre los dos sexos se fractura al entorpecerse la erótica de la conversación. Esto no sucede con la relación entre ambos hombres. Por el contrario, la donación refuerza su amistad; motivo por el cual, estos tres personajes (Andrés, Rafael y Alda) están atrapados en una relación triangular cuyo lazos desaparecen y se reconstruyen cuando el alma es liberada. Si bien el amor ideal no prospera, el amigo aguarda a un lado de Rafael y juntos ven partir a la prenda amada. De esto da cuenta la siguiente escena:

-Consiente, Rafael- suplicó Andrés.
Rafael callaba, cautivado a su pesar por aquel panteísmo insensato.

-Ennoblecete tu amor con el martirio -Añadió Andrés-. La vida es breve... la muerte habrá de redimirte de tu soledad y de tu angustia.

-Consiente, Rafael- repitió Andrés.

Rafael hizo acopio de toda su energía y murmuró con voz ahogada: Sea pues... Luego estalló en sozollos.

-Alda –pronunció entonces Andrés-: Alda, yo te desligo y te liberto; vuela, aléjate hacia esa luz indeficiente que te aguarda, y ruega por nosotros los que quedamos en este valle de lágrimas –*in hoc lacrimorum vale*-.

Alda suspiró -¡Gracias!-

Sintió el doctor entre sus labios como la sombra de frescura, tenue y casta, de un beso de adiós: el fantasma de un beso...

Y el alma liberta, el noble espíritu manumitido ya, partió después como un ensueño que se alejaba.

Andrés y Rafael quedaron inmóviles en la estancia.

Rafael sollozaba; meditaba Andrés.

Delante de ellos estaba el sol que se ponía.

Detrás de ellos, en los limbos indecisos del pasado estaba el recuerdo.⁶²

Con base en lo anterior, la figura de la mujer aparece como un ensueño, un fantasma, porque no pertenece al mundo material, sino al celestial. Constantemente, en la novela, se advierte la tendencia hacia una mujer celestial. En los capítulos que llevan por nombre “Alda quiere irse” y “Adiós” es posible apreciar a un personaje femenino ávido del infinito y capaz de inspirar los sentimientos más nobles y, al mismo tiempo, dicho espíritu opta por descender de las alturas siderales hasta el amante abandonado o, simplemente, a través de la sonrisa del enfermo y las lágrimas del menesteroso. Hasta aquí, es obvio que ésta no participa de la mundanización, pues la reencarnación del espíritu femenino se convierte en una amenaza latente para el hombre, aun cuando se haya pronunciado una declaración de amor de por medio. De igual modo, la mujer se estima y se mide por su actitud maternal, según se observa en las palabras de Andrés, quien solicita a Alda interceder por los hombres ante Dios: “ruega por nosotros los que quedamos en este valle de lágrimas”.⁶³ Así, una y otra vez,

⁶² Nervo. *Op.cit.* p. 140.

⁶³ *Ídem.*

la narración enfatiza las virtudes que por decreto le corresponden a una mujer casta. Por ello, la perspectiva de la trama se inclina hacia el tipo de mujer celeste.

Regresando a Rafael y Andrés, la novela de Nervo narra también su relación. Desde el inicio de la novela, como hemos visto, la amistad masculina toma importancia, pues los personajes se involucran homoeróticamente. Con la estetización de la amistad, ambos amigos trascienden cualquier relación interpersonal, poniendo de manifiesto un homoerotismo explícito. Como ya se anunció desde el inicio, este término “es válido en el estudio de las relaciones erótico-amorosas antiguas entre personas del mismo sexo, ya que puede englobar casi todas las variantes del sentido homo (masculino o femenino)”.⁶⁴ Además, el discurso figural de los amigos sufre una estetización, es decir, los diálogos entre hombres experimentan un proceso de valorización estética que amplía la significación de la relación hombre-hombre como se expondrá en el siguiente capítulo.

Para profundizar en el homoerotismo, Martín Green dice que “la sensibilidad homoerótica incluye una estimación sensual de la belleza física de otro hombre y no por eso esta apreciación se convierte en homosexual”⁶⁵. Partiendo de la caracterización de los personajes, el narrador de la historia describe la belleza física de Andrés: “alto él, rubio él, pálido él, con veinticinco años auestas y a guisa de adorno dos hermosos ojos pardos de niebla de Londres estriados a las veces de sol tropical”.⁶⁶ Esta apreciación de la belleza masculina coincide con la sensibilidad homoerótica propuesta por Green, en el sentido de que el énfasis puesto por el narrador y por el propio protagonista remite directamente a una

⁶⁴ Baños. *Op. cit.*, p. 20.

⁶⁵ Martín Green. “La homosexualidad en la literatura” en *Homosexualidad y política*, Madrid, Alianza, 1985, p. 21.

⁶⁶ Nervo. *Op.cit.* p. 21.

situación con tintes claramente homoeróticos. Por tanto, el matiz erótico-masculino se hace patente a través de la descripción física, pero no solamente en ese recurso textual.

Por otro lado, la oración ya citada “todo hombre necesita un hombre”⁶⁷ tiene una carga semántica importante. A lo largo del relato, Andrés se encuentra presente en la vida de Rafael, él es el responsable de la donación y, en gran medida, culpable de los males del doctor. Esta amistad nace en la adolescencia:

Pero Dios ordenó las cosas de distinto modo y Rafael, que pudo ser un hombre de provecho para la humanidad: abarrotero, *calicot*, prestamista, empleado, club-man o algo por el estilo, desde muy temprano se engolfó en los libros, se vistió de teorías, viajó por Utopía, y cuando estaba al borde del abismo, Andrés le hundió en él, como Miguel a Satán.

Andrés y Rafael fueron condiscípulos. Como eran los únicos cerebros *desterrados* en la Escuela, se comprendieron luego.

Andrés era pobre y Rafael era rico.

Andrés era poeta y Rafael era filósofo.

Andrés era rubio y Rafael era moreno.

¿Sorprenderá a alguien que se hayan amado?⁶⁸

De filiación claramente miltoniana deriva la imagen del ángel rebelde por excelencia. Aunque de procedencia judeocristiana, fue hasta el siglo XVII con la aparición de *El paraíso perdido*, de John Milton, cuando por primera vez, “El príncipe de las tinieblas” se reviste de un heroísmo incalculable. Un siglo más tarde, los románticos volcaron su atención al personaje más emblemático de Milton, Lucifer, y reivindicaron su rebeldía ante Dios. Particularmente, en el texto de Nervo, la imagen de san Miguel aplastando al demonio se considera un rasgo decadente.⁶⁹ Al situarse en un relato finisecular, esta escena apocalíptica avanza hacia lo escabroso y lo siniestro, ¿en qué sentido? En el hecho primordial de que la narración recalca y asigna un valor trascendental a la caída de un individuo cuyo pecado ha

⁶⁷ *Ibidem.* p. 22.

⁶⁸ Nervo. *Op. cit.*, p. 76.

⁶⁹ No es ésta la primera vez en la que un ángel caído aparece inscrito en una obra nerviana, vale destacar el cuento “El ángel caído” en cuyas páginas se narra la empresa de un ángel que por un ligero descuido cae a

sido el ser sujeto de angustia y no como acontece en el relato bíblico donde el querubín se muestra reacio a las ordenanzas del Padre. Tal cual se estudiará en el próximo capítulo, el estado anímico del personaje principal predispone el surgimiento de lo fantástico, el alma, pero lo sobrenatural no se limita a irrumpir en el espacio, sino trasciende la frontera de lo sexual alterando el orden masculino, con ello, el hundimiento del protagonista se entiende en tanto un descenso cerebral. Esta representación invierte los roles actorales o, al menos, modifica el relato tradicional. El sometimiento que ejerce el arcángel sobre el dragón se explica con base en un hecho bíblico: la representación del Juicio Final. Para entender en qué consiste esta escenificación, atiéndase a la descripción hecha por Samuel García Lasheras:

La figura de San Miguel es fácilmente reconocible por sus atavíos y atributos. Su naturaleza de Arcángel se identifica por la aparición de las alas, evitándose así la confusión con otros santos caballeros y soldados, cuya iconografía es similar, principalmente con san Roque. Sin embargo, estos elementos se han perdido en numerosas tallas al estar realizadas en piezas diferentes del resto de la imagen. Siempre se le representa como un joven de cabellera blonda, en un principio vestido con túnica y manto al igual que el resto de los ángeles y arcángeles, pero, por su condición de jefe de las milicias celestiales, se le vestirá con indumentaria militar, que en el siglo XV será la armadura o el arnés del caballero. El santo alza el brazo derecho blandiendo una lanza o una espada mientras que con la izquierda sujeta un escudo. Su disposición erguida pisoteando y alanceando al ser maligno situado en sus pies, que adopta la forma de un monstruo híbrido antropomorfo, simboliza su victoria sobre Lucifer y los ángeles caídos.⁷⁰

Con la exposición detallada que nos brinda García Lasheras sobre la representación de la figura de san Miguel se abre un panorama vasto para la reflexión acerca de la inserción de dicha imagen en el texto en cuestión. Cuando en la mente del lector genera la escena de un arcángel blandiendo la espada mientras a sus pies yace el diablo tras leer el siguiente

tierra y se estropea un ala.

⁷⁰ Samuel García Lasehara. "San Miguel Arcángel en la imaginería gótica oscense" en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, vol. XLVI, núm. 13, España, 2013, p. 279. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/867362.pdf, 13 de abril de 2013.

fragmento de *El donador*: “y cuando estaba al borde del abismo, Andrés le hundió en él, como Miguel a Satán” se activa una serie de significados, y a este vínculo significativo lo llamamos intertextualidad.⁷¹ Ahora bien, la alusión al arcángel, referida en la cita, nos remite tanto a textos pictóricos como escultóricos si se considera que sus reproducciones abundan en estas dos disciplinas, razón por la cual la descripción de un personaje a partir de un texto plástico se estudia en términos de ecfrosis, es decir, “la representación verbal de un representación visual”.⁷² En su texto “Ecfrosis y lecturas iconotextuales”, Luz Aurora Pimentel explica cómo un objeto visual inscrito en un texto verbal expande la significación del relato y viceversa:

Al evocar un cuadro para caracterizar a un personaje la imagen que se le aplica [...] no es de naturaleza verbal sino pictórica, una imagen plástica evocada por el nombre y descrita en sus particularidades seleccionadas; la significación visual opera así como una suerte de retrato que complementa, culmina o intensifica al retrato hablado.⁷³

Si la alusión al objeto plástico modifica nuestra lectura del texto ecfástico, en este caso *El donador de almas*, según la autora, la interpretación del texto estudiado debe ir acompañada de un acercamiento crítico partiendo de los elementos intertextuales.⁷⁴ De antemano, se ha aludido a este episodio para esclarecer el vínculo interpersonal que se suscita entre ambos amigos, en vista de que esta amistad suscita en el narrador peligrosidad. La escena miguelina en el texto de Neruo está asociada con la donación del alma y es que en el fragmento citado se observa a Andrés arrastrar a Rafael hasta el precipicio, esto ocurre porque el protagonista ha cruzado el umbral entre la realidad y la

⁷¹ Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad” en, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLI, núm. 1, México, 1993, p. 224.

⁷² Luz Aurora Pimentel. “Ecfrosis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. IV, México, 2003, p. 282.

⁷³ *Ibidem*, p. 285.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 284.

locura (el matrimonio cerebral) en el instante de abrazar el regalo del amado. Así, el donador, por un influjo fantástico, trasgrede el orden cotidiano al ofrecer a quien ha sido su benefactor durante su adolescencia un ser etéreo. Aunque el regalo se otorgue amorosamente, sus efectos sobre Rafael serán letales. ¿Acaso en esto consiste el amor verdadero? Vale recordar la crítica mordaz de Nervo: “Mas como quien bien te quiere te hará llorar. Andrés iba a hacer llorar a Rafael –o mejor dicho, al hemisferio derecho del cerebro de Rafael- lágrimas de sangre [...]”.⁷⁵ Esta actitud desemboca en el sadomasoquismo, al menos así lo anuncié en el apartado precedente a éste, aunque con referencia directa a la pareja heterosexual.

Si se piensa este combate apocalíptico en relación con su contexto histórico, el texto de Nervo por su carácter efrástico se carga de un significado que emerge a partir de la confrontación entre poesía y positivismo. Más allá de si la ciencia y el espíritu son irreconciliables, lo interesante aquí consiste en cómo el poeta conduce al científico a la fatalidad por medio de un artilugio ocultista. Rafael, al distanciarse del campo médico y transformarse en hermafrodita mental, se convierte en un ejemplo perfecto del hombre anímicamente enfermo que busca sensaciones en lo sobrenatural, y para que dicha escena esté completa y acabada resulta imprescindible la figura del hierofante cuyos ofrecimientos trastocan la lógica. De alguna manera, la amistad de Andrés lo desvía de su forma de pensar y actuar el mundo.

Asimismo, la espada como elemento fálico con la cual san Miguel hiere al enemigo es precisamente la misma que empuña el amado contra el amante en un intento de demostrarle su afecto. Sin embargo, queda en entredicho por qué Andrés le ofrece un alma femenina a su amigo y benefactor aun habiendo proferido la sentencia “todo hombre necesita un hombre”. Quizá esta expresión se deba a su formación como poeta con lo cual se concluye

⁷⁵ Nervo, *Op. cit.* p. 70.

una referencia vedada a una educación pederástica.⁷⁶ Asimismo, la amistad entre estos personajes masculinos tiene una resonancia mayor en la diégesis porque ella enmarca la donación y, en consecuencia, propicia el hecho fantástico, casi milagroso.

Por ningún motivo podría concluir este capítulo sin antes reflexionar sobre el amor en general. Se ha visto históricamente cómo sus concepciones varían según la época y cultura vigentes; por ejemplo, en la Grecia antigua, se pensaba que el amor era un fenómeno masculino aunque su objetivo era la búsqueda del bien, mientras que para las mentes de la Edad Media el amor se definía por un código de comportamiento entre miembros de la nobleza. Sin duda, este sentimiento continúa y continuará siendo una constante en todo el género humano al grado de constituir un lenguaje, como lo ha sabido entender Roland Barthes en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, pero muy en el fondo de su teorización se articula un discurso desolador a guisa de verdad universal: “el amor no tiene un final feliz”.⁷⁷ Palabras más, palabras menos, esta conclusión a la cual llega también Denis de Rougemont tras emprender uno de los estudios más críticos y significativos para la teoría occidental sintetiza en un santiamén toda una tradición amorosa cuyo punto de referencia es el mito de Tristán e Isolda; con esto, la investigación rougemontiana advierte un elemento imprescindible en la filosofía amorosa occidental, dicho elemento es la pasión que a decir de George Bataille “nos adentra en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible”.⁷⁸

¿Para qué abordar un tema hartamente conocido por el público de Nervo y común a otros tantos escritores, si la conclusión a la que se ha de llegar al final de este trabajo no difiera del

⁷⁶ En esta investigación se ha elegido el término pederastia para referir a la relación entre un adulto y un efebo, esto con base en el estudio de Bolaño.

⁷⁷ Rougemont. *Op. cit.* p. 18.

⁷⁸ George Bataille. Introducción en *El erotismo*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 25.

resto? ¿Cuántas veces el lector no ha soñado con novelas románticas y amores pasionales? Quizá la mayoría de nosotros se ha tomado el atrevimiento de retozar a ratos en la fantasía, lo cual no parece estar mal si se entra y sale indemne. Vivir y pensar en lo imposible produce infelicidad e insatisfacción; por tanto, no se puede amar lo que no se tiene sin el dolor de lo discontinuo, al menos los personajes nervianos se distinguen porque sufren por no penetrar en el ser amado, porque ante él el otro es un extraño, es decir, hay un abismo entre ellos. Esta discontinuidad desaparece cuando se concreta el matrimonio cerebral y, curiosamente, se torna a ésta. Por eso, aun cuando la unión de las almas implique las nupcias, no existe una verdadera fusión, los sexos preservan su identidad sin llegar a la unidad deseada. Tampoco se transparenta un cambio de pensamiento en los personajes. Se observa tan sólo una confrontación entre el yo masculino y el yo femenino (una discusión de alcoba). No obstante, en ese enfrentamiento encarnizado se hace patente la figura del Hermafrodita, es decir, hay presencia de uno y otro sexo.

Como se dijo al principio, las referencias a un amor idealizado se logran mediante la supresión del cuerpo. Se ha visto que la amada se debate entre lo celestial y lo terrenal, el uno acontece cuando ella se desprende de su cuerpo continente y acude al llamado de su señor, y el otro cuando se efectúa la metempsicosis; también se ha señalado el fracaso del matrimonio cerebral, y un acceso al homoerotismo como temas que revisten a *El donador de almas*. Sin embargo, quedan pendientes muchas temas que sólo serán resueltas con el apoyo de otros enfoques e investigaciones posteriores, me refiero al psicoanálisis y la tematología, por mencionar dos ejemplos, con la intención de abordar aquello que quedó en el tintero.

CAPÍTULO II.

MELANCOLÍA, HOMOEROTISMO Y

NO-CORPOREIDAD EN *EL DONADOR DE ALMAS*

A lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior). En cada uno de estos incidentes el enamorado extrae de la reserva de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario.

Roland Barthes, *Fragmentos del discurso amoroso*

Tres son los discursos que gravitan alrededor del amor en *El donador de almas*: melancolía, homoerotismo y no-corporeidad. Aunque estos no constituyen el tema central de la obra, su presencia es determinante para la construcción del mismo. De esta manera, *El donador de almas* pone sobre la mesa aquellas inquietudes o ideas que resonaron también en la mente de sus coetáneos. Estos tres discursos exponen, asimismo, las preocupaciones de la época finisecular.

El objetivo de este capítulo consiste en destacar aquellos discursos que se intersectan con el amor, tanto la melancolía como el homoerotismo y la no-corporeidad intervienen en la diégesis conjuntamente. Así, por ejemplo, la melancolía es la antesala del fenómeno sobrenatural. Incluso, ésta tiene otras resonancias, pues este malestar anímico conlleva una propensión al mal, es decir, quien lo padece es susceptible de contener cualquier vicio. Según Karen Poe, estos personajes finiseculares “para luchar contra el hastío (*ennui*) buscan el placer -no en su lugar natural, a saber, el trabajo- sino de modo antinatural, en pasatiempos donde lo bizarro es el único atractivo”.⁷⁹ Ciertamente, en *El donador de almas*

⁷⁹ Karen Poe. *Op. cit.*, p. 37.

se observa también la tendencia a combatir el *ennui* recurriendo al artificio, sólo que a diferencia del resto de las obras hispanoamericanas de aquella época como *Sobremesa*, de Asunción Silva, donde el protagonista canaliza el aburrimiento hacia un sensualismo exacerbado, Rafael (protagonista de *El donador*), por su parte, para contrarrestar el *ennui* debe infringir el orden espacio-temporal mediante la superstición y el misticismo. Mejor dicho, esa melancolía, muy a la guisa de los románticos europeos, le conduce a querer completar la fusión con el Uno, como si el amor fuese la cura a esa desazón existencial.

A esto, hay que agregar la descorporeización de los personajes femeninos pese a que el nombre de doña Corpus aluda al cuerpo, pero a un cuerpo envejecido y estropeado por la fealdad. Esta caracterización de la mujer resulta sospechosa, pues se contrarresta, en parte, con la belleza física de Andrés. Ante este panorama, la trama esboza a una mujer mística y espiritual.

Por todo ello, en este capítulo problematizaremos los discursos anteriores con la finalidad de asignar y construir un sentido a la novela, sin olvidar su relevancia para la concepción del amor.

2.1. Primer discurso: melancolía y tedio

Al indagar las causas de la melancolía y el tedio, lo primero que se revela ante nosotros es un estado de vacuidad punzante. Una tristeza y una añoranza infinitas, un ansia de volver, ¿a dónde?, al infinito. Es también un hueco en el mundo, en el alma. Angustia, angustia de sí mismo, de la vida, de lo que ya no existe, de lo que fue y ya no es, ni será. E, incluso, una ausencia de sentido. Mientras que el tedio se considera, en palabras de Lars Svendsen, “una manifestación de la honda desesperación que provoca el hecho de no hallar nada capaz de

colmar las necesidades sin límite del espíritu”.⁸⁰ Por su parte, la melancolía suele ser pensada como una enfermedad del bazo, de ahí, pues, que la ensayista Angelina Muñiz Huberman, en su ensayo *El siglo del desencanto*, retome el origen médico de la palabra:

Melancolía es término culto. El humor negro de los antiguos ha sido reelaborado y ha pasado por distintas etapas: el melancólico negativo y el melancólico positivo. Bajo el signo de Saturno ha señalado a los dubitativos y a los taciturnos, a los locos y a los iluminados, a los artistas y a los suicidas. Don Quijote. Hamlet. Segismundo. Durero. Walter Benjamin. Término analítico, filosófico, temperamental. Que mereció todo un tratado de *Anatomía de la melancolía* por el médico inglés del siglo XVII, Robert Burton, quien confiesa que escribía de ella para no ser su prisionero.

