



01046  
1  
Zaj

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MALESTAR EN LA LITERATURA:  
MUJERES EN EL IMAGINARIO  
MASCULINO DE FIN DE SIGLO XIX

**T E S I S**

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER LA

MAESTRIA EN LITERATURA COMPARADA

P R E S E N T A D A P O R :

JOSE RICARDO CHAVES PACHECO

MEXICO, D. F.





## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

JURADO

Asesora:

Dra. Luz Aurora Pimentel

Revisora:

Mtra. Esther Cohen

Lectora:

Dra. Laura López Morales

Lectora:

Dra. Rosa Beltrán

Lector:

Dr. Alberto Vital

A Sonia,

Alice,

Norma

y Silvia

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue realizada gracias a una beca de D.G.A.P.A. otorgada por el Instituto de Investigaciones Filológicas/Seminario de Poética, a cuyas autoridades estoy agradecido. Igualmente lo estoy con la Dra. Luz Aurora Pimentel, cuyos conocimientos y agudeza crítica fueron tan valiosos en la elaboración de esta tesis. A la Mtra. Esther Cohen, por haberme propuesto como becario y por sus atentas lecturas a lo largo de este trabajo. También a la Dra. Lois Parkinson Zamora, de la Universidad de Houston, por sus conversaciones y bibliografía, que fomentaron la perspectiva iconológica. Finalmente, a los compañeros y compañeras, tanto del Seminario de Poética como del Posgrado de Literatura Comparada, que con sus observaciones durante las lecturas públicas afinaron esta tesis.

## INDICE

INTRODUCCION: Literatura "fin-de-siècle", sexo y modernidad	1
-Límites de periodo, de género y de corpus literario	5
-Sexualidad y secularización	11
-Modernismos	15
CAPITULO I: Mujeres y sexualidad en el siglo romántico	19
-El siglo XIX y el sexo	19
-La sexualidad femenina en discusión	24
-Mujeres en un paisaje de letras (masculinas)	26
-Más acá del mito, la historia	29
-Mujeres fatales y fatalidades históricas	32
CAPITULO II: Avatares de la mujer frágil	39
-El culto a la monja doméstica	41
-El gusto por la invalidez femenina	42
-Rodenbach, Brujas y la Muerta	45
-Silva, el ideal femenino prerrafaelita y el alma de la vida moderna	53
-Rebollo y la profanación de la mujer frágil	61
-La música pecaminosa de Valle-Inclán	66
-Iconografía de la mujer muerta	70

CAPITULO III: De Cleopatra a Salomé: el espectro de la mujer fatal	76
-El siglo de la Gran Prostituta	79
-Genealogía de la mujer fatal	85
-Huysmans y la mujer artificial	88
-Valle-Inclán y la mujer exótica	94
-Rebolledo y el fetiche femenino: la cabellera	98
-Soler y el ocaso de la mujer fatal	104
CAPITULO IV: Orfeo después de Euridice o el héroe decadente: duelo melancolía y castración	110
-Crisis de identidad masculina y temor de castración	116
-Estrategias de evasión	120
-La fascinación del andrógino: de Balzac y Gautier a Meladan y Nervo	123
-Amores de Des Esseintes y Miss Urania	128
-Eckhoud: homosexualidad y castración	132
-Orfeo y la trascendencia masculina fracasada	137
CONCLUSIONES: Los hijos de Cibeles	144
-La angustia de castración	147
-Fin de siglo y reacomodo sexual: la mujer como síntoma masculino	153
BIBLIOGRAFIA	155

## I: Introducción

### Literatura "fin-de-siècle", sexo y modernidad

De esta investigación puede decirse que comparte el mismo objetivo general del clásico libro de Mario Praz *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, a saber: estudiar dicha literatura bajo el aspecto de la sensibilidad erótica, de la sexualidad. Desde luego, el ámbito de estudio geoliterario es diferente. Mientras Praz se ocupa de las literaturas inglesa, alemana, francesa e italiana, aquí nos ocupamos de las letras francesas, belgas e hispanoamericanas (sin excluir el ámbito español, visto sobre todo en el caso de Valle-Inclán). Esto no significa establecer un coto literario cerrado, pues es imposible hablar de la literatura del fin de siglo XIX sin mencionar a artistas como Wilde, Swinburne o los prerrafaelitas. Las referencias a estos autores son inevitables, no así el análisis detallado de textos, que se restringe a los autores de lenguas francesa y castellana.

Este trabajo pretende inscribirse en una tradición crítica comparativa como la que en el ámbito hispanoamericano han realizado autores (dentro y fuera de la academia) como Max Henríquez Ureña, Octavio Paz, Claudio Guillén y Rafael Gutiérrez Girardot. En todos ellos la literatura hispanoamericana no aparece aislada, autosuficiente, sino en íntimo debate y confrontación consigo misma y con el resto de las literaturas occidentales, por lo menos desde los tiempos de la irrupción modernista, a finales del siglo pasado y principios de éste. Fuera del ámbito hispanoamericano, otras referencias críticas importantes son autores como Mario Praz y F. Hinterhäuser -entre los "clásicos"- o Camille Paglia, Annelise Maugue y Bram Dijkstra, más recientemente.

Como puede observarse por los autores mencionados, una perspectiva crítica comparativa es compatible con diversos enfoques teóricos, que

incluyen historia -historia del arte en especial-, mitología, psicoanálisis, feminismo, hermenéutica, entre otras posibilidades. A veces un enfoque puede ser exclusivo, otras veces compartir el análisis con un esquema compatible, fecundándose mutuamente. Esto depende de las afinidades y repulsiones de cada esquema y de las posibilidades que brinde el material literario. En nuestro caso, se leyó una serie de novelas finiseculares y se vinculó dicha lectura con aspectos históricos, artísticos, psíquicos y literarios de la época; atinentes a la sexualidad, buscando conformar una verdadera "poética cultural". Esta estrategia de lectura sin duda debe algo al historicismo suave, abierto, de Walter Benjamin al analizar el París del siglo XIX, que no se rige por una lógica de totalidad sino del fragmento, tanto como al "neohistoricismo" de cierta crítica de hoy como la representada por S. Greenblatt y R. Weimann.

En esta visión donde la literatura se estudia en conexión con la historia cultural, pero también con la sexualidad, algunos ensayos de Sigmund Freud han sido fundamentales, en especial *Lo ominoso*, *La cabeza de Medusa*, *Duelo y melancolía*, pero sobre todo *El Malestar en la cultura*, cuyo título es parafraseado en esta investigación. Este ensayo resultó aleccionador por su capacidad de vincular lo psíquico con lo cultural, lo subjetivo con lo histórico. Al comentar el continuo cambio de perspectiva que permea a este escrito terminal de Freud, Theodor Reik afirma: "Persiste la devoción por los detalles al mismo tiempo que se aventura en las grandes generalidades. Se abandona frecuentemente al microscopio para recurrir al telescopio" (119,1991). Sin embargo, habría que decir que dicho rasgo no es exclusivo de Freud, también está presente a su manera en Benjamin. Este ir y venir entre un plano general (la sociedad, la historia) y otro individual (el texto, el autor) ilumina las relaciones entre ambos, de mejor forma que

si nos concentráramos sólo en uno de ellos o que si lo hiciéramos de manera sucesiva, donde primero se ve lo general (el "marco histórico") y luego lo particular. Otros autores importantes que, desde el psicoanálisis, vinculan cultura, mujeres y sexualidad, son Peter Gay con sus varios tomos de *La experiencia burguesa: de Victoria a Freud*, así como Paul-Laurent Assoun con su libro *Freud et la femme*.

Fijarse en algunos aspectos sexuales de la literatura romántica, sobre todo la decadente, obedece en gran parte a sus propias características, pues fue con esta literatura aun perpleja por la joven pero poderosa modernidad cuando florecieron como pocas veces los temas del amor y de la sexualidad, sobre todo de esta última, que muchas veces se presenta sin necesidad de apoyarse en un discurso ético, amoroso, y se muestra como pura voluptuosidad y deseo. Sin embargo, no se trata del libertinaje mecánico y racionalista de un Marqués de Sade o de un Laclos, a su manera jubiloso, sino de una sexualidad triste y culposa. La exploración de la carne (femenina) fue otra de las empresas del artista finisecular, y sus riesgos eran tan grandes como los que corrían quienes se lanzaban a descubrir otras tierras, exóticas, perdidas -como lo hacían tantos exploradores de la época, entre estos el famoso Richard Francis Burton, traductor de las *Mil y una noches*-, o quienes se arriesgaban por los caminos de la droga, la magia y el ocultismo.

Del vasto universo de la sexualidad en la literatura se tomará como punto central lo relativo a la mujer, pues en tanto alteridad sexual, alrededor de ella se trenzan otros aspectos: fetichismo, incesto, homosexualidad, etc. Se trata de centrar el ámbito de estudio y ubicarlo en la temática de lo femenino desde el punto de vista del hombre. Esto es algo que merece subrayarse: aquí no se trata de una elaboración sobre la mujer

en sí misma o por sí misma (por ejemplo, escritura de mujeres), sino tal como era concebida (escrita y dibujada) por los hombres de la época (siglo XIX en general y fin de siglo en particular). El lector debe saber que el foco de atención no es primeramente la mujer sino la visión del hombre finisecular sobre ella, que hace evidente una crisis de identidad masculina ante asuntos como la sexualidad femenina, así como ante el cambio de roles sexuales que la época moderna introducía en la dinámica sociosexual, todo esto en una atmósfera de tormentosa secularización. Al hablar de cambio de roles sexuales, debemos remitirnos a la noción de género tal como es empleado sobre todo por cierta crítica feminista (determinación cultural, y por lo tanto, variable en espacio y tiempo, de lo femenino y de lo masculino), aunque sea tan sólo para decir que se la toma en cuenta en este estudio pero, como se la considera insuficiente, se complementa -en la medida de lo posible- con una noción más psicoanalítica de identidad.

Con respecto a la crítica arquetípica inspirada en autores como Jung y Eliade, habría que decir que, a diferencia de ella, la identidad se concibe no como una esencia (masculina o femenina) sino como existencia social y lingüística. Esto no significa, desde luego, no tomar en cuenta algunas de las ideas esencialistas o arquetípicas sobre la identidad sexual. Esta se concibe en términos de roles sociosexuales y no de una esencia abstracta, roles que implican, más que algo llamado "identidad", un proceso de identificaciones (aprendidas) que a la larga cuajan en una identidad más o menos definida, en inevitable debate con lo otro, con la alteridad. Como veremos posteriormente, en la literatura fin-de-siècle la muerte y la mujer funcionan en tanto otredad, que puede adquirir rasgos siniestros relacionados con una angustia masculina de castración, simbolizada en fantasmas de mutilación, de desmembramiento, de decapitación.

Todas las novelas del estudio están escritas por hombres. Tres textos son la excepción: Monsieur Vénus, de la francesa Rachilde, y el diptico Zulay y Yontá, de la costarricense María Fernández de Tinoco. Dichas novelas se leyeron, sirvieron para matizar algunas ideas, pero no se escribe sobre ellas en la medida en que nos centramos en autores hombres. Después de todo, lo que interesa tratar primordialmente es el imaginario masculino, es decir, el conjunto de imágenes y representaciones de la mujer tanto literarias como pictóricas producidas por hombres.

A diferencia del ámbito inglés, que para el siglo XIX ya muestra varias voces femeninas importantes (Mary Shelley, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, George Eliot), las letras en francés y en español aún estaban copadas por los hombres, lo que podría ser considerado como un índice de cierta rigidez social en lo que a las mujeres se refiere. Quizás pudiera influir en esto la cultura mayoritariamente católica de Bélgica, Francia, España y América Latina, con una visión hacia la mujer regida por las ideas de lujuria y de pecado y por la consiguiente opresión para garantizar su control. Esto haría que su ingreso al terreno del arte y la literatura fuera más tardado que en ámbitos reformistas. Mientras que la literatura inglesa tiene varias mujeres en su nómina del XIX, en la francesa apenas se pueden citar a George Sand y, en el fin de siglo, a Rachilde. En el ámbito hispanoamericano habrá que esperarse al modernismo para comenzar a oír voces femeninas, no como fenómeno aislado, sino de manera más sistemática.

#### Límites de género, de período y de corpus literario

Cuando nos ponemos a revisar estudios sobre la literatura de fines del siglo XIX y principios de éste, la mayor parte de ellos lo hacen sobre la poesía, campo en el que se

considera que los escritores de la época (simbolistas, decadentes, "modernistas") obtuvieron sus mejores logros a nivel de renovación de la lengua. Por lo que se refiere al ámbito latinoamericano, la prosa modernista tiende a ser vista con un cierto prejuicio, como si no hubiera mucho que reconocerle. A veces se salva la prosa corta (la crónica, la viñeta, el cuento), pero en lo que se refiere a la prosa larga -la novela-, más que prejuicio, lo que hay es desconocimiento. Muchos no saben siquiera que existe. Se sabe de los cuentos de Darío y Gutiérrez Nájera, las crónicas de Julián del Casal o de Enrique Gómez Carrillo, pero pocos conocen las novelas de José Asunción Silva, de Amado Nervo, de Efrén Rebolledo, de Francisco Soler, aun cuando en algunos casos se conozca su creación en verso.

Si se vincula género literario con extensión del texto, hay que decir que algunas de las novelas elegidas se clasificarían hoy como *nouvelles* o novelas cortas, más que como novelas en el sentido de narración extensa. Esto obedece en parte a que la preceptiva narrativa de estos escritores simbolistas favorece, no el tratamiento extensivo propio de la novela naturalista, sino el trato intensivo, centrado en unos cuantos elementos simbólicos que se repiten a lo largo de una trama, según una lógica de misteriosas correspondencias. Para hacer esto no se requiere escribir muchas páginas sino unas cuantas de especial intensidad. Como operación de lectura, se favorece la síntesis, lo que muestra el influjo de la poesía como género en la esfera de la novela. Tanto los simbolistas como los viejos románticos comparten esta idea de la supremacía de la poesía sobre los otros géneros, a los que ella más bien afecta: surgen entonces estas novelas "sintéticas" de simbolistas y decadentes, los poemas en prosa inaugurados por Baudelaire, la prosa poética, el teatro simbolista de Yeats

y Maeterlinck.

Durante mucho tiempo ha prevalecido en el ambiente crítico la idea de igualar literatura de fin de siglo con poesía -en tanto género-. Las cosas han comenzado a cambiar, y un buen ejemplo de esto es el libro de Klaus Meyer-Minemann titulado *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Uno de mis objetivos al escribir esta investigación ha sido justamente la idea de atraer la atención de nuevos lectores sobre la narrativa finisecular, sobre algunas de sus características temáticas y formales y, en especial, sobre sus vínculos con la problemática sexual de la época.

Se podría argumentar que no hay igualdad de "desarrollo social" en los ámbitos literarios enfocados: el campo europeo (sobre todo Francia y Bélgica) gozaba de una riqueza y un poder que los países latinoamericanos no poseían. Y sin embargo, ambos polos, uno como metrópoli, el otro como excolonia, conformaban un sólo esquema de funcionamiento económico: el capitalismo industrial. Precisamente durante la segunda mitad del siglo XIX fue cuando dicho sistema productivo alcanzó su fase internacional, expansiva. Se habla entonces de (neo)colonialismo o de imperialismo (en un caso se subraya lo político, en el otro lo económico).

Estas diferencias políticas y económicas entre países no deben, sin embargo, hacernos olvidar sus afinidades, y la literatura es una de ellas. Por esto es importante en un estudio comparativo considerar como trasfondo el contexto histórico de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, pues esto permite establecer nexos entre textos provenientes de sociedades diferentes pero conectadas, no sólo económicamente, sino sobre todo -y no obstante sus diferencias- ideológica y culturalmente. En esto seguimos al crítico colombiano Rafael Gutiérrez-Girardot, cuyo trabajo sobre el modernismo hispanoamericano vino a sentar nuevas pautas de estudio

sobre el tema, al verlo en íntima conexión con las literaturas europeas, con las cuales se encuentra orgánicamente vinculado, sin por ello dejar de ser la primera expresión literaria realmente americana.

El período investigado es sobre todo el fin de siglo XIX, aunque para comprender algunas de sus ideas debamos remitirnos al resto del siglo. Con respecto a este período -que literariamente abarca simbolismo, decadentismo y modernismo hispanoamericano-, hay que decir que ha sido muy estudiado en el ámbito europeo pero en la parte hispanoamericana aún hay mucho que hacer. Entre los pocos autores que lo han abordado de esta manera interrelacionada, supranacional y plurilingüística, además de los ya citados Gutiérrez Girardot y Meyer-Minemann, está Lily Litvak, aunque concentrada más bien en la literatura española.

En el campo de estudio de la historia del arte y la literatura de dicho período se ha acuñado la expresión *fin-de-siècle* (tanto con carácter sustantivo como adjetivo) para referirse a él, sabiéndose que se trata de las postrimerías del XIX y principios de éste, y no a otro fin de siglo, incluido el nuestro. De aquí que si a veces se encuentra la expresión en francés, no se debe a exquisitez o esnobismo, sino a una convención del campo de estudio, como ocurre en los trabajos de Bram Dijkstra, Philippe Jullian o John Neubauer.

Nótese que nuestro *fin-de-siècle* no muere exactamente con el siglo XIX, sino que su atmósfera dura unos años más para acabar con la I Guerra Mundial, con la que el antiguo orden cultural debe reformularse o sucumbir. Ocurre lo primero, por supuesto. Por lo tanto el período abarca unos treinta años más o menos, es decir, de principios de la década de los ochenta a la segunda década del XX. Literariamente conviene partir de los ochenta, pues esta es la década del manifiesto simbolista de Moréas, de la

aparición de *A rebours* -la novela de Huysmans convertida en biblia de la decadencia- y, en el ámbito hispanoamericano, de *Azul...*, el libro de Rubén Darío, verdadera piedra de fundación de la renovación literaria en español.

Habiendo sentado las bases textuales en el género novelesco, conviene aclarar que no todos los autores leídos han sido incluidos directamente en el trabajo, sino apenas una selección de ellos, los que se consideraron más representativos para las ideas argumentadas, sin que esto signifique que los autores excluidos no lo sean también, aunque con matices de otra índole.

De forma directa, se abordan los siguientes escritores europeos: dos belgas: Georges Eekhoud, autor de *Kscal-Vigor*, y Georges Rodenbach, autor de *Bruges-la-Morte* y *Le carillonneur*, entre varias novelas. En el ámbito francés, el autor central es Huysmans y su *A rebours*. Por último, en el área española el principal autor estudiado es Ramón del Valle-Inclán, con sus *Sonatas*. En el campo latinoamericano, dada su extensión y cantidad, hubo que poner ciertos límites. Se eligieron a autores de la parte norte del subcontinente, es decir, Colombia, América Central y México, que, junto con el área caribeña -especialmente La Habana-, constituyen un polo del movimiento modernista hispanoamericano. El otro está conformado por los países del sur, en especial Argentina y Uruguay. Sin olvidar a autores sureños como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Carlos Reyles, se prefirió delimitar la pesquisa literaria a los siguientes autores y obras del modernismo septentrional: en Colombia, José Asunción Silva y su novela *De sobremesa*; en América Central se eligió *El resplandor del ocaso*, del costarricense Francisco Soler. De México se seleccionaron dos novelas cortas de Efrén Rebolledo, *El enemigo* y *Salamandra* (también su cuento *La cabellera*) y otra de Amado Nervo, *El donador de almas*.

Los anteriores títulos serían los textos "fuertes" sobre los que se levanta este trabajo, aunque alrededor de y entre ellos hay otros textos "débiles", leídos y tomados en cuenta, pero que no aparecen directamente tratados. En el ámbito francés, de Huysmans se consideró no sólo *A rebours* sino también *La-bàs*. Otras estrellas de esta constelación son: *Monsieur Vénus*, de Rachilde; *L'Ève future*, de Villiers de l'Isle Adam; *Les diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly; *Séraphita*, Sarrasine y *La fille aux yeux d'or*, de Balzac, así como *Salambô*, *Hérodias* y *La tentation de Saint-Antoine*. En lo referente a España, además de Valle-Inclán, se tomó en cuenta la novela *La vejez del Heliogábalo*, de Antonio de Hoyos y Vinent. Otros textos hispanoamericanos estudiados son: de Costa Rica, *Corazón joven*, de Rafael Angel Troyo; *La esclava*, de José Fabio Garnier; *Lázaro de Betania*, de Roberto Brenes Mesén; el diptico *Zulay y Yontá*, de María Fernández de Tinoco. De Guatemala: *El problema*, de Máximo Soto-Hall y *El hombre que parecía un caballo*, de Rafael Arévalo Martínez.

Algunos otros textos y autores leídos, aunque provenientes de otras lenguas que no son ni francés ni español, son: *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Lesbia Brandon*, de Swinburne; *La colina de los sueños*, de Arthur Machen; *Los papeles de Aspern*, de Henry James; *La venus de las pieles*, de Sacher-Masoch, entre otros.

Otro aspecto relativo a los alcances de este trabajo se refiere a que, aunque su preocupación central se elabora a partir de textos literarios, no se ha dudado en vincularlo con la producción pictórica de la época, y echar mano de algunas de sus imágenes para apoyar o expandir algunos elementos, lo que metodológicamente no es tan nuevo, pues ya lo han hecho estudiosos como Dijkstra, Paglia, Jullian y Reed. La novedad estaría en extender su aplicación a autores y pintores del área hispanoamericana. Este recurso se

justifica, entre otras razones, por el estrecho contacto que en el fin de siglo se dio entre escritores y artistas plásticos, donde unos escribían poemas para las exposiciones de los otros, y éstos ilustraban la escritura de aquéllos, como Félician Rops y Aubrey Beardsley, en Europa, y Julio Ruelas y Roberto Montenegro, en México. El simbolismo pictórico de artistas como Gustave Moreau, Odilon Redon, Jean Delville, Burne-Jones, Khnopff, por citar sólo a unos cuantos, fue de amplia aceptación en los medios literarios de ambos lados del Atlántico. Para mencionar tan sólo dos ejemplos concretos: la influencia de la pintura prerrafaelita en la configuración de la heroína frágil de la novela de Silva o las "transcripciones poéticas" que hace Julián del Casal de algunos cuadros de Gustave Moreau. En todo caso, el recurso a elementos icónicos tiene en esta investigación un papel más bien subordinado, dado que el interés central se dirige a los textos literarios.

### Sexualidad y secularización

El filósofo Paul Ricoeur empieza su ensayo

**Sexualidad: la maravilla, la errancia, el enigma,** con las siguientes palabras que bien pueden apoyar nuestro énfasis en el sexo y no en el amor: ¿Por qué, nos han dicho, hablar de la sexualidad antes que del amor? ¿El amor no es el término englobador, el polo ascendente, el móvil espiritual? Ciertamente. Pero la sexualidad es el lugar de todas las dificultades, de todas las vacilaciones, de los peligros y las situaciones sin salida, del fracaso y de la alegría (5,1991).

Efectivamente, creemos que es la sexualidad la que torna problemática la existencia humana al atravesar, en tanto diferencia entre sexos, variados aspectos de la actividad social. En este sentido su campo de acción es más amplio (y más profundo) que el del amor y aunque es susceptible de toda suerte de idealizaciones y racionalizaciones -el amor

Incluido-, posee sin embargo una base autónoma, más allá de la voluntad humana y de sus creaciones sociales, que es justamente la que la torna difícil y nunca totalmente manejable. Incluso cuando la sexualidad se torna expresiva, al tener una existencia prelingüística, es irreductible al lenguaje. Por haberlo precedido (y, de alguna forma, sustentado), Eros no puede restituirse integralmente en el elemento del Logos: "por un lado (la sexualidad) moviliza el lenguaje; pero lo atraviesa, lo trastorna, lo sublima, lo entorpece, lo pulveriza en murmullo, en invocación; lo desmediatiza" (Ricoeur, 22, 1991). Debido a este carácter esencialmente proteico y alógico, Eros tampoco puede instrumentalizarse, subordinarse a la técnica, so pena de romper su encanto, ni tampoco al contrato, pues la sexualidad no es institucional (de aquí su carácter demoniaco, que en cualquier momento rompe el molde socialmente establecido).

Aunque en el límite la sexualidad permanece opaca, inaccesible al dominio humano, al menos puede ser "representada simbólicamente gracias a lo que queda en nosotros de mítico"(20, 1991), y es justamente en este intersticio en donde pretende inscribirse esta investigación, al abordar algunas de sus representaciones literarias enraizadas en profundos anhelos mí(s)uticos (al mismo tiempo que sometidas al influjo de la historia). Si bien este gusto por lo mítico fue propio de toda la literatura romántica y no sólo de la del fin-de-siècle, esta fase terminal tuvo una particular riqueza, no sólo por destino -por lo mítico que anida en toda literatura-, sino por propia elección de sus creadores quienes, desolados ante la fuerza desacralizadora que desde el siglo anterior acompañaba al espíritu moderno, buscaron restituir al arte cierto contenido mítico con la ayuda de la estética romántica, primero, y simbolista, después (en el fondo, una misma estética en dos momentos diferentes).

Croce no se equivocaba del todo al decir que la raíz del romanticismo como fenómeno moral, como *mal du siècle*, debía hallarse en la transición entre una antigua fe hereditaria que se derrumbaba y otra nueva fundada en las ideas liberales, que aún no se consolidaba (ni llegaría nunca a hacerlo del todo, ni en su siglo ni en el nuestro). El ojo trágico de los románticos observó la modernización como una escisión ontológica entre el hombre y la naturaleza, y si los primeros románticos pretendieron un imposible reencuentro con ésta, los segundos, los decadentes, abandonaron esta ilusión y se lanzaron al goce de lo artificial. Si los primeros se solazaron en los bosques y lagos, los tardorrománticos hicieron de la ciudad su centro de operaciones, en la tradición tanto de Poe como de Baudelaire del hombre en la multitud, pero no fundido con ella, sino aislado, dentro de ella pero no con ella, exilado de este mundo y con las claves perdidas para acceder al otro, al espiritual.

Otro autor que insiste arduamente en la importancia de la secularización en el estudio de la literatura romántica, en general, y finisecular -el modernismo hispanoamericano-, en especial, es Rafael Gutiérrez-Girardot. Según afirma en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, en nuestro ámbito cultural "el proceso de secularización se inicia con la Ilustración en el siglo XVIII, continúa a comienzos del siglo XIX con la Ideología de Destutt de Tracy (...) y el utilitarismo de Jeremy Bentham y se extiende con el krausismo en España y el positivismo en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo" (48, 1988). Es en este "horizonte de secularización" en donde debe inscribirse la literatura romántica a lo largo del siglo XIX en tanto "totalidad única y diferente" (Praz), diversamente nombrada según las categorías de la historia literaria. Justamente dos dimensiones sobresalientes de dicha

secularización fueron el lenguaje y la sexualidad.

En cuanto al primero, es sintomático observar cómo la tradicional retórica religiosa se vuelca al mundo, con lo que "la forma de la poesía mística fue invertida para expresar algo profano: la incertidumbre del poeta" (51, 1988). Esto se nota también en el erotismo en la literatura, donde nociones y metáforas antes dirigidas a lo divino, ahora se dirigen a la amada terrenal. La propia sexualidad (con o sin poesía) no es ajena a este proceso secularizante. Se hace objeto de discursos con pretensión de ciencia -esto es, más allá de la esfera religiosa que hasta el momento ha tenido el monopolio de la producción discursiva-, lo que ha llevado a un autor como Michel Foucault a postular en su *Historia de la sexualidad* la idea de que Occidente es la única civilización en haber desarrollado una *scientia sexualis*, a diferencia de otras tradiciones culturales, que más bien postularon un *ars erotica*.

A partir del siglo XIX, la sexualidad irá perdiendo paulatinamente (desde un punto de vista ideológico, a pesar de esfuerzos en contra) una base "natural", para ceder el peso a una visión artificialista, anclada en la convención social. Y si, siguiendo al filósofo francés Clément Rosset en su *Lógica de lo peor*, es la idea de "naturaleza", en tanto esencia, la que conduce a la idea de Dios, y no a la inversa, entonces podemos concluir que la erosión de lo natural en el sexo se da conjuntamente con un deslave de sus elementos sagrados. La literatura finisecular fue, en sus representaciones sexuales, un campo de batalla entre estas dos tendencias: una secularizante que acentuaba el placer, y otra mistificante, que intentaba restituir al sexo, al menos en el papel, un valor trascendente (por ejemplo, mediante el tipo de la mujer frágil o por la androginia).

Así como la secularización se tradujo en una "pérdida del mundo" (el

reacomodo del pensamiento y del sentir humanos a un mundo de immanencia absoluta, según Hannah Arendt), en el campo sexual se manifestó en una pérdida de identidad, al menos para los hombres que eran los que hasta el momento habían definido tradicionalmente el límite entre los sexos. La modernidad despierta no sólo las fuerzas de la industria y de la ciencia, sino también de las mujeres, que de pronto asisten a una ampliación de su ámbito tradicional, el hogar, para abarcar también la producción, la diversión, el consumo, el estudio, el arte. Se trata, desde luego, de mujeres urbanas y de clase media, pero en una sociedad burguesa esto no es accesorio sino un aspecto central, un golpe directo a su tradicional autoimagen, que lleva a replantear la dinámica entre los sexos y la propia identidad de los hombres.

### Modernismos

En este ensayo académico se hacen distinciones entre modernidad y modernismo, así como al interior de la propia palabra "modernismo". Veamos lo primero. El término modernidad hace referencia a la calidad de lo moderno, signada, al decir de Paz en *Los Hijos del limo*, por la novedad, la heterogeneidad, lo plural. Cabría agregar, benjaminianamente, lo fragmentario y lo secular. Tampoco se trata de cualquier novedad. Para ser moderno, lo nuevo debe ser "portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto" (1985, 11). De esta forma se va consolidando, a nivel cultural, una paradójica "tradicción moderna".

Por su parte, el término modernismo implica "modernidad encarnada": en las ideologías, en la literatura, en el arte, en la ciencia, en los modos de vida, en la sexualidad, en la política. Aquí nos restringimos a lo

moderno en el arte y la literatura. Interesa usar el término históricamente para caracterizar un momento diferente en la historia de la cultura. Si bien es cierto que como idea y como aspiración, dicho término nos remite al Siglo de las Luces y, más allá, al Renacimiento, lo cierto es que no será sino hasta el siglo XIX en que lo moderno se convierte, ya no en una opción individual, sino en un destino global. Pero mientras en lo político y en lo económico la modernidad se caracteriza por su euforia y optimismo, en la literatura se observa la otra cara de la moneda: el temor y el temblor ante los nuevos tiempos de secularización, de reacomodo del artista en la sociedad -ya sin cortes, iglesias y mecenas a los cuales recurrir, sometido al mercado y al periodismo-, de angustia sexual ante las mujeres que son percibidas como amenaza siniestra, de melancolía y nostalgia de lo sagrado al tiempo que búsqueda de él por senderos que convergen en la poesía: los viajes, las drogas, el ocultismo, el sexo.

Estos elementos, que son una constante del héroe romántico (aunque en diversos grados de intensidad, según la época), se agudizan en el fin de siglo con la literatura simbolista y decadente. Una severa crisis de identidad del sujeto masculino abre paso a la destrucción del sujeto literario tradicional que las vanguardias consumarán en las primeras décadas, con las que lo moderno llega a su climax. El cambio de siglo tuvo un efecto catalizador en este proceso, dada la disposición apocalíptica del hombre occidental, que tiene como base, según afirma Kermode en *El sentido de un final*, la tradición judía de dar importancia al tiempo secular. El fin de siglo no dejaba de tener algo de fin de mundo (al menos, tal como había sido conocido hasta el momento).

Pasemos ahora a desarrollar nuestra segunda distinción, la operada al interior del término modernismo. La base común para definir el modernismo

literario, tal como lo hacen Bradbury y McFarlane en *The Name and Nature of Modernism*, implica una cierta forma de pensar dentro de la tradición occidental: la tendencia a la abstracción y una gran conciencia (y aprecio) por lo artificial en el arte, lo que lleva a romper con las funciones familiares del lenguaje y con las convenciones de forma y representación. Se va del realismo y la representación humanista al experimentalismo técnico y la desintegración. Pero este modernismo de vanguardia descrito por Bradbury y McFarlane no es el que representa el corpus literario estudiado aquí, sino uno que es su inmediato antecesor, su condición - dijéramos-, que tuvo como marco cronológico el fin de siglo XIX. Cuando se habla de literatura moderna, hay que distinguir dos niveles: uno amplio, que comenzaría con la literatura romántica (finales del XVIII, principios del XIX), y otro restringido, que empezaría con la literatura vanguardística de principios de siglo (dadaísmo, surrealismo, entre otros "ismos"). En este esquema, el periodo fin-de-siècle es visto como protovanguardista pero no protomoderno, en la medida en que lo moderno no se reduce a la vanguardia. La incluye pero es anterior.

En el área de la crítica europea y norteamericana la palabra modernismo se usa más en el sentido restringido de moderno=vanguardia. En el área hispanoamericana, la situación cambia, pues la tradición literaria entiende por modernismo sobre todo al movimiento literario renovador de la lengua que se dio a fines del siglo pasado y principios de éste, cuya figura emblemática es Rubén Darío. Este modernismo hispanoamericano no es por tanto equivalente al modernismo europeo sino más bien al simbolismo y al decadentismo finiseculares. Los tres tienen en común preparar el terreno ideológico y estético para las rupturas que consumarán las vanguardias a ambos lados del Atlántico.

De lo anterior se deduce el carácter internacional de la modernidad literaria, que tiene momentos de intensidad variable a lo largo de los siglos XIX y XX, según zonas culturales y lingüísticas. La gran división entre un primer momento moderno naif y otro desencantado se daría en algún punto de la segunda mitad del XIX (que aquí se ha ubicado en los años ochenta), a partir de lo logrado por Baudelaire en la poesía y por Flaubert en la novela, con quienes el lenguaje se torna problemático, vale por sí mismo y no por su carácter referencial. El periodo fin-de-siècle representa justamente este periodo en que el optimismo romántico llega a su fin y se trastrueca por un sufrido desencanto sin acceder todavía al escepticismo irónico de lo moderno en nuestro siglo. El artista y su doble, el héroe melancólico, se repliegan ante un mundo desbocado y se quedan, nada más ni nada menos, que con palabras, con lenguaje. En un postrer intento esteticista, buscan fundar lo bueno en la forma bella, en la mejor tradición neoplatónica. Serán las vanguardias a principios del XX las que rompan este mito romántico, con lo que comprobamos que, aunque todo lo romántico es moderno, no todo lo moderno es romántico. Al echar por la borda a ese remanente decimonónico, el siglo XX literario hace su aparición.

## CAPITULO I:

### Mujeres y sexualidad en el siglo romántico

#### El siglo XIX y el sexo

Cuando se piensa en la sexualidad del siglo XIX, es muy probable que acuda a nuestra mente toda una serie de clichés al respecto: el siglo victoriano; una época de represión sexual e hipocrecía moral; un siglo oscuro situado entre dos momentos más luminosos y tolerantes de la historia de la sexualidad: el voluptuoso Siglo de las Luces, el de Sade y Laclos, y el nuestro, el siglo XX, el de la progresiva "liberación sexual". Se trata sin duda de lugares comunes con una relativa base histórica. Después de todo, ni el siglo XIX fue tan especialmente represivo como solemos creer, ni el XVIII ni el XX han sido tan liberales como se afirma a la ligera.

La dieciochesca liberación de las costumbres de la que tanto se habla no fue un fenómeno generalizado entre los distintos grupos, sino que se dio sobre todo entre nobles, clérigos, artistas, grandes burgueses y filósofos. En cuanto al siglo XX, no fue sino hasta su segunda mitad que se dio un cambio más marcado en las costumbres -posibilitado en parte por el descubrimiento y uso de la penicilina y otros antibióticos que permitieron la curación de enfermedades venéreas hasta entonces incurables como la sífilis-, mismo que vino a ser contrarrestado. (aunque no eliminado) con la peste del sida, aparecida en la década de los ochenta.

El estudio de la sexualidad decimonónica es algo más bien reciente y sólo en la medida en que se tenga una visión más en detalle es que se podrá superar mucho del prejuicio acumulado sobre el siglo burgués por excelencia, el de la consolidación y auge de la burguesía, no sólo en el sentido riguroso de clase social, sino de modelo de vida imperante y admirado por otros sectores no estrictamente burgueses (con la excepción de

los artistas y escritores, quienes hicieron del burgués -de su arquetipo más bien- el centro de sus desplantes). En este sentido un investigador como Peter Gay nos dice en el primer tomo de *La experiencia burguesa de Victoria a Freud*:

Los horribles relatos que evocaban una sexualidad doméstica tersa, unilateral y miserable, o a unos hombres y mujeres jóvenes bien educados, con una falta patética de información en torno al sexo en todas sus ramificaciones, fueron ingredientes siempre populares en la sabiduría aceptada respecto a las clases medias en la época de Victoria. Muchos se han desacreditado como mitos o como generalizaciones injustificadas. La reina Victoria, pese a su fama, con frecuencia se divertía; incluso dibujaba y compraba desnudos masculinos y dio a su adorado marido Albert uno de esos dibujos como obsequio( 1992, 261).

