

Instituto
Mora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA

“La *femme fatale* latinoamericana. El escritor moderno y las primeras representaciones literarias de la mujer fatal en América Latina (1879-1902)”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

PRESENTA:

MONTSERRAT SÁNCHEZ ROMERO

Directora: Dra. Laura Muñoz

Ciudad de México

septiembre de 2024.

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías



ÍNDICE

Agradecimientos	i
Introducción.....	1
Capítulo 1: El escritor moderno frente a los procesos modernizadores latinoamericanos... 1	
La construcción de la Modernidad en América Latina a finales del siglo XIX: la élite política, el avance industrial y los cambios sociales.....	3
La actitud frente al cambio: las experiencias de la Modernidad a fin de siglo.....	11
La modernización de la cultura impresa en América Latina: el auge del periódico y la democratización de las letras en el siglo XIX.....	18
La condición del escritor moderno en América Latina	25
Entre lo nuevo y lo decadente: el escritor moderno latinoamericano frente a la modernización	30
“El mal del siglo”: el escritor frente a su época	30
En busca de la renovación literaria: el papel de la crítica y la apertura del mercado editorial	35
El cosmopolitismo latinoamericano	41
Las redes decadentistas y los referentes franceses en América Latina.....	45
Capítulo 2. El cosmopolitismo, la profesionalización del escritor y nuevas representaciones literarias de la mujer: Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo	48
Enrique Gómez Carrillo. Los itinerarios globales-parisinos de un guatemalteco	51
Bernardo Couto Castillo: el <i>flâneur</i> mexicano, cultivador del <i>ennui</i> y el <i>spleen</i>	66
Carvalho Júnior: el representante de un Modernismo olvidado en Brasil	80
Carmela Eulate Sanjurjo: una escritora fuera de norma con personajes femeninos poco convencionales.....	92
Capítulo 3: Las primeras representaciones literarias de mujeres fatales en América Latina	103
Antecedentes creativos: la crisis de la mujer real y de la mujer ideal.....	103
Decadencia que inspira: la mujer fatal en América Latina.....	112
<i>El triunfo de Salomé</i> , de Enrique Gómez Carrillo. La fatalidad femenina en dos personajes: Marta y Salomé	114
“Lo inevitable”, de Bernardo Couto. La crisis del honor burgués ante una mujer fatal. 126	
“Antropofagia”, de Carvalho Júnior. La animalidad humana en un poema brasileño ...	137
<i>La muñeca</i> , de Carmela Eulate Sanjurjo. Una mujer fatal victoriosa.....	147
Conclusiones.....	160
Referencias:.....	169
Fuentes primarias:	169
Fuentes secundarias:	172

RESUMEN

Esta investigación explora cómo a finales del siglo XIX la representación de la *femme fatale* —mujer fatal— en América Latina visibiliza las tensiones socioculturales en un contexto de modernización política, económica y de cambios urbanos. Esta representación, ambivalente y provocadora, se convirtió en un símbolo transgresor de la transición entre la moral sexual tradicional y las nuevas realidades sociales. Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo, entre otros escritores modernistas y decadentistas latinoamericanos, utilizaron a la mujer fatal como medio para reflexionar sobre las preocupaciones contemporáneas en torno a la feminidad, la sexualidad, el poder y el orden social. Así, la *femme fatale* se convirtió en una figura de deseo y peligro, y desafió las normas sociales y los límites del arte literario. Este estudio se enfoca en cómo el escritor moderno y sus representaciones literarias surgieron de las dinámicas sociales, políticas y culturales de la época, a partir de diversas transferencias culturales con Europa, principalmente con Francia, y cómo influyeron en la construcción de un imaginario social sobre la mujer en contextos urbanos y burgueses emergentes. Para esta investigación, la historia social y cultural fue crucial, ya que permite entender cómo estas representaciones fueron moldeadas por el intercambio cultural y las transferencias entre Europa y América Latina, a través de agentes culturales como escritores, editores y artistas, quienes jugaron un papel primordial en la difusión y resignificación de la figura de la mujer fatal.

ABSTRACT

This research explores how, in the late 19th century, the representation of the *femme fatale* in Latin America made visible the sociocultural tensions of the time within a context of political, economic modernization, and urban changes. This ambivalent and provocative representation became a symbol of the transition between traditional morality and new social realities. Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior, and Carmela Eulate Sanjurjo, among other Latin American modernist and decadent writers, used this figure to reflect on contemporary concerns, regarding femininity, sexuality, power, and social order. Thus, the *femme fatale* became a figure of desire and danger, challenging social norms and the boundaries of literary art. Therefore, this research focuses on how the modern writer and their literary representations emerged from the social, political, and cultural dynamics of the time, influenced by cultural transfers with Europe, especially France, and how they shaped the construction of a social imaginary of women, especially in emerging urban and bourgeois contexts. For this research, social and cultural history was crucial, as it allows for understanding how these representations were shaped by cultural transfers between Europe and Latin America, through cultural agents such as writers, editors, and artists, who played a key role in the dissemination and resignification of the figure of the *femme fatale*.



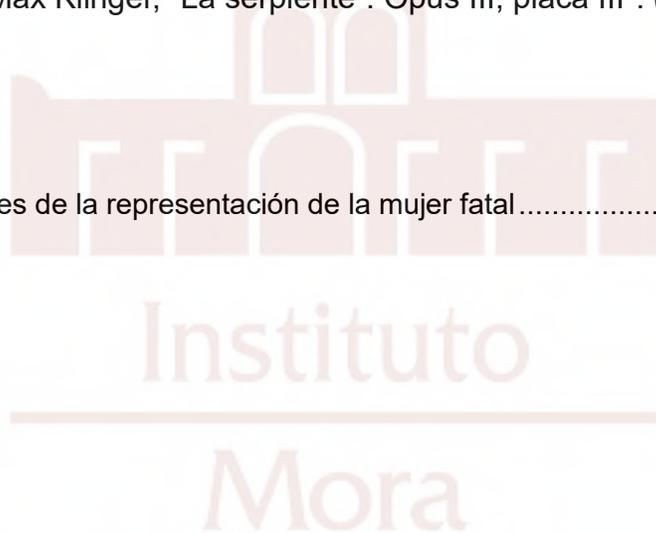
Índice de ilustraciones y tablas

Ilustraciones

Ilustración 1. Viajes de Bernardo Couto Castillo, Enrique Gómez Carrillo y Carmela Eulate Sanjurjo hasta el momento de publicar. (1880-1903). Elaboración propia.	49
Ilustración 2. Viajes de Enrique Gómez Carrillo y Francisco António Carvalho Júnior hasta el momento de publicar. (1880-1900). Elaboración propia.	49
Ilustración 3. Viajes de Carmela Eulate Sanjurjo, Bernardo Couto Castillo y Enrique Gómez Carrillo hasta el momento de publicar (1876-1903). Elaboración propia.	50
Ilustración 4. Tiziano. "Salomé". (ca. 1515).	125
Ilustración 5. Gustave Moreau. "Salomé bailando ante Herodes". (1874-1876).	125
Ilustración 6. Gustave Moreau. "La aparición". (1876).	125
Ilustración 7. Max Klinger. "Eva". Opus. III, placa I. (1880)	136
Ilustración 8. Max Klinger. "Primer futuro". Opus III, placa II. (1880)	136
Ilustración 9. Max Klinger, "La serpiente". Opus III, placa III". (1880)	136

