

POR ENTREGAS: PATOLOGÍAS SEXUALES Y CENSURA DEL ENTRE SIÈCLE VENEZOLANO

Nathalie Bouzaglo
Northwestern University
n-bouzaglou@northwestern.edu

En otro trabajo me interesó pensar cómo las históricas no sólo sirven al poder expresivo del *otro* sino cómo, principalmente, son metáforas útiles para el discurso narrativo de la época, el cual encuentra en su cuerpo un texto complejo, aunque también dócil, necesario para construir las lógicas sexuales y narrativas de finales del siglo XIX y principios del XX. Ya a finales del siglo, la histeria se representa en las ficciones (periódicos, reportes policiales, encuestas) como si se tratara de una epidemia. Innumerables estudios han enfatizado que su puesta en escena, en especial los ataques vividos por las enfermas, hacen posible su propagación. La histórica expresa con el propio cuerpo lo que sus incongruencias le impiden narrar. La puesta en escena se completa con el médico, quien descifra los signos del cuerpo y produce un diagnóstico cuya expresión puede ser también, contagiosa (Fig. 1).

Se puede leer la histeria dentro de la tradición que busca relacionar cuerpo y expresión. Las gestikulaciones silenciosas e inarticuladas de la histórica¹ se interpretan como una vía de escape, como una búsqueda de expresividad. Sin embargo, resulta más productivo pensar en la histeria no como un medio de expresión, sino como una expresión me-

El artículo explora cómo las novelas de adulterio del *entre siècle* venezolano no sólo encuentran en la histórica un cuerpo útil en relación a su enfermedad o incluso al adulterio, sino que también escenifican con él, las patologías sexuales más discutidas de la época. Asimismo, plantea que el género novelístico construido “por entregas” logra evadir la censura para crear un manual de patologías sexuales en el cual, si bien se diagnostica al enfermo y se categoriza como “desviado”, también se le otorga cuerpo y visibiliza.

Palabras clave: Enfermedad, histeria, *entre siglo*, novela de adulterio venezolana, patología sexual, revista ilustrada.

diada². En otras palabras, es necesario pensar cómo las histéricas sirven al poder expresivo del *otro* y por otro lado, preguntarse de qué manera el concepto de histeria es metafóricamente contagioso y útil para el discurso narrativo decimonónico. De este modo, se hace posible la exploración de las diferentes maneras en que el cuerpo histérico genera cierto tipo de texto y cómo su puesta en escena da cabida a más de una ansiedad.



Fig. 1 *Un Leçon Clinique à la Salpêtrière*. André Brouillet, 1887. Jean-Martin Charcot demuestra a sus colegas en el Hospital de Salpêtrière que los síntomas de la histeria son tan verdaderos como cualquier otra enfermedad orgánica. Es destacable la puesta en escena que convierte al cuerpo histérico en un objeto-texto a ser exhibido.

En su libro *De médicos, idilios y otras historias* (2000) la investigadora venezolana Paulette Silva Beauregard recuerda que tanto en *El Cojo Ilustrado* como en otras revistas “para las familias” aparecen relatos que presentan abiertamente ‘casos’ de las patologías sexuales más discutidas por la opinión pública de la época. Silva Beauregard advierte que, aunque dulcoradas por referencias históricas, bíblicas o literarias, “la sexualidad y la angustia por la ausencia de control de las pasiones” (157) aparecen de forma

*Sexual Pathologies and
Censorship in the Venezuelan
Entre Siècle*

The article explores how novels of adultery of the Venezuelan *entre siècle* deploy the body of the hysteric not only around themes of illness and adultery, but also as a medium to display the era’s most hotly debated sexual pathologies. It also argues that serialized novels, as a genre, manage to evade censors to create a manual of sexual pathologies. Although these texts diagnose and label the “deviant” as such, they also serve to give deviance a body and make it visible.

Key words: Illness, Hysteria, Turn of the Century, Venezuelan Novel of Adultery, Sexual Pathology, Illustrated Magazine.

reiterada en diversos registros visuales (grabados), reproducidos por las revistas ilustradas del momento.

