MODERNISMO DECADENTISTA:
CONFIDENCIAS DE PSIQUIS DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

POR

GABRIELA MORA
Rutgers University

Si París impone hoy sus modas es porque satisfacen íntimas
afinidades de los pueblos que las adoptan.

Pedro Emilio Coll, 1907

La mayoría de los estudiosos de la literatura finisecular europea distingue entre el sentimiento de decadencia o declinación social —notable en sociedades que se ven gastadas o viejas— y la categoría estética del decadentismo. Pero aún soslayando la obvia relación entre los campos social y estético, hasta hoy no hay consenso en la definición del decadentismo y sus parámetros. Para algunos es una forma tardía del romanticismo (Praz), para otros es una reacción contra el romanticismo (Carter), unos pocos hacen cuasi sinonimia entre simbolismo y decadentismo (Balakian, Reed); se lo ve como corriente pre-vanguardista (Calinescu), o como nombre englobador de todos los movimientos literarios de fin de siglo (Ross Ridge, Pierrot).¹

Por otro lado, la distinción entre decadencia social y decadentismo como concepto literario, no borra o disminuye los lazos entre esas esferas. Porque es innegable que muchas de las características atribuidas a las obras llamadas decadentes, se originan precisamente en ese sentimiento de declinación. Por ejemplo, el pesimismo y la melancolía que las permea, el prurito de representar lugares lejanos embellecidos y seres poco usuales, como manera de señalar el disgusto que produce el entorno, la preferencia por lo artificial sobre lo natural, el gusto por lo moribundo (crepúsculo, otoño, enfermedad), entre sus rasgos más notorios.

Aunque como se ve, algunas de esas características se dieron también en nuestro Modernismo, la juventud de las nacientes repúblicas, me llevó en otro lugar a cuestionar la validez del nombre decadentista para obras de nuestra literatura.² Invoqué entonces el

¹ El debate en torno a la definición del decadentismo continúa vivo hoy. A los autores cuyas obras listaremos al final, podemos agregar *Decadence and the Making of Modernism* de David Weir, que aunque examina mayormente el modernismo en lengua inglesa, resume bien las diferentes posiciones sobre el decadentismo.

² La mayúscula para nuestro Modernismo va como señal distintiva para el fenómeno latinoamericano cuyos rasgos y parámetros no se corresponden con otros modernismos, el inglés por ejemplo. En *El cuento modernista: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma*, dedico el capítulo quinto al decadentismo. El propósito panorámico del libro difiere del tratamiento que hago aquí para el volumen de Díaz Rodríguez.

empuje optimista dado por la fe en la ciencia y el progreso que impuso el aceptado positivismo, unido a perdurables huellas idealistas, que obviamente conforman una base diferente que impide el traslado sin matices del fenómeno europeo al americano. El empleo del epíteto decadente, y las disputas que generó entre los escritores de la época, me convenció luego de que no se podía obviar, pues su uso denotaba específicos rasgos que los usuarios defendían o atacaban.³

En Hispanoamérica se da la misma falta de precisión y valoraciones contradictorias que se encuentra al investigar el decadentismo europeo. En la mayoría de los casos se lo evalúa positiva o negativamente más por razones ideológicas que estéticas. Con William Greenslade pienso que el concepto de raíz biológica “degeneración” originador del epíteto estético, fue un elemento estratégico que facilitó discursos que hacían marcada diferencia entre lo normal/anormal; lo saludable/enfermo; lo civilizado/primitivo, entre otras categorías que permitieron a la burguesía triunfante justificar su hostilidad hacia los individuos que representaban el segundo término del binomio (Greenslade 2). La equivalencia que se hizo entre la moral y la salud, dio exagerada autoridad a la medicina, que afianzaba las medidas de control que la sociedad tomaba en contra los que se desviaban del modelo óptimo. Entre los indeseables, se contaban los “inmoderados”, esclavos “de sus pasiones” (Siegel 208), como los personajes representados en *Confidencias de psiquis*, que sufren de agudas obsesiones, clínicamente observadas por el ojo médico de su autor.⁴

Como obra modernista, *Confidencias* (1896) exhibe la combinación de estéticas decimonónicas que constituye el sincretismo caracterizador del Modernismo, y el examen de los cuentos dará ocasión para señalarlas. Por ahora conviene reafirmar el lugar del decadentismo dentro del abanico de corrientes integradas al Modernismo, que contribuyeron a ampliar las formas discursivas y temáticas de nuestra literatura. Bajo el alero general y positivo de esta amplitud es que uso la denominación para la obra a estudiar, aunque en ella se trabajen esos tópicos “negativos” que le dieron al decadentismo su reputación de literatura “amoral y enfermiza” (Phillips 232), causa tal vez del poco interés que ha rodeado a la obra.⁵

³ Julián del Casal escribió “Joris Karl Huysmans” sobre el autor considerado el más representativo del decadentismo. En 1896, Darío fue llamado jefe de la escuela decadentista para muchos sinónimo de Modernismo, y publicó *Los raros* en que exalta a algunos de los decadentes más notorios como Verlaine y Rachilde. Pedro Emilio Coll y Manuel Díaz Rodríguez atacan a Max Nordau, el máximo enemigo del decadentismo (“degeneración” para él), tarea que asume también el protagonista de *De sobremesa* de José Asunción Silva. Y la lista puede extenderse más. Los ensayos de Casal, Coll y Díaz Rodríguez fueron recogidos por Ricardo Gullón en *El modernismo visto por los modernistas* (Madrid: Guadarrama, 1980).

