

EL INFIERNO AL REVÉS O EL INFIERNO DECADENTISTA EN «EL SUEÑO DE RAPIÑA» DE CARLOS REYLES

Laura B. Uzcátegui M.
Universidad de Los Andes
ulaurabeatriz@gmail.com

RESUMEN

El decadentismo es un movimiento estético que surge a finales del siglo XIX en Francia y de allí se extiende a diversos países, incluidos los de América Latina. En la literatura, el decadentismo propone «invertir el orden», pervertir la forma y el contenido. Las obras decadentistas giran en torno a la metáfora del ocaso: el ocaso del día o del siglo, el ocaso de un personaje (fisiológico e intelectual) o de la sociedad y de sus Instituciones, por tanto, lo decadente está estrechamente relacionado con lo oscuro, lo macabro y lo abyecto. En este sentido, proponemos una relectura y reinterpretación del cuento «El sueño de Rapiña» del escritor modernista Carlos Reyles a fin de demostrar cómo se reelabora el tema de lo infernal, de la tentación y de la expiación desde la estética decadentista. Ello, no sin dejar de destacar la recurrencia de ciertos elementos descriptivos, como *topois* y cuadros de imágenes prototípicas del Infierno que contribuyen a la configuración del motivo del viaje al Averno y que, sin duda alguna, remiten al lector a las diferentes representaciones que la literatura griega, latina, medieval y renacentista han hecho del Infierno.

PALABRAS CLAVES: decadentismo, Infierno, Carlos Reyles.

ABSTRACT

The Decadent Movement was a late 19th- century aesthetic movement flourished in France which spread out to different countries, including some of Latin America. In the literature, the Decadent Movement suggests «to invert the order», «to distort shape and content». Decadent papers revolve around the metaphor of the sunset: the sunset of the day or of the century, the sunset of a character (physiologically and intellectually speaking) or the sunset of the society and its institutions, therefore, the Decadent feature is intimately related to darkness, death and vileness. In this sense, we pose a rereading and a reinterpretation of the story *El sueño de Rapiña* of the Modernist writer Carlos Reyles to demonstrate how the infernal feature, the temptation and the expiation are reformulated from the Decadent aesthetics' point of view, always taking into account and highlighting the recurrence of some descriptive elements like *topois* and some pictures of prototypical images of hell which contribute to the configuration of the reason of the travel to the Avernus and which, without any question, guide readers to the different representations that Greek, Latin, Medieval and Renaissance Literatures have done of Hell.

KEY WORDS: Decadent Movement, Hell, Carlos Reyles.

INTRODUCCIÓN

Cuando Carlos Reyles escribió sus prólogos a las *Academias* planteó la posibilidad de hacer una literatura sugestiva, adecuada a las necesidades nerviosas de su contemporaneidad, así como para fijar su posición ante la tradición literaria española y las tendencias estéticas de Europa occidental. En medio de la diatriba entre clásicos y modernos que caracteriza a la literatura occidental del siglo XIX, y el problema latinoamericano de la lucha por definir los modos de representación de lo criollo, Reyles señala tres puntos para situarnos ante sus *Academias*, puntos que están en sintonía con las diferentes

propuestas estéticas que, desde otras latitudes, realizan escritores latinoamericanos (Gutiérrez Nájera, Casal, Martí, Silva, Darío, Freyre, Gómez Carrillo, Díaz Rodríguez, Coll y Dominici), y franceses (Huysmans, Moréas, Dubus y De Gourmont). El primero de estos puntos es que las *Academias* son un experimento: novelas cortas a modo de ensayos narrativos que van dirigidas al lector nuevo (segundo punto), cuya sensibilidad ha sido modelada por las lecturas del panteón decadentista-simbolista que integran Wagner, Renán, Tolstoy, Ibsen, Huysmans, D'Annunzio. El tercer punto se refiere a la recepción de sus textos y a las expectativas del lector. Reyles desdeña la literatura superficial, «epidérmica», que sólo quiere entretener al público (1968: 8). Para él, la novela moderna –su novela– debe ser una «obra de arte» que estremezca y reproduzca esa «corriente subterránea» de la que habla el personaje de Huysmans, Des Esseintes. Este último dice, a propósito de Baudelaire: «Había ido más lejos, descendió hasta el fondo de la mina inagotable, se internó en galerías abandonadas o desconocidas, llegando a esas zonas del alma donde se ramifican las monstruosas vegetaciones del pensamiento» (Huysmans, 1997: 115).