A la luz de esta referencia, me interesa pensar cómo las novelas de adulterio del *entre siècle* venezolano no sólo encuentran en la histérica un cuerpo útil en relación a sus síntomas o incluso al adulterio, sino que también escenifican con él las patologías sexuales más discutidas de la época. Asimismo, propongo que el género novelístico construido “por entregas” logra en cierto sentido “burlar” la censura o las tecnologías de “edulcoración” de estas otras conductas sexuales para crear, si se quiere, un manual de patologías sexuales en el cual, si bien se diagnostica al enfermo y se le llama “desviado”, también se le otorga cuerpo y características específicas. Como sucede con el perverso del siglo XIX, como bien explica Michel Foucault, su medicalización lo convierten en un personaje: ya no sólo constituye un ente jurídico, es ahora una especie –con una historia, un pasado y una infancia– portadora de una sexualidad sustentada por el encadenamiento del placer y el poder.

La economía de estas patologías, en las cuales participan la histérica y las adúlteras de *entre siglo*, estará mediada por la novela “por entregas”, género que construye un manual de la sexualidad patológica que aunque censura moralmente a estas nuevas sexualidades, también las difunde, clasifica y asigna cuerpo a través de una revista familiar. El procedimiento curiosamente va a ser contrario al que Paulette Silva Beauregard encuentra en los grabados de las revistas ilustradas: las novelas de adulterio venezolanas de entre siglos –también publicadas por entregas– van a superponer sobre las fábulas del adulterio, así como sobre los relatos propios de la enfermedad, las patologías sexuales preferidas sin “edulcorarlas” demasiado. Entonces, en el presente artículo, me referiré a cómo algunas novelas superponen narrativas sobre la enfermedad, el adulterio, el fetichismo y el sadomasoquismo para, por un lado, generar una asociación entre continuidad y Nación que produce, tal como considera Gabriela Nouzeilles (2000) en *Ficciones somáticas: Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, relatos orgánicos con formas arbóreas cuyas ramificaciones están compuestas por cuerpos que siguen el principio de reproducción sexual e identidad biológica. La falta de censura estará, entonces, justificada por ser estas narraciones sexuales patológicas necesarias para la edificación de la Nación y, por lo tanto,

para las narrativas de la ley. No obstante, por otro lado, estas ficciones somáticas, como las caracteriza Nouzeilles, dan espacio a narrativas sexuales y personajes que también pueden contradecir los proyectos nacionales y comprometer esas estructuras arbóreas. Por entregas, el cuerpo no sólo enferma o engaña, los cuerpos de la histérica y de la adúltera (generalmente coinciden en un solo cuerpo) también son capaces de infligir dolor.

Primera entrega

En la novela *Mimí* (1898)³ del escritor, abogado y político venezolano Rafael Cabrera Malo, se relata la historia de un doctor, Manuel, que sufre de nostalgia. La novela narra la historia de la obsesión de Manuel con su paciente, Mimí, quien ha sido su novia y es, para el presente narrativo, esposa de Don Pepe, un acaudalado anciano. Mimí, tras un embarazo psicológico que naturalmente fracasa, sufre de ataques de histeria. La narración no aclara si se trata de “verdaderos” ataques o más bien de falsas crisis histéricas que hacen posible, cada vez con más frecuencia, los encuentros con su antiguo y muy apuesto novio. Esta ambigüedad hace pensar que Mimí simula los ataques como manera de justificar sus encuentros con Manuel. Tirada en el piso del cuarto o en el jardín, ella sólo reacciona y abre los ojos cuando el médico le aplica valeriana.

Hasta ahora, mi trabajo sobre la novela *Mimí* ha querido señalar cómo la nostalgia y la histeria se conectan como enfermedades culturales generizadas que encuentran en el melodrama el escenario perfecto. Para esta ocasión quiero explorar cómo la relación entre Mimí y Manuel, esa conexión entre la nostalgia, masculina, y la histeria, femenina, escenifica una conducta sexual patológica, una narración si se quiere sadomasoquista, e incluso necrófila, en la que el dolor se convierte en el lazo que une al paciente y al médico pero, también, a los amantes del entre siglo. El dolor se vuelve, entonces, el vínculo amoroso por excelencia.

