

# La construcción narrativa en los cuentos de locos en el modernismo mexicano: constantes y divergencias entre verosimilitud narrativa y científica

Christian Sperling  
Universidad Nacional Autónoma de México

## Resumen

En la última década del siglo XIX se refuerza la presencia del discurso médico en la narrativa. El modernismo no es ajeno a este desarrollo; los autores integran teorías y conceptos del discurso psicopatológico positivista. El análisis de una serie de cuentos puede señalar cómo los modernistas mexicanos remiten al límite del paradigma científico que prevalece y al mismo tiempo prefiguran aspectos de la condición humana que adquieren científicidad con la psicología moderna. De este modo, se destacan en el contexto social y científico del Porfiriato tanto por su tratamiento transgresor de comportamientos que se desvían de la norma, como por la oposición al reduccionismo del paradigma positivista respecto de las funciones mentales.

Palabras clave: modernismo mexicano, Porfiriato, discurso médico.

## Abstract

*The presence of medical discourse in narrative literature intensifies in the last decade of the nineteenth century. The modernismo is not an exception; writers integrate theories from the discourse of positivist psychopathology. By analyzing a set of short stories I point out that Mexican modernistas show the limitation of the prevailing scientific*

*paradigm and, at the same time, anticipate aspects of the condition humana that obtain scientific status with modern psychology. Thus, the modernista authors stand out of the scientific and social context of the Porfiriato because of their transgressive treatment of deviant behavior and their opposition to positivist reductionism of mental functions.*

*Keywords: Mexican modernismo, Porfiriato, medical discourse.*

¡Pobre Reinaldo! ¡Infeliz amigo mío! Volvió a levantarse; arrastraba una pantufla roja con el pie derecho y una negra con el izquierdo [...]

Mira —me dijo—, traigo a Stendhal en los pies. *Le rouge* —y me enseñó el pie derecho— *et le noir* —y levantando el izquierdo arrojó al viento la pantufla negra.

ALBERTO LEDUC, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”

## Introducción

En la narrativa mexicana de finales del siglo XIX abundan personajes como el artista, el delincuente y el loco. En cuanto a este último las representaciones van del chiflado inofensivo al asesino psicópata. Al mismo tiempo aparecen los antagonistas: el médico, el juez y el alienista, quien hace las veces del crítico de arte. Por medio de todos estos personajes se genera una reflexión meta-literaria, como en el cuento emblemático “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” (1896) de Alberto Leduc, donde la causa del delirio del personaje enloquecido es la literatura misma. El manicomio es el escenario predilecto para la escenificación de este quijotismo de fin de siglo donde lo libresco predomina sobre la realidad diegética deformada a partir de la subjetividad de un alienado. De este modo, el cuento es un reflejo de cómo la psicopatología impugnaba a las artes de fin de siglo, ejemplo de esto son las críticas de Max Nordau en *Entartung (Degeneración)* (1892-1893) y de Pompeyo

Gener en *Literaturas malsanas* (1894). Asimismo la monomanía literaria del personaje de Leduc responde a lo que se percibía como un vacío espiritual provocado por los procesos de racionalización durante el siglo XIX. Muchas narraciones modernistas se oponen al racionalismo positivista, la literatura sirve como alternativa estética de un mundo desencantado.

Es sabido que la psiquiatría permea en el siglo XIX en muchos ámbitos de la sociedad, entre ellos la expresión y la crítica literarias. El discurso psicopatológico instaura una concepción sobre la normalidad mental y social (Foucault, 2005: 110 y ss.).<sup>16</sup> Esta psiquiatrización de la sociedad se observa también en el Porfiriato, época de la construcción de sanatorios mentales (cfr. Rivera-Garza, 2001) donde se produce el conocimiento médico. En el mismo contexto se observa la transición de la sociedad mexicana hacia la modernidad urbana, lo que conlleva la paulatina industrialización y la formación de una élite capitalina burguesa. A menudo los avances de esta modernidad se midieron en términos de la medicina mental, pues el aumento de los casos de enajenación era un indicador de la llegada de los tiempos modernos (Piccato, 2001; Gorbach, 2007).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> En algunos relatos modernistas, la crítica explícita hacia la modernidad y hacia los mecanismos de inclusión y exclusión se apoya en el discurso médico. Se retoma la construcción de la locura con base en dicotomías mutuamente excluyentes (sano-enfermo, normal-desviado, justo-criminal, etc.), las cuales se ponen en tela de juicio a partir del elemento marginal. En “Conflicto grave” de Ciro B. Ceballos, la figura del loco cuestiona estos límites: “[S]u fama de hombre excéntrico la adquirió debido a un exceso de cordura que á un principio de demencia, porque [...] nadie negará que ante el criterio de la comunidad burguesa es más fácil ganarse el título de loco siendo cuerdo, que el de cuerdo siendo loco” (1898: 198).

<sup>17</sup> El caso del Chalequero es interpretado como indicio de la modernidad. Francisco Guerrero, alias el Chalequero, generó comparaciones entre la metrópoli británica y la mexicana: “Even after Guerrero’s arrest writers such as Roumagnac compared him with Jack the Ripper an other European criminals. There was certain pride in this comparison: for Mexican elites, it conveyed the progress of the capital, which brought not only the technology, architecture, and fashion of the most advanced European countries but also

En “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, como en muchos otros textos modernistas, la transformación subjetiva y poética de un mundo excesivamente racionalizado adquiere un carácter psicopatológico, en concordancia aparente con las tesis de Max Nordau sobre el arte de fin de siglo:

Le bel esprit, auquel son éducation exclusivement esthétique ne permet pas de comprendre l'enchaînement des choses et de saisir leur véritable signification, s'abuse lui-même et abuse les autres sur son ignorance au moyen de phrases sonores et parle superbement d'une «recherche inquiète d'un idéal nouveau par l'âme moderne», des «vibrations plus riches du système nerveux affiné des contemporains», des «sensations inconnues de l'homme d'élite». Mais le médecin, celui notamment qui s'est voué à l'étude particulière des maladies nerveuses et mentales, reconnaît au premier coup, dans la disposition d'esprit «fin de siècle», dans les tendances de la poésie et de l'art contemporain, dans la manier d'être des créateurs d'œuvres mystiques, symboliques, «décadentes», et l'attitude de leur animateur, dans les penchants et instincts esthétiques du public à la mode, le syndrome de deux états pathologiques bien définis, qu'il connaît parfaitement: la dégénérescence et l'hystérie, dont les degrés inférieurs portent le nom de neurasthénie (1895, vol. 1: 30 y ss.).