La metáfora de Des Esseintes es útil a nuestro enfoque si la extendemos a las *Academias* de Reyles, entendidas como un descenso constante, un viaje que va de la superficie (de lo epidérmico) a las profundidades, a los tejidos más intrincados de la psicología de sus personajes, en los que las pasiones oscuras son reveladas en medio de cuadros prerrafaelistas. El mismo Reyles declara que se ha propuesto estudiar al hombre «sacudido por los males y pesares, porque estos son la mejor piedra de toque para descubrir el verdadero metal del alma» (1968: 9), ya no desde la perspectiva del método científico, que correspondería más a un naturalista, sino desde la del alquimista que transgrede los límites de su propia disciplina a fin de escrutar lo más alto y bajo del hombre. No hay que obviar que para el escritor modernista la figura del artista es equivalente a la del profeta, aquel que tiene como función educar al lector moderno, no desde el punto de vista moral y cívico, sino del gusto.

Hasta aquí esta explicación que fija nuestra postura y nos introduce en el estudio tematólogo del «El sueño de Rapiña» de Reyles, en el que prestaremos especial atención al modo cómo, desde la perspectiva modernista, se reelabora el motivo del «viaje al Averno» y cómo, a su alrededor, se concatenan micro-temas y *topoi* del decadentismo. Vale

destacar que la lectura y comprensión de la novela de Reyles la haremos sin dejar de establecer las relaciones pertinentes con otras literaturas y otras corrientes estéticas, tomando siempre en cuenta los contextos históricos y sociales que las engloban, pues como señala Anna Trocchi, la tematología está «en un cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad» (en Gnisci, 2002: 161).

EL INFIERNO DECADENTISTA DE «EL SUEÑO DE RAPIÑA»

Aunque es ya un cliché repetir que la literatura latinoamericana de finales del XIX importó de la europea la decadencia, y al hacerlo la tradujo y naturalizó (Molloy, 2012: 25), no está de más aclarar que ni en Francia ni en los países latinoamericanos el decadentismo fue una escuela o un movimiento homogéneo con un líder y un solo credo. En ambos contextos el proceso de traducción del decadentismo fue irregular, pues no hay que olvidar que en Francia la decadencia en la literatura, si bien se formula a partir de la reivindicación de escritores como Villon, Rabelais, Sade, Baudelaire, entre otros; es también un producto importado: Poe, Whitman, Nietzsche, Gustave Kahn y Vielé-Griffin, Verhaeren, Ibsen, Swinburne fueron leídos y traducidos vorazmente por los franceses.¹ Es cierto que el término decadencia implica debilitamiento, abulia y, sobre todo, de acuerdo con los diagnósticos pseudo-médicos de la época y los estudios de Max Nordau, enfermedad; y también es cierto que «la apropiación de la decadencia europea en América Latina fue menos un signo de degeneración que ocasión de regeneración: no el final de un periodo sino una entrada en la modernidad» (Molloy, 2012: 25). Sin embargo, hay que recordar que, en el problema de la decadencia, tanto en Francia como en Hispanoamérica, también se plantea un cambio en lo lingüístico: se habla de retorcer, pervertir y corromper la norma académica. En el caso de Francia, hay un interés porque la lengua torne a su infancia,² los franceses rompen con la tradición porque consideran que las obras que la conforman no revelan los diferentes

¹ Ver De Gourmont, «L'influence étrangère» (1900).

² Los decadentistas franceses acusan a los románticos de no haber cumplido a cabalidad su idea de romper las ataduras del lenguaje, por ello quieren volver a lo que ellos llaman «la infancia «del francés, período que ubican antes de Boileau y Malherbe.

matices de su época³. En Hispanoamérica lo decadente se plantea desde la literatura modernista, sus representantes hablan del debilitamiento de la lengua española, su ruptura es con la hegemonía del modelo español, la novela picaresca y el hermetismo de la Academia.

«El sueño de Rapiña» es una novela corta modernista con una estructura sólida y compleja, en la que se propone un juego temporal entre el tiempo real, el de la vigilia y el tiempo del sueño, en el que transcurre la mayoría de los hechos que se narran. El tema central y los motivos que en ella se exploran están orquestados con imágenes estimulantes, perturbadoras y sensuales en las que se desbordan símbolos y colores: brillantes, para las escenas del «jardín del placer» (nombre con el que he denominado la zona en la que se entabla la discusión entre las tres vírgenes, el mancebo y Rapiña); mates y sombríos para la zona accidentada (palabras con las que quiero describir el paisaje del llano que atraviesa Rapiña para llegar a un Palacio majestuoso que llama su atención desde el comienzo de la historia).

