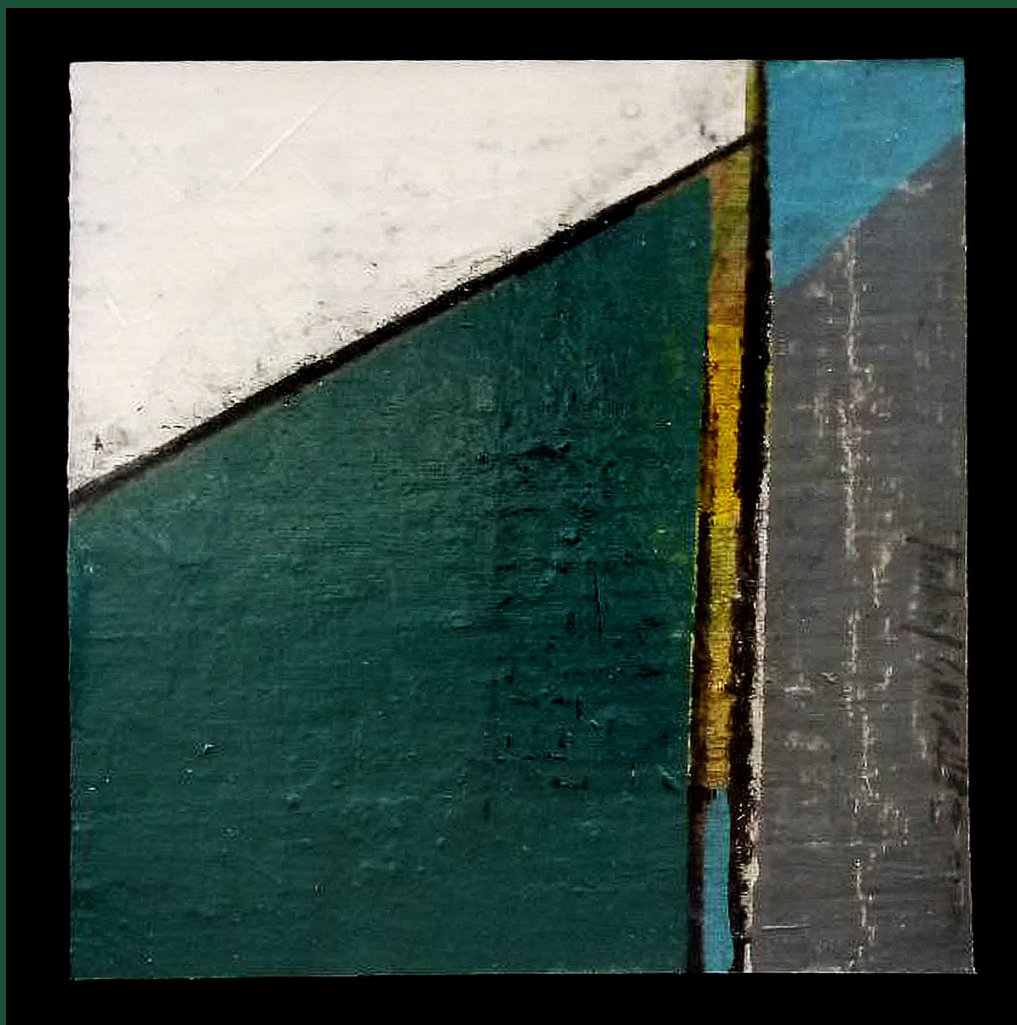


Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

La naturaleza caída y los clichés parafílicos del modernismo literario hispanoamericano

The fallen nature and paraphilic clichés of Hispanic American literary Modernism

Nature déchue et les clichés paraphiliques du Modernisme littéraire hispano-américain

Laura Uzcátegui¹

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

ulaurabeatriz@gmail.com

Recibido 15-01-2026

Aprobado 04-03-2026

Resumen: Este trabajo es el resultado de una videoconferencia presentada durante la jornada literaria *Modernismo hispanoamericano y el campo cultural*, llevada a cabo por la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (Universidad de Los Andes, núcleo Táchira), y la Fundación Cultural Bordes. En él se problematiza la formación del cliché literario de la naturaleza, con el propósito de mostrar cómo el modernismo subvierte su significado previsible. El análisis demuestra cómo este movimiento entrecruza dicho cliché con el darwinismo fraseológico de la época y el mito bíblico de la caída, configurando una estructura profunda donde la matriz “naturaleza” se actualiza para incorporar las tesis del instinto sexual y la degeneración.

Palabras claves: naturaleza caída; modernismo; darwinismo; degeneración; parafilia.

1. Doctora en Letras por la Universidad de Los Andes (Venezuela). Licenciada en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana. Profesora agregada de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes y miembro de planta del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, de la misma universidad. En sus estudios se ha especializado en el área de la literatura del siglo XIX: en el modernismo y el estudio de revistas literarias. Cuenta con artículos publicados en revistas indizadas nacionales e internacionales. Autora de *Sinuosidades modernistas: Leer las revistas literarias desde la intermedialidad* (2025) y *Lacras de entresiglo: Antología de las parafilias del decadentismo hispanoamericano* (2025). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-1571-8836>



¿Cómo citar?

Uzcátegui, L. “La naturaleza caída y los clichés parafílicos
del modernismo literario hispanoamericano”.
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 326-342.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This work is the result of a videoconference presented during the literary conference “Hispanic American Modernism and the Cultural Field,” organized by the Master's Program in Latin American and Caribbean Literature (University of Los Andes, Táchira campus) and the Bordes Cultural Foundation. It examines the formation of the literary cliché of nature, aiming to demonstrate how Modernism subverts its predictable meaning. The analysis shows how this movement intertwines this cliché with the phraseological Darwinism of the time and the biblical myth of the Fall, configuring a profound structure where the matrix of “nature” is updated to incorporate the theses of sexual instinct and degeneration.