Tampoco se trata de caer en la posición contraria, insostenible empíricamente, e imaginar el siglo XIX como un perpetuo jardín de las delicias. Ninguna época, ningún siglo, escapan a la tensión entre sexualidad y cultura. Lo que varía es la intensidad y las formas de dicha oposición. Hay una paradójica relación entre ellas que establece que la primera debe ser reprimida y canalizada para que, por vía de la sublimación, se posibilite el surgimiento de la segunda. La esencia de la cultura sería inherentemente represiva para la sexualidad. Sin su control, no habría contrato social posible. En *El Malestar en la cultura*, Freud deriva dicha oposición "del hecho de que el amor sexual es una relación entre dos personas en que los terceros huelgan o estorban, mientras que la cultura reposa en vínculos entre un gran número de personas" (1991, 72). No hay civilización sin sacrificio de las pulsiones.

Por su parte Michel Foucault, en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*, también cuestiona el prejuicio del siglo victoriano, visto como período de sexo encerrado, confiscado en los límites de la familia burguesa. En vez de silencio y ocultamiento, Foucault observa retórica y

exhibición, una explosión discursiva como nunca antes y promovida por distintas instituciones sociales, casi una conminación a hablar del sexo, a confesarlo. Desde el siglo XVIII hay una incitación política, económica y técnica a hablar de la sexualidad en términos de análisis, contabilidad y clasificación, de una manera ya no sólo moral o religiosa, sino racional, moderna. Hay la necesidad social de establecer un discurso (no monolítico, más bien platórico) secular sobre el sexo, y ya no sólo limitarse a lo que el cura o el moralista puedan decir. De aquí la fundación de una *scientia sexualis*, dice Foucault, como rasgo cultural de Occidente, lo que lo diferencia de otras culturas que desarrollaron más bien un *ars erotica*. Más que un conocimiento por la carne -como en las eróticas hindú, árabe o tibetana- se trataría de una pluralidad de discursos verbales más o menos laicos sobre el sexo.

Quizás por influencia de la prestigiosa Economía Política de entonces -Adam Smith, David Ricardo, Malthus, Stuart Mill, después Marx- el sexo comienza a ser visto como algo que, más que condenar o tolerar, hay que dirigir, insertar en sistemas de utilidad social. De aquí la necesidad de reglamentarlo mediante discursos útiles y públicos, dirigidos a educadores y padres de familia. Un ejemplo de este tratar de insertar el sexo en canales socialmente fructíferos es el crecimiento constante del control natal en algunos países, sobre todo en Francia e Inglaterra.

Foucault no rechaza la hipótesis represiva sino que la coloca en una economía general de los discursos sobre el sexo en el interior de las sociedades modernas a partir del siglo XVII. Dicha hipótesis hace coincidir la represión sexual con el desarrollo del capitalismo; es más, la hace formar parte intrínseca de la dinámica libidinal del orden burgués. A Foucault no le importa tanto el análisis de representaciones de variada

indole como el de los mecanismos de poder. Su objetivo es la "puesta en discurso" del sexo, el hecho discursivo global (quién habla, desde dónde habla, bajo cuál punto de vista, etc.) en relación con las técnicas polimorfos de control. Encuentra que la sexualidad es alineada según dos registros, lo normal y lo perverso, y que en este último ámbito se asiste a una floración y fijación de nuevas modalidades.

Ahora bien, es indudable que bajo el signo de la modernidad se ha dado una proliferación de discursos sobre el sexo, se ha hablado más sobre él y desde diversas instancias, no sólo la religiosa, como hasta entonces había sido lo normal. Ello no significa que dicha retórica se haya visto acompañada siempre de un ablandamiento en las costumbres, pues ocurre que tanta palabra no busca "liberar" la sexualidad sino tan sólo controlarla mejor, justificar tutelas, crear nuevos espacios y léxicos para las anomalías, todo ello con vistas a la reproducción del sistema cultural. En este sentido, no debe olvidarse que el hecho de que hayan muchos discursos no se traduce necesariamente en menos represión. Al contrario: sucede que muchas veces la represión se instrumenta desde la palabra.

Partiendo de una perspectiva más empírica e inductiva que la de Foucault, Peter Gay logra conformar en su libro ya citado un vasto lienzo de la sexualidad del siglo pasado, sin perder de vista la ambivalencia y diversidad de la cultura burguesa del XIX. Así, echa mano de cartas, diarios, encuestas, investigaciones de época, para ir conformando un bosquejo de la cultura sexual, en donde observamos posiciones muchas veces encontradas. El resultado de tal pesquisa también nos muestra un siglo menos timorato de lo que se creía, con una marcada separación entre la experiencia privada del sexo y la discusión pública sobre él. Al existir una visión mayoritariamente negativa hacia la sexualidad -dada la tradición

cristiana de culpa y condenación-, se la tiende a aceptar como a una especie de mal necesario, como una debilidad, algo que gusta y fascina pero que conviene no discutir si hay niños (y mujeres) presentes. La sexualidad tiene algo de intrínsecamente perverso al grado que la conciencia cristiana apenas accede a ella con la argucia de la reproducción. Esta conciencia intranquila es palpable incluso entre los escritores débauchés de fin de siglo, tan pródigos en historias de indole sexual, quienes sin embargo casi nunca se refieren al erotismo de una manera gozosa (pagana, dirían otros), sino más bien con pesar y melancolía, bajo el sello de la culpa. Sobre este ambiente algo sombrío, escribe Gay:

En tanto un puñado de rebeldes románticos como Paolo Mantegazza o Havelock Ellis proclamaban que la sensualidad era un don divino, otorgado a la humanidad para que lo disfrutara abiertamente, la mayoría de los escritores sobre sexo no elogiaban precisamente la vida erótica. Pocos se mostraban alegres. Elogiaban la pureza y criticaban acremente la lujuria. Su angustia era comprensible, puesto que la urgente necesidad de ilustración sexual generaba conflictos entre la reserva convencional y la franqueza necesaria, que en ocasiones llegaba hasta el consciente. Escribían acerca del sexo como un deber, con una vergüenza apenas disimulada" (1992, 299).

Aunque Gay esté hablando en especial de los escritores de sexo (divulgadores, sexólogos, educadores, etc), dicha visión negativa puede extenderse también para muchos de los escritores literarios. Además hay que tener en mente que la visión de la sexualidad no siempre es la misma a lo largo del siglo, sino que cambia según nos ubiquemos a principios o a finales de la centuria. De parecida manera a como algunos críticos -Mario Praz por ejemplo- hablan de un romanticismo primerizo y otro tardío, finisecular -representado por simbolistas y decadentes-, también podría decirse que la cultura sexual de fin de siglo XIX ya no era la misma que a comienzos de él. Para entonces, mucha agua había corrido bajo el puente, muchos discursos habían sido dichos y escritos en plazas y libros, entre

uno y otro momento. La cantidad de información había aumentado (la calidad de ella estaría por discutirse) y la dinámica social había fortalecido algunas tendencias y debilitado otras. Entre las primeras sobresalía la mundanización de la mujer.

### La sexualidad femenina en discusión

En este clima de plétora discursiva sobre el sexo, cuatro son los sujetos predilectos, a juicio de Foucault: el loco, el perverso, el niño y la mujer. Sobre esta última centraremos nuestra discusión. A diferencia de otros siglos, que se limitaron a ver en la mujer ya una fuente de corrupción moral, ya un medio de elevación espiritual, el siglo burgués la tornó problemática. "En forma muy similar a la de la intensiva y precipitada campaña contra la masturbación, también las dudas que médicos y predicadores arrojaban sobre la sensualidad innata de la mujer eran fenómenos muy característicos de la época" (Gay, 1992, 136). Fue sobre todo a partir de la década de los setenta cuando el asunto de la sexualidad femenina se puso a la orden del día, aunque ya desde la década anterior se habían llevado a cabo algunas investigaciones:

"the scientific investigation of feminine behavior patterns, which had gotten under way in the 1860s, was beginning to take a rather ominous turn, and by 1870 authorities such as Nicholas Francis Cooke, author of a cautionary handbook on human sexuality called, significantly, *Satan in Society*, were making the most shocking revelations about the private habits of young girls" (Dijkstra, 64).

En el nuevo orden planteado por la modernización social resultó importante indagar si la respuesta sexual femenina era un impulso adquirido o innato, un deber legal o un derecho natural, un vicio o una enfermedad. Dependiendo de las respuestas se podrían redefinir las condiciones conyugales de la mujer y por ende la naturaleza del matrimonio. De paso se

tendrían mayores elementos para juzgar si las mujeres eran aptas para recibir una educación superior (si tenían, además de matriz, un cerebro apto para el estudio) pues, sobre todo a finales del siglo, el acceso a las universidades, más que el derecho al voto, fue el elemento clave para la causa femenina.

Es digno de notar que dicha discusión sobre la sexualidad femenina sólo fue posible en un momento en que ya comenzaban a advertirse de manera más amplia los efectos de la secularización, vía la separación Iglesia-Estado, el influjo de la ciencia, el positivismo creciente, etc. Anteriormente dicha polémica habría sido imposible dadas las referencias teológicas como principal criterio para decidir sobre la naturaleza femenil. Gay advierte que "las cambiantes realidades de la situación de las mujeres enfrentaron a la mayor parte de los varones de clase media, y para el caso a la mayor parte de las mujeres de clase media, con una necesidad de aclarar actitudes, poner a prueba prejuicios y tomar decisiones (1992, 161). Habría que añadir que dichos cambios sociales y económicos se dieron en un ambiente de acelerada secularización de las ideas y de las costumbres.

Las opiniones sobre la sexualidad femenina no eran unánimes, aparte de que se modificaron a lo largo del siglo en un sentido de menor a mayor aceptación. El que vendría a rematar la vieja mentalidad represiva sería

Sigmund Freud, quien desde sus primeros documentos psicoanalíticos, (...) había postulado la capacidad innata de la mujer para la excitación sexual y la satisfacción plena; ya desde 1895, publicó un documento acerca de la neurosis de angustia en que habló claramente del "retraso artificial y la atrofia del impulso sexual femenino". En su primera obra maestra, *La interpretación de los sueños*, terminada antes de 1900, bosquejaba sus revolucionarias ideas de la sexualidad humana; cinco años después, en la primera edición de *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, elaboró esa teoría y propuso modos de

integrarla a una explicación general del desarrollo mental. Antes del estallido de la primera Guerra Mundial, las ideas psicoanalíticas de Freud habían reducido a la inutilidad las controversias decimonónicas en torno a la sexualidad (femenina) (Gay, 1992, 155).

Pero antes de que acaeciera la estocada freudiana, la controversia estuvo muy matizada, desde las voces que negaban a la mujer saludable y respetable cualquier inclinación erótica natural hasta los científicos y moralistas que afirmaban que la mujer desea la cópula tanto como el hombre, pasando por posturas intermedias como las del inglés W.R.Greg, quien decía que tanto los hombres como las mujeres tienen impulsos sexuales innatos pero que mientras los primeros los sienten con fuerza y los demuestran con voracidad, las segundas apenas los experimentan opacamente y pueden nunca necesitar experimentarlos, a menos que se les seduzca. De aquí la necesidad de proteger a las mujeres del mundo exterior y sus seducciones.

#### Mujeres en un paisaje de letras (masculinas)

No sé si fue diablesa o ángel  
 es difícil saber con las mujeres  
 dónde el ángel termina  
 y comienza el demonio.

Heinrich Heine, Atta Troll.

Cuando se revisa la literatura de fin de siglo, uno de los rasgos que saltan a la vista es la polarización de las representaciones femeninas: el lector se encuentra ante una mujer desalmada (a veces satánica, como la Hyacinthe de Lâ-bas, de J.K. Huysmans), encarnación de la voluptuosidad y de la mentira (como la Jane Scott de *Bruges-la-Morte*, de G. Rodenbach, o la

Elena Rivas de Salamandra, de Efrén Rebolledo), o bien se está ante una mujer pura, virginal, etérea, incluso sospechosa de santidad (como la María Rosario de la Sonata de primavera, de Valle Inclán o la Clara de El enemigo, de Rebolledo). En la primera situación nos encontramos con una pariente decimonónica de las brujas de antaño, que en un siglo de creciente secularización cambió el filtro mágico y los harapos por el látigo y las pieles a la Wanda de Sacher-Masoch. En la segunda, estamos en presencia de una descendiente de las damas intocables del amor cortés, inspiradoras del caballero armado, primero, y del poeta, después.

Dicha polaridad femenina no ha escapado a la atención de los estudiosos de la literatura finisecular, quienes incluso bautizaron a cada uno de los tipos. Así, Mario Praz definió a la *femme fatale*, la devoradora de hombres, a partir de la literatura y del arte de Inglaterra, Francia e Italia. Años después, Ariane Thomalla fijó su opuesto, el tipo de la *femme fragile*, teniendo como base las literaturas alemana y francesa y ubicando su origen en el prerrafaelismo inglés de mediados del XIX. Dicha tipología también arraigó en la literatura hispanoamericana. Basta hacer una somera revisión de autores del repertorio modernista: José Asunción Silva, Valle Inclán, Rebolledo, Francisco Soler, Máximo Soto-Hall, etc. El péndulo de la imaginación masculina fin-de-siècle osciló, aquí y allá, entre la mujer fatal y la mujer frágil.

Imaginación masculina, sí, representaciones de la mujer elaboradas por hombres, puesto que dicho binarismo femenino se conforma en un medio literario que, en los casos de Francia, Bélgica e Hispanoamérica, está copado por hombres. A diferencia de la literatura en lengua inglesa, que puede ufanarse de una Jane Austen o de una Mary Shelley en los inicios del XIX, o de las hermanas Brontë o de George Eliot después, el siglo XIX en

lengua francesa aparece como un ámbito básicamente masculino en el que George Sand no es sino una excepción que para surgir tuvo que acudir al travestismo, no sólo de ropaje, sino también nominal. La otra excepción ya en pleno fin de siglo es Rachilde -seudónimo con cierta ambigüedad de género, ya que con máscara hermafrodita igual podría amparar a un hombre que a una mujer-, cuyos personajes, aunque alardeen de perversos y transgresores, en el fondo no se alejan demasiado de la imaginaria masculina dominante. En el caso de la literatura hispanoamericana, se trata de un desierto donde la mujer escritora brilla por su ausencia, con la honrosa excepción de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), que introduce en el segundo momento modernista una nota de fuerte erotismo.

Las estrategias con que cada tipo femenino se presenta son diferentes. Siguiendo una constante de la época en lo que se refiere a la *femme fragile*, en su descripción predominan los aspectos visuales con referencia a alguna corriente pictórica como fondo, por ejemplo, en Rodenbach los primitivos flamencos (Van Eyck, Memling, etc.), en Silva y Valle-Inclán, el prerrafaelismo y Fra Angélico. De esta forma la atribución de rasgos celestiales se refuerza con el recurso del icono religioso. Por oposición, en la descripción de las mujeres fatales se tiende a privilegiar lo dinámico, la manera de caminar, la risa. Cuando se hacen referencias plásticas, es sobre todo para señalar su exotismo, como ocurre con la Nífa Chole de la Sonata de entijo, de Valle-Inclán, donde la referencia es más bien a ídolos paganos -mayas, hindúes-, siguiendo así el camino abierto por Flaubert con su Salambó.

### Más acá del mito, la historia

Algunos estudiosos de la literatura finisecular, como Hans Hinterhäuser (y, en general, aquéllos que siguen una tendencia más o menos junguiana, a la Mircea Eliade, en el análisis de los fenómenos culturales), han subrayado la vertiente mítica de las representaciones femeninas mencionadas. Es indudable que este tipo de acercamiento puede arrojar alguna luz sobre ellas en la medida en que el marco de la acción dramática a veces está influido por mitos bíblicos, paganos o simples leyendas remozadas; también es importante por lo que se refiere a factores psicológicos más permanentes que animan dichos constructos culturales. Tales son los casos de figuras como las de Dalila, Judith y sobre todo Salomé, encarnaciones privilegiadas de la mujer fatal. En la segunda mitad del pasado siglo, la princesa bailarina que pidió la cabeza del Bautista tuvo una relevancia literaria y pictórica inusitada, sobre todo hacia las últimas décadas. Acordémonos de Flaubert, Mallarmé, Wilde, Laforgue, Darío, y en las artes plásticas, de Moreau, Beardsley, Ruelas o de Lévy-Dhurmer, para sólo citar unos cuantos.

Ahora bien, el problema con este acercamiento arquetípico a las representaciones artísticas es que muchas veces se las deja flotando en un vacío histórico, inmersas en un pretendido inconsciente colectivo intemporal, con lo que dichas representaciones pierden todo amarre con las sociedades en que se generaron. Así se oscurecen muchas de las claves que enriquecerían los contenidos reales -y no sólo imaginarios- de dichas imágenes.

Es en la necesaria vinculación de los dos modelos femeninos, así como en la confrontación de ellos con el entorno ideológico y social de la época en donde más han fallado estudios clásicos de la cultura Fin-de-Siècle como

los de Praz y Hinterhäuser. Quizás ha influido en ello el enfoque mayormente "esencialista" de los autores, donde la diferencia sexual no es un asunto a dilucidar sino un supuesto del que se parte, no una frontera cambiante en cuanto a prácticas y discursos, sino ámbitos claramente definidos "desde el principio": el apolíneo y luminoso orden del varón, y el misterioso y chthónico **dark continent** de la mujer.

Ambos modelos femeninos (la fatal y la frágil) no son autónomos sino que, dados sus supuestos ideológicos -e incluso psicoanalíticos(1)-, uno remite necesariamente al otro, y los dos juntos, a un tercer elemento de índole masculina: el héroe melancólico, perplejo, quien casi siempre se encuentra oscilando entre ambas mujeres, para al final quedarse sin ninguna. Dicho héroe muchas veces se identifica con el artista o, al menos, con un hombre de exquisita sensibilidad.

El "enfoque arquetípico" tiende a generalizar lo que en la historia aparece diferenciado. Y el asunto está en que precisamente son estas diferencias espacio-temporales, históricas pues, las que enriquecen y clarifican la comprensión tanto de las representaciones literarias como de las sociedades en que surgieron.

El caso de la tipología "femme fatale/femme fragile" es ilustrativa al respecto. Ciertamente es en la segunda mitad del siglo XIX cuando estas imágenes alcanzan su apogeo literario en el marco decadente y simbolista. Es el momento en que "cuajan" de una forma más elaborada en los discursos literarios y pictóricos. Pero esto no significa que no tuvieran antecedentes importantes. Tomemos como ejemplo la novela del siglo XVIII *Les liaisons dangereuses*, de P. Choderlos de Laclos.

En esta novela epistolar también está presente la dualidad mujer fatal/mujer frágil, representada por la Marquesa de Merteuil y la

Presidenta de Tourvel, respectivamente. Pero aquí, sin importar que el texto está escrito por un hombre, la tipología muestra variaciones importantes con respecto a las representaciones decimonónicas, sobre todo en lo referente a la mujer fatal. Madame de Merteuil es un personaje voluptuoso, cruel, mentiroso, tanto como la más fatal de las mujeres pérfidas del XIX (significativamente incluso se llama a sí misma "Nueva Dalila": "Y de cuántos modernos Sansones no poseo yo la cabellera bajo las tijeras"), pero a diferencia de aquéllas posee una inteligencia que la hace estar de tú a tú con el no menos inteligente personaje masculino, el Vizconde de Valmont, a quien incluso logra vencer en sus juegos de poder y seducción. Y como si fuera poco, la Marquesa de Merteuil tiene una autoconciencia femenina, una "conciencia de género", que le da un matiz político a la narración y a ella como personaje -"nacida para vengar a mi sexo y dominar al vuestro", advierte, matiz totalmente ausente en las féminas fatales decimonónicas, quienes carecen de atributos intelectuales o convicciones políticas. La carta LXXXI de la novela, escrita por la Marquesa al Vizconde, es un manifiesto de autonomía e inteligencia femeninas sin par, no sólo en su siglo sino también en el siguiente. Habría que esperar, ya en el siglo XX, a una Virginia Woolf o a una Simone de Beauvoir para leer páginas de un calibre parecido.

La actitud diferente de cada personaje -encarnación de un mismo tipo literario, la mujer fatal-, sea Mme. de Merteuil en la novela del Siglo de las Luces, sea Jane Scott, la Niña Chole u otra malvada damisela del fin de siglo XIX, lo que nos está revelando es una distinta relación -verdadera *liaison dangereuse*- de la mujer con la sociedad masculina de su momento, relación que, si nos atenemos al "enfoque arquetípico", puede pasar -y de hecho así ha ocurrido- inadvertida.

### Mujeres fatales y fatalidades históricas

El siglo XVIII, y en especial su segunda mitad, fue escenario de una amplia discusión en torno a la mujer y sus derechos, a la que hasta entonces prácticamente sólo se le asignaban obligaciones. El refinamiento de la corte, un cierto libertinaje de las ideas y de las costumbres, la tolerancia propugnada por los filósofos, son algunos de los factores que van permeando la sociedad francesa y que permiten que la mujer asuma un papel diferente, sea como aristocrática anfitriona en los salones, sea como participante en los movimientos revolucionarios:

Les femmes du peuple et de la petite bourgeoisie descendent dans la rue avec l'ardeur de celles qui aspirent à un ordre nouveau. Ce sont elles, au nombre de sept à huit milles, qui, armées de piques et traînant des canons, vont chercher à Versailles la famille royale, le 5 octobre 1789; elles envahissent le Manège et forcent les portes des Tuileries le 10 juin 1792, et elles participent à d'autres mouvements de foule (Piettre, 239, 1974).

En distintos grados, los filósofos de la Ilustración abogan por las mujeres: Montesquieu, D'Alembert, pero sobre todo Condorcet, quien cree en una noción de progreso que pasa por la emancipación de la mujer. El que viene a romper esta visión profeminista es Rousseau, quien en su *Emilio* afirmará que "la femme est faite pour obéir, elle doit apprendre de bonne heure à souffrir même l'injustice et à supporter les torts d'un mari sans se plaindre" (citado por Piettre, 237). La posición rousseauiana, al hacer una exaltación de la naturaleza, tiende a reducir a la mujer a un papel biológico -reproductor- y a minimizar su acción en la sociedad. La obra de Rousseau, de tanta repercusión en el siglo romántico, tuvo un especial éxito en Inglaterra desde fines del XVIII, apuntalando en gran medida al puritanismo en ascenso, que alcanzará su apogeo durante el reinado de Victoria (1837-1901). A juicio de Piettre:

Le retrécissement de la vie féminine, dans la bourgeoisie britannique, puis dans celle de France, au XIX<sup>e</sup> siècle, trouva un de ses points de départ dans la pédagogie rousseauiste. Et si la Révolution française fit échec aux aspirations féministes, l'obstruction systématique vint le plus souvent des disciples de Rousseau (237).

Además de los rousseauianos, gente como Robespierre y Marat se opondrá a que las mujeres tengan un papel político. La legislación revolucionaria nunca tendrá como objetivo directo la igualdad de los sexos, a pesar de que se promulguen algunas leyes que benefician a las mujeres, siendo tal vez la más importante el establecimiento del divorcio: los dos tercios de los divorcios durante el período revolucionario fueron solicitados por mujeres.

No es raro entonces que en este siglo XVIII de gran participación femenina, no sólo en la política sino también en las letras, pueda concebirse un personaje como la Marquesa de Merteuil, mujer fatal como la que más, quien ve a los hombres de igual a igual y -detalle nada trivial- que es vista por ellos de parecida manera.

Este punto de vista menos prejuiciado de Laclos en la conformación de personajes femeninos también aparece en el inglés Daniel Defoe, de quien nos comenta Djikstra:

In the early part of the eighteenth century a writer such as Daniel Defoe showed virtually no indication of having ever underestimated the intellectual and commercial prowess of women, nor of having attributed to them any particular capacity for extraordinary feats of virtue. The women in his novels, such as Moll Flanders, and especially the heroine of his *Roxana* (1724) are levelheaded, intelligent, and extraordinarily tenacious businesswomen, perfectly capable of surviving- and thriving- in a predatory world" (6).

Laclos y Defoe son, pues, ejemplos de plumas masculinas que, en el Siglo de las Luces, conforman sus personajes femeninos con una óptica menos misógina que las de sus colegas decimonónicos. Con el advenimiento del siglo romántico las cosas cambian radicalmente.

Si ya la Revolución Francesa había decepcionado las esperanzas de introducir cambios radicales en la situación femenina -jurídica, social, política y económica-, la introducción y difusión del Código Civil napoleónico no dejará lugar a dudas en cuanto a un nuevo endurecimiento con respecto a las mujeres. Portalis, uno de los redactores del código, escribe: "La prédominance de l'homme est impliquée par la constitution de son être... L'obéissance de la femme est un hommage rendu au pouvoir qui la protège" (citado por Piettre, p.239). El propio Napoleón escribía en su Memorial de Sainte Hélène: "La femme est donnée à l'homme pour avoir des enfants; elle est donc sa propriété comme l'arbre à fruits est la propriété du jardinier" (citado también por Piettre). Así, aún antes de que los escritores finiseculares cosificaran a la mujer -dándole una categoría de objeto-, aún antes de que los pintores fin-de-siècle hicieran de ella la flor más bella del jardín -con la inmovilidad y la ausencia de pensamiento que implica la condición vegetal-, ya los políticos y legisladores de principio de siglo le habían otorgado tal rango.

El rigor de la nueva ley se extiende especialmente sobre la mujer casada:

Celle-ci, plus encore que dans l'ancien Droit, devenait une mineure à vie: elle ne pouvait ni être témoin, ni ester, ni signer un bail, ni prendre un engagement artistique, ni exercer un profession séparée, ni obtenir aucun papier officiel sans l'autorisation de son mari; si elle travaillait, son salaire appartenait à son époux; quant à l'adultère de l'épouse (la loi n'a pas été modifiée sur ce point) il est toujours punissable (de trois mois à deux ans de prison) tandis que l'infraction n'existe à la charge du mari que s'il a eu un commerce suivi avec une concubine dans un lieu qui peut être considéré comme son domicile, et il ne s'expose qu'à une amende (Piettre, 242).

Lo anterior da una idea de una situación adversa mucho más amplia que marginaba a las mujeres en aspectos laborales, salariales y, por supuesto, sexuales. Es así que el siglo XIX se presenta como un período regresivo en

la tendencia levemente igualitaria del XVIII, como bien lo ha reconocido Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* al afirmar que las épocas más favorables a la mujer no fueron ni la Edad Media con su amor cortés ni el siglo XIX, sino el siglo de la Ilustración, cuando algunos hombres consideraban a las mujeres como sus iguales, lo que es evidente en una novela como *Liaisons dangereuses*.

Ante esta panorama, un autor como Hans Mayer no vacila en vincular el siglo XIX con un proceso de "Contra-ilustración burguesa". En su libro *Historia maldita de la literatura -la mujer, el homosexual, el judío-*, escribe:

Esta Ilustración burguesa, guiada por aristócratas, cortesanos, literatos y judíos, fracasó pronto. Se la abandonó en la misma medida en que la burguesía se estableció como clase dominante. El camino de Schiller a Hebbel, de Kant a Schopenhauer, del éxito de Germaine de Staël al fracaso de George Eliot y George Sand es un proceso de la Contra-ilustración burguesa. En la literatura, la filosofía y el arte de toda Europa se va limpiando a la mujer de todos los aspectos de igualdad y, consecuentemente, para decirlo como Nietzsche, de la desfeminización. De ahí se sigue que la imagen de una mujer emancipada, y por ello feliz, queda reprimida en favor de una representación de mujeres que no quieren vivir como minoría y se hunden precisamente por su calidad de minoría: Bovary, Karenina, Effi Briest (Mayer, 1982, 40).

Este camino señalado por Mayer -el de la mujer inconforme con su situación y que, al rebelarse, parece- es el seguido por muchos autores decimonónicos de tendencia realista, pero otros -decadentes y simbolistas- optan por una transfiguración imaginaria de la mujer en que las representaciones se polarizan en los dos tipos femeninos mencionados. En ambos casos anida una misoginia variable que de alguna manera refleja el temor burgués y masculino ante una mayor participación -en igualdad de condiciones- de las mujeres en la vida social, vislumbrada en su activismo de fin de siglo XVIII, y que se considera debe ser evitada para que la mujer no se masculinice y, en consecuencia, el hombre no se feminice.

Este asunto de la "masculinización" de la mujer (y en menor medida el de la "feminización del varón", sobre todo en el caso del artista) será un argumento muy socorrido en el fin de siglo para intentar sostener la antigua jerarquía de los sexos, a veces vinculado con otro tópico cultural: el de la decadencia, entendida no sólo como el agotamiento cultural de una época sino también como el trastocamiento de valores establecidos, en este caso, relativos a la identidad sexual.

Sin acudir al argumento de la "decadencia" sino más bien a la teoría social de autores como Marx o Simmel, Walter Benjamin anota en sus observaciones sobre el siglo XIX esta ambigüedad de la frontera, hasta entonces bien demarcada, entre los sexos:

El siglo diecinueve comenzó a utilizar a la mujer, fuera de la casa y sin miramientos, en el proceso de producción. Predominantemente lo hizo de una manera primitiva: la colocaba en fábricas. En el curso del tiempo tenían que aparecer en ella rasgos masculinos. El trabajo en la fábrica la condicionaba y resultaba patente que la dislocaba también. Las formas superiores de la producción, además de la lucha política en cuanto tal, podían favorecer de forma más noble rasgos masculinos (1991, 112).

Interesa señalar en esta observación de Benjamin, ya que es sintomática de una nueva mentalidad, que los sexos comienzan a ser vistos no como esencias inmutables, definidas por un criterio exclusivamente biológico, sino que progresivamente se pone atención a determinantes de otro nivel, en este caso social, que tornan más compleja la separación entre los sexos, y que hacen posible la aparición de "rasgos masculinos" en las mujeres de la sociedad burguesa.

Ante esa situación, la burguesía y muchos de sus escritores buscan evitar cambios en la tradicional relación entre los sexos, por lo que éstos últimos refuerzan una imagen ideal de mujer (de acuerdo con sus propios intereses), que corresponde a la ~~ferme~~ *ferme* fragile, política y sexualmente

insignificante, acorde con la tradición cristiana.

La otra posibilidad, la de la *femme fatale*, con una autonomía limitada al ámbito sexual, es satanizada, puesta como ejemplo del mal. Como ocurre a menudo con lo prohibido, se constituye en polo de atracción. Horror y fascinación se anudan en la mujer fatal. En el siglo misógino por excelencia que va de las ideas de Schopenhauer a las de Nietzsche, las mujeres quedan reducidas a ser esposas y madres bajo la égida del varón (curiosamente, matrimonio y maternidad pertenecen al campo semántico de la *femme fragile*), o bien, a la pura sensualidad, exiliada en la carne, con todo el prejuicio cristiano que esto conlleva. Al respecto es significativo ver que esta oposición mujer fatal/mujer frágil, en el caso de los simbolistas y decadentes, sirve para ilustrar una oposición de orden filosófico: realidad/sueño, mundo real/mundo ideal, cuerpo/espiritu.

De esta manera puede verse que en la tipología femenina de fin de siglo XIX se manifiesta algo más que contenidos míticos e inconscientes. Hay en ella una presencia de la historia femenina del siglo -transfigurada por la imaginación masculina-, del temor burgués ante las posibles acciones de Salomé, Dalila y Compañía, que deben ser sometidas y transformadas en mujeres dóciles e inofensivas. No deja de llamar la atención que sea la literatura idealista -contraria en sus discursos y manifiestos a la sociedad positivista y burguesa- la que mejor traduzca en términos literarios la posición antifeminista de dicha sociedad. Esto nos enseña que muchas veces la vertiente sociohistórica opera en el discurso literario más allá de las intenciones del autor, colándose por los resquicios más inesperados. Así, el simbolismo, que como pocos movimientos literarios se esforzó por crear un ámbito ahistórico en sus creaciones, inevitablemente deja traslucir en ellas ese contexto histórico del que tanto pretendió

zafarse. Sólo que lo hace -quizás a su pesar- de otra manera, sin recurrir a la descripción o a la transcripción, como lo haría el discurso realista, sino a una transfiguración polarizada.

1) Cf. el ensayo de María Teresa Orvañanos, "A contrapelo del amor", para un análisis de dicha tipología a partir de un punto de vista laciano.

## CAPITULO II:

### Avatares de la mujer frágil

Alma divina, en velo  
de femeniles formas encerrada,  
cuando viniste al suelo  
robaste de pasada  
la celestial, riquísima morada.

Fray Luis de León

El siglo XIX se define rápidamente por un endurecimiento en lo relativo a la emancipación femenina. No en balde Hans Meyer lo ve como el escenario de un "proceso de la Contrailustración burguesa", donde la situación social y política de las mujeres empeora en relación con las conquistas (pequeñas si se quiere) logradas a fines del siglo anterior con la Revolución Francesa. Hay un temor burgués y masculino ante una posible y más amplia participación femenina en la vida social, vislumbrada en su activismo político o en los desplantes de algunas mujeres (más o menos) "liberadas" del tipo de George Sand o de Lou Andreas Salomé.

La sociedad masculina busca promover la técnica, el progreso, la industria, al mismo tiempo que mantener a las mujeres ajenas al tráfico social, recluidas en sus casas y balanceando con sus cuidados, angelical, maternalmente, el duro trabajo de los hombres en la lucha por la vida, allá fuera del hogar, en el mercado, sometido a la ley de la selva capitalista, al mandamiento darwinista de "sobrevivirá el más fuerte". Todavía el burgués no se da cuenta de que la modernización técnica no es ajena a una modernización de las costumbres y que promover el mercado en lo económico tiene como compañía la salida de las mujeres del espacio doméstico para introducirse en esferas laborales y mundanas.

De acuerdo con Walter Benjamin, para el burgués, el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar del trabajo. El primero se constituye en el *intérieur*. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide del *intérieur* que lo distraiga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente por cuanto no tiene la intención de ampliar sus reflexiones sobre el negocio hacia reflexiones sociales. Reprime las dos en la configuración de su mundo circundante privado. De allí emergen las fantasmagorías del *intérieur*. Para el burgués, éste constituye el universo. En él reúne la lejanía y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo (1980, 182).

Dicho *intérieur* sirve como bálsamo ante el incremento de la vida nerviosa, que ya Georg Simmel, uno de los primeros sociólogos de la modernidad, había detectado como "fundamento psicológico del tipo de la personalidad urbana". Dado el carácter enervante de la vida urbana se impone una distancia entre el individuo y su entorno social. De acuerdo con Simmel, la masificación y el desorden serían insoportables sin esa cierta distancia psicológica, que a veces puede llevar a la hipersensibilidad del artista nevrosé o al hastío de algún poeta lector de Leopardi o Schopenhauer.

El interior que los cambios del mundo conceden al burgués necesita de un apropiado *décor*, por lo que no es extraño el aumento del coleccionismo y del gusto por las artes decorativas. Justamente la decoración será uno de los escasos puntos de coincidencia entre el burgués y el artista. Basta revisar algunas novelas de fin de siglo para darnos cuenta de la importancia crucial del decorado, que trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en atributo esencial, en carne misma del personaje. Tómense como ejemplos el *Floressas des Esseintes* de Huysmans, el *Dorian Gray* de Wilde o la *Raoule de Vénérande* de Rachilde.

A diferencia del artista, que en un acto misantrópico busca despoblar su interior de toda presencia humana que no sea mediada por los objetos

preciosos, para llenarlo con sus propios pensamientos y emociones, el burgués gusta de tener en el centro del salón a su esposa-madre, una reina del hogar que a ratos pareciera más bien reina de juguete de un decorado lujoso. Esos interiores no sólo han de llenarse con flores exóticas como orquideas y anturios, sino también, en el caso del burgués, con el perfume de la cabellera de su esposa.