Hemos llegado al extremo patológico: la melancolía es una enfermedad. Es una permanente angustia del alma. *Agnor animi*. Un temor una tristeza. Una desazón sin causa aparente. Incurable. Crónica. Progresiva.⁸¹

Pero ¿qué es en realidad la melancolía? ¿Una enfermedad? Estudiosos como Robert Burton han optado por una clasificación más orgánica al concebir a ésta como una patología –en el sentido de que esta afección del ánimo remite a una consideración corporal y psicológica del problema-. Sin embargo, la filosofía la sitúa en una dimensión más bien ontológica, de ello da cuenta Rubén Flores Mendoza:

El espíritu romántico es la encarnación de la *weltschmerz*, del *Mal du siècle*, enfermedad metafísico-espiritual que se transfiguró en el tedio vital, la angustia existencial, la soledad infinita, la tristeza inefable, y el amor inconmensurable que habitaron el corazón del aristócrata del espíritu. Como designios divinos éstos signos ontológicos del rostro de *Tanatos*, sólo deparaban a los hombres excepcionales, a los hombres que osaron en vivir y amar como un dios, hombres que con su intensificada sensibilidad accedieron a la dimensión del Ser, de lo bello y lo real.⁸²

Para dicho autor, la melancolía no es una enfermedad, sino una forma de ser en el mundo, es decir, una visión trágica de la vida que posibilita la existencia humana, la cual se

⁸⁰ Lars Svendsen. *La filosofía del tedio*. México, Tusquets-Conaculta, 2006, p. 73.

⁸¹ Angelina Muñiz-Huberman. “De la nostalgia, de la añoranza, de la melancolía” en *El siglo del desencanto*. México, FCE, 2002, pp. 39-40.

⁸² Rubén Flores Mendoza. *Para una definición de la melancolía en el Romanticismo trágico*, Tesis de licenciatura. México, UAM-Iztapalapa. 2002, p. 27.

transfigura en su correlato el tedio. Aunque éstos dos ya hayan estado presentes a lo largo y ancho de la historia humana (dígase la Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, etcétera), fue especialmente durante el Romanticismo cuando el artista transforma dichas “estructuras existenciales”⁸³ en una actitud ante la vida, pues “Melancolía y Ser se conjugan en el *pathos* del espíritu romántico”.⁸⁴

De esta manera, se puede afirmar con certeza que la cosmovisión del hombre romántico se erige sobre una cimiento trágica, puesto que, ya lo dice Rubén Mendoza,

“la concepción de vida que construye la mentalidad romántica descubre la confrontación de los pilares que constituye la existencia: *Eros* y *Tanatos*. Estas divinidades simbolizan las pasiones humanas que delinean el alma romántica. Por ende, la melancolía tiene dos aristas”.⁸⁵

En cierto modo, esta doble pasión originó que el hombre del XIX viviera contradictoriamente, entre el anhelo de lo divino y la imposibilidad del Uno. Su voluntad le impele a buscar la fusión mítica y mística a costa de su destrucción, es justo aquí donde reside lo trágico.

En su libro *Los hijos de Cibeles*, José Ricardo Chaves retoma los dos grandes estereotipos masculinos del romanticismo -el hombre sensible y el hombre fatal- y su conversión histórica en el tipo abúlico, neurótico e individualista de finales del XIX, el cual hereda la melancolía y la sensibilidad casi mística de sus antecesores presentes también en la novela de sensibilidad:

La melancolía del personaje masculino de fin de siglo no es producto sólo del hombre fatal de la primera parte del siglo, no sólo se trata de un hombre *afeminado*, en el sentido de haber perdido acción y movimiento y ganado pasividad y silencio. El tipo de héroe melancólico de fin de siglo se alimenta, además del hombre fatal a la Byron, del hombre sensible, muchas veces artista, soñador, contemplativo, en la línea del Werther de Goethe o del René de Chateaubriand, aquejado del mal du siècle. Praz ubica los orígenes del héroe

⁸³ Con este término, Rubén Flores Mendoza describe a la melancolía, el cual se ocupa, en este apartado, para nombrar también al tedio.

⁸⁴ Flores Mendoza. *Op. cit.*, p. 4.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 4.

romántico desde la tradición inglesa, y descuida un poco las contribuciones continentales, específicamente alemanas y francesas. Hay, pues, dos tipos masculinos que conviven en el primer romanticismo, el hombre fatal y el hombre sensible –ambos antiburgueses ideológicamente-, que confluyen, durante el romanticismo tardío, en el héroe melancólico –igualmente antiburgués-.⁸⁶

A diferencia de los primeros héroes románticos que se caracterizan por su virilidad y rebeldía a decir de Lord Byron, estos ven menguada su masculinidad y, en efecto, se feminiza. Esta pérdida de poder social tiene su origen en un hecho primordial: “hay una inadecuación entre las actividades del hombre y sus fantasmas de fuerza y esplendor”.⁸⁷ José Ricardo Chávez atribuye este suceso a la burocratización de la sociedad, así como a la inserción de la mujer en la fuerza de trabajo.

Al parecer, este nuevo héroe finisecular impregna indistintamente la narrativa europea e hispanoamericana, en especial nuestro modernismo. Además, este personaje se involucra con la comprensión de la representación de la mujer cuya imagen consiste en una mujer fatal frente a una mujer frágil. Cuando se trata de una lógica entre héroe melancólico y mujer fatal, existe una suerte de exaltación sexual masculina; en cambio, cuando héroe melancólico y mujer frágil confluyen, la pulsión sexual masculina se desvía hacia un nuevo objetivo: el sentimiento religioso, dado que “en esta dinámica triangular el hombre anhela a la mujer frágil en tanto sublimación sexual y, por ende, en tanto trascendencia espiritual vista como liberación de la carne”.⁸⁸ Esta misma dinámica se percibe también en *El donador*, donde el protagonista, hombre melancólico, aspira al matrimonio espiritual, al pretender desposarse a un alma.

Otro aspecto también transcendental para esta investigación estriba en la ambigüedad

⁸⁶ José Ricardo Chaves. *Los hijos de Cibeles*, México, UNAM, 2007, p. 121.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 122.

sexual del héroe melancólico y es que “en esta tormenta de identidades sexuales, [...] los artistas finiseculares hicieron de la androginia un recurso utópico de conciliación entre los sexos, mediante la imaginaria superación de la diferencia sexual”.⁸⁹ Esta confusión sexual, de jugar con los sexos, se presenta con regularidad en las novelas decimonónicas cuyo Eros trastoca la simetría hombre/mujer. No obstante, en *El donador*, la melancolía y la androginia se debe entender a partir del discurso clínico, ya que la diégesis hace alusiones constantes al campo médico.

Hasta este momento, se han tocado varios elementos periféricos que, sin embargo, se asocian con la melancolía y el tedio. De antemano, se sabe que el *pathos* del *yo* romántico se reviste de un aura nostálgica pero, también, trágica. Esta figura suele estar representada por el artista de la época, hombre de una gran sensibilidad y, a un mismo tiempo, víctima de su condición mortal. Generalmente, se trata de un individuo burgués cuyo ánimo se deteriora cuando, en el mundo, sobreviene un aniquilamiento del sentido, ¿de qué o a qué? Yo diría de cuanto en él existe. Si el hombre ya no es lo suficientemente capaz de construir un valor, se precipitará al vacío, quedando, como única solución, la búsqueda de nuevas vivencias, es por ello que, citando a Svendsen, “la certeza de la existencia del vacío es condición de la transgresión”,⁹⁰ porque el problema en general se resuelve viviendo experiencias cada vez más intensas.

¿Qué influencia ejerce la falta de vivencias en el espíritu del hombre? ¿Qué lleva al sujeto a extralimitarse en sus acciones? Para el héroe trágico del romanticismo, la respuesta es el retorno al Uno. ¿No es acaso el deseo lo que impulsa al hombre a lograr grandes hazañas? Naturalmente que sí. Pero, si estamos frente a un sujeto cuya riqueza e intelecto

⁸⁹ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁰ Svendsen. *Op. cit.*, p. 53.

no logran acallar en absoluto las quejas de su corazón, éste deberá violentar las reglas mundo con tal de evitar caer en su propio vacío.

Desde luego, la transgresión, en otras palabras, extralimitación⁹¹ conlleva un desapego de lo cotidiano, lo monótono. A juzgar por *El donador de almas*, la novedad se busca a través de lo sobrenatural, es decir, en el consentimiento de la donación de un alma que propicia la transformación de Rafael en un ser andrógino. Por consiguiente, en *El donador de almas*, la transgresión acontece en dos momentos clave: la primera de ellas se da cuando Alda irrumpe en lo real-mimético, mientras que la segunda tiene que ver con la reencarnación del alma en el cerebro de Rafael.

Pese a que el tema de la obra nerviana estriba en el amor, ésta inicia con una escena dominical, misma que sobresale por sus matices crepusculares. Difícilmente se concebiría este texto sin la multiplicidad de discursos, alusiones y estructuras que en ella convergen. Si bien es cierto que el tedio y la melancolía no conforman la totalidad temática, sí constituyen un componente esencial de la dimensión amorosa. La relación amor-melancolía, así como su involucramiento con el tedio, significan una manera de evadir la “ausencia de afectos”. Por un lado, el motivo “mi reino por un alma” condensa el sentir del protagonista, a la vez que se convierte en el abracadabra de lo fantástico.

Pues bien, la sospecha de que el tedio y la melancolía motivan la instancia amorosa va más allá de cualquier subjetividad. A primera vista, la trama presenta a un personaje espiritualmente enfermo: un científico burgués de mediana edad, quien tras meditar largo tiempo, concluye que para acabar con la ausencia total de afectos (*taedium vitae*) desea

⁹¹ Este término se recoge a partir de la asociación que hace Svendsen entre el tedio y transgresión para referir acciones o comportamientos que exaltan un sentimiento de vitalidad y que por su carácter rebelde son capaces de quebrantar los límites del yo y de los otros inclusive.

poseer un alma. Momentos después de conjurar el deseo, aparece el poeta con su audaz veneno: un obsequio. Se trata de la donación de un alma, la cual habita un cuerpo de mujer. Es en la intimidad del diario donde el médico confiesa padecer “la melancolía del atardecer dominical”, la cual halla remedio mediante la posesión de un alma (“mi reino por un alma”). De modo literal, su estado melancólico propicia la búsqueda del amor a través de la maravilla. En términos de Claudia Chantaca: “la soledad de un hombre de ciencia que añora poseer un alma para amar y ser amado es marco propicio para la incidencia del fenómeno extraño”,⁹² es decir, la susceptibilidad de su espíritu lo vuelve receptivo ante un hecho sobrenatural.

Inicialmente, la diégesis hace hincapié en el carácter melancólico del protagonista. Sin embargo, ésta no aparece de manera explícita. Entonces, sucede que en el transcurrir de la historia, las referencias espacio-temporales (casi siempre mínimas) expresan también sobre el estado de ánimo de Rafael. Es por ello que el objetivo de este apartado consiste en señalar todos aquellos elementos que inciden directa e indirectamente en la personalidad abúlica y triste de nuestro actante, por esta razón se abordarán tres aspectos capitales: el espacio, la intertextualidad al poema *Brise marine*, de Mallarmé, así como el discurso apocalíptico de doña Corpus.

2.1.1 Presencias melancólicas

Ciertamente, el estudio de estos estados anímicos también fue objeto de interés para los escritores latinoamericanos de fin de siglo. Estas obras, al igual que la de sus coetáneos europeos, ahondaron en el imaginario finisecular. Así, la novela de finales del XIX, con base en el ensayo *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, de Klaus Meyer-Minnemann, se

⁹² Claudia Chantaca. “Clínica del discurso” en *Poética de lo fantástico*, Tesis de licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, 2006, p. 74.

caracterizó por su impulso hacia el interior de los personajes, es decir, los estados del yo fueron el centro de la discusión finisecular. Siguiendo la tesis de José de Jesús Arenas Ruiz “esta literatura intentaba dar muestra de las afinidades secretas, la exploración de la conciencia; y los tópicos de neurosis e histeria surgían como nuevas modalidades del malestar de la cultura”.⁹³ Algunos críticos advierten que la novela decimonónica se preocupó, en parte, por las enfermedades del alma y, en parte, por el rechazo de los valores de las instituciones burguesas. Incluso, podría decirse que la narrativa de fin de siglo estuvo interesada, en todo momento, por las subjetividades de la psique.

De alguna manera, la novela de Nervo se adentra en el estudio del discurso médico, aunque no a la manera de los naturalistas, pues la enfermedad en el contexto finisecular no tiene ningún fin moralizante. Concretamente, en *El donador de almas*, la melancolía deviene en una afección moral, la cual se complica con la fusión cerebral, en el sentido de que ésta exalta un trastorno psíquico:

En la novela de Nervo, por una curiosa inversión, el lugar del enfermo es ocupado doblemente por el médico. Rafael está enfermo de los nervios, padece de melancolía, falta de apetito, hastío. Pero además, y, gracias a la donación del alma, se ha convertido en un andrógino, es decir en un enfermo sexual. El narrador, con gran sentido del humor, hace que el médico sufra las dos grandes enfermedades que aterrorizaban la imaginación de los médicos y de la gente común a finales del siglo XIX: la locura (representada por toda la gama de padecimientos de los nervios) y la enfermedad sexual.

En particular, la novela se distingue, primero, por retomar el sentir melancólico burgués y, segundo, por situarse dentro de un contexto finisecular. No es una coincidencia que la *nouvelle* haga hincapié en el *état d'âme* del personaje protagonista, sobre todo cuando la mayoría de las novelas decadentes buscaba deslegitimar el discurso de la ciencia médica

⁹³ Arenas Ruiz, “Un par de domingos negros: 1893” en *De la pluma al bisturí: rescate, edición y estudio de la poesía de Antenor Lescano*, Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005, p. 41.

y la mentalidad burguesa del siglo XIX a través de personajes enfermos moralmente o personajes preñados de un fuerte sensualismo; además, tómesese en cuenta que el modernismo puso énfasis en los estados anímicos, llamados también crepusculares, muchas veces herederos del romanticismo hispanoamericano o, más específicamente, de la novela sentimental. De esta manera, la exploración del yo en *El donador de almas* es una condición necesaria para el desarrollo de la historia, puesto que este estado subjetivo incide en la donación del alma y, en consecuencia, en la concepción del amor.

2.1.1.1 Espacio

“México se desbanda hacia la Reforma”, dice el narrador sobre el espacio y el tiempo. El México de espíritu liberal es el marco histórico donde se erige el mundo de acción e interacción humana del relato. Además, huelga decir que el espíritu de la época se vincula más con el tósigo del personaje que con el ámbito político de esos años. A esta primera proposición se suman otras marcas de modernidad como las óperas “la *Bohemia* de Bizet (1875)”, “*Aida* de Verdi (1871)”, y el “recorte de una publicación de gran circulación”. Recordemos que para Nervo, México no es la ciudad moderna por antonomasia, al menos, no el París de los grandes teatros, ni de los grandes cafés. En cambio, el México de finales del XIX y principios del XX, es aquel pueblecito escasamente moderno, con unos cuantos teatros y con un par de cafés, que día con día va labrando y construyendo el porvenir. Así lo declaró Nervo en su crónica “Provincialismo”:

Esta tierra es la tierra de las esperanzas en capullo.

Nadie que se muera antes de los treinta años y cinco años deja de ser “Un botón que no se abría”, una vida tronchada en capullo.

El joven que no tiene dinero, que gana un menguado sueldo o no lo gana, dice a su novia que con dulzura, pero a la vez con firmeza, le urge para que se case:

-Aguarda a que labre mi porvenir.

Todos estamos labrando el porvenir; por eso acaso nuestro presente es tan ratonero.

-Y ¿qué es el porvenir?- me he preguntado muchas veces.
Probablemente se vería apuradillo quien quisiese responder a esta cuestión.
El porvenir, dicen algunos, es el mañana. Pero en un mañana que nunca se convertirá en hoy, añadido yo; de otra suerte ya no sería porvenir.
El porvenir tiene como condición indispensable estar lejos, irse apartando todos los días, no dejar asirse jamás, ser eternamente una mañana que cambie de sitio.⁹⁴

Al igual que el resto de los países latinoamericanos, México adoptó una política liberal. Como nación incipiente, soñó también con un desarrollo industrial y tecnológico. Acierto o desacierto, la ciencia despertó las esperanzas de los pueblos americanos de alcanzar el progreso. Sin embargo, sus aspiraciones modernistas, sus ansias y anhelos de modernidad sólo trascendieron la literatura.

La pretensión de participar en las expresiones de modernidad cultural, presente en las dos variantes de Modernismo, evidenció así una clara marginación. Mientras en el centro, asentado en Francia, la modernidad no devino propiamente objetivo de la literatura (que en el *fin de siècle* incluso asumió un carácter expresamente hostil contra la época, el cual se nutría de la experiencia de ciertas manifestaciones “modernas” de la realidad), en la periferia configuró el contenido intrínseco de todas las aspiraciones.⁹⁵

En *El donador de almas*, dichas pretensiones de modernidad se constatan a través de la descripción del espacio, con la cual da inicio la narración y con la cual el narrador explora la interioridad del protagonista. Por tanto, el espacio contribuye también a construir un puente de comunicación entre el hacer y ser de los personajes:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y de sostén del mundo de lo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje⁹⁶.

⁹⁴ Amado Nervo, “Provincialismo” en *El libro que la vida no me dejó escribir: Una antología general*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006, p. 60.

⁹⁵ Meyer-Minnemann, *Op.cit.*, p.28

⁹⁶ Pimentel. *Op.cit.*, p. 79.

Si bien el espacio es el marco de las acciones narradas, también añade información acerca de la identidad de los personajes, por medio del cual, el lector conoce la postura ideológica del narrador. Casi siempre, las descripciones espaciales sirven de marco referencial del mundo narrado, es decir, reconstruyen semánticamente un lugar conocido o susceptible de existencia. Sin embargo, estas informaciones dan una visión extendida del yo interior del protagonista. En consecuencia, el acceso a la conciencia de los personajes puede plantearse desde el espacio físico.

De entrada, la narración inicia con una breve descripción espacial, la cual posee dos dimensiones: una interior y otra exterior. Por un lado, se distingue una habitación silenciosa; por otro, se aprecia un pueblo aristocrático (Medinas). De este modo, el narrador puntualiza el carácter silente de ambos, así, el lector caerá en la cuenta de que ambos espacios comparten el mismo sema: el silencio.

El doctor abrió su diario, recorrió las páginas escritas, con mirada negligente: llegó a la última, sobre la cual su atención se posó un poco más, como queriendo coger el postrer eslabón a que debe soldarse uno de nuevo y en seguida tomó la pluma. En el gabinete se oía el silencio, un silencio dominical, un silencio de ciudad luterana en día de fiesta.

México se desbandaba hacia la reforma, hacia los teatros, hacia los pueblecillos del Valle, y en Medinas todo era paz: una paz de calle aristocrática, turbada con raros intervalos por el monofónico rodar de un coche o por la bocanada de aire que arrojaba indistinto y melancólico a los hogares, un eco de banda lejana, un motivo de la Bohemia o de Aída.⁹⁷

Inicialmente, el narrador focaliza el espacio y el tiempo destacando la pasividad cotidiana que representa Medinas. Así pues, la *nouvelle* de Amado Nervo comienza con una escena que reproduce miméticamente la realidad cuya escritura hace posible generar la cotidianeidad: calles aristocráticas, días de fiesta, hogares melancólicos, el rodar de un coche, etcétera, en virtud de que el relato fantástico asiste a las acciones del personaje como

⁹⁷ Nervo, *Op. cit.*, p. 15.

si fueran cotidianas.⁹⁸ De acuerdo con Claudia Chantaca, el silencio equivale al orden en la ficción fantástica:

El silencio operante en aquella oficina se presume contranatural mediante el sema de la paz religiosa (“un silencio de paz luterana”) en tanto elemento que conlleva a la tradición y el orden, la primera respuesta a la interrogante por lo desconocido es la divinidad (Nodier dixit); aquí la referencia explícita es a la reforma protestante y ello es directamente opuesto a lo caótico mundano de los rumores en una calle citadina [...]. De igual manera la modernidad aparece a partir de los códigos culturales: el auto, el teatro y, por supuesto, las operas de Bizet (1875) y Verdi (1871), estrenos de la época en la cual se sitúa la acción.⁹⁹

A la luz de lo fantástico, la narración se teje mediante la siguiente dinámica: “orden-ruptura-orden”,¹⁰⁰ es decir, la diégesis sigue una estructura circular, comienza con una escena cotidiana que, luego, le sobreviene un episodio sobrenatural. Siguiendo las mismas coordenadas, el silencio viene a representar el orden que será transgredido. Cuando el narrador se refiere al sintagma “un silencio de paz luterana”, está caracterizando el marco en el cual se desarrollarán las acciones sobrenaturales, esto es, “la incidencia del fenómeno extraño.”¹⁰¹ De esta manera, la cotidianeidad encuentra su correspondencia en el “silencio”.

Con base en Pimentel, “el rasgo distintivo de la descripción es la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa”.¹⁰² Cada atributo de la serie, desde un adjetivo hasta la sintaxis más compleja, forma parte de la semántica enunciativa del objeto. En esta lógica descriptiva, los sintagmas tejen una red de sentidos que crea una imagen significativa ya sea de un lugar, de un personaje o de un objeto. Por su parte, el tema descriptivo, el gabinete, se construye con los atributos “silencio”, “silencio dominical” y “silencio de ciudad luterana”. En cuanto al espacio urbano, éste cuenta con “paz

⁹⁸ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 67.