⁴ Díaz Rodríguez estudió medicina en Venezuela y Europa. En la última pudo familiarizarse no sólo con los textos de la nascente ciencia de la psicología, sino además con los tratados filosóficos de moda —de Schopenhauer y de Nietzsche en particular— que pudo leer en inglés, francés, alemán o italiano.

⁵ Orlando Araujo, autor de la edición *Narrativa y ensayo* de Díaz Rodríguez, lo llama “maestro” en su introducción, pero no se detiene mayormente en *Confidencias*. Este mismo crítico quizás contribuyó al olvido de la obra de Díaz con el retrato negativo del escritor que hizo en *La palabra estéril*. Hasta donde sabemos, sólo José Antonio Castro en “Modernismo y cuento modernista” en *Teoría y práctica del cuento en Venezuela* editado por Pilar Almoína de Carrera, Gustavo Luis Carrera, José Balsa y otros (Caracas: Monte Avila, 1992, 143-161), le prestó atención a *Confidencias*,

Esa mala reputación comprende el reproche que sufrieron los modernistas y decadentistas de ser indiferentes a los problemas sociales (Coll 11). Una mirada superficial a *Confidencias* pudiera dar razón a los críticos que —por conocidas causas históricas— le exigían a las letras un rol en la formación ético/moral de los lectores (Araujo). El “escapismo” como se llamó a esa indiferencia, ya se sabe, es una de las múltiples formas con que los autores, muy conscientes de los problemas de sus sociedades, protestaron contra algunos males asociados con la modernidad. Como se comprobará, los cuentos del libro encierran también una protesta contra ciertos hábitos y prejuicios que los nuevos escritores resistían y socavaban en sus obras.

Michel Foucault sostiene que la modernidad impulsó un paulatino cambio de la confesión, de un fenómeno religioso a uno científico (64). El título *Confidencias de psiquis* es particularmente apto y receptivo de esta transformación, pues los seis relatos que contiene están concebidos como confesiones sobre los que se cife un criterio más científico que religioso.⁶ Tres de ellos tienen a un yo que se confiesa con un amigo íntimo (“Celos”, “Fetichismo”, “Un diletante”). “Mi secreto” es también un escrito confesional, pero a manera de testamento moral. Los dos restantes “Flor de voluptuosidad” y “Tic” tienen un narrador básico heterodiegético que da generoso espacio a la palabra de sus protagonistas. Todos los cuentos usan un lenguaje claro, cercano a la oralidad, menos cargado del lujo retórico que se le celebra o reprocha a su autor.⁷ La preponderancia del yo como enunciante, se corresponde con la inclinación a la introspección y al narcisismo del personaje decadente (Pierrot 122).

Según Sander Gilman, el fenómeno de la sexualidad y el concepto de “degeneración” son inseparables en el siglo XIX (72). El sexo es el motor que mueve las obsesiones en cuatro de los relatos protagonizados por hombres: “Flor de voluptuosidad”, “Fetichismo”, “Mi secreto” y “Un diletante”. El primero, hace una ardorosa defensa del sexo como *sine qua non* del amor. “Fetichismo” a su vez, defiende el amor fetichista, poniendo en cuestión lo que se llama “normal” o “anormal” en la sociedad. “Mi secreto” y “Un diletante” exploran

aunque le da más espacio a *Sensaciones de viaje* que no es libro de cuentos. Pedro Emilio Coll escribió un fino análisis como prólogo a la primera edición (Tipografía El Cojo, 1996), pero tiende a atribuir al autor las características de sus personajes, y objeta “el amor sexual y egoísta que les obsesiona” (13). La cita es de la edición de *Confidencias de psiquis* hecha por Ediciones Nueva Cádiz para la Biblioteca de Escritores Venezolanos (Caracas/Barcelona, sin fecha), que reproduce el prólogo de Coll, y de la cual cito.

⁶ Orlando Araujo en el prólogo de la edición de *Narrativa y ensayo* de Díaz Rodríguez refiriéndose a la crítica negativa que recibieron algunas obras del escritor dice que “no le perdonaron que fuera librepensador” (xx, nota 5).