El encuentro entre los amantes, el médico y la adúltera, se narra de la siguiente manera:

Si yo no puedo decir todavía a conciencia si lo que vi, bajo los árboles, fue una aparición de la noche; la reproducción tenaz de la quimera que se me

había revelado antes de arrastrarme al río ya en forma menos visionaria; o a la verdadera Mimí, la imposible y llorada novia de mis sueños estudiantiles que me esperaba allí en el banco, debajo de los naranjos, y que, al divisarme tambaleante como un ebrio se incorporó dolorosamente y vestida blanco aérea; rozando a penas la arena del piso con la orla de su blanco peinador y un dedo en los labios como indicándome silencio, se dirigió a mi encuentro (Cabrera Malo, 1898: 205).

Manuel describe el rostro de Mimí como cargado de una “doliente palidez de muerta”, de “ojos crueles y enigmáticos”, de un gesto nervioso que “denotaba claramente la intensidad del desdén” y, además, dice sentir cómo la aparición de Mimí clavaba en él sus “ojos de pedrería”. La descripción del encuentro sexual se pierde en la memoria, ya que Manuel pierde la conciencia tras “la presión febril de una mano muy fría” y “la presión deliciosa de unos labios muy ardientes que me besaban” (205). La economía del dolor es, de esta manera, el vínculo de la relación. Por un lado, Mimí finge crisis histéricas que causan en ella dolor y pérdida de la conciencia; por el otro, el doctor, en pleno encuentro sexual, cae en una especie de delirio que lo enferma hasta el punto de, posterior al encuentro, describirse a sí mismo en un “lecho de enfermo”, del que sólo “después de muchos días de una fiebre” que creyeron lo mataría, despierta entre las lágrimas de su madre, quien al verlo “resucitado estampó en [su] frente un beso de infinita dulzura y perdón” (1898: 205). El dolor se convierte no sólo en la razón del encuentro de los amantes —razón que, por cierto, cancela el encuentro furtivo al institucionalizarlo a partir de la enfermedad—, sino que también forma parte del encuentro sexual y es su resultado. El encuentro sexual con Mimí, producto de una enfermedad simulada, a su vez enferma al doctor, quien, tras “curar” la “dolencia” de la mujer, cae en cama y sufre severos y largos estados afiebrados. La pérdida de la memoria tras la mano muy fría y el “clavar” de los ojos de pedrería de Mimí, sugieren un encuentro apasionado donde también el dolor tiene cabida. Este encuentro sexual conlleva importantes consecuencias físicas y morales: la fiebre y la necesidad del perdón materno tras la “resurrección”. Pero es justo la decisión de no narrar los encuentros sexuales lo que los vuelve sospechosos. La introducción del encuentro amoroso narrado por Manuel da cuenta de dos aspectos: el dolor que produce su reencuentro y la descripción de Mimí como si se tratara de una

muerta –debido, quizá, al sonambulismo del que ella es presa. Estos datos son suficientes como para sugerir las patologías más discutidas del momento: el sadomasoquismo y la necrofilia, entre otras. Manuel describe a Mimí como “una doliente palidez de muerta”, frías y blancas manos y su presencia aparece posando “un dedo en los labios como pidiendo silencio” (204). Asimismo, la presencia de Mimí es dolorosa, su mera mirada inflige dolor. Pero quiero insistir, la decisión de no narrar el encuentro amoroso, justificada por la pérdida de la consciencia de Manuel, lleva este encuentro entre la adúltera y el médico a un territorio sintomático. El dolor producto de ambas enfermedades es el único lazo que los une. Su relación: la histérica queda inconsciente para producir el encuentro amoroso, a su vez, el médico queda inconsciente tras dicho encuentro. El síntoma deviene la pulsión sexual que asocia a estos dos personajes, la perpetración del dolor fija su contrato.

Sin embargo, es justamente la puesta en escena lo que hace la diferencia entre la histérica y el perverso y que parece radicar en que la histérica privilegia el deseo sobre el placer, el desear y ser deseada es el fin de la histérica. Incluso el placer puede significar el fin del deseo y, en este sentido, ser rechazado. Esto tiene mucho que ver con la seducción de la histérica. La seducción es precisamente el anuncio del placer, pero no su resolución, por lo tanto, la histérica puede quedar atrapada en suscitar el deseo y sostenerlo, a costa de renunciar al placer: “En este sentido, la histeria se opone radicalmente a la perversión, que quiere por encima de todo llevar el placer a lo absoluto, es decir, al goce” (Torres, 1992: 68-69). No narrar la escena amorosa en *Mimí*, entonces, parece privilegiar la estructura histérica sobre la perversa y continuar la ruptura narrativa que el cuerpo de la histérica escenifica. Quizá, la renuncia del placer sirve para privilegiar la experiencia del dolor.