De acuerdo con Nordau, el afán místico del personaje leduquiano es síntoma de una enfermedad transmitida por la lectura. El cuento se ubica en un intersticio entre el idealismo romántico y la modernidad científica;<sup>18</sup> además, muestra ejemplarmente una

---

their new forms of crime” (Piccato, 2001: 625).

<sup>18</sup> La narrativa de fin de siglo presenta el ideario del trascendentalismo romántico europeo (el sueño, el inconsciente, el misticismo) en términos médicos (el delirio, la alucinación y la enfermedad mental). Uno de los pilares de la estética del genio consiste en un mito de la naturaleza que se opone al mundo del acontecer histórico. Al lado de la concepción de un inconsciente cósmico y colectivo, esta naturaleza es el origen trascendental

ambigüedad entre dos formas de concebir la enfermedad mental: en la primera, enumera categorías y conceptos deterministas del discurso psicopatológico positivista que ubica los trastornos mentales en el ámbito de lo somático, es decir, la enfermedad se debe a una modificación orgánica y degenerativa del tejido nervioso, según la etiología positivista. Con ello están bajo sospecha las fuerzas inconscientes más allá del control racional, pues el positivismo ortodoxo niega la existencia del inconsciente y el sentido de lo onírico.<sup>19</sup> Para explicar la segunda forma de concebir la enfermedad mental, el relato de Leduc prefigura una especie de *malestar en la cultura* que localiza las causas de la neurosis del personaje en la inestabilidad y la fragmentación del sujeto en los tiempos modernos. El relato describe estos dos aspectos incursionando en el mundo fenomenológico del personaje. En la literatura modernista prevalece la típica indeterminación epistemológica de fin de siglo —previa a la fundación de la psicología como disciplina científica—.

del cual proviene la inspiración del artista. Esta idea cambia en el transcurso del siglo, ya que a causa de la investigación científica y de la racionalización de la naturaleza, ésta se vuelve un referente problemático. En consecuencia, se enfatizan las fuerzas destructivas y deterministas que se oponen a la idealización romántica. La huida del mundo histórico hacia la naturaleza se vuelve una regresión, también en el sentido patológico. De esta idea el filósofo Odo Marquard deduce la intercambiabilidad del arte y del no arte: “El arte se comprende paulatinamente en términos de terapia y síntoma o –de forma farmacéutica-toxicológica– como la identidad de los dos: como droga sedativa o estimulante, como paraíso artificial. El genio llega a ser un síntoma entre muchos, la estética es considerada como la especialidad de la práctica diagnóstica. El problema que anteriormente se articulaba de manera estética, ahora se manifiesta [...] en términos médicos” (1968: 387, traducción mía). A partir de esta convertibilidad del arte y del no arte se abre el campo de estudio en el que puede ubicarse a Sigmund Freud.

<sup>19</sup> La teoría “epifenomista” del positivismo postula la equivalencia racional entre el mundo exterior y la percepción. No permite ningún margen para su transformación subjetiva por medio de los procesos de la conciencia o el inconsciente: “Epiphenomenalism. This is commonly classified among the so-called mechanistic or materialistic theories. It advocates regard consciousness as a by-product or incidental concomitant of neural and bodily changes. [...] At best the epiphenomenalist regards man as a conscious automaton or a machine that happens to be alive” (Klein, 1970: 231).

fica— que hace eco de la transición de los modelos somáticos a los modelos psíquicos en el discurso sobre la mente (Ellenberger, 2005: 425-438). Como veremos, el modernismo opera en los márgenes del paradigma científico positivista y deshabilita sus modelos heurísticos, prefigurando nuevas categorías que adquirirán científicidad.

Las letras de fin de siglo son resultado de un proceso dialéctico que integra algunos elementos de la ciencia positivista a la vez que retoman lo irracional e inconsciente del ser humano. En el terreno estético este proceso se observa en la transformación de algunos tópicos del romanticismo. Este desarrollo es análogo al de los avances en el campo científico pues se concibe al individuo como escindido de sí mismo; así lo apunta Gérard Peylet:

Il ne s'agit plus de la peur métaphysique de perdre son âme, qui marque le conte fantastique à l'époque romantique, mais d'une peur nouvelle, viscérale, devant la sensation d'être hanté par une présence parasite. Le diable n'intervient plus directement. Les démons, la barbarie, la sauvagerie sont intérieurisés, ils sont en nous. [...] Le seul monde parallèle à celui de notre vie quotidienne est celui du surgissement de notre inconscient. [...] Dédoulement, dépossession, perte de soi, sont les thèmes principaux qui structurent ce fantastique intérieur (1994: 105).

De este modo se construye una especie de fantástico interior, característico de los cuentos de locos que se basan en la sintaxis narrativa de las manifestaciones clásicas de la literatura fantástica (Todorov, 1994: 37-41). Se crea una interiorización de la figura del doble cuyas caras simbolizan lo racional-civilizado y las fuerzas arcaicas que se encuentran más allá del control del individuo. La intrusión de lo fantástico se produce a partir de los sentidos trastornados del personaje, lo que arroja una duda sobre la coherencia y la verosimilitud del mundo diegético.

Los cuentos de locos<sup>20</sup> se relacionan con otros géneros literarios y con otras disciplinas, por ejemplo, el relato policiaco, forma literaria que surge con la obra de Edgar Allan Poe; y el estudio de caso médico, un modo de escritura que legitima el enfoque científico de la narrativa naturalista (Föcking, 2002: 170-209). Algunos relatos modernistas pueden relacionarse con el estudio psicoanalítico por medio de lo biográfico, de las experiencias traumáticas y del énfasis en la sexualidad como factor que perturba la coherencia del individuo racional. Los elementos policíacos y el estudio de caso indagan en una especie de verdad, ésta se encuentra dentro de las categorías heurísticas que explican un crimen o un fenómeno patológico. Asimismo son estrategias para crear verosimilitud. En el caso del relato policiaco se trata de la búsqueda y el ordenamiento de los indicios para reconstruir el crimen; en el caso del estudio médico, de una forma de otorgarle plausibilidad a la narración por medio de categorías científicas.