Tablas

Tabla 1. Orígenes de la representación de la mujer fatal	104
--	-----



Agradecimientos

Valen más dos juntos que uno solo, porque es mayor la recompensa del esfuerzo. Si caen, uno levanta a su compañero; pero ¡pobre del que está solo y se cae, sin tener a nadie que lo levante!

Eclesiastés 4:9-10.

Aunque el trabajo académico en las humanidades suele ser una práctica solitaria, siempre hay gente detrás que lo sostiene. Por ello, aunque sé que me faltarán palabras para expresar toda mi gratitud, quiero darles un espacio de reconocimiento a las siguientes instituciones y personas:

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, y al pueblo de México, por facilitarme una beca para mis dos años de estudios y la realización de esta tesis.

Al Instituto Mora, por brindarme un espacio entrañable para la investigación de alta calidad, debido al compromiso del personal que lo sostiene.

Al Colegio de México, por abrirme las puertas de su biblioteca, donde encontré casi toda la obra de Enrique Gómez Carrillo.

A la Dra. Laura Suárez de la Torre, por su cuidadosa lectura y hacerme comentarios tan pertinentes a lo largo de este camino intelectual, y al Dr. Sergio Ugalde Quintana, no solo por compartir su erudición y sensibilidad en el campo de la literatura latinoamericana, sino también por su bondad ejemplar. El trabajo de ambos fue crucial para desarrollar esta investigación.

A mi directora de tesis, la Dra. Laura Muñoz, quien me leyó con atención y entusiasmo desde el primer día. Su compromiso con mi crecimiento personal y académico ha sido fundamental en esta etapa de mi formación.

A todos los que me han acompañado en este andar de la vida. Me refiero a mi mejor amiga, Aline, por sostener mi mano siempre que lo he necesitado. A Juli, por nuestra complicidad inquebrantable. A Jenny, David, Gera, Gaby y Bren, por su cariño, que me arropa desde la Facultad. A Antonio, por el apoyo incondicional. A Helena, quien durante casi un año hizo de su casa mi casa. A Emiliano, Eduardo y Majo, por nuestra amistad que florecerá más allá del Mora. A Juan Pablo y Robert, por la camaradería y las largas charlas.

Finalmente, quiero agradecerles a mis padres, Miguel y Alejandra; a mi hermano, Rodrigo, y a mi *nonno* Raúl, por estar presentes en todo momento.

Sin ustedes, esta investigación no hubiera sido posible.



Introducción

Para todos los que sufren complejo de inferioridad, [esto] se trata de un bálsamo milagroso: nadie es más arrogante, agresivo o desdeñoso con las mujeres que un hombre preocupado por su virilidad.

Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 1949.¹

En 1949, Simone de Beauvoir ya planteaba algunas problemáticas sobre la definición del “eterno femenino” y el “ser mujer”. La filósofa francesa manifestaba que dichos conceptos se constituyeron en occidente a partir de oposiciones entre el hombre y la mujer: la mujer era la negación del hombre, su opuesto e incluso un hombre que carecía de atributos “masculinos”; un sujeto pensado como alteridad, como un *otro*. Es decir, en la historia occidental, la mujer y lo femenino habían estado definidos en tanto que el hombre estaba definido y nunca al revés, pero en el siglo XIX, tras los cambios industriales que empujaron a la mujer a ser parte de la fuerza de trabajo y los incipientes movimientos feministas que la sacaron del orden doméstico y maternal, se pusieron en cuestión y en crisis dichos conceptos.²

En respuesta a estos cambios sociales también surgieron posiciones antifeministas, antifemeninas y hasta misóginas en distintos ámbitos del pensamiento, como el religioso, psicológico, filosófico, científico, biológico, etc. El fin de todas estas posturas partía de una serie de supuestos que buscaban demostrar como algo “natural” la inferioridad de la mujer, sus características perversas y malvadas, y, con ello, tratar de perpetuarla en un lugar inferior o de generar desconfianza, miedo, rechazo o control a su sexo.³ Sin embargo, vale la

¹ Beauvoir, *El segundo sexo*, 2005 [1949], pp. 59-60.

² *Ibid.*, pp. 47-64.

³ Bram Dijkstra explora el motor y el desarrollo de dicha misoginia de *fin de siècle* en algunas obras de escritores, artistas y científicos, entre ellos Émile Zola, August Strindberg, Frank Wedekind, Henry James, Dante Gabriel Rossetti, Pierre-Auguste Renoir, Gustave Moreau, Gustav Klimt, Charles Darwin y Herbert Spencer. Dijkstra demuestra que algunos aspectos de la “teoría evolutiva” de estos dos últimos autores, especialmente Spencer, ayudaron a naturalizar y, por tanto, justificar una ola de un sentimiento “antifemenino”. También revisa una serie de iconografías misóginas que “infectaron” a las artes y al pensamiento, en las que floreció una representación de la mujer identificada con una

pena matizar y retomar la propuesta de Gilles Lipovetsky, quien argumenta que siempre ha habido una mirada misógina y otra vindicativa sobre la mujer desde la alta Edad Media y hasta bien entrada la Modernidad y, todavía más, hacia la llamada Posmodernidad. Según él, estas dos miradas estaban caracterizadas de la siguiente forma: la primera, la de la sociedad, la Iglesia y el arte, que transitaron de la pasividad a la admiración y sublimación del cuerpo femenino desnudo al llamarlo “bello sexo”; la otra, vinculada a la maldición judeocristiana o a una moralidad subyacente y amenazante en la que el hombre ha tenido un papel activo y negativo frente a la mujer.⁴ En ambas posturas, aunque se inscribían en un registro valorativo distinto entre los sexos y eran producto de nuevas invenciones masculinas, seguía la diferenciación dicotómica entre el hombre y la mujer.⁵