⁷ La opinión general de considerar a Díaz Rodríguez como un artífice de la lengua, llevó a algunos a llamarlo “preciosista verbal” (Araujo, Introducción a edición de *Narrativa y ensayo* xix). A mi parecer, los *Cuentos de color* del autor, más estimados y estudiados, sí sufren de una recarga retórica que disminuye su atractivo. Los juicios que hace Araujo en su Introducción no se adecúan a la escritura de *Confidencias de psiquis* ni por asuntos ni estilo. Dice el crítico, por ejemplo: “Díaz Rodríguez persigue la candidez, la pureza del sentimiento, la emoción ingenua, el mundo en el primer día de la creación y, por ello, nombra con voluntaria ingenuidad las cosas” (xvii). Ni cándido ni ingenuo son adjetivos apropiados para un escritor tan conocedor de sus metas e instrumentos.

un terreno considerado patológico al representar un amor necrofilico el primero, y uno de impotencia sexual el segundo.⁸

En cuanto a los relatos protagonizados por mujeres, es sugerente que representen obsesiones más generalizadas y aceptadas por la sociedad: excesiva vanidad en "Tic", peculiares celos en "Celos". Como tanto la vanidad como los celos son debilidades más atribuidas a las mujeres que a los hombres, a primera vista se puede pensar que estos cuentos inciden en los estereotipos tradicionales de lo femenino. No obstante, estas obras tienen un tratamiento inusualmente innovador como se verá.

En el afán muy modernista de universalización, el tiempo y el lugar de las historias no parece importar y sólo dos de ellas ocurren en un lugar específico. Tanto "Flor de voluptuosidad" como "Fetichismo" se ubican en París, la ciudad/tópico modernista, que puede haber sido utilizada como escudo protector del autor, puesto que esas historias están entre las más audaces del conjunto.⁹

"Flor de voluptuosidad" ofrece la oportunidad de exponer el simultáneo uso y crítica de las retóricas romántica y naturalista, rechazadas por los nuevos, pero no desaparecidas, parte del sincretismo estético de la nueva escritura. Este relato además, especie de parábola paródica del estudiante rico que va a educarse a París, da pie a través de una historia archiconocida, para examinar las diferencias que impone Díaz a los gastados clichés.

La estructura circular de "Flor de voluptuosidad" se inicia y se cierra con la capital francesa, que funciona aquí como un verdadero actante.¹⁰ Rafael, el protagonista, bien aleccionado contra la ciudad corruptora (24), se ve a sí mismo como joven romántico, y sus ideas y lenguaje se amoldan al más conocido estereotipo romántico decadente.¹¹ Pero es la crítica al modo romántico la que predomina. El narrador metadiscursivamente se burla de sus "actitudes de personaje ridículo" de novela "romántica" o de "melodrama indigesto" (24). Luego lo califica de "ingenuo" por creerse moralmente superior, y su retrato de "artista delicadamente romántico" se deconstruye paródicamente con sus prejuicios contra la obrera que se hace su amante.

⁸ Estos dos cuentos se tratan en el libro citado en la nota dos.

⁹ Escudo en el sentido de que el autor puede defenderse de cargos de "inmoralidad" diciendo que son acciones y palabras de sus personajes, por supuesto extranjeros. La estrategia falló porque se las atribuyeron de todas maneras (por ejemplo Coll en su prólogo, o Lowell Durham en *Manuel Díaz Rodríguez vida y obra*, México: Ediciones de Andrea, 1959, 27).

¹⁰ El cuento comienza y termina con una descripción de París que acentúa sus encantos corruptores. El final intima que la ciudad ha conquistado al joven, pero deja al lector la tarea de decidir sobre el significado de esa conquista.

¹¹ Rafael que es "robusto y sano" se enamora de Marta porque es "triste" y él "amaba la tristeza" (31), obvia parodia del estereotipo romántico decadente. En ciertas ocasiones es difícil saber con seguridad si el narrador es serio o no, ambigüedad moderna, anunciadora de la escritura contemporánea. Por ejemplo: "Paseando su nostalgia por entre los árboles medio desnudos gozaba el amargo deleite de sentir una armonía más y más acentuada entre su estado de alma y el aspecto de la naturaleza" (37). La frase subrayada, con su dejo enfermizo, típicamente decadentista, va en medio de una página descriptiva de un crepúsculo en el otoño parisino, preferencia romántico decadentista por lo moribundo. Intuimos que este cuento puede haber sido uno de los primeros que escribió el autor porque en él es más aparente su falta de dominio en el distanciamiento entre personaje y narrador básico, problema bien resuelto en "Celos".

La primera impresión del joven de que en París los deseos se expresan “libres y desnudos” (36, recuérdese que la libertad es primer principio Modernista), reafirma su propósito de no sucumbir a los encantos de la ciudad. No obstante, en una sutil estrategia autorial, el texto muestra cómo Rafael va abriendo sus sentidos y —tal vez los del lector hacia la nueva estética— enriqueciendo su mundo subjetivo y ampliando su visión del mundo. La vida de París va dejando en el joven “múltiples sensaciones y nuevas ideas” (25), tal como propiciaba el arte modernista/decadentista:

Sus ojos descubrían formas, actitudes y líneas hasta entonces ignoradas por ellos; sus oídos se abrían con estupor a una música nueva, y olores extraños de tiempo en tiempo, lo aturdirían, saliéndole al paso como una bocanada de incienso (25-26).