El cuento de Leduc refleja el desarraigo del individuo moderno a través de la enajenación del protagonista. Al inicio, el monólogo del médico emplea la nomenclatura psicopatológica para señalar que la literatura causa trastornos en los lectores (2005: 84), ella es el medio para la transmisión del mal del siglo. Durante todo el relato existe ambigüedad sobre las nociones científicas aquí expuestas, ya que el narrador en primera persona experimenta una transformación al visitar a su amigo artista en el manicomio. La desestabilización de su subjetividad al ser confrontado con un

<sup>20</sup> Puede agregarse al panorama histórico-literario de la formación modernista, investigado detalladamente por Kurz (2005), la influencia de Guy de Maupassant. Al lado de los pioneros de los cuentos de locos, E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe, Maupassant cultiva la narración en primera persona y juega con nociones paradigmáticas de la psicopatología al describir manías persecutorias, alucinaciones y la escisión de la personalidad. Algunas narraciones paradigmáticas de los cuentos de locos de fin de siglo son “Fou?”, “La chevelure”, “La tombe”, “Le Horla”, “L’assassin”, “Lettre d’un fou”, “Lui?”, “Un fou” y “Un parricide”. Entre los modernistas mexicanos se encuentran numerosas adaptaciones y reescrituras de los cuentos del maestro francés.

mando explícitamente premoderno (2005: 89) refleja críticamente la irrupción de los nuevos tiempos y la formulación de la cultura en términos positivistas a partir de la perspectiva médica. Es decir, aquí se oponen la racionalidad médica y la sensibilidad literaria.

No obstante, la postura del modernismo respecto del positivismo es ambigua, ya que no se trata de un simple rechazo a la nueva racionalidad, sino de una integración de la ciencia y de una búsqueda de nuevos paradigmas en los márgenes de su potencial heurístico. La literatura sirve como medio de transformación de la psicopatología positivista. En el desenlace del relato de Leduc existe una reapropiación del léxico científico como parte de una crítica que consigna la oposición modernista al pragmatismo y materialismo modernos (89).

Esta configuración híbrida de la narrativa modernista, provocada por la falta de diferenciación entre el discurso científico y el literario, permite encontrar referentes del positivismo, por ejemplo, el determinismo hereditario, la figura de la bestia humana o alusiones a la craneología. Además pueden identificarse temáticas como el mesmerismo, el espiritismo y otros fenómenos parapsicológicos que adquieren importancia para la configuración de la naciente psicología. Finalmente, en algunos relatos se hace patente cómo la literatura se reapropia del discurso científico para proyectarlo al ámbito psíquico. De esta manera el modernismo prefigura tópicos de la psicología moderna y anticipa ideas que posteriormente adquieren científicidad.

La historia de la literatura fantástica refleja críticamente las transformaciones de la racionalidad y de la condición humana. Este género literario permite observar la transgresión de las leyes y tabúes que constituyen la normalidad. Al considerar la integración del discurso psicopatológico pueden compararse dos categorías relacionadas con lo verídico, y con ello me refiero a convenciones del lenguaje que configuran las estrategias de repre-

sentación tanto literarias como científicas: primero, la narrativa modernista integra elementos verosímiles sostenidos por el paradigma científico vigente, es decir, las teorías que son aceptadas entre la comunidad científica de la época. Para el positivismo, este saber constituye normas y determina a quienes se encuentran fuera del ámbito de lo normal: locos, criminales y artistas. Segundo, los cuentos de locos y la literatura fantástica operan mediante la categoría de la verosimilitud, muchas veces de codificación realista. El mundo diégetico, que obedece a una coherencia lógica interna del relato, se confronta con un acontecimiento fuera de su verosimilitud que pone en tela de juicio su construcción. En varios cuentos de locos esta verosimilitud se construye sobre la base de la ciencia que se ve cuestionada por un suceso fuera de las posibilidades heurísticas del paradigma científico establecido. Este mecanismo fue descrito por Todorov en el contexto de su análisis de la literatura fantástica:

La sociedad condena con la misma severidad tanto el pensamiento psicótico como el criminal que transgrede los tabúes: al igual que este último, el loco también está encerrado; su cárcel se llama manicomio. [...] Se comprende ahora mejor por qué nuestra tipología de los temas coincidía con la de las enfermedades mentales: la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla (1994: 126 y ss.).

De esta forma, se suspende la referencialidad del relato para ingresar a un ámbito más allá del positivismo. Esta indeterminación epistémica refleja algunos planteamientos clave de la transición de la psiquiatría decimonónica a la psicología moderna.

Abordaré esta problemática en tres pasos que muestran diferentes posicionamientos del modernismo respecto del paradigma científico. Los cuentos analizados son representativos de la produc-

ción modernista de la última década del siglo XIX,<sup>21</sup> un momento histórico clave para la transición y ruptura entre dos paradigmas científicos: la psicopatología positivista y la psicología introspectiva. Primero señalaré el relativismo de las normatividades jurídicas y científicas. En segundo lugar, mostraré cómo la ficcionalización del trauma se apoya en un segundo nivel ficcional. Por último, concluiré con algunos apuntes sobre un relato que trata el tema del hipnotismo y se acerca a la noción de un inconsciente estructurado como lenguaje.

### El espectáculo controvertido

En el relato “Causa ganada” (1897) de Bernardo Couto Castillo el delincuente figura como espectáculo público durante su proceso en la corte. El narrador describe “ese interés novelesco de los asesinatos cuyo origen es el amor” (1984: 66). El crimen pasional era un tópico controversial de la narrativa y de la jurisdicción de la época. En un gesto desafiante, los cuentos de locos invierten la perspectiva jurídica vigente y presentan explicaciones alternativas de los delitos, con ello dichos relatos también operan en los márgenes de la ciencia. Para “escandalizar al burgués” y satisfacer el morbo de sus contados lectores (se relata un asesinato seguido de una violación), algunos modernistas señalan la sexualidad como la causa principal de los crímenes e incursionan en lo fantasmagórico de sus protagonistas explorando el vínculo entre la violencia, la sexualidad y el delirio. La jurisprudencia, en cambio, recurre a las categorías de la degeneración y del medio para reconstruir la personalidad de los criminales. En otros casos, la justicia ni se esforzaba por explicar los crímenes en términos científicos. Por ejemplo, en

<sup>21</sup> Entre los narradores mexicanos que participan en esta transición debe mencionarse a Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Efrén Rebolledo, Ciro B. Ceballos, Carlos Díaz Dufou y Amado Nervo.

el juicio verídico del Chalequero, se lleva a cabo una apología del crimen pasional: “Sexual violence needed not become a priority for criminology or penology. Considering El Chalequero simply as a criminal, rather than insane, meant divorcing violence from sexuality” (Piccato, 2001: 650).