Keywords: fallen nature; Modernism; Darwinism; degeneration; paraphilia.

Résumé : Cet article est issu d'une visioconférence présentée lors du colloque littéraire « Le Modernisme hispano-américain et champ culturel », organisé par le Master de littérature latino-américaine et caribéenne de l'Université des Andes, Táchira, et la Fondation Culturelle Bordes. Il examine la formation du cliché littéraire de la nature, afin de démontrer comment le modernisme en subvertit le sens attendu. L'analyse montre comment ce mouvement entremêle ce cliché avec le darwinisme phraséologique de l'époque et le mythe biblique de la Chute, configurant une structure profonde où la matrice de la « nature » est actualisée pour intégrer les thèses de l'instinct sexuel et de la dégénérescence.

Mots-clés : nature déchue ; modernisme ; darwinisme ; dégénérescence ; paraphilie.

Al principio de esta lectura me gustaría redimensionar algunos aspectos que me parecen fundamentales cuando se habla del modernismo. El primero de ellos está relacionado con su nombre y cronología. El siguiente, con su reproducibilidad, es decir, la manera en que se difunde la literatura modernista en el continente, los mecanismos de publicación que esta toma, emplea y transforma para sí, en un contexto en el que la opinión pública se va volviendo cada vez más masiva, y el rol de los agentes culturales propone un reparto de lo sensible que termina modificando la política literaria nacional.

Por mucho que las preguntas qué entendemos por modernismo y cuánto dura el modernismo puedan parecer un par de problemas explícitos en todo manual o antología más o menos actual, la necesidad de repasar usos, fechas y soportes de publicación es una labor crítica que va más allá de la obligación didáctica (sin desmedro de la segunda), pues permite reafirmar el carácter amplio del término “modernismo” al tiempo en que se construye su historia, tomando en consideración

sus variantes denominativas a nivel mundial, y sus cualidades múltiples o transmutables, por no decir contradictorias.

Al publicar Rubén Darío en 1890 el “Fotgrabado” sobre Ricardo Palma, no solo identifica una manifestación literaria que está transitando de una preceptiva del arte hacia actitudes que él califica de flexibles y aéreas. La importancia de esta necrología radica, además, en la relación que guarda este “espíritu nuevo” con una tradición de “orfebres” de la lengua, de “anticuarios de frases y refranes” (p. 69). El parentesco describe una escritura cabalgando lo castizo y lo cosmopolita para posicionarse en el *entrelugar*. Esta postura se refuerza en otros escritos programáticos del mismo Darío como: el manifiesto de *Revista de América* (1894), las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896), *Los colores del estandarte*, y la “Historia de mis libros”: *Azul...* (1913). En todos estos textos se van depositando, a cuentagotas, una serie de palabras que vienen siendo comunes al campo literario hispanoamericano desde 1875. Se habla de “cruzamientos” literarios, de “quintaesencia”, de literaturas “liliales”, “cloróticas”, “delicuescentes”, del libro como “poción”, y el “alambique” del autor, etc.

Muy a tono con el cientificismo decimonónico, dichas palabras irán configurando nuevas etiquetas que se resisten a formar una unidad semántica definitiva sobre el movimiento, acorde al esquema de escuela literaria. Por cinco décadas, el modernismo hará uso de las más variadas máscaras² y convivirá con distintos *ismos* —romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo—, cuestionando duramente la creencia sobre la función mimética del arte, y sentando las bases para la eclosión de las vanguardias. Entre los modernistas, la literatura no describe una realidad objetiva, sino sugiere una experiencia completamente artificial valiéndose de materiales gráficos, de imágenes no convencionales, de gestos y aromas que se pueden cortar y pegar del archivo ecléctico de la historia cultural, para reinventar.

Michael Riffaterre nos recuerda la importancia de los clichés y estereotipos literarios, sobre todo en lo que refiere al nivel de la percepción. Para él, estos elementos —presentes en todas partes y usualmente dejados de lado por la crítica que se exalta ante la novedad— pueden llegar a generar verdaderas agramaticalidades cuando su uso se enrarece; es decir, cuando se subvierte el significado previsible y prefabricado que estos condensan o desplazan (p. 14).

Para Riffaterre, los clichés son “vestigios de fórmulas afortunadas proferidas por primera vez hace mucho tiempo, siempre conteniendo tropos y, por ende, llenos

2. Ver el capítulo III: “La guardarropía histórica de la sociedad burguesa”, en *Las máscaras democráticas del modernismo*, de Ángel Rama (pp. 79-105).

de una potencia estilística en barbecho, por así decirlo" (p. 26). Por tanto, cuando estos se introducen en el complejo verbal del texto literario, activan un conjunto de representaciones casi cristalizadas en la cultura. Los estereotipos, por su parte, son bisagras hacia representaciones imaginarias que gozan también de cierto prestigio, "a menudo investidas de un estatus literario" (p. 30). Ambos forman parte de lo que el semiótico denomina *sistema descriptivo*, el cual constituye el material para edificar el *hipograma*: cadena de signos que subyace en el texto verbalizado y que puede extenderse más allá de las palabras, oraciones o fragmentos descriptivos percibidos comúnmente por el lector como citas o huellas intertextuales. Así, los clichés y estereotipos conforman un sistema que desplaza al referente de una palabra nuclear (tomemos, por ejemplo, "naturaleza") para conducirnos hacia un complejo verbal oculto, conectado a una auténtica mitología familiar.