El cuento muestra también la huella naturalista —muy marcada en el decadentismo— y la evidencia es obvia en el comienzo y cierre del relato. Rafael está seguro al llegar a París de que la “herencia de sus antepasados” y “la austeridad de sus costumbres protegerán su virtud”.¹² El final del cuento, en que el joven se confiesa enamorado de Marta (despreciada antes), se burla no sólo de la presumida seguridad del personaje, sino también del *dictum* naturalista sobre la fuerza de la herencia.

La huella naturalista parece ser seria, sin embargo, en la representación de Marta, la amante de Rafael.¹³ Como metaliterariamente expresa el narrador, la historia de la joven era “muy vieja y conocida” (32). Mujer pobre, seducida y abandonada al tener una hija, se convierte en lo que el texto llama “mitad obrera, mitad cortesana” que toma amantes para sobrevivir (33). A la manera naturalista además, esta muchacha tiene “el pecho enfermo”, con el añadido romántico/decadentista de que la enfermedad la hace más deseable.¹⁴

La misoginia característica de todos los movimientos finiseculares (Showalter 176, Weir 20), se percibe también a través de Marta y su idilio con Rafael. La muchacha “goza en empuñarse” ante su amado, y su ideal es “fundirse en su sombra” para “seguirlo arrastrándose siempre fiel y silenciosa” (40).

Como en otras obras modernistas que se adelantan a procedimientos literarios posteriores, ésta presenta una división del yo del personaje principal, rasgo dado como típico de narraciones decadentistas (Reed 217). Quizás como parte de la estrategia defensiva aludida antes, se inventa un yo interior del personaje, y se le encarga enunciar los descubrimientos más atrevidos del joven.¹⁵ Es la voz interna quien convence a Rafael de que Marta lo ama y que tiene valores que sus prejuicios le impidieron ver. Más importante,

¹² Esa “austeridad” no prohíbe la visita a los prostíbulos. Rafael funda sus creencias sobre el amor y el sexo en “experiencias repugnantes, fáciles de repetir” que le han dejado el “viejo horror místico del pecado” (30).

¹³ El tono más serio en lo que concierne a la vida de Marta es claro, y carece del matiz burlesco que se da al hablar de Rafael. Véanse por ejemplo, las páginas 32 a 34.

¹⁴ Al respecto, consúltese *The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio* de Barbara Spackman (Cornell University Press, 1989).

¹⁵ Por ejemplo, en relación a la debilidad pulmonar de Marta, el yo interior reflexiona que “la naturaleza compensa “en las condenadas a la tisis la cortedad probable de la vida con la riqueza y profundidad de sensaciones” (41). El texto hace explícito que esas sensaciones incluyen las del deleite sexual.

es esa voz la que hace la defensa de la voluptuosidad con una acepción específica, significativa para la comprensión del texto, como parece indicar el título del cuento.

Los diccionarios de la lengua definen voluptuosidad como “deleite de los sentidos” y ya se ha ilustrado el papel que cumplen las nuevas sensaciones en el cambio de Rafael. Pero el uso de la palabra en el texto hace explícita referencia al deleite logrado a través del sexo, con lo que el relato intensifica su nota decadentista. Para el yo interior del joven, la voluptuosidad no es “infame” porque sin ella el amor es imposible (42), y sin ambages declara que la posesión física es indispensable en el amor, noción contraria a lo que creía Rafael antes de venir a París (28). La voz asevera que para llegar al goce máximo:

Es necesario que los muros se quebranten y la virginidad flaquee; es necesario que el deseo venga a clavar en los flancos firmes y castos su mordedura deliciosa para que entonces despierte la hermosa dormida en una selva encantada, esa hermosa dormida que llaman Voluptuosidad, única maga capaz de revelarnos el último secreto de mujer (43).¹⁶

Puede arguirse que el lenguaje metafórico está aludiendo al alma y no al cuerpo (el “alma virgen es un jardín cerrado” (43)), pero la retórica no puede ocultar la referencia a la cópula sexual. Así lo ve un buen lector como Pedro Emilio Coll, quien en el prólogo del libro objeta específicamente que Rafael considere amor y sexo como un solo fenómeno. La lectura de Coll se afirma con la defensa que el texto hace de la voluptuosidad. Según la voz interior de Rafael, la voluptuosidad es una “virtud” a la que “todos los hombres deben algo bueno”, originadora de “puras fruiciones” como el arte (42). Obsérvese en la cita que sigue cómo, semejante a un elixir mágico, la voluptuosidad mejora las cuerdas sensibles del artista:

En el dominio del arte, el número de sus obras es infinito. Bajo su influjo, el nervio del artista es como un instrumento que el ejercicio afina y perfecciona, haciéndole dar notas nuevas y acordes ignorados y armoniosos. Bajo su influjo, en el cerebro del artista se descorre un velo, detrás del cual aparece un vasto horizonte [por el que] vagan las formas de un arte sobrehumano (42).