⁹⁹ Véase Chantaca. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰¹ *Ídem*.

¹⁰² Pimentel, *Op. cit.*, p. 25

aristocrática”, “turbada con raros intervalos por el monofónico rodar de un coche” y “eco de banda lejana”. Mientras que, en el primero, las referencias al silencio son directas, en el segundo, aparecen indirectamente. De algún modo, la monotonía del paisaje dice mucho del ser del personaje: “el espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad”¹⁰³. Este acercamiento espacio-temporal revela un yo fatigado, enfermo. Un yo interior henchido de hastío e inapetencia. Silencio que se traduce también en soledad.

Continuando con la estructura de la narración, al describir el paisaje, el foco se desplaza de adentro hacia afuera, o sea, la descripción comienza con una habitación y termina con Medinas, un poblado del centro de México. En este sentido, el espacio es una proyección del yo interior del personaje. Ya lo anticipa Chantaca cuando evoca “el asedio del yo” por parte del narrador:

Acierta Nervo en disponer al fenómeno fantástico como la excepción a las reglas vigentes, instrumentando el asedio del yo a partir de la isotopía espacial dominante que señala una cerradura. Ésta es aludida con antelación, desde la secuencia inicial, oponiéndose el continente /en/ el gabinete ya no sólo como “intimidad del espacio cerrado”, sino como estaticidad frente al resto de la calle e incluso del país introduciendo el toponímico por la preposición /hacia/.¹⁰⁴

Pues bien, dos espacios saltan a la luz: a) un espacio íntimo cerrado, y b) otro abierto. Incluso, éstos se perciben mediante el uso premeditado de las preposiciones: “en” y “hacia”; uno guarda un significado de lugar y el otro de movimiento. El sujeto focalizador propone una lógica descriptiva adentro/afuera, es decir, la visión del agente que observa va de lo privado hacia lo público. No obstante, la correspondencia espacio/personaje no es sólo asociativa, sino también metafórica. La descripción espacio-temporal, en su función sintética, simboliza

¹⁰³ *Ídem.*

¹⁰⁴ Chantaca, *Op. cit.*, p. 80.

la interioridad del personaje, es decir, la identificación o caracterización del espacio-tiempo pone al descubierto cierta información sobre el personaje. Pimentel dice: “El entorno es una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria”.¹⁰⁵ Por tanto, las correspondencias interior/exterior y adentro/afuera se traducen en relaciones semánticas, en las cuales los rasgos espaciales imponen un significado. En conclusión, el orden sintáctico de las preposiciones (interior-exterior) determina el análisis del yo por medio de la simbolización especial.

Sobre ese mismo paisaje crepuscular (entre urbano y rural), la narración pone al descubierto un halo romántico bañado de inspiración melancólica que contrasta con el fuerte ascetismo científico:

La tarde caía en medio de ignívoma conflagración de colores y una nube purpúrea proyectaba su rojo ardiente sobre la alfombra, a través de las vidrieras. Chispeaban tristemente los instrumentos de cirugía alineados sobre una gran mesa como los aparatos de un inquisidor. Los días dormían en sus gavetas de cartón epitafiados de oro. Una mosca ilusa revoloteaba cerca de los vidrios e iba a chocar obstinadamente contra ellos, loca de desesperación ante aquella resistencia e incomprensible diafanidad.¹⁰⁶

Nuevamente, la descripción resalta la presencia de un espacio interior y de un exterior, con la salvedad de que “la descripción del interior del cuarto del personaje protagónico muestra una serie de dicotomías entre medicina y poesía, así como entre lo tangible y lo espiritual”.¹⁰⁷ Sin embargo, ese lirismo está condicionado por el entorno natural, o sea, por la luz que penetra la ventana. De alguna manera, el reflejo de la luz y la tonalidad purpúrea y bermeja evocan tristeza. Pero no sólo eso, invitan también a una introspección

¹⁰⁵ Pimentel. *Op.cit.*, p. 83.

¹⁰⁶ Nervo, *Op.cit.*, p. 2.

¹⁰⁷ Christian Sperling. “La medicina mental en la novela corta hispana: El caso de Amado Nervo” en *Asclepio*, vol. LXIII, núm. 1, México, 2001, p.78.

sobre la brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la melancolía, etcétera, pues la disposición de los materiales quirúrgicos encima de la mesa y el repentino revolotear de la mosca recuerdan una *vanitas*.

Para los modernistas, “la utilización del color por su función simbólica [...] es un hecho estilístico constante [...]. De parnasianos y simbolistas aprendieron que la palabra tiene color, es visible en la imaginación y sirve para ‘pintar’ como dijo Martí”.¹⁰⁸ Sinestésicamente, el color es inherente a la palabra y viceversa. Varios teóricos como Gullón han advertido la trascendencia cromática en la poética simbolista.

Los estados crepusculares (y así llamaban algunos psicólogos a las situaciones fronterizas entre el sueño y la vigilia), solicitaban otras tintas, matices más indecisos que el radiante esplendor de lo azul. Nostalgia y melancolía son estados de ánimo de origen a menudo imprecisable; se siente nostalgia, sin saber exactamente de qué: saudade, dicen los portugueses, con palabra intraducible, para expresar la soledad, el sentimiento del tiempo, la añoranza de pasado y muchas cosas más. El crepúsculo puede ser simbolizado por el color de que se impregna el horizonte al caer el sol: morado, violeta, lila..., asociado a las flores que lo asumen.

Vinculado al desfallecer el día, es fácil trasladar lo crepuscular a la fatalidad de envejecer, a la proximidad de un final cargado de sombras.¹⁰⁹

Como se ha repetido varias veces, el espacio está vinculado semánticamente con el personaje protagónico. No es gratuito el hecho de que las descripciones de lugar y tiempo antecedan al discurso interior del héroe narrativo. Aunque el espacio es una fuente de información indirecta sobre el personaje, resulta insuficiente a la hora de indagar y precisar su psicología. Para ello, es menester acudir a otras formas de representación figural, por ejemplo, las marcas discursivas, puesto que “un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación

¹⁰⁸ Cfr. Ricardo Gullón. “Simbolismo y Modernismo” en José Olivia Jiménez (coord.). *El simbolismo*, México, Taurus, 1979, p. 38.

¹⁰⁹ Cfr. *ibídem*, p. 39.

simbólica e ideológica de los valores del relato”¹¹⁰. Así, parte del discurso del personaje comunica su modo de ser y de actuar en la diégesis, al tiempo que comportan un punto de vista sobre el mundo. El diario de Rafael, extensión de su conciencia, se presenta como una primera muestra de su actuación diegética, de modo que su proceder en el relato se verá afectado por su actitud anímica. En este acercamiento a su ser interno, el personaje expone sus ideas con relación al mundo, a su época y a su circunstancia:

Mi gato, ese emblema taciturno del celibatario, me hastía. Mi cocinera ya no inventa y encalvece sobre sus guisos; los libros me fatigan; ¡siempre la misma canción! ¡Un horizonte más o menos estrecho de casos! Sintomatologías adivinas; diagnósticos vagos. ¡Nada! Sólo sé que no sé nada, sabiamente afirma Newton que los conocimientos del hombre con relación a lo ignorado son como un grano de arena con relación al océano...¹¹¹

El hastío que caracteriza el ánimo del personaje principal puede adoptar también los sentidos de perezoso, apático o abúlico. Asimismo, su crisis se plantea desde un plano psicológico. Ahora bien, esta afección anímica, generalizada durante el siglo XIX, es entendida como un malestar espiritual:

Ce que l’ on appalait autrefois la maladie noire se nomme au XIXe siècle le spleen. Le mal de l’ âme, selon l’ etymologie anglais, devient un affection de la rate, comme si le dégoût de la vie, par un étrange détour de la pensée, prenait son origine dans l’ altération d’ un viscère.

A cette définitions de l’ ennui, ajoutons celle de Flaubert qui, près avoir lu Spleen de Baudelaire: Ah! Vous comprenez l’ embêtement de l’ existence, vous! Vous pouvez vous vanter de cela sans orgueil.¹¹²

Esta angustia moral nace del aburrimiento y se expresa a través de las figuras “gato”

¹¹⁰ Pimentel. *Op.cit.*, p. 83.

¹¹¹ Nervo. *Op.cit.*, pp. 15-16.

¹¹² Marguerite Poulin Caty. “Poétique de spleen dans l’ oeuvre de Jules Laforgue” en *The French Review*, 1991, p. 55. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/394565> (15 de diciembre de 2012). Ofrezco la siguiente traducción: Lo que otras veces se llamaba el mal negro, en el siglo XIX se llamó el spleen. El mal del alma, según la etimología inglesa, llegó a ser una enfermedad del bazo, como si el hastío de la vida, por un giro extraño del pensamiento, tuviera su origen en la alteración de un órgano. A esta definición del ennui, añadamos aquella de Flaubert, después de haber leído El Spleen de Baudelaire: ¡Ah! Usted comprende la molestia de la existencia, ¡usted! Usted puede presumir de aquello sin orgullo.

(“emblema taciturno del celibatario”), y “mi cocinera”. No obstante, cansado de su vida, el protagonista acudirá al prodigio en un intento de auto-salvación, negando la diatriba igersolliana: “El hombre es una máquina en la cual ponemos lo que llamamos alimento y que produce lo que llamamos ideas. Pensad en aquella maravillosa reacción química en virtud de la cual el pan fue trocado en la divina tragedia de Hamlet”.¹¹³ Una vez más, discurso e historia se unen para desmitificar el templo de la Razón, pues el desenvolvimiento del personaje traza una perspectiva en la que el filósofo naturalista abandona su credo por la fe: “Todos los bienes me vinieron con ella. Riquezas esto ya era algo más. Amor, esto ya era mucho. Fe... ¡esto era todo! En efecto, el doctor se volvió creyente”.¹¹⁴ Esta crisis mística de Rafael se enfatiza con la presencia de doña Corpus, quien permanece a la espera del “fin del mundo”:

Doña Corpus estaba empeñada en que se acabara el mundo cuanto antes. Era su ideal, el que iba y venía a través de su vida quintañona sin objeto. Noche a noche, después del rosario, rezaba tres padres nuestros y tres avemarías porque llegara cuanto antes el juicio final. Y cuando le decían: Muérase usted y le dará lo mismo, respondía invariablemente:

-No; sería mejor que muriésemos todos de una vez. Suplicamos al lector que no censure a Doña Corpus en nombre de la libertad de ideas que constituye la presea más valiosa de nuestro moderno orden social.

El ama de llaves no vulneraba con su ideal ninguno de los párrafos de la Constitución de 57, no ofendía los derechos de tercero; su proyecto de ley – draconiana sin duda-, a haber sido legisladora, abríase reducido a esta cláusula: <<Acábase el mundo en el perentorio plazo de cuarenta y ocho horas>>.¹¹⁵

Este personaje tan peculiar incorpora a la obra una conciencia de crisis. Su sentencia “valía más que se acabará el mundo” pone al descubierto un sentimiento de decadencia nacido de las ansiedades y temores que genera el progreso. No obstante, claro, la puesta en escena del Juicio Final se presenta como una oportunidad de restablecer el orden en el

¹¹³ Nervo. *Op.cit.*, p. 93.

¹¹⁴ *Ídem.*

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 30-31.

mundo.

Con un dejo claramente irónico, el narrador crítica el supuesto apocalipsis. Para Hans Hinterhäuser, detrás de ese cataclismo se esconde una esperanza de salvación o redención en el mejor de los casos:

Hay otro fenómeno del que merece la pena que nos ocupemos con más detenimiento, y esto por dos razones: en primer lugar, porque hasta ahora no se ha tratado con amplitud suficiente y, en segundo lugar, porque nos conduce directamente a la aparición de Cristo en la literatura. Nos referimos al hecho de que en muchas partes el fin de siglo se sentía como fin de los tiempos, temiéndose –o deseándose- que se convirtiese en una <<Fin du monde>>. ¹¹⁶

El retorno de Cristo reaviva la sed mística del hombre. A pesar de las burlas e ironías, pues el narrador se mofa del fanatismo y las insinuaciones a una modernidad dislocada, la preocupación ante un mundo inestable sigue latente. En palabras de José María Martínez, ese carácter irónico “no se trata de un mero recurso retórico, sino de una actitud existencial, a medio camino entre el escepticismo y el optimismo”. ¹¹⁷ Por todo ello, la religiosidad de doña Corpus pretende restaurar la reespiritualización perdida, con la cual el protagonista consigue superar su apatía. Amén de la fragmentación metafísica, el autor, lejos de convertir su obra en una historia trágica, mitiga el sentimentalismo mediante el recurso de la ironía, figura emblemática de la literatura del XX.

Si de ironías se trata, la muerte de doña Corpus no viene a menos. Tras la transmigración de Alda a petición de Rafael, su espíritu encarna en el cuerpo añejo del ama de llaves, quien sucumbe luego del avatar: “La prueba había sido demasiado ruda para sus cincuenta y tantos años. –¡Doña Corpus estaba muerta, muerta por exceso de alma, por

¹¹⁶ Hans Hinterhäuser, “El retorno de Cristo” en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 17.

¹¹⁷ José María Martínez. “Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista”, *Hispanic review*, vol. LXXII, núm. 3, Pennsylvania, 2004. p. 219.

congestión espiritual! ¡El mundo se había acabado para ella!”.¹¹⁸ Irónicamente, sus días llegan sin avistar jamás el gran juicio. En contraposición, la trama ubica espacialmente dicha acción en Tierra Santa, de modo que la criada logra tener, así, un final edificante: “Doña Corpus dormía ya su definitivo sueño bajo la tierra sagrada que humedeció la Sangre del Justo”.¹¹⁹

2.1.1.2 Intertextualidad

Además del espacio, otra forma de aproximación al estado de ánimo del protagonista es el intertexto, en su modalidad de cita puntual,¹²⁰ “ay de mí, la carne es triste y yo he leído todos los libros”,¹²¹ que aparece en el capítulo “El regalo del elefante”, el cual remarca el carácter melancólico de Rafael. Asimismo, este verso forma parte del poema *Brise Marine*, de Mallarmé, en el que el poeta, a través de 16 versos alejandrinos, profundiza en el *ennui*, tema recurrente entre los poetas simbolistas. A continuación, cito el poema en su versión traducida al español:

Leí todos los libros y es, ¡ay!, la carne triste.
¡huir, huir muy lejos! Ebrias aves se alejan
entre el cielo y la espuma. Nada de lo que existe,
ni los viejos jardines que los ojos reflejan,
ni la madre que, amante, da leche a su criatura,
ni la luz que en la noche mi lámpara difunde
sobre el papel en blanco que defiende su albura
retendrá al corazón que ya en el mar se hunde.
¡Yo partiré! ¡Oh, nave, tu velamen despliega
y leva al fin las anclas hacia incógnitos cielos!
Un tedio, desolado por la esperanza ciega,
confía en el supremo adiós de los pañuelos.
Y tal vez, son tus mástiles de los que el viento lanza
sobre perdidos náufragos que no encuentran maderos,

¹¹⁸ Nervo. *Op. cit.*, p. 128.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 137.

¹²⁰ *Pimentel*,

¹²¹ *Ibidem*, p. 36.

sin mástiles, sin mástiles, ni islote en lontananza...
¡Corazón, oye cómo cantan los marineros!¹²²

Las imágenes de las aves emprendiendo el vuelo, la madre que amamanta al hijo y el naufragio de la nave constituyen los motivos centrales de este poema. De entrada, el poeta se lamenta de la existencia empleando la interjección *¡ay!* (*héla!* en francés) que condensa toda su pesadumbre y cansancio espiritual. Desde el primer verso, el yo lírico predice lo inevitable: “la carne es triste”, condición existencial que acompaña al hombre letrado. El poeta, merced a la mar, naufraga entre placeres ingenuos. Ni los jardines, ni la madre, ni la noche detienen su declive. La única esperanza de sobrevivir al hundimiento del hombre es huir: “¡Yo partiré! ¡Oh, nave, tu velamen despliega / y leva al fin las anclas hacia incógnitos cielos!”. Finalmente, la asimilación de la nave al vuelo de las aves, alimenta el deseo de partida a un lugar distante (el infinito, quizá).

Con base en Anna Balakian, *Brise marine*, de Mallarmé, condensa, en un par líneas, la experiencia del *ennui*:

Nadie ha expresado nunca el *ennui* tan breve y totalmente como lo hizo Mallarmé en uno de sus primeros poemas, *Brise marine: La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres*. En un solo alejandrino concentra toda la gama de aburrimiento que ni los placeres de la carne ni los de la inteligencia pueden disminuir. Este cansancio del hombre superrefinado y la imposibilidad de descanso es uno de los temas que Mallarmé usará una y otra vez, sin llegar nunca a ser tan subjetivo como el *je* de ese verso. Mallarmé pondrá como símbolos del *ennui* figuras mitológicas a las que dará su particular significación, en los dos grandes poemas *Hérodíade* y *L'Après-midi d'un faune*, concebidos casi simultáneamente y que permanecerán en su pensamiento y bajo su pluma durante casi toda su vida de

¹²² Stéphane Mallarmé. *Antología poética*, trad. Salvador Elizondo, México, UNAM, 2008, p. 7. Versión original: “La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. /Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! / Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe / O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend/ Et ni la jeune femme allaitant son enfant. / Je partirai! Steamer balançant ta mâture, / Lève l'ancre pour une exotique nature! / Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, / Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs! / Et, peut-être, les mâts, invitant les orages / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages / Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots... / Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!”

poeta.¹²³

A esta sazón, el intertexto profundiza, de nuevo, en el discurso existencial de Rafael. Además, los sentidos que añade tan solo el primer verso mallarmiano a *El donador de almas* desencadena un panorama desolador. Cuando Mallarmé asegura que ni todos los placeres existentes pueden remediar el cansancio de la vida, entonces, el verso inserto en la novela se vuelve un presagio funesto que nos recuerda la condición solitaria del hombre moderno.

Incluso es posible establecer analogías entre el poema y el diario de Rafael. En ambos, se reitera el asunto de los libros: “j'ai lu tous les livre” y “los libros me fatigan”.¹²⁴ Otro paralelismo interesante entre el poema de Mallarme y la novela de Nervo es la resolución al problema. Tanto Rafael como el yo lírico han acudido a diversos placeres con tal de encontrar asidero. Al no hallarlo, el poeta abriga las esperanzas de huir (“Fuir! là-bas fuir!”), mientras que el científico se conforma con la posesión de un alma (“Mi reino por un alma”). Aun con las coincidencias, las personalidades distan entre sí, pues la predisposición del médico al sensualismo difiere de la sensualidad sublimada del poeta.

En virtud del tedio, el protagonista de Nervo reflexiona sobre la felicidad. Lo curioso es que ésta se inserta en un orden material, ya que su concepción gira en torno al deseo como motor de la vida:

Yo sé mucho menos que Newton supo. Sé sobre todo que no soy feliz... Vamos a ver: ¿Qué deseo? Porque esto es esencial en la vida: saber lo que deseamos; determinarlo con precisión... ¿Deseo acaso tener un Deseo como el viejo de los Goncourt? ¡No! Ese viejo según ellos era la vejez y yo soy un viejo de treinta años. ¿Deseo por ventura dinero? El dinero es una perenne novia; pero yo lo tengo y puedo aumentarlo y nadie desea aquello que tiene o puede tener con facilidad relativa. Deseo tal vez renombre... Eso es, renombre, un renombre que traspase los lindes de mi país... *ed quid inde* como decían los ergotistas *á quoi bon?* Como dicen los franceses –Recuerdo que a los dieciséis años deseé tener cien pesos

¹²³ Cfr. Anna Balakian. “Mallarmé y el cenáculo simbolista” en *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.96.

¹²⁴ Nervo. *Op. cit.*, p. 36.

para comprar un caballo. Los tuve y compré un caballo, y vi que un caballo era muy poca cosa para volar; a los veinte deseé que una mujer guapa me quisiera, y advertí poco después que todas las mujeres guapas lo eran más que ella. A los veinte deseé viajar. World is wide! Repetía con el proverbio sajón. Y viajé y me convencí de que el planeta es muy pequeño y de que si México es un pobre accidente geográfico en el mundo, el mundo es un accidente cósmico en el espacio.¹²⁵

De esta manera, el narrador muestra el interior del personaje, este recurso facilita la comprensión y la caracterización del discurso actoral. Intencionalmente, el narrador delega la palabra al personaje para acceder a su conciencia, con el objetivo de confrontar las visiones del mundo. En una narración basada en oposiciones (ciencia y poesía) conviene destacar sus diferentes discursos. Conocer la postura ideológica del narrador nos ayuda a entender el texto. Por tanto, el narrador sondea el pensamiento del protagonista, y, de este modo, u actitud científica no lo vuelve inmune frente a las necesidades afectivas, preocupado por la monotonía decide tomar partido. Discursivamente, el deseo se impone al hastío por una razón: evadirlo. Cuando Rafael admite que lo esencial en la vida es desear, lo hace inmediatamente después de confesarse infeliz. Los deseos denuncian una puerta para evadir la infelicidad. Es evidente que la insatisfacción de sus deseos vulnera su idea de felicidad, esto se evidencia cada vez que el personaje se desilusiona de la intrascendencia de lo deseado.