Siguiendo con mi ejemplo, la verticalidad del sentido, asociada a las definiciones del diccionario, puede desvanecerse para convertirse en signo literario. La naturaleza puede constituir un modelo ideal para el lector, en el que su sistema descriptivo estará formado, en primera instancia, por hojas, líneas verticales que figuran árboles, colores o ausencia de estos -dependiendo de la estación-, aire, rumores de agua, etc. Y este, sin duda, sería el sistema descriptivo que se pondría en marcha en una lectura lineal, o heurística — como la llama Riffaterre —, en la que se mantendría el velo de la ilusión referencial si los clichés y estereotipos nos conectaran solamente con una mitología unívoca. Pero nada más lejano a lo que hace la literatura. Las alusiones a la naturaleza, como regalo de Dios, lo auténticamente puro, fuerza regeneradora o destructiva, madre y refugio o medio que rodea, pueden variar en función de la mitología específica que se interponga entre el complejo verbal del texto y el referente. En otras palabras, cuando los clichés y estereotipos pasan a funcionar como una pieza del rompecabezas del *hipograma*, el lector puede identificar anomalías que rompen con la mimesis superficial y lo trasladan a campos de sentidos nuevos. Veamos cómo funciona esto desde uno de los *topoi* más recurrentes de la naturaleza, el *beatus ille*.

En el epodo II de Horacio se representa una imagen de la naturaleza rústica que, sin embargo, se ha leído tradicionalmente como ambigua por el tono enfático de sus descripciones acumulativas, como si el poeta quisiera definir, indirectamente, todo lo opuesto a "la felicidad" (pp. 386-393). En palabras de Riffaterre, diríamos que el sistema de referencias del poema figura con tanto detalle las variantes de la matriz (naturaleza), que la descripción deja colar el negativo de la significación: la vida rústica es demasiado rústica para ser feliz. Esto no evitó que el poema de Horacio alimentara, junto al *locus amoenus* (en Virgilio), toda la poesía bucólica venidera, y fijara un estereotipo de la naturaleza, con el que los escritores, en distintas épocas y,

desde distintas perspectivas estéticas, jugarían, formulando, incluso, teorías como la del “estado natural” (Rousseau) y “el retorno a la naturaleza”, como puede percibirse en Wordsworth, Byron y Caspar David Friedrich.

El juego es posible gracias a que, en la literatura, los textos proporcionan a los lectores marcos de referencia particulares en los que este se ve forzado a buscar la significación. Dichos marcos aparecen gracias a “los efectos recíprocos” que las palabras producen “las unas sobre las otras”. Esto explica por qué el rumor de la naturaleza podrá ser en Baudelaire metonimia de la actividad industriosa de la ciudad (pp. 300-305), o las columnas de árboles naturales se ven como una sucesión fatigosa de reposición de la vida, también de carácter industrioso, en Huysmans (p. 53), o, en Delmira Agustini, “el parque” del poema *El cisne* es la hoja en que escribe la voz lírica (pp. 61-63). Doy estos ejemplos porque en una parte del libro *Lacras de entresiglo* (2025), partiendo de Jauss, repasé los cambios que se producen durante el siglo XIX en el concepto de la “naturaleza”, pasando de la oferta dialógica romántica de la naturaleza benéfica como “reflejo del hombre” y “refugio reparador” a una naturaleza oscura, abismal que, luego de 1857, tendrá connotaciones desviadas (pp. 44-49). Se trata de un trayecto en el que a esta matriz se agrega una variación de sentido que no solo tiene que ver con la exterioridad (lo que rodea al hombre), sino que contempla una interioridad orgánica, atravesada por un darwinismo fraseológico. Darwin no tenía la culpa de las consecuencias de su teoría. Fue inevitable que una parte de la recepción de *El origen de las especies* (1859) conectara su tesis con el *Ensayo sobre la población* (1838) de Malthus, el evolucionismo dieciochesco y, de allí, derivara una ciencia progresista que redujera la vida misma a una sola ley natural: “la lucha por la existencia”. Tal fue el caso de la sociología positivista de Auguste Comte, en Francia, Herbert Spencer, en Inglaterra, y L. A. Lange, en Alemania. Marx dirá respecto al último, en una carta a su confidente Kugelmann, lo siguiente:

Esta ley natural es la *frase* (pues la fórmula de Darwin se reduce, así aplicada, a una simple frase) de la *struggle for life*, de la “lucha por la existencia”, frase cuyo contenido no es otro que la ley malthusiana de la población o, mejor dicho, de la superpoblación. Por tanto, en vez de analizar la *struggle for life* como se presenta históricamente bajo las diferentes y determinadas formas sociales, no se encuentra nada mejor que encuadrar toda la lucha concreta en la frase *struggle for life* y trocar esta frase en la ‘fantasía de la población’ de Malthus. Hay que reconocer que es éste un método insinuante para la cultura y la pereza mental que se dan mucho tono y quieren hacerse pasar por ciencia (citado por Luckács, p. 553; énfasis del Lukács).