### El culto a la monja doméstica

La consolidación del interior burgués va acompañado de la reclusión de la mujer, a la que se le atribuye un intrínseco poder moral y espiritual para balancear la influencia destructiva del mundo de los negocios. Por lo tanto, se expulsa a la mujer de clase media de la vida práctica como requisito de progreso material. Se trata de una reclusión casi monacal, al grado que Bram Dijkstra, en *Idols of perversity*, habla de un verdadero "culto a la monja doméstica" hacia mediados del siglo. Desde distintos puntos del tejido ideológico se afirma la capacidad femenina para el autosacrificio, no importa si sus voceros se llaman Dickens, Michelet o Ruskin. Nada raro entonces que Auguste Comté afirme que "la misión de la mujer es salvar al hombre de la corrupción, a la que está expuesto en su vida de acción y pensamiento" (citado por Dijkstra, 1986, 14). A cambio, el esposo la cuidará y la protegerá como el jardinero a su flor preferida. No es extraño que en la segunda mitad del XIX se de una proliferación de pinturas en las que la mujer aparece entre flores, como una más de ellas.

Esta correspondencia entre mujeres y flores por lo general se ha enfocado sólo formalmente, haciendo coincidir las sinuosidades de las líneas vegetales con las del cuerpo femenino. Algo hay de esto, sin duda, y

un ejemplo elocuente es el Art Nouveau. Pero no sólo es un asunto de forma, sino también de ideología sexual, una que afirma la existencia estática y estética de la mujer como flor, como planta, reducida al silencio vegetal y al designio del jardinero. Se trata de un concepto opresivo de la mujer como parte integral de la flora doméstica.

Este énfasis en la función salvadora de la mujer virtuosa y hogareña permite conjugar en ella los aspectos de virgen, madre y esposa, sintetizada en la figura de María, la madre de Jesús, que llega a ser un tema preferido de numerosos pintores -en ocasiones desacralizada, asimilada a la mujer casada-, así como referencia de muchos de los escritores de la renovación católica finisecular, sobre todo en Francia. El tema de la Virgen es en sí bastante ambiguo, pues en ciertas coordenadas puede transformarse en asunto mortífero, como ocurre con las vírgenes castradoras tipo Judith o Salomé.

### El gusto por la invalidez femenina

La escritora Abba Goold Woolson escribe

en su libro *Woman in American Society* (1873):

"The familiar heroines of our books, particularly if described by masculine pens, are petite and fragile, with lily fingers and taper waists; and they are supposed to subsist on air and moonlight, and never to commit the unpardonable sin of eating in the presence of man. Longfellow, Tennyson, and the whole tuneful throng, immortalize the maidens of their verse as slender and wand-like, with a step so light that the flowers scarcely nod beneath it. Evidently, fine constitutions, strength of muscle, and hearty appetites, are becoming only in washerwomen and amazons. A sweet-tempered dyspeptic, a little too spiritual for this world and a little too material for the next, and who, therefore, seems always hovering between the two, is the accepted type of female loveliness. No wonder, then, that boarding schools hold the tradition that it is interesting to be pale and languishing and consumptive; and that Hebe's complexion would have been greatly improved by a judicious course of slate pencils and pickles" (citada por Dijkstra, 29).

Nótese en las observaciones de Woolson la clara conciencia de la autora del modelo literario de la mujer frágil, descrito con ironía, y de su emisor, "las plumas masculinas". Quedan fuera de tal modelo la salud, la fuerza, que son mal vistas en una mujer, cuya virtud se comprueba en una constitución enfermiza. Esto último no lo dice Woolson, pero puede apreciarse en las innumerables moribundas y tísicas que pueblan los cuadros, versos y prosas de fin de siglo, en las que se entrelazan virtud y enfermedad, y cuya máxima prueba de amor es morir por el amado. En un ambiente de creciente secularización, el martirologio se traslada del campo sagrado al profano. Si anteriormente el amor a Dios se demostraba por la aceptación gozosa, jobiana, del sufrimiento, ahora, en los tiempos del Progreso, las mujeres dóciles deben probar de forma similar su amor por los hombres. Un segundo círculo se perfila en el culto a la monja doméstica: el de la enfermiza, o mejor, la moribunda.

En el *intérieur* burgués que tiene por convento, la esposa, monja laica, debe mostrar por la ascesis de su maternidad, que es capaz de dar su vida por la reproducción de ese culto fálico del que ella es sacerdotisa y víctima sacrificial. Este aspecto de la maternidad como autoinmolación no es exagerado: Peter Gay nos dice que "a lo largo del siglo XIX, los procesos del embarazo y el parto iban acompañados por severos dolores y a menudo por sufrimientos agudísimos, y la amenaza omnipresente de la muerte, tanto del hijo como de la madre" (1992, 216). Sólo hasta la segunda mitad del siglo se dispone de cloroformo para aliviar los dolores del parto, y tampoco su utilización fue muy recurrida al inicio, dados los prejuicios de trasfondo bíblico ("Parirás con dolor"). Tras revisar informes de la época, concluye que "las estadísticas de vida para el mundo occidental, desde nuestra perspectiva de fines del siglo XX, son aterradoras, aunque en los

primeros días de Victoria su verdadera importancia sólo se comprendía de manera vaga" (220). En todo caso, con maternidad o sin ella, el sufrimiento femenino era bien visto por el ojo social.

Las formas del cuerpo femenino también se modifican en el gusto masculino, no sin resistencia. Ya Woolson anotaba el interés por promover un tipo "pale and languishing and consumptive", características que no combinan con cuerpos vastos, de carnes abundantes, a la Rubens. El nuevo patrón estético, la delgadez, se adapta mejor a la vida más ágil de las mujeres modernas, pero es contrario al sedentarismo tradicional promovido por el culto a la monja doméstica. No obstante, puede combinar bien con éste en tanto atributo de la enfermiza. De esta forma la delgadez femenina se introduce en el hogar burgués para quedarse quién sabe por cuánto tiempo, al principio como una calamidad, después como una bendición. Como paradigma estético, para justificarse deberá echar mano del discurso de la salud, aunque invirtiendo su dirección: si en el siglo XIX la delgadez fue asociada con la mujer enferma, en el siglo XX será requisito de la mujer sana.

Establecido el vínculo enfermedad-delgadez-virtud, no es extraño entonces que el ideal decimonónico de la mujer pasiva se confunda a veces con el de la mujer muerta, sobre todo hacia el fin de siglo. Ya Poe en su ensayo *Filosofía de la composición*, había escrito que "la muerte de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada" (1973, 72). Así, se va a ir consolidando un cierto placer estético en contemplar la mortalidad femenina, como lo atestiguan numerosos pintores y escritores. Hay un vínculo estrecho entre la idea de autosacrificio femenino y la

necrofilia. Un gusto sádico anida en el ojo masculino que se complace en mirar el sufrimiento de la mujer, gozo compensatorio de una virilidad en crisis de identidad ante el creciente trastocamiento de roles. Debe, pues, desvitalizarse al enemigo, vampirizarlo, mantenerlo apenas vivo porque es necesario y deseado, pero sin fuerzas para rebelarse. Al respecto es sintomático el éxito enorme de la novela de Bram Stoker, *Dracula*, con heroínas pálidas y dóciles. Quizás había en el ambiente una secreta correspondencia entre el vampirismo de la historia y el inconsciente de los lectores que ayudaría a explicar su éxito, aparte de sus propios méritos de narración fantástica. Anteriormente Théophile Gautier había publicado sin mucho ruido otra historia necrofilica de amor, muerte y vampiros titulada *La morte amoureuse*, en donde la visión de la mujer muerta llenaba de voluptuosidad a Romuald, el héroe masculino. Lo curioso es que, mientras la historia de Gautier, publicada en la primera mitad del XIX, nos presenta a una vampira, la de Stoker, en pleno fin de siglo, nos muestra a un hombre como muerto-viviente. ¿No podríamos imaginar al vampiro como un representante del viejo burgués que se resiste a cambiar y que afanosamente busca la sangre de la mujer dormida?

#### Rodenbach, Brujas y la Muerta

Un elocuente ejemplo literario de esta glorificación de la mujer muerta se encuentra en la novela simbolista *Bruges-la-Morte* (1892), del escritor belga Georges Rodenbach (1855-1898). Dicha novela primero se publicó por entregas en el periódico parisense *Le Figaro*, con tanto éxito que ese mismo año se editó en forma de libro. Su recepción fue tan entusiasta que las traducciones no se hicieron esperar, consolidando en el imaginario finisecular el mito de la ciudad muerta, Brujas mediante. El

influjo de Rodenbach y de *Bruges-la-Morte* se hizo sentir no sólo en el ámbito europeo sino también hispanoamericano, como lo manifiestan poetas modernistas como Rubén Darío en *Los raros*, Enrique González Martínez, con sus poemas y traducciones, Efrén Rebolledo, al mencionarlo en sus narraciones, o el pintor Angel Zárraga en su correspondencia desde Europa.

De acuerdo con Hinterhäuser,

Rodenbach desató con su "Brujas muerta" una moda literaria de gran extensión en torno a Brujas y otras ciudades muertas: en primer lugar, en la propia Bélgica, donde el naturalista Camille Lemonnier, antes violento enemigo de la Brujas decadente, se convierte en su devoto admirador al final de su carrera (*La chanson du carillon*, 1912) mientras, casi al mismo tiempo, hace su debut el joven Franz Hellens con una obra titulada *En ville morte*. Inevitablemente esta moda se fue manifestando también en toda una serie de fenómenos tardíos, por ejemplo, en un poema de Stefan Zweig titulado *Brujas*, o en una narración del inglés Ernest Dowson, autor de finales de la época victoriana, o en el sorprendente hecho de que Fogazzaro sitúe precisamente en Brujas el comienzo de su novela *Il Santo* (1980, 24).

*Bruges-la-Morte* cuenta la historia de un viudo, Hugues Viane, quien, incapaz de olvidar a su esposa (prototipo de la mujer frágil), se refugia en la ciudad de Brujas. Ahí vive aislado del resto de los habitantes, con excepción de una sirvienta, entregado a la evocación de la muerta mediante algunos objetos (retratos, vestidos, etc.), entre los que destaca su propia cabellera conservada en una caja de cristal. Durante uno de sus paseos crepusculares, el viudo encuentra a una mujer idéntica físicamente a la difunta, una verdadera doble. Después él sabrá que se trata de una bailarina extranjera, de nombre Jane Scott, a la que hará su amante. Incluso le instala una casa, ante el escándalo mudo de los católicos brujenses. En la primera mitad de la novela, el viudo Hugues vive su idillio bajo la ilusión de que estar con Jane es estar con su esposa muerta, tal es su semejanza. En la segunda parte, Hugues se da cuenta de la verdadera naturaleza de Jane, apenas una copia envilecida de la difunta, pero es

incapaz de abandonarla, atrapado como está por el deseo sexual. Es entonces cuando Jane se revela en su aspecto hasta ahora oculto de *femme fatale*, sumiendo a Hugues en la degradación y en la conciencia de culpa, aumentada ésta última por la acción anónima de los religiosos habitantes de Brujas. La novela acaba con la visita de Jane a la casa de Hugues, donde ella profana las reliquias de la muerta. Entonces el viudo, fuera de sí por lo que considera un sacrilegio, se abalanza sobre ella y la estrangula con la cabellera de su difunta esposa.

El narrador presenta de distinta manera cada tipo femenino. Al usar la expresión "tipo femenino" no se está pecando de exageración, pues se trata de esto, de arquetipos inmutables cargados de una vez y para siempre de una serie de características, sin la evolución, sin los cambios que son de esperarse en el desarrollo de un personaje literario, como serían los casos de Hugues y, en mucha menor medida, de Barbe, la sirvienta. El viudo es el único personaje que podríamos llamar "con vida", es decir, que está trabajado desde adentro, que muestra una interioridad conflictiva, que duda, que cambia a lo largo de la historia bajo los embates internos y externos.

Contrariamente, Jane es de una sola pieza una vez que se diluye la bruma ilusoria de su semejanza con la muerta. Entonces deviene la malvada previsible, un personaje títere sin espesor psicológico que, más que mostrar un carácter autónomo, está a disposición del narrador para iluminarnos sobre las reacciones y conflictos del personaje masculino. En el caso de la muerta -que no tiene nombre y que es mencionada con el pronombre "Ella" o con las expresiones "la Esposa" y, después, "la Santa"- la situación es todavía más limitada en la medida en que sólo se la conoce por los recuerdos de Hugues, mediante la voz de un narrador masculino que a

ratos se confunde con el propio personaje por vía del discurso indirecto libre. Jane y la muerta son las dos muletas de las que se sirve Hugues para avanzar a lo largo del texto.

Siguiendo una constante de la época en lo que se refiere a la mujer frágil, la muerta es descrita exteriormente, predominando los aspectos visuales, y con la tradición pictórica como fondo, en este caso, la de los primitivos flamencos (Van Eyck, Memling, etc.), lo que resulta en una apreciación estática, como si se estuviera viendo un cuadro:

...la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais: fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes (1986,20).

En la muerta se anudarán belleza, pureza y bondad, y progresivamente se la va asimilando al ámbito religioso, específicamente con la Virgen. La única descripción de la difunta se da en el primer capítulo, justamente cuando se anuncia la fiesta de la Presentación de la Virgen. La esposa muerta sufrirá un proceso de "santificación" al grado que, en la segunda mitad de la novela, se la denomina como "la Santa".

Por su parte, Jane Scott, la mujer fatal, es presentada dinámicamente, se hace énfasis en su voz, en su manera de caminar, en su mirada, en especial en su "risa cruel", incluso se transcriben diálogos entre ella y Hugues, con lo que el lector puede "oír" directamente. Como es de esperarse, posee los atributos opuestos de la otra: la maldad, la mentira, la ambición y, sobre todo, una sexualidad desbordante que es lo que amarrará al otrora casto viudo. Tampoco faltan las referencias satánicas: la mención al Fausto después de que Hugues descubre a Jane en el teatro -

ámbito mundano por excelencia-, la "posesión diabólica" -el deseo sexual- de que es víctima el culposo viudo, el Maligno lanzando sus flechas de lujuria contra los campanarios de Brujas, hasta el "sacrilegio" que, en el último capítulo, Jane comete al jugar con las reliquias de la Santa.

De los rasgos físicos de la muerta, el narrador menciona los ojos negros que contrastan con la cabellera rubia. Estos fragmentarios indicios físicos están relacionados con la pintura de los Primitivos flamencos, lo que ha llevado a algunos a afirmar que "la morte est bien la soeur flamande des vierges préraphaélites, chères aux symbolistes comme incarnations de leurs rêves de beauté presque immatérielle" (De Grève, 1987, 70). Belleza bondad y pureza se entrelazan para conformar el tipo de la *femme fragile*, que tuvo su origen en los prerrafaelitas ingleses de mediados de siglo, muy en consonancia, por otra parte, con el culto burgués a la monja doméstica. Los escritores y artistas de fin de siglo lo adaptaron a su particular imaginación y lo dotaron de una gran fuerza de misógina irradiación. Tal fue el caso de Rodenbach, quien supo combinar dicho ideal femenino con las vírgenes flamencas de su personal tradición: la mujer rubia, etérea y espiritualizada es un tipo femenino recurrente en la narrativa rodenbachiana: Ursula en *La Vocation*, Godelieve en *Le Carillonneur*, "Ella" en *Bruges-la-Morte*. El narrador gusta contrastarlas con mujeres fatales de rasgos "latinos", que se explican por la antigua presencia española en tierras flamencas. Esto le sirve para llevar agua a su molino de nacionalismo cultural.

Al hablar del parecido físico entre las dos mujeres, la difunta y Jane -al grado que la segunda resulta ser el *doppelgänger* de la primera- cabe precisar que dicha semejanza se establece -narrativamente hablando- como una afirmación constante en el discurso del narrador desde el primer

encuentro entre el viudo y la ballarina, al grado que "en la voyant maintenant de plus près, nulle différence ne s'avérait entre la femme ancienne et la nouvelle" (p.37,1977). Tal es su parecido, que Hugues se lanza a la conquista de Jane sin ninguna culpa, pues alcanzarla significa tan sólo recuperar a la muerta:

Sa passion ne lui apparut pas sacrilège mais bonne, tant il dédoublait ces deux femmes en un seul être -perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle(p.39, 1977).

En la narración, el viudo aparece bajo el "sortilège de la ressemblance", atrapado por el "démon de l'Analogie" en lo que a las dos mujeres se refiere, hasta que, a la mitad de la novela, ocurre la escena donde Jane se prueba la ropa de la muerta a petición de Hugues, sólo para descubrir, atónito, que, a pesar de la misma apariencia, Jane es la antítesis moral de la difunta. Al final, cuando el hombre la asesina, "les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avaient faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre -unique visage de son amour" (p.101, 1977).

Un elemento llamativo en la presentación de la mujer frágil en Rodenbach es su identificación progresiva con la ciudad de Brujas, al grado de unir las en un solo sintagma que da título al texto. Ambas pertenecen al mismo campo semántico de belleza antigua y espiritualidad. Ya en la introducción, Rodenbach se refiere a la ciudad como un personaje esencial asociado a estados de ánimo. Brujas no es un decorado inerte sino una presencia que se impone al lector por la vía de la descripción de edificios, canales, monumentos y costumbres. Se trata de una presencia al mismo tiempo realista y poetizada, pues se trabaja en niveles diferentes:

la ciudad histórica y la ciudad imaginaria, mítica, ambas bajo el signo de lo femenino. En este juego de espejos entre Brujas y la muerta, la narración gana en efecto dramático: a ratos la ciudad es la mujer muerta, con lo que Brujas se humaniza y la difunta goza de vida:

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froides de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer (p.24, 1977).

Hay que tener en cuenta que la visión flamenca de Rodenbach es parcial o, mejor, selectiva. Adopta de Brujas o de Gante los aspectos acordes con su propio temperamento melancólico. Históricamente la visión de Flandes como una región de ciudades muertas es incompatible con la realidad de una comercial y próspera Bélgica. Esto, por supuesto, no es ningún demérito de la obra de Rodenbach, pues la historia no está contemplada en su proyecto narrativo, aunque tampoco desechada del todo. Es tan sólo un registro que interviene en la medida en que refuerce la carga simbólica de la narración.

Además de Brujas, otras ciudades muertas puestas de moda en el Fin de siglo, aunque sin tanto éxito, fueron Venecia, Toledo y Pompeya. También puede tratarse de una ciudad imaginaria que a ratos se manifiesta en la realidad doméstica, como ocurre con las ruinas romanas en la narrativa de Arthur Machen (1863-1947), presencia evanescente de un pasado celta, tal es el caso de *La colina de los sueños*, escrita entre 1895 y 1897. Ya el Renacimiento había abierto las puertas a la contemplación de las ruinas de la Antigüedad, con su consiguiente nostalgia. A fines del siglo XVIII surge la pintura de ruinas de Hubert Robert y los trabajos de Piranesi. En el siglo XIX el motivo de la ciudad muerta sigue alimentando la imaginación romántica. El poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti escribe el poema *The Burden of Niniveh*, estimulado por las excavaciones arqueológicas del

siglo; D'Annunzio escribe su drama *La città morta* en 1898. Pero ningún escritor logró lo que Rodenbach: dar existencia literaria a una ciudad "muerta", Brujas, antaño gloriosa, dotándola de un tenor simbólico que sobrepasa los elementos históricos y estéticos.

Esta oscilación entre referente geográfico y referente mítico hace que la valoración estética se mezcle con una no tan vaga inquietud religiosa que encamina las cosas hacia el lado del mito: entonces la carga simbólica de la ciudad muerta se aproxima a las antiguas sagas de los infiernos y de viajes al averno. Hay un empleo de dicho motivo al servicio de metáforas psicológicas. La ciudad muerta, acuática, femenina, laberíntica, está relacionada con lo inconsciente, cuya voz es escuchada ocasionalmente por el poeta en el tañido de las campanas.

Ciudad y mujer al mismo tiempo, Brujas es un universo en el que deambula/flota, como en una gran matriz, el héroe melancólico de Rodenbach: feto masculino en útero universal. El agua de los canales brujenses lo remite constantemente a su amada celeste. La mujer imposible encarna en una ciudad que también se le escapa al personaje. En la novela póstuma de Rodenbach, *Le carillonneur*, la trama también se ubica en Brujas. El personaje masculino, Joris, artista y restaurador, debe decidir no sólo entre una mujer frágil y otra fatal, sino también entre una ciudad muerta y artística y otra moderna y productiva, de acuerdo con el proyecto burgués de adecuar la ciudad a los nuevos tiempos: no Bruges-la-Morte sino Bruges-Port-de-Mer. Brujas debe transformarse, es el decreto de los habitantes, y Joris termina ahorcándose en una de las torres. En el interior de esta construcción fálica, Joris cuelga, derrotado, mientras a su alrededor se modernizan la ciudad y las mujeres.

Silva, el ideal femenino prerrafaelita y el alma de la vida moderna

Cuando se habla del colombiano José Asunción Silva (1865-1896) la mayor parte de los lectores piensa en él como poeta, como el autor del *Nocturno*, poema que por sus características formales y musicales lo lanzaría a la fama. Su obra narrativa es mucho menos conocida, no por una menor calidad literaria, sino por prejuicios literarios que equiparan simbolismo y modernismo hispanoamericano con poesía como género. También influyeron en este eclipse de la novela de Silva contingencias de su vida. La primera versión de la novela, así como un volumen de cuentos y una serie de sonetos, se perdieron en un naufragio cuando regresaba a Colombia de Venezuela. El libro de narraciones se llamó *Cuentos negros*, aunque, si hacemos caso a Max Henríquez Ureña, se trataba más bien de seis novelas cortas que Silva tenía en alto aprecio. A duras penas logró reescribir la novela. Silva se suicidó una noche en su habitación. Entre sus papeles y libros se encontró el manuscrito de la novela, que permanecería inédito cerca de 30 años. Es así que, cuando el libro llegó a sus lectores, el mundo y la atmósfera finiseculares de los que la novela da cuenta ya habían sido barridos por la historia, incluso con una guerra mundial de por medio como para que no cupieran dudas de su fin.

Quizás el peor reproche que se le puede hacer a la novela desde el punto de vista de un lector moderno, de siglo XX, con varias décadas de leer textos con gran experimentación formal, sea la falta de ironía del personaje narrador. Y la ironía junto con la analogía son -a juicio de Octavio Paz en *Los hijos del limo*- los dos rasgos constituyentes de la poesía moderna-. Dicho personaje narrador se encuentra demasiado atrapado en su propio drama, pierde distancia respecto a lo que cuenta, al tiempo que revela una personalidad angustiada -en términos de spleen y enmi- y

cargada de prejuicios de época que hoy nos resultan demasiado obvios: de sexo, de raza, de clase social, de cultura. Sobre la ausencia del elemento irónico en *De sobremesa*, se pregunta Jorge Zalamea:

¿Cómo olvidó el poeta de *Gotas amargas* el empleo de esa arma poderosa que tan sabiamente usó en sus poemas? ¿Por qué no colocó al lado de José Fernández un Sancho que obligara al Quijote literario a volver la vista a la realidad externa, transformando, como lo hiciera en uno de sus poemas, los delicados bibelots de la virgen en los graves utensilios de la mujer de hogar? El empleo de la ironía hubiera dado a su novela valores que le garantizaran una mayor supervivencia de la que lograra en la forma en que fue entregada a las prensas (1985, 441).

No interesa rescatar de esta cita la nostalgia de realidad y de mujer de hogar del crítico sino su observación de la ausencia en el texto de Silva de esa "nota irónica que dosifica, contrasta y humaniza el ambiente inaguantable en que se mueve" (el personaje) y que resulta tan evidente para un lector acostumbrado más bien al distanciamiento vanguardístico. Esto le "resta modernidad" al texto. Como contraparte, estructuralmente hace alarde de distintos registros narrativos: el diario, el diálogo, la narración exterior en tercera persona, hábilmente combinados, lo que introduce novedades de estrategia narrativa en el paisaje finisecular de las letras hispanoamericanas.

*De sobremesa* es un vivo ejemplo de "novela de artista", ese tipo de narración que abundó en el fin de siglo en que el personaje masculino central se pregunta sobre la situación del arte en un medio burgués hostil, por lo que termina negando su sociedad y su tiempo en la búsqueda de una utopía o de una realidad alterna: religiosa, estética, mágica. La más célebre novela de artista fue *A rebours* (1884), de J.K. Huysmans, que se convirtió en una suerte de biblia que todo artista que se preciara de decadente debía conocer al dedillo. El personaje principal (y prácticamente único) de la novela, Floressas Des Esseintes, se convirtió en modelo a

seguir en cuanto a sensibilidad, exquisitez y morbidez, y así su sombra se aprecia en el Dorian Gray de Wilde, el Monsieur de Phocas de Lorrain y, de este lado del Atlántico, en el José Fernández de De sobremesa (para citar tan sólo tres encarnaciones).

En cuanto a la imaginería femenina de la novela de Silva, habría que decir que está centrada en torno al ideal prerrafaelita como modelo de virtud y belleza, de tanta difusión en la literatura y el arte de fin de siglo. Rodenbach, Silva, Rebolledo, Valle-Inclán no fueron indiferentes al encanto de las vírgenes etéreas e idealizadas de la Pre-Raphaelite Brotherhood. Precisamente José Fernández, el neurótico personaje central de la novela, adquiere en determinado momento un cuadro de Burne-Jones. En otros momentos son mencionados otros miembros de la cofradía artística: versos de William Morris y de Swinburne, cuadros de Rossetti. Como para que no quede duda del ascendiente estético de estos artistas sobre el intrínquis ideológico de la novela, la narración hace coincidir a Helena, la mujer de la que se enamora perdidamente el rico esteta sudamericano vecindado en Europa, con la figura femenina de un cuadro prerrafaelita. "Me ha descrito usted -dice uno de los múltiples doctores que vanamente buscan aliviar el desánimo de José Fernández- a la señorita como una figura semejante a la de las vírgenes de Fra Angélico y este cuadro es obra de uno de los miembros de la cofradía prerrafaelita, el grupo de pintores ingleses que se propusieron imitar a los primitivos italianos hasta en sus amaneramientos menos artísticos". Fra Angélico es citado por lo menos en tres ocasiones en las descripciones de Helena. Además, el nombre del pintor ficticio es J.F. Siddal, quien en la historia resulta ser hermano de María Isabel Leonor Siddal, esposa real de Dante Gabriel Rossetti:

Esta joven muere tísica y a consecuencia de una dosis excesiva de láudano. La historia del amor de Rossetti se convirtió en leyenda pues junto con su esposa enterró los manuscritos de sus primeros poemas. Rossetti convirtió a la Siddal en un prototipo de belleza. Muchos son los cuadros del poeta inglés y de sus amigos que reviven la espléndida cabellera de la dama, su rostro fino y severo de aspecto melancólico y las manos exangües sosteniendo un manojo de lirios que fue también un signo distintivo de la Hermandad (Orjuela, 1985, 482).

Por una sola vez José vio a Helena en Ginebra acompañada de su padre y, tal es su deslumbramiento que, sin intercambiar palabras, él se enamora irremediamente. A la mañana siguiente ella y su padre abandonan el hotel. Puede afirmarse que, a nivel de historia, la novela se vertebra sobre la búsqueda que emprende el enamorado por varias ciudades para reencontrar a su amada, en medio de arrebatos ascéticos seguidos de caídas en los sentidos, como corresponde a un "gozador de sensualidades bizantinas". Va conociendo a una variedad de mujeres que, sin excepción, lo decepcionan, sólo para al final encontrar a su amada... muerta. Solamente queda entonces, como con el Hugues de Rodenbach, el culto a la difunta.

José Fernández ama, recuerda, sueña, alucina a Helena, la amada ausente:

Es una obsesión enfermiza casi; al dormirme la veo, vestida con el corpiño de seda roja que llevaba en Ginebra, llamarme con la mano pálida; al abrir los ojos, lo primero en que pienso es en ella y al hacer un esfuerzo para recordar las impresiones del sueño, me parece que entre la oscuridad de éste ha pasado, vestida de blanco, con un vestido cuya falda cae sobre los pies desnudos, en una orla de dibujo bizantino, de oro bordado sobre la tela opaca, y llevando en los pliegues niveos del manto que la envuelve, un manojo de lirios blancos... Ciertas sílabas resuenan dentro de mí cuando interiormente percibo su imagen "Manibus date lilia plenis"... dice una voz en el fondo de mi alma y se confunden en mi imaginación su figura, que parece salida de un cuadro de Fra Angélico, y las graves y musicales palabras del exámetro latino (Silva, 1977, 164).

El vínculo estrecho entre feminidad en Silva y prerrafaelismo no es nada nuevo y ya ha sido abordado por diferentes críticos (Hinterhäuser y Orjuela), lo que después de todo no es nada difícil, dadas las múltiples

pistas que Silva dejó en su texto. En lo que no se ha abundado es en la presencia en dicha óptica de una vertiente más bien "antifeminista", en la medida en que tiende a despojar a la mujer de cuerpo, de peso, de vida sexual: "Digo entonces su nombre en alta voz como una fórmula evocatoria que hubiera de hacerla surgir y aparecérseme, allá en el fondo sombrío de la estancia donde caen en pliegues opulentos y pesados las cortinas de terciopelo verde, e irse acercando, acercando, sin tocar la alfombra hasta detenerse en el círculo de luz de la lámpara y mirarme con sus ojos dominadores"(160-161). Esta visión corresponde más a un fantasma que a una mujer, y no deja de ser un augurio de la muerte de la amada al final de la novela.

¿Por qué "sin tocar la alfombra"?, se pregunta José en su diario, y responde: " sin tocar la alfombra porque al pensar en ella la veo incontaminada por la atmósfera de la tierra, insexual y radiosa como los querubines de Milton". Insexual y ra-diosa, divina y luminosa, querúbica, sin sexo. Sin tocar la alfombra porque hacerlo significaría que ella, Helena, tiene cuerpo, y si a algo le teme José es al cuerpo, él que dice infructuosamente no a la carne y sí al espíritu.

Otra de las presencias ideológicas que campean en la novela es el diario de Maria Bashkirtseff, uno de los personajes de la cultura de Fin-de-Siècle de amplia repercusión entre simbolistas, decadentes y modernistas, y que, a juicio de éstos encarnaba el arquetipo de la mujer frágil. La Bashkirtseff fue una joven rusa de sensibilidad artística que pintó algunos cuadros, se carteo con escritores famosos como Maupassant y que al morir tísica a los veinte años dejó un diario que fue publicado por la madre, no sin previa censura y recorte. El diario de la joven se convirtió en otra de las inevitables referencias de artistas y escritores

de avanzada -casi un cliché-, como ocurría con A rebours de Huysmans, y en la novela de Silva se hacen menciones directas de él. El personaje José Fernández contrapone la comprensión intuitiva que destila el diario de la rusa, "espejo de sensibilidad exacerbada", a la incomprensión sistemática del arte que presenta otro libro famoso de la época, *Dégénérescence*, de un doctor alemán, protosexólogo, Max Nordau, quien casi siempre es mencionado peyorativamente por escritores como Darío en *Los raros* o como Silva en su novela como ejemplo de estupidez burguesa al enfrentarse al carácter excepcional del artista, a su tantas veces mórbida sensibilidad.

El narrador concluye su defensa de Bashkirtseff, de su mujer frágil, así:

¡Feliz tú, muerta ideal que llevaste del Universo una visión intelectual y artística y a quien el amor por la belleza y el pudor femenino impidieron que el entusiasmo por la vida y las curiosidades insaciables se complicaran con sensuales fiebres de goce, con la mórbida curiosidad del mal y del pecado, con la villanía de los cálculos y de las combinaciones que harán venir a las manos y acumularán en el fondo de los cofres el oro, esa alma de la vida moderna!(129).

En esta exclamación final Silva nos da claves que nos permiten vincular, por antagonismo, el ideal de las vírgenes flotantes con las mujeres de carne y hueso de su tiempo. El "pudor femenino" de las primeras se contrapone a las "sensuales fiebres de goce", a la imagen de Eva ("la mórbida curiosidad del mal y del pecado"), propias de las mujeres de la vida moderna. Su alabanza final de la frágil Bashkirtseff complementa el recurso del ideal prerrafaelita en Silva: su repudio de la modernidad en lo que a las mujeres se refiere, a su consecuente liberalización de costumbres, lo que lo lleva a aferrarse desesperadamente a una mujer ideal, desencarnada, y a despreciar a la nueva mujer que la modernidad ya perfila. Más adelante el personaje Fernández comenta en su diario la destrucción de un edificio por una bomba y a continuación la compara con los efectos

morales de Casa de Muñecas, de Ibsen, de la que se expresa en los siguientes términos:

una comedia al modo nuevo, en que la heroína, Nora, una mujercilla común y corriente, con una alma de eso que se usa, abandona marido, hijos y relaciones para ir a cumplir los deberes que tiene consigo misma, con un yo que no conoce y que se siente nacer en una noche como hongo que brota y crece en breve espacio de tiempo (208).

Silva no deja de ver en este cambio en las relaciones hombre/mujer una especie de decrepitud, muy afin con la ideología apocalíptica de una decadencia de la cultura occidental que permeó todo el fin de siglo y principios del XX (acordémonos de Jacob Burkhardt, Friedrich Nietzsche o Oswald Spengler). Justamente el crítico inglés Frank Kermode, en *El sentido de un final*, afirma que "los Terrores y la Decadencia son dos de los elementos recurrentes de la estructura apocalíptica" (1983, 20) y menciona el fin-de-siècle del XIX como un claro ejemplo "donde existen a la vez y en forma clara todos los elementos del paradigma apocalíptico" (22). Según Silva, rasgos de estas "sociedades decrepitas" son que "el adulterio es fácil y practicable sin peligro, como un sport", y, sobre todo, que "la vida de la mujer es toda entera una lenta y gradual preparación para la caída". Habría que aclarar que la visión de decadencia de Silva no corresponde totalmente al concepto de sus colegas europeos, pues José Fernández, su personaje, de repente tiene sueños de regeneración social, de transformación de su sociedad por medio de "un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea"(142) o bien por la guerra y la dictadura. Es decir, en Silva no hay un rechazo total a la ciencia y a la acción social, como ocurre con los simbolistas parisinos (no con los belgas), aunque, desde luego, lo suyo no pasa de meras intenciones que se evaporan minutos después de formuladas.

Pareciera que Silva teme ante todo los cambios que la modernidad

introduce en las relaciones entre los sexos. Es a partir de este punto que él funda, tímidamente, su noción de decadencia. De aquí su recurso a la mujer prorrrafaelita, que lo libera de las inquietudes que le producen las mujeres reales, que no dejan de infundirle sentimientos de temor y castración. Sintomáticamente se mencionan en dos ocasiones la historia de Sansón y Dalila, uno de los tópicos recurrentes de castración y muy en boga en el fin de siglo (junto con Salomé/Juan el Bautista y Judith/Holofernes). En la primera ocasión, después de un rato de orgía, José Fernández siente "una ira de Sansón mutilado por Dalila"(152). En otra parte, el personaje está en uno de sus períodos de ascesis y siente renacer en él "las alas que me habían cortado las tres Dalilas"(235): una lectora de Nietzsche, una sensual romana y una sentimental amiga. En estos casos, su sentido de castración no se traduce en impotencia sino en culpa por no mantenerse a la altura de su amada ideal y en incapacidad para relacionarse de una manera permanente con alguna mujer. El recuerdo de Helena lo induce a períodos de abstinencia sexual que, por supuesto, no duran demasiado, lo que sume al personaje en la culpa y la desesperación.

La amada ideal se adscribe, como en el caso de Rodenbach, al campo semántico de la madre y, por lo tanto, al de la mujer inaccesible. No es raro entonces que la otra mujer de la que se acuerda constantemente José Fernández sea su abuela (sustituta de la madre) y así escribe en su diario: "la única figura de mujer que pasaba por mi imaginación como depurada de sensualidad por las altas especulaciones intelectuales era la de la abuela, con sus largas guedejas de plata cayéndole sobre las sienes y su perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci" (130). Cuando Helena arroja a José un ramo de flores por la ventana, él cree escuchar "las palabras del delirio de la abuelita agonizante, 'Señor, sálvalo de la locura que lo

arrastra, sálvalo del infierno que lo reclama" (159). Más adelante, José tiene una fugaz visión justo antes de querer acostarse con una de sus amantes: "Acababa de ver unidas, en lo alto del muro, como en una medalla antigua, el perfil fino y las canas de la abuelita y sobre él, el perfil sobrenaturalmente pálido de Helena, en una alucinación de un segundo" (165). De más está decir que José renuncia a hacer el amor con su amante del momento.

"Insexuales", depuradas de sensualidad, rodeadas de luz de pureza y santidad: así son caracterizadas tanto la amada ideal, Helena, como la abuela que, aún muerta, no abandona a su nieto. Igual que ocurre con la muerta de Rodenbach, la mujer frágil de Silva va perdiendo progresivamente sus atributos materiales y va ganando un estatuto de santidad, de total alejamiento de la vida cotidiana y moderna, es decir, perversa en lo que a la condición femenina se refiere. Ante el avance de la modernidad, parece que a nuestros héroes melancólicos sólo les queda la regresión a lo materno, esto es, echar mano del recurso prerrafaelita que niega a las mujeres concretas y sexuales y enarbola un arquetipo sin cuerpo.