Como dijimos, el final de la historia es abierto, y el discurso ambiguo en su significado, exige una mayor participación del lector, tarea que John Reed atribuye a la escritura decadentista (62). El texto asegura la “conquista” de Rafael por París, y es fácil entender por esto que la ciudad corrompió al joven (tiene una amante de dudosa reputación, parece obsesionado por el sexo). Es preciso reparar sin embargo, en otras fases de su aprendizaje. Rafael no sólo afinó su sensualidad y sexualidad, sino que remozó también su mente. Su experiencia con Marta le llevó a cuestionar su moral rígida, su orgullo y su vanidad (35). Su aprendizaje de las desigualdades sociales, le hizo pensar por primera vez que no puede haber un juez único y absoluto (35). Más audaz aún, su yo interior le asegura que “cada hombre es una moral distinta” y que el “amor es crimen o virtud según los ojos que lo espían”

¹⁶ No se me escapa que la cita habla del deseo masculino, y que la voluptuosidad (aquí unión sexual), hará posible el “conocimiento” de la mujer, que todavía sigue encarnando el Misterio con que la califica la tradición.

(48). Se puede colegir entonces, que una intención importante en la elaboración del relato habrá sido atacar “el feo vicio de santurrones e hipócritas” (35), y abrir las puertas a un mejor conocimiento de la naturaleza humana y los fenómenos sociales, metas que alientan modernistas y decadentistas.

El concepto de voluptuosidad aparece también en “Fetichismo” aunque aquí, el radio connotativo se amplía con matices sadomasoquistas a la manera empleada por los decadentistas, Baudelaire (*Las flores de mal*) y Huysmans (*A rebours*), entre ellos. “Fetichismo” también se ubica en París, pero la mención es rápida y no incide mayormente en los acontecimientos (los amantes tienen un cuarto cerca del Luxemburgo para sus citas). De todos modos, el autor debió considerar importante la ciudad puesto que la alude en el subtítulo, junto a la medicina, convirtiendo ambos lexemas en indicios significativos. El subtítulo es: “Carta de un joven parisiense a un amigo suyo, médico residente en provincia”.

De partida el texto anuncia que el yo que escribe ha sido calificado de “enfermo” por su amigo, quien se apoya en las autoridades médicas del día —Charcot, Magnan, Feré— para hacer su diagnóstico (49). El relato del yo confesante va a cuestionar ese diagnóstico (típico rechazo de la ciencia de modernistas y decadentistas), y a defender el fetichismo, como se hizo antes de la voluptuosidad.

El yo que escribe, como muchos héroes decadentistas, tiene “humos de observador” y le gusta analizar “actitudes, gestos y vagas expresiones del semblante” (50), escalpelo que usa consigo y con la mujer cuyas manos lo van a enamorar. El cuerpo, el rostro, la vestimenta de la mujer son escudriñados por la mirada del hombre que la describe por fragmentos, no sólo objetivándola así, sino que en cierto modo fetichizándola toda. Su mirada detenida también en los defectos de la amada, no aminora la atracción y la acerca a esas bellas “extrañas” de Edgar Allan Poe, autor muy admirado por los decadentistas. Esos defectos pudieran leerse como una desmitificación del amor y de la belleza sin tacha de las mujeres en la literatura tradicional. La desmitificación se confirma al señalarse que las manos que enamoran al confesante, no son las “ideales breves como pétalos” que cantan los poetas, sino “grandes y finas”, diferentes a las de la “frágil niña clorótica” (53), directo aguijón contra el romanticismo.

El tamaño grande de las manos puede relacionarse con otra de las “obsesiones” del hablante, que añade síntomas masoquistas a su carácter y en cierta manera lo feminiza (en el sentido misógino de la época), feminización también atribuida a los decadentistas: el yo confiesa que experimenta a veces “una necesidad invencible de ser castigado, golpeado por esas manos” (54).¹⁷ Igualmente decadentista es el acercamiento de Eros y Thanatos en el momento orgásmico, que el personaje llama “la suprema voluptuosidad”, constituido para él de “espasmo de amor y calofrío de muerte” (54).

Si en “Flor de voluptuosidad” el autor se sirvió de la división del yo para dibujar un enfrentamiento de posiciones sobre París, el amor y el sexo; en “Fetichismo” tal enfrentamiento ocurre entre el confesante y su amigo representante de la ciencia. El médico califica la

¹⁷ Una posible lectura freudiana podría considerar el fetiche manos como representación del pene y de un posible, velado, homosexualismo. Por otro lado, la “feminización” tiene como subtexto el prejuicio de que las “naturalezas femeninas” (sean de hombre o de mujer), gozan el castigo corporal, como se ve en “Cuento rojo” del volumen *Cuentos de color* de Díaz Rodríguez.

obsesión amorosa como “fetichismo patológico” (55), con lo que deja espacio a su interlocutor para suponer que existe un fetichismo “normal”. Es precisamente ésta la base de la defensa que montará el confesante para cuestionar la diferencia entre la normalidad y su opuesto (55-56). Sosteniendo que el mundo en general es fetichista, el joven arguye que la humanidad hoy ha sustituido los viejos ídolos por otros nuevos: “ciencia, arte, ideal”, queja que se oía no sólo en París sino también en América, sobre todo en relación a la ciencia.¹⁸

El triunfo de la resistencia al ídolo científico, típica posición modernista, lo indica el párrafo que cierra el relato. La palabra autorizada del médico y sus razonables consejos son incapaces de vencer la obsesión que domina al personaje. Para él, “suprimir el fetiche es acabar con la razón misma de la existencia” y “cerrar la ventanita *misteriosa que todos llevamos*”. Mi subrayado quiere llamar la atención sobre la estrategia modernista de oponer el misterio para socavar la presuntuosa omnisciencia científica. Que es así, lo proclama la frase final del texto: “Además ¿sabes? ... sus manos ...” en que los puntos suspensivos autoriales marcan el carácter inefable, por misterioso, de la pasión.