Segunda entrega

En *Confidencias de Psiquis* (1897)⁴, del doctor venezolano Manuel Díaz Rodríguez (quien fuera también escritor y abogado, tal como Cabrera Malo), se narran una serie de relatos relacionados con el amor sensual. Con una estructura cercana a la novela, *Confidencias de Psiquis* incluye relatos enmarcados de entre los cuales quiero referirme a uno derivado de la confesión que un viejo amigo realiza al narrador. Se trata de una atracción por una mujer, o

más bien, de una desmedida atracción por las manos de esa mujer: “Fuera de sus manos, todo lo demás me importa poco, o mejor, únicamente lo necesario para que ella no sufra adivinando mi extraña manera de amarla. Pero sus manos son capaces de iniciarme en el misterio voluptuoso” (1973: 56). Sin duda, el narrador tiene ante sus ojos un caso de fetichismo que llega hasta el punto de generar celos en el hombre, celos que lo asaltan y atormentan “a propósito de las mayores nimiedades: celos del abanico, del parasol, de los guantes, del afable apretón de manos de los amigos” (57). No obstante, la patología se torna aún más interesante cuando la confesión incluye claros indicios de masoquismo. El hombre confiesa a su amigo que a veces siente “una necesidad invencible de ser castigado, golpeado, brutalizado” por aquellas manos. La discusión sobre esta patología, entendida como ese goce enfermizo producido “por esas naturalezas femeninas que provocan voluntariamente las brutalidades del amante”, se escenifica en el relato⁵. El perverso sexual, el fetichista, rechaza ser patologizado o, más bien, considera que el fetichismo es un procedimiento cultural “normal”, aceptado por el mundo entero. La confesión le da la posibilidad de aceptar su condición: “Sea: soy fetichista, pero lo es también conmigo la humanidad entera” (56). El hombre expone cómo la cultura ha producido el fetiche, y cita a autoridades médicas como Charcot, Magnan, y Ferré⁶ y apuesta a la normalización del deseo: “Sé que apruebas todo eso diciendo que se trata de fetichismo normal, y dices normal cuando el fetiche está constituido por una mujer entera, completa ¿No es por ventura lo mismo que el ídolo sea una mujer o un pedazo vivo de mujer?... Además, ¿cómo saber dónde termina el normal y comienza el patológico?” (57). Esta última pregunta representa la clave del relato y, de alguna manera, es la pregunta crucial que engloban estas entregas novelísticas en *El Cojo Ilustrado*. ¿Cuál es la frontera entre lo patológico y lo sano? Estas novelas parecen enmarcar bien lo patológico y lo sano. ¿Pero en qué medida los límites de representación entre lo sano y lo patológico (a fines del siglo XIX) van “de la mano”?

Tercera entrega

Tomás Michelena es otro ejemplo de narradores venezolanos que participan en la esfera política/pública de la Venezuela del entresiglo. En su novela