A nuestro modo de entender el modernismo hispanoamericano, y aplicando los conceptos de Tomasevskij y Todorov (véase Ducrot y Todorov, 1987)⁴ sobre los temas, motivos y *topos*, el tema central del «El sueño de Rapiña» es la decadencia, entendida como la ruina física y espiritual del personaje principal, Rapiña: un turco⁵ avaro llegado a Uruguay, que vive del comercio de baratijas. Alrededor de este tema se ubican otros que por su disposición en el texto pueden identificarse como motivos, entre ellos el viaje al Infierno. La diferencia entre el tema central y los motivos está, según Trocchi, en «su diferente grado de abstracción y generalización» (en Gnisci, 2002: 159), ya

³ Parte de esta teoría de la reproducción la podemos encontrar en el capítulo 14 de la novela *Contra natura* de Joris Karl Huysmans (1997: 188).

⁴ También Trocchi en Gnisci (2002).

⁵ Pensamos que la imagen despreciable que se proyecta de Rapiña, además de construirse a partir de su nombre y de la descripción de su fisonomía, de sus modales y modo de hablar, se refuerza con su nacionalidad y la mención de la actividad económica a la que se dedica, el comercio. Históricamente, se ha identificado a los turcos con el comercio, una actividad lucrativa que en Occidente estuvo ligada a una visión pragmática de la vida, en conflicto con lo estético y ético. La raíz de esta visión del turco habría que buscarla en la antigüedad clásica, y sobre todo en la Edad Media, después de las campañas militares conocidas como Las Cruzadas. El texto de Asaf Hussain, «Islam: el Antagónico de Occidente. Un sentido con perspectiva Histórica-social» (1990), puede informarnos al respecto. En el siglo XIX, las teorías de Gobineau, bastante difundidas

que «entre tema y motivo existe una relación de complejo a simple, de articulado a unitario».

Para Molloy, el modernismo genera «un doble discurso, en el que la decadencia aparece a la vez como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora (...)» (2007: 26). Para nosotros, ello se debe a su origen etimológico (los decadentistas hacen de «lo decadente» –adjetivo con que inicialmente la crítica conservadora caracteriza su literatura–, algo positivo), y a la promoción en sus textos de los postulados anarquistas y socialistas⁶ de finales de siglo XIX. De ahí, tal vez, la respuesta que justifica este doble discurso que promueve, a veces la destrucción y otras la inversión de la norma (literaria, social, política, legal, higiénica y moral) para su progresiva renovación.

Ahora bien, ¿de qué forma se presenta la decadencia en la novela de Reyles?, y ¿cómo este tema se conecta con el motivo del viaje al infierno? El tema de la decadencia en «El sueño de Rapiña» es central y se proyecta desde el plano de lo estilístico (forma y estructura experimental de la obra), desde el discurso de los personajes (ideas, gustos, valores) y desde el discurso del narrador (descripciones de paisajes, personajes y situaciones, comentarios). Alrededor de la decadencia se ubican otros temas como el motivo del viaje a la oscuridad que, por su carácter universal, también fue recurrente en la literatura decadentista de finales de siglo. Molloy dice que los paraísos secretos del Huysmans de *A rebours* y los infiernos de Poe

en Hispanoamérica, contribuyeron a forjar una noción prejuiciosa de lo oriental, y por lo tanto de los turcos. La preocupación por barrer toda traza de orientalismo de la cultura grecolatina está latente en la mayoría de los estudios filosóficos, filológicos, antropológicos y arqueológicos que se publican en Europa durante este período. El artículo de Francesco Stella, «Antigüedades europeas», puede ofrecer una panorámica de ese tema (en Gnisci, 2002: 71-127). En el caso de Hispanoamérica, la concepción de los pueblos de Oriente es la misma que se maneja en Europa central. Por ejemplo, Sarmiento, en su *Facundo*, habla del atraso y de lo incivilizados que son los pueblos orientales por ser nómadas y vivir en caravanas. Por otro lado, sabemos que los modernistas manejan el concepto de lo griego que tradujo la filología alemana y la filología francesa, por lo tanto no es extraño que, a pesar de la corriente exotista y orientalista que impregnó a los textos modernistas de finales de siglo (princesas indias, japoneñas, sultanes, entre otras cosas), muchos escritores, entre ellos Reyles, hicieran eco de las teorías raciales que ubicaban a los pueblos asiáticos en los estratos más bajos, en el ámbito de lo impuro, lo mestizo. De allí, tal vez, que Rapiña, por ser oriental, nómada, comerciante e inculto reúna todos aquellos antivalores modernistas que se condenan por oposición a lo largo de la novela.