El tedio en sus múltiples manifestaciones desempeña un papel especial en el desarrollo narrativo de *El donador de almas*. No sería extraño suponer que este sentimiento haya permeado una parte importante del texto. En cuanto a la evolución del protagonista, su melancolía lo llevará hasta el hermafroditismo intelectual (amor narcisista). No en vano, José María Martínez dice: “la huida del *tedium vitae* por parte del protagonista se convierte en

¹²⁵ *Ibidem*, p.16.

motor de la acción”.¹²⁶ En suma, estas observaciones se complementan con la tesis de Leo Bersani, quien comenta al respecto:

El hastío no es un mal en el mismo sentido en que lo son, por ejemplo, la complacencia en el remordimiento, la estupidez o la hipocresía. El Ennui es un estado propicio para cometer cualquier mal. Su peculiaridad consiste en estar vacío, precisamente porque no hay nada en el hastío mismo capaz de albergar nada. Se trata de un vacío que destruiría el mundo; y que no resulta tan diferente de lo que Baudelaire describe como el estado estético, como la apertura incontrolable e irrestricta del artista a otros modos de ser.¹²⁷

A partir de Baudelaire, el *ennui* se convirtió en una experiencia literaria que abriría las puertas hacia la novedad. El mismo Baudelaire vio en el tedio un medio de trascender la frontera entre lo terrenal y lo celeste. En su definición más somera, el *ennui* implica la falta de algo sin tener la plena conciencia de lo que se ha perdido, porque en el sujeto melancólico sólo cabe su tristeza. Contradictoriamente, el individuo se encuentra vacío al tiempo que atrae hacia sí, en forma de fantasma, aquello que no podría poseer. Este estado psíquico, producto de la modernidad, surge, entonces, como un sinónimo de rebeldía en la imaginaria finisecular.

En síntesis, la melancolía y el tedio que se apoderan del ánimo de Rafael al inicio de la trama se disipa en la medida en que el actante va teniendo contacto con el alma donada. A este proceso Christian Sperling lo llama reespiritualización por el hecho de haber un cambio de credo:

El donador llega a proponer un proceso de reespiritualización que logra superar el estado abúlico inicial del protagonista y concluye con la propuesta de crear una nueva trascendencia artística mediante un encantamiento poético del mundo. La trama lleva al protagonista del desencanto total a la restitución de la imaginación; del credo de un científico materialista a la apertura del horizonte del conocimiento de un creyente en la vida anímica.¹²⁸

¹²⁶ Martínez. *Op. cit.* p. 37.

¹²⁷ Cfr. Leo Bersani, “Las elevaciones y el Ennui” en *Baudelaire y Freud*, México, FCE, 1998, p. 38.

¹²⁸ Christian Sperling, “Literatura fantástica y cuento de locos” en *La narrativa modernista de México:*

Podría decirse que el protagonista se sobrepone al *ennui* no mediante la medicina, sino mediante la restitución de la fe. Al final, la ciencia positivista pierde la batalla contra la sed metafísica del hombre.

2.2. Segundo discurso: El homoerotismo o el galeno vs el poeta

Dice Bourget, tomándolo de no sé dónde,
que por raro que sea un amor verdadero, es más
rara aún una verdadera amistad.
Amado Nervo, *El donador de almas*

Antes de comenzar propiamente con el siguiente apartado es menester dar un recorrido por la sexualidad del siglo XIX. En el apartado “La transgresión homoerótica”, referí la amistad masculina como una forma alterna de concebir el amor. El problema se estudió en virtud del primer coloquio entre Andrés y Rafael, cuyo contenido despertó la sospecha de una posible relación erótica, en lo que concierne al análisis en el presente capítulo, se pretende abordar las diferencias entre el poeta y el científico a partir de su configuración como una pareja de opuestos. Pues bien, el propósito de este apartado consiste en despejar la incógnita que encierra la cercanía de los amigos; para esto, se analizará a los personajes de Rafael y Andrés como discursos, por la razón de que sus personalidades y su interacción aportan otra visión sobre el amor.

Para la mentalidad del XIX, el sexo fue motivo de constantes estudios y, debido a un esfuerzo ideológico, aclara José Ricardo Chaves, “irá perdiendo paulatinamente una base natural, para ceder el paso a una visión artificialista, anclada en la convención”.¹²⁹ En realidad, durante esta época, la idea del sexo se define en relación a un conjunto o serie de

Sensibilidad finisecular y el discurso científico sobre la conciencia humana, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de doctorado, México, UNAM, 2009, p. 27.

¹²⁹ José Ricardo Chaves. “Introducción” en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XX*, México, UNAM, 2007, p. 19.

enunciados que le otorgan un carácter cultural. No obstante, resulta imposible negar su relación con lo biológico. La sexualidad recorrió el imaginario modernista de manera sublimada o a través de expresiones escandalosas y mórbidas, aunque, con el positivismo en boga, el sexo también fue motivo de interés clínico. Así pues, la proliferación de diálogos entre el discurso médico y el discurso estético¹³⁰ hizo que la mirada científica e intelectual acentuara las supuestas aberraciones sexuales.

Incluso, la sexualidad ejerció una fuerte influencia sobre la literatura. A consecuencia de ello, un número importante de artistas finiseculares se volvieron hacia el Eros. Según Karen Poe: “si bien los fenómenos eróticos se remontan a la noche de los tiempos, es sólo a partir del siglo XVIII y durante el XIX, que asume la forma de una sexualidad perversa y deviene en objeto de una atención sostenida desde el campo de la medicina”.¹³¹ De acuerdo con lo anterior, la sexualidad se convirtió en perversa a causa de las teorías médicas de entonces.

Para los decadentistas, la sexualidad representaba un acto de transgresión que coqueteaba con el ideal de libertad. Por aquellos años, lo prohibido alimentó el placer erótico y el estético inclusive. El grado de refinamiento que alcanzó el mundo moderno se apoderó de todos los sectores de la vida social, este fue también el caso del erotismo: “La sexualidad del héroe decadentista es parte de un procedimiento más amplio, estilizado en la literatura y concebido como una oposición a la vida burguesa”.¹³² Sin embargo, este perfeccionamiento de la sexualidad es aceptable para los artistas si y sólo si la búsqueda de experiencias y goces nuevos supone una profanación. De este modo, el intelectual de fin de siglo se deleita

¹³⁰ Véase Poe. *Op. cit.*, 2010.

¹³¹ *Ibidem*, p. 35.

¹³² *Ídem*.

en lo inmoral, lo impuro, en otras palabras, “el placer es válido cuando se violan algunos límites”.¹³³ Como resultado de ello, la voluptuosidad, en términos decimonónicos, se concibe como una violación de las convenciones y prácticas morales. Esta tendencia hacia las conductas sexuales “anómalas” avivó el interés de muchos escritores finiseculares, quienes vieron lo aberrante como una oportunidad de superar la vulgarización de la sensibilidad moderna. Asimismo, es necesario aclarar que la perversión no siempre fue vista positivamente, al menos no en la novela naturalista. Karen Poe advierte este dilema al declarar que:

los escritores realistas, naturalistas y decadentes utilizaron la literatura proveniente del campo de la medicina, sus clasificaciones y sus nombres, para construir los retratos de toda una variedad de personajes degenerados y psicópatas [...]. Los escritores realistas y naturalistas generalmente utilizaron fuentes científicas o seudocientíficas para criticar ciertos aspectos de la civilización moderna, mas su intención no era hacer de la perversión una virtud o un valor positivo. Sus novelas, generalmente, tienen, más bien, una intención pedagógica y moralizante.

[...] En los textos en los cuales la enfermedad juega un papel central, la visión del narrador no es nunca moralizante. [...] los ejes de significación de los textos, más bien, pretenden criticar la visión patologizante de la enfermedad, desde una postura que valora positivamente la perversión e incluso la degeneración.¹³⁴

La diferencia entre el naturalismo y el decadentismo radica principalmente en el hecho de que el discurso científico es ridiculizado en la novela decadente, mientras que en la novela realista deviene en un objeto de estudio. Por si fuera poco, los valores estéticos de los poetas y escritores finiseculares contradicen lo que se ha establecido como regla moral. Si elevar la perversión al grado de virtud implica romper la tradición, los decadentes optarán por enfrentar a la sociedad haciendo acopio de todas y cada una de las “patologías”. En algunas obras de la época, ya simbolistas, ya modernistas, este discurso se convirtió en un tópico recurrente como en el caso de *De sobremesa*, de José Asunción Silva.

¹³³ Meyer-Minnemann, *Op.cit.*, p. 61.

¹³⁴ Poe. *Op. cit.*, p. 3.

Hasta aquí, un hecho es claro: las perversiones nacen con el auge de la medicina positivista. Anteriormente, cualquier práctica sexual que estuviera al margen de la heterosexualidad prescindía por completo de la etiqueta de enfermedad; así, por ejemplo, la homosexualidad antes de recibir dicho nombre, se denominaba con el término de uranismo.

Aunque en *El donador de almas* no hay una evidencia clara

Por su parte, Ricardo Gullón no escatima esfuerzos al considerar al poeta una figura de defensa contra el positivismo:

Si el espacio lo consintiera, cabría mostrar que la emergencia del poeta como héroe epónimo del modernismo postulaba por natural exigencia dialéctica la aparición de una figura de funcionamiento simbólico contrario, y que esa figura, por su actitud negadora del misterio, por su curiosidad demoniaca, conecta con la del científico. El poeta es el integrador, el que acepta lo desconocido como parte sustancial de la realidad, mientras el científico es el desintegrador, el que reduce el misterio a problema, negando el carácter sagrado a lo que las sombras protegen.¹³⁵

De este modo, el poeta es caracterizado en la novela finalista por oposición al científico. La explicación a esta confrontación se remonta a los avances del positivismo en la ciencia y su influencia en la sociedad industrial burguesa. Ambas personalidades están delimitadas por la subjetividad y la objetividad. En la mayoría de las obras de finales del XIX, como *Amistad funesta* de José Martí, *María* de Jorge Isaacs, *De sobremesa* de José Asunción Silva, etcétera, el poeta encarna al hombre místico, puesto que la poesía pasó a ser un simple sustituto de la religión.

Dentro de este contexto, la nouvelle de Amado Nervo confronta a un poeta hiperestesiado (Andrés) con un científico enfermo (Rafael) cuya amistad trasciende los lazos filiales. Si bien el poeta alberga inquietudes de índole esotéricas, el filósofo naturalista permanece incrédulo ante los dones de Andrés. Incluso, resulta curioso subrayar que, en *El*

¹³⁵ Gullón, *Op. cit.*, p. 30.

donador de almas, el símbolo modernista del poeta en su lucha contra la ciencia se concatena con el motivo de las amistades masculinas. Esta oposición ideológica se debe entender también en un sentido de complementariedad, pues, pese a que ambos personajes se inclinan por saberes antitéticos, entablan una relación sentimental.

Un punto clave para el análisis de los personajes es la referencialidad del nombre y su caracterización. Estos conceptos, señalados por Pimentel, aportan información pertinente acerca del relato. La complejidad de los personajes es sólo uno de los tantos problemas que plantea el texto en su conjunto a la hora de estudiarlo. Antes de analizarlos, es importante definir el concepto de nombre. De acuerdo con Pimentel, “el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de resumen de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición”.¹³⁶ Ciertamente, el nombre, cuando es referencial, dice algo sobre el texto, incluso, éste predispone al lector a identificar el tema.

En la obra que nos ocupa aquí, los nombres de los personajes masculinos carecen de referencialidad. No obstante, existe un caso de ambigüedad que vale la pena destacar, a saber en el *entrefilet* de *Le Journal de Paris* donde se menciona la llegada del doctor Rafael a la capital francesa, el apellido Antiga experimenta una alteración fonético-semántica importante: “hace una semana que llegó a la metrópoli, alojándose en el Grand Hotel, el facultativo mexicano M. Rafael Antique (error de caja en el apellido Antiga), el cual se ha hecho notar por sus diagnósticos precisos, infalibles y por lo acertado de sus procedimientos terapéuticos”.¹³⁷ Este cambio en el nombre no debe pasar inadvertido por el lector en vista de que la palabra *antique* (antiguo) encaja a la perfección con el retrato melancólico del

¹³⁶ Pimentel, *Op. cit.*, p. 65.

¹³⁷ Nervo, *Op. cit.*, p. 50.

protagonista: “soy un viejo de treinta años”. Este fragmento tan condensado, empero, conciso, expone un hecho trascendental: el éxito de Rafael en detrimento de su salud moral. Si bien éste lo hace ascender socialmente, también lo debilita espiritualmente. Más allá de si ironiza o no su triunfo, el nombre, en cuanto síntoma del *mal de siglo*, da cuenta también de un desfase en la enunciación, en la cual los roles de médico y paciente se invierten. Por tanto, “el error de caja en el apellido Antiga” nos remite al problema del doctor enfermo de melancolía. Paralelamente, en su ensayo *Eros perverso: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Karen Poe propone un giro enunciativo:

La novela de Nervo, *El donador de almas*, construye un personaje que es médico y es decadente. Pero el saber está del lado de su amigo Andrés, un poeta, loco y dedicado al esoterismo. El médico logra hacerse famoso gracias a la sabiduría de un alma que le ha sido donada y, debido a su impertinencia, es transformado en un <<hermafrodita intelectual>>. Es decir, que el médico ocupa doblemente el lugar asignado a los enfermos. Sufre de hastío y, además, su androginia lo convierte en una aberración sexual.¹³⁸

Así, la crítica nerviana sobre la enfermedad pone en desventaja al discurso médico, pues constantemente lo desdice. En primer lugar, porque el personaje del médico pasó a ocupar el lugar del enfermo. Esta réplica al discurso científico, de acuerdo con Karen Poe, invirtiendo la función médico-paciente, resulta característica del decadentismo. Más osado todavía es el equiparar el hermafroditismo intelectual con un estado ideal del amor cuando la medicina del XIX enfrascaba cualquier comportamiento sexual sospechoso dentro de la categoría de lo perverso.

Por otro lado, la lectura homoerótica se establece con base en la estetización de los diálogos entre Rafael y Andrés. La sentencia “todo hombre necesita un hombre”, estudiada en este capítulo transgrede el paradigma del amor heterosexual. Este primer juego erótico

¹³⁸ Poe, *Op. cit.*, p. 226.

revela, asimismo, un fuerte homoerotismo en cuanto exaltación estética; es decir, con el refinamiento del placer, el modernismo cultivó las conductas “monstruosas” al grado de considerarlas parte de su sensibilidad. A la par de esta estetización del discurso masculino, se vislumbra la vulnerabilidad del hombre heredera del romanticismo. Para José Ricardo Chaves, esa sensibilidad se origina gracias a la recepción del trabajo de Nervo, mayoritariamente entre mujeres: “el tono sentimental de sus cuentos y poemas tiene que ver con el concepto imperante de lo femenino, que implicaba suavidad, sencillez, buenas maneras y buenos sentimientos”.¹³⁹ Esto, desde luego, en lo que respecta a la estructura de sus obras. En el terreno del análisis del personaje, se exhibe una nueva faceta del hombre romántico, cuya imagen lo describe como sensible.

Las lágrimas de los protagonistas masculinos, una manifestación tan frecuente en estas novelas que se ha convertido en insoslayable seña de identidad de sus personajes, son síntomas de debilidad y de incapacidad de acción ante la realidad histórica, tanto como de la nostalgia por un modo de vida que consideran perdido. En este sentido, es muy evidente que estas novelas son testimonios del malestar que las transformaciones de la sociedad hispanoamericana empezaban a suscitar entre los escritores. En consecuencia, las novelas [...] cuestionan la imagen de la virilidad que se identifica con la idea de acción, ya que, incapaces de actuar, los personajes se vuelven hacia las tareas artísticas e intelectuales.¹⁴⁰

Esta relación que guarda la obra de Nervo con la novela de sensibilidad se explica a partir de un legado cultural. Recordemos que el modernismo se ha considerado el avatar del romanticismo. Por tanto, no parece extraño atisbar en la novela a un personaje profundamente sensible. Esta debilidad emocional que suele distinguir a los héroes melancólicos comporta una crisis de identidad tanto social como sexual, puesto que “en esos tiempos de redefinición de los géneros sexuales, el burgués es el que tiende a acaparar los

¹³⁹ Chaves, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁰ Ana G. Chouciño Fernández. *La imagen masculina en la novela de sensibilidad hispanoamericana*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2005, p. 24.

atributos viriles, pues el artista es visto, si no femenino, sí afeminado”.¹⁴¹ No obstante, quien sufre dichas inclemencias es el científico y no el poeta.

Un aspecto esencial del discurso es la función ideológica de los personajes. Así, el protagonista, en su papel de científico, se asocia con la filosofía positivista, para corroborarlo sólo basta citar un pequeño fragmento en el cual Rafael racionaliza la existencia de las almas contradiciendo aquella concepción atribuida por el poeta: “Me parece que hablo con claridad Rafael: -el doctor se llama Rafael- Un alma es una identidad espiritual, indivisa, consiente e inmortal [...] –O la resultante de las fuerzas que actúan en nuestro organismo, cómo tú quieras”.¹⁴² En buena medida esta discusión sobre las almas suscita una división tajante entre ambos amigos, mientras uno concibe el alma en tanto que un todo orgánico, el otro la concibe como entidad espiritual. Al principio, la superioridad intelectual de Rafael reduce la imagen de Andrés a un sacerdote o hierofante, pero conforme la historia avanza el poeta-mago, con sus conocimientos esotéricos, debilitará el agnosticismo del médico. Desde el inicio y hasta el final de la historia, el narrador distingue a uno y otro personaje de acuerdo con su ideología, la cual repercute también en la percepción ya sea física o moral que se tiene de cada uno de ellos:

Andrés vivía dedicado a la literatura y al ocultismo -¿había nacido para el ocultismo, como Huymans, como Jules Bois, como Peldan? ¡No, como Peldan no!- y dizque obtenía resultados maravillosos. En algo se había de distraer el pobre en esta gran casa de vecindad que se llama México.

Rafael vivía dedicado a la filosofía de la medicina; a esperar un alma de mujer que no venía nunca -¡hasta que vino!- y a escribir en su diario periodos humorístico-pesimistas, salpicados de la consabida frase parodia de la de Ricardo III en la derrota de Bosworth: *My Kindom for a... soul*. –Mi reino por un alma.¹⁴³

Discursivamente hablando, la trama reconoce un principio de oposiciones, las cuales

¹⁴¹ Chaves. *Op.cit.*, p. 163.

¹⁴² Nervo. *Op.cit.*, pp. 23-24.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 77.

son: la disonancia entre la perspectiva del narrador y la perspectiva del protagonista; a nivel actorial, la relación entre el protagonista y los personajes femeninos (Alda, Sor Teresa y Doña Corpus) y la relación del protagonista con su homónimo masculino (Andrés); en cuanto al tema se refiere, hay un deslizamiento entre el amor homoerótico y la sublimación de la mujer.

En lo que respecta a los personajes masculinos, la apreciación de la belleza física de Andrés, vista en el capítulo “El concepto de amor en *El donador de almas*”, se ha planteado como homoerotismo con base en lo dicho por Martin Green. Esta conclusión se infiere a partir de su imagen o retrato, puesto que Rafael contempla embelesado los atributos físicos de su amigo Andrés. Con Pimentel, podemos decir que los actos no verbales, entre los cuales se tiene la apariencia física y la gestualidad, transmiten información sobre el personaje y su discurso:

La imagen física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otro personaje. La forma de presentación más usual es la directa en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua, y que tiende a un grado alto de codificación retórica. La retórica tradicional conoce esta forma descriptiva como retrato.¹⁴⁴

La caracterización del personaje participa también de la construcción del sentido. En su conjunto, los discursos aportan una visión particular sobre el mundo, la dualidad de perspectivas, pues en la novela nerviana prevalece una alternancia entre lo que dice el narrador y lo que dice el protagonista, y ofrece al lector la posibilidad de construirle al texto un sentido más global.

De acuerdo con la poesía arcaica, el eros homoerótico de la pederastia parte de la mirada: “En la poesía erótica anterior al platonismo, la convulsión anímica se inicia con la

¹⁴⁴ Pimentel, *Op.cit.*, p. 71.

vista y sigue su proceso hasta la lógica fase final [...]”.¹⁴⁵ Retomando la perspectiva del personaje, Rafael confiesa, a través de su diario, cierta fascinación por los dos hermosos ojos pardos de Andrés Esteves:

Esteves ha venido ayer a ofrecerme un Alma. –Me inspira gran inquietud ese muchacho. Tiene delirios lúcidos de un carácter extraño. Hace cuatro años que pretende poseer una fuerza psíquica, especial para encadenar voluntades. Afirma que dentro de poco tiempo hará un maniquí sin más cogitaciones y voliciones que las que él tenga a bien comunicarle, de todo hombre a quien mire durante cinco minutos. Es asombrosa la persistencia de su mirada. Sus hermosos ojos grises se clavan como dos alfileres en la médula de nuestro cerebro.