Sin embargo, el modernismo y la criminología positivista comparten algunas características, pues ambos satisfacen la demanda morbosa de los lectores y de los espectadores en el tribunal (Piccato, 2001: 629-630; McKee, 2006: 72) como da a entender Luis G. Urbina en la colección de crónicas y notas rojas *Psiquis enferma* (1922). Urbina hace hincapié en el interés del público y en el carácter literario que adquieran los delitos en la producción cuentística: “Forjamos cuentos de hadas con delitos” (78) y el tribunal es el lugar de la delectación morbosa. Urbina equipara “el salón de jurados” con un “teatro gratis” (67). A pesar de su título, que bien podría aludir a una serie de estudios psicológicos, *Psiquis enferma* es el reflejo de la criminología positivista de la época. En las crónicas, Urbina describe a los delincuentes de acuerdo con la terminología que acuña el famoso médico Cesare Lombroso en sus estudios de caso. Ellos aparecen como “neurópatas” (51), “orangutanes domésticos” (21) y “matoides” (91). Esta perspectiva implica concebir el crimen como muestra de la degeneración, idea opuesta al incuestionable progreso colectivo de la humanidad. El crimen es la muestra de un atavismo que existe debajo de la fina capa civilizatoria.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Como muestra del hibridismo modernista, Urbina comenta la personalidad emblemática del Marqués de Sade. Lo tacha de “cerebro desorganizado por la voluptuosidad”; sus textos son expresión de “una hiperestesia horripilante”, sin embargo, “su monstruosidad, siendo extraña, no es extrahumana” (1922: 13 y ss.). El énfasis en la sexualidad incontrolada como causa del crimen, y en la aceptación de lo monstruoso como parte de lo humano, es característico del modernismo que explota el potencial de escándalo inherente en los tabúes relacionados con la sexualidad en la época victoriana. Mientras que la taxonomía positivista adscribe este aspecto a seres infrahumanos, los modernistas lo integran a sus protagonistas, incluso en personajes de clase social alta con refinamiento artístico.

Aunque Urbina condena rotundamente a los criminales, narradores como Bernardo Couto Castillo y Ciro B. Ceballos subvierten las categorías que sostienen la normalidad. En “El derecho de juzgar”, Ceballos confronta la relación acusado-acusador.<sup>23</sup> La narración no se centra en el crimen pasional en sí (un doble asesinato que se consuma cuando el acusado encuentra a su esposa con un amigo en el lecho matrimonial), sino en la historia paralela del acusador que no “había sabido ser el médico de su honra” (1984: 171). Así, las dos instancias son cuestionadas por su derecho de juzgar, como anuncia el título. El relato invierte la perspectiva jurídica pues el asesino representa el sentido común y la vitalidad sana; el acusador, en cambio, es un personaje aquejado por el mal del siglo y en su versión médica-patológica aparecería como degenerado.

La subversión de la norma también está presente en “Causa ganada” de Couto Castillo, donde el agente del ministerio público alega que el reo es “una bestia sin sentimientos” y “no puede vivir en una sociedad culta” (1984: 66). Al mismo tiempo, y de modo implícito, el cuento contradice esta suposición por medio de la confesión voluntaria del reo. El logro narrativo consiste en la variedad de perspectivas: sucesivamente se exponen diferentes versiones del caso por parte del acusador, del defensor, de la madre de la asesinada y, finalmente, del mismo reo. De esta forma, se logra una minuciosa reconstrucción del crimen que culmina en la absolución del reo por falta de pruebas. Sin embargo, el acusado confiesa el crimen a causa de su remordimiento, lo que contradice implícitamente el alegato inicial del agente del ministerio público y va en contra de las expectativas del jurado, y, por extensión, de

<sup>23</sup> La narración de Ceballos recuerda “Un crimen pasional” (1895) de Amado Nervo. En este cuento se establece la misma complementariedad entre el juez y el reo. Asimismo, la trama describe un adulterio y el subsiguiente asesinato. Tras haberlo condenado a la pena capital, el juez le confiesa al uxoricida: “Yo... yo, habría hecho lo mismo... ¡si pudiera matar!” (2006: 247).

los lectores. Al igual que en “El derecho de juzgar”, la controversia no es el crimen en sí, sino la clasificación de los motivos del reo y la legitimidad de la instancia que lo juzga.

“El caso de Pedro” (1898) de Ceballos —narración epistolar sobre un crimen pasional— se ubica inicialmente en el contexto jurídico que se apoya en la psicopatología. Ya el título del texto remite al estudio de caso que el editor ficticio del relato contextualiza dentro de la criminología lombrosiana: “Hojеando un libro de Lombroso en la biblioteca de San Agustín, encontré esta epístola que sin duda fue olvidada por un lector distraído” (1898: 1). El relato tiene una densa codificación médica, característica de algunas narraciones de los años noventa del siglo XIX. En varios momentos, la narración refleja las racionalidades médica y jurídica: en primer lugar, la carta es presentada por un editor que la publica con el comentario sobre el intertexto lombrosiano. En segundo lugar, la epístola remite a la pesquisa de su destinatario: un abogado. El tercer aspecto a mencionar es el remitente de la carta, un médico que describe su delito. El homicida se dirige a su abogado preguntando si se debe entregar a las autoridades:

Ya al trote de la pluma lo he referido todo, ya he saciado mi alma pervertida, en la tuya impecable, para desahogar mis preocupaciones; ya ningún peligro me espanta ni me agobia alguna duda, porque tu consejo sabio y sincero va á llegar muy pronto. Debo presentarme á los tribunales? Confesar? Lo que tú resuelvas, será (1898: 16).