La cita es oportuna porque describe cómo las ciencias sociales, durante la crisis que atraviesan a mediados de siglo, se revisten de un lenguaje pseudocientífico apodíctico al servicio de casi todo. El lenguaje justifica la supremacía de unos pueblos sobre otros, de unas razas sobre otras, la desigualdad de género y clase, el surgimiento de nuevas noblezas. Según Lukács, “la fundamentación de la sociología a través de la química, la biología, etc., solo puede llevarse a cabo a la manera en que la cita lo pone de manifiesto [...], convirtiendo los resultados de las ciencias naturales en frases abstractas” (p. 553), haciendo de ellas una nueva ley cósmica general. “La lucha por la existencia” se vuelve un lugar común que arrastra los atavismos filosóficos de un Gobineau. En consecuencia, esta no se adapta tanto para destacar los procesos históricos de la naturaleza, como para dar a entender que “conforme a la naturaleza” el hombre no puede ni modificar la historia ni modificarse a sí porque ambos están sujetos a la ley inquebrantable de la naturaleza. Así, un sociólogo como Gustav Ratzenhofer, bastante influyente en los estudios criminológicos, sostenía que el estado natural del hombre era el de la “hostilidad absoluta”, pues sus pasiones en la vida social (el amor, el odio...) eran fenómenos idénticos, y no simplemente parecidos, a los de la química (citado por Lukács, p. 561).

La moda del darwinismo fraseológico impregnó áreas del conocimiento más allá de la sociología, está enlazada a teorías como la antropología criminal de Lombroso o al estudio evolutivo de la *vita sexualis* que aborda Krafft-Ebing en *Psicopatía sexual* (1886). La preocupación por el orden social, entendido como orden natural, se constituye un asunto de salud pública en el siglo XIX. Estos son también los años del eugenismo, la creencia en que se puede mejorar la humanidad mediante la reproducción selectiva. Francis Galton, un contribuyente firme de la pseudociencia del “buen origen”, presupondrá, por ejemplo, que, “en alguna época pasada, había habido variaciones dentro del linaje humano y que dichas variaciones habían podido perpetuarse” (Murphy, p.126). Si las había negativas –como sostenían Lombroso o Krafft-Ebing–, las había también positivas. De allí que Galton se dedicara a investigar árboles genealógicos de grandes personalidades juristas, científicas o del mundo del arte.

Existían, en resumen, árboles caídos, árboles en pie y también árboles con vástagos que comenzaban a secarse. Desde esta lógica, la cultura era un subproducto de la naturaleza. El modelo analítico desplaza la idea del libre albedrío por completo y describe un individuo supeditado a instintos irresistibles que solo pueden regularse mediante la autoconservación y la gratificación. La incapacidad de control se percibe como un síntoma de degeneración o retroceso evolutivo. La “lucha por la existencia” se reinterpreta, entonces, como un imperativo biosocial: el esfuerzo por identificar y aislar las variaciones de la naturaleza para garantizar la estabilidad y optimizar la continuidad de la especie.

En este sentido, aunque la obra de Krafft-Ebing supuso un avance fundamental en la conceptualización de la sexualidad moderna al diferenciar al criminal del “enfermo sexual” –sentando las bases de la reforma forense–, no se puede obviar que su estudio mantiene una perspectiva determinista que define la conducta humana según la biología heredada y el automatismo neurofisiológico. En un principio, los médicos creían que los desórdenes mentales y nerviosos eran resultado de conductas antinaturales; luego de Krafft-Ebing y Albert Moll, aquellos adoptarán una visión diferente para sugerir que dichos trastornos, en realidad, son causados por una “desviación³ sexual” innata (Oosterhuis, pp. 135). Las aberraciones, en sus diferentes grados, son una clase de comportamiento antisocial inevitable: los desviantes negativos no pueden dejar de serlo, no son perversos sino pervertidos, su morbidez nerviosa es congénita y degenerativa. Lo antinatural deja de serlo y pasa a ser comprendido por la naturaleza.

“El hombre es un animal, sometido a los mismos instintos básicos que gobiernan toda la animalidad, puesto que por todos lados es la misma materia la que anima el mismo deseo: vivir, perpetuar la vida” (Gourmont, p. 14). ¿Cómo se comporta la literatura frente a este nuevo marco referencial de lo natural en el que se igualan y entretajan hombre, animal y hábitat? Habrá distintos posicionamientos a favor y en contra que no se pueden resumir simplemente. Pero sí puedo asegurar lo siguiente:

En el momento en que los escritores trasladan el darwinismo fraseológico al campo de la ficción, se apropian de los elementos que componen el actualizado sistema descriptivo de lo natural. Si para Marx la sociología había deformado la tesis darwiniana al volverla abstracta, ahora la literatura ponía sus manos en el cliché biologicista evolutivo y lo convertía en tropo. La función fáctica inicial de la frase “la lucha por la existencia” se transgrede, de manera que toda la matriz “naturaleza” y la secuencia de “lo natural” se reacomoda a un marco en el que lo descriptivo propone otro tipo de reciprocidad. El procedimiento deja caer la significación en un gran vacío que evidencia las limitaciones del código al sancionar la obra. En otras palabras, aunque los autores se muestren muy interesados, y hasta preocupados por describir la pasión humana según el canon del instinto sexual, la supuesta descripción de la realidad objetiva sugiere algo más que supera, evidentemente, el nivel de lectura gramatical. Puesto que la forma en que se aborda el lugar común, y el

3. Etimológicamente, la desviación refiere a aquello que se separa del camino. En el campo de las ciencias sociales, el término adquiere rasgos morales, se define en función de los mores y usos de una comunidad. “El sociólogo emplea el término ‘normal’ para indicar todo lo que sea estandarizado, sometido a pauta, recurrente y característico” (Fichter, p. 389). Por consiguiente, “la desviación es el proceso por el cual las personas ‘quedan fuera del control’, mientras que las personas que no proceden de manera normal son anormales o desviantes” (p. 389). Las desviaciones pueden ser positivas y negativas.

marco en el que este se ubica, no es ya el de la sociología y la medicina, se crea un doblez en el tejido verbal que engendra algo dudoso en el lector, algo que se deja inferir. La duda a veces será monitoreada por una voz, sobre todo desde las poéticas de los autores. Pero otras veces quedará suelta en una suerte de “tierra de nadie”. Lo cierto es que el malentendido estará a la orden del día; el malentendido será el carácter de lo literario:

—¿Y va usted a escribir una novela de “eso”? ¡Qué ganas de elegir asuntos ingratos?