“Tic” y “Celos” —entre los mejores de la colección— son cuentos con mujeres que sufren de obsesiones más aceptadas por la sociedad. En el primero, un narrador heterodiegético inobstruso, un buen manejo del estilo indirecto, y muchos fragmentos con la palabra directa de Margarita, su protagonista, permiten al lector entrar en la mente de la mujer y su “problema”. Como Cortázar más tarde exploró en algunos de sus personajes, Margarita sufre lo que en su forma más aguda se llama “conducta compulsiva”, (*compulsive obsessive behavior*), “pequeñas supersticiones” para ella. Éstas son ideas fijas que la impelen a actuar so pena de gran ansiedad y desazón. Por ejemplo, se atormenta si ha dejado algo fuera de lugar hasta que lo arregla, o se convence de que tendrá mala suerte si no hace específico acto (79). Obviamente se trata de un fenómeno humano conocido, aunque sólo ahora se lo estudia como posible enfermedad. No obstante, este síntoma es tangencial a lo que el narrador llama la superstición más verdadera de la joven: su vanidad, el culto a su propia belleza, que tiene raíces más profundas (80).

Al revés de las pálidas anémicas preferidas por románticos y decadentistas, Margarita reboza salud y belleza. Sus atractivos físicos ocasionan muy modernistas descripciones del cuerpo, rostro y simpatía de la joven. La admiración que despierta esta rubia de “nervios antojadizos y exigentes”, se ha transformado en una necesidad que no admite transgresión. Su “problema” presente está en la aparente indiferencia a sus encantos de parte de un amigo de su marido, provinciano de moral intachable. Si el cuento se propuso advertir a los hombres sobre el peligro de caer en las artimañas de una coqueta, o a las mujeres sobre el

¹⁸ El vaivén de atracción y rechazo hacia la ciencia se ejemplifica magníficamente en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones, estudiado en *El cuento modernista* (nota dos).

¹⁹ La admonición la resume el narrador al decir que los hombres conciben la vanidad como “prostitución moral” que socava la fidelidad de la casada (83). Margarita en cambio, piensa que la vanidad y el amor por su marido no se excluyen, que al revés, dan más fuerza al matrimonio (84). Una lectura que acentuara la admonición se fijaría en la división de los sexos, y adscribiría al masculino un mayor sentido moral. El feminismo pondrá atención en las ambigüedades, sobre todo en la explicación que se da como posible origen de la vanidad, que es sorprendentemente contemporánea.

terreno resbaladizo a que conduce la vanidad excesiva, el resultado fue mucho más lejos, como puede mostrar una lectura feminista.¹⁹ Sea consciente o inconscientemente, Díaz Rodríguez deslizó una frase que apunta al origen del mal de vanidad de Margarita, y la exonera de culpa:

[el culto rendido a su propia belleza era] la única superstición de que Margarita no hacía burlas, la única también que no se confesaba ni a sí misma, no porque la creyese un pecado, sino tal vez por suponerla, en razón de su tenacidad y constancia, *necesaria a su vida, como algo que formase parte de su naturaleza* (80, subrayado mío).

El feminismo contemporáneo ha insistido en el papel que la belleza física ha tenido en el sistema patriarcal, como única arma de poder de la mujer. Es obvio que Margarita no entiende el fenómeno en estos términos, pero es muy sugerente que “sienta” que ser bella es una necesidad. El deseo de los otros es un espejo en que la joven se mira y que le permite ser. Su identidad depende de la admiración que provoca. A este perspicaz análisis, el narrador agregó unas notas decadentes al decir que el goce de la admiración se hace “perverso y picante” (83). A Margarita ya no la complace sólo “la adoración tibia y pálida” que se le tributa a los ídolos. Ahora anhela “esa otra adoración que los deseos enrojecen y caldean” (83). El peso metafórico de los verbos, en que los deseos se tornan rojos y calientes, añade una ingerencia sexual agregada a la sensual que ella despierta.

Si la historia termina con el beso que libra a Margarita de su obsesión y deja al amigo cargado de remordimientos, el texto deja resonando algunas cuestiones que se plantean, pero no se resuelven: ¿Ataca el texto a la joven al representarla ciega e inconsciente al peso de sus acciones, o la defiende al explicarlas con esa necesidad tan arraigada que siente? Las respuestas no se explicitan, pero creo que sólo con sugerir las preguntas y revisar el viejo estigma de la vanidad femenina, se transparenta el carácter renovador de este texto, y de la nueva literatura.