Al igual que en otros relatos, son equivalentes el papel del lector y la instancia ficcional que decide sobre el caso expuesto (como si fuera un juez). Adicionalmente, la construcción del relato integra elementos del paradigma médico-jurídico y se vale de un final abierto para desestabilizar la certidumbre inherente en dicho paradigma. En el nivel de los personajes, se alude al discurso médico

para señalar la obligación del remitente de la carta, un cirujano cuyo juramento hipocrático lo obliga a salvar la vida de su hermano, a quien desprecia por el trato desigual experimentado en la niñez. Los acontecimientos de la infancia se relacionan con el presente de la narración, donde se relata una aparente afrenta por parte del convaleciente hacia su hermano, ya que, desde la perspectiva de éste, aquél seduce a su cuñada. Aunque el médico carece de evidencias, el crimen se comete con base en una mera sospecha, motivado ante todo por su condición traumatizada.

La narración opone la racionalidad médica en dos niveles: a nivel metaficcional mediante el marco narrativo que remite a Lombroso, y a nivel de la historia narrada, a través del deber del médico y de sus traumas de la infancia. Al igual que en los relatos precedentes, se desafía la normatividad implícita en los referentes jurídicos y médicos, como se observa en el comentario del cirujano:

Como los maridos melodramáticos me han chocado siempre, por brutales y ridículos, procuré no parecerme en nada á ellos. Otelo, en nuestras sociedades degeneradas, es un grotesco anacronismo. Los hábitos de la vida moderna, complicada y vertiginosa, nos han hecho escépticos, y a todo trance alardeamos de un convencional pesimismo. Cristalizamos todas nuestras sensaciones. Espiamos los estremecimientos interiores creando en torno nuestro un medio artificial que nos mata y nos enerva. [...] Aplaqué todas las rebeliones de la moral escrupulosa, y con una arteria de matoide, esperé la ocasión propicia para consumar el delito (1898: 10 y ss.).

Aunque la cita es un reflejo de la típica abulia de fin de siglo e incluso de la criminología lombrosiana y de la teoría de la degeneración, se manifiesta también que la modernidad requiere otra forma de concebir al ser humano. El discurso del narrador homodiegético expone que el crimen es provocado por su predisposición intros-

pectiva.<sup>24</sup> La introspección psicológica y la construcción subjetiva del crimen (recordamos que el personaje carece de evidencias del adulterio) son fenómenos paralelos. De este modo, la narrativa modernista integra y transgrede el paradigma científico que descarta el método introspectivo. El final abierto de la narración deja ver que el marco narrativo que se constituye por medio de la alusión a Lombroso resulta inadecuado para la explicación del crimen. La indeterminación pone en tela de juicio el valor heuristicó del intertexto criminológico. La pregunta inicial del personaje sobre entregarse a las autoridades y confesar el crimen permanece irresuelta.

### El trauma y lo fantástico interior

Debe mencionarse otra serie de textos que describe la interioridad del sujeto loco en el intersticio ambiguo entre lo fantástico y la alucinación. De este modo se extienden los límites de lo representable en la ficción transgrediendo el paradigma científico que niega la posibilidad de una psicología introspectiva y del inconsciente. En el positivismo lo fantasmal y lo imaginario carecen de importancia para la investigación del funcionamiento de la mente. La narrativa modernista, en cambio, configura la intrusión de fuerzas inconscientes mediante la aparición de un ente fantasmagórico. Muchas veces los personajes describen la aparición de seres fantásticos que simbolizan la pérdida de cordura y de identidad. Así las narraciones dan un paso más allá de la focalización exterior y de la exclusión de fenómenos pertenecientes al inconsciente. Al mismo

<sup>24</sup> En “Amor que mata”, Carlos Díaz Dufoo celebra el crimen pasional. En oposición al pesimismo finisecular respecto del amor, Díaz Dufoo defiende la pasión amorosa como prueba de que la humanidad está lejos de agotar su fuerza vital: “¿Para qué hay sistema nervioso si no para que sirva de vehículo a las impresiones del exterior que han de chocar con las almas? [...] Yo os digo que el crimen pasional todavía prueba una gran cosa: que la humanidad no ha llegado a ese exceso de madurez repulsiva que acusa un agotamiento en la fuerza vital de los individuos” (1894: 132 y ss.).

tiempo, la narrativa refleja la postura de la psiquiatría en el último decenio del siglo, sobre todo las teorías de Jean Martin Charcot. Con base en los datos historiográficos de Michel Foucault puede esbozarse una definición del trauma, clave para los estados alterados en la narrativa modernista:

¿Qué es un trauma para Charcot? Es algo: un acontecimiento violento, un golpe, una caída, un temor, un espectáculo, etc., que provocará una suerte de estado de hipnotismo discreto, localizado, pero a veces de larga duración, de modo que, a raíz de ese trauma, en la cabeza del individuo entrará una idea determinada, para inscribirse en la corteza y actuar como si se tratara de una continuación permanente (2005: 371).

“Inscribirse en la corteza” es una metáfora heurística que se apoya en el campo semántico de la escritura, una noción de filiación materialista, es decir, un reflejo de la concepción fisiológica de la mente que a la vez permite pensar la estructura de la conciencia y del inconsciente en términos de un lenguaje. Algunos relatos describen los estados traumáticos por medio de una representación de segundo grado, es decir, mediante la écfrasis y la fotografía. Estas construcciones metaficcionales apuntan hacia el inconsciente como origen del trauma.

La narración “Rayo de luna”<sup>25</sup> (1897) de Couto Castillo se

<sup>25</sup> Este relato puede ser considerado como una adaptación de “El rayo de luna”, de Gustavo Adolfo Bécquer. La leyenda becqueriana narra la búsqueda de la amada que el personaje sonambúlico cree vislumbrar en un rayo de luna (y, de esta forma, Bécquer retoma a su vez el vínculo entre la imaginación romántica y la transfiguración poética del mundo). En contraste, los tópicos románticos presentes en ambos cuentos (la noche, el sueño, la luz lunar, la locura, la fantasía productora de fantasmas) operan en diferentes niveles. En Bécquer el personaje persigue su fantasma. Couto Castillo, en cambio, ubica la aparición en la recámara del personaje y refuerza, de esta manera, el hecho de que la mujer ideal es producto de la imaginación. Asimismo, la relación intertextual entre ambos textos muestra el reforzamiento del proceso subjetivo y del tópico de la locura: el relato de Couto Castillo se despliega como deambulaje fenomenológico, mientras que

construye por la tensión entre la veracidad de la confesión de un narrador autodiegético supuestamente loco y la objetividad que se configura a partir de la institución psiquiátrica en la que se encuentra internado. El manicomio es el lugar de enfrentamiento con la otredad, es el sitio donde se lleva a cabo una lectura del ser humano que juega con la inversión de la dicotomía razón-locura:

Estoy en un hospital de alienados. Todo mi síntoma, toda mi locura es declarar lo que he visto e insistir. Ninguno como yo comprende lo extravagante y lo inverosímil de mi narración; yo mismo he dudado y me he creído juguete de una alucinación; pero siempre, después de muchas dudas, he llegado a la misma conclusión: mi narración es cierta, terriblemente cierta, y de ella me ha quedado una impresión de espanto presta a despertarse a cada momento. [...] Nada sé, nada puedo explicar sino que aquello ha sucedido y me ha dejado una impresión inolvidable (1984: 86).