—De “eso”, sí. Los poetastros han vulgarizado y afectado tantos jardines, tantos amaneceres, tantas puestas de sol, que ya es preferible inclinarse sobre las ciénagas. Todo depende del ademán con que se revuelve el cieno, amigo mío. Si es cierto que hay en las charcas relentes mefíticos, también lo es que ofrecen grasas irisaciones, y que lirios y nenúfares se esfuerzan patéticamente, a pesar de sus raíces podridas, en sacar de ellas impolutas las hojas. Además, como la química científica, la artística puede obtener de los detritus esencias puras. Más trabajo y menos lucido, dirá usted. ¡No importa! (Hernández Catá, p. 59).

Como paratexto, este fragmento no solo precede, sino que expande y complementa la experiencia de lectura de *El ángel de Sodoma*, novela de Alfonso Hernández Catá. La alegoría de la ciénaga, a la manera de un diálogo imaginario, se impone como una alternativa paisajística no explorada durante un tiempo determinado por los amaneceres y puestas de sol de la historia literaria, descartada a favor de un conjunto natural compuesto por jardines repetitivos. En esta ciénaga, ecosistema diferenciado por su biodiversidad, hay una limitante visual entre lo superficial y lo subacuático que se aprovecha para establecer una correlación entre la apariencia perceptible de sus elementos constitutivos y el origen imperceptible de estos. Lirios y nenúfares no son solamente un cliché modernista, son metonimias de la condición orgánica masculina y femenina que comparten todos los seres vivos. Inclinarse sobre la ciénaga constituye un movimiento de aproximación por el que el sujeto de la percepción ve y huele de cerca el lío biológico antes de emerger, con sus raíces podridas, sustitutos de las patologías estructurales pasadas de generación en generación. Ahora bien, este acercamiento no es el de un poeta cualquiera —“poetastro”, dice Hernández Catá—; es el de un artista que, como el químico, se interesa tanto en el estudio de la composición, estructura, propiedades y transformaciones de la materia, como en sus interacciones con la energía. Puesto que para Ratzenhofer las leyes sociológicas son proporcionales a las de la química (citado por Lukács, p. 556), la literatura, en tanto producto social y disciplina que

construye “modelos de la realidad objetiva”, encuentra lógico hacerse con la nueva concepción científica para abordar la pasión como instinto sexual. Entre otros recursos estilísticos, la precisión mimética extrema, la condensación y el desplazamiento, además del eufemismo, serán los encargados de modificar el sentido, servirán para burlar la censura y llenar la palabra nuclear no dicha, “eso” que refiere la inespecificidad del sujeto invertido.

Por otro lado, el título de la novela nos conecta con un sistema descriptivo completamente opuesto al de la química, la biología y la medicina. “Es cierto que la crítica racionalista e histórica desenmascaró los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos y propiedades de la naturaleza indómita, y así desmitologizó el edificio de la teología cristiana” (Jauss, “Los mitos del...”, p. 25). Sin embargo, los siglos del racionalismo, que precedieron al positivismo, no desecharon los mitos por completo, sino crearon nuevos e hicieron de estos un saber: la Mitología. A la par que la versión rousseauiana del “hombre natural” continúa el relato “De los caníbales” de Montaigne, circula una versión negativa de la naturaleza. Jauss la ubica, por un lado, en las reconstrucciones que hace Vico de los comienzos del género humano y, por otro lado, en fuentes de viajeros y jesuitas como Joseph François Lifitau.⁴ Este estado nocivo de la naturaleza se robustece con la crítica del filósofo Jens Kraft al hipotético comienzo de la humanidad de Rousseau, y, sobre todo, con la concepción teológica de Joseph de Maistre. Los mitos modernos del origen y comienzo siguen dialogando implícita o explícitamente con el Génesis. Para los que argumentan la posibilidad degenerativa del protohombre, la antropogonía bíblica muestra constantemente y de forma ejemplar cómo la desobediencia puede alterar la *perfectibilidad* y cómo el caos precede a la ley.

Kraft especula que “solo el hombre, a pesar de que el hombre era perfecto desde el principio, se hace después imperfecto, porque era lo suficientemente perfecto como para echarse a perder” (citado por Jauss, “Los mitos del...”, p. 18). Maistre, entre otras cosas, dice que “el género humano puede ser considerado como un árbol al que una mano invisible poda sin tregua (...)” (p. 101). Este mal salvaje, de no ser domado, tiende a la caída porque su voluntad está dañada. “La filosofía moderna nos adula cuando dice que *todo está bien*; siendo así que el mal lo ha manchado todo y que, en un sentido real, *todo está mal*, porque nada está en su sitio (p. 105; cursivas del autor). Eso explica por qué, inmediatamente después de la

4. Su libro *Costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los primeros tiempos* (1724) se presenta como una contribución a la ciencia de las costumbres, y hoy se estudia por ser el comienzo de la etnología moderna comparada (citado por Jauss, “Los mitos del...”, p. 34).