#### Rebolledo y la profanación de la mujer frágil

El mexicano Efrén Rebolledo (1877-1929) y el español Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) son autores que alteran un tanto el esquema visto en Silva y Rodenbach de un héroe melancólico que llora a su amada muerta o por morir, al tiempo que aspira poder sublimar el tormentoso deseo sexual que siente hacia las fatalmente vivas, las de la realidad del siglo. En Valle-Inclán y Rebolledo el héroe, siempre melancólico, es además cruel y no cede a la desidia sino que goza de períodos de actividad y tiene proyectos de destruir a la amada inaccesible. ¿Cómo? Seduciéndola para este mundo,

trayéndola a la oscura realidad del sexo con él en papel dominante y con la clara conciencia de que, por tratarse de una mujer frágil y angelical, ella perecerá o perderá la razón.

Rebolledo publicó *El enemigo* en 1908. Se trata de una novela corta en la que desarrolla el binomio héroe melancólico/mujer frágil bajo el signo de la transgresión. En 1917 publicará *Salamandra*, que temáticamente complementa a la anterior. En esta novela el héroe melancólico sucumbe a las delicias de la mujer fatal, llegando incluso a la autoinmolación. Aquí no se trata tanto de transgresión como de castración. El héroe poeta de esta novela se ahorca con la cabellera (símbolo fálico de la imaginaria *fin-de-siècle* y que se analizará más ampliamente en el siguiente capítulo) de su amada cruel, haciendo realidad la estrofa que escribiera: "Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca/ Es tu lóbrego pelo; mas tanto me fascina,/ Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,/ Me daría la muerte con su seda asesina".

Circunscribiéndonos por ahora a la primera novela, su personaje central se llama Gabriel Montero y es un claro ejemplo de héroe finisecular: neurótico y lunático, según su decir, misántropo, dedicado al estudio y al arte, místico al mismo tiempo que aquejado de terribles y decadentes fantasmas:

Sus noches eran un hervidero de pesadillas sensuales: apenas se comenzaba a dormir veía en la sombra a una odalisca pellizcando las cuerdas de un arpa, miraba a mil cupidillos vertiendo perfumes en abrazados pobeteros, y al son del arpa saliendo de todas partes rondas de impuras mujeres: unas completamente desnudas, otras más inquietantes aún, cubiertas con velos sutiles como telas de araña, y todas perezosas, indolentes, provocativas, torciendo sus cuerpos en inverosímiles escorzos, desatadas las cabelleras, incitantes las bocas, coléricos los granates de los senos; bailando; incitando los apetitos, hasta que el despertar las hacía huir por entre las sombras cadereando... (1968, 138)

Los rasgos anteriores emparentan a Gabriel Montero con los héroes de

Rodenbach o Silva, pero a diferencia de ellos, no queda prendido pasivamente a una mujer ideal, sino que, dado que está presente y encarnada, hay que destruirla y volverla a su reino etéreo. Hugues Viane y José Fernández, cuando atacan físicamente a una mujer, agreden a una del tipo fatal: el primero estrangula a Jane Scott con la cabellera de su difunta esposa; José Fernández ataca a la lesbiana que seduce a su amante con su "puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya". Hugues y José dirigen su violencia contra claras representantes de la mujer fatal. Se ajustan a la lógica machista de que después de todo la malvada se lo merecía. Gabriel no. Él canaliza su agresión no contra la mujer fuerte sino contra la mujer frágil, de manera sádica y destructora, y en este sentido está más cerca del criminal, del transgresor, pues su furia va dirigida al modelo social, a la mujer que la sociedad respeta y propone como ejemplo a las demás. En este sentido está más cerca del valleinclanesco Marqués de Bradomín, que en algunas de sus aventuras también muestra este rasgo sádico de seducción y destrucción de la virgen (la última, su propia hija).

La heroína frágil se llama Clara y es descrita cercana al cliché prerrafaelita de lirios y cabelleras rubias, sin faltar, por supuesto, Fra Angélico: "Era tan buena, tan pura y tan imponente en su sencillez -nos dice el narrador- que cuando lo veía lo obligaba a bajar los ojos con temor; parecía la Madona que descendía de su peana, y cuando se acercaba a ella, como Fra Angélico, iba con los labios temblorosos murmurando una oración"(1968, 141). Pero no siempre Gabriel actúa fraiangélicamente con Clara, de hecho esta bonhomía no dura mucho, pues rápidamente da lugar a una archipensada seducción que termina en la violación física de la muchacha. Unidos por una "predisposición mórbida al misticismo", Gabriel utiliza la literatura mística como una suerte de pornografía celestial para

excitar a la beata Clara: "Y cuando la vio dispuesta, cuando (Gabriel) creyó a aquella alma perfectamente preparada y removida, comenzó a nutrirla con sobrias y adecuadas lecturas: Santa Teresa que había deseado a Jesús carnalmente; la vida de Francisco de Asís amado por Santa Clara; la de Francisco de Borja, enamorado de la esposa de su rey; la Pasión de la hermana Emmerich; tales fueron las lecturas que puso ante los ojos de Clara, ávida de misticismo"(1968, 142).

El resplandor inicial que Clara produce en Gabriel apenas es la antesala de una pormenorizada estrategia de destrucción de la joven. Gabriel se siente impelido a destruir el objeto de su amor. Ante la inmunidad de Clara a su cortejo, la viola, no sin antes "despeñar el torrente de su cabellera". Clara se sorprende ante el inesperado ataque de Gabriel, pues ingenuamente lo creía tan incorpóreo como ella: "Ella no se da cuenta, nunca lo ha visto así, y muda por la sorpresa no lanza un grito; solamente tiembla y abre los ojos inmensos, desmesurados". Queda "desmayada sobre las albeantes ropas en desorden, goteando de su degollada virginidad un hilo de sangre", mientras él se aleja tambaleante considerándose a sí mismo "el más malvado y el más sacrilego". El contacto de la mujer frágil con el sexo, cuando no lleva a la muerte directamente, conduce a la locura, como le ocurre a la María Rosario de Sonata de Primavera. Es de esperarse, entonces, que la muerte o la alienación sean el destino de la heroína de Rebolledo.

Después de haber colocado a Clara en el pedestal más alto, Gabriel se siente impelido a destruirla, en un acto misógino e iconoclasta. Después de que ella "se había convertido para él en una representación mental única, exclusiva, dominadora, sin que ninguna otra idea la suplantara o la eliminara de la conciencia; como si se hubiera paralizado el juego de las

asociaciones; reinando como soberana, en absoluto señorío y predominación" (155), después de esto viene el estupro. La Virgen, divinidad paralizante como Medusa aunque sin máscara demoníaca, ha de ser destruida. Gabriel, como un nuevo Perseo, ejecuta su labor.

Por otra parte, Clara ha sido una suerte de gólem en sus manos, con sus cuidados, mimos y lecturas: "aquella alma sumisa y benévola, dócil como una arcilla, él la había amasado durante mucho tiempo; y con su emoción artística y su bondad, había modelado una copa hermosísima". No es extraño, entonces, que él, como su artífice, pueda decidir sobre el destino de su creación y, como en la leyenda rabínica, pueda borrar de la frente de su gólem femenino la primera letra de *emet* (verdad) y quedarse con *met* (muerte): el gólem deshecho y la mujer destruida. Se trata de llevar a la mujer frágil a la verdad de su muerte, a su imposibilidad en este mundo.

Clara guarda una posición subordinada frente a Gabriel en el orden humano y material -en su condición de mujer concreta-, aunque desde otro punto de vista ella detente una fuerza mística que la ubica en el empíreo, dejándolo a él sumido en la materialidad. Ante su imposibilidad de acceder a tales alturas, Gabriel reacciona con la transgresión.

La contemplación de Clara y sus hermanas induce en Gabriel sueños de imposible castidad marcados por la jerarquía de los sexos: "Cuánta paz respiraría aquel convento habitado por sencillas y castas vírgenes, cuya vida era la delectación del Esposo. Todas habrían sido graves y muy bellas; pálidas y marchitas, como las azucenas que florecen a la sombra"(147). De esta manera él sería ese Esposo Místico en medio de un harem de vírgenes, si no moribundas, si enfermas. De nuevo parece imponerse la necesidad de vincular la muerte con la amada, como en la más rancia tradición romántica.

### La música pecaminosa de Valle-Inclán

Valle-Inclán publicó sus cuatro Sonatas (de Primavera, de Estío, de Otoño y de Invierno) por separado entre 1902 y 1905. Se trata de cuatro narraciones con vocación de conjunto (el subtítulo común es "Memorias del Marqués de Bradomín") y constituyen un excelente muestrario femenino de la cultura de fin de siglo. Aunque en diferentes escenarios (Jardines como laberintos, palacios italianizantes, tierras exóticas, guerra, conventos) los patrones amorosos y sexuales corresponden a la España finisecular, una sociedad que se debatía aún entre modernidad y tradición.

En las Sonatas de Valle-Inclán parece haber una progresiva gravedad del pecado en la escala moral del narrador, el viejo Marqués de Bradomín, que se autodefine como "feo, católico y sentimental". En un gesto que hoy llamaríamos de intertextualidad, Bradomín no deja de parangonar su trabajo con las memorias del veneciano Giacomo Casanova. Estamos, pues, como lectores, ante un recuento de seducciones.

En la Sonata de primavera el asunto se limita al cortejo de una joven que pretende ser monja. Como la Clara de Rebolledo, está marcada por ansias místicas. El Marqués no consuma la seducción pero logra que ella se desvíe de su vocación religiosa y se consuma en la locura. La Sonata de Estío es un texto de exotismo erótico (o erotismo exótico). La historia se desarrolla en el Caribe mexicano y se centra en el vínculo del Marqués con una mujer hermosa y cruel, la Niña Chole, encarnación de la mujer fatal. La Sonata de Otoño apuesta más bien por la necrofilia: los amores de Bradomín con una moribunda que años atrás había sido su amante. La cuarta y última Sonata aborda el tema del incesto, ya tocado tangencialmente en la segunda Sonata, pues la heroína cruel, la Niña Chole, es amante de su padre. Puede decirse, entonces, que el ciclo literario se abre con la seducción de la

joven inocente, continúa con el erotismo de la mujer fatal, sigue con la necrofilia y finaliza, cerrando el círculo, con la seducción incestuosa de otra inocente.

Detengámonos por ahora en dos Sonatas, la de Primavera y la de Otoño. La heroína de la primera lleva por nombre María del Rosario y reúne todos los atributos descriptivos de la mujer frágil: lánguida, pálida, con la Virgen como trasfondo estético, religioso y sexual. Está a punto de ingresar al convento pero empieza a ser asediada por el visitante, Bradomín. A veces se escabulle pero a ratos teme flaquear. Un día ocurre un hecho fatal que la volverá loca: por atender su conversación amorosa con Bradomín, descuida a su hermana menor que estaba bajo su responsabilidad y la niña cae al vacío desde un alféizar al abrirse la ventana. Desde entonces, lo único que la loca dice es "¡Fue Satanás!, ¡fue Satanás!". Durante el cortejo amoroso, Bradomín susurra al oído de la joven: "Os contemplo tan alta, tan lejos de mí, tan ideal, que juzgo vuestras oraciones como las de una santa". Quizás no se trata de unas interesadas palabras para seducirla sino que, efectivamente, el carácter cuasireligioso de la joven, lejos de inhibir al personaje masculino -como en Rodenbach o en Silva-, se torna atractivo sexualmente, excitante: estamos en presencia de un donjuán. No en balde Bradomín se siente un nuevo Casanova. En cambio, el Hugues Viane de Rodenbach no es un mujeriego y el José Fernández de Silva lo es a su pesar.

Este Bradomín joven de la Sonata de Primavera está poseído por un "vértigo de los abismos", que confiesa después de ser humillado por una mujer, la madre de María Rosario:

Advertíame presa de una deusada agitación, y al mismo tiempo comprendía que no era dueño de vencerla, y que todas aquellas larvas que entonces empezaban a removerse dentro de mí, habían de ser fatalmente furias y sierpes. Con un presentimiento

sombrio, sentía que mi mal era incurable y que mi voluntad era impotente para vencer la tentación de hacer alguna cosa audaz, irreparable. ¡Era aquello el vértigo de la perdición!(68-9).

Mientras ejecuta la seducción, Bradomín, al ver temerosa a la joven cada vez que él se acerca, siente halagado su orgullo donjuanesco y a veces, sólo por turbarla, cruza de un lado a otro. Este sadismo incipiente tomará mayor vuelo en las siguientes Sonatas.

En la Sonata de Otoño Valle-Inclán elabora lo que podría denominarse un subtipo de la mujer frágil: la moribunda. No se trata de una mujer débil y sana, sino de una enfermiza, viva todavía pero ensombrecida por la muerte, lo que le brinda un atractivo especial. A diferencia de otras mujeres frágiles que anulan su sexualidad, Concha, la heroína de esta Sonata, la exacerba al tiempo que la posterga. No niega su deseo, lo vive conflictivamente y, cada vez que puede, pospone su consumación. Su debilidad, su palidez, su toa, su "perfume de flor enferma", la vuelven más deseable al ojo masculino de Bradomín.

La narración comienza con las palabras de Concha en su lecho: "Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte". Ante tal llamado, Bradomín acude presto al palacio. Ella significa "los encantos de otro tiempo purificados por una divina palidez de enferma". Se enciende de nuevo la vieja pasión, no sin conflictos de culpa por parte de ella, que teme el castigo divino por la situación de lujuria y adulterio. Nótese que ya no es el hombre (como en Rodenbach o en Silva) el que siente culpa por tener deseos sexuales, sino la mujer frágil. No podía ser de otra manera, puesto que ésta tiene vedado el reino de la sexualidad. La enfermedad de Concha no le permitirá vivir mucho, aunque no está tan grave como para que no pueda lanzarse a sus escarceos amorosos con Bradomín.

Esta situación, el estar Concha al borde de la muerte, lejos de

inhibir, excita el instinto del Marqués: "Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confieso que no recordaba haberla amado nunca en lo pasado, tan locamente como aquella noche" (1889,27).

El sentimiento necrofilico se reviste de una sacralidad erótica. Símbolos que antes sirvieron en retóricas religiosas, en esta Sonata se secularizan, se erotizan. No faltan los toques fetichistas del repertorio decadente: "los pies blancos, infantiles, casi frágiles, donde las venas azules trazaban ideales caminos a los besos"(17), "el velo oloroso de su cabellera"(23), con la que Bradomin desea ser azotado como a un Divino Nazareno hasta morir.

Al principio el narrador presenta a Concha en el papel de víctima, pero hacia el final el signo se invierte y descubrimos en su fragilidad una fuerza insólita: es ella la que, en su agonía, tiene prisionero a Bradomin con su "tristeza depravada y sutil". A diferencia de otras mujeres frágiles y sanas, marcadas más bien por la asexualidad, en la enferma parece exacerbarse la voluptuosidad, quizás por la cercanía a la muerte. Concha fallece en el lecho del Marqués tras una agitada despedida, por lo que él decide trasladar el cuerpo a la habitación correspondiente. Aquí Valle-Inclán narra una secuencia similar a la que ocurre en un relato de su admirado Barbey d'Aurevilly, "Le rideau cramoisi", el primero del libro *Les diaboliques*: el personaje masculino deambula en la casa con el cuerpo de su amada muerta a cuestas. En Valle-Inclán la cabellera femenina se enreda en la puerta, por lo que el héroe debe tirar brutalmente y romper "los queridos y olorosos cabellos". Afrenta sádica postmortem que el personaje masculino dirige a la mujer. En Barbey d'Aurevilly la violencia es mayor

pues, para deshacerse del cuerpo, el héroe piensa en arrojarlo por la ventana para simular un suicidio.

El Marqués de Bradomín, que tanto gusta de contemplar a su amada mientras yace acostada, bien podría decir las palabras del personaje de Théophile Gautier en *La morte amoureuse*: "Me acerqué al lecho y contemplé con renovada atención el objeto de mi incertidumbre. ¿Puedo confesárselo?, aquella perfección de formas, aunque purificada y santificada por la sombra de la muerte, me turbaba demasiado voluptuosamente, y aquel descanso se parecía tanto a un sueño, que podría engañarme"(1972, 87). Aquí se hace explícito ese rasgo sádico y sexual de la mirada masculina sobre el cuerpo muerto de la mujer y lo que ello significa: el poder masculino recobrado. Es su respuesta, y la de toda una época, a ese "objeto de incertidumbre" en que la mujer se ha transformado en esa transición acelerada hacia la modernidad.

#### Iconografía de la mujer muerta

Dada la estrecha colaboración entre escritoras y artistas plásticos en el fin de siglo XIX, no es extraño encontrar iguales o parecidos motivos en su producción creadora. Tal es el caso de la mujer muerta. Vale la pena finalizar este capítulo con un breve recorrido por el campo pictórico que venga a complementar lo visto en textos literarios.

Fue el pintor Sir Joseph Noel Paton quien con su cuadro *The Dead Lady* (1850) -Fig. II.1- fijó los detalles iconográficos de la mujer muerta, que se repetirían en otras composiciones: flotante o yacente sobre un mullido lecho, horizontal, sin vida; bella durmiente, con expresión serena, autosuficiente; algo de santidad flota en un ambiente que casi siempre se

abre al fondo del cuadro: puede ser un vacío negro, como en *Le trajet* (1911) -Fig. II.2-, de Romaine Brooks, un paisaje que se expande con nubes y montañas (como en *The Dead Lady* de Paton), una lejana mujer-montaña sobre la que vuelan pájaros funestos (como en *El castillo de la nostalgia* -Fig. II.3-, de Julio Ruelas). Otro elemento compositivo recurrente es el hombre que puede observar a la muerta, pero de quien generalmente desconocemos su rostro (como en el cuadro mencionado de Paton o en *The Fate of Beauty* (1898) -Fig. II.4-, de Hermann Moest. En todo caso, su postura nos revela el dolor de la pérdida; quizás intente asir a su amada, vanamente, como el hombre de Paton, o pida fuerzas a Dios para soportar su partida, como el implorante de Moest.

Llama la atención que dicha flotación horizontal que subraya la levedad de la mujer muerta es un elemento de composición que también se aplicará en un famoso cuadro de la época, *The Death of Chatterton* (1856) - Fig. II.5-, usado en este caso en alguien en cierto sentido femenino según la ideología sexual preponderante: el artista. También encontramos que, para balancear la pesadez de la mitad inferior del cuadro, el fondo superior se abre a una lejanía. Ese espacio luminoso puede servir como promesa de liberación. En el cuadro de Wallis la ventana está entreabierta y a lo lejos se extiende la ciudad. Chatterton, el poeta, se ha suicidado tras romper sus manuscritos. Muere en su buhardilla sin que nadie lo eche de menos. Después de todo el artista no tiene familia. Nadie lo mira. Con las mujeres muertas el asunto es diferente: la melancolía y/o el llanto del hombre abandonado constituye el otro factor de peso en el contenido de la imagen. Justo como ocurre con los héroes abandonados de tantas historias de fin de siglo, como el Hugues Viane de *Bruges-la-Morte* o el José Fernández de *De sobremesa*.

Ahora bien, hay en esta degolación masculina una cierta delectación sádica. Comentando el cuadro de Paton, Dijkstra señala que el observador puede identificarse con alguno de los extremos del concepto decimonónico de las relaciones hombre/mujer: adoptar la perspectiva masculina, el sentimiento agresivo y sádico del dominador, o bien optar por el placer pasivo y masoquista del autosacrificio centrado en la figura de la muerta. Dicha imagen representaría "la apropiación agresiva del sufrimiento de la mujer" por parte del varón. Al respecto, Dijkstra compara la obra de Paton con la de Brooks, 61 años más tarde, y nota un adelgazamiento del rango de opciones subjetivas para el observador en el motivo de la moribunda. Se depura, desaparece el hombre de la escena y sólo queda un exánime cuerpo de mujer, su cabellera parece el vínculo con esa nada oscura en la que flota.

Una variación inteligente de este motivo pictórico y literario lo encontramos en *El castillo de la nostalgia de Ruelas*, donde la mujer dormida coincide con las montañas lejanas, y es sobrevolada por aves siniestras. Para fusionar mujer y montaña Ruelas quizá se sirvió de la leyenda mexicana de los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl, éste último encarnación geográfica de "la mujer dormida". Desde un primer plano ella es contemplada con placidez y nostalgia, no tanto con tristeza, por un hombre ricamente ataviado. Una mano cuelga lánguidamente en el cuadrante izquierdo inferior de la imagen. Otra novedad en *Ruelas* es la inclusión de las ánimas que observan al observador, fantasmas femeninos de largas cabelleras lo acompañan en su nostalgia. Se rompe así la unidireccionalidad de la mirada en el motivo, lo que ocurre de una manera más agresiva en un pintor como Klinger, que en vez de aceptar pasivamente la mirada del observador, la devuelve mediante el artificio de una figura que nos mira: un niño, un demonio.

Para apoyar la correlación entre patrón de fragilidad femenina y condiciones maternas adversas puede verse el grabado de Max Klinger, *Mère décédée* (1890)-Fig. II.6-. De nuevo la horizontalidad de una serena y flaca figura femenina con sus manos juntas, madre muerta que no ha muerto del todo pues parece mirar al observador desde los oscuros ojos de ese niño siniestro sentado sobre ella. Hacia el fondo se extiende un sombrío bosque enmarcado por suntuosas columnas, y más allá, al finalizar los árboles, el terreno se abre y se llena de luz.

Si comparamos el grabado de Klinger con la famosa pintura del romántico alemán Fuseli, *La pesadilla* (1781) -Fig. II.7-, encontramos una composición semejante. El parentesco es evidente. Confirmamos el carácter ominoso del niño de Klinger: en el caso de Fuseli se trata de un verdadero demonio. A pesar del linaje compartido, más interesantes resultan las diferencias entre las dos figuras femeninas. Sí, comparten postura, horizontalidad, pero mientras la mujer de Klinger luce inequívocamente muerta, incluso yace en su ataúd, la mujer de Fuseli difícilmente lo estaría: su cuerpo erótico, lleno, sensual, los brazos abiertos que al caer hacen resaltar senos y músculos, la cabellera desbordada... Sin duda la mujer de Fuseli vive y está poseída por los demonios equinos de la sexualidad.

Poco más de un siglo hay entre Fuseli y Klinger y, sin embargo, cuánto se ha modificado la figura femenina: adelgazó, se secó. Mientras una duerme y sueña su vida sexual, la otra aparece como succionada, vampirizada. Del pujante aunque inconsciente erotismo de la dama durmiente de Fuseli sólo ha quedado una raquitica y mortífera maternidad en la mujer de Klinger. Este tipo de representaciones obedece a los temores de una masculinidad asediada, a defensas psicológicas que, como contrapeso, buscan despojar a

las mujeres (por lo menos a las "decentes") de toda libido. Como afirma Peter Gay en el libro ya citado: "Esta omnipresente sensación de la virilidad en peligro(...) es la análoga de aquella notoria ficción decimonónica de la mujer que carece de todo apetito sexual; ahora esto aparece como una formación reactiva, tan poderosa como inconsciente"(1992, 185). Después de todo Fuseli pintó en un siglo, el XVIII, que, como lo reconoce la propia Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe*, fue más bien propicio para las mujeres en cuanto a política y liberación de las costumbres, por contraposición al misógino siglo XIX.

Otra variación interesante del culto de la moribunda en la pintura fue la "Bella Durmiente" del cuento infantil, motivo que tuvo un gran auge en el fin de siglo. Allanado de antemano el camino con el gusto por Ofelias ahogadas flotando en las aguas (la más famosa de las cuales fue la de Sir John Everett Millais, de 1851) las figuraciones de la bella dormida se multiplican en los últimos años, generalmente sin príncipe azul que la acompañe. Están más cerca de la languidez autárquica de la pintura de Brooks que del sentimentalismo sadomasoquista de Paton. Es así como *The Sleeping Princess* (1897) -Fig. II.8-, de Frances MacDonald, mantiene la horizontalidad de la figura, su levedad, pero en vez de una mirada masculina que la define, parece incorporar ojos sueltos, glóbulos, núcleos, en el vestido y en el espacio que la circunda. Ojos fuera de sus órbitas, ojos que no miran, castrados, que no remiten a ningún observador en especial. Es el fantasma de la autosuficiencia tan temida el que aflora amenazante en la imagen de la mujer dormida. Paradójica fortaleza que surge de la más extrema debilidad, una cercana ya a la muerte. Esta conjunción de elementos opuestos no es rara en las representaciones masculinas de la mujer. Puede apreciarse también en otras imágenes recurrentes en el gusto

de la época, como la virgen castradora, donde se combinan fuerza y levedad, belleza y maldad, pureza y perversidad, como en los casos de Judith, Dalila y Salomé.



Fig. II.1: The Dead Lady (1850), de Joseph Noel Paton.



Fig. II.2: Le trajet (1911), de Romaine Brooks.



Fig. II.3: El castillo de la nostalgia (1903), de Julio Ruelas.



Fig. II.4: The Fate of Beauty (1898), de Hermann Moest.



Fig. II.5: The Death of Chatterton (1856), de Henry Wallis

FIG. II.6: Mère déçédée (1890), de Max Klinger.

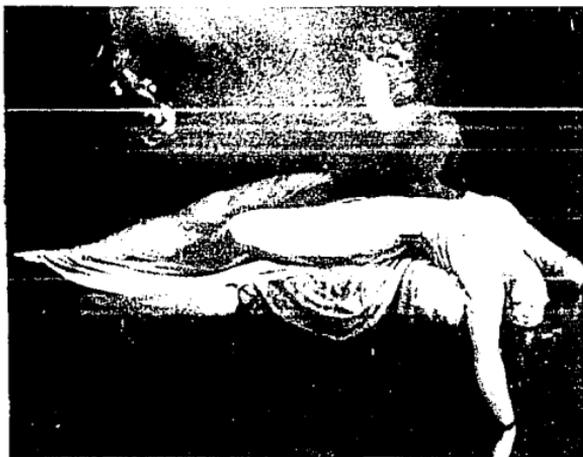


Fig. II.7: La pesadilla (1781), de J.H.Fuseli.



Fig. II.8: The Sleeping Princess (1897), de Frances MacDonald.

### CAPITULO III

#### De Cleopatra a Salomé: el espectro de la mujer fatal

El gusto por la mujer frágil, doméstica y a veces moribunda, cuya justificación ideológica (y ya no sólo religiosa o estética) se dio a mediados de siglo XIX, estuvo acompañado en el plano literario con su opuesto complementario, el tipo de la ~~femme~~ fatale. Mujeres terribles siempre ha habido en las esferas mitológicas y religiosas (Eva, Lilith, Pandora, etc.), y desde ahí era esperable que influyeran en los campos artístico y literario. Pero en el siglo XIX, la centuria de la modernidad y del romanticismo, las figuraciones literarias de la mujer fatal adquirieron un nuevo tono, una fortaleza y una expansión sin precedentes. Al respecto nos dice Mario Praz en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*:

En la primera parte del romanticismo, hasta más o menos la mitad del XIX, hay en la literatura bastantes mujeres fatales, pero no existe el tipo de la mujer fatal como existe el tipo del héroe byroniano. Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía (1969, 209).

Nótese en esta cita el vínculo entre las expresiones: tipo literario, cliché, surco profundo, punto neurálgico y mecánica monotonía. Efectivamente para que se pueda hablar de un tipo literario debe haber en dicha abstracción una suerte de rigidez estructural, de combinación de rasgos más o menos recurrentes, que es justamente adonde apunta la palabra cliché. Su repetición -sus distintas figuraciones- va abriendo un surco, al principio novedoso; luego, monótono, pero que, sin embargo, no deja de hacer evidente una zona neurálgica de la imaginación literaria. Esto puede fácilmente aplicarse al tipo de la mujer fatal, que para fines del siglo XIX estaba completamente definido, con una serie de atributos que tornaban

muy previsible a los personajes inscritos en dicha tipología.

Entre estos atributos pueden mencionarse su condición de extranjera, que le da un cierto toque exótico. Son los casos de Jane Scott, la doble fatal en la novela de Rodenbach, con nombres ingleses en un medio francoflamenco, además, proveniente de Lille; de la Elena Rivas de *Salamandra*, la novela de Rebolledo, que aunque es mexicana "se educó en Los Angeles, donde adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de los Estados Unidos"(1968, 255). En el caso de Valle-Inclán hay una modificación del esquema, pues en vez de que la mujer fatal irrumpa en el universo familiar del héroe, es éste el que se desplaza al país extranjero (México), lo que sirve al autor para desarrollar una de esas historias de ambiente exótico, tan de moda en el siglo pasado con autores como Flaubert con su *Salammbô* o Pierre Loti, con sus innumerables narraciones que suceden en Japón, Estambul o Tahití (1).

Físicamente la mujer fatal tiene sus marcas. A la hora de las descripciones, la cabellera y los ojos son focos privilegiados para establecer la diferencia -por oposición- con la mujer frágil. Por ejemplo, en las novelas de Rodenbach *La Vocation* (1895) y *Le Carillonneur* (1898) hay un conflicto entre los dos personajes femeninos, encarnaciones de los tipos fatal y frágil: Wilhelmine (L.V.) y Barbe (L.C.) representan la mujer sensual y se las asocia con España -lo extranjero- y su antigua presencia en territorio flamenco; son sus atributos una cabellera oscura y el color encendido de sus labios. Por oposición, Ursula (L.V.) y Godelieve (L.C.) encarnan a la mujer mística y se las asocia con Flandes, con lo nacional; sus cabelleras son rubias y sus ojos azules. Es de subrayarse que en estas cadenas de asociaciones muchas veces se mezclan elementos que provienen de diferentes registros. Así, un elemento histórico como la presencia española

en Brujas es retomado en tanto que refuerza otros de tipo imaginario, pues la gran oposición a la que quiere llegar Rodenbach es la que hay entre la realidad y el sueño, entre el mundo concreto y el ideal.

Igualmente opera en Rebolledo esta asignación casi emblemática de colores distintos a la cabellera y a los ojos a la hora de caracterizar a sus personajes femeninos: Clara, la mujer frágil de *El enemigo*, y Elena Rivas, la destructora de hombres de *Salamandra*. En general -más allá del caso específico de Rebolledo-, puede decirse que para la cabellera, la oposición más socorrida es rubio/negro, aunque también funciona el color rojo como atributo de la mujer maligna. Estas asignaciones cromáticas, sin embargo, no siempre se cumplen -como pasa con Rebolledo y con Rodenbach-, pues se encuentran casos como la Naná de Zola, mujer fatal por antonomasia, y sin embargo su cabellera es rubia. Para los ojos también hay asignaciones: los colores opuestos son azul-castaño/negro para el par frágil/fatal, aunque a veces el verde puede fungir de color maléfico, para acentuar el carácter felino y animal de la mujer en cuestión, como ocurre con Elena Rivas en la *nouvelle* de Rebolledo.

Quizás el rasgo por excelencia de la mujer fatal sea su carácter sexual. A diferencia de la frágil, en la que cualquier elemento de voluptuosidad se elimina, la mujer fatal hace gala de una sexualidad poderosa con la que dobliga al héroe masculino, que ve caer así sus sueños de trascendencia. En una sociedad en donde a la mujer se le niega cualquier forma de autoridad fuera del estrecho campo del hogar, la mundana busca resarcirse haciendo de su cuerpo el medio de conquistar una parcela de poder y de abrirse un precario espacio en ese mundo exterior que los hombres una y otra vez le niegan.

En un siglo que primero niega la sexualidad femenina y que luego sólo

la admite en mujeres degeneradas, que se han salido del molde de la maternidad y de la decencia, es fácil hacer coincidir esta imagen de mujer sexual con la antigua creencia de una ferocidad primitiva y elemental que hermanaría a las mujeres con los animales, en la línea de las ménades y bacantes. Originalmente se trataría de una sexualidad cthónica y destructora que luego, con el advenimiento de la civilización, se transforma o, más bien, se agazapa. Ya no es posible que las ménades ataquen a Orfeo, quien anda en busca de trascendencia espiritual. Aisladas, atomizadas, las mujeres, al no tener los medios físicos para imponer su ferocidad sexual, desarrollan nuevas vías: la mentira, el engaño, formas más que de inteligencia, de astucia. De aquí otro rasgo asociado a la ~~femme~~ fatale: la crueldad. Esta mujer sexual, animalizada, hermana de la sirena, de la esfinge y de toda suerte de híbridos, tendrá entre sus objetivos la destrucción de ese hombre débil caído en sus garras de lujuria.

#### El siglo de la Gran Prostituta

... y vi una mujer, sentada sobre una bestia bermeja, llena de nombres de blasfemia, la cual tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y grana, y adornada de oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en su mano una copa de oro, llena de abominaciones y de las impurezas de su fornicación. Sobre su frente llevaba escrito un nombre: Misterio: Babilonia la grande, la madre de las ramera y de las abominaciones de la tierra. Apocalipsis, XVII, 3-5.

Otra de las características de la mujer fatal es su ansia de dinero, su sed de consumo de bienes, rasgo que paulatinamente deja de ser exclusivo

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

de ella para abarcar a la simple esposa de clase media y de aquí, a toda mujer. En palabras de Dijkstra, nineteenth-century middle-class women had transformed the characteristic trappings of their own marginalization from the productive life of their time into the raw materials for a direct attack on the men who had placed them in the gilded cage of conspicuous consumption. Having little else to do with their lives than be trivial and decorative, they transformed the realm of trivia and decoration into a torture garden for the men who had collectively set out to turn them into the trained seals of a consumer society (1986, 355).

Así, el gusto por el dinero y el consumo subsiguiente dejaron de ser un rasgo sólo de la prostituta (la única mujer sexual que el siglo victoriano permitió, junto con la histérica) para serlo también de la esposa burguesa quien, encerrada en su casa, tenía como único escape la compra de bienes en un mercado creciente. Por si no bastara este cambio de hábitos domésticos, la segunda mitad del siglo fue escenario de una expansión masiva de la prostitución, muy acorde con el crecimiento urbano e industrial. Muchas mujeres proletarias y campesinas venidas a las urbes, puestas a elegir entre extenuantes y mal pagadas labores manuales o la prostitución, eligieron ésta última, no sin enormes riesgos para su salud, en especial la sífilis. Mientras que la tuberculosis, la anemia o el parto eran las maneras "decentes" de morir para una mujer (frágil), la sífilis se convirtió en la enfermedad emblemática de la prostituta y, en general, de la mujer sexual -se prostituyera o no-. En este sentido se pusieron de moda en la imaginería de los artistas plásticos de fin de siglo las representaciones alegóricas de la muerte, ya no como la calavera o el anciano con guadaña, sino como una mujer sífilítica. Se trata de un significativo cambio icónico. Entre los pintores más conocidos de la época que utilizaron este tipo de alegoría está el belga Félicien Rops (1833-1898), pintor, grabador e ilustrador de obras de autores como Baudelaire y

Barbey d'Aurevilly. Sus grabados para *Les diaboliques* se cuentan entre las más célebres realizaciones en el dominio de la ilustración de textos literarios. Uno de dichos grabados, titulado precisamente *Mors syphilitica*, ilustra la narración *La venganza de una mujer*, donde su personaje, la duquesa de Sierra-Leone,

en el terrible juego al que había jugado, había contraído la más espantosa de las enfermedades. En pocos meses (...) había quedado podrida hasta los huesos... Uno de sus ojos había saltado un día bruscamente de su órbita, cayendo a sus pies como una perra gorda... El otro se había licuado y fundido... Había muerto, estoicamente, en medio de horribles torturas (Barbey d'Aurevilly, 1984, 316-317).

Dado que las mujeres frágiles cada vez escaseaban más, ya porque se contaminaban de mundanidad o por muerte natural, los artistas y escritores finiseculares (en tanto plasmadores de los temores masculinos) asocian cada vez más a las mujeres de carne y hueso con sus fantasías de la mujer fatal o con las realidades de la prostituta. En estas representaciones la mujer aparece con un poder que en lo real no tiene. Al respecto, algunos ideólogos de la época, como Otto Weininger, se apresuran a sacar conclusiones sobre la naturaleza de la mujer. En su famoso libro *Sexo y carácter*, abiertamente misógino y antisemita, Weininger afirma que prostitution cannot be considered as a state into which men have seduced women. The man may occasionally be to blame, as, for instance, when a servant is discharged and finds herself deserted. But where there is no inclination for a certain course, the course will not be adopted. Prostitution is foreign to the male element, although the lives of men are often more laborious and unpleasant than those of women, and male prostitutes (such as found among waiters, barbers and so on) are always advanced sexually intermediate forms. The disposition for and inclination to prostitution is as organic in woman as is the capacity for motherhood. (citado por Dijkstra, 357).