La causa de la enajenación del personaje es la aparición nocturna de una mujer fantasma, una belleza prerrafaelita, cuya presencia irreal se afirma posteriormente por las huellas que dejó sobre las sábanas. La repetición del vocablo “ impresión” en la cita señala el momento traumático, en el sentido de Charcot, para el personaje, como si se tratara de una experiencia —o inscripción— imborrable. El personaje pone énfasis en lo inverosímil de su narración, enunciando el conflicto entre la veracidad de lo que ha experimentado y la objetividad psiquiátrica que niega la posibilidad de su delirio. Otros ejemplos de esta transfiguración de lo fantasmagórico como inscripciones traumáticas son los relatos “Una obsesión”(1897) de Couto Castillo, “El vengador”(1901) de Carlos Díaz Dufoo y “Un crimen raro” (1898) de Ceballos.

---

el relato de Bécquer todavía no puede prescindir de un mundo diegético con lugares y topografía propios.

En esta última narración de un asesinato, Ceballos describe una experiencia traumática que gana mayor complejidad narrativa. El acusado alega que su esposa le causaba horror al enfriarse de manera fantasmal durante las noches. Su defensa gira en torno a dos ejes: por un lado, refiere hechos biográficos, y por el otro, describe el fenómeno fantástico en sí, esto es, la supuesta causa de su ataque de locura que culmina en el uxoricidio. La combinación de ambos elementos pone de relieve el perfil psicológico que explica la feno-menología de su experiencia traumática.

Al principio del texto, el crimen parece inconcebible dentro de la racionalidad vigente; las palabras del juez que sirven como marco narrativo expresan esta oposición entre el delito y la normalidad:

Consta en autos, que la occisa era una buena mujer y nunca tuvo usted motivo alguno de queja contra su comportamiento en todo el tiempo en que por mutuo acuerdo hicieron vida marital; consta también, que trabajaba para ayudar en el combate por la existencia al que por compañero había elegido; consta igualmente, que era amorosa en el hogar y cumplió con admirable humildad todas las obligaciones que había contraído en tan siniestro abarragamiento... ¿Por qué, pues, la asesinó usted de una manera tan vil, tan alevosa y tan villana? (1898: 18).

La normalidad se representa por medio de la domesticidad de la esposa y por el esfuerzo constante de la lucha por la vida; sobra decir que se trata de dos ejes normativos de la ética porfiriana. La reiteración anafórica de “consta” refuerza la impresión de la facticidad y de que aparentemente no existe una explicación racional del delito. Así se constituye el contexto realista en el que se genera el crimen inconcebible. Por consiguiente, no sorprende que el acusado inicie su discurso de defensa con las palabras “Es un caso estupendo, inverosímil” (18), categoría perteneciente a la

reflexión metanarrativa, que se opone al marco narrativo y jurídico y, por extensión, a las limitaciones de la configuración realista del cuento y al paradigma positivista. La narración invita a explicar este hecho mediante la presencia de lo demoníaco y de la biografía del reo. De este modo, “Un crimen raro” pone de relieve una doble codificación: en primer lugar, ofrece una construcción metafísica de la configuración de lo fantástico; en segundo lugar, es la visión psicológica de la biografía del reo que puede explicar los hechos.

El personaje se presenta como un estudiante de medicina truncado. La razón de abandonar sus estudios fue la incapacidad de confrontarse con los cadáveres en las autopsias (1898: 19). Aunque el personaje encarna el afán fáustico de la ciencia, muestra las limitaciones de la misma, ya que su proceso de aprendizaje como médico transita entre el deseo racional y la incapacidad de enfrentar directamente el fenómeno de la muerte. Esta contraposición configura un sentimiento (y un nivel narrativo) afín a lo siniestro (*das Unheimliche*) que en el sentido freudiano se apoya en una estructura semántica que ostenta una tensión entre lo escondido y su surgimiento: lo siniestro debería permanecer oculto y sin embargo sale a la luz (Freud, 2004: 143).

Para describir la experiencia traumática se recurre a un modelo que combina las miradas de los muertos con la mirada del autopsista: “los ojos vidriados de los difuntos, buscan mi retina y la persiguen á la luz y á la sombra” (Ceballos, 1898: 20). Este contacto con los muertos y la “inscripción en la retina” se combinan con la metáfora de la cámara fotográfica para describir el origen del trauma. Tras abandonar sus estudios, el personaje consigue un trabajo con un retratista de cadáveres:

Después de impropios empeños, logré que me aceptara como ayudante suyo, un anciano que retrataba á los presos de la cárcel y á los cadáveres de los que sucumben en los hospitales. La pitanza era exigua é insignificantes las labores, pues mi única ocupación

consistía en preparar la cámara del retratista y luego tomar copias de las películas negativas... copias... de los muertos... de los ajusticiados... de los traperos contagiados... musculaturas éticas, amarillentas, pestilenciosas, labios convertidos en habitáculo de larvas, manos crispadas, pies deformes y hediondos, con uñas torcidas y cubiertas de mugre y polvo... (1898: 20).