En esta investigación me voy a centrar en la segunda mirada histórica y en el marco temporal decimonónico, en el que se puso en cuestión a la mujer y su lugar en el espacio social urbano en América Latina, especialmente en cuatro países que compartieron una cultura Atlántica, misma que posibilitó las transferencias culturales con Francia: México, Puerto Rico, Guatemala y Brasil. El fin es comprender dos cuestiones: por un lado, cuáles fueron las condiciones de los escritores latinoamericanos que concibieron las transformaciones sociales (producto de la incipiente modernización industrial y política) y, particularmente, cómo representaban a las mujeres dentro del discurso literario inmerso en una red transnacional que generó intercambios culturales. Por el otro, cómo se imaginaron estos sujetos a un tipo de mujer en específico que transgredía muchas normas de lo femenino: la *femme fatale*, una representación estética que surgió desde el

especie de “mala voluntad”, “intrínsecamente perversa”, “reacia por naturaleza”; en fin, la encarnación de una auténtica “maldad indómita”. Véase Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986.

⁴ Lipovetsky hilvana su argumentación en el desarrollo histórico de la mujer, dividiéndolo en tres fases: la “primera mujer”, que fue en el cristianismo como un ser infravalorado, despreciado, pero un ser necesario; la “segunda mujer”, que comenzó a formarse a partir de la baja edad media y durante el renacimiento, fue de un ser exaltado y mistificado, pero estaba sometida al hombre y la “tercera mujer”, en la que más se centra, es la “posmujer”; una mujer más actual (de la posguerra al presente): más libre, capaz de proyectar su propio destino, pero que quiere mantener una parte de los roles antiguos: seguir siendo femenina y diferente del hombre. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 2017.

⁵ Javier Tardío Gastón analiza los términos dicotómicos el género y las cadenas de significación que de ellas emanan (como hombre-bien-bueno-honrado contra mujeres-mal-perversión-perversidad). Con ello nos da la definición masculina de la mujer fatal, pero igualmente retoma algunas de las críticas feministas. Tardío Gastón, “La mujer fatal”, 2011, pp. 89-100.

ámbito moral e inauguró una nueva representación al articularse con la negatividad de lo femenino, convirtiendo a la mujer en una suerte de antiheroína que tomó suma relevancia en las artes plásticas, la poesía y la narrativa, sobre todo a mediados del siglo XIX en Europa y que llegó a América Latina a fin de siglo.⁶

Esta tesis está dividida en tres capítulos. La primera abarca un contexto general, en el cual se abordan las transferencias culturales entre Francia y América Latina, mismas que generaron una cultura trasatlántica compartida por los escritores jóvenes en el último tercio del siglo XIX y los albores del XX, misma que tenía en común la bohemia, al decadentismo y al simbolismo. Aquí, se pone especial énfasis en las prácticas literarias de los escritores que facilitaron dichas transferencias por medio de las publicaciones periódicas y el mercado de libros. Con el análisis de este contexto busco demostrar que la representación de la mujer fatal surgió en la Francia de medio siglo y luego se transfirió a distintos lugares del mundo, sobre todo a América Latina. En la segunda parte, se abordan los casos de cuatro escritores latinoamericanos: Enrique Gómez Carrillo, guatemalteco; Bernardo Couto Castillo, mexicano; Francisco António de Carvalho Júnior, brasileño y, finalmente, Carmela Eulate Sanjurjo, puertorriqueña. Aquí se tendrá en cuenta su relación con la cultura impresa, el modo en que concebían a su grupo social y cómo comenzaron a representar a las mujeres en el discurso literario. En la tercera y última parte analizo las representaciones de la mujer fatal en las respectivas obras de estos autores: “El triunfo de Salomé” (cuento), “Lo inevitable” (cuento), “Antropofagia” (poema) y *La muñeca* (novela corta) y cómo es que conciben una feminidad que suele transgredir el orden social.

⁶ Luisa Assunção plantea que hubo una “época de oro de la mujer fatal” en la literatura durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa. Ella identifica tres elementos que impactaron en la representación: el hombre perdió la heroicidad absoluta, mientras que la mujer, antes representada como una “sierva de la sociedad” (buena hija, madre o esposa), se convertía en una heroína novelesca; el mito de la mujer fatal se alimentó por la literatura decadentista y, finalmente, la relación entre hombres y mujeres se determinó por las diferencias dicotómicas de género en cuanto a los cuerpos, la palabra y la razón. Assunção plantea que hubo una inversión de valores de género en la representación: la racionalidad, antes concebida únicamente en los varones desde la Ilustración, se volvió el móvil en las acciones de la mujer. El fin de siglo, por lo tanto, se opuso a los valores tradicionales y creó nuevos referentes de feminidad, en los que confluían la modernidad y la urbanización. Los hombres, en consecuencia, se interrogaron sobre el papel de lo femenino. Véase Assunção, “Réflexions sur le mythe”, 2012, pp. 157-174.

La selección de estos autores se debe a que estos tenían muchos rasgos en común al momento de publicar estas obras. Primero, porque eran jóvenes que comenzaron su carrera literaria de manera muy temprana, gracias a la creación de redes literarias a nivel local, regional o transnacional. Segundo, porque publicaron estos trabajos en libros, cuestión remarcable en tanto que ya tenían prestigio ante otros autores o lectores. Tercero, porque estaban en constante diálogo con la cultura impresa Atlántica, a su vez inmersa en un circuito comercial compartido. Finalmente, tenían una visión cosmopolita de la literatura. Asimismo, el caso de Carmela Eulate Sanjurjo es peculiar y hasta excepcional, ya que es la única autora —mujer— que he encontrado hasta ahora y que ha hecho una representación de la mujer fatal en América Latina a finales del siglo XIX.