⁶ El trabajo de Hugo Achugar (en Sosnowski, 1996) aborda este tema.

y Baudelaire son los mismos que los del modernismo latinoamericano (2012: 26). A esta pequeña lista habría que añadirle «Una temporada en el Infierno» de Rimbaud, «Allá abajo» del mencionado Huysmans y «El Matrimonio del Cielo y el Infierno» de Blake, si lo consideramos un antecedente.

El infierno de Reyles es decadentista por dos razones: primero, porque hay una ruptura con la concepción cristiana ortodoxa del Infierno en la que lo pagano, a decir de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (1998: 19), sirve para poner en relieve, sin culpa ni rubor, la fruición estética de la carne y sus placeres; segundo, porque hay una inversión de la moral que se promueve desde el discurso progresista, religioso e higienista del siglo XIX, es decir, todo lo que está dentro de la norma social se condena, y lo que está fuera de ella como el lujo, la promiscuidad y el deleite de los sentidos, se exalta y resemantiza. No obstante, en la novela corta de Reyles se reproducen elementos que, por aparecer de manera reiterativa en las historias que abordan este micro-tema, asumen la categoría de *topos*. Entre estos:

1. EL INFIERNO COMO UN ESPACIO DIVIDIDO EN PARTES O CÍRCULOS

Para H. R. Patch el hombre puede encontrar en el mundo de la muerte, según las más diversas escatologías, una existencia feliz, infeliz o neutra (1959: 11). En Reyles, el «otro mundo» es un lugar para el goce o la tortura, según lo escoja el viajero. Este sitio está dividido en dos grandes partes: 1) el jardín, semejante a los Campos Elíseos de la tradición clásica o al del libro del Génesis, es descrito por el narrador como un bosque frondoso, lúbrico, con ninfas que montan animales simbólicos relacionados con el apetito sexual, como el cisne y los machos cabríos (Reyles, 1968: 91). 2) La zona accidentada, totalmente opuesta a la anterior, semejante al Tártaro o al Infierno, aparece como una llanura tenebrosa, con colinas escarpadas, habitada por lechuzas y murciélagos que son –según el narrador– como los malos pensamientos. Cada una de estas zonas hace alusión a la escisión que se da en Rapiña entre cuerpo (deseo sexual) y razón (contención de ese deseo sexual), conflicto que se acrecienta conforme la historia se va desarrollando.

2. LA BARRERA ACUÁTICA

En la literatura grecolatina y judeo-cristiana siempre encontramos un río o una laguna que separa el mundo de los vivos del de los muertos. En el «El sueño de Rapiña» la barrera se encuentra al entrar al «bosque del placer», y es el murmullo de este arrollo, junto a la emanación de sustancias aromáticas que componen la naturaleza, lo que sugestiona al viajero y lo sustrae de la incansable tarea de contar el oro. La marcada importancia que se le da al oro en este texto es también simbólica: la acción repetida de Rapiña de contar el oro y su anhelo por acumular la mayor cantidad en el menor tiempo posible pueden identificarse, respectivamente, con la idea de la producción en serie de las sociedades industriales y la premisa «*time is money*» que promueve el capitalismo anglosajón, del que Reyles, de manera implícita, hace una crítica. No sería descabellado pensar esto, pues hay que tomar en cuenta que uno de los objetivos de los decadentistas fue defender la idea de la originalidad frente a lo repetitivo. Sabemos por ensayos de Reyles, como *La muerte del cisne*, cuál es su opinión acerca del oro y la nueva sociedad mercantilista;⁷ asimismo, el trabajo de Fátima Nogueira, «*El sueño de rapiña*» de Carlos Reyles: crítica de la modernidad y contrapunto temporal (2007), puede ser útil para entender cómo se plantea este micro-tema. Para los decadentistas la idea de «la riqueza por la riqueza», en la que no media la cultura del placer ni el buen gusto, es una cuestión aborrecible, signo de vulgaridad que ellos identifican con los principios de la clase burguesa que se afianza durante la industrialización. Los escritores decadentistas tienden a identificarse con la lucha reivindicadora de la clase obrera porque rehúsan considerarse a sí mismos «obreros de la letra», empleados por editoriales y periódicos que marcan no sólo el formato de sus textos, sino la línea ideológica que estos deben seguir. Los decadentistas asumen el periodismo como un oficio que les permite dedicarse exclusivamente a la literatura y profesionalizarse, pero exigiendo un espacio mínimo de autonomía.