Retomando la definición del trauma de Charcot, resumida por Foucault, “la inscripción en la corteza” y “la continuación permanente” se presentan en la narración mediante la reproducción de las imágenes de los muertos en las placas fotográficas. De este modo, el texto ofrece un modelo para concebir la función del inconsciente que distorsiona la percepción del personaje, lo que permite clasificarlo como metáfora heurística que anticipa ideas que adquieren científicidad con la fundación de la psicología moderna. El personaje señala que esta experiencia es la causa de su delirio de persecución (21) y su deformación psíquica se enuncia con síntomas físicos (21). Posteriormente, el protagonista describe a su esposa y futura víctima Violante como eventual redentora de sus pesadillas. Sin embargo, el texto le adscribe la misma atracción obsesiva que tiene la representación de los muertos en el inconsciente del personaje (24). Al mismo tiempo el caso es considerado como un “fenómeno psíquico impenetrable al análisis” (24), por lo que se ubica en un lugar más allá del paradigma científico. Con la representación del trauma en un segundo nivel ficcional nos acercamos a la idea del inconsciente describible como un lenguaje. Un desdoblamiento parecido se observa en la literatura fantástica, por ejemplo de Théophile Gautier y de Gérard de Nerval, donde el mundo diegético se escinde entre el nivel realista y un universo paralelo fantástico en el que se transfigura la subjetividad de un personaje. En la literatura de fin de siglo esta doble configuración del relato adquiere connotaciones explícitamente psicológicas.

## Un caso de hipnotismo

A finales del siglo XIX el hipnotismo inspiraba la imaginación literaria. La narración “*Homo duplex*” (1903) de Ceballos relata el desdoblamiento de un personaje y el crimen perpetrado bajo la influencia de la sugestión hipnótica. De este modo, se inscribe en una larga tradición decimonónica de narraciones sobre magnetismo que tiene sus orígenes en el romanticismo tardío alemán, por ejemplo, en la obra de E.T.A. Hoffmann (Chaves, 1998). En el relato de Ceballos emergen nociones científicas y jurídicas que conmovieron los ánimos contemporáneos y fueron objeto de muchas controversias; por ejemplo, el hecho de que terceros ganaran supuestamente poder sobre otros seres humanos o que la hipnosis no se explicara dentro de los paradigmas del positivismo causó mucha polémica en la época. Dado que no podía determinarse un sustrato fisiológico donde la hipnosis ejerciera su función sugestiva, el magnetismo llegó a ser clave en la superación de los esquemas del positivismo (Ellenberger, 2005: 102-119). A causa de la indeterminación epistemológica del fenómeno, la literatura utiliza el hipnotismo junto con tópicos como la despersonalización, la doble personalidad y el inconsciente incontrolable.

Aunque “*Homo duplex*” no se sirve del término hipnosis, sino que remite al fenómeno de la sugestión, su narrativización obedece a dos de los estados que transcurren, según los médicos de la época, en el proceso hipnótico: la sugestión y el sonambulismo.<sup>26</sup> El texto describe detalladamente un tipo de automatismo psíquico e inconsciente al transferirse la voluntad ajena a la interioridad

<sup>26</sup> Véase la serie de artículos “El hipnosis hecho de moda” (sic) del año de 1887 en el periódico *La Voz de México*. Los textos siempre son publicados en primera plana y, aunque muestran que el articulista está enterado de los últimos acontecimientos en el campo científico europeo, demoniza la hipnosis. Sobre todo la falta de una causa fisiológica lleva al articulista a descartar el fenómeno como empíricamente incomprobable.

del protagonista. Este proceso se inicia mediante la confesión del futuro crimen del que el supuesto magnetizador busca absolución:

Un asesinato premeditado con singular vileza por un delincuente fanático que antes de perpetrar el delito imploraba inverosimilmente la absolución de los contritos en el tribunal formidable de las conciencias. El relato trastornó con intempestiva brusquedad el espíritu tranquilo del sacerdote no de otra suerte que un chorro de pedruscos rebotara el marasmo de las aguas en un estanque adormecido. Después de suplicar mucho tiempo inútilmente alejose el penitente sin haber obtenido el perdón que allí imploraba. [...] Esa misma noche el rico filántropo del cortijo iba a sucumbir a los golpes de un puñal. Él, el coadjutor, conocía el plan perfectamente, lo conocía en todos los detalles, con todas sus probables peripecias, lo conocía, porque esa mañana, había visto al criminal, hablando con él, hacerlo desistir del proyecto infame que enloquecido por la ambición acariciaba desde tiempo atrás... Se hallaba en un conflicto horrible. A pesar de su minucioso conocimiento de aquella trama urdida en la sombra no podía delatar al homicida sin violar el sigilo de la confesión (Ceballos, 1984: 158 y ss.).

El conflicto que causa la confesión en el cura puede compararse con la definición citada del trauma según Charcot: una especie de programación que se reitera obsesivamente. La narración hace hincapié en que el cura conoce de manera minuciosa el plan del asesino, es decir, a partir de la sugestión se perpetúa la idea en el interior del personaje, se vuelve una idea fija que será puesta en práctica por el mismo sujeto. Este desdoblamiento del discurso narrativo indica la causa verbal e inconsciente de la acción y por lo tanto indica que la sugestión hipnótica y la experiencia traumática operan en un ámbito psíquico que no está vinculado con lo orgánico. El relato puede recrear este modelo porque a la confesión sigue una extensa prolepsis que describe el crimen, todavía no perpetrado, en la mente del padre, como si éste estuviera en un estado

de alucinación en la semivigilia. La consumación del crimen por parte del sacerdote es idéntica a la idea que se reitera en su mente perturbada:

En su cerebro zumbaban las conjeturas como enjambres de mariposas negras embravecidas por el espanto. El conflicto en que se enredaba su voluntad arturdía su juicio por lo común discreto retorciendo en complicadísimas espirales las circunvoluciones de su pensamiento. Ante la inminencia del peligro que amenazaba al bienhechor de su pueblo un temor pavoroso lo entontecía apagando con el frior de un mortífero soplo todas las lumbres de su mente. Pasó el día presa de gran inquietud nerviosa aguardando la oscuración de la tarde como un muchacho que por primera vez se prepara a asistir a una cita amorosa. A las nueve se acostó amedrentado cual si fuese el cómplice del bandido. El insomnio lo atormentaba con inaudita crueldad. Presenciaba el drama en todos sus episodios sin que ningún lance escapara del foco de las evidencias que fabricaba la imaginación en los lentes de su retina. Veía... (1984: 158 y ss.).

En la mente del padre, el “fluir de la conciencia” llega a ser una idea fija. De esta manera, el cuento deja ver que la idea ajena adquiere realidad traumática antes de ser llevada a la práctica. El desdoblamiento juega con la inducción de una idea y sus efectos traumáticos en el personaje.