En este sentido, considero que, al estudiar a Carmela Eulate Sanjurjo con una perspectiva de género, se pueden vislumbrar dos aspectos: por un lado, al ceñirse a espacios de sociabilidad un poco distintos a los de los otros escritores mencionados (círculos literarios, al igual que ellos, pero fuera de las dinámicas de la bohemia y el decadentismo), ella observa la fatalidad femenina desde la educación de género y la moda burguesas, y no desde la transgresión moral ni la decadencia social. Por el otro, a diferencia de buena parte de las representaciones de las mujeres fatales hechas por hombres, las cuales mueren asesinadas, se suicidan, son castigadas por la sociedad o regresan al orden patriarcal por distintas vías, Rosario, el personaje de *La muñeca*, sale victorioso y Julián, el esposo y víctima de ella, muere como mártir y con ello se resarce su honor. En este sentido, vale la pena contemplar el modo en que la mujer fatal es construida desde la mirada masculina o femenina y hasta qué punto los atributos de fatalidad dependen de la mujer o del hombre que la mira, idealiza y sucumbe a su propio deseo de poseerla o destruirla.⁷

⁷ Santiago Lamas Crego ya ha abordado el tema de la mirada masculina en este tipo de representaciones. Él menciona tres aspectos importantes en cuanto a la atracción masculina a la mujer fatal y la relación con su perdición: la fetichización, la seducción y la traición. El primer aspecto recae netamente en el hombre, al idealizar y erotizar el cuerpo femenino; el segundo, tiene que ver con la misma mirada masculina sobre la mujer, pero también sobre las cualidades de ésta para atraer a su “víctima”; el último, la traición, se da por el carácter calculador de la mujer para abusar o beneficiarse del hombre sin ninguna clase de remordimiento. Sin embargo, los tres aspectos están

Aquí quiero aclarar que, si bien la noción de fatalidad en la mujer tiene sus antecedentes en la cultura de medio siglo en Europa, en especial en la literatura francesa decadentista, simbolista y parnasiana, como menciono en los próximos capítulos, en realidad, el término *femme fatale* —“mujer fatal” en francés— fue acuñado mucho más tarde por la literatura, pero antes del concepto ya había representaciones que retomaron ciertos motivos que le darían forma al arquetipo de la mujer fatal: personajes bíblicos, míticos e históricos reinterpretados, nuevas formas de plasmar la mirada y el cuerpo femenino, la naturalización de la maldad femenina y la consecuente justificación de la misoginia por distintos discursos, etc.

Por ejemplo, siguiendo a Erika Bornay,⁸ tanto en la historia del arte como en la historia literaria, le atribuyen la expresión de “mujer fatal” a Georges Darien (1862-1921), pues por primera vez la hizo explícita, en su novela *Le voleur* (1897): “Oui, une belle brune, coiffée en *femme fatale* avec longs cils qui voilent mal les sensualités impétueuses qui recèlent les yeux (...) une belle gorge, des dents de loup”.⁹ Años después, en 1912, en Inglaterra se añadió a un diccionario y definió el concepto como una mujer hermosa y peligrosa que, mediante sus irresistibles encantos, atrae a los hombres hacia el peligro, la destrucción e, incluso, la muerte.¹⁰ En español, la difusión la vinculan a la novela de Ramón María del Valle-Inclán, *La cara de Dios* (1900 ca.): “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres, de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían, tú serás de esos últimos”.

En América Latina, sin embargo, las representaciones de mujeres fatales se dieron en el último tercio del siglo XIX, gracias a la vida cosmopolita de sus exponentes, al auge del mercado de libros franceses y la cultura impresa y, si bien pocas veces las llaman “mujeres fatales”, el uso de motivos literarios que hacen

relacionados entre sí, pues conforman una tríada dependiente. Véase Lamas Crego, “La fatal fascinación femenina”, 1993.

⁸ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 113-117.

⁹ Darien, *Le voleur*, 1897, p. 137.

¹⁰ *Unabridged Oxford*, 1972, citado en Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, p. 114.



alusión a ellas es recurrente.¹¹ Es decir, lo que busco demostrar con esta investigación es que, en realidad, más allá de la expresión literal de “mujer fatal”, las caracterizaciones y representaciones en torno a ella, tanto en Europa como en América Latina, son previas a la aparición de dicha expresión. A saber, se retomaron personajes míticos femeninos en las artes plásticas desde finales del siglo XVIII, y en la literatura de mediados del siglo XIX, plasmándolas en situaciones protagónicas y con actitudes más activas, crueles y peligrosas.¹² Esto se debió a que la mirada sobre la mujer cambió y dejó de ser el receptáculo del deseo masculino para adquirir una fuerza demoledora que arrastraba al hombre a su perdición.¹³

En primer lugar, se recuperaron numerosos personajes bíblicos, históricos y míticos femeninos, como Cleopatra, Salomé, Lilith o Judith, los cuales se volvieron transgresores para la sociedad por cuestionar su papel sumiso frente al hombre, pero estas recuperaciones se reestructuraron y reinterpretaron, a la vez, dentro de una perspectiva muchas veces misógina en el siglo XIX. En segundo lugar, numerosos escritores y artistas plasmaron algunos exotismos en dichas representaciones, como los orientalismos o africanismos, sobre todo en la indumentaria —como la vestimenta, collares, velos, ornamentaciones diversas para destacar las curvas del cuerpo o apenas esconder la desnudez— o en las caracterizaciones corporales —color de piel, tatuajes, el color y el largo de la cabellera—. Por último, propusieron en el discurso literario ciertos atributos psicológicos que tenían como fin sostener que la mujer fatal manipulaba al hombre y terminaba por destruirlo moral y materialmente. Entre estos rasgos estaban la renuncia a la maternidad, la reclusión doméstica y la sumisión; la frialdad, que iba acompañada de una gran capacidad de manipulación para enriquecerse a costa de

¹¹ Valle-Inclán, *La cara de Dios*, 1972 (1900 ca.), p. 273. Aquí vale la pena aclarar que esta obra se basa en otra obra de *Arcniches* del mismo título y en *Netochka Nevaznova*, de Dostoievsky. Véase González-Del-Valle y González-Del-Valle, “La Cara de Dios’ de Valle-Inclán”, 1977, pp. 35–43.

¹² Entre las corrientes pictóricas destaco, en orden cronológico, a la escuela prerrafaelista, el *Art Nouveau* y los simbolistas; estos últimos influyeron fuertemente a los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX (decadentistas, parnasianos y simbolistas). En América Latina hubo, particularmente, tres motivos literarios que fueron recurrentes, sobre todo en el Modernismo (Cleopatra, Salomé y Judith). Algunos escritores fueron Delmira Agustini, Rubén Darío, Julián del Casal, Guillermo Valencia, Julio Herrera y Reissig, y Enrique Gómez Carrillo. Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 91-141 y Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2006, pp. 27-43.