⁷ «Quizá urge confesarse una vez por todas, que nuestro ambiente, nuestro mundo no es el de la inteligencia sino el de la voluntad, disfrazada hoy con las múltiples máscaras de las actividades mercantiles, como ayer con los antifaces del heroísmo o la santidad» (Reyles en Gomes, 2002: 158).

3. LOS CAMBIOS ESTACIONARIOS O DE HORA

Los viajes al otro mundo son asociados con fenómenos naturales, y es precisamente con la caída de la noche que en la novela de Reyles se produce una ruptura con el espacio y el tiempo de la realidad, que se refuerza con el sueño de Rapiña. Cambell opina que en todas las mitologías el viaje –el sueño es una forma de viaje– «implica una separación del mundo (...) y un regreso a la vida para vivirla con más sentido. A partir de esta separación (...) el héroe realiza un proceso iniciático que comprende otras etapas fundamentales» (1959: 56). En la primera etapa del Jardín destacan elementos menores que son constantes en las literaturas infernales. Entre estos: el guardián, representado por una esfinge que cela la entrada; el Palacio dividido en cubículos; el espacio de los pecadores o condenados que, en Reyles, es descrito como calles doradas, repletas de personas de poca carne que se destrozan por recoger oro; el juez, caracterizado por tres vírgenes que simbolizan la risa, el amor y la libertad, valores que sin duda resalta el decadentismo porque se oponen a la rigidez y frigididad de la forma neoclasicista del arte; y el guía, una vieja que encarna a la Prudencia.

Esta vieja de voz cavernosa lleva a Rapiña hasta la etapa dos, el llano, en el que el personaje ya no es torturado psicológicamente como en la primera de las etapas, sino físicamente: sus pies se rompen, el peso del oro lo ahoga y experimenta delirio de persecución. Todo termina al llegar a la etapa tres, en la que el viajero y el guía llegan al Palacio y comienzan a atravesar sus salas. Cada sala parece ser una reelaboración de lo anterior, el viaje de Rapiña se hace circular y, conforme se prolonga, el viajero sufre, siente y desea, pero su guía lo domina. El sueño se convierte en pesadilla y todo termina al llegar a la última de las salas del Palacio, cuando la Prudencia apuñala por la espalda a Rapiña. El tiempo, que transcurría tal y como en la realidad, dice el narrador en uno de sus comentarios, termina. Rapiña despierta y advierte que es invierno y ha envejecido. Entonces muere.

Esta muerte es alegórica. Rapiña es todo lo que los decadentistas desprecian de su tiempo: el mal gusto, lo chabacano, la ignorancia, la falta de elocuencia, el utilitarismo, la actividad comercial como modo de enriquecimiento, el culto a las riquezas no por su belleza sino por su valor mercantil; porque la modernidad, como bien explica Julio