Quizás hoy estas afirmaciones de Weininger nos produzcan una sonrisa, pero en su momento fueron tomadas muy en serio, dado el halo de genialidad que rodeó a este crítico de la cultura de estirpe nietzschiana que se

suicidó a los 23 años, poco después de aparecer dicho libro (2). En el caso de las mujeres, por distintas vías se estableció un vínculo entre el deseo sexual y el deseo por el dinero. Este último desplazaba la verdadera función de la mujer en la civilización, esto es, la maternidad, sin la cual sólo le quedaba la degeneración, hundirse en esa animalidad histórica de la que la civilización -bajo la égida del intelecto masculino- la había sacado con tanto esfuerzo. Para los varones de fin de siglo, que al mismo tiempo descubrían la sexualidad de la mujer así como su supuesta inclinación al consumo y al placer, el dinero se convirtió en el símbolo material de la potencia masculina de la que ella quería apoderarse.

El burgués de fin de siglo ve un peligro en esos ambientes mundanos y cosmopolitas que la nueva época propicia. Esos almacenes, pasajes y calles plétóricas de mercancías que un crítico como Walter Benjamin ve como signos distintivos de la moderna sociedad del XIX, son vistos por los maridos tradicionales como templos de la promiscuidad y de la excitación, como productos perversos de una modernidad que saca a la mujer de su entorno natural, el hogar, ya sea para involucrarla en inéditas actividades laborales, ya sea para lanzarla al torbellino del consumo, con lo que, de paso, se expone a las acechanzas del adulterio:

Car l'achat devient affaire de jouissance plutôt que de nécessité, et les jouissances en sont multiples. Le grand magasin, ce sont, bien sûr, les rayons innombrables où la coquetterie s'assouvit moins qu'elle ne se décuple. Mais le grand magasin, de par son immensité, est aussi un lieu où se trouver et se perdre, propice aux contacts, aux échanges, aux rencontres, un espace en perpétuel mouvement, un temple de la promiscuité et de l'excitation (Maugue, 1987, 59).

De esta manera, los grandes almacenes y los pasajes se tornan en lugares por donde no sólo circulan paseantes solitarios y melancólicos, a la manera del flâneur benjaminiano, sino también mujeres que por unas horas rompen el cerco doméstico, se exponen al contacto con objetos y personas,

se lanzan al goce de un placer que, por más efímero e iluso, va afirmando un yo femenino que el hogar (y el marido) pretende reducir al olvido y a la entrega de sí mismo por medio de la maternidad.

Estas transformaciones que la sociedad moderna introduce en las relaciones entre los sexos, y específicamente en el papel de la mujer, que se involucra cada vez más en la acción mundana (y ya no sólo doméstica), al mismo tiempo que el hombre se "desviriliza" en labores burocráticas que no exigen la arquetípica fuerza del guerrero o del conquistador, dichas transformaciones, pues, azusan los temores masculinos ante esas mujeres que poco a poco se salen de los moldes convencionales. Dichos temores se reflejan en esa radicalización misógina de la imaginaria artística finisecular, en la que como nunca antes florecen con tal profusión las mujeres monstruosas, híbridas (arpías, esfinges, sirenas, vampiras, etc.), las Salomé y Daililas con sus cabezas castradas, las Dánaes que alcanzan el placer con la lluvia de oro, las Circes que con su potente sexualidad reinan entre los hombres convertidos en cerdos. Lo curioso de todo esto es, repito, que en el orden de las representaciones la mujer aparezca con un poder que en la realidad social no posee, lo que es explicable por la angustia masculina por su propia desposesión.

A propósito de Circe, la hechicera mítica y voluptuosa que convertía a los hombres en cerdos, tuvo buena acogida en la producción artística de fin de siglo, como símbolo de las tendencias regresivas y bestiales de la sexualidad de la mujer. Dos ejemplos elocuentes son *Pornocratès* (1896), del ya mencionado Félicien Rops -Fig. III.1-, y *La domadora* (1897) -Fig. III.2-, del mexicano Julio Ruelas. Ambas imágenes combinan los mismos elementos centrales: la mujer desnuda y el cerdo, pero en direcciones distintas aunque con un mismo objetivo. En el trabajo de Ruelas la Circe resurrecta

domina al animal emblemático de la lujuria, a veces confundido o asimilado con el hombre, como en Circe (1893) -Fig. III.3-, de Arthur Hacker. En esta obra de Hacker el hombre y el animal aparecen al mismo nivel, pero no olvidemos que la fuente de la animalidad es ella, la eterna Eva, no él, seducido Adán. Ella es la belleza tentadora que induce a la lujuria, al mal, a la animalidad, la que hace que el hombre tenga que renunciar, vencido por el deseo sexual, a sus ideales de trascendencia, de dominio por la razón, como corresponde al ambiente cultural, ya fuera por el lado del burgués -positivista y racionalista- en el mercado y la ciencia, o por el lado del artista -órfico y místico frustrado-. En el trabajo de Rops, a diferencia de Ruelas, la mujer es conducida por el cerdo, ahora ella es el elemento pasivo. Ella, la mujer vendada, se deja conducir por ese cerdo que no aparece indolente, sino altivo, dispuesto a la marcha. Ambos están sobre un friso, en el que se aprecian grabadas algunas figuras emblemáticas de las artes: escultura, música, pintura... La situación original se amplía: la mujer que se deja conducir por el cerdo de la voluptuosidad es la musa de los artistas, que se ven sometidos a su dominio, y en este sentido el mensaje implícito es el mismo que el de Ruelas: el hombre dominado, sometido a sus pasiones, convertido en un cerdo por su debilidad ante la mujer.

Tanto la mujer de Ruelas como la de Rops aparecen desnudas, apenas con medias, zapatillas y sombreros. Rops añade guantes y algunos lazos flotantes. Una es mansa, la otra fuerte, con un látigo en las manos que hacen recordar el masoquismo finisecular puesto de moda por obras como la del padre filológico del término: Sacher-Masoch (1836-1895), autor de varias novelas de las cuales la más famosa es *La Venus de las pieles*. La mujer de Ruelas mira con atención al cerdo, que corre circularmente con



Fig. III.1: Pornocratès (1896),

de Félicien Rops.

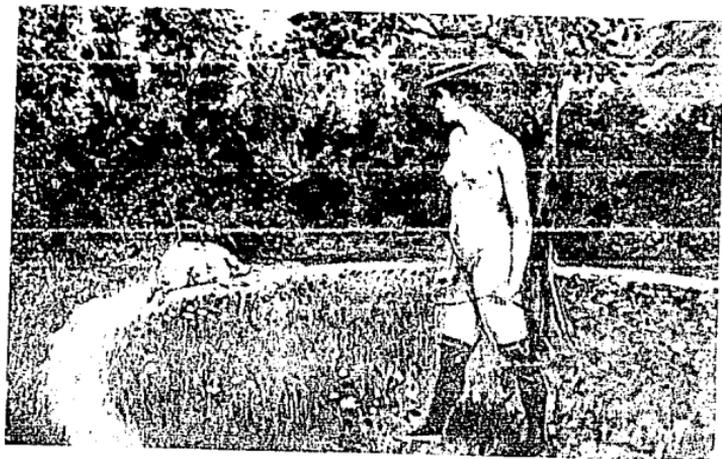


Fig. III.2: La domadora (1897), de Julio Ruelas.



Fig. III.3: Circe (1893), de Arthur Hacker.



otro animal encima, sometido a su voluntad. Con su trayectoria alrededor de la mujer, el cerdo parece confirmar el carácter urobórico, circular, cíclico, de su ama, puesto en evidencia por Dijkstra en muchas imágenes plásticas de la época, que la ideología imperante asignaba a la esencia de la mujer: lunar, reflejando la luz de otro (de un otro masculino), enajenada, inepta para la acción, a veces flotante, no se sabe bien si dormida o muerta, como en el dibujo *Woman* (1896) -Fig. III.4-, de autor desconocido. Aquí la mujer literalmente flota en el espacio, rodeada por el mítico uroboros, la serpiente que se muerde la cola, símbolo de eternidad: un Eterno Femenino muy parecido a las Bellas Durmientes vistas en el capítulo anterior.

#### Genealogía de la mujer fatal

Mario Praz, en su libro ya citado, hace coincidir el auge de la mujer fatal en el romanticismo tardío o decadentismo con la caída del héroe byroniano, verdadero ~~hombre~~ fatal que a medida que avanza el siglo pierde fuerzas, se neurotiza frente al avance de la mujer. En su búsqueda de dicho tipo femenino, Praz se remonta hasta la Matilde de Lewis, y de ella desciende hacia otros autores como Flaubert y Merimée.

Después de leer su inventario y de revisar otros materiales, cabría distinguir dos clases de personajes femeninos dentro del tipo mujer fatal: una primera se refiere a personajes singulares, que desde luego responden en sus elementos y actuaciones al arquetipo, pero que básicamente están determinados por las particularidades de lugar, tiempo y situación de la trama. Ejemplos de esta clase de personajes son las innumerables damiselas maléficas que pululan en la narrativa finisecular: la Niña Chole, Elena

Rivas, Jane Scott, etc.

Una segunda clase tiene que ver con personajes que llamaremos "emblemáticos", que arrastran tras de sí una trama mínima de tipo mítico o religioso (e incluso a veces histórico, pero transformada en leyenda, como es el caso de Cleopatra), y que simplemente se actualizan, se recuperan para el tiempo presente pero guardando mayor o menor apego a la trama original. Son los casos de Dalila y Judith, en la tradición hebrea, o los personajes y diosas grecolatinas, como Circe o Diana. Como puede apreciarse, este personaje emblemático se parece mucho a lo que en teoría tematólogica se llama "tema-personaje", en donde intervienen fenómenos de intertextualidad que lo identifican mediante la memoria de figuraciones anteriores (3).

De estos personajes emblemáticos de la mujer fatal, el primero en surgir de una manera clara fue Cleopatra, según coinciden Mario Praz y Camille Paglia. Se trata del personaje de un cuento de Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre* (1845), que inspirado en el personaje histórico, es mañosamente alterado para hacer de ella una encarnación de la belleza, l'ennui y el canibalismo sexual. De la Cleopatra sabia, poliglota y protectora de la biblioteca de Alejandría nada queda. Lo que se quiere destacar es la mujer/mantis que ordena asesinar por la mañana a los amantes que había disfrutado en la noche. En la historia de Gautier, el joven que sucumbe al capricho de Cleopatra tiene como rasgos el ser hermoso, salvaje (es cazador de leones) y casto. De alguna forma ya nos está anunciando el tipo de Juan el Bautista que, en la segunda mitad del siglo, se enfrentará a Salomé.

En este período Cleopatra desaparece de la escena como tal, pero no sus atributos de mujer "oriental", esto es, exótica, cruel, lujuriosa, que

reencarnan en la Salammô de Flaubert, que tanta repercusión tendría entre los escritores y artistas de fin de siglo. Aunque hoy suela tenerse en alta estima (no sin razón) al Flaubert realista de *Madame Bovary* o *L'éducation sentimentale*, lo cierto es que dicho Flaubert hacía poca gracia a simbolistas y decadentes, que en cambio admiraron sin reservas al autor de *Salammô* y de *La tentation de Saint Antoine*, como bien se encargó de señalarlo el papa de la decadencia, Huysmans, en su novela *A rebours*, por medio del personaje Des Esseintes:

Chez Flaubert, c'étaient des tableaux solennels et immenses, des pompes grandioses dans le cadre barbare et splendide desquels gravitaient des créatures palpitantes et délicates, mystérieuses et hautaines, des femmes pourvues, dans la perfection de leur beauté, d'âmes en souffrance, au fond desquelles il (Des Esseintes) discernait d'affreux détraquements, de folles aspirations, désolées qu'elles étaient déjà par la menaçante médiocrité des plaisirs qui pouvaient naître (1987, 308).

Huysmans señala su gusto no sólo por el marco exótico y bárbaro de la narración de Flaubert, sino también por las mujeres bellas, misteriosas, al tiempo que crueles, sufrientes, que lo habitan. Flaubert usó este recurso no sólo en *Salammô*, sino también en una narración más corta y con vastas consecuencias: *Hérodiade*, cuyos principales personajes femeninos son Herodías y su hija Salomé, quienes desde entonces tendieron a fusionarse en una sola: la princesa bailarina. En este proceso de unificación entre madre e hija, también contribuyó -según señala Praz- el escritor Heinrich Heine con su poema *Atta Troll*, donde se atribuyen a Herodías casi todas las características que luego serían propias de la joven danzarina. Sin ninguna duda, Salomé llegó a ser el personaje emblemático de la mujer fatal más importante del fin de siglo, siendo abordada por autores europeos como el propio Huysmans, Wilde, Mallarmé y Laforgue, y americanos como los poetas modernistas Darío, Julián del Casal, Rebolledo y Brenes Mesén. Del lado de

los pintores la nómina es más extensa: Beardsley, Moreau, Lévy-Dhurmer, Von Stuck, Ruelas, entre muchos.

A diferencia de las figuraciones de Salomé en siglos pasados, las de los decadentes se caracterizan porque añaden una sexualidad refinada que las anteriores no poseían. Según la leyenda, Salomé había sido el instrumento de la venganza de su madre contra Juan el Bautista y nada más. El texto bíblico no da mayores elementos para hacer de la joven una pariente lejana de la lujuriosa Cleopatra de Gautier. Y sin embargo así ocurrió a partir de Heine y de Flaubert.

Salomé, y en menor medida, Dalila y Judith, sirvieron para concentrar muchos de los temores de castración y pérdida de imagen y poder por parte de los hombres. Nada mejor para que una semilla-imagen prospere que una buena tierra, unas condiciones históricas y psicológicas propicias. Esto fue lo que ocurrió con estas figuraciones de mujeres castradoras que proliferaron en las postrimerías del siglo romántico.

#### **Huysmans y la mujer artificial**

En su célebre novela *A rebours*, de tanta repercusión en los medios literarios finiseculares, Huysmans plasma algunas obsesiones colectivas respecto de la mujer. Su personaje central, el ultraexquisito Floressas des Esseintes, es fiel a una estética del artificio, que no busca ni imitar ni embellecer la naturaleza sino crear otro tipo de belleza que establezca una nueva dimensión opuesta a lo natural. En esto sigue los lineamientos de Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, específicamente en el apartado "Elogio del maquillaje", donde el poeta y crítico dice que la mayoría de los errores relativos a lo bello nacen de la falsa concepción del iluminismo del siglo XVIII que tomaba a la

naturaleza como base, fuente y arquetipo de todo bien, así como de toda posibilidad de belleza. Por el contrario, Baudelaire subraya el carácter maligno de la naturaleza, su aspecto limitante, al que opone un orden humano y artificial:

...analicemos todo lo que es natural, todos los actos y los deseos del hombre natural: se comprobará que no es posible encontrar nada más que repulsión. Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo (...) El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, casi por fatalidad, mientras que el bien es siempre producto de un arte (1974, 114).

El gusto por la naturaleza es marca del primer romanticismo, pero el segundo, el decadente, hace de la ciudad su eje. El artista finisecular necesita un medio artificial, un laberinto urbano en el que pueda deambular. No necesariamente tiene que ser una ciudad populosa, de masas, en la tradición de Baudelaire. Puede tratarse de la silenciosa Brujas de Rodenbach, reflejándose en el espejo de sus canales o de la barroca ciudad de México en Rebolledo. Lo importante es que el personaje pueda deambular por calles y edificios.

La mujer no escapó de este gusto estético por el artificio. Como afirma Gérard Peylet en *Les évasions manquées* cuando comenta la apreciación esteticista de fines del XIX sobre la mujer:

La femme (...) n'est intéressante que dans la mesure où elle est artificielle. Le dandy "fin-de-siècle" s'intéresse à elle dans la mesure où el fait d'elle un objet d'art (...) Quand la nature de la femme est cachée et quand cette dernière devient un objet d'art, elle fait vraiment partie de l'univers de compensation que crée l'esthète et qui reflète toutes les inclinations de son âme. Elle fait partie de ce décor qui agit comme un miroir pour l'esthète narcissique. En devenant objet, la femme devient interchangeable et peut être remplacée, à la limite, par un véritable objet, jugé plus séduisant et qui remplit la même fonction qu'elle" (1986, 150-151).

Podemos preguntarnos, ¿no contradice este gusto por la mujer artificial lo anteriormente dicho de la mujer como reducto de la naturaleza y de la sexualidad animal en la cultura? No, porque ambas afirmaciones (la

mujer natural y la mujer artificial) pertenecen a niveles distintos, aunque complementarios. Justamente porque las corrientes ideológicas preponderantes asimilan la mujer a lo natural es que, a la hora en que el artista se plantea la posibilidad de trasladarla al ámbito creativo -y dada su estética artificialista, antinaturalista-, lo hace someténdola a un proceso de depuración, de estilización, en que el resultado es la polarización estudiada de mujer fatal/mujer frágil, en donde uno de los términos carga con todo el peso de lo natural que la ideología asigna a la mujer, y el otro se lanza a una idealización sublimante, igualmente sustentada en aspectos ideológicos. Hay, pues, un nivel general en que la mujer se asimila a la naturaleza, y que es compartido tanto por el artista como por el burgués. Pero además hay otro nivel de tipo estético, y por ende propio sólo del artista, en que la mujer es representada como artificio del hombre.

Así, a la dualidad mujer fatal/mujer viene a agregarse la de mujer artificial/mujer natural, dualidades que, sin embargo, no se corresponden con exactitud: la mujer fatal es artificial en su uso del maquillaje y de la vestimenta lujosa -como el dandi- pero también es natural en tanto representante de la sexualidad. Por su parte, la mujer frágil es artificial por su asignación a lo celeste y sublime, alejada de la sexualidad, pero paradójicamente, posee al mismo tiempo un carácter natural, pues en su campo semántico aparece la maternidad (es virgen o es madre).

En el ya citado ensayo *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire, autor clave en la elaboración finisecular de una estética del artificio, sitúa el apartado "La mujer" justamente entre "El dandy" y "Elogio del maquillaje". Ahí nos dice que

La mujer es, ante todo, una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro macho; es un reflejo de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; es el objeto de la admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida puede ofrecer al contemplador. Es una especie de idolo, tal vez algo estúpido pero deslumbrante y encantador, que tiene a los destinos y a las voluntades pendientes de sus ojos (111-112, 1974).

En este nivel en que la mujer y lo natural van de la mano, Baudelaire -verdadero representante del "cerebro macho"- no se aleja mucho de las ideas tradicionales. Pero sin embargo el autor no se contenta con esta especie de destino telúrico de la mujer y admite la necesidad de que, para que resulte atractiva en los tiempos modernos, debe acudir, como el dandi, al artificio, alejarse de la naturaleza en la medida de lo posible:

La mujer está en su perfecto derecho, y hasta cumple una especie de deber con ello, cuando hace todo lo posible por parecer mágica y sobrenatural; es preciso que asombre, que hechice, pues en tanto que idolo debe dorarse para ser adorable. En consecuencia, debe recurrir a todas las artes para obtener los medios de elevarse por encima de la naturaleza, con objeto de subyugar mejor a los corazones e impresionar a los espíritus (115, 1974).

No en balde el fin de siglo será un período en que se alaben las dotes femeninas en la actuación -dado su carácter imitativo, artificioso, no creativo -como ocurre en el hombre-. Los "monstruos sagrados" de la actuación son mujeres como Sara Bernhardt y Eleonora Duse, admiradas por burgueses, artistas y mujeres.

La mujer artificial (que a veces pareciera más bien "cosa femenina") tiene un puesto importante en la imaginación de un escritor como Huysmans, figura clave en la literatura fin-de-siècle, tal como aparece en *A rebours*, cuyo personaje Des Esseintes influyó (por sus ideas y por su actitud) en escritos de autores tan diferentes como Mallarmé (*Prose pour Des Esseintes*), Wilde (*The picture of Dorian Gray*) o Dario (*Los raros*). En *A rebours*, el carácter cosificado de las mujeres hace que el narrador pueda comparar locomotoras y muebles con mujeres. En su elogio del artificio, el

narrador describe así una de dos locomotoras:

L'autre, l'Engerth, une monumentale et sombre brune aux cris sourds et rauques, aux reins trapus, étranglés dans une cuirasse en fonte, une monstrueuse bête, à la crinière échevelée de fumée noire, aux six roues basses et accouplées; quelle écrasante puissance lorsque, faisant trembler la terre, elle remorque pesamment, lentement, la lourde queue de ses marchandises! (1987, 109).

Previamente el narrador había comentado la posibilidad de que el hombre llegara a construir por sí mismo un ser animado y artificial que equivaliera a la mujer, la más original y perfecta de las creaciones naturales. Precisamente este fue el tema al que se abocó Villiers de L'Isle Adam con su novela *L'Œuvre future*, publicada parcialmente en folletón desde 1880, es decir, antes de la aparición de *A rebours*, y en forma de libro hasta 1886. La comparación que establece Huysmans entre locomotora y mujer le permite subrayar no sólo su gusto por el artificio, sino también vincular ambos elementos bajo el signo de una aplastante modernidad: la bestia monstruosa con desgredada crin de humo que avanza poderosamente no deja de remitir a la mujer moderna que abandona su ámbito natural, la maternidad y el hogar, para inmiscuirse en lo masculino y mundano.

Este gusto por lo femenino artificial también es evidente en algunas de las amantes de Des Esseintes, como Miss Urania, la acróbata americana con atributos viriles que lo hace pensar que en ella se está produciendo un artificial cambio de sexo, lo que le resulta atractivo dado su carácter a *rebours*. Está también la amante ventrílocua, con la que Des Esseintes establece un verdadero teatro sexual, en el que él yace junto a la mujer entre una Esfinge de mármol y una Quimera de cerámica que parecen dialogar gracias a la habilidad de la ventrílocua. La elección de estas figuras es ya significativa en la medida en que subraya el carácter monstruoso de la mujer, tanto la ventrílocua como las dos bestias parlantes que el fin de

siglo había unido a la "esencia femenina". Dicho fragmento de diálogo entre Quimera y Esfinge pertenece a la novela *La tentation de Saint Antoine*, con lo que Huysmans hace un guiño intertextual a su admirado Flaubert. Con este tipo de amantes lo que se hace evidente es la teatralidad del sexo que busca Des Esseintes, su artificialidad, su alejamiento de las formas convencionales (en especial la del matrimonio burgués). En estos casos la mujer se torna artificial por la vía de lo monstruoso, de lo raro, lo que la aleja de cualquier convención social.

Esa visión artificial-monstruosa de las mujeres puede apreciarse igualmente en el sueño de Des Esseintes con la "Gran Sífilis", donde la imagen de la terrible enfermedad aparece asociada con figuras femeninas o de sexo indeterminado pero que tienden a lo femenino. Finalmente la podemos observar en la fascinación que ejerce sobre Des Esseintes/Huysmans la figura emblemática de mujer fatal más poderosa del fin de siglo: la decapitadora/castradora Salomé. El narrador describe y comenta con lujo de detalles una acuarela y un óleo de Salomé pintados por Gustave Moreau, un artista plástico de enorme irradiación en su momento. De acuerdo con el narrador, en manos de Moreau -y por ende del propio Huysmans- Salomé devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche (1987, 149).

Es esta una descripción de la parte oscura del Eterno Femenino, de la mujer fatal por antonomasia: Salomé y Helena de Troya aparecen unidas en su afán de destrucción de los hombres. Nótese que Huysmans se refiere a Salomé como "la Bête monstrueuse", justamente la misma expresión (aunque con minúscula, sin connotación apocalíptica) que había usado anteriormente a la

hora de comparar la locomotora con una mujer.

### Valle-Inclán y la mujer exótica

Sonata de estío es la composición del cuarteto de Valle-Inclán que mejor se pliega a la moda exotista de fin de siglo, que en realidad no es exclusiva de este período sino una constante de la modernidad romántica del XIX desde Gautier por lo menos. La exhaustiva exploración del yo en los románticos no es antagónica con una mirada atenta al otro: el salvaje, la nación lejana, la mujer. Después de todo el otro es el que marca las fronteras al yo. No siempre el otro funciona como exploración del yo. A veces es tan sólo su proyección. Es el caso del exotismo ecléctico que mezclaba elementos provenientes de distintas tradiciones culturales, según una óptica occidental, lo que ocurría tanto en arte y literatura, como en religión y ocultismo. Este exotismo no se restringía a las esferas artísticas y religiosas, sino que de alguna manera flotaba en el ambiente: expediciones científicas a remotas regiones del globo, descubrimientos arqueológicos y geográficos, en fin, el movimiento propio de un siglo imperialista que usó como escenario las geografías de las colonias o de lejanas metrópolis:

Para darse cuenta del eclecticismo del exotismo basta dar un vistazo a la Exposición Universal de 1900. Allí se recordaba a Bizancio y al Moscú de Iván el Terrible. Tras el pabellón de Siberia se desplegaban las palmeras y la fauna carnívora de las Indias holandesas. Más allá, un Buda de ocho brazos y ocho piernas descansaba sobre lotos inmortales. En el pabellón de Ceylán bailaban las bailarinas del demonio con sus máscaras de madera. Estaba presente también el Senegal que recordó Loti, Japón exhibía sus peonías, sus amenerados jardines, sus geishas y el arte de Sada Yacco, comparada con la Duse y Sarah, pero acusada en su país natal de mezclar y confundir diversas tradiciones. Había un pabellón de la Andalucía de los moros. Los que no quedaban satisfechos, podían completar su itinerario en la gran Torre del mundo, construida por la Compagnie des Messageries Maritimes. En esta estructura, inspirada en Julio Verne, había una pagoda hindú, un templo chino, una mezquita musulmana, prestigiosos y geishas (Litvak, 1979,93-94).

Valle-Inclán ubica su sonata exotista en la costa caribeña de México, entre Veracruz y Yucatán. Ahí el andariego Marqués de Bradomín conoce a la Niña Chole, mujer fatal que concentra pecados de incesto y lujuria sin ley, de crueldad digna de Salomé, con quien se la compara. No debe olvidarse que la bailarina bíblica a quien seduce no es al casto Juan sino a su padrastro Herodes. Hay en la figura de Salomé una importante pulsión de incesto que normalmente se descuida para enfocar el lado de Juan el Bautista y la castración. Otro indicador de castración en el texto es el nombre del barco en que viaja el Marqués: la "Dalila", que es mencionada varias veces. Cuando la Niña Chole insinúa a Bradomín su incesto con el padre y amante, el narrador dice: "Volvió a cubrirse el rostro con las manos, y en el mismo instante yo adiviné su pecado. Era el magnífico pecado de las tragedias antiguas. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé" (1991,122).

La mujer fatal es descrita acudiendo al misterio y a la lejanía: "Sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano, algo que hace recordar las antiguas y nobles razas que en remotas edades fundaron grandes Imperios en los países del sol..." (1991, 96). Esta referencia a antiguos y caídos reinos se repite en el texto. La primera vez que la Niña Chole aparece en la historia, se usan dos veces en un sólo párrafo: "Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso" (1991,88). El párrafo continúa su descripción y en la página siguiente: "la niña Chole tenía esas bellas actitudes de ídolo, esa quietud extática y sagrada de la raza maya, raza tan antigua, tan noble, tan

misteriosa, que parece haber emigrado de la India"(1991,89). Lo misterioso de la niña Chole se vincula con un pasado milenario, y en este sentido es posible hablar de la India, con sus santones y gurús. Su misterio sin embargo no tiene que ver con el bien y lo espiritual, sino con el mal y lo voluptuoso, con "algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico".

Sus bellas actitudes son de ídolo infernal, por esto no es raro que en la visión erótica de Bradomín, Chole sea el centro de la escena: "Era una de esas visiones místicas y carnales con que el diablo tentaba en otro tiempo a los santos ermitaños (...) Aquella mujer desnuda, velada por las llamas, era la Niña Chole"(1991, 155). Esta asignación diabólica se refuerza con el rasgo de mujer cruel, a la Cleopatra, que como diosa altiva y obedecida, ordena a un negro de la tripulación que se lance a los tiburones. Como a la Elena Rivas de Salamandra, se la compara con un tigre, y el narrador añade a su sonrisa tantas veces mencionada un rasgo de crueldad.

Una de las últimas descripciones de Chole nos la muestra ante el espejo, enmismada como Narciso en su propia contemplación: "Ella sola, lenta, muy lentamente desabrochó los botones de su corpiño y desentrenzó el cabello ante el espejo, donde se contempló sonriendo. Parecía olvidada de mí. Cuando se halló desnuda, tornó a sonreír y a contemplarse. Semejante a una princesa oriental, ungióse con esencias" (1991, 161). Según la ideología de la época, la precaria identidad de la mujer la inclinaba a un constante mirarse en el espejo para asegurar una cierta autosuficiencia. Dijkstra hace un buen seguimiento del motivo de la mujer frente al espejo en el arte finisecular y lo vincula con algunas ideas tradicionales asociadas a la mujer: lo pasivo, lo acuático, lo reflejante, lo imitativo; así como señal inequívoca de vanidad, que en el caso de Chole, la hace

olvidarse de Bradomín. El narrador circunscribe este olvido, síntoma quizás de cierto temor masculino ante la autosuficiencia de la mujer. Temor que, por otra parte, estimula la lujuria voyeurista del Marqués: "Yo, aun cuando parezca extraño, no me acerqué. Gustaba la divina voluptuosidad de verla, y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar todas las otras, gozarlas una a una en la quietud sagrada de aquella noche" (1991,161).

En pocas narraciones del periodo el vínculo estrecho entre exotismo y erotismo queda tan claro como en esta *Sonata de estío*. La ubicación de Chole en ese escenario ecléctico, que lo mismo mezcla lo maya con lo hindú o lo azteca con lo griego, le otorga nuevos poderes eróticos, se multiplican sus potencialidades. El sexo se liga con lo diabólico, pero de una manera secularizada, sin referencias ultraterrenas, como ocurre en la novela satánica de Huysmans, *Là-bas*, donde Hyacinthe es una mujer fatal y literalmente diabólica que introduce al héroe, Durtal, a los círculos satanistas de Francia. En el caso de Chole, ella misma con su crueldad y su sensualidad sin ley, encarna el mal, sin necesidad de un diablo metafísico, pues lo mismo se acuesta con su padre que con Bradomín en una iglesia, o lanza a los hombres a los tiburones. No en balde el narrador la compara en varias ocasiones con una tal Lili, que no es otra que la maléfica Lilith, la mítica primera esposa de Adán que quiso igualarse a su marido, invertir las posiciones a la hora del sexo, no aceptar su subordinación: siempre abajo, nunca encima del varón. Desmesurada como Prometeo, cae en desgracia con el orden tradicional, abandona a Adán y se refugia en las cavernas, de donde saldrá sólo ocasionalmente como diablesa tentadora (4). Primero fue Salomé la figura de comparación, ahora es Lilith, en ambos casos emblemas de lujuria femenina, de crueldad: el lado oscuro de la mujer. Es el que

representa la Chole de Valle-Inclán.

**Rebolledo y el fetiche femenino: la cabellera.**

Como escritor del modernismo hispanoamericano, Efrén Rebolledo se encuentra en lo que podría llamarse su segunda fase, cuando los recursos innovadores de autores como Darío, Martí o Gutiérrez Nájera comenzaban a adquirir un cierto hábito de lugar común. La mayoría de sus textos se publican a partir de 1900. Es el caso del cuento *La cabellera*, dedicado al pintor Julio Ruelas y aparecido en la *Revista Moderna* ese año, y luego recogido en el volumen *El desencanto de Dulcinea*, o de la novela corta *Salamandra*, publicada 19 años después. En ambas narraciones el motivo de la cabellera tiene un papel central.

Rebolledo, junto con José Juan Tablada, es de los más fervientes cultivadores del "japonismo" en la literatura modernista, así como uno de sus poetas eróticos más importantes, al haber abordado la temática sexual - ya no solo amorosa- de manera frontal. Con su exotismo y erotismo rebeldes, Rebolledo encarnaba al perfecto "decadente" en la escena literaria mexicana de principios de siglo. A juicio de Tablada,

Rebolledo entró en la literatura por la puerta gótico-flameante que Huysmans erigió como arco monumental de triunfo, y por eso su numen fraternizando con Des Esseintes en dilecciones, ama lo extraño, lo impoluto, lo virginal, así lo encuentre en el nectario de una flor maldita o en el carapacho rutilante del quelonio gemado, bestia familiar en el "lararium" del héroe paradójico. (Rebolledo, 1968, 90).

El lector de Huysmans puede reconocer en estas observaciones de Tablada las referencias a *A rebours*: la flor maldita nos lleva al invernadero de Des Esseintes, con sus especies exóticas de apariencias sexuales; el quelonio gemado no es otro que la tortuga que el héroe de la novela atosiga con oro y piedras preciosas para efectos decorativos hasta

que la mata. La vinculación con Huysmans no es para nada gratuita, pues Rebolledo se había declarado discípulo ferviente del escritor francés. En su poema "Joris Karl Huysmans" declara:

¡Oh maestro sañudo! yo he creído tus males,  
 He probado tu estilo de implacable ironía,  
 Y sufriendo torturas y disgustos iguales  
 Hacia ti me dirijo por fatal simpatía.

Rebolledo fue un lector apasionado de los autores decadentes y simbolistas europeos. como queda de manifiesto en sus propios textos, llenos de alusiones y menciones a Barbey d'Aurevilly, a Baudelaire, a Huysmans, a Verlaine, a Rodenbach, entre muchos. Esto se ve claro en una novela como *Salamandra*, donde lo primero que llama la atención es la presentación y distribución del texto, dividido en fragmentos equivalentes a capítulos no numerados pero sí titulados con largas oraciones como: "Barbey d'Aurevilly la habría escogido como modelo para escribir una de sus Diabólicas", "No era macho ni hembra, como dice Plinio de algunos animales" o "Contemplaba el sufrimiento de su víctima con un deleite digno del Marqués de Sade". Todos estos títulos se refieren a Elena Rivas, la mujer fatal de la historia. Los dos primeros fragmentos de la novela son largas citas, una de Plinio y otra de la Autobiografía de Cellini, referentes a la salamandra, ese ser mitológico capaz de vivir en el fuego y al que Elena es asimilada. De esta forma queda establecido el carácter teratológico de esta mujer denominada por el narrador "monstruo de los ojos verdes" y que es "monstruosamente coqueta". A veces se la describe recostada en un diván cubierto por una piel de tigre, cerca de un florero del que sobresale "un ramillete de rosas tintas, que parecía un racimo de corazones chorreando sangre" (1968, 257). El resultado es la imagen de Elena como una tigresa

ávida de sangre. Esta comparación con un felino luego se repetirá: un gato negro de ojos verdes. En otra parte, las rosas serán parte de la descripción de la cabellera de Elena: "sus cabellos, tan frescos y perfumados que sugerían la maravilla de un ramillete de rosas negras" (1968, 262).

A diferencia de otras narraciones finiseculares donde la presencia de la mujer fatal está más diluida, en Rebolledo ocupa el primer plano de la narración, incluso llegando a opacar al personaje masculino. En contraste con su primera novela, *El enemigo*, cuya heroína, Clara, encarna el tipo frágil, *Salamandra* está consagrada a una mujer fatal, Elena Rivas: bella, talentosa y cruel; no es extranjera, pero allá se educó -contaminándose de hábitos más liberales-, estuvo casada con un militar revolucionario pero se divorció y vive despreocupada "en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana" (1968, 255), pero, sobre todo, y quizás haciendo honor a su tocaya troyana, tiene una larga lista de hombres que murieron por su causa, incluido un hermano, con lo que de paso se insinúa el incesto.

Eugenio León no escapa a este destino, pues el poeta se suicida siguiendo -sin saberlo- los designios de Elena Rivas. Ella llega a saber de León por medio de un poema leído en una revista y cuya última estrofa dice:

Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca  
 Es tu lóbrego pelo; mas tanto me fascina,  
 Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,  
 Me daría la muerte con su seda asesina.

Tras su lectura, Elena decide que Eugenio "realice su más bella obra de arte" llevando a la realidad lo que tan sólo ha imaginado y escrito. Tras conocerlo personalmente, ejecuta un sofisticado trabajo de seducción

sólo para al final abandonar al amante, dejándole un paquete como regalo: Desató el listón de raso blanco que lo sujetaba, y despojándolo del papel de china blanco que lo envolvía, encontró una gran caja de terciopelo blanco. Abrió nervioso el broche que lo cerraba, y en el interior forrado de satín blanco, vio destacarse una masa suave y aromática que semejaba un manojo de esponjadas plumas de avestruz, que se antojaba una enorme madeja de finísima seda, y que no era otra cosa que una cabellera de profundo negror, sobre cuyas ondas espesas y perfumadas parecía flotar el espíritu de Baudelaire (1968, 267).