¹³ Martínez-Falero Galindo, “Lilith y sus descendientes”, 2016, p. 237.

ellos; una potencia sexual incontrolable, casi animal y un carácter calculador que amenazaba al varón por la tentación que ella les generaba. Al respecto, y como bien sostiene Elisenda Julibert, en estas primeras representaciones (pintura y literatura), la fatalidad no necesariamente recayó en la personalidad o la naturaleza del cuerpo femenino, sino más bien en el discurso y la mirada de sus autores y sus personajes masculinos, con todas las cargas sociales y morales que ellos tienen y, a su vez, les atribuyen a las mujeres.¹⁴

Y si bien me voy a centrar únicamente en la selección de cuatro *obras literarias*, realmente en este contexto se gestaron más representaciones estéticas de la mujer fatal en distintas expresiones del arte, como en la pintura, grabados, literatura, algunos filmes cinematográficos y hasta en la publicidad;¹⁵ estas representaciones estaban en diálogo y se nutrieron las unas de las otras, lo cual habla de una percepción cultural de la feminidad que se estaba transformando. Cabe aclarar que la mujer fatal no estaba relacionada, necesariamente, con los valores acunados en el imaginario de lo femenino ni en la realidad social de las mujeres. Aun así, estas representaciones influyeron en el imaginario cultural y social sobre ellas, como, por ejemplo, la moralidad sexual, el quehacer político, la división sexual del trabajo y las normas sociales, desembocando, en algunas ocasiones, en actitudes y pensamientos misóginos hacia ciertos sectores femeninos, como las prostitutas o bailarinas exóticas.

Expuesto lo anterior, vale la pena preguntarse lo siguiente: ¿cómo y por qué medios circuló la imagen de la *femme fatale* en algunas ciudades de América Latina? ¿Por qué pareció ser una imagen atractiva para el escritor de la época? ¿Cómo era representada? y, más aún, ¿por qué muchas veces era personificada

¹⁴ Véase Julibert, *Hombres fatales*, 2022.

¹⁵ Sin duda alguna, el trabajo de Erika Bornay es central para entender la representación de la mujer fatal. La autora hace un recorrido histórico de las representaciones iconográficas, literarias y en menor medida filosóficas que dieron lugar a la imagen de la mujer fatal en España y el resto de Europa occidental en el siglo XIX y principios del XX. En este recorrido, retoma a los estetas europeos que, según ella, abonaron a la representación de esta imagen: la hermandad prerrafaelita, los simbolistas, los artistas del *art nouveau* y los estetas y decadentes. Además, Erika Bornay articula una tesis interesante y debatible sobre la aparición y resignificación iconográfica y literaria de la mujer fatal hacia la segunda mitad del siglo XIX que, pasando por otras manifestaciones artísticas y textuales que se volvieron modelos de conducta (como el cine y la filosofía), llegaron a darle lugar a la mujer emancipada del siglo XX. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018.

de manera tan negativa? A modo de una primera hipótesis, los referentes culturales en algunas obras de la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX tenían como figura central a un nuevo escritor que proyectó nuevas preocupaciones sobre la literatura y lo social. Es decir, hubo un desplazamiento de clase en la figura del escritor finisecular, que dejó de ser un político y trató de dedicarse únicamente a las letras. De este modo, trabajó en muchas ocasiones como periodista, dirigiendo o escribiendo periódicamente para diarios y revistas de corta o mediana circulación para subsistir, pero que tuvieron alcances transnacionales. Además, se trataron de marginar, sin mucho éxito, de su clase social, debido al tedio o desencanto que les causaba la sociedad y los proyectos modernizadores —aunque disímiles si los comparamos entre sí—, los cuales vieron de manera directa al vivir en las urbes principales de sus países o en el extranjero. En estos espacios, por lo demás, observaron con nuevos ojos a los sujetos urbanos y los cambios arquitectónicos que inspiraron a los personajes y la ambientación de sus obras, que a su vez estaban nutridas por referentes europeos y locales.

En otras palabras, el escritor moderno, particularmente aquel que tenía una mirada negativa sobre la sociedad y las mujeres, transitaba entre los valores de las clases altas y de los desclasados. Además, su objetivo principal no era producir grandes obras en libros, sino que escribía poemas, cuentos, crónicas y ensayos —todas publicaciones breves— y las vendía a revistas y periódicos para subsistir. Estos nuevos escritores, debido a las condiciones materiales de la época, vieron que los estilos de vida y las políticas literarias de los escritores franceses eran redituables y que, además, había en ellos una visión que compartían sobre las transformaciones sociales: la modernización sociopolítica y económica, el avance tecnológico de la imprenta a nivel local, y la consecuente transformación urbana que afectaron las relaciones sociales. La mirada que tenían sobre la sociedad hizo que imaginaran otras maneras de comportamiento social, tanto masculino como femenino. Es decir, su modo de ver e imaginar el mundo apareció en las producciones culturales en general, y la mujer fatal en particular que, en consecuencia, se gestó como un ideal de admiración, pero también de miedo sobre lo femenino y sobre la masculinidad propia.



Para ello, concibo a los jóvenes escritores latinoamericanos de fin de siglo, que participaron de la formulación de la representación de la mujer fatal, como parte de una clase social: la burguesía. Sin embargo, con este axioma, propongo una segunda hipótesis: quienes concebían una renovación literaria, a partir de la aspiración de formar parte de la literatura mundial y recuperando obras europeas, especialmente francesas, concibieron un nuevo modo de entender la cultura y a la sociedad latinoamericana. Retomando el abordaje de Franco Moretti,¹⁶ me valgo de dos conceptos que él utiliza, *Bildungbürgertum* y *Besitzbürgertum* (burguesía de la cultura —o burguesía ilustrada— y burguesía propietaria). Esto es con el fin de plantear una distinción entre los escritores modernos y la élite política. Además, gracias al enfrentamiento entre ambas y que él vislumbra a partir de una perspectiva histórica de la literatura europea del siglo XIX, es posible pensar en la relación de los escritores latinoamericanos, vistos como una burguesía de la cultura, con las élites liberales, afines a la burguesía de la propiedad en la región, ya que, como se muestra en el primer y segundo capítulo, se enfrentaron, al menos discursivamente, en las postrimerías de siglo.