Ramos (2003), también tiene un lado despreciable para los modernistas, el lado del comercio de los productos intelectuales -y volvemos a la dinámica de afirmación/negación expresada por Molloy-. Rapiña, a través de su sueño, puede integrarse a esa «vida universal» que despierta con una naturaleza que, vale destacar, no es la misma del romántico, pues la decadentista es una naturaleza adulterada por la capacidad creadora del artista. Rapiña, sujeto de la modernidad mercantil, especie de antihéroe de lo decadente, no se «regenera» porque la Prudencia es su guía. Esto nos lleva a comprender cómo en la novela hay una inversión de los valores sociales-religiosos, cómo se rompe con lo normal, es decir, lo que la convención ubicaría en el Infierno en la novela de Reyles tiene lugar en el Jardín, y viceversa. Por otro lado, este infierno no aparece descrito objetivamente, a partir de la actitud voyeurista de un viajero que, como Eneas o Dante, ve cómo las almas condenadas padecen dolores por sus pecados. El infierno que nos muestra «El sueño de Rapiña» es un infierno subjetivado, visto a partir del viajero que es, al mismo tiempo, el condenado. En consecuencia, si tomamos en cuenta a cada uno de los personajes que integran esta historia y los valores e ideas que en sus discursos se articulan, podemos concluir que el infierno decadentista que nos muestra el narrador es un infierno al revés, es decir, un infierno en el que la lógica de la sociedad moralista del siglo XIX se cuestiona: el Edén es un lugar para el ocio y el placer, para el juego amoroso, la lujuria, el buen comer y beber, en fin, para el estímulo exacerbado de los sentidos que han sido condenados por el mundo judeocristiano bajo el nombre de «pecados capitales» (cuestión que además la moral victoriana se preocupó por disimular), mientras que el sitio de las torturas es para los que, como Rapiña, contuvieron sus deseos a cambio de una vida fundada en la economía de los sentidos, tan austera como miserable, pues en Rapiña la pobreza es ambivalente, es una pobreza de espíritu y, por otro lado, una máscara para la avaricia.

Como hemos dicho, alrededor de este personaje arruinado se plantea el tema de la decadencia y, a su vez, motivos de tipo social como el *dandy*; de espacios, de situaciones amorosas, de época, como las nociones de riqueza, pobreza, belleza, placer. De problemas fundamentales de la conducta humana; de ideas y sentimientos. Se plantean motivos universales como la muerte, el sueño, la juventud y, finalmente, el motivo que hemos tratado de revisar en este trabajo: el viaje a la oscuridad. Todo ello a través del filtro modernista cuyo

principio siempre fue la conexión de lo Uno y lo Diverso a través de las experiencias sensibles. Pensamos que lo que plantea «El sueño de Rapiña» no es sólo una reelaboración del motivo literario del viaje al infierno desde la perspectiva decadentista de la inversión del orden de las cosas, sino que es un objeto desde el que se enuncian problemas que forman parte de la preocupación del escritor modernista; y también (pensamos en los prólogos a las *Academias*), un avance (*prolepsis*) para el lector ideal modernista, crítico y artista a la vez, que debe entender la novela como un modelo experimental distinto al planteado por Zola en su famoso ensayo, que busca explorar no sólo nuevas formas del género sino indagar, a nivel de contenido, en lo más profundo del ser humano mediante la exposición de personajes que tienen experiencias sensoriales y patologías particulares. En fin, «El sueño de Rapiña» es una doble propuesta, que se plantea desde la historia y desde el prólogo, para leer la literatura decadentista como un viaje de la luz, de lo superficial, de lo meramente descriptivo y enumerativo, a la oscuridad, lo más profundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, H. (1996). «Modernización, europeización, cuestionamiento: el lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911». En S. Sosnowski (ed.) (1996). *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales, Tomo II* (pp. 444-468). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cambell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Gourmont, R. (1902). «L'influence étrangère». *Le problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire*. Paris: Editorial Société du Mercure de France.
- Ducrot O. y T. Todorov (1987). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno.
- Gnisci, A. (comp.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Hussaim, A. (1990). *Western conflict with Islam*. Universidad de Michigan: Volcano Press.
- Huysmans, J. K. (1997). *Contra natura*. Barcelona: Tusquets.
- Jiménez, J. y C. Morales (1998). *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza.

- Meyer-Minnemann, K. (1997). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nogueira, F. (2007). «El sueño de Rapiña» de Carlos Reyles: crítica de la modernidad y contrapunto temporal. *Alpha* 25: 41-55. Consultada el 17 de febrero de 2014, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071822012007000200003&script=sci_arttext
- Patch, H. R. (1959). *El otro mundo de la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyles, C. (1968). «El sueño de Rapiña». En *Cuentos completos*. Montevideo: Arca.
- Reyles, C. (2002). «Conclusión». *La muerte del cisne*. En M. Gomes (comp.) *Estética del modernismo hispanoamericano* (pp. 155-161). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Stella, F. (2002). «Antigüedades europeas». En A. Gnisci (comp.). *Introducción a la literatura comparada* (pp. 71-127). Barcelona: Crítica.
- Trocchi, A. (2002). «Temas y mitos literarios». En A. Gnisci (comp.). *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-169). Barcelona: Crítica.
- Vilanova, Á. (2006). *El infierno tan temido. Motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*. Mérida: El otro & el mismo.