Tiene actitudes de hierofante, se torna a las veces sacerdotal. O está loco o es un capullo de maravilla futura ese poeta.¹⁴⁶

Llama la atención la caracterización tan categórica de la apariencia física de Andrés. Cuando Rafael e, incluso, el narrador, se refieren a él, lo hacen en términos de la mirada. No sólo focalizan su belleza sino se concentran en el enigma de sus ojos. Este acto erótico es considerado por Karen Poe como representación de la homosexualidad a la que debe sumarse la no-corporalidad femenina: “al no existir un cuerpo femenino como objeto de deseo, la erótica de la mirada –de filiación claramente griega- se desarrolla en otra escena y con otros protagonistas: Andrés y Rafael. Éstos sí se contemplan y el narrador hace frecuentes intervenciones sobre sus cualidades físicas”.¹⁴⁷ De este modo, la diégesis ironiza y desacraliza la tradición amorosa, pues constantemente se impone una visión pesimista sobre el amor heterosexual, no así en la amistad masculina.

En el caso de la pareja heterosexual, la falta de un cuerpo femenino, entendida también como una ausencia, impide que el protagonista realice su ideal amoroso. Debido a su descorporeización, la mujer pierde por completo su sexualidad y su facultad de seducción;

¹⁴⁵ Baños Montero, *Op.cit.*, p. 22.

¹⁴⁶ Cfr. Nervo, *Op.cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ Poe, *Op.cit.*, p. 186.

por tanto, la anulación del deseo erótico del hombre hacia la mujer conduce al fracaso amoroso. Sin un cuerpo en donde encarnar, Alda queda fuera de cualquier expresión erótica. Por esta razón, la dialéctica de la mirada se vuelve privativa de los amigos.

En su ensayo intitulado “Visiones fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo”, Francisco Tovar Blanco afirma lo siguiente: “Rafael Antiga descubre, en la parte cerebral que corresponde a la mujer, el intelecto y las tendencias de Andrés Esteves, el agradecido poeta inventado, donador de almas, amigo íntimo del doctor desde la infancia, físicamente de viaje en el momento de la transmisión”.¹⁴⁸ Por consiguiente, la mujer se convierte en sustituto del poeta-mago y viceversa, por el hecho de que ambos personajes están conectados psíquicamente. A decir verdad, el narrador jamás indaga el ser del poeta, sólo se sabe de él gracias a los juicios de Rafael, quien desde su perspectiva intenta sondearlo. Paralelamente, nada se conoce del retrato físico de Alda, ni de sor Teresa. Quizá Alda sea una proyección de la interioridad de Andrés. Al respecto, Christian Sperling asegura que “este espíritu [...] es el eslabón entre ambos personajes: el poeta y el doctor, el donador y el donado”.¹⁴⁹ Entonces, el alma donada se convierte en el elemento nuclear de esta triangulación Andrés-Alda-Rafael que vincula a los amigos.

Dice Pimentel que “al caracterizar a un personaje por su apariencia física, una buena parte de su retrato moral ya está dado”.¹⁵⁰ A pesar de que la descripción del poeta-mago no sigue los modelos convencionales de la retórica (dígase el retrato), el narrador se vale de una selección de rasgos físicos significativos para la construcción de la identidad del personaje. En esta descripción se valora positivamente el color pálido de la piel, su cabello

¹⁴⁸ Tovar Blanco. *Op.cit.*, p. 425.

¹⁴⁹ Christian Sperling, *Op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁰ Pimentel. *Op.cit.*, p. 75.

rubio y el color pardo de los ojos en contraste con la piel ligeramente morena y los ojos negros de Rafael. Al parecer, la apariencia de Andrés coincide, según, Karen Poe, con la imagen de la mujer frágil.

Al igual que la novela de Silva (*De sobremesa*), el texto de Nervo da inicio con una situación de carácter homoerótico. Cabe señalar que, ya desde la descripción del visitante, hay una cierta libertad (que he caracterizado como un rasgo de la literatura decadente) por parte del narrador masculino al referirse a la belleza de los ojos de Esteves. Además su pelo rubio y su tez pálida, dentro de la escritura nerviana (y quizá también modernista), son rasgos frecuentemente atribuidos a la belleza femenina, en su versión de mujer frágil.¹⁵¹

No es esta la única obra nerviana en la que los contraste físicos se presentan. En el “El diamante de la inquietud” se expone un ejemplo parecido: “Tendría dos hijos, un niño y una niña. El niño sería moreno, como conviene a un hombre; la niña sería rubia como conviene a una mujer”.¹⁵² Según los patrones decimonónicos, el rubio se estima sobre manera entre los elementos esenciales de ideal de belleza. Por ello, la mujer prerrafaelita, de la cual desciende la mujer modernista, “era, a la vez, rubia, quebradiza, viciosa y mística, virgen y gata parisina”.¹⁵³ No obstante, de estas características sólo el pelo rubio y el carácter místico se adecuan al personaje de Andrés Esteves. Hasta cierto punto, sorprende su fragilidad frente a Rafael, pero esta situación cambiará cuando el médico le pida su ayuda para revertir el hermafroditismo mental

La donación del alma la hace Andrés en agradecimiento a la generosidad de Rafael, es decir, la protección que Rafael le ha brindado a su amigo Esteves, como si se tratase del *erastés* que procura al *erómeno*, es un aliciente para el regalo, ya que “sin Rafael, Andrés se hubiera quedado por algún tiempo en la sombra; pero Rafael le hizo surgir a la luz, le editó

¹⁵¹ Poe, *Op.cit.*, p. 65.

¹⁵² Amado Nervo. “El diamante de la inquietud” en *El castillo de lo inconsciente: antología de la literatura fantástica*, México, CONACULTA, 2002, p. 116.

¹⁵³ Gullón, *Op. cit.*, p. 25.

un libro que se intitula *El poema eterno*".¹⁵⁴ Al principio, los roles están perfectamente definidos: un adulto que ampara a un efebo; empero, estos desaparecen con la madurez del poeta. El gran enigma de Andrés se debe, en parte, a sus conocimientos esotéricos y, en parte, a su indudable belleza. La atracción que siente Rafael por su *protegé* lo conducirá casi hasta la locura:

Mas, como quien bien te quiere te hará llorar. Andrés iba a hacer llorar a Rafael –o mejor dicho, al hemisferio derecho de Rafael- lágrimas de sangres, como vera quien siga leyendo.

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

*Alda era un tremendo obsequio –Aquella a quien jamás debe uno encontrar-. Más tremendo que el fin del mundo imaginado por doña Corpus.*¹⁵⁵

Si por alguna razón Rafael cae en el abismo, las causas tendrán que buscarse en su falta de ánimo. Pero quien lo arrastra realmente hasta lo más profundo del vacío, quien lo corrompe cínica y llanamente y lo desvía del templo de la razón es, en realidad, su amigo íntimo Andrés, porque la donación del alma le costará a Rafael, al menos, la mitad del cerebro y la insufrible pérdida de la amada. Curiosamente los enunciados “no se puede jugar con el rayo” y “no se puede bromear con el milagro” se asemejan tanto en forma y contenido al epígrafe cabalístico con el cual inicia esta obra: “Ten cuidado: jugando uno al fantasma se vuelve fantasma”¹⁵⁶ cuya función es la de anticipar la magnitud de la catástrofe que acaece al protagonista.

He recorrido estas páginas relacionando el discurso homoerótico con el amor. También se ha observado que al fracaso de la pareja heterosexual (entre Rafael y Alda) sobreviene la compañía del amigo, un hecho con el cual se puede establecer toda una

¹⁵⁴ Nervo, *Op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁵ Nervo, *Op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 10.

discusión histórica en torno al amor entre hombres. En la obra que aquí nos ha ocupado, dos aspectos han capturado mi atención: a) en primer lugar, la oposición física e intelectual entre el poeta Andrés y el científico Rafael; y B) en segundo lugar, su relación sentimental. Hasta cierto punto, resulta factible explicar la amistad entre ambos amigos, pero aquello que no parece tan obvio y que escapa a mi entendimiento es precisamente el hecho de que el poeta sea rubio, mientras que el científico es moreno. ¿Acaso Nervo traslada una visión sobre el mestizaje al modelo homoerótico del amor?

Para responder a esta interrogante traigo a colación el ensayo de Robert Irwin intitulado “La homosexualidad cósmica mexicana: espejos de diferencias raciales en Xavier Villaurrutia”, el cual discute las analogías entre la heterosexualidad y la homosexualidad mexicanas. De acuerdo con este autor, el ideal femenino mexicano está representado por la mujer blanca, rubia. Paralelamente, los héroes masculino de la literatura mexicana como se Atisba en *Clemencia* y *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, suelen ser morenos y viriles. De esta manera, se ofrece una explicación del mestizaje en función de las relaciones heterosexuales. No obstante, para Robert Irwin, el deseo homosexual opera también en un eje racial: “El homosexual mexicano, entonces, sigue el modelo heterosexual de la violación según Paz. Imita a la mujer mexicana, seductora, pero esencialmente pasiva. Emula a la Malinche con una sola diferencia: asume todo lo que implica su género, pero ignora su raza”¹⁵⁷. Es probable que *El donador de almas* disponga del modelo heterosexual cuya antinomia mujer blanca/hombre moreno permea en la concepción del mestizaje para establecer la oposición entre el poeta y el científico, y, de este modo, conciliar los principios

¹⁵⁷ Robert Irwin. “La homosexualidad cósmica mexicana: espejos de diferencias raciales en Xavier Villaurrutia” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, núm. 187. México, 1999, p. 295. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6073>, 30 de octubre de 2013.

femenino y masculino.

2.3. Tercer discurso: La no-corporeidad

La novela de Amado Nervo, *El donador de almas*, se debate entre dos clases de amor: uno terrenal y otro celestial, este último destinado al fracaso. En este mínimo apartado, toca el turno al análisis del amor celestial, así como sus distintas configuraciones, en vista de que el protagonista ama a un alma sin cuerpo como lo apunté al final del capítulo anterior, por tanto, la relación entre ésta y el científico se debe entender a la luz de la espiritualidad. Ahora bien, cuando se habla del amor místico, se busca decir una virtud cristiana del ágape,¹⁵⁸ esto es, exaltar la pureza del sentimiento de la cual resulta la fe. Por ello, la relación amorosa entre Rafael y Alda prescinde del cuerpo y se manifiesta como un acto de comunión. En su forma alada, Alda se subordina a Cristo, pues su voluntad está encadenada a él: “Durante mi estado hipnótico dependo de ti más que el halcón heráldico de la mano de la castellana, y por tanto mi voluntad es nula. Durante mi vigilia soy otra, otra que sólo pertenece a Cristo”.¹⁵⁹ Pero no sólo eso, el amor de Alda se expresa a través de la naturaleza y su fuerza trasciende los lindes del cuerpo:

-¡Ah! No, interrumpió Alda, yo descenderé de vez en cuando a tu morada. Vendré por las montañas con las buenas auras olorosas y por las tardes con los oros postreros del ocaso. Me oirás en la brisa trémula, me aspiraras en el perfume que flota, me contemplarás en los lampos del alba: me sentirás en el júbilo de tu espíritu desconsolado. Yo brillaré en la lágrima del pobre a quien socorras, en la sonrisa del enfermo a quien alientes, en la mirada del desventurado a quien alivies. Yo estaré presa en las redes armoniosas del verso que te conmueva, cantaré en el arrullo de las orquestas, temblaré en la garganta de los pájaros, lloraré en las vibraciones solemnes de la campana que salmodia el Ángeles, reiré en los gorgoritos cristalinos de las fuentes, fulguraré en el verde joyante de las praderas, arderé en el fuego pálido de las estrellas y mi virtud será la que te diga en todos los trances amargos de la vida: <<ora et espera>> ¡la redención está cercana! Trabaja y haz el bien; siembra gérmenes de amor que mañana florecerán en la eternidad como las grandes rosas... No más me llamaré para ti Alda, mas

¹⁵⁸ Rougement. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁹ Nervo, *Op. cit.*, p. 45.

habrás de llamarme lumen, pues que tu luz seré y, como luz, estaré en todas las cosas. Y cuando te avecines al trance postrero yo vendré por ti para confortarte, yo te daré la mano para que salves ese tremendo abismo que separa la vida de la eternidad, y como dos notas que forman un acorde, como dos hebras de luz que forman un rayo, como dos colores que forman un tono, nos uniremos entonces para siempre en el infinito y juntos seguiremos la escala de la perfección a que estamos destinados.¹⁶⁰

Alda se materializa y encarna en la naturaleza, su cuerpo no es ya el cuerpo humano, sino el lumen que alumbra todo cuanto en el mundo existe, la luz divina. Su forma es infinita como infinita son las cosas del universo. La amada trasmuta en “la brisa trémula”, en el fuego pálido de las estrellas”, en “el verde de las praderas”, en “la garganta de los pájaros”, en “los gorgoritos cristalinos de las fuentes”, etcétera. Esta referencia diáfana al tópico de la mujer-naturaleza se extiende, en general, por todo el Romanticismo y con el cual se buscaba asociar a la mujer con la divinidad: “En algunos romanticismos, y en especial el alemán, la misma idea de la mujer y del amor son abarcados por el concepto de naturaleza, a saber, la naturaleza como expresión de lo sagrado”.¹⁶¹ No obstante, esta representación del ideal femenino se bosqueja también en *Mañana del poeta*, del mismo autor nayarita, donde, según Yólotl Cruz Mendoza, “esta visión romántica con respecto al vínculo con la naturaleza entra en los modelos arcádicos que desciende, en línea directa, de la poesía bucólica horaciana”.¹⁶² De este modo, la amada, en *El donador de almas*, guarda connotaciones divinas que se exhibe a través de su relación con la naturaleza.

Sin embargo, esta asociación sólo es posible al final de la historia cuando Alda, sin un cuerpo continente, asciende al cielo quedando abierta la oportunidad de un encuentro entre los amantes sólo después de la muerte: “Y como dos notas que forman un acorde, como dos

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶¹ Montserrat Galí Boadella. “Tópicos románticos” en *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, UNAM, 2002, pp. 391-392.

¹⁶² Yólotl Cruz Mendoza. *Op. cit.*, p. 42.

hebras de luz que forman un rayo, como dos colores que forman un tono, nos uniremos entonces para siempre en el infinito y juntos seguiremos la escala de la perfección a que estamos destinados”.¹⁶³ Entonces, el tipo de mujer que abunda en *El donador* asume un papel pasivo y espiritual.

El caso de Sor Teresa llama también la atención. Aunque sus delirios no dependan de un éxtasis como en Santa Teresa de Jesús, donde el sufrimiento religioso la transporta a comulgar con Dios, estos arrebatos se producen cuando Alda abandona el cuerpo de la monja para acudir a Rafael: “Más si Sor Teresa no sabía hablar, sí sabía caer en éxtasis. Sus delirios, al principio raros, hiciéronse frecuentes y llegaron a ser comunes después de ser excepcionales, desde el día en que Andrés donó al doctor el alma de la joven”.¹⁶⁴ Lo curioso es que el cuerpo de Sor Teresa está enajenado, además de que no cuenta con una descripción física como sí sucede con Rafael, Andrés y, en menor medida, Doña Corpus. Digo en menor medida porque se trata de un cuerpo en decadencia, en el cual pretende encarnar Alda sin conseguirlo. Según Andreas Kurtz, en su artículo “La transformación de estereotipos femeninos en el modernismo mexicano a raíz de una adaptación de *El retrato de Dorian Gray*” comenta:

Sor Teresa, la cocinera doña Corpus y Alda representan las facetas diversas de la feminidad finisecular: espiritualidad y refinamiento, erotismo y primitivismo, ideal y hogar. Las relaciones con estas mujeres, sin embargo, son puramente ficticias, se llevan a cabo sólo en la imaginación de Rafael. Salir de la ficción y enfrentarse a la realidad equivale a cotidianidad, a lo vulgar y frustrante de un matrimonio común y corriente. Después de la muerte de sor Teresa y, con ello, la pérdida de la faceta espiritual, Alda ocupa el cuerpo y la mente de Rafael. Los dos contraen un matrimonio que empieza con la ilusión de los matrimonios [...] y termina con los pleitos y desacuerdos de todos los matrimonios, termina en un divorcio. De manera humorística, Nervo describe el doloroso salirse de la ficción, el enfrentamiento trágico de los mitos literarios con su contenido real, describe, en otras palabras, la

¹⁶³ Nervo, *Op. cit.*, p

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 57.

imposibilidad de la mimesis literaria [...].¹⁶⁵

Un rasgo compartido entre estos tres personajes femeninos es su espiritualidad. Por un lado, se percibe a una monja cuya mirada “no era de este mundo”, pero que transmite “dulzura” y “extrañeza infinita”. Su cuerpo está aprisionado en un perpetuo letargo, y su vida consiste en dormir. Añádase, además, la discontinuidad entre su cuerpo y alma, puesto que estos dos no se corresponden mutuamente, más bien, actúan como entes independientes.

Asimismo, la pérdida del ideal amoroso se origina porque la amada ha abandonado su estado original para apoderarse de una parte del cerebro de Rafael. El descuido del médico provoca que el espíritu se adueñe de su voluntad. A condición de un cuerpo, Alda le promete a su dueño, la oportunidad de amarlo. Sin embargo, la falta de un cuerpo fractura la relación amorosa. Y lo que un día Rafael visualizó como la felicidad suprema se desvanece en el aire: “¿Por qué agoniza el amor en el matrimonio? Porque poseemos el objeto amado”

En resumen, los tres discursos que se intersectan en la novela de Nervo se articulan en torno al amor. Ciertamente el conflicto existencial propicia la aparición del alma. Por tanto, el deseo de poseer a la mujer perfecta y de alcanzar el amor verdadero provocan que el protagonista se sienta triste y melancólico, y cuando el espíritu de una mujer viene al encuentro del amante ese ideal se vuelve inalcanzable, dado que la amada como tropo sólo es una representación, la cual existe en un plano intelectual. Es por ello que la unión entre los amantes es resultado del azar, ya que el cuerpo es un espacio vital para la realización del amor, no hay que olvidar que el erotismo también forma parte de la experiencia amorosa. Sin embargo, los amantes no se relacionan eróticamente, su amor se transforma en una vivencia mental, de ahí que su unión esté condenada al fracaso.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 10.

CAPÍTULO III.

ANDROGINIA Y HERMAFRODITISMO EN *EL DONADOR DE ALMAS*

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaba para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos.

Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*

El objetivo principal de este capítulo estriba en analizar la intervención del mito del andrógino y el mito de Hermafrodito en *El donador de almas*, de Amado Nervo, además de esclarecer y definir su participación dentro de la construcción del amor en la misma novela. Ahora bien, cuando en el primer y segundo capítulos abordé la concepción del amor nerviano y sus discursos, rondaba en mi mente el mito del Andrógino y también el mito de Salmacis y Hermafrodito, el cual nos llega gracias a los textos de Ovidio. Este interés deliberado por ambos relatos surgió precisamente de la idea de concebir a la androginia y al hermafroditismo en tanto que dos modelos de amor, puesto que en la obra aquí estudiada, el protagonista se transforma en un sujeto ambivalente con la capacidad de albergar dos sexos en un solo cuerpo, convirtiéndose así en un hermafrodita intelectual. No obstante, esta transformación suscita, asimismo, otras interrogantes que implican un desequilibrio psíquico en Rafael que le ocasiona la locura. Además, vale destacar que la novela parte del principio *coincidentia oppositorum*, es decir, el principio de “la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad

compone los aspectos de una misteriosa unidad”.¹⁶⁶ Sin embargo, en el desarrollo de la trama ésta presenta ligeras variaciones cuyas intervenciones derivan en un nuevo modelo androgínico de carácter irónico.¹⁶⁷ Basta traer a colación dos conceptos esenciales empleados en la *nouvelle*, con los cuales se justifica la presencia de estos seres míticos: “matrimonio cerebral” y, quizá el más importante, “hermafroditismo intelectual”. Es importante señalar que estas nociones de la androginia se inscriben en un contexto fantástico; al menos en *El donador de almas*, lo que favorece la aparición de estas figuras es precisamente la inserción del elemento fantasmagórico.

3.1. ¿Encuentro de almas o fusión sexual? ¿Andrógino o hermafrodita?

En *El Banquete*, el andrógino expresa a los primeros seres humanos que, según Aristófanes, fueron divididos en dos mitades como una reacción de la cólera de los dioses a causa de su desobediencia y subversión. Para Mircea Eliade, estudioso de las religiones, la androginia es una característica común que comparten muchas divinidades primitivas de distintas culturas: “la bisexualidad universal es un signo distintivo de una totalidad originaria en la cual todas las posibilidades se encuentran reunidas, el hombre primordial, el antepasado mítico de la humanidad, es concebido en numerosas tradiciones como andrógino”.¹⁶⁸ Este pasado primigenio nos recuerda el comienzo de la humanidad cuando todo era unidad y armonía.

A diferencia de la historia de Aristófanes, el relato de Ovidio narra la transformación de Hermafrodito en un ser que posee tanto características físicas masculinas y femeninas. En el

¹⁶⁶ Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós, 1962, p. 156.

¹⁶⁷ Este concepto se retoma a partir de las valoraciones de José Ricardo Chaves hechas en su libro *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. En principio, se trata de designar una categoría a una figura cuya reinterpretación rompe con los parámetros vigentes hasta entonces, es decir, la androginia no se considera el triunfo de la pareja heterosexual, sino todo lo contrario, se aparte de las convenciones para dar paso a una parodia del mismo.