Mi tercera hipótesis es que el desplazamiento de clase en la figura del escritor finisecular se debió a que trabajó en muchas ocasiones como colaborador en periódicos, haciendo publicaciones en diarios y revistas de mediana circulación para subsistir y, además, se marginó debido al tedio o desencanto que les causaba la sociedad y los proyectos modernizadores que vieron en las urbes culturales más importantes, fuesen de sus países o en el extranjero. Aun así, aunque renegaban de su clase social, también se valían de ella para obtener cargos diplomáticos, becas o colaboraciones periodísticas en los diarios nacionales más relevantes. Este tipo de escritor joven fue el que más abonó en la representación de la mujer fatal, lo cual me hace suponer que el espacio social, la moral y los discursos de la élite repercutieron en cómo los escritores, cual *flâneurs*, se imaginaron un paisaje o a los sujetos marginales como deseables o desagradables, contraviniendo o reafirmando los discursos hegemónicos.

¹⁶ Moretti, *El burgués*, 2014.



Aquí cabe apuntar que los espacios de sociabilidad parisinos de los decadentistas, los de la Bohemia en España y de los Modernistas en nuestra región, a pesar de estar en distintos puntos del mundo, promovieron una transferencia de valores en aquellos jóvenes escritores varones latinoamericanos, donde, considero, compartían prácticas y dinámicas culturales comunes: la lectura de autores franceses modernos, la búsqueda por renovar las letras nacionales y la autonomía del campo literario, y la visibilización de nuevos personajes subalternos en la literatura. Esto no hubiera sido posible sin un mercado editorial trasatlántico y, por ello, se cautivaron por las temáticas y estilística con ecos afrancesados, porque había una afinidad no solo literaria, sino política por criticar la cultura letrada nacionalista y al proyecto de Estado. Al gestar un espacio literario independiente de la política, estos jóvenes escritores le abrieron paso, a su vez, a nuevos proyectos editoriales en el siglo XX.

Sin embargo, reitero que esto no hubiera sido posible sin el mercado editorial ni sin una plataforma para la difusión masiva de ideas: la imprenta. Por lo tanto, la fundación de revistas y periódicos o las colaboraciones constantes fueron cruciales para la historia cultural latinoamericana a lo largo del siglo XIX e inicios del XX. Si bien me centro en esta cuestión en el primer capítulo de manera general, en el segundo, abordando los casos de estos cuatro escritores —Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo—, encuentro que gracias a la cultura impresa se consagraron como autores de renombre en sus países, aunque Gómez Carrillo y en menor medida Eulate Sanjurjo también obtuvieron bastante reconocimiento en el extranjero, sobre todo en Europa.

En este contexto busco demostrar que aparece la representación de una nueva imagen femenina de carácter transgresor en el imaginario social de Guatemala, México, Brasil y Puerto Rico, producto de aspiraciones literarias compartidas, contextos similares en la condición del escritor gracias al mercado trasatlántico, y que repercutió en las manifestaciones culturales de la literatura latinoamericana, cuya fuerza recae en la potencia sexual femenina —con guiños a la prostitución de la época y a personajes míticos e históricos exotizados—: la



femme fatale. En este sentido, mi propuesta para esta investigación recae en partir de una historia cultural para visibilizar cómo es que se hizo una representación estética en un contexto específico y sus vínculos sociales: una misoginia cada vez más generalizada, pero en una paradójica conjunción con las potencias sexuales femeninas como formas de empoderamiento, deseo y desprecio en la condición de la mujer. Esto, con el fin de explicar cómo se vio un cambio sobre la feminidad, en el ámbito letrado, en un contexto en el cual el papel de la mujer se está poniendo en cuestión.

Para ello, propongo abordar a los escritores desde las transferencias culturales, propuesta por Michel Espagne.¹⁷ En este marco de transferencias culturales, se examinan tanto los procesos de recepción como los de emisión, es decir, cómo una cultura recibe influencias de otras y cómo también las exporta, en este caso la representación de la mujer fatal. En este abordaje, cabe aclarar, se presta especial atención a los agentes y mediadores culturales que facilitan estas transferencias, como escritores, artistas, traductores, editores, intelectuales y otros intermediarios, así como en los espacios específicos en el que surgen y se resignifican las representaciones. En este sentido, concibo a los escritores como los principales agentes, ya que muchas veces hacían de editores, fundadores y colaboradores de revistas, así como traductores en distintos puntos del globo. Como se verá en el segundo capítulo, esto operó, con los escritores seleccionados, en algunas ciudades con más relevancia cultural dentro de la geografía trasatlántica: la Ciudad de México, San Juan (Puerto Rico), Guatemala y las ciudades brasileñas de Recife y Río de Janeiro, todas ellas en América Latina. Mientras que Madrid y París, ambas en Europa, fueron cruciales para la circulación de libros, periódicos y la generación de redes literarias en los autores modernos. Si bien quedan de lado

¹⁷ La propuesta metodológica de "transferencias culturales" se centra en el estudio de los intercambios culturales entre diferentes contextos geográficos y culturales. Esta metodología busca comprender cómo las ideas, prácticas y formas culturales se difunden, se transforman y se adaptan a través de las fronteras nacionales y lingüísticas. Dicha propuesta se basa, además, en la premisa de que la cultura es dinámica y fluida, y que las influencias culturales pueden viajar y cruzar fronteras de diversas maneras, a través de la traducción, la migración, los viajes, la circulación de textos y obras de arte, entre otros medios. Por lo tanto, este enfoque metodológico busca trascender las limitaciones de un enfoque nacionalista en el estudio de la cultura, reconociendo la interconexión y la interdependencia de las diferentes culturas en un mundo globalizado. Espagne, "La notion de transfert culturel", 2013.

los librereros como agentes culturales, sí abordó en el primer capítulo cuál era el panorama general de las grandes librerías para el tránsito e impacto de las letras francesas en el espacio urbano latinoamericano y cómo la literatura latinoamericana se abrió un mercado editorial en Francia, España y América Latina.

Por último, dentro de la noción de transferencias culturales podemos determinar la llegada de la representación de la *femme fatale* a América Latina, pues se produjo como resultado de los intercambios culturales entre los centros urbanos más importantes entre Europa y América Latina en el siglo XIX, facilitados por la circulación de textos, ideas y personas, a través de diversas redes y figuras mediadoras. Además, si tenemos en cuenta el contexto de la Modernidad, la difusión de la figura de la "mujer fatal" estuvo influida por los cambios sociopolíticos y culturales que ocurrieron en buena parte de Europa y América Latina durante el siglo XIX, incluyendo la urbanización, la modernización, la industrialización y los movimientos intelectuales y artísticos de la época. Sin embargo, al considerar la resignificación de la representación, una vez llegada a América Latina, como se podrá ver en el segundo y tercer capítulo, la mujer fatal fue adaptada y resignificada de acuerdo con las realidades socioculturales y las preocupaciones personales de los escritores más jóvenes, reflejando los conflictos de género, las tensiones raciales y económicas, su lugar dentro del grupo social al que pertenecían, y las luchas por el lugar de la mujer en la sociedad moderna de cada país.