Débora (1884), la protagonista del mismo nombre, a sus treinta años –y bajo el pánico de quedarse solterona– acepta la propuesta de matrimonio que le hace uno de sus pretendientes (un viejo y “maloliente” millonario). Justo el día del anuncio oficial del compromiso, llega del extranjero un adinerado primo lejano de quien se enamora a primera vista. Débora y su primo se mudan inmediatamente a Brasil y, allí, bajo el escenario del matrimonio perfecto, los dos mejores amigos del esposo de Débora también se enamoran rápida y apasionadamente de ella. La historia es larga, pero Débora empieza a coquetear con uno de los dos amigos de su esposo y el otro, el no correspondido, en un arranque de celos, decide vengarse y contarle sus sospechas a Adriano de Sousa (el ahora marido). En una persecución detectivesca, el marido intercepta una carta que le envía Débora a su amante y, siguiendo cuidadosamente sus pistas, monta una trampa para encontrar a los “delincuentes” *in fraganti*. El esposo y el amigo despechados inventan un viaje ficticio fuera de la ciudad para, en realidad, encontrar a los amantes en su propia casa, a puerta cerrada. Ante la “ofensa” de Débora, ofensa que no llega a consumarse pues su marido sólo los encuentra en un gesto cercano pero no comprometedor, De Sousa anuncia su muerte. Inventa que una supuesta fiebre maligna ha acabado con la vida de su esposa, pero no la asesina. Construye cerca de su casa una cueva cuidadosamente diseñada para aislar a los amantes (a la adúltera y al amigo traidor) en donde sólo se les pueda proporcionar alimento sin que sea necesario tener contacto directo con ellos. En esta especie de cárcel/cueva, fabricada por el marido despechado y ávido de venganza, son finalmente encerrados los amantes completamente desnudos, con la idea de que el exceso de cercanía los lleve al hartazgo de sus propios cuerpos.

Esta escena es, sin duda, una de las más dramáticas y explícitas del fin de siglo latinoamericano. Desde el orificio de la cueva, el marido observa y narra lo que los amantes hacen dentro de la cueva. No obstante, los amantes expuestos a la completa desnudez nunca llegan a tener relaciones sexuales (ni antes del encierro, ni durante el mismo, ni después de él). La pose de Débora es descrita de manera reveladora:

Su mirada, brillante de luz, parecía que ensanchaba sus pupilas, su apostura era la de bacante: un tinte encendido cubría sus mejillas: el labio, rojo y húmedo, dejaba escapar las palabras entrecortadas; su respiración alterada

movía las delgadas alas de sus narices, y la exhuberancia de su hermoso pecho se levantaba y bajaba como un oleaje tumultuoso. Tenía una pierna tendida hacia delante, los brazos levantados y las manos cogidas por detrás de la cabeza” (1884: 215).

Por momentos, Débora⁷ aparece como la devoradora, pero, en otros momentos, actúa como una mujer tranquila y hasta asustada, que se acurruca en un rincón para que el salvaje amante no la toque. Sin embargo, ella nunca deja de incitarlo a contemplarla y desearla: “Miradme, contempladme a vuestro sabor desde la cabeza hasta los pies. No me cubre nada... ¿tengo defectos? no: ...soy bella ¿no es cierto?... Estamos solos, aislados, mis encantos os consumen, os exaltan, el delirio lleva una palpitación tumultuosa a vuestras sienes; sentís el fuego del amor que os abrasa... ¿Y a mí?...” (214). Bajo cierta manifestación de represión, Débora decide no tener relaciones sexuales con su compañero de celda. La efectividad de la narración radica, sin embargo, en esas “entre-aberturas” (coqueteos-alejamientos), que dibujan un escenario perfecto de seducción.

En Venezuela, el divorcio aparece ya en el código civil de 1873, aunque, por supuesto, entre las razones “válidas” para solicitar legalmente un divorcio no está la insatisfacción femenina. En el prólogo a *Débora* queda claro que el propósito o la intención de la escritura de la novela es condenar el comportamiento ilícito, por lo que quiero resaltar que parece sospechoso que la descripción que hace el narrador de la escena de la cueva sea una narración tan detallada y explícita. A pesar de esto, la novela, más que ilustrar las razones del divorcio y justificarlo, explora en el deseo sexual que desata el cuerpo desnudo de la “adúltera”. En este caso, se pone en escena el exhibicionismo y *voyeurismo* extremos. La desnudez de los amantes, pero especialmente el cuerpo desnudo de la adúltera, genera goce. Ambos hombres, tanto el amante encerrado como el marido despechado que espía a la pareja, son presa del “mirar”⁸. El cuerpo de la adúltera invita a ser mirado y todo este castigo moral, espectacular y, quizá, disparatado, pone en escena una fantasía masculina, una conducta sexual deseada y temida. La edulcoración de la escena, al volverla justificación del divorcio y al evitar el encuentro sexual, fracasa. El castigo al adulterio y a la traición fraternal abre las puertas a una conducta que es ilustrada nuevamente en el sentido de manual de patologías sexuales. La

adúltera e histérica dan apertura a nuevas sexualidades que únicamente pueden ser exploradas a causa de ellas, de sus cuerpos y de sus castigos morales⁹.