Como es de esperarse, Eugenio se ahorca con la "seda asesina" ante la complacencia de Elena. Parecido fin tiene el poeta sin nombre del cuento de 1900, La cabellera, quien, tras una vida de hastío, se encamina a la casa de su amante, hace el amor con ella y luego, mientras la mujer duerme, él se estrangula con su larga cabellera. Los momentos previos a su muerte nos remiten tanto a Rodenbach como a Baudelaire:

¡Si se pudiera ahogar en aquellas aguas! La lujuriente cabellera se torció entre sus manos hábiles; se enroscó como una víbora; le dio miedo; la volvió a torcer; la desplegó como un manto; la sacudió como el follaje de un sauce; la retorció de nuevo, y de nuevo se le figuró una víbora; la estiró; así se asemejó a una sogá; se la enredó en el cuello horrorizado pensando en las ondas pérfidas, imaginando una presión invencible, mirando la horca (1968, 238).

El ritmo rápido de este párrafo, la comparación de la cabellera con una víbora, algunos de los verbos utilizados (sacudir, retorcer, enredar), la dubitación del personaje ante la muerte inminente, son algunos de los elementos que nos remiten a la escena final de Bruges-la-Morte, cuando Hugues estrangula a Jane Scott con la cabellera de su esposa difunta. En lo que se refiere a la relación con el Baudelaire de La chevelure, mientras que el personaje de Rebolledo sacude la cabellera "como el follaje de un sauce", la voz del poema de Les fleurs du mal "la veut agiter dans l'air comme un mouchoir". Además, ambos autores coinciden en el uso de un conjunto metafórico acuático, marítimo, para referirse a la cabellera. En Baudelaire hay todo un vocabulario al respecto: voguer, nager, la houle,

mer d'ébène, voiles, rameurs, mâts, plonger, noir océan. Una lista similar podría hacerse con Rebolledo: bandera de un navío que se hunde, río tenebroso, aguas encantadas, barca de Aqueronte, ahogar, aguas de mar, naufragio, etc.

Volviendo a las dos narraciones de Rebolledo, *La cabellera y Salamandra*, hay que decir que aunque hay 19 años de diferencia en sus fechas de publicación, se trata básicamente de la misma fábula, con dos diferencias llamativas: en primer lugar, el personaje femenino, que en el cuento de 1900, apenas aparece entre penumbras, en la novela de 1919 adquiere una importancia de primera, llegando incluso a eclipsar al personaje masculino; segundo, mientras que el cuento adolece de una falta de dimensión histórica específica (no se sabe a ciencia cierta en dónde ocurre la historia, casi no hay referentes sociales y temporales), todo esto muy en consonancia con el ambiente casi de limbo de tantas tramas finiseculares, *Salamandra* no deja de subrayar el entorno moderno y mundano en que se desarrollan los hechos de la historia: el cine y sus divas del momento, el teléfono, el carro que conduce Elena en señal de mujer "liberada", la primera Guerra Mundial, los tiempos posrevolucionarios de México, etc.

Con base en Rebolledo, en este último apartado hemos expuesto con cierto detalle la manera en que dicho autor desarrolla el motivo de la cabellera, tan prototípico de la imaginería finisecular a la hora de presentar a sus heroínas. Dicho motivo de raigambre fetichista puede vincularse en el ámbito literario como un elemento más que todo descriptivo cuando aparece vinculado con el tipo de la mujer frágil, pero cuando se asocia con la mujer fatal, adquiere nuevas connotaciones más en consonancia con una acción narrativa. Entonces la cabellera deja de ser un mero

atributo de la mujer y, separada de ella, autónoma, adquiere un puesto central en la historia, si no como personaje, si como "actante"(5). Puede ser el medio para castigar a la mujer fatal, como en Bruges-la-Morte de Rodenbach, o para que ella destruya físicamente al héroe, como en las narraciones de Rebolledo. La relación del hombre con la cabellera -en tanto emblema de la mujer perversa- termina siempre en la muerte, en la locura o en ambas. En estos casos la mujer llega a ser sustituida por ella, un objeto, produciéndose un fenómeno de doble vía: por un lado, las mujeres se cosifican; por el otro, las cosas se animan. Así se hace realidad lo dicho por Peylet sobre la visión del artista finisecular con respecto a la mujer: "En devenant objet, la femme devient interchangeable et peut être remplacée, à la limite, par un véritable objet, jugé plus séduisant et qui remplit la même fonction qu'elle" (1986, 150-151). Dicho objeto, tanto para Baudelaire y Rodenbach como para Rebolledo, es la cabellera. De ser un objeto anclado en un espacio poético (Baudelaire) o casi mítico, como la Brujas intemporal de Rodenbach, tomada por las aguas y el silencio, la cabellera llega a aparecer en un escenario narrativo marcado por los signos de la historia y de la modernidad, como en la novela de Rebolledo.

En estos casos, las mujeres que los artistas aman están muertas o los rechazan. Cuando esto último ocurre, lo hacen porque ya no son mujeres sumisas y frágiles sino más bien parte de una nueva realidad en la que ya no son cosas a disposición del hombre sino seres con voluntad propia, que es justo el proceso de cambio que sufre la cabellera desde los tiempos de Baudelaire. De ser un objeto sin más voluntad que la que el hombre quiera imprimirle (Baudelaire), la cabellera se transforma en un ser con voluntad propia (Rodenbach) o, para no parecer tan supersticioso, con la voluntad de la mujer fatal que alguna vez la llevara (Rebolledo). Con base en esto, es

posible ver en la cabellera una suerte de emblema misterioso, lóbrego, siniestro (para usar algunos de los epítetos empleados por los autores señalados) en el que tantos escritores condensaron sus temores ante los cambios que la sociedad industrial del siglo XIX producía en el status de la mujer, cada vez menos frágil, cada vez más fatal.

#### Soler y el ocaso de la mujer fatal

Casi al mismo tiempo en que se publica *Salamandra*, aparece, en 1918, *El resplandor del ocaso*, del modernista costarricense Francisco Soler (1888-1920), novela donde la acción de una mujer fatal es definitoria en la trama. Lía Larrabe, desde el inicio mismo de la narración, aparece como una mujer de excepción, atípica. Se subraya que es fumadora -en señal de modernidad feminista-. De soltera es bulliciosa y pizpireta, de casada es loca y casquivana. No es extranjera pero posee los signos de una modernidad extranjerizante, de alguna forma opuesta a la tradición local. Está casada con un "rechoncho magistrado ufano de su posición y de su mujer", mucho mayor que ella, y que representa el "amor de los viejos", tranquilo y melancólico como el "resplandor del ocaso", aunque también represente una estabilidad económica y social. Lía se casa sin estar enamorada... de su marido, aunque sí de un antiguo novio sin fortuna, Armando Lille. Este es un hijo de franceses que, hastiado de la vida y con penas de amor, se marcha a combatir a la I Guerra Mundial, donde muere... o se hace matar, pues, en la fiesta de despedida, antes de que él zarpe al Viejo Mundo, Lía pide a Armando, en una prueba de amor: "Hágase matar en la guerra". Él acepta y cumple. Los diálogos y las acciones transcurren en un ambiente de ocio burgués, donde la mayoría de los personajes juegan a las cartas, tenis, billar, se la pasan en bailes,

cacerías y vacaciones.

La historia no acaba ahí, con la destrucción del hombre por la mujer fatal. En la segunda parte titulada "La mano de fuego", Lía, después de una cacería, se entera de un detalle significativo de la muerte de Armando: antes de morir, le cortaron de un tajo una mano con una bayoneta. Impetuoso como era, aun sin mano se lanzó contra el alemán enemigo, "se le tiró encima, lo abrazó y le clavó los dientes en el cuello. Por la noche, los encontraron muertos a los dos, estrechamente enlazados, que el odio siempre ha de parecerse al amor" (1981, 81). Cuando Lía se entera del detalle, impresionada, dice: "-la muerte no es lo que me impresiona, sino la mano que le cortaron antes de ultimarlo. La muerte la esperamos siempre como una consecuencia de la vida. ¡Pero una mutilación! No, una mutilación es horrible" (p.80). Sin embargo, justamente eso es lo que pide Lía a Armando enamorado: su cabeza, como ya aparece insinuado en un diálogo inicial en que los amantes discuten sus penas. El afirma en confesión sádica: "Quisiera matarla hundiéndole un alfiler en cada poro. Así, aún quedarían sufrimientos a mi favor en nuestra contabilidad", a lo que ella responde, con conocimiento y frivolidad: "¡Pero qué hombre! Parece tonto. No trate de aterrorizarme, pues ya sé que usted, por aparentar una maldad que no tiene, se dejaría cortar la cabeza" (p. 34-35). Lía/Salomé pide sin ambages la cabeza de su amado. Como la Salomé de Wilde, que es destruida por la ira y el terror masculinos de Herodes después de la decapitación de Juan el Bautista, Lía debe pagar por su crueldad amorosa, incluyendo su arribismo y su coquetería.

A diferencia de las otras narraciones vistas, en que el héroe masculino perece pasivamente ante la fortaleza de la mujer fatal, en la novela de Soler el orden tradicional y masculino venido a menos se

restablece cuando en la segunda parte, un nuevo personaje masculino, el Dr. Astorga, venga la muerte de Armando. Astorga, que es una especie de reencarnación criolla del muerto, estudió medicina en Francia y conoce las noches locas de París. Sin embargo, no puede renunciar a su paisaje local, a la naturaleza americana, por lo que ejerce resignadamente en un hospital de provincia con una que otra borrachera campirana. Es presa de la melancolía y se siente "un eterno desterrado", un "alma sin rumbo", una "voluntad sin órbita". Se establece un coqueteo entre Astorga y Lia, y con engaños, fingiendo arrepentimiento y maternidad, le saca una confesión de amor, sólo para luego rechazarlo y reírse de él. Entonces Astorga, con ayuda de un primo de ella, decide jugarle una broma a Lia: corta una mano de un cadáver del hospital donde trabaja, la unta de sulfuro de cadmio, por lo que brilla en la oscuridad, y la deja en la recámara de Lia. Cuando la descubra en la noche, ella sin duda pensará que se trata de la mano de Armando el muerto. Y efectivamente así pasa: cuando los bromistas se acercan al cuarto de Lia para saber qué pasó, primero oyen un "rumor de masticación". Luego

Anómóse el doctor y su vista pudo percibir por la luz de la mano de fuego, a la mujer con el pelo en desorden sobre la frente, los ojos saltantes, las comisuras de los labios despedían una llama azulina; con las manos crispadas sostenía la del muerto en la boca, destrozándola a dentelladas (1981, 107).

Con la locura de Lia se restablece el equilibrio perdido. La conjura de los hombres triunfó. La muerte de Armando ha sido vengada. Es la misma reacción que ocurre en la *Salomé* de Wilde, cuando, al final, Herodes grita "¡Matad a esa mujer!", y "los soldados se abalanzan y aplastan con sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea" (1991, 774). ¿Ha cambiado en algo la relación entre los sexos como para que ya entrado el nuevo siglo la víctima imaginaria, el héroe melancólico, sea capaz de

levantarse y de vengarse de su verdugo? Sí. La deteriorada identidad masculina, tan venida a menos en el siglo anterior y sobre todo en sus postrimerias, con hombres afeminándose con el progreso industrial al tiempo que las mujeres se masculinizaban, de pronto recibe nueva fuerza por donde menos se esperaba: la I Guerra Mundial contribuye a fortalecer una identidad mermada: de nuevo se ponen a prueba el riesgo, la inteligencia, la fuerza, el conocimiento del guerrero antiguo. Las viejas virtudes masculinas dejan de ser antiguallas y funcionan de nuevo. No en balde es en esa primera guerra donde muere Armando, el personaje de Soler, haciendo honor a su código viril. Se trata de la resurrección de la mitología del héroe, que llegará a su esplendor con las ideologías fascistas de la segunda Guerra Mundial. La última frase que Lía dice a Armando, en la despedida es: "Es preferible el recuerdo de un héroe que la presencia de un hombre" (1981, 42). Con estas palabras acaba la primera parte de la novela, que son repetidas, como un eco, por el marido de Lía, sin saber del pacto oculto de los amantes.

Este reforzamiento del mito de una virilidad heroica no es un asunto sólo literario sino cultural, que tiene sus consecuencias no nada más en el arte sino también en la realidad social. Por ejemplo, al analizar los efectos negativos de la I Guerra Mundial sobre el movimiento de las mujeres, Annelise Maugue dice:

Le réinvestissement par les hommes de la fonction guerrière n'a pas seulement facilité le refus du droit de vote aux femmes dans les années 1920; ses conséquences ont été plus vastes et plus profondes: il a contribué à refermer la crise d'identité masculine non pas en favorisant l'émergence de nouvelles valeurs mais en redonnant vie aux anciens mythes virils (1987, 178).

En la resolución de El resplandor del ocaso no interesa tanto subrayar lo obvio, el castigo de la mujer fatal, pues esto ya se ha visto en otras

novelas como en *Bruges-la-Morte*. Lo que llama la atención es el viraje ideológico por el cual dicha acción se realiza, la decisiva intervención masculina para su éxito, en el que participa un héroe melancólico redivivo, que en vez de sucumbir pasivamente, como Armando, contraataca. Quizás los aires de guerra y de agitación social revitalizan a los hombres anémicos de virilidad por la comodidad burguesa.

En la historia de Soler circula un fantasma de desmembración, de castración, entre hombre y mujer, que se atempera un poco en el caso de la relación de un hombre viejo y una mujer joven, sublimación sentimental del deseo incestuoso entre padre e hija. Ya vimos el chispeante diálogo en que Lía advierte a Armando que, en el fondo, él daría la cabeza por ella. Más adelante el Dr. Astorga bromea con una monja: "al que le duela la cabeza lo manda mañana al salón de operaciones para cortársela". También está la fascinación que ejerce sobre Lía el enterarse de la mano cortada de Armando, lo que ella llama "la mutilación", y finalmente, el instrumento de la venganza: la "mano de fuego" cortada a un cadáver que enloquece a la muchacha. En todo esto hay una recurrencia a la idea de desmembrar, de separar, de cortar, que no deja de tener un sesgo siniestro, ominoso, y que se ve reforzada con la acción de masticar, de comer dicho miembro mutilado, que es la imagen final de Lía. Salomé besó la cabeza cortada del Bautista, Lía se la come.

El resplandor del ocaso es una muestra del fin del imperio pujante del tipo de la mujer fatal en la literatura fin-de-siècle. Esto no significa que desaparezcan las mujeres fatales de la literatura, lo que se agota es el recurso manido de la polaridad mujer fatal/mujer frágil, donde una devora y la otra muere. La irrupción de la vanguardia narrativa propiamente dicha (tipo Joyce, Woolf, Proust) echa por la borda dichos recursos. No se

interesa por arquetipos sino por individualidades. La exploración del tiempo fragmentado y de la subjetividad descarta el uso de personajes apriorísticos. Además, la guerra ha traído un alivio momentáneo a la crisis de identidad, de nuevo los hombres vuelven a ser hombres, es decir, héroes, y las mujeres, mujeres. Todavía es posible para ellos una coartada de trascendencia heroica, antes que sucumbir al inevitable reacomodo sexual fruto de las transformaciones del siglo.

- 1) Para una exploración del concepto de "exotismo" como un elemento común en la historia de las vanguardias artísticas, con sus diferentes núcleos de interés (Japón, China, el Pacífico de Gauguin -Oceania-, Africa, América del Sur), puede consultarse el valioso libro de José A. González *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*.
- 2) Para abundar en la obra de Weininger, así como su ubicación cultural, puede consultarse el capítulo "Otto Weininger, Sexo y carácter", del libro *Historia maldita de la literatura*, de Hans Mayer.
- 3) Sobre este asunto de la tematología puede consultarse *Tematología y transtextualidad*, de Luz Aurora Pimentel, así como el capítulo XIV del libro de Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*.
- 4) Para una mejor comprensión de la figura de Lilit, sus implicaciones sexuales y su ubicación en el contexto cabalístico, se recomienda el ensayo de Esther Cohen titulado "Lilit: el lado oscuro de Dios", en *La palabra inconclusa*.
- 5) Entiendo por actante el "participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias". Cf. el *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin.

#### CAPITULO IV

Orfeo después de Eurídice o el héroe decadente:

duelo, melancolía y castración

En su libro *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica* Mario Praz presenta una evolución del héroe romántico centrada en la figura del *hombre fatal*, antecedente masculino de la *mujer fatal* finisecular. Según el estudioso, a fines del siglo XVIII el prometeico Satanás de Milton transfiere su siniestra fascinación al tipo tradicional del bandido generoso, a la Robin Hood. Los fondos gotizantes de las novelas inglesas se pueblan de rebeldes con gran estilo, aunque sombríos, que parecen arrastrar el peso de una caída metafísica, no exento de tintes teológicos. Entre las características del *hombre fatal* de los románticos están su origen misterioso (que muchos suponen de alta alcurnia), las huellas de anteriores pasiones, la sospecha de una culpa horrible y oculta, la melancolía, el rostro pálido y los ojos atrayentes.

En la primera mitad del siglo XIX, dicho héroe activo y viril marca una curva ascendente que en la segunda mitad decrece para ceder su lugar a un héroe melancólico, decadente, que en el fin de siglo tuvo como encarnación literaria ejemplar a Floressas Des Esseintes, el personaje de *A rebours*. Praz confronta dicha evolución del héroe romántico -de sádico a masoquista- con el proceso seguido por la *mujer fatal*, que justamente alcanza su auge cuando el rebelde viril y con grandes ideales se transforma en un hombre abúlico, neurótico e individualista, de extrema sensibilidad; a veces místico, a veces lujurioso, a veces ambas cosas.

El sentimiento religioso y la voluptuosidad no siempre se oponen. En muchos de estos personajes la religión funciona como una forma larvada de satisfacción sexual sublimada y que Praz considera morbosa. En todo caso, las fronteras entre misticismo y sensualidad nunca han estado muy claras.

Libidinalmente, la castidad puede ser una opción tan perversa como el desenfreno. Si a ella se le añade el martirio, se tiene una situación propicia a la orgía mental. Una castidad física no supone una sexualidad sosegada, muchas veces ocurre lo contrario: la exacerba. Algunos eclesiásticos conocían bien el vínculo entre voluptuosidad y dolor, por lo que desconfiaron de las conversiones religiosas de muchos de los autores "malditos" vueltos al rebaño cristiano, como Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, el mismo Baudelaire, Péladan, Huysmans, Verlaine, Barrès, Léon Bloy, o bien Wilde, Beardsley o Dario. Sobre los franceses dice Praz algo válido también para otros contextos. Lo que nos indica que más que un asunto de nacionalidad, tiene que ver con la época, con el momento histórico de modernidad pujante del siglo XIX, ya se viviera desde la metrópoli (el simbolismo y el decadentismo europeos), ya como colonia o república incipiente (el modernismo latinoamericano). Lo que Praz dice es que: "Sadismo y catolicismo se convierten, en la literatura decadente francesa, en los dos polos entre los cuales oscilan las almas de escritores neuróticos y sensuales que, en definitiva, evocan a aquel "épicurien à l'imagination catholique" que fue Chateaubriand" (1969, 322-323).

La evolución del héroe romántico no es tan lineal como podría deducirse de Praz (1). La melancolía del personaje masculino de fin de siglo no es producto sólo de una transformación del hombre fatal de la primera parte del siglo, no se trata sólo de un hombre "afeminado", en el sentido de haber perdido acción y movimiento y ganado pasividad y silencio. El tipo del héroe melancólico de fin de siglo se alimenta, además del hombre fatal a la Byron, del hombre sensible, muchas veces artista, soñador, contemplativo, en la línea del Werther de Goethe o del René de Chateaubriand, aquejado del mal du siècle. Praz ubica los orígenes del

héroe romántico desde la tradición inglesa, y descuida un poco las contribuciones continentales, específicamente alemanas y francesas. Hay, pues, dos tipos masculinos que conviven en el primer romanticismo, el hombre fatal y el hombre sensible -ambos antiburgueses ideológicamente-, que confluyen, durante el romanticismo tardío, en el héroe melancólico -igualmente antiburgués-.

Dicho héroe melancólico es un elemento que viene a triangular (y a dinamizar) la aparentemente inmóvil dualidad de mujer fatal/mujer frágil -inmóvil cuando se la ve sin su contraparte masculina-. Es a partir de ésta que se establece una cierta lógica entre los tres elementos, que no siempre tienen que aparecer juntos. Lo más normal es que la trama sólo involucre a dos de ellos (héroe melancólico y mujer fatal -como en *Rebolledo y Soler*, o héroe melancólico y mujer frágil -como en *Silva* o *Valle-Inclán*), aunque implícitamente suponga el tercero, dado el carácter "programado", previsible, de dicha red de personajes. En ambas posibilidades lo constante es el hombre melancólico, dado que es el punto central de este esquema masculino en el que el hombre domina (sádicamente) a la mujer frágil (v.g: *Sonata de otoño*, de *Valle-Inclán*) pero a su vez es dominado (masoquistamente) por la mujer fatal (v.g: *Salamandra*, de *Rebolledo*). Se trata de una cadena de sumisiones, en donde los dos sexos no pueden convivir en un mismo nivel sino siempre bajo la lógica de la subordinación de uno a otro.

En esta dinámica triangular el hombre anhela a la mujer frágil en tanto sublimación sexual y, por ende, en tanto trascendencia espiritual vista como "liberación de la carne". Como dicha alquimia del deseo (de lo físico a lo espiritual) casi nunca es posible en la realidad, la mujer idealizada debe morir (como en *Silva*) o, de plano, ya estar muerta (como en

Rodenbach). Aquí la mujer difunta viene a equipararse al triunfo de la carne (masculina) sobre la naturaleza, vista sobre todo como sexualidad. Este vínculo entre hombre melancólico y mujer frágil normalmente tiende a asociarse con lo maternal, siempre en la línea de la mujer inaccesible sexualmente. Esto es muy claro en un autor como Rodenbach, en donde el personaje masculino casi siempre vive en compañía de una madre o de una sirvienta que hace las veces de aquélla, y que busca que la decisión masculina favorezca a la mujer frágil, esto es, a la sublimación. Igualmente puede apreciarse en la novela de Silva con el personaje de la abuela del héroe, cuya imagen al final de la historia tiende a fundirse con la de Helena, la mujer frágil, en la imaginación de José Fernández. En esta apuesta casi siempre fallida por la sublimación, hay implícito un rasgo sádico del hombre hacia la mujer que puede, sin embargo, tornarse explícito, como ocurre en *El enemigo de Rebolledo*.

Pero si la relación del héroe melancólico y la mujer frágil se encuentra dominada por un rasgo sádico del hombre hacia la mujer, en el caso de la relación del héroe con la mujer fatal el signo se invierte y es el masoquismo el que se impone, con el hombre como elemento débil y pasivo. En este caso el hombre desea a la mujer en tanto cuerpo. La palabra clave ya no es sublimación sino lujuria, caída en la sexualidad, adiós a la trascendencia. El hombre renuncia a la razón y al espíritu para sucumbir al apetito corporal; sólo puede acceder al sexo sometándose a la mujer, encarnación de la naturaleza. De aquí que la mujer fatal signifique degradación para el hombre en lo que tiene de más humano: la razón. No es extraño en estos casos que el héroe melancólico acabe mal, como corresponde al transgresor del orden masculino, al que dice no a la cultura (a la sublimación) y sí a la naturaleza (a la sexualidad). Entonces el héroe

melancólico acaba muerto o loco, en cualquier caso, fuera del orden social.

Este héroe tiende a coincidir con el artista, dada su gran sensibilidad. Hagamos tan sólo un breve repaso de algunos de los personajes vistos para reafirmar este vínculo entre el héroe melancólico y el artista: en el caso de Huysmans, *Des Esseintes* es más un crítico artista -en la senda delineada por Wilde- que un artista crítico. Es aristócrata y esto lo acerca al arte, que implica una "aristocracia del alma". El Hugues Viane de *Bruges-la-Morte* no es un artista declarado. Sin embargo, es un perfecto ocioso, cuyas principales actividades son deambular por la ciudad y contemplarse en las aguas de los canales, con un sentimiento entre místico y estético. Tampoco el Borluut de la novela de Rodenbach *Le carillonneur* es un artista abiertamente, aunque defiende a la ciudad medieval como restaurador y sea el carillero oficial que toca su música de campanas. El Armando Lile de *El resplandor del ocaso* no es artista, sino más bien un don juan ocioso. El itinerante Marqués de Bradomín puso su arte en las mujeres y en sus memorias. Sí son creadores declarados el personaje de Silva, José Fernández, así como los héroes de Rebolledo.

El artista tiene un papel ambivalente en la sociedad masculina. Es antiburgués en estética, en filosofía, en conducta. Sin embargo, no lo es en sus representaciones de la mujer, que se pliegan a la ideología antifemenina imperante. En este sentido, su arte rebelde está a la defensa del derecho masculino. Comparte los mismos miedos y prejuicios sexuales que el burgués. No por ello éste confía en aquél: su cercanía con las pasiones y su alejamiento de la razón lo acercan peligrosamente a las mujeres. Así, al marginamiento social que sufre el artista en la sociedad burguesa del XIX, hay que añadir una cierta marginación sexual que él mismo se encarga de producir en la escena literaria con personajes que hacen del sexo -ya

sea por represión, ya por compulsión- una vía de trascendencia más allá del matrimonio burgués, como los viajes a tierras exóticas, como las drogas, como la magia y el ocultismo, que tanta importancia tuvieron en la imaginación finisecular, tan romántica como la de principios de siglo, sólo que con una intensidad melancólica, más artificialista y menos naturalista; menos vital e ingenua, más decadente y desencantada. El asunto de la sexualidad se convierte en terreno franco de la literatura, sin que tenga que justificarse por el amor. Algunos de ellos -los esteticistas como Wilde- acuden a la belleza como guía. Otros al misterio (Rodenbach, Péladan), unos más a la transgresión (Crowley y Swinburne en Inglaterra, Antonio de Hoyos y Vinent en España). De ahí esa abundancia de sádicos y masoquistas, de necrofilicos y fetichistas, de pederastas y lesbianas, una verdadera galería de personajes "pervertidos y refinados" que pululan en la narrativa de simbolistas, modernistas y decadentes(2).

Para fines de siglo la exaltación de las pasiones del primer romanticismo ya no resulta tan atractiva como tal. Ahora las pasiones han de someterse al alambique del artificio. La emoción debe ser elaborada, lo que se traduce en poner más atención a aspectos formales, a la musicalidad de la prosa, a la hibridización de los géneros: el poema en prosa, la prosa poética. La pasión cede su puesto al cerebro, a un arte más intelectual -no necesariamente más racionalista-, al que le interesa no sólo el producto de la creación sino también sus mecanismos. En este sentido las vanguardias de principios de siglo XX lo que harán es acentuar, intensificar, algunas tendencias presentes ya en el simbolismo.

## Crisis de identidad masculina y temor de castración

La condena de la sexualidad y de la sensibilidad, que recae sobre las mujeres en un medio burgués y pretendidamente cerebral, también excluye al artista. En los nuevos tiempos que corren la pasión ya no es una vía de apropiación del universo -como en el primer romanticismo-, sino una grieta por la que puede disolverse una identidad masculina en crisis ante el avance feminista, que aunque exagerado por muchos autores misóginos, era real. En un siglo que había hecho del cerebro el órgano distintivo del sexo masculino (así como el útero lo era de la mujer) no podía dejar de asombrar, por ejemplo, que las pocas mujeres que accedían a las universidades pudieran desempeñarse con tanta o mayor holgura que sus compañeros varones. Las consecuencias sobre la propia identidad no se hacen esperar: si algunas actividades que confieren prestigio y peso a los hombres lo hacen no por aspectos esenciales, exclusivos suyos, sino por la prohibición de realizarlas a las mujeres, entonces ¿dónde está la esencia de la hombría y, más allá, la esencia de cada sexo?

Cuando se habla del cerebro como órgano distintivo del hombre no se trata sólo de apelar a una Razón abstracta sino de vincular saber y poder: el cerebro es el instrumento de transformación y dominación de la naturaleza (incluida la mujer), en una época de descubrimientos científicos, técnicos y sexuales. Es el cerebro el que funda el carácter demiúrgico del varón, su capacidad de modelar y transformar en su beneficio la materia bruta que lo rodea. En estos sentidos el cerebro no deja de revestirse de caracteres fálicos, tanto si se le ve por el lado de la fertilidad, de la creación de formas e instituciones, como si se le ve por el lado del dominio, del poder: sobre la naturaleza, sobre los animales,

sobre las mujeres.

En su libro *L'identité masculine en crise*, de Annelise Maugue, la autora aclara sobre esta reformulación de identidades que el siglo XIX

propicia:

La Révolution de 1789 et la révolution industrielle ont transformé les status et les rôles, bouleversé les valeurs, remodelé les identités: dès les années 1830, la question de la femme commence à se poser en référence à des comportements qui n'engagent plus seulement quelques personnalités d'exception. Les signes avant-coureurs se multiplient, qui annoncent cette période de 1871 à 1914, période de paix et de stabilité relatives, où les femmes vont engranger des avancées pratiques, symboliques et théoriques (1987,8).

Postular "la question de la femme" tiene consecuencias no sólo sobre la propia mujer, sino también sobre el estatuto masculino. En un sistema binario donde la oposición masculino/femenino está fijamente definida por la convención, por la tradición, recomponer lo femenino conlleva automáticamente recomponer lo masculino. En esta visión ideológica, lo femenino sólo puede crecer disminuyendo lo masculino. Si la mujer gana nuevos espacios (sociales, económicos, sexuales) sólo puede hacerlo restringiendo los espacios varoniles. Si la mujer gana cuerpo y vitalidad, debe ser extrayéndoselos al hombre. No es posible la convivencia hombre/mujer fuera de un marco jerárquico, de dominación de uno sobre otra. De aquí que si la mujer cambia, debe ser para mal (del hombre y de la sociedad). Esta concepción de la relación entre los sexos se manifiesta en rebeldía femenina, en angustia masculina. En este contexto, no es raro que proliferen en las esferas artísticas y literarias (dominadas por hombres) representaciones de la mujer fatal, ya sea en versiones más realistas, o bien, bajo las máscaras de esfinges, sirenas o vampiras. Ya se mencionó anteriormente que Mario Praz vincula la transformación del hombre fatal en héroe melancólico con el auge de la mujer fatal.

Ahora bien, en el orden de la representación la mujer aparece con un poder que en la realidad no tiene, lo que es señal de la angustia del hombre histórico por su desposesión, que lo lleva a agrandar los poderes de su enemiga. Por distintas vías él se va viendo privado poco a poco de los medios habituales con que ha asegurado sus aspiraciones demiúrgicas y de dominio, que hundan sus raíces en un sentido psíquico de identidad. Por una parte el mundo burgués industrial desvaloriza los procesos de trabajo, llega incluso a hacerlos intercambiables por el funcionamiento de las máquinas. La exquisitez del artesano se ve desplazada por la productividad del industrial. Justamente en este contexto es que un crítico como Walter Benjamin habla de "la pérdida del aura" del objeto artístico en la era de la reproducción industrial. Por otra parte, las virtudes viriles del guerrero, que han sido parte sustancial de la propia identidad masculina a través de figuras como las del Caballero o el Conquistador, no tienen mucho que hacer en un siglo que prefiere las batallas económicas a las militares. En el nuevo orden, ya no es el Caballero el que ejerce la violencia sino el Policía. Aquél podía revestirse de nobles funciones, incluso de tipo místico y estético. Esto no es posible con el Policía, reducido a su simple función de guardián del orden burgués.

El carácter burocrático de la sociedad moderna induce a los hombres a la pasividad, los "feminiza". Hay una inadecuación entre las actividades cotidianas del hombre y sus fantasmas de fuerza y esplendor. Para compensar esta falta, el burgués recurre a la familia, donde puede reinar, esto es, ganar identidad, como padre y esposo. Por su parte el artista tiene la catarsis creadora para sobrellevar su duelo íntimo, el de una mujer sumisa que la historia moderna busca trastrócar en mujer fatal.

El temor ante el movimiento de las mujeres también alcanza las esferas

del poder, como se aprecia en las palabras de un político de la época (de 1872):

Un ejército monstruoso ahora viene sobre nosotros-100000 remolinos con enaguas- que debemos afrontar con firmeza, o ser arrollados por la tormenta. La diminuta esposa ha alcanzado tal talla y fuerza que ahora sus golpes hacen encogerse al hombre más fornido; las diminutas uñas han crecido hasta ser garras, y ahora destrozan donde antes provocaban cosquillas; y si el tipo fornido y cordial no se cuida bien, quedará sofocado, de espaldas, y en unas condiciones con las que no soñaba hace poco tiempo (Gay, 1992, 180).

En países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Francia "la sensación de que la masculinidad estaba en peligro se profundizó según adquiriría importancia la campaña en favor de los derechos de las mujeres" (Gay, 182). Así, a los cambios en los roles laborales propiciados por la economía moderna, se vinieron a añadir aspectos más directamente ideológicos y políticos, como la adquisición de una independencia jurídica (sin la tutela del marido o del padre) o el acceso de las mujeres a la educación y al sufragio. El feminismo o simplemente el cambio de ciertas conductas de la mujer eran percibidos psicológicamente por muchos hombres como amenaza de castración. Un elocuente testimonio literario de dicho temor lo encontramos en el diario del escritor francés Edmond de Goncourt: Anoche soñé que estaba en una fiesta, llevando una corbata blanca. En esa fiesta veía a una mujer entrar y la reconocía como una actriz de teatro de bulevar, pero sin poder dar nombre a su rostro. Estaba envuelta en una mascada, y sólo me di cuenta de que estaba completamente desnuda cuando saltó sobre la mesa, donde dos o tres muchachas estaban tomando té. Entonces empezó a bailar, y al bailar daba pasos que mostraban sus partes íntimas armadas con las mandíbulas más terribles que uno pueda imaginarse, abriéndose y cerrándose, exponiendo una hilera de dientes. El espectáculo no tenía sobre mí ningún efecto erótico, salvo el de llenarme con unos celos atroces, y provocarme un deseo feroz de hacerme poseedor de sus dientes... puesto que estoy empezando a perder todos los míos. ¿De dónde diablos pudo venir un sueño tan estrafalario? No tiene nada que ver con la toma de la Bastilla (Gay, 186).

Este sueño -ejemplo no de la ortodoxa envidia del pene a la Freud sino

más bien de envidia de la vagina dentada a la Goncourt- fue anotado por el escritor un 14 de Julio de 1883, día de la Bastilla, y a pesar de su observación final de que nada tiene que ver con dicha fecha, quizás si la tiene si leemos dicho sueño como la proyección de un temor, al tiempo que individual, colectivo, producido por la amenaza de mujeres fuertes, competitivas y castrantes, ajenas al esquema tradicional en que ser mujer se identificaba con hogar y maternidad. Esa mujer de vagina dentada que salta sobre la mesa y baila encarna ese poder que el hombre cree haber perdido y añora (representado por los dientes); se trata de un asalto feminista a la Bastilla fálica de Goncourt. Dicho sueño, ubicado en el contexto cultural de la época, pone de manifiesto una ausencia, una falta, que sumen al sujeto masculino en la nostalgia (la envidia) de lo perdido. Duelo y melancolía por la mujer ideal, ausente, muerta (como en Rodenbach), por un poder que se tuvo y que, día a día, se pierde o se cree perder, muy acorde con una época percibida como de apocalíptica decadencia.

#### Estراتيجias de evasión

Todo el aparato ideológico y científico que el siglo XIX levantó para justificar patrones de superioridad entre los sexos (Comte, Spencer, Darwin, Vogt, etc.), y que igualaban la mujer con el niño y el "primitivo", a la larga resultó contraproducente para el propio hombre. Por un lado, fue incapaz de contener por mucho tiempo los cambios sexuales que la modernización de la sociedad favorecía. Por otra parte, se produjo una desvalorización de las mujeres reales a los ojos masculinos, quienes fueron vistas en el mejor de los casos como niñas con cuerpo adulto, mentalmente infantiles (futuras esposas y madres), o bien, como monstruos lujuriosos ávidos del dinero y del poder masculinos. En uno u

otro caso, la mujer nunca puede ser una compañera a la altura del hombre (según su heroica autoconcepción). La amistad entre los sexos no es posible por mucho tiempo, pues rápidamente deriva en la subordinación y la explotación de uno por otro, cuyos extremos son la madre que muere en el parto como ofrenda al paterfamilias y el hombre que sucumbe por la acción destructora de la mujer fatal.