destrucción de Sodoma y Gomorra, Lot es capaz de emborracharse y yacer con sus dos hijas. Los únicos tres sobrevivientes del exterminio comenten pecado. La historia, que encontramos en el capítulo diecinueve del Génesis, da a entender la continuidad de una genealogía bastarda producto del incesto. Para San Agustín, el verdadero pecado de Lot está en beber, el efecto narcótico del alcohol desata lo demás. En la novela de Hernández Catá, José-María es un personaje cuya ambivalencia sexual se traduce desde la “bifrontalidad” de su nombre. La exploración consciente de su naturaleza desviante de la norma heterosexual no se plasma hasta el último capítulo. Pero, en el capítulo tres, una borrachera permite que los “síntomas”, hasta el momento “casi imperceptibles”, se revelen como “volcán abierto de improviso sobre una montaña umbrosa y florida” (Hernández Catá, p. 96). La referencia a la historia de Lot es sutil, pero se amalgama con el título — *El ángel de Sodoma* — : un epígrafe del capítulo dieciocho, en el que Dios advierte a Abraham la caída de la ciudad, y la fórmula apostrófica con que inicia la novela: “la caída de cualquier construcción material o espiritual mantenida en alto varios siglos constituye siempre un espectáculo patético” (p. 81).

Pese a que jamás se mencione en las sagradas escrituras, el cliché de la caída está vinculado con el capítulo tres del Génesis, sobre pecado original y la maldición que nuestros primeros padres se acarrean sobre sí y sus descendientes. Buscar su origen literario no tiene caso en esta investigación, pero evaluar brevemente su perdurabilidad y funcionabilidad, sí. Creo que es oportuno señalar que, antes de la caída de Adán y Eva, cae Satanás. Al menos eso nos cuenta Milton en *El paraíso perdido*,⁵ quien repite insaciablemente la palabra durante el poema. En ambas situaciones, el enojo de Dios viene por la desobediencia, pero también por la concupiscencia de sus subalternos. Tanto los demonios como Adán y Eva quisieron ser dioses, por eso caen de la gracia divina y son expulsados del cielo o del Paraíso. La naturaleza herida se presenta, pues, como una explicación teológica a la física misma del alma:

Llegó el momento fatal. La blanca y temeraria mano de Eva extendiéndose hacia una de las ramas del árbol donde pendía, robusta y dorada, una apetitosa manzana. La arranca y se la lleva a la boca. En este momento, la Tierra entera se sintió herida, tembló entera la naturaleza hasta en sus cimientos y por mil signos anunciábase la inmensa desgracia, la perdición del hombre (Milton, p. 107).

5. Lo que no cuenta Milton, pero está en el libro apócrifo de Enoc, es que Azazel — uno de los ángeles vigilantes — corrompe a la humanidad: les enseña el arte de la metalurgia y del maquillaje, copula con mujeres y engendra una raza de gigantes. Esta historia es previa al diluvio y el arca de Noé

Milton, en su tratamiento de “la caída”, parte de dos fuentes. La primera es San Agustín de Hipona, quien usa el término *lapsus*, traducible por 'resbalón' o 'caída', para referirse a la pérdida del estado rectitud. Su cuidadosa adaptación de la teoría traducianista⁶ plantea que Dios creó a Adán, le infundió un alma y, puesto que él es el tronco del que la humanidad desciende, todos heredamos el pecado original (p. 452, cap. 15, sección 20). La segunda fuente de Milton es Calvino, quien imagina la pérdida del paraíso como un quiebre total con la ley de Dios, un acontecimiento que ocasiona un estrepitoso derrumbe y sumerge al hombre en la corrupción y neblina mental (p. 175, cap. 1, sección 8).

Hablar de cómo se entretelen las dos concepciones al literaturizarse sería muy extenso. Baste señalar que Milton comparte la idea dogmática de la caída como acontecimiento histórico, y mezcla la proposición de la herida natural de San Agustín con la visión irreversible de Calvino sobre el efecto catastrófica del pecado. Una vez cometido este, para Milton, no hay una muerte espiritual definitiva, el libre albedrío siempre puede orientarse hacia la recuperación de la gracia divina; pero el estado de embriaguez espiritual es definitivo:

El espíritu de ambos culpables quedó conturbado. La cólera, el odio, la discordia, la sospecha y todas las tumultuosas pasiones humanas se alojaron en sus pechos. Adán sintió de pronto una gran irritación contra Eva y prorrumpió en reproches, calificando de traidora su conducta [...] (p. 112).

La caída de Adán es la caída de todos. Esta se cristaliza en el imaginario colectivo moderno como eufemismo y metáfora del pecado. En la época victoriana se vuelve un participio calificativo, juicio moral, incluso categoría. Se habla de “mujeres caídas” al tratarse de Emma Bovary o de Anna Karenina. Es decir, por la degradación existencial, social y pecuniaria, estas pasan de ser algo (mujeres con un rol social: esposas, madres, ángeles del hogar) a la nada. El adulterio es la mordida que abre a la experiencia tumultuosa de las pasiones humanas, puesto que el matrimonio —recordemos a Foucault—, es en este momento un dispositivo de control. El desvío, en contra de los estándares sociales, sumerge a estos personajes femeninos en un vértigo que acaba con el suicidio. En el apartado sobre los juicios de Flaubert y Baudelaire, en *Lacras de entresiglo*, mencioné cómo el fiscal Pinard se indigna ante la representación realista del adulterio cometido por Emma,

6. Doctrina que afirma que el alma individual no es creada en cada momento por Dios, sino generada del alma de los padres.

específicamente el que tiene lugar andando en la carroza, alrededor de la ciudad (Uzcátegui, pp. 31-36). En el mismo apartado también mencioné cómo Alberto Zum Felde se refiere a la poesía de Delmira Agustini como fuerza natural que asola: “Su verso es, a menudo, hinchado torrente de un agua oscura y cálida — agua que no es de lluvia, sino que mana dentro de la tierra — y arrastra en su carrera el lodo del cauce y desgarrados ramajes de las orillas” (p. 14). Su poesía, porque es concupiscente, entra en la categoría de la naturaleza caída. Pero el crítico sostiene que esta es una caída espiritual e inconsciente, porque su libido es una visión, un fantasma, algo “subliminal” (16), nunca una representación realista.