Capítulo 1: El escritor moderno frente a los procesos modernizadores latinoamericanos

Francia atraviesa una fase de vulgaridad. París, centro y foco de irradiación de la estupidez universal. A pesar de Molière y Béranger jamás se habrá podido creer que Francia pudiera avanzar tanto por la vía del *progreso*.

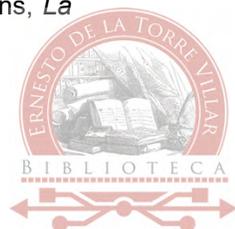
Baudelaire, Proyecto de prefacio para la segunda y tercera edición de *Las flores del mal*, 1860 ca.¹⁸

El presente capítulo está abordado desde la mirada cultural para entender la modernización latinoamericana en el periodo que comprende el último tercio del siglo XIX en América Latina.¹⁹ Para ello, parto del supuesto de que la cultura de fin de siglo se conformó como un *todo*, pues, como bien señala Peter Burke, la caracterización holística de la historia de la cultura constituye un “genio”, “carácter” o “espíritu” de una época y que ha tratado de ser desentrañado desde el siglo XVIII.²⁰ En el caso de Europa y particularmente en América Latina, la Modernidad de fin de siglo y los procesos modernizadores generaron un sentimiento compartido entre algunos jóvenes escritores: el desencanto ante la aspiración de la modernidad y del desarrollo. Para demostrar esto, expondré cómo la modernización, aunque disímil en la región, constituyó un punto de inflexión desde los ámbitos sociopolíticos y económicos, los cuales trastocaron distintos ámbitos de la cultura letrada y a sus actores. En este sentido, para el presente capítulo, propongo, en un primer momento, abordar el contexto político y económico que transformó la figura del intelectual y la urbe en América Latina a finales del siglo XIX, es decir, la

¹⁸ Baudelaire, *Las flores del mal*, 2023 [1857, 1861, 1868], pp. 295-296.

¹⁹ Se entiende como historia cultural los productos humanos que son creados como artificios (arte, ciencia, música, literatura, etc.) y que se relacionan entre sí únicamente a través de una mirada cultural que aprecia esos vínculos. La mirada cultural parte de que estos objetos proyectan un hecho social y generan un sentido o una serie de interacciones humanas que siempre están sujetas a interpretación. Dichos objetos, además, son productos individuales o colectivos que se hacen deliberada o inconscientemente y son constitutivos de los seres humanos. Véase Serna y Pons, *La historia cultural*, 2013, pp. 15-20.

²⁰ Burke, *Formas de historia cultural*, 2000, p. 37.



modernización, hecha desde el liberalismo triunfante y el incipiente —y atropellado— capitalismo industrial.

Dicho esto, en un segundo momento me centraré en el papel de la prensa, pero ésta pensada como un doble espacio: *el espacio textual*, en el cual busco visibilizar cuál era la autoconciencia del escritor y del trabajo intelectual, así como sus distintas experiencias y preocupaciones sobre el proceso de modernización que estaban viviendo. En el segundo, *el soporte material*, desarrollo cómo se transformó la cultura letrada a lo largo del siglo y, en consecuencia, encuentro que las publicaciones periódicas y la prensa sentaron las bases sobre las cuales se erigió la figura del escritor profesional moderno en nuestra región, más allá de las vicisitudes nacionales y nacionalistas que se oponían a sus ideas. En síntesis, como bien menciona Ángel Rama, ya desde la década de 1880, se vislumbra cómo este grupo de jóvenes letrados buscaban la democratización de la cultura fuera de los márgenes nacionales de América Latina y cómo dieron nuevas pautas a la producción artística promovidas por el texto breve en los periódicos, dotando al escritor de una nueva personalidad.²¹

Finalmente, busco entender cómo este actor cultural, el escritor moderno, se llegó a posicionar negativamente frente a su época, el cambio urbano y su resultado en los avatares sociales. Para ello, trabajo sobre una hipótesis: el joven escritor moderno latinoamericano —el del último tercio del siglo XIX— propugnó por una estética novedosa, influida por miradas y estéticas negativas sobre la Modernidad. Entre estas estéticas, además, estaba el decadentismo, el parnasianismo, el simbolismo y otros tantos referentes culturales, sobre todo franceses, ya que este tipo de escritor miraba a la ciudad de las luces como un faro cultural, hasta poco después de la guerra cubano-hispanoamericana de 1898, momento en que el intelectual se reconcilió con el hispanismo y la literatura latinoamericana adquirió nuevos bríos.

Esta hipótesis, parte de una consideración: los escritores más jóvenes, al tratar de insertar la cultura nacional en el ámbito de las entonces llamadas “letras universales”, vieron a Francia como un ejemplo a seguir. Esto se debió a que

²¹ Rama, *Las máscaras democráticas*, 1985, pp. 25-28.



percibían que su propia cultura nacional era hermética y estaba envejecida; por lo tanto, trataron de modernizarla con la búsqueda de formas artísticas hasta entonces inéditas en sus países, pero tratando de ser cosmopolitas (aunque muchas de ellas retomadas de Francia y reinterpretadas). De igual modo, estos jóvenes concibieron la Modernidad no como un sinónimo de progreso, sino como un epifenómeno que trajo decepciones, malestar, decadencia y corrupción moral, sobre todo al ver los cambios modernizadores en sus urbes nacionales. En este sentido, los escritores simbolistas, decadentistas y parnasianos ya habían enunciado todos estos “males del siglo”, por lo que encontraron en ellos preocupaciones afines.

Para entender este punto, considero que el último cuarto de siglo fue un periodo de proyección política y económica casi unidireccional que se dio en el marco de la modernización y la industrialización. Empero, también fue una época de apertura a la experimentación estilística en las letras que, con sus matices, criticaba esos procesos económicos y políticos, por tener la impresión de que acarrearaban la decadencia social y humana. En síntesis, aunque haré consideraciones de larga duración, la cultura de fin de siglo se entenderá como un periodo bisagra en el que coexistieron dos visiones sobre la Modernidad y el porvenir: por un lado, un utopismo político y económico; por el otro, el de una cultura escrita, impulsada por algunos jóvenes escritores que se posicionaba en las antípodas: el decadentismo literario. Ambas posturas, sin duda, fueron el claroscuro de un cuadro que se pintaba en la Modernidad de fin de siglo.