¹⁶⁸ Eliade, *Op. cit.*, p. 157

libro IV de *Las Metamorfosis*, las Miníades, mujeres convertidas en murciélagos, cuentan cómo el hijo de Hermes y Afrodita, a sus quince años, abandona los montes del Ida para recorrer el mundo. En ese afán aventurero, visita parajes desconocidos hasta llegar al manantial de Salmacis, lugar en el cual su suerte se verá ensombrecida por un acontecimiento trágico. Sin reparar en lo que su belleza podría causar en la ninfa, cuyo nombre designa a esa fuente, se sumerge dentro de las aguas cristalinas del manantial. Pues bien, en el momento en que Salmacis ve al mancebo queda prendada de él e intenta seducirlo. Sin embargo, no lo consigue. Al fracasar sus esfuerzos, se lanza contra el jovenzuelo y lo abraza fuertemente para no separarse jamás de él:

El descendiente de Atlas se resiste y deniega a la ninfa el placer esperado. Ella lo estrecha, lo estruja con todo su cuerpo y pegándose a él estrechamente, le dijo: “puedes luchar, cruel, pero no huirás; así dispongáis, ¡oh dioses!, que jamás llegue el día que se separe de mí y yo de él.” Esta súplica se ganó a los dioses, pues se unen los dos cuerpos en uno y toman un mismo aspecto. Como cuando alguien une dos ramas bajo una misma corteza y ve que se unen al crecer y las dos a la vez van desarrollándose, así los miembros se unieron con un tenaz abrazo y no son dos, sino una forma doble, de modo que no puede decirse ni mujer ni hombre. No parecen ninguno de los dos y son el uno y el otro.¹⁶⁹

En general, el mito de Hermafrodita llama la atención sobre un hecho particular: el trasfondo sexual. Sin duda, esta metamorfosis, la cual connota el debilitamiento de la virilidad, está mediada por el deseo de la ninfa Salmacis. Aquí, la unificación corporal depende completamente de un impulso libidinal, es decir, esta visión amorosa se entiende a partir de la atracción física.

A la par del andrógino, en tanto estado de plenitud y síntesis de la idealización del amor, el arquetipo del hermafrodita fue considerado por los antiguos griegos una aberración contra natura, la más de las veces atribuida a la pérdida de la virilidad, porque “pasar de un

¹⁶⁹ Ovidio. *Las Metamorfosis*. México, Porrúa, 1977, p. 72.

estatuto masculino a uno intermedio es una deshonra en una sociedad como la griega, donde el hombre era [...] superior a la mujer”.¹⁷⁰ No obstante, siglos después el hermafrodita despertará una fuerte curiosidad en los escritores decimonónicos quienes acudirán a éste para explorar la sexualidad. Si bien estos dos arquetipos representan la complementariedad de los contrarios en sus múltiples facetas, Chaves hace una distinción tajante entre ambos: “de manera distinta a la fusión de las mitades andróginas, que es recuperación de un estado de plenitud, en la unión de Hermafrodito y Salmacis lo que hay es decadencia para él, degradación e ira”.¹⁷¹ Al parecer, el andrógino reproduce un esquema de heterosexualidad, porque involucra la unión del principio masculino con lo femenino, mientras que el hermafrodita guarda connotaciones siniestras por implicar la presencia de los órganos sexuales.

Por otro lado, varios artistas románticos como William Blake, por citar uno de tantos, han recurrido a la androginia para expresar un sentimiento de perfección entre lo humano y lo divino. Otros, en cambio, por no decir menos de los escritores decadentes como Gautier, rechazan su carácter sagrado, lo que significa una desvalorización de sus connotaciones simbólicas originales. Sea como fuere, el tema del andrógino ha proveído de materia prima a la literatura, sobre todo, a la literatura romántica y finisecular, puesto que, de acuerdo con José Ricardo Chaves, este modelo mítico coadyuvó en la consolidación del ideario amoroso del Romanticismo:

El Occidente judeocristiano hizo del mito androgínico expuesto en el Simposio el fundamento de una erótica heterosexual, especialmente a partir del siglo XIX, en el contexto romántico. El concepto clave fue el de fusión de mitades complementarias, lo que significó la mutilación del texto platónico, que planteaba también fusiones no complementarias, correspondientes a los amores

¹⁷⁰ Chaves, *Op. cit.*, p. 277.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 58.

homosexuales.¹⁷²

La idea de complementariedad que subyace en el andrógino contribuyó a formular el ideal erótico romántico. No obstante, este mito obedece también a una vertiente profana, en el sentido de que este arquetipo incursiona en una coyuntura finisecular. Justo es aquí donde se ubica la novela de Amado Nervo. Asimismo, existen otros dos textos más de este autor que tratan el tema del andrógino, el primero, intitulado *Andrógino*, es un poema que versa sobre los encantos infernales de este efebo y el segundo, cuyo título es *Hermafrodita* (aunque el título evoca el mito ovidiano) toca el asunto de la fusión entre los amantes como un acto amoroso.

Particularmente, en el texto *Hermafrodita* se aprecia una percepción diametralmente opuesta a la de Ovidio. Pese a que en el fondo se conserva el hipotexto,¹⁷³ hay un desplazamiento de la carga temática justo al final de la historia. La fusión corporal con Salmacis ya no es vista como una degradación de los órganos viriles, sino como “el connubio único que puede satisfacer a dos amantes”.¹⁷⁴ Es por ello que el relato revierte la fórmula ovidiana en otra más apegada al ideal romántico y platónico, celebrando así la metamorfosis de Hermafrodito: “Fecúndese él solo con amor inmenso, y sustraído a lo exterior, merced a sus placeres solitarios y extraños, es casi un dios”.¹⁷⁵ El texto de carácter mitológico, donde se repite este tema, es el soneto *Andrógino*:

Por ti, por ti clamaba, cuando surgiste,
infernale arquetipo, del hondo Ereo,
con tus neutros encantos, tu faz de efebo,
tus senos pectorales, y a mí viniste.

Sombra y luz, yema y polen a un tiempo fuiste,

¹⁷² *Ibidem*, p. 399.

¹⁷³ Pimentel, *Op.cit.*, p. 225.

¹⁷⁴ Amado Nervo. *Obras Completas*, t. 1, Madrid, Plancarte, 1972, p. 441.

¹⁷⁵ *Ídem*.

despertando en la almas el crimen nuevo,
ya con virilidades de dios mancebo,
ya con mustios halagos de mujer triste.

Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias,
tenías las supremas aristocracias:
sangre azul, alma huraña, vientre infecundo;

porque sabías mucho y amabas poco,
y eras síntesis rara de un siglo loco
y floración malsana de un viejo mundo.¹⁷⁶

En dos cuartetos y dos tercetos, el poeta rememora el pasado mítico del “arquetipo infernal”. Asimismo, la belleza infecunda y la sangre aristocrática de este ser ancestral hace que hombres y mujeres incurran en “el crimen nuevo”, esto es, amar una forma efébrica, o sea, a un adolescente. De acuerdo con Lilia Granillo,

“la confesión nerviana se ubica [...] dentro de las primeras expresiones públicas de la homosexualidad (“el crimen nuevo”), e irrumpe en el espacio público porfirista con alardes de procedencia grecolatina (“infernal arquetipo, del hondo Erebo”) y desplantes elitistas (“suprema aristocracia / sangre azul”).¹⁷⁷

Aunque no se explicita una posible homosexualidad en el poema, pues, queda en entredicho, sí sorprende su representación mundana.

En los textos “Andrógino” y “Hermafrodita” destaca un interés por la fusión psíquica, aunque el tema central de estas dos composiciones literarias apunta hacia el amor. Desde Platón hasta los románticos, ha pervivido la creencia en un amor cuyo alcance nos permita ser uno con otra persona, es decir, detrás de esta condición se esconde el deseo de estar unido a otro ser. Al respecto, Irving Singer encuentra que “en los románticos en conjunto, el amor es ansia metafísica de unidad, de ser uno, que elimina todo sentimiento de separación

¹⁷⁶ Amado Nervo. “Andrógino” en *El libro que la vida no me dejó escribir*, México, FCE, 2006, p. 325.

¹⁷⁷ Lilia Granillo Vázquez. “Amar mucho, amar poco: mitos de andróginos y magdalenas”, en *Tema y variaciones*, núm. 18, México, 2002, p. 185. Disponible en: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/18/222064.pdf>, 17 de agosto de 2013.

entre el hombre y su medio, entre una persona y otra, y dentro de cada individuo”.¹⁷⁸ A pesar de ello, esta concepción de totalización y unificación de los elementos fragmentados no se restringe a una determinada época, sino que, además, ha estado presente en los mitos desde el principio de los tiempos; no en balde, “un gran número de mitos cosmogónicos presentan el estado original –el caos- como una masa compacta y homogénea, en la cual ninguna forma era discernible [...]”.¹⁷⁹ Esta cualidad humana suele presentarse en la base de nuestra percepción sobre el amor. Por tanto, no sería extraño colocar en el centro de la reflexión amorosa al ser andrógino.

Así como el relato y el poema de Nervo se aproximan a la dualidad primordial desde ópticas distintas, puesto que cada texto cuenta con formas estructurales y semánticas de diversa índole, existe también en la nómina nerviana otro modelo de complementariedad cuya construcción sucumbe frente a una demoledora incompatibilidad sexual, se trata, pues, de *El donador de almas*, novela que cuestiona la fusión entre el hombre y la mujer como fundamento del amor a través de la disolución del “hermafroditismo intelectual”, con todo, los andróginos y el hermafrodita de Nervo se inscriben dentro de la tradicional romántica de “bi-unidad”, en especial la consagrada por la literatura de finales del siglo XIX tal como lo estudia José Ricardo Chaves.

3.1.1 Androginia, hermafroditismo e intertextualidad

En cuanto concierne a esta investigación, la versión nerviana del andrógino es apenas el reflejo de un asunto de mayor envergadura. De antemano, se sabe que la materia principal de la novela versa en torno al amor, la cual orienta el desarrollo de la trama. Sin embargo, estudiar un tema tan abstracto amerita partir de lo concreto. En *El donador de almas*, el amor

¹⁷⁸ Singer, *Op. cit.*, p. 322.

¹⁷⁹ Eliade, *Op. cit.*, p. 146.

constituye una unidad temática cuyos valores semánticos se proyectan sobre el andrógino, es decir, el arquetipo en el texto nerviano consiste en una serie de signos seleccionados y ordenados que sintetizan el tema del amor, pero en imposibilidad. Con base en la propuesta teórica de Luz Aurora Pimentel, el tema literario existe en virtud de un personaje quien lo resume: “El mero concepto abstracto, valor o categoría semántica no deviene tema sino en conjunción con el sujeto. De tal manera que el sujeto es susceptible de resumir al tema y que por tanto, como ya lo había dicho Trousson: qui dit Prométhée pensé liberté, génie, progrès, connaissance”.¹⁸⁰ Casi siempre cuando se estudia al andrógino en la literatura suele haber, de por medio, una conexión inmediata con el amor o el erotismo. Si se voltea la mirada a las obras literarias del siglo XIX, este mito antiquísimo sirvió al pensamiento romántico como un recurso apropiado para entender lo que realmente significa el amor, por lo cual, el andrógino deviene en un tema personaje, de acuerdo con la tipología de Pimentel, que resume al amor como valor.

Históricamente, la androginia ha simbolizado para el pensamiento metafísico la perfección; por ello, su representación iconográfica ha contribuido también a la ejemplificación de la armonía entre los sexos masculino y femenino. Además, tampoco se debe perder de vista la importancia que tiene este mito para explicar la naturaleza del amor en *El Simposio*, así como su repercusión en el pensamiento occidental, ya que gran parte de nuestra concepción amorosa se basa fundamentalmente en las ideas legadas por Platón. Por tanto, podemos afirmar que el andrógino es un personaje al cual se le ha conferido signos erótico-amorosos.

Ahora bien, el tratamiento de la androginia y el hermafroditismo en *El donador de Almas*, de Amado Nervo, declara una puesta en relación con un esquema narrativo fijado por

¹⁸⁰ Pimentel, *Op. cit.*, 217.

la tradición.¹⁸¹ Pero en tanto mito, el andrógino se parodia y se reactualiza en la novela. Por tanto, *El donador de almas* se presenta como una rescritura y relectura del mito platónico con investimentos del canto de Ovidio. Esta concatenación y constelación de signos fuertemente entrecruzados; por un lado, inscritos dentro de un marco erótico-amoroso, y, por otro lado, visibles en los intertextos; articulan todo un entramado de significaciones, de modo que el propio texto es un centro de irradiación intertextual. Ello se debe a la multiplicidad de alusiones que revisten la obra, pero también por el hecho de formar parte de una tradición literaria:

Las numerosas referencias intertextuales a otras obras decimonónicas, enfocadas en la temática del andrógino, constituyen sin duda alguna, un nivel de lectura en el que *El donador* puede leerse como una parodia de éste tópico. En oposición a las propuestas narrativas vinculadas con la figura del andrógino en la literatura francesa (modelos a los que alude la novela corta) destaca un tratamiento que pone en énfasis en el fracaso de la unión que supera las diferencias de género y, en cambio, se ostenta la conflictividad que subyace en la relación entre los sexos.¹⁸²

El tema del andrógino se debe entender en *El donador de almas* en su vínculo con el amor, pues, todas aquellas referencias intertextuales¹⁸³ que se enunciarán a continuación se proponen su estudio. Por ello, esta investigación se concentra única y exclusivamente en los mitos de Platón y Ovidio, con los cuales se pretende entablar una relación con la novela de Neruo. De esta manera, se conocerá si el texto nerviano se apega al esquema de los mitos antedichos o, por el contrario, si éste experimenta un desplazamiento temático tal cual se vio en el relato “Hermafrodito”.

De entrada, es preciso aclarar que el “hermafroditismo intelectual”, al cual hace

¹⁸¹ *Ibidem*, p.218.

¹⁸² Chaves. *Op. cit.*, p.283.

¹⁸³ Intertextualidad: Genette.

alusión *El donador de almas*, acontece gracias a la intervención de lo fantástico. Para José Ricardo Chaves, el mito del andrógino no se limita a una sola literatura, sino que sus representaciones se adecuan a otros contextos: “En el caso de la temática andrógina, conviene tener en cuenta que ella no se desarrolló exclusivamente en el registro fantástico, sino que abarcó también la literatura “realista” y profana como puede observarse [...] en la *Séraphita* de Balzac”.¹⁸⁴ En este sentido, la androginia en la obra de Nervo tiene cabida a partir de lo sobrenatural. Esta susceptibilidad a lo extraño se anuncia desde que inicia la obra al leerse el epígrafe siguiente: “Ten cuidado: jugando uno al fantasma se vuelve fantasma”.¹⁸⁵ Este fragmento citado se recoge de la Kabbala y advierte al receptor sobre una presunta metamorfosis dado su carácter y tono imperativos, puesto que el verbo “volverse” sugiere un cambio. Asimismo, el fantasma equivale al alma donada.

Este paratexto abre nuevos sentidos que inciden abiertamente en la construcción del texto nerviano al enunciar un cruce intertextual, porque al invocar la Máxima de Kabbala en el epígrafe se amplían las posibilidades del fenómeno sobrenatural en *El donador de almas* a través de un supuesto místico. Así pues, desde el epígrafe hay una predisposición hacia lo extraño y lo perturbador que propicia la aparición del fantasma y la transformación del protagonista en un hombre con doble cabeza al decir del enunciado “Gemelos de Siam” en recuerdo de los hermanos siameses Chang y Eng, cuya imagen utiliza el narrador para ilustrar el “matrimonio cerebral”. Por esta razón, se esboza una superposición de estructuras donde se entreteje el mito y lo fantástico, no en balde, Asunción Castro Díez dice: “la narrativa fantástica se relaciona de forma natural con el mito. En primer lugar, en su misma condición de narración o relato. En segundo lugar, en su naturaleza extraordinaria; un hecho

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 402.

¹⁸⁵ Nervo. *Op. cit.*, p. 11.

sobrebebido como manifestación sobrenatural o en todo caso misteriosa”.¹⁸⁶ Como resultado de esto, la complejidad de la obra nerviana reside en el entrecruzamiento de estructuras textuales pertenecientes a múltiples géneros o discursos, de manera que este esquema narrativo permite la inserción de los mitos tanto el de Platón como el de Ovidio mediante una resolución fantástica.

Es menester señalar otro aspecto trascendental de este relato: los mitos que aparecen en la novela se estructuran con base en los procedimientos formales del modo fantástico, esto es, en *El donador de almas*, el tema del andrógino se ciñe a los recursos retóricos y narrativos empleados por este género, de tal suerte que la disposición estructural de todos estos artifices agrupados en una unidad temática ofrezca una visión más coherente y verosímil sobre la androginia. A este propósito, Remo Ceserani, en su libro intitulado *Lo fantástico*, expone sucintamente que la literatura fantástica realiza también la reflexión crítica sobre un sinfín de temas que ocupa a la cultura en general, verbigracia, el eros romántico:

También la literatura fantástica asume una tarea crítica sobre este tema relevante. Y, así, en sus textos encuentran expresión todos los extremos y las aberraciones del amor romántico: los excesos de la proyección individual del deseo de amor en un objeto que no es digno del mismo o que ni siquiera se da cuenta de ello, sublimaciones que llegan a encarnar el objeto amoroso en una imagen pictórica o, incluso, en un fantasma.¹⁸⁷

En cuanto concierne a Nervo, el amor propicia un espectáculo siniestro en virtud de un hermafroditismo cerebral. El deseo de pasión, de posesión del ser amado que sufre Rafael, denuncia una faceta lúgubre, porque el amor condena al protagonista a vivir encadenado a su amante en un mismo cuerpo y en un mismo cerebro desbaratando toda idealización sobre

¹⁸⁶ Asunción Castro Diez. “El mito de la metamorfosis en la narrativa fantástica de José María Merino” en Juan Herrera Cecilia (coord.). *Reescritura de los mitos en la literatura*. Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2008, p. 488.

¹⁸⁷ Ceserani. *Op. cit.*, p. 128.

la convivencia armónica de los principios masculino y femenino. Esta frustración del amor, el cual trastorna al protagonista es una muestra de cómo el epígrafe atisba un desenlace trágico.

Por otra parte, la referencia a estos seres míticos plantea, de entrada, una lectura intertextual. Sin que haya una fórmula preestablecida de cómo el lector debe leer e interpretar la fusión psíquica entre Alda y Rafael, el texto nerviano se entrecruza con los mitos de Platón y Ovidio, es decir, si quien lee atiende a lo que el narrador expresa, esta unión se ha de entender en tanto una suerte de hermafroditismo, empero, la copresencia de los elementos masculino y femenino en una sola psique alude también al andrógino. Por tanto, el receptor de la obra en cuestión se halla en la disposición de hacer una lectura transversal cuyo procedimiento implique una confrontación de las presencias intertextuales en conjunto con ese otro constructo signico.

Así pues, la expresión “hermafroditismo intelectual” dirige la lectura hacia una reelaboración del mito ovidiano. No obstante, se trata de una rescritura puesto que el protagonista no sufre ninguna mutación anatómica como en el caso de Hermafrodito, donde tras la metamorfosis éste lleva consigo dos órganos sexuales. No obstante, este “hermafroditismo intelectual” se asemeja curiosamente al andrógino mental de Virginia Woolf pese al desfase temporal. Mientras *El donador de almas* plantea, en principio, este problema de los sexos como una mera cuestión que sólo interesa a los poetas que “tienen en sí ambos principios”. Woolf entiende que el genio creador a la hora de escribir debe ser viril-mujer y viceversa. Desafortunadamente, la novela de Nervo se queda a medio camino de la reflexión sobre la creación artística sin ahondar en ello. Entonces, si no existe una conjunción sexual

de por medio, no hay androginia. El fragmento citado a continuación es una muestra de este entrecruzamiento mítico donde las fronteras entre un arquetipo y otro se borran:

El viento se enredaba en los abetos lejanos, sollozando un *lied* del norte.

Dormía todo envuelto en un silencio blanco...

De pronto:

-Oye, Rafael –sollozó Alda- no hay tiempo que perder. La gran sombra se aproxima. Sólo un recurso me queda y voy a echar mano de él.

-¿Y ese recurso?

-No te lo diré. Más es preciso que duermas.

-¡Que duerma!

-Que duermas... Es el solo medio de salvarme.

-¡Explícate!

-¡No debo! ¡Si me amas, duerme!

-¿Estás segura de que así te salvo?

-Plenamente segura.

-Pero...

-¡No repliques, por Dios! ¡duerme! ¡duerme!

El doctor fue a buscar un pomo de narcótico, puso algunas gotas en un vaso mediano de agua y bebió el contenido.

Momentos después se recostaba en el sofá y caía en un profundo letargo.

Lo que pasó después es breve y obvio de decir:

Alda, con una sutileza del todo espiritual, encarnó en el hemisferio izquierdo del cerebro del doctor, dejando confinado el espíritu de éste al hemisferio derecho.