“Celos”, el otro relato protagonizado por una mujer, también se presta a una lectura feminista. La confesión epistolar que hace Gertrudis Fuentes a Blanca Ramos, según reza el subtítulo, es el único indicio que permite suponer un mundo hispano, en un cuento que carece de claves geográficas o de tiempo. Importa señalar que la confidencia muestra una relación muy estrecha de amigas íntimas, opuesta a la rivalidad entre mujeres que la literatura acostumbraba a representar.

Con fina mano de psicóloga, Gertrudis sabe que su “mal” puede ser visto como mero capricho por los que no comprenden que sufre de verdad. Como el título sugiere, se trata de celos, pero la novedad es que los celos van en contra de la misma joven. En un tipo de división del yo, diferente al visto en “Flor de voluptuosidad”, Gertrudis está dividida entre su yo pasado que detesta, y el del presente, que la enorgullece. La mujer ahora de veinticinco años, recuerda con disgusto a la adolescente ignorante y frívola que fue. Su angustia la originó descubrir que su novio tiene como musa de su arte a esa muchacha quinceañera del pasado, que él describe como la otra “frágil y hermosa como juguete raro”.

La división del yo de Gertrudis no sólo horada el concepto tradicional del yo unitario, sino que añade la novedosa tesis para la época, de que el yo puede construirse. Tratándose de un fenómeno nuevo, el texto ofrece una ambigua confrontación entre los viejos modos

de concebir a la mujer, y los nacientes que pugnan por romperlos. Por un lado, Gertrudis está orgullosa porque ha logrado educar su gusto y sensibilidad (bajo la tutela de su novio que como varón seguramente tuvo más acceso a la educación). En el presente, ella incluso tiene ideas propias y se atreve a enunciarlas (20). Por otro lado, la joven se coloca todavía en un lugar inferior al hombre, ya que entre las razones de su amor está la de que él bajó de la “altura” de su fama para amarla (20). La misma resonancia a una posición subalterna tiene su deseo actual de vivir “en un reflejo de su gloria”, posición que cree merecer por su mayor comprensión e interés en la obra del futuro marido. En otras palabras, la joven desea ser la “musa” de su amado, problema sobre el que volveremos.

La otra cara de la moneda la ofrece la “nueva” Gertrudis que se avergüenza de su ignorancia pasada, y con sus “celos” empieza a cuestionar fenómenos que van más allá de su felicidad personal. Ya se ha visto que la confrontación interior de la joven involucra también al artista y su “ideal”. Es lógico entonces, preguntarse por qué él prefiere como musa a la muchacha ignorante, y no a la mujer que comprende y alienta su arte. La misma Gertrudis sugiere una respuesta al notar la dicotomía que se produce entre el arte y la vida. Su experiencia le dice que el artista se pasa “de rodillas” ante un fantasma llamado Ideal, siempre vencedor, por lo que atrevidamente deduce que es mejor ser la amante y no la esposa de un artista.

La idea de que la mujer como encarnación de lo “natural” es antitética al arte fue puesta de moda entre los decadentistas, y es motivo importante en obras como *Las flores del mal* o *El retrato de Dorian Gray*, para nombrar obras conocidas. Lo destacable aquí es la ambivalencia de su presentación. Si por un lado, el novio parece seguir el modelo misógino, por otro, Gertrudis lo está socavando. Sobre el tópico de la musa, Elisabeth Bronfen opina que las obras decimonónicas exigen que el artista elija entre la mujer de carne y hueso y la ideal (243). La proliferación de amadas muertas en las representaciones románticas y decadentes, mostraría la preferencia por la musa ideal, revelando con ello el miedo masculino a la mujer real. El feminismo contemporáneo ha relacionado ese temor con el surgimiento de la Mujer Nueva, importante secuela de la modernidad (Felski 1094, Dijksra 360). En este cuento, la Gertrudis/musa de quince años está metafóricamente muerta, y la del presente se acerca peligrosamente a esa nueva mujer.

Como en casi todos los cuentos de la colección, éste tiene un final abierto, aunque de signo ominoso para Gertrudis, que mira el futuro con aprehensión. Como la mayoría de los relatos, “Celos” también plantea preguntas que la ambigüedad textual deja sin responder: ¿Se critica al artista que elige ideales espúreos como guía, y que se aleja de la realidad o a los que no comprenden su arte, sea cual fuere su fuente? O, en términos de Bourdieu, ¿lo que fue un problema importante para el artista romántico y decadente, dado nuestro lugar en un nuevo campo cultural, parece asunto “absurdo e incongruente” y sólo puede leerse como parodia (Bourdier 31)? Como sea, las reflexiones de Gertrudis son una incipiente rebelión al ideal femenino del día, signo de mayor conciencia del problema involucrado, y de posibles cambios venideros.

Muy brevemente, “Mi secreto”, centrado en el amor necrofilico de un confesante ya anciano, introduce otra vez la noción de que el hombre busca mujeres soñadas, inexistentes. A la manera de Poe, este personaje elige amar a una mujer muerta, cuya inaccesibilidad la hace más atractiva (Bronfen 249). En la factura del cuento es destacable el recurso —muy

cortazariano—de la ceguera del protagonista sobre su vida, que ve como una “conversión”, mientras el lector que sabe más que él, puede juzgarla como una enfermiza anomalía.