Censura adulterada

La inesperada frecuencia de la figura de la mujer adúltera y de las patologías que la acompañan —no sólo en novelas, sino en textos médicos y legales del fin de siglo— sirve para pensar cómo funciona la censura en la sociedad, responsable ésta de alentar versiones particulares de identidades sexuales y desalentar otras. Me interesa proponer cómo los textos —en este caso las novelas por entrega publicadas en las revistas ilustradas— contribuyen a darle forma a lo que se constituye como tabú y a negociar un campo social y político en el que ciertos temas como el adulterio se señalan como transgresores y, por lo tanto, quedan fuera de los límites de la representación literaria. La “edulcoración” que Paulette Silva Beauregard advierte en las imágenes y pinturas publicadas en *El Cojo Ilustrado* se desactiva en estos textos. Quizá debido a que estas revistas ilustradas son revistas familiares que piensan estratégicamente en su público lector. Aunque el propósito de estas revistas es ilustrar al lector, ilustrar a través de la lectura, hay diferentes niveles implicados en esta situación. Las imágenes publicadas son pensadas para todo el universo lector de la revista, mientras que los textos escritos implican cierta competencia lectora que, sin duda, era escasa en una sociedad rural como era la Venezuela de entre siglos. Por otro lado, ya que se trata de unas revistas familiares, estas novelas publicadas por entregas están pensadas para un público adulto, apto para la discusión de estas “nuevas” patologías sexuales que la modernidad y sus tecnologías dejan al descubierto. La censura, entonces, funciona más que todo a nivel visual. Las novelas discuten los temas tabú aunque, por supuesto, también censuren sus posibilidades. No obstante, de la mano de la histeria se indaga en más de una patología sexual que, aunque asumida como “patológica”, se reafirma.

La siempre velada representación de la escena de adulterio en la cultura venezolana del fin de siglo se relaciona con una ideología burguesa comprometida con la “inexistencia” del adulterio. Por ello, releer estos textos en esta dirección permite abrir espacios para imaginar otras posibilidades sexuales y

discursivas. Las desviaciones a la norma –que tanto seducen a los narradores y a los lectores– permiten movilizar al adulterio del lugar de transgresión, que es donde usualmente se ubica. Pero la pregunta ya no es si la representación del adulterio en la novela tiene un efecto transgresor, o por el contrario, reafirmativo, sino más bien cómo funcionan las categorías de percepción a través de la cual el acto de adulterio en la novela se hace visible o invisible.

Las adulteraciones o las desviaciones de la norma, además, no sólo funcionan temáticamente sino que también se activan en un nivel formal. Es decir, al abrir estos espacios “por entregas”, la revista ilustrada delimita gráficamente la frontera entre lo patológico y lo normal. En este sentido, las imágenes edulcoradas funcionarían en contrapunto con las novelas de adulterio en la cuales la adúltera parece descubrir sexualidades inesperadas.

En este sentido, la introducción del encuentro amoroso de Mimí, por supuesto, da cuenta de un personaje culturalmente interesante para las ficciones de entre siglos como lo es la vampiresa. Sin embargo, a pesar de que está presente en las novelas a las que me he referido, considero que otras figuras culturales también cobran importancia. La histérica y adúltera aunque usadas para asentar las fronteras entre lo patológico y lo sano, parecen también vulnerar estas dimensiones. Sus excesos revelan una proliferación que, aunque se exhiba como cuerpo domesticado, da cuenta de otros personajes y “especies” visibles del entre siglo venezolano.

Notas

¹ La histeria se manifiesta en forma de recuerdos excesivos (bien demasiado frecuentes o demasiado poco frecuentes), así como en huecos abruptos en la memoria que provocan episodios de sonambulismo o estados semiconscientes. La histeria, desde sus inicios, se ha catalogado además como una enfermedad femenina, pero, en contados casos, se hablaba también de hombres histéricos entre los cuales se destacan los vagabundos, desamparados o afeminados; es decir, hombres marginados y acaso asimilables a la mujer. La representación visual de la histeria dentro del mundo de imágenes del siglo XIX, afirma Sander L. Gilman (1993), era siempre una imagen femenina; una imagen que arrastraba el subtexto de que el hombre histérico era feminizable, así como el judío: la cara del judío podía ser la cara de un histérico (así como cualquier “Otro”, “diferente”, “enfermo”). Ver Gilman (1993).