En su verso hay, pues, sexualidad apasionada y desnuda — demasiado apasionada y desnuda, quizás, para el gusto de nuestra época... —, pero no hay propiamente sensualismo. [...] [Su poesía] es una fuerza de la naturaleza, algo olímpico en ella misma [...] pero deidad dramáticamente ensombrecida por su descenso a la condición humana, por su condena a la naturaleza caída...” (p. 23).

No quisiera deformar sobremanera lo que dice Zum Felde de la poesía de Delmira Agustini al diseccionar su texto. Con mi paráfrasis, busco transmitir el anhelo del crítico por servir de mediador entre el lector y los poemas, y por ubicar a la escritora uruguaya dentro del universo literario de principios del siglo XX. Para mí, lo interesante está en ver cómo el comentario literario evita sucumbir a la angustia que nace de ilusión referencial, pero falla, finalmente, cuando obvia la intimidad sexual encubierta por la indirección semántica de la mimesis decorativa. Aunque extraordinaria, igualable a Santa Teresa, para Zum Felde, Delmira Agustini “[u]só y abusó, con despreocupación, de vulgarismos retóricos corrientes entre la medianía promiscua de los versificadores de entonces; la cachivachería alegórica del 'modernismo' dio a su escenografía abundante lujo decorativo sin valor” (p. 15).

El tema del ardor religioso se desliza entre el estereotipo de la naturaleza herida, pero también es cierto que a este se trenza el de la naturaleza pensada como “lucha por la existencia”, con todo su sistema alusivo a la sexualidad instintiva, lo animal, hereditario y desviante, sin dejar de lado, por supuesto, el cliché familiar a todo lector de la naturaleza como lugar para la deleitación. La nueva matriz compleja que se recrea detrás de la mentada “cachivachería modernista” explora una sexualidad femenina vibrante, ciertamente mística, pero también corporal. Recordemos que, al fin y al cabo, la cuestión de la caída remite a la conturbación de los sentidos. Entonces, bien se puede leer esta poesía como parte del corpus modernista que, al tratar sobre el deseo fluido, virtualiza conductas extraviadas del camino de “la sexualidad normal”. Entre ellas: fetichismo, voyerismo, ninfomanía, anofelorastia, hierofilia, sadomasoquismo, harpaxofilia, agalmatofilia, zoomorfismo, necrofilia, canibalismo.

Traduciendo a Riffaterre, diría que, en el momento en que el modernismo juega con la gramática de los estereotipos y los clichés referentes al conjunto de la naturaleza humana, se crea un fondo sobre el cual se fija la agramaticalidad que señala el paso de la mimesis a la *semiosis* (p. 36). La referencia externa no es a la realidad: la vida atormentada de Delmira o de cualquier otro modernista, la decadencia del artista de finales de siglo, como lo leyó Max Nordeau, o la denuncia de la corrupción social. La referencia es a los textos que forman parte de una mitología del hombre natural. No para tomar partido, diagnosticar un grupo social o pensar el libro como medicamento. Lo del modernismo es un constante jugar a la disolución del sentido: una ruptura con la correspondencia vertical entre la palabra y el diccionario, una desviación del concepto de goce como sexualidad reproductiva y totalidad alcanzada. Un cuestionamiento a la *vita sexualis* decimonónica y a su fórmula: lo masculino corresponde a lo activo y lo femenino a lo pasivo, luego el primero es sádico, la segunda masoquista. Es, en definitiva, una desarticulación del punto de fijación para el goce y la comprensión de que, sin dolor, no hay pulsión.

Concluyamos, mejor, con una lectura de “El cisne”, poema de Agustini que formó parte del libro *Los cálices vacíos* (1913), publicado por primera vez en 1903, en la revista *La Alborada*.

Pupila azul de mi parque
es el sensitivo espejo
de un lago claro, muy claro!...
Tan claro que a veces creo
que en su cristalina página
se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua
alma del lago es un cisne
con dos pupilas humanas,
grave y gentil como un príncipe;
alas lirio, remos, rosa...
Pico en fuego, cuello triste
y orgulloso, y la blancura
y la suavidad de un cisne...

El ave cándida y grave
tiene un maléfico encanto;
— clavel vestido de lirio,
trasciende a llama y milagro!...
sus alas blancas me turban
como dos cálidos brazos;
ningunos labios ardieron
como su pico en mis manos;
ninguna testa ha caído
tan lánguida en mi regazo;
ninguna carne tan viva,
ha padecido o gozado:
viborean en sus venas
filtros dos veces humanos.

Del rubí de la lujuria
su testa está coronada:
y va arrastrando el deseo
en una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
y él parece beber fuego;
y yo parezco ofrecerle
todo el vaso de mi cuerpo...

Y vive tanto en mis sueños,
y ahonda tanto en mi carne,
que a veces pienso si el cisne
con sus dos alas fugaces,
sus raros ojos humanos
y el rojo pico quemante,
es sólo un cisne en mi lago
o es en mi vida un amante...

Al margen del lago claro
yo le interrogo en silencio...
y el silencio es una rosa
sobre su pico de fuego...
Pero en su carne me habla
y yo en mi carne le entiendo.