El padre se convierte en autómata al consumar el crimen. Cabe destacar los momentos que señalan la “programación” ajena y el movimiento automático y sonambulesco: “Era el momento preciso en que debía efectuarse la tragedia. La reacción se operó en su organismo con una violencia admirable. Saltó ágilmente de la cama. Encendió maquinalmente una lámpara. Su deber le ordenaba evitar ese delito a toda costa. [...] Caminaba con la inconsciencia de un sonámbulo” (1984: 161). Entre el discurso narrativo y las nociones psicopatológicas se configura un nivel de segundo grado

que apunta explícitamente hacia la interioridad del personaje mostrando la inscripción traumática de la confesión del delincuente. Con ello, el relato pone en escena la teoría de la sugestión desarrollada por el médico francés Hippolyte Bernheim en el último tercio del siglo XIX: “Toute idée suggérée et acceptée tend à se faire acte” (cit. en Ellenberger, 2005: 401). Esta idea permite clasificar el relato como una metáfora heurística que elabora una noción contemporánea de la función traumática en el inconsciente. Además, el paralelismo entre la sugestión y la consumación del crimen despliegan la idea de que el inconsciente se estructura como un lenguaje y, por ello, es descifrable y analizable.

Los relatos modernistas analizados comparten algunos presupuestos teóricos de los pioneros de la psicología moderna aunque no se registre una recepción directa de esta ciencia en ciernes. Es ante todo la exclusión de la investigación del inconsciente, de la alucinación y del sueño por parte del paradigma científico vigente lo que impulsa a los modernistas a indagar en el más allá del positivismo. Parte de esta reflexión crítica del paradigma científico es el fracaso reiterado de los personajes médicos; ellos simbolizan los límites de la racionalidad positivista. A menudo, estos personajes enloquecen, es decir, pierden el sustento racional dentro de las pautas del paradigma científico, y son analizados dentro de un marco psicológico-introspectivo. De este modo, los modernistas generan momentos de indeterminación en la narrativa que deshabilitan los axiomas científicos. En un segundo paso revitalizan ciertos paradigmas del romanticismo, como el sueño, el inconsciente y el genio enfermizo, que en su versión científica de fin de siglo pueden ser considerados como modelos análogos a las estructuras que prevalecen en la psicología introspectiva.

## Bibliografía

- Bécquer, Gustavo Adolfo, 2004, “Rayo de luna”, en *Leyendas*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 154-165.
- Ceballos, Ciro B., 1898, *Croquis y sepías*, México, Eduardo Dublán.
- , 1984, *Un adulterio*, México, Premia.
- Chaves, José Ricardo, 1998, “La ronda de los magnetizadores (Hoffmann, Poe, Gautier, Castera)”, en *Jornadas Filológicas 1997*, memoria, México, UNAM, pp. 403-411.
- Conway, Christopher, 2008, “Troubled Selves: Gender, Spiritualism and Psychopathology in the Fiction of Amado Nervo”, en *Bulletin of Spanish Studies* núm. 85.4, pp. 461-476.
- Couto Castillo, Bernardo, 1984, *Asfódelos*, México, Premia.
- Díaz Dufoo, Carlos, 1887, “El hipnosis hecho de moda”, en *Voz de México*, 31 de mayo, 4 de junio, 2 de julio, 9 de julio, 30 de julio, 17 de agosto y 10 de noviembre, primera plana.
- , 1894, “Amor que mata”, en *Revista Azul*, núm. I.9, 1 de junio, pp. 132-33.
- , 1984, *Textos nerviosos*, México, Premia.
- Ellenberger, Henri F., 2005, *Die Entdeckung des Unbewußten*, Zúrich, Diogenes.
- Föcking, Marc, 2002, *Pathologia litteralis: Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tubinga, Gunter Narr.
- Foucault, Michel, 2005, *El poder psiquiátrico*, México, FCE.
- Freud, Sigmund, 2004, “Das Unheimliche”, en *Der Moses des Michelangelo*, Fráncfort del Meno, Fischer, pp. 135-172.
- Gener, Pompeyo, 1900, *Literaturas malsanas: Estudios de patología literaria contemporánea*, Barcelona, Juan Llordacus.

- Gorbach, Frida, 2007, “El encuentro de un monstruo y una histérica: Una imagen para México en los finales del siglo XIX”, en *Nuevo Mundo Nuevos* núm. 7, 31 de marzo. Internet.
- Klein, D. B., 1970, *A History of Scientific Psychology: Its Origins and Philosophical Backgrounds*, Londres, Routledge.
- Kurz, Andreas, 2005, *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko: Die Verarbeitung der französischen Literatur des fin de siècle*, Ámsterdam/Nueva York, Rodopoi.
- Leduc, Alberto, 2005, *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* (ed. de Teresa Ferrer Bernat), México, Factoría.
- Lombroso, Cesare, 1903, *L'homme de génie*, París, Librairie C. Reinwald.
- Marquard, Odo, 1968, “Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste”, en *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (ed. de Hans Robert Jauß), Múnich, Fink, pp. 375-92.
- Maupassant, Guy de, 1988, *Contes et nouvelles*, 2 vols., París, Robert Laffont.
- McKee Irwin, Robert, 2006, “Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia”, en *Signos Literarios*, núm. 4, julio-diciembre, pp. 63-80.
- Nervo, Amado, 2006, *El libro que la vida no me dejó escribir* (ed. de Gustavo Jiménez Aguirre et al.), México, FCE/UNAM/Fundación para las Letras Mexicanas.
- Nordau, Max, 1895, *Dégénérescence* (trad. de Auguste Friedrich), 2 vols., París, Félix Alcan.
- Peylet, Gérard, 1994, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898: entre décadentisme et modernité*, París, Librairie Vuibert.
- Piccato, Pablo, 2001, “‘El Chalequero’ or the Mexican Jack the Ripper: The Meanings of Sexual Violence in Turn-of-the-Century Mexico City”, en *Hispanic American Historical Review*, núm. 81.3, pp. 623-51.

Rivera Garza, Cristina, 2001, “She neither Respected nor Obeyed Anyone’: Inmates and Psychiatrists Debate Gender and Class at the General Insane Asylum La Castañeda, Mexico, 1910-1930”, en *Hispanic American Historical Review*, núm. 81.3, pp. 653-88.

Shorter, Edward, 1997, *A History of Psychiatry: From The Era of The Asylum to The Age of Prozac*, Nueva York, Wiley and Sons.

Todorov, Tzvetan, 1994, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.

Urbina, Luis G., 1992, *Psiquis enferma*, México, El Libro Francés.