Para fines de siglo, la bondad femenina sólo existe en el ámbito maternal, que es sexualmente inaccesible. Los hombres jóvenes, crecidos en la ideología de la monja doméstica, no encuentran en las mujeres jóvenes los ideales buscados. Así, muchos de ellos -los artistas, sobre todo-, puestos a elegir entre la mujer infantil y la moderna castrante, rechazan a ambas y adoptan la soltería como estilo de vida. Dicha soltería puede adquirir la formaseudomística de un celibato tormentoso (el Gabriel Montero de *El enemigo de Rebolledo*) o la forma mundana del eterno galanteo sin mayores compromisos (el Marqués de Bradomin).

Para muchos hombres solteros, el celibato fue una opción (frustrada, suponemos, la mayor parte de las veces). Justificada por la ideología religiosa, tenía también la ventaja de alejar los temores de la sífilis y de la castración feminista. Dado que el fin de siglo fue un período de crisis religiosa, muchos de sus artistas, tras una temporada en el infierno de la duda, terminaron de vuelta a sus antiguas iglesias, con lo que el celibato se les presentó como una vía adecuada que los alejaba del pecado de la carne y los ponía en el camino de la trascendencia, hacia un nuevo estado del ser en que la mente supera las ataduras del cuerpo. Como complemento, no faltaban las "amistades ideales" con gente de su propio sexo. Estas amistades masculinas se revistieron de esa vocación de pureza y trascendencia entre iguales, que durante el siglo jamás fue posible entre

miembros de diferente sexo.

En un tiempo en que el descubrimiento y divulgación de la sexualidad femenina despoja a las mujeres de "inocencia" (dada la condición culpable asociada al sexo), no es raro que el artista vea en la infancia uno de los últimos reductos de la pureza (hasta la llegada de Freud con su teoría de la sexualidad infantil -que tanto escandalizó a sus contemporáneos-, pero esto será hasta el nuevo siglo). Dado que la mujer estaba tan ansiosa de asumir su cuerpo y su deseo, ella no debía ser por más tiempo el ideal de belleza que, como bien lo apuntan autores como Dijkstra y Paglia, en el fin de siglo estuvo representado por el adolescente. En la imaginación de muchos artistas es el efebo el que asume el ideal estético que la mujer abandona:

A new admiration developed for the special beauty of the male. Man, it was now argued, with numerous quotations from Plato, had all the "soft", physical attractions of woman, plus the male's exclusive capacity for intellectual transcendence. The ephebe, the sensitive male adolescent, not woman, was the true ideal of aesthetic beauty. Indeed, the young, fully grown male, the "blond god", his lingering freshness enhanced by muscular development and physical strength, seemed to many artists and intellectuals fleeing woman the personification of the magnificent, aggressively evolving mind of man (1986, 199-200).

La adolescencia no es un fenómeno natural, algo que se ha dado de forma constante en todas las épocas. Se trata más bien de una categoría histórica de la que puede hablarse con propiedad a partir del siglo XIX, en tanto creación burguesa (3). En el caso del culto finisecular al adolescente, encontramos que a veces se fusiona con otro tema privilegiado de la época: el andrógino.

**La fascinación del andrógino: de Balzac y Gautier a Péladan y Neruo**

Si bien

la figura del andrógino no nace literariamente en el siglo XIX, éste fue su momento privilegiado, gracias al impulso que le dio la imaginación romántica. Siglos atrás Ovidio en sus *Metamorfosis* había contado la historia de Hermafrodito, IV/ 285-388 (4), con lo que dicho motivo pasó del mito a la literatura. Con el triunfo cristiano, el andrógino pierde vigor popular y no es sino hasta el Renacimiento que reaparece con fuerza, cuando neoplatónicos, hermetistas y cabalistas lo ponen de nuevo a circular. Desde estas esferas, la idea del andrógino influye al místico alemán Jacob Boheme, al sueco Swedenborg y a William Blake, entre varios (5). A través de los escritos visionarios de Swedenborg, dicho tema llega a Balzac, quien lo desarrolla en *Séraphita* (1835). Esta novela estuvo muy presente a lo largo del siglo XIX, contribuyendo a la popularización del andrógino en medios literarios y ocultistas. El romanticismo encontró en dicho motivo terreno fértil para sus preocupaciones de trascendencia, de superación de una realidad material y sexual. *Séraphita-Seraphitus* llama a sus enamorados Wilfrido y Minna a adoptar su naturaleza angelical, plenitud libre de la incertidumbre de los sexos.

Casi al mismo tiempo en que Balzac publica su *Séraphita*, Théophile Gautier da a conocer *Mademoiselle de Maupin* (1836-1837), donde se aborda el asunto de la ambigüedad sexual mediante el recurso del andrógino. Pero, a diferencia de la versión mistificante y swedenborguiana de Balzac, en Gautier el andrógino aparece en un ambiente mundano y profano. Así, ya desde la primera mitad del XIX el andrógino delimita las dos vías que seguirá en lo que queda del siglo: una mí(s)tica y otra profana. La primera lo enfoca como principio de identidad suprema donde los opuestos conviven o

se superan. La otra, la secular, laiciza el motivo, lo vuelve una posibilidad de nuevos goces terrenales, lo sexualiza. En esta segunda vertiente se le asocia con la pederastia, el incesto entre hermanos y el lesbianismo. Mircea Eliade, en su ensayo *Mefistófeles y el Andrógino*, ve esta sexualización del motivo como una decadencia, como una profanación, pero no hay tal, pues ya desde su origen con Gautier estaban presentes esas tendencias mundanas. En todo caso, dicha sexualización crecería por efecto de la secularización generalizada de la época, que tornaba lo celestial en terrenal.

Tampoco Balzac es tan sublime como piensa Eliade. Si bien en *Séraphita* la figuración del andrógino tiene características místicas, en otras narraciones como *Sarrasine* o *La fille aux yeux d'or*, la androginia se vuelve terrenal, encarna en el hermafrodita, en un contexto profano y sexual, de seducción mundana. Aquí la androginia no tiene la connotación de trascendencia espiritual sino, como en Gautier y en los decadentes, de ambigüedad sexual, de pluralidad de sexos, de exploración más allá de los límites de la heterosexualidad burguesa y productiva.

Para fines de siglo el andrógino encarna en la obra del escritor y ocultista francés Josephin Péladan. En varias de sus novelas, en especial en *L'Androgyne* (1891), está asociado con el adolescente y la pederastia, sin perder su carácter sublime -a contrapelo de lo afirmado por Eliade-:

Eros intangible, Eros uranien, pour les hommes grossiers des époques morales tu n'es plus qu'un péché infâme; on t'appelle Sodome, céleste contempteur de toute volupté. C'est le besoin des siècles hypocrites d'accuser la Beauté, cette lumière vive, de la ténèbre aux coeurs vils contenue. Garde ton masque monstrueux qui te défend du profane! Los à toi!

Anges de Signorelli, S. Jean de Léonard...vrais anges du vrai ciel, brûlants Séraphs et Kerubs abstracteurs, tenants des trônes de Iavhé. Seigneurie et essence Déiforme! -Prince du Septenaire, qui tour à tour commandes et obéis. O sexe initial, sexe définitif, absolu de l'amour, absolu de la forme, sexe qui n'ies le sexe, sexe d'éternité! Los à toi, Androgyne (Praz, 1969, 339).

El aprecio por la pintura de Leonardo, el artista del Renacimiento, se vinculó con la androginia, sobre todo en los cuadros de la Gioconda y San

Juan Bautista. Al respecto Péladan dice:

Léonard a trouvé le canon de Polyclète, qui s'appelle l'androgynie... L'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute autre exclusivement féminine, manque de force (Praz, 334).

Se puede tender en el siglo XIX un arco de figuraciones del andrógino en la literatura francesa que va desde Balzac y Gautier, a principios de la centuria, hasta Péladan, en pleno fin de siglo, sin abandonar sus repercusiones en otras lenguas. Como ejemplo, en Inglaterra, Swinburne, Wilde y Aleister Crowley, son algunos de sus cultores, más con matices de lujuria que de alegoría mística, aunque, como en Péladan, esta separación no es tan tajante. Entre los modernistas hispanoamericanos, Rubén Darío, en algunos poemas, o Amado Nervo, en su novela *El donador de almas*, retoman la idea de la androginia. En esta novela corta, Nervo trata el asunto de una manera irónica y divertida, con claras referencias a Balzac, Gautier y Péladan (la trinidad francesa de la androginia del XIX), lo que, a casi cien años de distancia, la vuelve mucho más grata de leer que, por ejemplo, la solemne narración balzaciana. Abundemos un poco más en este texto dado que es el menos conocido.

En *El donador de almas* encontramos una dualidad de personajes masculinos, el poeta y ocultista Andrés Esteves y el científico Rafael Antiga. El primero, por medio de sus artes ocultas, dona un alma sin sexo pero con cuerpo femenino al segundo, agobiado por la soledad y la melancolía. Este puede oír a esa alma, dialogar con ella, mientras ésta anda fuera de su cuerpo, el de una monja que, en un convento en México, es presa de raptos místicos. Mientras está fuera del cuerpo, Alda -que así se

llama el alma errante- deambula por esferas y mundos desconocidos y esplendentes (en clara e irónica alusión a los viajes cósmicos de los ángeles andróginos de Swedenborg y Balzac) y también ayuda al Dr. Antiga en sus diagnósticos, quien, al nunca fallar, se vuelve famoso no sólo en su país sino en el mundo entero. El doctor se enamora de su alma consejera, que, sin embargo, no puede corresponderle, pues "el amor radica en la voluntad y yo no tengo voluntad propia", le dice Alda. Pero ocurre que un día, a petición del doctor, el alma pasa tanto tiempo fuera del cuerpo que éste muere. Para no quedar desligada de este mundo material, no le queda más remedio que introducirse rápidamente en el cuerpo del doctor, que entonces se convierte en un "hermafrodita intelectual": "Ser un mismo cuerpo con dos almas! Tener en sí a la amada, en sí poseerla. ¡Acariciarla acariciándose! Sonreírla, sonriéndose... glorificarla glorificándose..." (Nervo, 1989, 38).

El andrógino de Nervo tiene un carácter narcisista puesto que "el hombre en realidad al amar a una mujer no ama en ella más que lo que a él le da ilusión, de belleza (...) Se ama, pues, a sí mismo amándola a ella, y deja de amarla cuando la ha desnudado de aquel atavío con que la embelleció primero... En cuanto a la mujer, ésa se enamora del amor que inspira, esto es: de sí misma también"(p. 33). La mujer no tiene peso específico y parece ser una pantalla en la que el hombre proyecta sus propios deseos; ella, por su parte, ni siquiera se proyecta, ama su propia vacuidad.

Con la natural inestabilidad de la condición andrógina, que tiende a cuajarse momentáneamente ya en hombre, ya en mujer, según el sexo de quien interpele, el matrimonio interior entre Alda y Rafael no dura mucho. Ella "era absorbente y caprichosa en todo: ¡mujer al fin!", aparte de haber perdido sus dotes extraordinarias al estar permanentemente encarnada, con

lo que el éxito ya no acompaña al doctor. Deciden separarse con la ayuda del poeta, Andrés, con lo que Alda queda liberada y se incorpora al orden cósmico, mientras los dos amigos quedan solos en la estancia. La novela se inicia con un diálogo amoroso entre ambos hombres, diálogo que se inscribe en la moda de las amistades sublimes del mismo sexo, y concluye con los dos amigos juntos en el crepúsculo, con Alda que se pierde en los espacios. El encuentro con la mujer ha sido sólo un etapa pasajera y sin futuro (la androginia) que rápidamente retorna a la condición inicial, masculina.

Además de la visión narcisista y masculina del narrador, hay una clara conciencia de la tensión entre los sexos:

...el doctor y Alda se amaban a pesar de todo, y el amor no es acaso más que una encantadora forma del odio entre los sexos, de ese odio secular que nació con el hombre y que continuará inalterable. ¡Oh, sí, los sexos se odian! El beso no es más que una variante de la mordida. el amor en sus impulsos tiene ferocidades inauditas (...) ¿No habéis visto alguna vez a una madre joven besar a su hijo hasta hacerle llorar, besarle con furia, casi con ira, causarle daño? Pues lo propio haría con su amado si tuviese vigor para ello (46).

Es en este ambiente de "odio entre los sexos" en que cobra especial relieve la figura del andrógino, como un medio frustrado de superarlo. Así lo demuestra el final de la novela, que confirma el carácter masculino y "homosexual" de la narración. Dado que el beso entre los sexos "no es más que una variante de la mordida", esto es, de la castración; dado que tampoco es posible por mucho tiempo la convivencia andrógina -armónica-, sólo queda la monosexualidad, la propia, la única, la varonil.

## Amores de Des Esseintes y Miss Urania

-Todo hombre necesita un hombre.

-Y a veces una mujer.

Amado Nervo, *El donador de almas*.

A rebours es la novela de Huysmans en la que los temas de la adolescencia y la androginia están presentes aunque de manera separada, animados por un deseo homosexual, latente pero nunca demasiado explícito. En el capítulo VI de la novela, Des Esseintes se cruza en la Rue de Rivoli con un joven de dieciséis años, "un enfant pâlot et futé, tentant de même qu'une fille". Sin conocerse antes, se ponen a charlar, y terminan yendo a un prostíbulo del que el jovencuelo se hará cliente esa y otras noches a cuenta de Des Esseintes. Su idea es corromper al joven, acostumbrarlo a las delicias del burdel y, después de un tiempo, cortar los pagos. Sin ingresos el joven recurrirá a la delincuencia para poder pagar los placeres recién adquiridos. En otra ocasión, al final del capítulo IX, Des Esseintes conoce a otro muchacho (también en la calle): "Ils se dévisagèrent, pendant un instant, en face, puis le jeune homme baissa les yeux et se rapprocha; son bras frôla bientôt celui de Des Esseintes qui ralentit le pas, considérant, songeur, la marche balancée de ce jeune homme" (1987, 218). De ese encuentro nace una amistad que es descrita con características de seducción inevitable y peligrosa:

Et du hasard de cette rencontre, était née une défiante amitié qui se prolongea durant des mois; des Esseintes n'y pensait plus sans frémir; jamais il n'avait supporté un plus attirant et un plus impérieux fermage; jamais il n'avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s'était plus douloureusement satisfait (218).

De ningún otro de los amantes y conocidos evocados, Des Esseintes se manifiesta tan emocionado. En ambos encuentros con adolescentes hay un

deseo homosexual no explícito, en un caso ligado a la perversión, en el otro con una amistad no exenta de inquietud. Pero dicho deseo no se agota con estos personajes sino que reaparece con Miss Urania, una acróbata de la que se encapricha por un tiempo, con rasgos más bien viriles como piernas ágiles, brazos de hierro y músculos de acero. El nombre mismo del personaje nos da una clave de los contenidos asociados: uranismo es uno de los nombres con que se denominaba a la homosexualidad a fines del siglo pasado y principios de éste. Al igual que otras amantes femeninas de Des Esseintes, sus características tienden a alejarla de la mujer común y a darle un cierto aire de monstruosidad. Al principio el aristócrata se siente atraído más que todo por su rareza, pero luego las cosas cambian: *Peu à peu, en même temps qu'il observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme* (1987, 210-211).

Notemos que lo que llama la atención de Des Esseintes no es una supuesta androginia de Miss Urania, esto es, una coexistencia de atributos femeninos y masculinos, sino más bien su carácter de transexual, de cambio de un sexo al otro. En esta concepción, la androginia sería una etapa intermedia entre uno y otro momento. Por otra parte, esa transexualidad que él observa en Miss Urania y que tanto lo excita, se da en él mismo: *Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes; à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte* (211).

Por un lado llama la atención la autopercepción de Des Esseintes como una criatura débil que, "par tendance", esto es, en una suerte de equilibrio natural, debe complementarse con un ser fuerte. Al héroe melancólico corresponde, pues, una mujer fatal (u otro hombre, éste sí fuerte). Por otra parte, obsérvese el sentimiento de feminización del personaje y su fantasía homosexual de estar entre los brazos de un hércules, que es uno de los rasgos físicos de Miss Urania que originalmente le habían llamado la atención, y que vuelve a aparecer más adelante, cuando decide terminar su aventura con la acróbata. Aparte de su estupidez "completamente femenina", de su falta de educación y de buenos modales, de sus "sentimientos pueriles de mujer", tales como el chismorreo y la coquetería, Miss Urania se muestra demasiado recatada en la cama, por lo que Des Esseintes no puede disfrutar "de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant" (212). Decide entonces terminar con ella: "Fatalement, des Esseintes rentra dans son rôle d'homme momentanément oublié; ses impressions de féminité, de faiblesse, de quasi-protection achetée, de peur même, disparurent; l'illusion n'était plus possible" (212).

A estas alturas, los sexos han perdido un fundamento estrictamente natural. Como corresponde a una visión artificialista, no se definen tanto por un factor biológico, sino que pueden ser alterados por la acción y la fantasía humanas. Como en una obra de teatro, se trata de papeles (femeninos o masculinos) que pueden ser desarrollados alternativamente ¿por un actor andrógino o asexual? No. Huysmans no lleva su visión a este extremo. Temeroso, se detiene y concede realidad natural al sexo previo del actor: "l'illusion n'était plus possible".

Dicho sentimiento de feminización experimentado por Des Esseintes puede vincularse con la fantasía de "querer ser mujer", estudiada por

Courtivron en varios autores decimonónicos. Dicha autora aclara que esta fantasía no es lo mismo que la proyección de un deseo homosexual, aunque "it is clear that they represent complementary and intermeshing aspects of one major desire, that of eluding the trappings of the societally defined masculine role" (1979, 218), que es justamente lo que Huymans afirma: "fatalement des Esseintes rentra dans son rôle d'homme momentanément oublié". Ampliando un poco más la perspectiva de Courtivron, que nos parece acertada:

While this "wish to be woman" or "wish to be body" should not automatically be equated with the wish for homosexuality, there exists an undeniable connection between such wishes in that they represent different facets of a complex network of fantasies. Certainly, the links between androgyny, homosexuality, bisexuality and transsexuality were not precisely defined in the nineteenth century; they are difficult to distinguish even given our present state of psychoanalytic knowledge. It would therefore be dangerous to categorize any literary character as explicitly homosexual or transsexual. Yet it is also true that from our perspective we can see in much of this earlier literature the dramatization of desires, the imaginative acting out of fantasies which, although impossible to delineate clearly, are equally impossible to ignore" (216).

Así pues, más que afirmar categóricamente una supuesta homosexualidad de Des Esseintes (o peor aún, de Huymans), lo que se quiere es subrayar su presencia diluida pero reincidente en el texto en tanto estrategia de evasión que manifiesta la tensión entre los sexos típica del fin de siglo XIX. Su inclusión, lejos de aliviar dicha tensión, la reproduce en términos literarios, dada su fuerte carga misógina. Con esto tampoco se quiere igualar homosexualidad con misoginia pues, aunque en el caso de Huymans y de otros autores finiseculares, ambas van de la mano, también pueden darse por separado, es decir, no hay una relación de consecuencia entre una y otra categoría.

**Eekhoud: homosexualidad y castración**

En la narrativa finisecular de Bélgica destaca no sólo Georges Rodenbach sino también Georges Eekhoud (1854-1927). A diferencia del primero, de clara militancia simbolista, Eekhoud es mejor conocido por una obra de corte naturalista que tuvo buena aceptación, en especial su novela *La Nouvelle Carthage* (1888), de crítica a la sociedad burguesa y capitalista. Hay que tener en cuenta que en Bélgica el simbolismo y el naturalismo no fueron movimientos literarios opuestos y encontrados, como en el caso francés. La coyuntura histórico-literaria era muy diferente, pues se trataba de consolidar una literatura nacional de expresión francesa, independiente de su modelo parisino. En la lucha contra el arte académico (francófilo tradicional) coincidieron tanto los simbolistas como los naturalistas, ambos con la divisa de un arte nacional. Algo parecido ocurrió en América Latina, donde los modernistas y naturalistas muchas veces coinciden en su empresa de renovación narrativa en contra el modelo académico colonial.

En 1899 Eekhoud publicó su tercera novela en París, *Escal-Vigor*, verdadera desviación simbolista en la trayectoria del autor. Aunque la acción sucede en el siglo XIX, el clima prevaleciente es el de la leyenda: transcurre en una isla del Mar del Norte que no está en el mapa, Smaragdis, cuyos habitantes son de origen "medio germánico, medio celta". La historia involucra nobles y vasallos, castillos y cofradías, costumbres paganas y cristianas, con lo que la primera impresión del lector es de estar ante una narración más medieval que decimonónica. Por otra parte, el estilo literario también es diferente, muestra la influencia del preciosismo decadente. A juicio de Brenner, "les bizarreries d'écriture de Georges Eekhoud sont à ranger du côté de l'écriture artiste des Goncourt ou de

Huymans" (1982, 20).

Pero lo que llamó la atención de los contemporáneos de Kekhoud no fueron tanto las desviaciones literarias del autor sino las desviaciones sexuales que el texto mostraba, al grado de que en Brujas el autor fue acusado judicialmente por pornografía, de atentar contra las buenas costumbres. El asunto no era para menos: Escal-Vigor es la primera novela moderna(6) en abordar el tema de la homosexualidad masculina, no sólo de una manera frontal, sino también con un carácter casi reivindicativo. Por su parte, Kekhoud negó ser homosexual. En una carta pública a un sexólogo alemán, Ivan Bloch, se defiende de serlo:

Jamais je n'ai fait profession de foi ou avoué d'homosexualité et c'est objectivement, comme romancier, que j'ai étudié cette classe si intéressante de déshérités et de parias, non de la nature mais bien de la société, auxquels je porte une sollicitude que l'Évangile aurait approuvée... Je n'ai autorisé personne à m'assimiler à mes personnages, encore moins ai-je fourni par ma conduite des preuves et des arguments aux généralisateurs" (Brenner, 1987, 10-11).

Kekhoud es el primer escritor europeo en asociar la homosexualidad (masculina) con la cultura y la sociedad -la convención- y no con la naturaleza. Balzac, por medio de su personaje Vautrin, algo había adelantado al respecto, pero siempre de una manera clandestina que no ponía en cuestión el orden social y que quedaba vinculado a lo ilegal y turbio. En Kekhoud la homosexualidad no se ve con la óptica de falla o anomalía (como era usual aún dentro de los mismos autores decadentes) sino como "un préjugé terrible et en quelque sorte indéracinable dans notre ordre social et chrétien" (1987, 174). Al no existir la idea de la homosexualidad como algo abominable -aunque ciertamente no recomendable-, desaparece todo la parafernalia decadentista que solía acompañarla: drogas, arlequines, circo, exotismo, etc. Quizás habría que decir que en el caso de Kekhoud el exotismo sexual se transforma, pierde su decorado prerrafaelita y Art

Nouveau, para "medievalizarse" y ganar así contenidos míticos dentro de la propia tradición cultural. Lo novedoso y subversivo de la trama se ve compensado con una distancia tranquilizadora para el lector de la época.

A diferencia del lesbianismo, que ya había hecho aparición en la escena literaria, la homosexualidad masculina continuaba siendo tema tabú. Aquél podía incluso servir como "perversión" grata al ojo voyeurista masculino. Pero la presión cultural no permitía esto en el caso de la homosexualidad entre hombres, excepto en son de burla (ligada a veces al travestismo) y, en el caso de la literatura decadente, enfocada siempre bajo el signo del artificio y la anomalía contranatural. De aquí la novedad del trabajo de Eekhoud, que da carta de naturalización al tema homosexual a la sombra del simbolismo literario desde una perspectiva moderna y secular. No en balde el siguiente que escribirá sobre el asunto, André Gide en su diálogo *Corydon*, también es un autor nutrido en sus comienzos con la estética simbolista.

Lo curioso de esta irrupción moderna del tema con Eekhoud es que se da bajo el mismo esquema estructural y temático ya visto: la polaridad *femme fragile/femme fatale* enfrentada a un héroe melancólico con visos de artista. Quizás lo que ocurre es que, en la combinatoria de Eekhoud, se hacen explícitos contenidos potencialmente homosexuales del esquema que hasta ahora no eran evidentes. Su carácter misógino se manifiesta entonces como abiertamente homosexual.

En la novela de Eekhoud tenemos cuatro miembros en el esquema y no tres: el conde Henry de Kelhmark que retorna a su heredad en la isla Smaragdis; bello, educado, viril, sensible, "excepcional hasta la anomalía", que prefiere la compañía de hombres rústicos y artistas a los de su propia clase social; su servidora Blandine, encarnación de la mujer

frágil y que reúne atributos maternales, única mujer con la que Henry tuvo intimidad; Claudie, "au tempérament d'amazone, aux seins volumineux, aux bras musclés, à la taille robuste et flexible, aux hanches de taure, à la voix impérative, type de virago et de walkyrie"(1987,36), que quiere casarse con el conde por ambición y lujuria, y finalmente el hermano menor de Claudie, Guidon, un adolescente soñador, marginado por su familia, de quien se enamorará Henry. Entre los hermanos Claudie y Guidon hay una relación invertida. Su padre se refiere a ella como "mon vrai garçon" y a él como "une fille manquée".

Henry toma bajo su tutela al joven, quien lo ha cautivado desde el principio con su belleza rústica y su sensibilidad. Su encuentro aparece presidido por una pintura que muestra el abrazo amoroso de dos hombres, un antepasado de Henry que murió por su príncipe. Se trata de una iconización de los sentimientos de Kelhmark. El cuadro aparece al inicio de la novela y al final, en el momento de la muerte de los amantes. Lo que al principio es visto con buenos ojos por la sociedad, paulatinamente se irá transformando en un remolino de chismes e intereses encontrados. Cuando la verdadera naturaleza de las relaciones entre el conde y su protegido son del dominio público, se produce un acto de violencia colectiva que pone fin al amorío.

Un elemento de la novela que al final se revelará muy importante es el de la leyenda de San Olfgar, antiguo evangelizador de la isla, martirizado y canibalizado por las mujeres del lugar, que incluso llegaron al estupro. Su destino es comparado al de Orfeo y las bacantes. Así, tanto Olfgar como Orfeo son emblemas de castración, uno en la tradición cristiana, el otro en la pagana. Para celebrar el triunfo espiritual del mártir Olfgar, todos los años se celebra una "kermesse" en la que las mujeres tienen derecho a declararse a los hombres tímidos, a tomar la iniciativa erótica, por lo que

la fiesta es descrita como una verdadera saturnal en que la jerarquía de los sexos enemigos se invierte y son las mujeres las que, cual ménades furibundas, persiguen a los hombres y los poseen. Los varones que no quieran participar deben guarecerse y los otros, simplemente lanzarse a los campos. Se trata, pues, de una fiesta pagana donde se rinde culto a la lujuria y a la fertilidad, y cuyas ejecutantes son mujeres.

Para vengarse del rechazo de Henry -y puesta al tanto del tipo de relación entre el conde y su hermano-, Claudie aprovecha una de estas kermesses para destruir a los amantes. Poco antes del violento desenlace, el castillo de Escal-Vigor es descrito "éclairé comme une architecture d'émeraude, puis un voile de sang s'appliqua, sur la façade tournée du côté de l'Océan"(191). La esmeralda hace referencia al nombre de la isla (Smaragdis o d'émeraude) y el rojo, a la sangre que se derramará. Como embrujado por lo que ocurre fuera del castillo, Guidon sale y es topado por un grupo de mujeres que -azuzado por Claudie- se lanza sobre él hasta que "au lieu de sève elles ne tiraient plus que du sang". La escena es descrita como un acto canibalesco, donde las mujeres son comparadas con harpías y lobas en busca del sexo masculino. Todos los fantasmas de misoginia y castración afloran con un desborde de violencia. Henry llega tarde para ayudar a su amado (quien yace agonizante), sólo para ser atacados por arqueros que se unen a las ménades en su delirio contra los transgresores del orden sexual. Ante los cuerpos ensangrentados y con flechas, la multitud recupera cierta cordura y se arrepiente. Lleva los cuerpos al castillo y los deposita al pie de la pintura de los hombres abrazados. Antes de morir, Henry musita a la fiel Blandine: "Oh, pouvoir t'aimer dans l'éternité comme tu méritais d'être aimée sur la terre, femme sublime!"(202)y, tomando la mano de Guidon, agrega: "Je voudrais t'aimer, ma

Blandine. en continuant aussi à chérir celui-ci, cet enfant de délices!...Oui, rester moi-même, Blandine! Ne pas changer!...Demeurer fidèle jusqu'au bout à ma nature juste, légitime!... Si j'avais à revivre, c'est ainsi que je voudrais aimer"(202). Así, Henry muere sin sentirse culpable de su amor por Guidon y reivindicando su "naturaleza justa, legítima".

#### Orfeo y la trascendencia masculina fracasada

El destino de los amantes masculinos en la novela de Eekhoud tiene un doble referente mítico de carácter misógino: el cristiano de San Olfgar y el pagano de Orfeo. Paganismo latino, valga la aclaración, y no germano o celta, como sería de esperarse por el contexto de reivindicación nacionalista belga. Algunos escritores belgas de la época como Maeterlinck se quejaban del "cartesianismo" de las letras francesas (el modelo a traicionar), de su cerebralismo, y se volcaron a fuentes más intuitivas, más místicas, de origen flamenco y germánico (como por ejemplo Ruysbroeck y Meister Eckhart) o "neoriental" (como la teosofía de Madame Blavatsky). Eekhoud acude a lo pagano sin descuidar lo latino y para esto el mito de Orfeo le viene como anillo al dedo, pues ya había sido popularizado por los simbolistas como emblema de trascendencia poética, al igual que por los ocultistas como símbolo de trascendencia mística: el iniciado que tras su descenso a los infiernos, retorna victorioso y transmutado por la luz y la armonía (7). La imagen de Orfeo había sido recuperada plásticamente por influyentes artistas de la época, como Gustave Moreau -Fig. IV.1-, Odilon Redon -Fig. IV.2- y Jean Delville -Fig. IV.3-, sólo que enfatizando otros aspectos del mito.

La relación de Orfeo y Euridice -la parte del mito más subrayada por la tradición hasta entonces- ya no importó tanto y se dio más importancia a la segunda parte del mito órfico, la vinculada con las ménades. Perdida la mujer ideal (Euridice) para siempre, Orfeo desarrolla tendencias misóginas que lo llevan a criticar a las ménades y su libertinaje sexual, al tiempo que él difunde la pederastia. Entonces las ménades furiosas lo atacan con palos -como puede apreciarse en el grabado de Durero, Fig. IV.4- y después le cortan la cabeza, que sin embargo conserva la virtud de seguir hablando y cantando. Por esta razón ellas lanzan la cabeza al mar, cuyas olas la abandonan en la isla de Lesbos, donde es encontrada por las musas. De nuevo aparecen ligados -ahora en el mito y ya no sólo en la literatura- sexualidad femenina, temor masculino ante ella, misoginia, homosexualidad, decapitación y/o castración. Se trata de la misma red psicológica presente en la literatura finisecular. Por su parte, las representaciones pictóricas de Orfeo privilegian el momento en que la musa encuentra la cabeza, como en el caso de Moreau, y en especial la fusión de la cabeza y la lira -rasgo que es común a Moreau, Delville y Redon-. La cabeza se torna en objeto portátil, es objeto de contemplación para la mujer satisfecha por la muerte de quien la rechazó. La angustia misógina de la época pone a circular no sólo la cabeza de Orfeo, sino otras ya mencionadas, como la de Juan el Bautista decapitado a petición de Salomé o la de Holofernes cortada por Judith.

El grabado de Durero (1496) manifiesta un rasgo claramente antihomosexual, en donde la represión viene dada por las mujeres lujuriosas y no por otros hombres. En la parte superior del grabado, entre las ramas del árbol, hay una banda que dice "Orfeus der erst puseran" (Orfeo el primer sodomita). El divino Orfeo es golpeado por la ménades, al tiempo que

Eros como niño (Cupido) huye horrorizado de la escena, mientras la lira yace en el suelo. Con estos antecedentes míticos, no es raro que Orfeo surja como fuerte apoyo en la novela de Eekhoud.

El auge finisecular de las figuras de Orfeo, Juan el Bautista o Sansón, con sus cabezas cortadas o rasuradas, viene a dejar constancia de la angustia de castración de tantos artistas y escritores ante los cambios sociales que dotan a las mujeres de nuevas conductas y actitudes que las tornan temibles a sus ojos tradicionales. En su incapacidad de relacionarse adecuadamente, estos hombres buscan nuevas vías sexuales (incluso la tan temida homosexualidad) o la trascendencia mística y estética. Como estos no son caminos generalizables sino de excepción, los hombres deben retornar a las mujeres, miradas como un mal necesario, o como un constante recordatorio de su incapacidad para superar los lazos materiales, un simbolo de su autotrascendencia fallida. El mito de la virilidad heroica que comienza a expandirse en el fin de siglo establecerá una rígida oposición simbólica entre hombres y mujeres, entre el espíritu y la carne, totalmente acorde con la tradición judeocristiana.

En el trabajo de Jean Delville "Symbolisation de la Chair et de l'Esprit" (1892) -Fig. IV.5- encontramos dicha oposición de manera arquetípica, el cuerpo masculino deseando ascender en esa escena marina, pero atrapado por el peso femenino de una mujer asirenada que desea mantenerlo en la profundidad. Estos mismos elementos se encuentran en otras composiciones de la época, como en "The Depths of the Sea" (1885) -Fig. IV.6-, del inglés Burne-Jones, donde se aprecia el ambiente marino, la mujer que aquí adoptó sin ambages la forma de sirena (y que mira al espectador directa y maliciosamente) y el ahogado, un cuerpo masculino, indefenso. Este parece querer ascender aun en su muerte, pero es retenido

por la sirena. En la imagen "Seducción", de Klinger (1883) -Fig. IV.7-, están otra vez los mismos elementos, sólo que en una combinación distinta. Pervive la idea del ambiente marino -como si el agua, la materialidad y la mujer tuvieran una asociación propia, una "correspondencia" natural-, sólo que ahí no hay oposición entre hombre y mujer, sino claudicación de aquél ante ella. El varón seducido ha renunciado a toda trascendencia y se deja arrastrar al fondo del mar por la mujer y sus peces cómplices, lugar de fango y de caracoles que se arrastran. Tanto en el trabajo de Klinger como en el de Delville, la luz aparece en la parte superior, hacia donde aspira el hombre, mientras que abajo prevalece la oscuridad, el territorio femenino.

Si bien el agua es un elemento asignado a la mujer, también lo es la tierra. En el cuadro del pintor francés Nemoz (1840-1901) titulado "Al borde del abismo" (1890) -Fig. IV.8-, se presenta de nuevo la oposición sexual (el hombre en la parte superior del cuadro, iluminada; la mujer abajo, atrapándolo, queriendo llevárselo al abismo sin luz), pero aquí, a diferencia de las imágenes anteriores, la mujer tiene una carga indudablemente terrestre, chthónica. El hombre aparece dócil, como hipnotizado por la mirada poderosa de la mujer, inconsciente del peligro inminente, atrapado por sus manos y por la serpiente, que en esta oposición aparece junto a la mujer, como en la mejor tradición cristiana. Detalle interesante es que la cabellera de la mujer aparezca enredada con el cuerpo de la serpiente, lo que nos recuerda algunas de las atribuciones reptílicas dadas a las cabelleras fatales por autores como Rodenbach y Rebolledo.

Si, como pretendió la ideología masculina del siglo XIX, la mujer es naturaleza, tanto por su origen como por su destino (la maternidad), no es raro entonces que ella aparezca, en las versiones artísticas misóginas, del

lado de los animales, contrapuesta a la razón y a la trascendencia masculinas. En este sentido, un icono muy frecuente en el fin de siglo fue San Antonio, que gracias a su figuración flaubertiana, influyó en muchos artistas y escritores. En el cuadro de Dollman de 1897 "La tentación de San Antonio" -Fig. IV.9- se distinguen claramente dos campos, el humano y el animal, el masculino y el femenino, el primero representado por San Antonio en la cueva, quien ora sin mirar a la mujer. Esta, seductora, lo incita fuera de la cueva, acompañada por lobos y monos, como hermoso emblema de la bestialidad sexual, de parecida manera a como se daba en la "Circe" de Hacker (Fig. III.3), donde el hombre caído aparecía entre jabalíes, animalizado por la lujuria femenina. Así, la mujer no sólo es naturaleza sino que tiene la capacidad de "naturalizar", de "animalizar" al hombre racional.