Y cuando Rafael despertó ya entrando el día, merced a un caso único desde que el mundo es mundo, tenía dos almas...¹⁸⁸

De nueva cuenta, la ambientación del espacio favorece y reitera la disposición de un acontecimiento fantástico, el “viento”, el “*lied* del norte” así como el “silencio blanco” lo anuncian. Sobreviene después la encarnación de lo femenino en uno de los hemisferios del doctor. En principio, esta unión cerebral se explica a partir de la trasmigración de un alma femenina a un cuerpo masculino. Tanto en el texto de Ovidio como el de Nervo, la mujer asume un papel activo que pone en peligro la virilidad de los personajes masculinos porque los transforma en seres bisexuales y, sobre todo, porque los feminiza, en Hermafrodito hay presencia del órgano sexual femenino, mientras que en Rafael sólo se distingue un

¹⁸⁸ Nervo, *Op. cit.*, pp. 65-66.

hemisferio femenino. En el primer ejemplo, Salmacis, guiada por el deseo, se abalanza sobre Hermafrodito a tal punto que se fusiona con él, en el segundo ejemplo se repite más o menos este patrón, pues, es Alda quien se apodera del hemisferio izquierdo de Rafael mientras este duerme.¹⁸⁹ No obstante, esta fusión se da aleatoriamente en el sentido de que el alma, tras la muerte de Sor Teresa, necesita un cuerpo en el cual pueda habitar y, al no encontrarlo, decide ocupar una parte del cerebro de Rafael.

Aunque Rafael no experimente ningún cambio fisiológico, éste sufre una alteración psíquica dado que su mente se fragmenta en dos regiones antitéticas al final del rito hierogámico: una destinada a lo masculino y otra con vistas a lo femenino, la cual se concentra en el lado izquierdo. Esta irrupción espiritual por involucrar dos entendimientos fusionados nos recuerda al andrógino, inclusive, el concepto “hermafroditismo intelectual” utilizado por el narrador puntualiza una conversión estrictamente cerebral, cuya cualidad se asimila a los dioses bisexuales:

El doctor era, en efecto, como un Dios! Se amaba de amor así mismo; con la placidez nipona con que Budha contempla su abdomen rotundo; así el doctor se contemplaba a pesar de no ser nipón.

Todo el universo estaba dentro de él, estaba en su cerebro. Su cerebro era un huerto cerrado, donde Adan y Eva –Rafael y Alda- se besaban continuamente, perdonando ustedes este antropomorfismo y otros en que habrá de incurrir el autor.

-¿Quién no es dichoso a raíz de matrimoniado?

¡Ah! ¡Los poetas no soñaron jamás con una fusión más íntima de los seres!

¡Ser un mismo cuerpo con dos almas! Tener en sí a la amada, en sí poseerla.

¡Acariciarla acariciándose! Sonreírla, sonriéndose... glorificarla glorificándose...

Cierto, algunas veces tales y cuales miserias fisiológicas ruborizaban al doctor por misterio de su semi-cerebro.¹⁹⁰

El narrador juega a ironizar la tradición andrógina en su vertiente platónica y romántica

¹⁸⁹ Una similitud entre la novela de Nervo y *Orlando* de Virginia Woolf es que los personajes protagónicos duermen mientras se convierten en andróginos.

¹⁹⁰ Nervo, *Op. cit.*, p. 81.

a tal punto de estimar la fusión sexual en la novela como “los matrimonios mal avenidos y mal educados”. Incluso, la pregunta “¿quién no es dichoso a raíz de matrimoniado?” es empleada como un recurso irónico cuyo sentido figurado conduce a una contradicción implícita, dicho de otro modo, dentro de este contexto el matrimonio lejos de asegurar la felicidad de la pareja, la envuelve en una comunicación degradante y desgastante al mismo tiempo, no en balde el capítulo “Luna de miel”, donde los dos hemisferios del cerebro del doctor se regocijan en el amor precede al capítulo “Descensus averni”, en el cual los amantes se pelean el “usufructo de la boca”. De este modo, la finalidad del enunciado “descensus averni” consiste en cuestionar y, por ende, ridiculizar al hermafrodita intelectual: “la androginia primordial sustentada por Aristófanes (que no casualmente era cómico) es el modelo paródico centralmente por el hermafroditismo mental de Nervo”.¹⁹¹ Desde esta postura, el narrador retoma una posición con respecto al amor, el cual confirma una vez más su imposibilidad.

Por otra parte, el discurso sobre la unión de los enamorados propone, de fondo, un amor narcisista, o sea, amarse a sí mismo: “¡Ser un mismo cuerpo con dos almas! Tener en sí a la amada, en sí poseerla. ¡Acariciarla acariciándose! Sonreírla, sonriéndose... glorificarla glorificándose”.¹⁹² A esta sazón, la narración deja entrever una incapacidad del personaje principal para trabar relaciones interpersonales con el sexo opuesto, porque no logra armonizar ambos hemisferios. Quizá este narcisismo le viene dado por haber poseído dos conciencias.

La unión de los dos principios sexuales se vuelve una condición andrógina característica de los individuos primordiales. Por ello, el protagonista se ama a sí mismo

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² Nervo, *Op. cit.*, p. 81.

porque dentro de él converge el universo entero, en otras palabras, “Todo el universo estaba dentro de él, estaba en su cerebro. Su cerebro era un huerto cerrado, donde Adán y Eva-Rafael y Alda- se besaban continuamente”. Justamente, la alusión a Adán y Eva ha generado numerosas discusiones académicas y místicas en torno a un supuesto estado andrógino de nuestro ancestro bíblico, según esta polémica se cree que Adán tenía una naturaleza dual. En el texto *El andrógino sexuado*, Estrella de Diego hace una revisión puntual por medio de una confrontación entre las tesis gnósticas y el primer libro del Antiguo Testamento, el Génesis:

El mito de la creación más comúnmente aceptado se expresa en el primer capítulo del Génesis: “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”. Es decir, Dios crea a Adán y de Adán crea a Eva, su compañera. Una traducción más precisa del texto desvelaría el plural: “creamos al hombre a nuestra imagen y semejanza”, implicando de este modo la condición andrógina de Dios. Las posibles interpretaciones llevaron a los Cabalistas a hablar de un Adán Kadmon –el ser primordial que todas las dualidades y del que nace el Adán y la Eva del Paraíso- y a los gnósticos a plantear cómo [...] nace el Hijo del hombre, el andrógino, un ser en el que están contenidos todos los opuestos.¹⁹³

La idea de que el hombre desciende de un ser único se plantea en muchos mitos. Si cotejamos el relato de Aristófanes con la creación de la primera pareja humana siguiendo el Génesis, encontramos que en ambos hay una suerte de división o fragmentación del cuerpo, por ejemplo, el andrógino aristofánico al ser partido en dos mitades engendra a un hombre y una mujer; en el caso de Adán, Dios formó a la mujer de una de las costillas de aquél.

3.2. La conciencia de los sexos (el yo y el otro)

It is fatal to be a man or woman pure and simple:
one must be a woman manly, or a man womanly"
Virginia Woolf, *A room of one's own*

Abro este último apartado con una pregunta: ¿por qué si hay una fusión cósmica se perciben

¹⁹³ Estrella de Diego, “Androginias” en *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992, p. 25.

dos conciencias aisladas? A propósito, José Ricardo Chaves señala: “al igual que con Hermafrodito en Ovidio, [en *El donador*] no se cumple una verdadera fusión de almas, sino que cada una, la femenina y la masculina, continúan funcionando independientemente, reducidas eso sí a un solo cuerpo”.¹⁹⁴ Así pues, el cerebro de Rafael contiene dos almas y, sin embargo, no existe una univocidad psíquica. Al contrario, cada hemisferio está tipificado sexualmente, esto quiere decir que se le asigna un rol sociocultural.

Esta discontinuidad o disparidad se constata mediante la palabra. La importancia del discurso es tal que a través de él se identifica una fragmentación de la conciencia masculina. La polarización del habla señala el fracaso de las nupcias y pone de relieve la presencia del hermafrodita, pues el cerebro de Rafael está dividido en dos principios completamente independientes. Es de notar también que el pensamiento jamás discurre en una secuencia mujer-hombre u hombre-mujer como se atisba en *Orlando*, de Virginia Woolf, obra en la cual el protagonista desdibuja los límites entre los sexos al punto de referirse a sí mismo como mujer y hombre. En todo caso, en *El donador de almas* predomina un razonamiento parcelado, doble y no intersexual, el cual no es más que un ejemplo claro de la no-fusión de los sexos.

En lo referente a la diferenciación del género, ésta se produce mediante la asignación de signos culturales. Así la masculinidad se construye y reafirma oponiéndose al orden simbólico de la femineidad, pero ¿por qué el empeño mío y del narrador en diferenciar un sexo del otro? Muy fácil, el alma hace del doctor un hermafrodita, y aunque no haya costos físicos, “los hemisferios se transforman en actantes capaces de pensamiento, respuesta y

¹⁹⁴ Chaves, *Op. cit.*, p. 279.

sensibilidad”.¹⁹⁵ De manera que la voz de Rafael, al materializar las ideas, se traviste bien en hombre, bien en mujer:

Los primeros días era tal la vehemencia de sus protestas, juramentos y promesas, que solían uno y otro arrebatarse la palabra, es decir, arrebatarse el órgano bucal que la emitía; pero después (¡ah! ¡por muy breve tiempo!) los diálogos fueron más perfectos, más reposados, ganando en unción lo que perdían en ímpetu.

Cuando Alda hablaba sabía extraer de aquella garganta viril inflexiones musicales en que se revelaba la mujer; y era un encanto oírse entonces, sobre todo porque las locuciones de que ella echaba mano eran aquellas de que el doctor hubiese echado mano en su caso; las que él puso en sus sueños tantas veces en los labios de una mujer adorada.

El español surgía fluído y acariciador, con todas las melodías de los diminutivos mexicanos, con toda la expresión de los superlativos, con toda la opulencia de los verbos; y si resistimos a copiar uno de esos eróticos parlamentos, uno de esos tiernos paliques, es porque siempre hemos creído que los diálogos pasionales no deben escribirse sino con notas en el pentagrama, para que lo digan los violines y las violas, las flautas y los oboes divinos, las maderas y los cobres, en medio de la sinfónica pompa de los grandes motivos orquestales. ¡Lo demás es un escarnio y una profanación!¹⁹⁶

Este fragmento gira entorno a la palabra. La palabra como expresión, transgresión y ruptura. Aquí, no es el cuerpo el que se enviste de mujer u hombre sino la voz al emitir “de aquella garganta viril inflexiones musicales en que se revelaba la mujer”. Líneas atrás se planteó este problema como un entorpecimiento del diálogo, lo cual no sucede si se revisa el coloquio entre los amigos. Sin embargo, el narrador restringe los “parlamentos eróticos” entre Alda y Andrés por creerlos un acto exclusivo de la música: “siempre hemos creído que los diálogos pasionales no deben escribirse sino con notas en el pentagrama”; no obstante, la novela inicia con un diálogo excesivamente edulcorado, sólo que, a diferencia de aquél, éste se entabla entre dos hombres.

Asimismo, la configuración del sujeto dual manifiesta un acto de reconocimiento del

¹⁹⁵ Jorge Harmodio. *Exordio a un estudio del espacio en Amado Nervo*. Disponible en: <http://www.amadonervo.net/narrativa/exordio04.html>, (3 de septiembre de 2013).

¹⁹⁶ Nervo, *Op. cit.*, p. 83.

otro. Sin embargo, las formas de alteridad se ciernen en múltiples representaciones y en todas ellas se patentiza un sentido de identidad. En *El donador de almas* el *alter ego*, dígase Alda, encarna junto con el yo, Rafael, una dualidad cerebral que de entrada pretendía conducir a los amantes hasta la herogamia como parte de las ensoñaciones del protagonista: “¡Oh! Si yo pudiese realizar con Alda el matrimonio cerebral soñado por Augusto Comtpe”.¹⁹⁷ Súmese a esto la extravagancia de su deseo a propósito del motivo “mi reino por un alma”, expresión con la cual la narración se abre paso hacia un universo sobrenatural de donde vendrá un espíritu celestial.

Así, en la novela de Nervo, escribir del otro es escribir sobre lo que no se es. El hombre es diferente a la mujer sólo por oposición, de suerte que cuando Rafael se enfrenta a Alda es factible reconocer a dos sujetos distintos que bien pudieran complementarse mutuamente. En este juego de contrarios, Rafael proyecta, por un lado, sus sueños y, por otro, sus temores simbolizados en Alda.

En otros pasajes del texto, se discute, asimismo, un supuesto desdoblamiento del protagonista cuyo “maridaje íntimo” designa, en apariencia, la “conscientia oppositorum”. Sin embargo, lo acontecido en la mente de Rafael va más allá de una copresencia de principios antagónicos, no sólo se yuxtaponen “voluntades” sino se enfrentan, es decir, jamás se logra la restitución de la unidad perdida. En el fragmento que a continuación se cita, el narrador llama a estos dos principios el “yo” y el “otro”:

Desde el conde Xavier de Maistre hasta Lindau, y antes y después de ellos, muchos filósofos han hablado de ese alter ego que forma con nuestro yo una dualidad extraña, que pugna con él a las veces y a las veces a él se une un maridaje íntimo y que parece usufructuar alternativamente con la individualidad primitiva las células del cerebro.

Todos sentimos en nuestra conciencia a esos dos personajes que se llaman yo y

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 36.

el otro.

Todos escuchamos sus diálogos, sus controversias, sus querellas. Suelen besarse con efusión y suelen también, como los matrimonios mal avenidos y mal educados, tirarse con los platos.

Pero de fijo ningún hombre ha sentido jamás con tanta precisión y de un modo tan abrumador la presencia de esos dos principios pensantes, como el doctor al levantarse.

¡En su cerebro había algo inverosímil! Había dos entendimientos y dos voluntades al propio tiempo...¹⁹⁸

De entrada, esta unión psíquica se considera “una dualidad extraña”, la cual, según el narrador, suele acompañar al individuo, pues, al parecer, la conciencia humana se debate entre dos principios. Empero, la convivencia de los principios masculino y femenino en el cerebro de Rafael es una sintomatología de algo “inverosímil”. Pero ¿por qué el narrador elige este vocablo para calificar una fusión que representa la armonía? ¿Es o no la mujer el alter ego del hombre? Lo interesante es que “la presencia de los dos principios pensantes” en el cerebro del doctor va en detrimento de los postulados filosóficos y místicos sobre la androginia porque se rechaza la unión de los sexos; la perfección de un estado primordial provoca horror y estremecimiento en el joven doctor. Al respecto, Christian Sperling ofrece esta explicación: “esta conjunción deja ver una especie de Doppelgänger cerebral. Dadas las referencias al campo semántico clínico y las connotaciones psicológicas [...] puede hablarse de una figuración de las dos instancias: lo consciente y lo inconsciente”.¹⁹⁹ Según lo anterior, la mujer no es el alter ego del hombre sino su doble fantasmagórico, lo que subyace en esta fusión andrógina es una mutilación del logos masculino.

Aun con todo, no se explica con exactitud si la mujer cumple con la función del doble en vista de que, en el otro extremo, se halla el otro opuesto masculino del científico, quien

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 69.

¹⁹⁹ Christian Sperling. “Literatura fantástica y cuento de locos” en *La narrativa modernista de México: sensibilidad finisecular y el discurso científico sobre la conciencia humana*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, p. 228.

reemplaza el lugar de la amada. Aunque Andrés posea cualidades excepcionales y su belleza sea ejemplar, no puede fusionarse con Rafael debido a que esta unión mítica sólo puede efectuarse entre parejas heterosexuales. A estas alturas, valdría la pena pensar qué lugar ocupa Alda en este triángulo amoroso.

Lo cierto es que cuando la mujer se muestra en su forma alígera, su compañía resulta satisfactoria para Rafael. En cambio, si ésta se une mentalmente a aquél, no hay garantía de un encuentro espiritual. Esta fusión, cabe decirlo, hace una distinción entre lo femenino y lo masculino, con lo cual no es posible reflexionar sobre una visión de la convivencia de los sexos, sino que este “matrimonio cerebral” queda en un mero intento de conciliar ambos principios sin conseguirlo jamás. Para Robert Mckee Irwin está claro que esta novela apenas esboza una reflexión sobre “el hermafroditismo intelectual”:

Nervo no ofrece ningún mensaje serio acerca del hermafroditismo. Su novela es una pequeña diversión que juega con las ansiedades sociales de su momento (y quizá con la posibilidad de expresar un homoerotismo prohibido). Su meta es provocar, escandalizar, ruborizar y, de cierta manera, celebrar lo heterodoxo.²⁰⁰

Sin duda, *El donador de almas* no profundiza en este tema porque, en el fondo de la discusión, lo que está en juego, más bien, es contravenir el mito platónico sobre el andrógino, de otro modo, la novela no destacaría continuamente la imposibilidad amorosa. A fe mía, esta novela busca polemizar el amor, pues existe una fuerte incompatibilidad entre Alda y Rafael que no se logra superar aun con el maridaje cerebral. Incluso, queda pendiente si el amigo es, en efecto, el verdadero complemento del doctor y con quien sí puede restituir esa unidad perdida.

²⁰⁰ Robert Mckee Irwin. "Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia" en *Signos Literarios*, vol. II, núm. 4, México, 2006, p. 70. Disponible en: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosliterarios/index.php>, 19 de junio de 2013.

A lo largo de estas páginas, se ha querido poner de relieve el fracaso de la androginia en *El donador de Almas*. Por ello, me detuve en examinar la representación de este mito y sus cruces con la figura del hermafrodita, así como su impacto en el ideal de amor. El análisis ha transitado de lo fantástico a lo tematólogo con el objetivo de dilucidar el misterio que comporta el “hermafroditismo intelectual”.

Estudiar al andrógino implica un encuentro con su tradición y particularmente con uno de los principales relatos que le dieron vida, el de Platón a través de Aristófanes. Y gracias a el mundo moderno conoció el amor. Esta historia se resume en la división de la humanidad en dos sexos (dos géneros) y los esfuerzos de aquella por restituir el estado primigenio. Entonces, la búsqueda del otro revela la soledad del ser humano y su condición solitaria, saberse y sentirse solo.

Ante este panorama, *El donador de almas* muestra un final sin escapatoria. Además, esta obra elabora un discurso crítico e irónico en torno a la insatisfacción y el hastío que trajo consigo el progreso. *El donador de almas* es también una muestra de cómo el amor sirve al protagonista en tanto que una estrategia de evasión de una realidad mutilante, de ahí que el “connubio cerebral” obsesione tanto a Rafael, pues éste garantizaría la felicidad eterna. No obstante, la condición humana, una vez más, nos escupe, al protagonista y a los lectores de la obra, a la cara para recordarnos que somos seres eternamente insatisfechos. Con esta lección tan audaz y divertida, la trama concluye con la disolución del ideal andrógino a través del rompimiento de los lazos matrimoniales. Según Jorge Harmodio, “si las obras literarias fueran demostraciones matemáticas, *El donador de Almas* demostraría la inviabilidad de aquel hermafrodita del Banquete de Platón, conciliador de los principios masculino y

femenino en un mismo cuerpo”.²⁰¹ Es obvio que el telón platónico consolida el sentido de imposibilidad, pues, recuérdese que, de acuerdo con la fuente original, el tercer sexo es causa del amor entre un hombre y una mujer. De esta manera, al no darse la fusión entre Alda y Rafael queda abierta la discusión sobre una presunta homosexualidad, o al menos sobre el homoerotismo, ya que la obra cierra con los dos amigos juntos. José Ricardo Chaves comenta al respecto: “que al final estén juntos podría verse como una señal de unificación final dentro del campo masculino, no en su vínculo con lo femenino”.²⁰² Así, se alza una nebulosa sobre la concepción aristofánica y platónica en torno al amor:

El texto elimina la posibilidad de que el personaje funcione como el otro amado por el protagonista. Como objeto de deseo, carece de cuerpo y, como alma fusionada, es insoportable. Nervo desmonta la concepción de Aristófanes del andrógino como la fusión gozosa de dos almas que encuentran [...] la completitud perdida. Pero también la visión platónica de Eros, aquella que construye una suerte de reciprocidad erótica, es insostenible. No hay alteridad que complemente. No hay ni completitud ni reciprocidad.²⁰³

La cohabitación craneana en cuanto símil del matrimonio se ve afectada por dimes y diretes de alcoba cuyos ecos repercuten gravemente en la erótica y retórica de la conversación. La usurpación del hemisferio izquierdo, por parte de Alda, modifica el espacio craneal masculino, esto es, lo feminiza.

Existen dos posibilidades por las cuales el protagonista jamás logra consolidar su amor: porque persiste un rechazo a lo femenino o, bien, porque se halla oculta una atracción homoerótica, por no decir homosexual, que le impide a él acercarse a la figura amada. En el primer caso, la mujer se vale de uno de los hemisferios del hombre en un intento de procurarse un cuerpo en donde poder habitar, esto traerá como consecuencia un

²⁰¹ Cfr. Harmodio. *Op.cit*, p. 20.

²⁰² Chaves, *Op. cit.*, p. 282.

²⁰³ Poe, *Op. cit.* p. 188.

hermafroditismo demoníaco. Este último se debe entender al margen de la monstruosidad, pues no se puede explicar de otra forma el desajuste mental que ha provocado semejante connubio. La mujer es vista aquí como un intruso dado el modo de apoderarse de la mente de Rafael. En el segundo caso, tal vez, lo digo aventuradamente, el amor que siente Rafael por Andrés lo sublima mediante una representación divinizada de la mujer.