“Un diletante”, el cuento que cierra el libro, tiene como protagonista a un abúlico (tipo muy representado por modernistas y decadentistas) que sólo conoce la superficie del amor. Su propia auto-caracterización como un eunuco, apunta a su incapacidad de poseer físicamente a las mujeres que lo atraen. Como el personaje también fracasa en sus ambiciones artísticas se hace un enlace con la relación arte/amor hallada en relatos como “Celos” o “Flor de voluptuosidad” donde se afirma que el amor —y con él la posesión física— generan un arte superior. Este protagonista sería entonces un eunuco por partida doble, pues es incapaz para el amor y el arte. El título y el personaje encajan bien en el decadentismo, ya que sus cultivadores no miran bien al diletante.²⁰

Este trabajo comenzó colocando el decadentismo bajo el amplio alero del Modernismo hispanoamericano. Los cuentos de *Confidencias de psiquis* han mostrado el simultáneo uso y rechazo de rasgos románticos y naturalistas, así como la atracción y repulsa de la ciencia, típico gesto modernista. Los seis cuentos se distinguen por tener una historia mínima en que la “acción” sucede mayormente en las mentes de sus protagonistas. Estos paisajes interiores son característicos de las obras decadentistas, como lo son ciertos problemas y tipos representados: neurosis aguda, sadismo, masoquismo, abulia, fetichismo, necrofilia. Los relatos presentan conductas originadas en intensos deseos y profundos temores, desmintiendo así la opinión de que nuestros modernistas son indiferentes o inhábiles para bucear en las psicologías (Mattalia 286). Con la apertura de nuevos asuntos se asoman nuevos fenómenos y recursos: la división del yo y la capacidad de autoanálisis de los personajes, el gesto paródico, las notas metaliterarias, la ambigüedad resultante de la pluralidad semántica de ciertos vocablos y de los finales abiertos de las historias.

Estas novedades, que se avienen con las metas modernistas y decadentistas, son propulsadas por un propósito cuestionador de actitudes e ideas originadas en la ignorancia y los prejuicios sobre fenómenos básicos de la existencia como el amor y el sexo. El rescate de la sensualidad y de la sexualidad, más una incipiente preocupación por los anhelos femeninos y una subversiva luz sobre la propensión a idealizar el arte y la mujer, son secuelas del proyecto desmitificador de lo que se consideraba “normal” en la época, que preocupaba tanto a modernistas como a decadentes.

OBRAS CITADAS

- Araujo, Orlando. *La palabra estéril*. Maracaibo: Universidad del Zulia (Venezuela), 1966.
- Balakian, Anna. *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*. New York: Random House, 1968.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Randall Johnson, ed. New York: Columbia University, 1993.

²⁰ En el ensayo de Julián del Casal citado en la nota tres, el cubano sostiene a propósito de Huysmans que el francés odia al diletante porque carece de gusto y de talento (“no execran nada y lo adoran todo” 453).

- Bronfen, Elizabeth. "Dialogue with the Dead: The Deceased Beloved as Muse". *Sex and Death in Victorian Literature*. Regina Barreca, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 241-259.
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Carter, A. E. *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Confidencias de Psiquis* (prólogo de Pedro Emilio Coll). Biblioteca de escritores venezolanos. Barcelona/Caracas: Ediciones Nueva Cádiz (sin fecha).
- _____. *Narrativa y ensayo*. Selección y prólogo de Orlando Araujo. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Felski, Rita. "The Counter Discourse of the Feminine in Three Texts by Wilde Huysmans and Sacher-Masoch". *PMLA*, 105/6 (October 1991): 1094-1105.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality* volume I. New York: Vintage Books, 1980.
- Gilman, Sander L. "Sexology, Psychoanalysis and Degeneration: From a Theory of Race to a Race to Theory". *Degeneration the Dark Side of Progress*. J. Edward Chamberlin y Sander L. Gilman, eds. New York: Columbia University Press, 1985. 72-96.
- Greenstade, William. *Degeneration, Culture and the Novel: 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Mattalia, Sonia. "El canto del aura: Autonomía y mercado literario de Azul ...". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIX, 38 (1993): 279-292.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima/Berkeley: Latinoamericana editores, 1996.
- Phillips, Allen W. "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1/3 (1977): 229-254.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination 1800-1900*. Derek Coltman, trans. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Angus Davidson, trans. Oxford: Oxford University Press, 1951.
- Reed, John R. *Decadent Style*. Athens, Ohio: University of Ohio Press, 1985.
- Ridge, Ross George. *The Hero in French Decadent Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1961.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York, London: Viking Penguin, 1990.
- Siegel, Sandra. "Literature and Degeneration: The Representation of Decadence". *Degeneration the Dark Side of Progress*. J. Edward Chamberlin y Sander L. Gilman, eds. New York: Columbia University Press, 1985. 199-219.
- Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.