Más la mujer no sólo aparece del lado de los animales, sino que ella misma puede convertirse en animal, ya sea figurativamente, como en la infinidad de esfinges, sirenas y demás híbridos de la época, ya sea tan sólo en sus gestos y actitudes. Un ejemplo de mutación animal es la imagen "Implacable" (1901) -Fig. IV.10-, de Julio Ruelas, donde la mujer figura metamorfoseada en escorpión en calidad de verdugo, mientras que su víctima -el hombre- aparece literalmente crucificado. Pero a diferencia de la mujer, que sólo es cuerpo, y cuerpo animal, el hombre no es sólo materia sacrificada, es también alma que tras querer ascender, fracasa y regresa a tierra, perdiendo así su corona de estrellas. No es necesario, sin embargo, que la mujer figure con cuerpo animal, basta con que asuma su actitud y sus gestos, como en "La tentación de Sir Percival" (1894) -Fig. IV.11-, de Hacker, donde la animalidad felina de la mujer aparece sin transformaciones explícitas: bastan su actitud al acecho, agazapada, dispuesta a saltar

sobre su presa masculina, su vestido manchado como piel de leopardo, su mirada aguda. Por oposición, el caballero medieval, aún con su armadura, aparece inermé, concentrado en sí mismo, incluso con aureola de santidad, en busca de esa trascendencia que la espada clavada en el suelo pareciera simbolizar. Composición y efectos parecidos se encuentran en "Venus y Tannhauser" (1896) -Fig. IV.12-, de Laurence Koe, donde el caballero se aferra a su espada y mira a lo alto para no sucumbir a las caricias de la mujer serpentésca, ya no felina.

De lo anterior concluimos que pocas figuras tan apropiadas como Orfeo para describir la propia percepción de muchos hombres de fin de siglo: han perdido para siempre a su Eurídice ideal y en su duelo melancólico y narcisista han llegado a desear a su propio sexo y a temer a las mujeres sexuales que merodean y que amenazan con castrarlo. Ya sea como Orfeo el pederasta o como el casto San Juan, el peligro radica en las ménades fatales.

(1) Aquí conviene tener en cuenta la observación de Isabelle de Courtivron al estudiar las interrelaciones biográficas, literarias y psicológicas de George Sand, Balzac y Baudelaire, a propósito de los tipos de la mujer fatal y del hombre débil: "The biographical references merely serve to demonstrate the extent to which living figures can catalyze, and force to the surface, greater and more general undercurrents. Nor are we dealing with linear cause-and-effect or chronological action-reaction processes. (...) We must speak, then, not of a simple progressive development but of a nexus of psychological currents which continue to interact throughout the century" (1979, 222). A la visión más bien lineal de Praz, conviene oponer

una concepción "reticular" del desarrollo literario y cultural.

(2) Cfr. Praz 1969 y complementar con Litvak 1979 para el caso de la literatura española (Valle-Inclán, J.R.Jiménez y F. Trigo). El libro de Darío, *Los raros*, también funciona como galería crítica de estos "perversos y refinados".

(3) Sobre este punto, se recomienda el libro de John Neubauer, *The Fin-de-siècle culture of adolescence*, donde se puede ampliar el asunto del carácter histórico de la adolescencia en tanto categoría, a través de algunos escritores como Thomas Mann o Valéry Larbaud, entre varios.

(4) Cfr. el ensayo de Luc Brisson, *Hermafrodite chez Ovide*.

(5) Sobre la influencia del swedenborguismo en el siglo XIX, cf. el ensayo de Anna Balakian, *El swedenborguismo y los románticos*.

(6) En realidad la primera novela moderna en hacer de la homosexualidad masculina su tema central, sin darle un tratamiento de anormalidad, es *Bom-Crioulo* (1895), del brasileño Adolfo Caminha, que pasó inadvertida fuera de su país.

(7) En este cruce de intereses poéticos y ocultistas, es de especial importancia el escritor francés Edouard Schuré, quien con su libro *Los grandes iniciados* -en el que Orfeo está incluido en la cadena de maestros espirituales de la humanidad-, influyó ampliamente tanto en medios literarios y artísticos como estrictamente ocultistas, no sólo europeos, sino también americanos, como lo ejemplifica de manera ejemplar Rubén Darío. Cf. Login Jade, 1986.



Fig. IV.1: Orfeo (1865), de Gustave Moreau

Fig. IV.2: Orfeo (1903), de Odilon Redon.



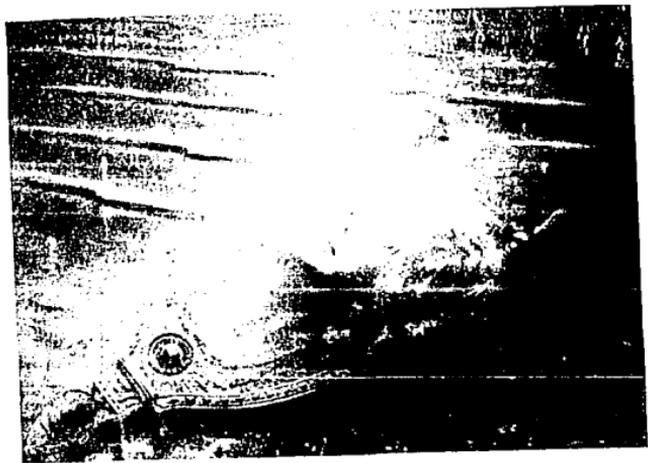


Fig. IV.3: Orfeo, de Jean Delville



Fig. IV.4: Orfeo, de Durero.



DELVILLE (Jean). — Symbolisation de la Chair et de l'Esprit

Fig. IV.5: Symbolisation de la Chair et de l'Esprit, de J. Delville (1892)

Fig. IV.6: The depths of the sea (1885), de E. Burne-Jones.





Fig. IV.7: Seducción (1883), de M. Klinger.



Fig. IV.8: Al borde del abismo (1890), de Nemo.



Fig. IV.9: La tentación de San Antonio (1897), de Dollman.



Fig. IV.10: Implacable (1901),  
de Julio Ruelas.



Fig. IV.12: Venus y Tannhauser (1896), de Laurence Koe.



Fig. IV.11: La tentación de Sir Percival (1894), de A. Hacker.

## Capítulo final

### Los hijos de Cibelea

En las páginas anteriores hemos hecho un recorrido de lectura por algunos textos e imágenes representativos del siglo XIX, sobre todo de su parte final, que comparten no sólo una dimensión temporal, sino sobre todo una misma matriz ideológica con sus aspectos estéticos, sexuales y sociales, sobre todo en lo que a la mujer se refiere. Esto ocurre porque, siguiendo a Annelise Maugue, encuentro que el discurso -en este caso artístico y literario- sobre los sexos es sobre todo discurso sobre la mujer. Según esta autora, el hombre permanece lejano, como observador que estudia y juzga al otro femenino. El sujeto masculino, fundado en un elogio de la razón, seguro de sí, se preguntaría por el objeto femenino y su *dark continent*, al decir de Freud. Sin embargo, si algo puede afirmarse sobre dicho sujeto a partir de lo visto y lo leído, es que está muy lejos de esa frialdad olímpica que Maugue le otorga (aunque luego suavice esta rigidez inicial con su idea de una crisis de identidad masculina en el cambio de siglo).

En nuestra lectura se detectó una polarización de las mujeres imaginadas por los hombres y plasmadas en sus novelas y cuadros, asimiladas arquetípicamente a la mujer frágil y angelical o a la mujer fatalmente voluptuosa. Entre estos dos extremos oscila una variedad de subtipos posibles que se prestan a múltiples clasificaciones, como la que la propia Maugue hace cuando habla de mujeres mundanas, cerebrinas, desertoras y celestiales. Sin embargo, aquí no se trató de hacer un inventario de figuras femeninas en las novelas estudiadas, sino de construir un vínculo conceptual entre ellas, verlas no de una forma aislada sino funcionando dentro de una cierta lógica.

Para lograr esto se optó por triangular el binomio mujer frágil-mujer

fatal, al incorporar un elemento que dinamizara su aparente inmovilidad, y que es tan recurrente como ellas: el héroe melancólico, etapa tardía en la evolución del personaje masculino romántico. En las narraciones abordadas, la mujer parece no interesar tanto por ella misma como por lo que pueda decir del personaje masculino, cuyo perfil psicológico apunta a una clara crisis de identidad sexual y social. En tanto hombre, la condición moderna conlleva una cambiante y angustiosa relación con la mujer, que hace que los roles sexuales hasta ahora predominantes sufran un colapso progresivo. En tanto artista, no posee un puesto seguro en la productiva sociedad burguesa, se ha quedado sin mecenas y a expensas del mercado.

Entre estos tres elementos (la mujer frágil, el héroe melancólico y la mujer fatal) se entabla una dinámica regida por lo especular: la mujer no es concebida por el hombre como algo autónomo sino más bien como su imagen complementaria. Una especie de derivado, su sombra. A veces su parte siniestra. Si se trata de un autor naturalista como Zola, la mujer se verá como naturaleza; si se trata de uno romántico, se verá como enigma, como misterio. El espejo en que el héroe melancólico se mira da como imagen una mujer dividida, una frágil, la otra fatal. Ya sea como enigma, ya como naturaleza, a veces el escritor vislumbra a la mujer como radical alteridad. Entonces ella adquiere un aspecto ominoso que se vuelve contra el hombre y lo lleva al horror. La Bella se transforma en la Bestia (sin dejar de ser bella) y da como resultado la mujer fatal.

Entre los dos grandes arquetipos femeninos presentes en la imaginaria secular, el más dinámico, el que marca la pauta, es el de la mujer fatal, pues, a su manera, es el que intensifica lo estrictamente femenino, el que subraya la escisión irreparable entre los sexos. La mujer frágil, al ser angelical, es fácilmente desexuada, se le pueden escamotear sus atributos

sexuales. Como representante de la maternidad, se la ama y se idealiza hasta lo sublime, tornándola así inalcanzable. La mujer fatal, por el contrario, es sexo puro, es placer, es perdición; sucumbir a su encanto es perder el alma (masculina) perdiéndose en los sentidos, es abismarse en la materia y en la muerte, como en el dibujo de Ruelas ya visto, "Implacable". Ella exagera la diferencia sexual, ominosamente marca los límites variables de la identidad.

Muchas de las obras del período muestran una "angustia de castración" de los hombres ante la figura femenina, que es imaginada dicotómicamente, esto es, como esa dualidad tantas veces mencionada. No se trata de una dicotomía aislada, autosuficiente, sino que mantiene una dinámica relación con un tercer elemento: un héroe melancólico, asocial, que a veces se confunde con el artista. El campo masculino se divide entre burgueses productivos y artistas parásitos. En esos tiempos de redefinición de los géneros sexuales, el burgués es el que tiende a acaparar los atributos viriles, pues el artista es visto, si no femenino, sí afeminado. Esto le brinda una posición particular, pues es despreciado por su propio sexo sin lograr sus sueños con el contrario. Si su posición social es ambigua, igualmente lo es su ubicación sexual (ante los ojos masculinos). Paulatinamente los hombres descubren, gracias a los vientos modernos que corren, y no sin cierto horror, que la diferencia sexual es un asunto, no de esencia sino de existencia, no algo natural sino cultural. "La fisiología no es destino", dirá a principios del nuevo siglo el Dr. Freud, ante el asombro de muchos.

En esta tormenta de identidades sexuales, no es raro que los artistas finiseculares hicieran de la androginia un recurso utópico de conciliación entre los sexos, mediante la imaginaria superación de la diferencia sexual.

El andrógino, de larga data en la escena cultural de Occidente, encarnó literariamente en el siglo XIX bajo la tutela de la secularización. Apuntaba a los mismos misterios de siempre, los de la identidad sexual, pero explorados no tanto por el lado de lo sagrado, sino más bien por lo profano; no tanto el acceso a otro mundo ideal, sino la posibilidad de no tener sexo (o tener los dos al mismo tiempo) en este mundo concreto.

La androginia es una condición inestable y es así que a la menor provocación tiende a cuajarse en uno u otro sexo. Más allá de la esfera amorosa, el andrógino debe comportarse como uno o como otra, aunque juegue con el vestuario como dandi o como travesti: Barbey d'Aurevilly o George Sand; Dorian Gray o Raoule de Vénérande. Para desgracia de nuestros autores, fácilmente el andrógino se petrifica en hombre o en mujer ante la mirada de esa alteridad representada por Medusa, es cortado en dos como en el cuento platónico o como Adán y Eva en el mito cabalístico. Es seccionado, sexuado. Precisamente de la acción de cortar, de separar, de seccionar, viene la palabra sexo. En el propio nombre va la huella de un corte, de una separación. No es extraño entonces que el andrógino nos remita a lo que quiere superar, a la castración.

#### **La angustia de castración**

Desde un punto de vista psicológico, hay un concepto que engloba la situación literaria estudiada y es la idea de castración. Al usar este término, debemos remitirnos a la teoría psicoanalítica, y entenderlo en un sentido simbólico, no real. A partir del héroe melancólico de las novelas finiseculares puede establecerse un verdadero síndrome de castración, una arboración simbólica que se manifiesta en los universos acuáticos y femeninos de Rodenbach, en el

fetichismo de la cabellera en Rebolledo, o del pie, como en Barbey d'Aurevilly o Valle-Inclán, en la idea del amor como mordida vista en Nervo, o como mutilación, leída en Soler. Salomé pulula en cuadros y versos con su carga castrante. La acompañan Judith y Dalila.

Esta figuración imaginaria de la castración puede manifestarse como falta, como ausencia, tal como ocurre con la calvicie, con la caída de los dientes (como en el sueño de Goncourt), con el corte del cabello (Sansón) y con la decapitación; o bien, por la proliferación de elementos simbólicos de orden sexual, como en la polifémica cabellera de serpientes de Medusa, encarnación mítica del horror de la castración, como bien lo recalca Freud en su artículo *La cabeza de Medusa*, donde establece la famosa ecuación "Decapitar=castrar".

Ahora bien, al decir de André Green, "los contextos donde aparece la referencia a la castración (amenaza, angustia) deben interpretarse a la luz del conjunto denominado complejo de castración" (32, 1992). El autor está hablando en un ámbito psicoanalítico, pero, en nuestro caso, es tal la abundancia de referencias e imágenes en la literatura finisecular que es imposible no relacionar ambos aspectos en un intento de comprensión intelectual. Se trata de extender el complejo de castración a una configuración literaria y cultural.

En la teoría freudiana el complejo de castración es una formación psíquica nacida del desarrollo de la sexualidad infantil, que a veces es precedida de una amenaza proferida por la madre (o su sustituta) para intimidar al niño para que renuncie al placer autoerótico. Green apunta que, aunque la amenaza provenga de las mujeres, la ejecución de la sanción se atribuye a los hombres, específicamente al padre, de forma tal que este complejo entronca con el complejo de Edipo, a la luz del cual debe

examinarse. A diferencia del psicoanálisis (que acentúa el rol del padre como castrador -como corresponde a un orden patriarcal-), mitológicamente prevalece la referencia a una madre castradora -residuos de extintas sociedades matriarcales-, como en los cultos hindúes de Diosas-Madres, o entre los sacerdotes de Cibele, que se autocastraban en ceremonias orgiásticas. En este sentido, parte de la literatura y del arte de fines del XIX deja traslucir de forma renovada este horror y fascinación ante la imagen de la mujer fuerte y castradora, sólo que ahora en un ambiente desacralizador y de lucha entre sexos. De muchos de los escritores y artistas de la época podría decirse que hacen las veces de redivivos sacerdotes de Cibele: bajo la marca de la castración, rinden culto a la Diosa Madre con su miedo y fascinación por la mujer fatal.

La castración es un producto imaginario organizado en red, es decir, que reúne distintos aspectos asociados. El complejo se organiza como una constelación global, que abarca un ámbito especial (la sexualidad infantil), amenaza de castración que genera angustia, defensas suscitadas por dicha angustia, diversos síntomas como el fetichismo, el fantasma de desmembración y la homosexualidad, que justamente -como hemos visto en capítulos anteriores- son característicos del corpus literario estudiado.

Ya que se mencionó a Medusa, emblema de castración por excelencia, conviene tener en cuenta la importancia de su presencia icónica en el fin-de-siècle según Jean Clair: "Méduse (...), autant que d'autres figures de la mythologie grecque, semble avoir disparu de notre horizon immédiat. Au tournant du siècle dernier encore, il n'était pas rare de la voir représentée dans la peinture, la sculpture ou l'architecture; les images du symbolisme et de l'Art Nouveau étaient fréquemment hantées par son apparition" (54-55, 1989). En este libro, Clair hace un seguimiento de la

Medusa en la historia del arte a la luz de las teorías psicoanalítica y hermenéutica, y, por supuesto, vinculada a su carga de castración, donde la mirada de la Gorgona se equipara con la mutilación. Establece una correlación entre la aparición de Medusa (divinidad mortífera que introduce el caos) y el sentimiento apocalíptico, algo totalmente aplicable al fin de siglo XIX, que hizo del apocalipsis y de la decadencia temas y sentimientos de la época, según dice Kermode en *El sentido de un final*.

La presencia de Medusa en la literatura aparentemente no es tan grande como en otros ámbitos artísticos, pero está presente de una forma indirecta en *A rebours*, la novela de Huysmans, verdadera biblia de decadentes, en el sueño de la Gran Sífilis, donde las dos figuras principales, una femenina y la otra "ambigua y sin sexo determinado" -sobre todo esta última-, remiten por su descripción de horror y por su contenido de castración, al tipo de la Medusa, lo que se manifiesta -como en el sueño de Goncourt- con la pérdida de los dientes durante la huida. Por si fuera poco, el sueño continúa y al final el soñador se enfrenta con una mujer pálida que, seductora, lo abraza, y entre cuyos muslos crece una flor sangrante, con sus pétalos como hojas de sable: "Il frôlait avec son corps la hideuse blessure de cette plante; il se sentit mourir, s'éveilla dans un sursaut. suffoqué, glacé, fou de peur, soupirant: Ah! ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve"(203, 1987). La misma angustia de castración del sueño de Goncourt puede apreciarse en éste de Huysmans.

Otra figura mitológica importante del panteón grecolatino en el fin de siglo y relacionada con la castración es Orfeo, como se vio en el caso del belga Georges Eekhoud y su novela *Escal-Vigor*, figura que, además, permite vincular la castración con el tema de la homosexualidad masculina, no de una manera prosaica y vulgar, sino acudiendo al mito y a una prestigiosa

tradición. En todo caso se trata de defender una homosexualidad que, a su modo, es la "clásica", la tradicional en la cultura occidental desde los griegos: la pederastia, esto es, el acto sexual entre un adulto y un adolescente, a veces con fines formativos, que era parte de una especie de rito de paso hacia la condición adulta de ciudadano. Si en el fin de siglo XIX el efebo, y no la mujer, había llegado a ser el ideal de belleza, nada raro entonces que para algunos se convirtiera también en ideal de deseo y amor.

En este sentido, la figura de Orfeo gozó de amplia aceptación en las atmósferas ocultista, literaria y pictórica. El orfismo, así como el pitagorismo y el neoplatonismo, fueron algunas fuentes griegas en el ecléctico popurri de ideas tan propio del fin de siglo XIX. La "lira de Orfeo" llegó a ser un cliché para denotar las excelencias de la poesía, su carácter sublime de transformar incluso a los animales. Cualquier empresa que tan noble figura patrocinara debía ser emulable. Además, su decapitación-castración a manos de las ménades a su manera era un emblema profético de lo que estaba ocurriendo al poeta finisecular, en especial, y al resto de los hombres en general, con el reacomodo sexual que la modernidad industrial implicaba.

Entre los pintores de Orfeos, Moreau, Delville y Redon son de los más influyentes. Los tres pintaron la cabeza separada de Orfeo imbricada en la lira. El caso del belga Odilon Redon es interesante, pues parte de su obra más conocida está compuesta por composiciones con claras referencias de decapitación y castración: cabezas de mártires, ojos que flotan en el aire, un ojo que se eleva como globo arrastrando un plato con una cabeza cortada, una cabeza de arlequín como flor, etc. Orfeo fue tan sólo otra oportunidad para mostrar un tema recurrente en su obra. Por Freud leyendo a Edipo

sabemos que sacarse los ojos, cegarse, es una forma desplazada de representar la castración. Redon es un caso claro de artista obsesionado por esta idea que, una y otra vez, aflora en sus trabajos transformada estéticamente, aunque no por esto de manera menos perturbadora.

Junto a Orfeo, el otro decapitado ilustre en este período fue San Juan Bautista, para los que gustaban más bien de tradición cristiana. Salomé, Dalila y aún la heroica Judith fueron usadas para subrayar, ya no a la víctima, sino a la victimaria. Este afán claramente misógino se hace más evidente en el caso de Judith, que en la historia bíblica tiene un carácter de heroína: decapita a Holofernes no por maldad sino para salvar a su pueblo. Este elemento parece no importar mucho a los artistas del XIX, que ponen a Judith al mismo nivel de las "perversas" Dalila y Salomé.

De esta forma, Orfeo, Medusa, Salomé y Juan el Bautista, Sansón y Dalila, Judith y Holofernes, son algunos de los más importantes iconos que, durante el fin de siglo pasado, sirvieron a los artistas y escritores para plasmar sus propios temores ante los cambios sociosexuales del momento. Aunque todos tienen en común la decapitación y/o la castración, no son del todo equivalentes, sirven para subrayar (y así matizar) distintos aspectos. Así, dentro de una misma dirección misógina, Orfeo permite el vínculo con la pederastia; Medusa apunta a lo siniestro femenino (que a alguien como Huysmans le permite relacionarlo con la muerte y la sífilis); Salomé, la maldad y la lujuria; Judith, el engaño, y así, cada icono favorece ciertas asociaciones y no otras, siempre, claro, bajo el signo de la castración.

### Fin de siglo y reacomodo sexual: la mujer como síntoma masculino

Esta floración

imaginaria de la angustia de castración tiene una base no sólo psíquica sino también de orden histórico, debido al reordenamiento de los roles sexuales en la pujante sociedad burguesa. El burgués decimonónico no podía favorecer la expansión del mercado con los antiguos valores domésticos relativos a la mujer. La mundanización progresiva de las mujeres urbanas y de clase media era algo casi inevitable. Esto produjo esa crisis de identidad masculina analizada por Maugue en el cambio de siglo que las dos guerras mundiales aliviaron por una parte, pues permitieron la recuperación ideológica de antiguos valores guerreros venidos a menos, pero, por otra, en el campo de lo real, se favoreció aún más la salida de las mujeres del ámbito doméstico y su incorporación, aunque fuera pasajera, a la producción. La suerte del antiguo orden sexual ya estaba echada y esto lo supieron bien los artistas y escritores finiseculares, que vieron en dichos cambios un signo más de una supuesta decadencia cultural. Y ya que el cambio no podía ser detenido, al menos podía registrarse en el papel, y esto fue lo que hicieron bajo su particular óptica misógina.

La inclusión de la historia en el análisis de la literatura del periodo nos permitió pasar, de alguna manera, del personaje melancólico al autor no menos melancólico, del texto a la sociedad en que se gestó. Nos permitió estudiar la dimensión social y sexual de ese malestar masculino en la literatura de fin de siglo. Se trata de un malestar de castración, una angustia ante el avance de esas "ménades irrazonables y muchas de ellas insoportables", como afirma el personaje narrador de Henry James en *Los papeles de Aspern*. En este estudio literario, el mito no bastó (tampoco se desechó) y la historia nos brindó otra cara del poliedro. No nos ha

interesado tanto el arquetipo femenino en sí mismo (como en los estudios clásicos de Praz y Hinterhäuser), sino el mito encarnado, sujeto a los avatares de la época.

Ni siquiera Freud con toda su lucidez renovadora pudo escapar del todo a las ideas de su época sobre la mujer. Hay en la teoría freudiana de la cultura -al menos tal y como puede apreciarse en su ensayo *El malestar en la cultura*- un principio explicativo global que de alguna manera deja traslucir los prejuicios masculinos. Dicho principio establece un conflicto entre la pulsión sexual y la prohibición cultural fundada sobre la abstinencia. No puede haber civilización sin represión de la sexualidad. La mujer, comprometida como está en la función sexual por la maternidad, representa el polo pulsional de la cultura. Dada su aptitud más limitada para la sublimación (pues su energía se canaliza en las funciones reproductivas), es ella la portadora de los intereses sexuales de la humanidad. En tanto representante de Eros, de las pulsiones, la mujer se opone al hombre, a la cultura, a la sublimación. Volvemos a la antigua oposición, sólo que ahora con nuevas ideas y razonamientos. La feminidad en Freud goza de un papel ambiguo: por un lado es el pilar de la cultura en tanto que posibilita materialmente su reproducción; por otra parte, representa una falla de la cultura desde el punto de vista de la sublimación.

Por todo lo anterior es que a la hora de revisar las producciones literarias y artísticas de finales del XIX, las imágenes de la mujer que de allí se desprenden hay que verlas, más que como un reflejo de las mujeres históricas, como un síntoma de los hombres, como una proyección imaginaria de sus temores y angustias ante ese otro sexo que después de haber sido concebido tradicionalmente como imagen y sombra masculina, comienza a ser reconocido modernamente como alteridad.

## BIBLIOGRAFIA

### A) Teoría, crítica e historia literarias:

- 1) Adams, Stevens *The Art of the Pre-Raphaelites* Chartwell Books Inc., Nueva Jersey, 1988.
- 2) Angenot, Marc *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque* Ed. Labor, Bruselas, 1983.
- 3) Assoun, P.A. *Freud et la femme* Calmann-Lévy, París, 1983.
- 4) Balakian, Anna *El movimiento simbolista*. Guadarrama, Madrid, 1989.
- 5) Barrantes, Ana Cecilia *En busca de las raíces del modernismo en Costa Rica: acercamiento a la obra poética de Roberto Brenes Mesén* Tesis doctoral, Universidad de Valencia, España, 1992.
- 6) Baudelaire, Charles "El pintor de la vida moderna" En: *El dandismo* Prólogo de Salvador Clotas Anagrama, Barcelona, 1974.
- 7) Benjamin, Walter *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Contiene los ensayos: "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", "Sobre algunos temas en Baudelaire" y "París, capital del siglo XIX") Taurus, Madrid, 1991.
- 8) Beristáin, Helena *Diccionario de retórica y poética* Porrúa, México, 1985.
- 9) Bradbury, M. y J. McFarlane *Modernism 1890-1930* Penguin Books, , 1981.
- 10) Briganti, Giuliano *Fantastic and Visionary Painting* Bloomsbury Books, Londres, 1989.
- 11) Brisson, Luc "Hermaphrodite chez Ovide" En: *L'Androgyne dans la littérature* Editions Albin Michel, París, 1990.
- 12) Cano Gaviria, Ricardo *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* Monte Avila Editores, Caracas, 1992.
- 13) Clair, Jean *Méduse. Contribution à une anthropologie des Arts du visuel* Gallimard, París, 1989.

- 14) Cohen, Esther "Lilit: el lado oscuro de Dios" En: **La palabra inconclusa (siete ensayos sobre cábala)** U.N.A.M., 1991.
- 15) Courtivron, Isabelle de "Weak Men and Fatal Women: The Sand Image" En: **Homosexualities and French Literature** Introducción de G. Stambolian y E. Marks, prefacio de R. Howard Cornell University Press, 1979.
- 16) Delevooy, Robert **Le Symbolisme** Ed. Skira, Ginebra, 1982.
- 17) De Grève, Claude **Georges Rodenbach** Ed. Labor, Bruselas, 1987.
- 18) De Reuville, Alfonso **El Art Nouveau en México** INBA, México, 1980.
- 19) Devereux, Georges **Baubo, la vulva mítica** Icaria, Barcelona, 1984.
- 20) Dijkstra, B. **Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture** Oxford University Press, Nueva York, 1986.
- 21) Eliade, Mircea **Mefistófeles y el andrógino** Guadarrama, Madrid, 1969.
- 22) Felman, Shoshana "Rereading Femininity" En: **Yale French Studies** Num. 62, 1981.
- 23) Foucault, M. **Historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad de saber Siglo XXI**, México, 1984.
- 24) Freud, Sigmund "Duelo y melancolía" En: **Obras completas Tomo XIV.** Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1986.
- 25) Freud, Sigmund "El malestar en la cultura" En: **A medio siglo de "El malestar en la cultura" de Sigmund Freud** Braunstein, N. et tal Siglo XXI, México, 1991.
- 26) Freud, Sigmund "La cabeza de Medusa" En: **Obras completas Tomo XVIII,** Editorial Amorrortu, Buenos Aires.
- 27) Freud, Sigmund **Lo siniestro** Ed. Letracierta, México, 1978.
- 28) Gay, Peter **La experiencia burguesa. De Victoria a Freud Tomos I y II.** Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- 29) Gilbert, S.M. y S. Gubar **The Madwoman in the Attic. The Woman Writer**

and the Nineteenth-Century Literary Imagination Yale University Press, 1984.

30) González, José A. El exotismo en las vanguardias artístico-literarias Anthropos, Barcelona, 1989.

31) Green, André El complejo de castración Paidós, México, 1992.

32) Greenblatt, Stephen "Improvisation and Power" En: Literature and Society Ed. E.W.Sapir, Johns Hopkins University Press, 1980.

33) Guillén, Claudio Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Editorial Critica, Barcelona, 1985.

34) Gullón, Ricardo Direcciones del modernismo Alianza Universidad, Madrid, 1990.

35) Gutiérrez Girardot, Rafael Modernismo -supuestos históricos y culturales- Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

36) Henríquez Ureña, Max Breve historia del Modernismo Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

37) Hinterhäuser, Hans Fin de siglo -figuras y mitos- Taurus, Madrid, 1980.

38) Hofstätter, Hans Gustave Moreau Editorial Labor, Barcelona, 1980.

39) Jullian, Philippe Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890's Praeger Publishers, Londres, 1971.

40) Jung, Carl El hombre y sus símbolos Caralt, Barcelona, 1992.

41) Kermodé, Frank El sentido de un final Gedisa, Barcelona, 1983.

42) Litvak, Lily El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913 Taurus, Madrid, 1985.

43) Litvak, Lily Exotismo fin de siglo Antoni Bosch editor, Barcelona, 1979.

44) Login Jade, Cathy Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad.

El recurso modernista a la tradición esotérica. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

45) Maugue, Annelise L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914) Editions Rivages, Paris, 1987.

46) Mayer, Hans Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío. Taurus, Madrid, 1982.

47) Meyer-Minnemann Klaus La novela hispanoamericana de fin de siglo Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

48) Neubauer, John The Fin-de-siècle Culture of Adolescence Yale University Press, 1992.

49) Orjuela, Héctor H. "J.K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva" En: José Asunción Silva. Vida y creación. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1985.

50) Orvañanos, María Teresa "A contrapelo del amor" En: La clínica del amor Volumen a cargo de N. Braunstein Ediciones de la Fundación, México, 1992.

51) Paglia, Camille Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson Vintage Books, Nueva York, 1991.

52) Paque, Jeannine Le Symbolisme Belge Ed. Labor, Bruselas, 1989.

53) Paz, Octavio Los hijos del limo Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1985.

54) Peylet, Gérard Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin-de-siècle" Librairie Honoré Champion, Paris, 1986.

55) Pierrot, Jean L'imaginaire décadent (1880-1900) Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

56) Piettre, M.A. La condition féminine à travers les âges Editions France-Empire, Paris, 1974.

- 57) Pimentel, Luz Aurora "Tematología y transtextualidad" En: Nueva Revista de Filología Hispánica Tomo XLI, 1993, Num 1, El Colegio de México.
- 58) Poe, E.A. "Filosofía de la composición" En: Ensayos y críticas Traducción e introducción de J. Cortázar. Alianza, Madrid, 1973.
- 59) Praz, Mario La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica Monte Avila, Caracas, 1970.
- 60) Praz, Mario El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica". Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- 61) Reed, John R. Decadent Style Ohio University Press, 1985.
- 62) Reik, Theodor "La reflexión de Freud sobre la cultura En: A medio siglo de "El malestar en la cultura" de Sigmund Freud Siglo XXI, México, 1991.
- 63) Ricoeur, Paul Sexualidad: la maravilla, la errancia, el enigma Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1991.
- 64) Rosset, Clément Lógica de lo peor Seix Barral, Barcelona, 1976.
- 65) Slessor, Catherine The Art of Aubrey Beardsley Chartwell Books, Londres, 1989.
- 66) Varios autores Le mouvement symboliste en Belgique Editrice Bologna, Bolonia, 1990.
- 67) Vernant, Jean-Pierre La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia. Gedisa, México, 1986.
- 68) Weimann, Robert "Toward a Social History of Representation" En: Toward a Theory of Comparative Literature Edición a cargo de Mario Valdés; Peter Lang, Berna, 1990.
- 69) Yurkievich, Saúl Celebración del modernismo Tusquets Editores,

Barcelona, 1976

70) Zalamea, Jorge "Una novela de José Asunción Silva" En: José Asunción Sila: vida y creación Compilación de Fernando Charry Lara, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1985.

B) Textos literarios:

1) Arévalo Martínez, Rafael El hombre que parecía un caballo Editorial Universitaria Centroamericana, San José, 1982.

2) Darío, Rubén Los raros Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985.

3) Balzac, H. "Serafita" En: La Comedia Humana Tomo XV, Estudios Filosóficos. Colección Málaga, México, 1957.

4) Balzac, H. "Sarrasine" En: S/Z Barthes Siglo XXI, México, 1987.

5) Barbey d'Aurevilly Las diabólicas Bruguera, Barcelona, 1984.

6) Bashkirtseff, María Diario de mi vida Austral, Madrid, 1962.

7) Baudelaire, Charles Les fleurs du mal Le livre de poche, Paris, 1972.

8) Brenes Mesén, Roberto Lázaro de Betania Editorial Costa Rica, San José, 1967.

9) Caminha, Adolfo Bom-Crioulo Prólogo y traducción de Luis Zapata Editorial Posada, México, 1987.

10) Eekhoud, Georges Kscal-Vigor Prefacio de Jacques Brenner. Editions Persona, Francia, 1982.

11) Fernández de Tinoco, María Obras varias Imprenta Nacional, San José, 1945.

12) Flaubert, Gustave La tentación de San Antonio Corregidor, Buenos Aires, 1976.

- 13) Flaubert, Gustave **Salambô** Fasquelle Editeurs, París, 1936.
- 14) Flaubert, Gustave "Hérodias" En: **Trois contes** Librairie Gründ, París.
- 15) Garnier, José Fabio **La esclava** Imprenta de Alfredo Greñas, San José, 1905.
- 16) Gautier, Théophile "La muerta enamorada" En: **Las mejores historias insólitas** Bruguera, Barcelona, 1972.
- 17) Gautier, Théophile **Mademoiselle de Maupin**
- 18) Hoyos y Vinent, Antonio de **La vejez del Heliogábalo** Prólogo de Luis Antonio de Villena. Mondadori, Madrid.
- 19) Huysmans, J.K. **A rebours** Gallimard, París, 1977.
- 20) Huysmans, J.K. **Allá lejos** Bruguera, Barcelona, 1986.
- 21) James, Henry **Daisy Miller/Los papeles de Aspern** Prólogo y traducción de Sergio Pitol UNAM, México, 1984.
- 22) Jensen, Wilhelm **Gradiva** Ediciones Noé, Argentina, 1974.
- 23) Machen, Arthur **La colina de los sueños** Ediciones Siruela, Madrid, 1988.
- 24) Maupassant, Guy de "La cabellera" En: **Las mejores historias insólitas**. Bruguera, Barcelona, 1972.
- 25) Nervo, Amado **El donador de almas** La Oca Editores, México, 1989.
- 26) Quiroga, Horacio **Pasado amor** Alianza, Madrid, 1981.
- 27) Rachilde **Monsieur Vénus** Flammarion, París, 1977.
- 28) Rebolledo, Efrén **Obras completas** Prólogo de Luis Mario Schneider. INBA, México, 1968.
- 29) Rodenbach, Georges **Bruges-la-Morte** Editions Jacques Antoine, Bruselas, 1977.
- 30) Rodenbach, Georges **Bruges-la-Morte** Editions Labor, Bruselas, 1986.

- 31) Rodenbach, Georges *La vocation* Paul Ollendorf Ed., París, 1899.
- 32) Rodenbach, Georges *Le carillonneur* Passé/Présent, Bruselas, 1977.
- 33) Sacher-Masoch, Leopoldo *La Venus de las pieles* Unilibro, Barcelona, 1978.
- 34) Silva, José Asunción *Obra completa* Biblioteca Ayacucho, 1977.
- 35) Soler, Francisco *El resplandor del ocaso* Editorial Costa Rica, San José, 1981.
- 36) Soto-Hall, Máximo *El problema* Editorial Universidad de Costa Rica, San José, 1992.
- 37) Troyo, Rafael Angel *Corazón joven* Editorial Costa Rica, San José, 1985.
- 38) Valle-Inclán, Ramon del *Sonata de primavera. Sonata de estío* Austral, México, 1991.
- 39) Valle-Inclán, Ramón del *Sonata de otoño. Sonata de invierno* Austral, México, 1989.
- 40) Villiers de l'Isle Adam *La Eva futura* Valdemar Ediciones, Madrid, 1988.
- 41) Wilde, Oscar *Obras completas* Aguilar, Madrid, 1991.