Finalmente, la inoperancia de la unión cerebral le da un sentido y significado adverso a la figura del andrógino, puesto que deja de funcionar cualquier equilibrio que se establezca entre los dos géneros: masculino y femenino. O quizá, el mensaje sobre la androginia nos conduce hacia una conciencia bi-sexual, lo cual supondría apostar por un pensamiento viril pero femenino.

Amor es desamor

Este ensayo ha dado giros inesperados desde el momento de su concepción hasta el último punto final. La idea de escribir un texto sobre una de las obras, según creo, más enigmáticas de Nervo exigía precisión metodológica, además de una vasta y ardua documentación. Estudiar el concepto de amor en *El donador de almas*, de Amado Nervo, requirió un estudio narratológico y transtextual de la diégesis con la finalidad de analizar aquellos componentes involucrados en la construcción del imaginario amoroso nerviano. En este intento de dilucidar sobre uno de los temas literarios más socorridos en la vida del hombre observé que la complejidad del discurso amoroso reside particularmente en su manera de ser concebido, esto es, el amor es un constructo supeditado a la historia y cultura humanas. Incluso, puedo afirmar que no existe un sentimiento amoroso único sino una ideología en torno al amor, la cual fluctúa con el paso del tiempo.

En particular, el tema del amor en *El donador de almas* se fundamenta en su imposibilidad, lo que significa que la narración contradice la unión entre Alda y Rafael. Esta relación está destinada al fracaso y termina con la ruptura definitiva del ideal de amor, el cual, desde la perspectiva del protagonista, supone una unión cerebral. En el texto, este hecho responde, en primer lugar, a la falta de voluntad de Alda, quien se halla enajenada a los designios de Jesucristo, en otras palabras, mientras el alma femenina permanezca en un estado de vigilia y sin un cuerpo propio no podrá amar. Esta es la condición que se establece cuando el espíritu donado se revela ante el científico.

El problema de la imposibilidad amorosa ha sido estudiado antes por teóricos como José Ricardo Chaves en sus libros *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin siglo* y *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, Karen Poe en *Eros*

pervertido: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano, Christian Sperling en su ensayo “La medicina mental en la novela corta hispanoamericana: el caso de Amado Nervo” y Francisco Tovar Blanco en su artículo “Visiones Fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo”. Estos críticos coinciden, además, en que *El donador de almas* parodia el amor platónico y el matrimonio, inclusive, consideran *El Banquete* de Platón como modelo paródico de base.

En el primer capítulo de este trabajo señalé las principales causas de la ruptura amorosa, entre ellas, sobresale la incompatibilidad de los principios masculino y femenino tras la realización del “hermafroditismo intelectual”, el cual provoca la fragmentación del cerebro de Rafael en dos hemisferios. Otro factor detonante de la separación entre Alda y Rafael es el uso de la palabra que, de acuerdo con Karen Poe, repercute directamente en la erótica de la conversación, provocando la separación definitiva de la pareja heterosexual.

A nivel discursivo, la imposibilidad amorosa se patentiza mediante el leimotiv “imposible”. Así, los diálogos entre Alda y Rafael, que se entablan antes de efectuarse la metempsicosis, declaran la inviabilidad de la unión heterosexual, con la cual el concepto de amor en la novela de Nervo se erige sobre una visión pesimista, dicho de otro modo, la obra desarrolla la premisa de que no existe el amor feliz, no al menos para la pareja heterosexual. En cambio, la amistad masculina viene a sustituir la figura de la mujer amada como se observa al final de la novela.

En cuanto a la amistad entre Andrés y Rafael, su relación sigue otros derroteros. Se sabe que esta fraternidad oculta un homoerotismo, aunque no totalmente, pues, el enunciado “todo hombre necesita un hombre” confirma dicha sospecha, en parte, porque evidencia una carga erótica y, en parte, porque se convierte en una declaración abiertamente homoerótica.

Además, añádase el hecho de que la estimación de la belleza física de Andrés sugerida tanto por el narrador como por el protagonista se convierte en una apreciación de índole homosexual de acuerdo con la propuesta planteada por Martin Green en su libro *Homosexualidad y política*.

En lo tocante a la caracterización de Andrés Esteves, Karen Poe asegura que este personaje se asimila físicamente a la mujer prerrafaelita, un símbolo recurrente entre los modernistas; por tanto, su apariencia se inviste de elementos femeninos. Lo curioso es que este personaje masculino adopta dichas cualidades como el rubio del cabello, muchas veces privativos de la mujer en la literatura de la época sin que se haga una descripción física del alma.

Aunque en este trabajo se ha optado por elegir el término de homoerotismo, puesto que dicho concepto define correctamente el amor entre dos hombres, varios críticos de la obra de Nervo advierten cierta presencia homosexual en la novela, Éste es el caso de Robert Mckee Irwin, quien asegura que el contraste del aspecto corporal entre los personajes masculinos, particularmente el de Andrés Esteves, no tiene nada que ver, en absoluto, con la amistad intelectual:

En *El donador de almas*, hay implicaciones -quizá veladas por el autor mexicano de 1904, pero bastante transparentes para el tema de hoy día- de la homosexualidad. Lo que no menciona, pero queda claro para el lector perspicaz, es que Nervo ha creado un protagonista con alma de mujer en un cuerpo de hombre, el bien conocido tropo decimonónico del homosexualismo masculino.²⁰⁴

Robert Mckee no es el único crítico que ha llegado a esta conclusión. En el artículo "Visiones Fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo", Francisco Tovar Blanco

²⁰⁴ Robert Mackee Irwin, "Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia" en Signos Literarios, núm. 4, vol.II, México, 2006, p. 71. Disponible en: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosliterarios/index.php>.

menciona brevemente que “Rafael Artiga descubre, en la parte cerebral que corresponde a la mujer, el intelecto y las tendencias de Andrés Estéves”,²⁰⁵ lo cual nos lleva a preguntar ¿quién es Andrés Esteves? José Ricardo Chaves en su ensayo “El donador de enigmas. Un acercamiento a la prosa fantástica de Amado Nervo” dice que se trata de un yo desdoblado, cuyo intelecto se contrapone a la razón, de tal manera que el poeta viene a sustituir a la mujer y todo aquello que ésta representa.

Ahora bien, faltaría dilucidar ¿cuál es el papel que desempeña Alda en este triángulo amorosa? Siguiendo a José Ricardo Chaves, el yo masculino se enfrenta al yo femenino en un esfuerzo por resolver el problema de los sexos a través de la androginia. No obstante, éste queda inconcluso, porque, se malogra el proyecto del “hermafroditismo intelectual” con el cual se pretendía conciliar ambos principios. La mente de Rafael no asimila la presencia del alma, por el contrario, genera un trastorno cerebral cercano a la locura, según palabras de Karen Poe.

De una u otra manera, el alma se convierte en el regalo jamás deseado: “Alda era un tremendo obsequio –Aquella a quién jamás debe uno encontrarse-. Más tremendo que el fin del mundo imaginado por doña Corpus”,²⁰⁶ por esta razón Christian Sperling en su tesis doctoral sobre el discurso médico en la narrativa hispanoamericana concluye que la mujer es una especie de doble fantasmagórico, es decir, lo femenino como una figura de alteridad de lo masculino encarna los temores inconscientes o subjetivos del protagonista, los cuales podrían interpretarse como horror a la ambigüedad, al menos, desde una plano clínico. Esto explicaría por qué fracasó el connubio cerebral tan soñado por el protagonista, recordemos que el modelo androgínico de Platón planteado por Aristófanes evoca la fusión de seres

²⁰⁵ Tovar Blanco, Op. cit. 15.

²⁰⁶ Nervo, Op. cit. p. 78.

primordiales, los cuales debido a su desobediencia fueron partidos en mitades por los dioses. Si se coteja este mito con la novela, se pone de relieve el tema de la complementariedad. Al menos en la obra nerviana ésta se da no entre Alda y Rafael, sino entre Andrés y Rafael, pero para poder hablar propiamente de la androginia con base en la fuente platónica resulta obligado referir a la pareja heterosexual, de otra manera, la unión sería monosexual. En consecuencia, si no hay complementariedad entre los sexos opuestos, no puede haber androginia:

Que al final los amigos estén juntos podría verse como una señal de su unificación final dentro del campo masculino, no en su vínculo con lo femenino. Tal unificación es posible sin la intervención femenina, lo que se traduce en un fracaso de la androginia, que para triunfar debe contar con lo femenino y lo masculino, no sólo con una de las partes. Recuérdese que el mito platónico presenta a la androginia (la fusión masculino-femenino) apenas como una posibilidad entre tres, siendo las otras dos fusiones la masculino-masculino y la femenino-femenino, sólo que éstas ya no son fusiones andróginas, sino monosexuales, ligadas a los amores sublimes, pedagógico, no generativo, infértiles en lo físico aunque creativos en lo espiritual [...]. El triunfo del ideal andrógino es la victoria de la pareja heterosexual. Al no darse esto en la historia de Nervo, lo que queda es, ahora sí, la homosexualidad o en todo caso, una monosexualidad, la masculina.²⁰⁷

Pareciera que la obra de Nervo se inclina a favorecer el triunfo de la amistad masculina por encima de la pareja heterosexual. La intención de la novela no es únicamente ridiculizar el matrimonio o ironizar el mito platónico, ésta tiene otro fin, según puedo afirmar a partir del análisis aquí expuesto, se propone explorar otras posibilidades del amor. Con esto, se explicaría la inaccesibilidad de la amada y su faceta espiritual, dejando al descubierto una relación homoerótica.

En *El donador de almas*, el ideal andrógino condena a los amantes a estar unidos en una unión aberrante, en vista de que jamás se consigue la armonía y la paz entre los sexos, esto porque cada hemisferio cerebral es independiente del otro, es decir, ambos principios

²⁰⁷ Chaves, *Op. cit.* pp. 282-283.

poseen facultad de pensamiento y habla aunque se disponga de un solo cerebro y una sola boca. De ahí que la unión de las almas se entienda mejor no como una fusión andrógina sino, más bien, hermafrodita.

Por otro lado, el amor que siente Rafael por su súbdita celestial no fructifica, debido a que su relación depende del cuerpo de Sor Teresa, de manera que Rafael no debe retener por mucho tiempo a Alda, de lo contrario, el cuerpo monjil, en el cual el alma incuba, podría morir. Ahora bien, ¿por qué existe una disonancia entre el cuerpo y el alma? Por un lado, la diégesis presenta a un espíritu femenino ilustrado cuyo conocimiento contribuye a diagnosticar a los pacientes de Rafael. Por otro lado, la monja no hace más que caer en éxtasis hasta encontrar la muerte. Incluso, resulta irónico el hecho de que este personaje evoque el nombre de Santa Teresa a pesar de su imbecilidad. Entonces, ¿cómo explicar esta disparidad femenina, sobre todo cuando el alma depende del cuerpo?

Es claro que Rafael sólo ama a Alda como alma. Su deseo es poseerla para concretar así el “connubio cerebral”. En ningún momento, el protagonista, ni la diégesis se preocupan por ahondar en el aspecto físico de Sor Teresa. Esto nos conduce a afirmar que el texto elimina el cuerpo femenino en cuanto objeto de deseo. Desde esta perspectiva, la sexualidad femenina no forma parte de la visión amorosa de Rafael Antiga. En el fondo, éste busca acceder a un amor sublimado.

Sin duda, lo que origina esta búsqueda amorosa estriba en atacar el tedio, no en balde “la huida del *ennui* por parte del protagonista se convierte en el motor de la acción en *El donador de almas*”.²⁰⁸ Tan es así que Rafael aceptará el obsequio de Andrés con el objeto de aniquilar ese malestar existencial. De este modo, el fenómeno sobrenatural acaece en la

²⁰⁸ Martínez, *Op. cit.* p. 403.

diégesis como un intento de superación de la monotonía y la cotidianidad, pero, al mismo tiempo, se atisba una cierta inquietud del doctor de salvarse del vacío poseyendo un alma. Para José María Martínez, la razón por la cual un espíritu se presenta en el relato es porque este hecho anormal asegura la felicidad del protagonista o por lo menos restablece la espiritualidad perdida:

Dos recurrencias características de la narrativa fantástica o cuasi-fantástica de Nervo se derivan de esta prioridad del discurso de la felicidad. La primera es la abundancia de narraciones estructuradas en torno al topos del “nuevo comienzo” o renacimiento”, si utilizamos un término del propio Nervo. Se trata de la ocurrencia en un momento de la anécdota de un hecho generador de una situación anormal que, en principio, debe permitir a los protagonistas acceder a un estado de felicidad duradera, a la dicha que de manera latente o patente han estado ansiando en el tiempo previo ese acontecimiento. Lo veíamos en el caso de *El sexto sentido*, con la operación que permitía al protagonista vislumbrar el futuro; pero también es el punto de inflexión en *El donador de almas*, con el momento de la inhabitación del alma femenina en el cerebro de Rafael.²⁰⁹

A pesar de que el final de la historia concluye con el restablecimiento del orden, Rafael sufre una transformación espiritual. Por lo menos, no se puede aseverar que la felicidad haya llegado a su vida y si ésta llegó, duró sólo un instante, pues el amor se aparta de él dejándolo solo al amparo del amigo. Queda descubierto así un trasfondo existencial en la obra de Nervo; no obstante, esta tragedia es en un texto ameno y humorístico que, en palabras de José Ricardo Chaves, “le brinda cierta contemporaneidad entre los calvinistas lectores de la posmodernidad”²¹⁰, una obra con la cual se comienza a vislumbrar el nuevo siglo.

Por último, quisiera añadir, para concluir estas páginas, que el problema del amor en *El donador de almas* amerita otras observaciones más puntuales en las que se engloben el análisis tanto de la alteridad, estoy pensando en el modelo androgínico nerviano, así como el desdoblamiento del protagonista en dos grandes personajes complementarios: el poeta y el

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 415.

²¹⁰ Chaves, *Op. cit.*, 15.

científico. Este estudio se complementaría si se atiende a otras metodologías menos convencionales capaces de aportar nuevas interpretaciones a la narrativa de Amado Nervo, quizá un acercamiento psicocrítico o imagológico ayuden a resolver aquellos temas que quedaron en el tintero

Esta revisión final sugiere, asimismo, una comparación entre la tradición literaria latinoamericana finisecular y las literaturas europeas tal como se observa en los estudios comparativos de José Ricardo Chaves. Confrontar el texto hasta aquí estudiado con otros textos nacionales contribuiría a profundizar más en el imaginario erótico- amoroso de dicho siglo. Partiendo del supuesto de que la fuente platónica permea nuestra concepción del amor, valdría la pena emprender un análisis contrastivo entre el mito y los textos derivados de éste tal como se aprecia en la novela de Amado Nervo donde la diégesis no sólo recupera el relato aristofánico sino también el ovidiano. De esta manera, se puede pensar tal obra desde una metodología tematólogica como respuesta a una relectura que trasciende el nivel de la intertextualidad para proponer una actualización del concepto de androginia y hermafroditismo en su relación con el tema amoroso de suerte que no está de más suponer que el texto nerviano merece ser entendido en tanto que un architexto al operar una síntesis de dos mitos.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

AMADO NERVO

LIBROS

Chaves, José Ricardo. "En torno a la narrativa nerviana", en *Amado Nervo: El libro que la vida no me dejó escribir: Una antología general*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006, pp. 507-522.

----- . *Eros y Ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, 2005.

----- . *Los hijos de Cibeles*, México, UNAM, 2007.

----- . "Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo" en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006, pp. 15-36.

Cruz Mendoza, Yólotl. "Lecturas y transfiguraciones en los primeros relatos de Amado Nervo" en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006, pp. 37-56.

Durán, Manuel. *Genio y figura de Amado Nervo*, Buenos Aires, Editorial Universidad de Buenos Aires, 1968.

Nervo, Amado. *El castillo de lo inconsciente: antología de la literatura fantástica*, México, CONACULTA, 2002.

----- . *El donador de almas*, México, Iberoamérica, 1960.

----- . *El libro que la vida no me dejó escribir Una antología general*, México, Océano-UNAM-CONACULTA, 2006.

----- . *Obras Completas*, t. 1, Madrid, Plancarte, 1972.

Poe, Karen. *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

REVISTAS

Granillo Vázquez Lilia. "Amar mucho, amar poco: mitos de andróginos y magdalenas", en *Tema y variaciones*, núm. 18, México, pp. 183-208. Disponible en: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/18/222064.pdf>, (17 de agosto de 2013).

Martínez, José María. "Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista" en *Hispanic Review*, vol. LXXII, núm. 3, Pensilvania, 2004, pp. 401-421.

Mckee Irwin, Robert. "Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia" en *Signos Literarios*, vol. II, núm. 4, México, 2006, pp. 63-80. Disponible en: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosliterarios/index.php>, (19 de junio de 2013).

Paéz Martínez, Jesús. "El peculiar modernismo de Amado Nervo: una revisión", en *Moralía. Revista de estudios modernistas*. pp. 74-93. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/moralia/id/76>, (30 de julio de 2013).

Sperling Christian. "La medicina mental en la novela corta hispana: El caso de Amado Nervo" en *Asclepio*, vol. LXIII, núm. 1, México, 2001, pp. 63-88.

Tovar Blanco, Francisco. "Visiones Fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo" en Jaime Pont Ibáñez (coord.). *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, España, Milenio, 1997, pp. 417-429. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/visiones-fantasticas-en-la-prosa-literaria-de-amado-nervo>, (23 de octubre de 2013).

INTERNET

Harmodio, Jorge. *Exordio a un estudio del espacio en Amado Nervo*. Disponible en: <http://www.amadonervo.net/narrativa/exordio04.html>, (3 de septiembre de 20013).

TESIS

Sperling Christian. *La narrativa modernista de México: Sensibilidad finisecular y el discurso científico sobre la conciencia humana*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2009.

Fuentes secundarias

Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Baños, José Antonio. *Eros, entre Apolo y Dionisios. Homoerotismo en la poesía antigua griega*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010.

- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Bersani, Leo. *Baudillaire y Freud*, México, FCE, 1998.
- Casariago Córdoba, Martín. *El amor y la literatura*, Madrid, Anaya, 1999.
- Castro Diez, Asunción. "El mito de la metamorfosis en la narrativa fantástica de José María Merino" en Juan Herrera Cecilia (coord.). *Reescritura de los mitos en la literatura*. Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2008, pp. 481-496.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
- Chantaca, Claudia. *Poética de los fantástico*, Tesis de licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, UNAM, 2006.
- Chouciño Fernández, Ana G. *La imagen masculina en la novela de sensibilidad hispanoamericana*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2005.
- Diego, Estrella de. *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.
- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós, 1962.
- Flores Mendoza, Rubén. *Para una definición de la melancolía en el Romanticismo trágico*, Tesis de licenciatura. México, UAM-Iztapalapa.
- Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, UNAM, 2002.
- García Lasehara, Samuel. "San Miguel Arcángel en la imaginería gótica oscense" en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, vol. XLVI, núm. 13, Aragón, 2013, pp. 277-292. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/867362.pdf, (13 de abril de 2013).
- Gras Balaque, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos, 1988.
- Green, Martín. *Homosexualidad y política*, Madrid, Alianza, 1985.
- Gullón, Ricardo. "Simbolismo y Modernismo" en José Olivia Jiménez (coord.). *El simbolismo*, México, Taurus, 1979.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- Mallarmé, Stéphane. *Antología poética*, trad. Salvador Elizondo, México, UNAM, 2008.
- Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura, la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid,

Taurus, 1999.

Mckee Irwin, Robert. "La homosexualidad cósmica mexicana: espejos de diferencias raciales en Xavier Villaurrutia" en *Revista Iberoamericana*, México, 1999, pp. 293-304. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6073>, (30 de octubre de 2013).

Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, FCE, 1991.

Muñiz-Huberman, Angelina. *El siglo del desencanto*. México, FCE, 2002.

Olivares Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica" en *Hispanic Review*, vol. XLVIII, núm. 1, Pensilvania, 1980, pp. 74-86. Disponible en <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/472490>, (18 de octubre de 2012).

Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*, México, Edaf, 1995.

Ovidio Nasón, Pulio. *Las Metamorfosis*. México, Porrúa, 1977.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM-Era, 1999.

Paz Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

Pimentel, Luz Aurora. "Ecfraisis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 4, México 2003, pp. 281-295.

-----*.El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, 1998.

-----*. "Tematología y transtextualidad" en Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLI, núm. 1, México, 1993, pp. 215-229.

Platón, *Diálogos*, México, Edaf, 2009.

Poulin Caty, Marguerite. "Poétique de spleen dans l'oeuvre de Jules Laforgue" en *The French Review*, vol. LXV, núm. 1, Pensilvania, 1991, pp. 55-63. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/394565> (15 de diciembre de 2012)

Rougemont, Denis de. *El amor y Occidente*, Barcelona, Editorial Kairós, 2006.

Singer, Irving. "El amor en el mundo antiguo" en *La naturaleza del amor, I: De platón a Lutero*, México, Siglo XXI Editores, 2001, pp. 64-187.

-----*. "El concepto de amor romántico" en La naturaleza del amor, II: Cortesano y romántico*, trad. Isabel Vericat, México, Siglo XXI Editores, 2001, pp. 141-142.

Svendsen, Lars. *La filosofía del tedio*. México, Tusquets-Conaculta, 2006.

Wolfgang, Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954.