— A veces ¡toda!, soy alma;
y a veces ¡toda!, soy cuerpo. —
Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto...
¡Y en la cristalina página,
en el sensitivo espejo
del lago que algunas veces
refleja mi pensamiento,
el cisne asusta de rojo,
y, yo de blanca doy miedo! (pp. 61-63).

Este es debe ser uno de los poemas más leídos⁷ de Delmira Agustini, sobre todo por sus correspondencias con “Leda”, de Rubén Darío (p. 276) y el mito griego. En Darío, la Naturaleza cumple función de escenario para el rapto sexual y se representa dentro de un marco que evoca el mundo clásico. Pero en Delmira, ese escenario es triple, a la manera en que Magritte más tarde lo expresara en sus cuadros.

La naturaleza es naturaleza concupiscente: en donde el cisne, metáfora del cuerpo del amante, es descrito con un detalle voyerista que descubre el doblez de la naturaleza humana. Tras su apariencia fría, blanca y pura (de cisne reposado y de lirio) se esconde el instinto sexual (el cisne conturbado, rojo como rubí y clavel). El lugar común modernista del cisne, las joyas y las flores, aquí, se fetichiza al repetirse continuamente. Conforme el poema avanza, el cuerpo se fragmenta visualmente en pico, cuello, cabeza, alas. Estas partes funcionan como metonimias del cuerpo masculino. La sobredeterminación de los objetos, con sus movimientos de

7. Ver los comentarios de Anna Peluffo, en su artículo: “‘De todas las cabezas quiero tu cabeza’: figuraciones de la ‘femme fatale’ en Delmira Agustini”; y los de Sylvia Molloy en el libro *Poses de fin de siglo*.

aceleración y desaceleración, van sugiriendo el contacto sexual consensuado. Esto nos lleva a la segunda forma en que la naturaleza se enmarca: como fantasma, proyección de un cuerpo en el ojo y pensamiento del otro cuerpo — como ocurre en el mito de Narciso reelaborado por Oscar Wilde —. En este nivel, la pulsión por obtener el goce no fuese posible si el cuerpo del otro no operara como construcción mental que se evoca y reconstruye obsesivamente cuando no está presente. Finalmente, el tercer marco de lo natural refiere al escenario que figura la hoja blanca sobre la cual se escriben los versos que estamos leyendo. Con ella inicia y culmina el poema.

Referencias

Agustín de Hipona. *Del alma y su origen. Obras completas de San Agustín: Escritos polémicos antipelagianos*, tomo 35, traducción de Victorino Capánaga, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

Agustini, Delmira. "El cisne." *Poesías completas*, Losada, 2008.

Baudelaire, Charles. "Sueño parisiense." *Poesía completa*, traducción de M. B. F., Ediciones 29, 1999.

La Biblia. Traducción de la Vulgata Latina por Félix Torres Amat, Bogotá, Comarpe, 2002.

Calvino, Juan. *Institución de la religión cristiana*. Traducción de Cipriano de Valera, Editorial Felire, 1968.

Darío, Rubén. "Leda." *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Darío, Rubén. "De Ricardo Palma [Fotograbado]." 1890. *La prosa modernista hispanoamericana*, introducción crítica y antología de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, Alianza Editorial, 1998.

Fichter, Joseph. "Desviación." 1964. *Sociología*, Editorial Herder, 1977.

Gourmont, Remy de. *Physique de l'amour : Essai sur l'instinct sexuel*. Les Éditions 1900, 1989.

Hernández Catá, Alfonso. *El ángel de Sodoma*. Letras Cubanas, 2009.

Horacio. *Odas y Epodos*. Edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, 2000.

Huysmans, Joris-Karl. *Contra natura*, traducción de José de los Ríos, Tus Quets editores, 1997.

- Jauss, Hans. "El arte como anti-naturaleza: El cambio estético después de 1789." *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, La Balsa de la Medusa, 1995, pp. 25- 61.
- Jauss, Hans. "Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración." *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, La Balsa de la Medusa, 1995, pp. 105-134.
- Krafft-Ebing, Richard. *Psychopathia sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. George Carré, 1895.
- Lukács, Georg. "El darwinismo social, el racismo y el fascismo." *El asalto de la razón*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, 1978.
- Maistre, Joseph de. *Consideraciones sobre Francia*. Traducción de Rafael Gamba, Ediciones Rialp, 1955
- Milton, John. *El paraíso perdido*. Traducción de A. Espina, Mediterráneo, 1969.
- Molloy, Sylvia. "Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini", *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Murphy, Gardner. "La teoría de la Evolución." *Introducción histórica a la psicología contemporánea*, traducción de Eduardo Loedel, Paidós, 1964.
- Oosterhuis, Harry. "Sexual Modernity in the works of Richard von Krafft-Ebing and Albert Moll. *Medical History*, vol. 56, n.º 2, 2012, pp. 133-155, doi:10.1017/mdh.2011.30.
- Peluffo, Ana. "'De todas las cabezas quiero tu cabeza': Figuraciones de la 'femme fatale' en Delmira Agustini". *Chasqui*, vol. 34, n.º 2, 2005, pp. 131-144.
- Rama, Ángel. "La guardarropía histórica de la sociedad burguesa." *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión referencial". *Revista Co-herencia*, vol. 14, n.º 27, 2017, pp. 13-37, <https://doi.org/10.17230/co-herencia.14.27.1>.
- Uzcátegui, Laura. *Lacras de entresiglo: Antología de las parafilias del decadentismo hispanoamericano*. Eduvim, 2025.
- Zum Felde, Alberto. Prólogo. *Poesías completas*, por Delmira Agustini, Losada, 2008.