- ² Con “expresión mediada” me refiero al término de Beizer Janet (1994).
- ³ De ahora en adelante, me voy a referir a la siguiente edición de la novela solamente colocando el número de páginas: Cabrera Malo, Rafael (1898) *Mimí. Novela nacional*. Caracas: Tipografía. El Pregonero.
- ⁴ En las siguientes páginas me voy a referir a la siguiente edición: Manuel Díaz Rodríguez (1973) *Confidencias de Psiquis*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ⁵ El hombre admite celar todo aquello que tenga contacto con su fetiche: “Tampoco te ocultaré los celos que me asaltan y me atormentan a propósito de las mayores nimiedades: celos del abanico, del parasol, de los guantes, del afable apretón de manos de los amigos” (Díaz Rodríguez, 1973: 57).
- ⁶ El pasaje completo intenta “civilizar” la enfermedad: “A todo esto respondes con palabras de ‘fetichismo patológico’ y te apoyas para responder así en los nombres de Charcot, Magnan, y Ferré. ¿Fetichista? Sea: soy fetichista, pero lo es también conmigo la humanidad entera. El fetiche no ha hecho sino transformarse: primero, fragmento de piedra mal pulimentada o amasijo de barro mal cocido, se cambió en estatua griega, se hizo carne en Jesús, se espiritualizó en el dios de los filósofos; y el hombre civilizado moderno, que pretende haber derrumbado todos los ídolos, solamente los ha sustituido por otros nuevos: ciencia, arte, ideal. No te hablo del salvaje, como tampoco del vulgo de nuestras razas” (57).
- ⁷ En un gesto de atinada confusión, aparece una nota sobre el autor, Tomás Michelena, publicada en *El Cojo Ilustrado* de 1893, en donde se menciona la novela *Débora* (Silva Beaugard, 2000: 220).
- ⁸ Esto queda suficientemente explícito en la cita que he incorporado antes en la cual Débora, desde la cueva, se refiere a ambos hombres y no únicamente al que permanece encerrado consigo.
- ⁹ El castigo espectacular que trama Adriano de Soussa, curiosamente, no está dirigido solamente hacia Débora, sino en especial hacia el amante. Lo que pasa es que la presencia de Débora moviliza las alianzas y provoca una fogosa rivalidad entre los tres amigos. En esta ocasión no me voy a centrar en las relaciones homosociales de la novela, pero sí quiero mencionar brevemente que la novela enfatiza la rivalidad y el erotismo entre hombres.

Bibliografía

- Beizer Janet (1994) *Ventriloquized bodies*. Ithaca: Cornell University Press.
- Díaz Rodríguez, Manuel (1973) *Confidencias de psiquis*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cabrera Malo, Rafael (1898) *Mimí. Novela nacional*. Caracas: Tipografía El Pregonero.
- Foucault, Michel (1978) *The History of Sexuality*. (1st American ed.) New York:

Pantheon Books.

- Foucault, Michel *et al* (1999) *Les anormaux: cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris: Gallimard-Seuil.
- Michelena, Tomás (1884) *Débora. Novela original*. Barcelona: Tasso y Serra.
- Sander, Gilman (1993) "The Image of the Hysteric". *Hysteria beyond Freud*. Berkeley: University of California Press.
- Girard, René (1961) *Mensonge Romantique Et Vérité Romanesque*. Paris: Grasset.
- Leckie, Barbara (1999) *Culture and Adultery: The Novel, the Newspaper, and the Law 1857-1914*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Molloy, Sylvia (1994) "Políticas de la pose". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ludmer, Josefina (comp.) Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Nouzeilles, María Gabriela (2000) *Ficciones somáticas: Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Silva Beauregard, Paulette (2000) *De médicos, idilios y otras historias: Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910)*. Colombia: Convenio Andrés Bello-Editorial Universidad de Antioquia.
- Tanner, Tony (1979) *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.