La construcción de la Modernidad en América Latina a finales del siglo XIX: la élite política, el avance industrial y los cambios sociales

A lo largo de nuestra historia, la ciudad ha sido una preocupación constante. En América Latina, sin embargo, hubo un especial interés por modernizarla durante casi todo el siglo XIX, tras las independencias y la consolidación del liberalismo. Las ciudades capitales, vistas como símbolos del progreso material y espiritual de una nación —o, mejor dicho, de que alcanzaban la Modernidad— crecieron y se desarrollaron cada vez más rápido a fin de siglo, gracias a los avances industriales

y los capitales extranjeros (como el comercio transatlántico, la influencia de academias arquitectónicas europeas y las inversiones de privados o bancos). Aunque esto sucedió a ritmos distintos, el urbanismo se dio especialmente en aquellas ciudades que conectaban con los mercados mundiales más importantes, como las capitales que, a la vez, eran puertos: Buenos Aires, Montevideo, La Habana, San Juan de Puerto Rico, Panamá o Río de Janeiro; aunque también las capitales céntricas que eran centros administrativos prolíferos, como la Ciudad de México.²² Estas geografías constituyeron un mercado que, además de intercambiar bienes materiales, ayudó a la circulación de bienes simbólicos, para abrirse paso en una cultura trasatlántica compartida con países europeos, como Francia, Portugal y España.

Según Gerald Martin, en las postrimerías del siglo XIX, todas estas ciudades tenían una característica común, y era que las oligarquías nacionales, salvo el caso de La Habana [sic], buscaron construir grandes edificios, monumentos imponentes y calles ordenadas racionalmente, cuyas mayores influencias arquitectónicas eran las de la *belle époque* y el *Art Nouveau*.²³ En este escenario urbano, se edificaron palacios de gobierno y legislativos, grandes teatros e inmensas residencias particulares para una oligarquía emergente y,²⁴ además, se instaló el primer alumbrado público, se pavimentaron las avenidas más importantes de las metrópolis y se implementó un sistema de transporte ferroviario que conectaba a las grandes ciudades y a las mismas ciudades a nivel interno. Las clases sociales con mayores recursos, sin embargo, se desplazaron fuera del cuadro colonial original, buscando áreas verdes circundantes a sus viviendas y aisladas respecto a aquella parte de la ciudad y de las clases “populares” que allí se multiplicaban por las migraciones internas. Dichas oligarquías se desplazaron, por ejemplo, del sur de Buenos Aires hacia Palermo; del centro histórico de la Ciudad de México hacia Chapultepec, de La Habana hacia Cerro, o de la *cidade velha* hacia la *cidade nova* y la *Zona Sul* de Río de Janeiro, solo por citar algunos ejemplos.

²² Romero, “Las ciudades burguesas”, 2001, pp. 247-248, 250-251.

²³ Martin, “4. La literatura, la música y el arte”, 1991, p. 187.

²⁴ *Ibid.*, pp. 187-188.



Pero regresemos al periodo que va de 1830 hasta, aproximadamente, 1880, para entender los cambios urbanos y la sensación de desencanto de sus habitantes. Estas ciudades estaban en consonancia con lo que ocurría en el resto de occidente y fue consecuencia de la “era de las revoluciones” (1789-1848), descrita por Hobsbawm, cuando las condiciones materiales modificaron la estructura social y política. De acuerdo con el historiador británico, la subsecuente “era del capital” (1848-1875) se caracterizó por tener una doble partida en cuanto a las revoluciones: la revolución industrial, inscrita y acotada en un principio a Gran Bretaña, y la transformación política en Francia que, a partir de 1848, se extendió por toda Europa. Ambas épocas, dice Hobsbawm, estaban vinculadas con la percepción generalizada del triunfo de “una nueva sociedad” que, aún entonces, desconocía que el triunfo sería el de la sociedad del capitalismo liberal.²⁵ Sin embargo, no hay duda alguna que este nuevo sistema se esparció y ya predominaba no sólo en Europa, sino en buena parte de América Latina en el último tercio del siglo XIX.

A diferencia de Europa, el liberalismo latinoamericano no había llegado por medio de grandes revoluciones, sino de reformas, negociaciones y disputas con los conservadores. Por ejemplo, solo atendiendo a los países que nos conciernen en esta investigación (México, Guatemala, Brasil y Puerto Rico), podemos ver algunas particularidades: el liberalismo mexicano fue una ideología de combate y de construcción nacional durante buena parte del siglo XIX y, al finalizar el siglo, el liberalismo irrumpió como la corriente política más importante del país, sin el cual no se puede entender la consolidación del grupo de “los científicos” en el seno de la política porfirista. En Guatemala, como en buena parte de Centroamérica, hubo mucha inestabilidad política desde mediados de siglo, pero una vez que llegaron al poder los gobiernos liberales, generaron reformas en las que pasaron tierras colectivas y públicas a manos de particulares; desde la década de 1870 el Estado guatemalteco le fue otorgando cada vez más atención a la producción del café para su exportación. En cuanto a Brasil, se estableció una monarquía constitucional con

²⁵ Hobsbawm, *La era del capital*, 2010, p. 14. Líneas más adelante, menciona que después de 1848, la revolución política se fue desplazando por una revolución industrial. Al respecto de las revoluciones europeas en 1848, véase Hobsbawm, “1. ‘La primavera de los pueblos’” en *La era del capital*, pp. 21-38.



Pedro I, con el fin tratar de frenar el fortalecimiento y la oposición a los liberales, quienes ya se habían rebelado contra el monarca al norte de Brasil. Así, Pedro I les concedió espacios de representación en el parlamento para darles garantías de participación política. Luego, Pedro II gobernó de la mano de los partidos liberal y conservador, otorgándole todavía más espacios de representación a los liberales en su parlamento —esto duraría hasta el golpe militar, que conllevó a la Primera República brasileña—. Finalmente, el caso de Puerto Rico se complejiza todavía más, pues, al depender de España, la isla estaba afectada por las dinámicas y políticas que sucedían en la metrópoli, sumando las propias disputas partidistas internas en las que, en términos generales, el autonomismo puertorriqueño fue la ideología hegemónica en la isla, pero estando bajo la soberanía española hasta la guerra de 1898.²⁶

Regresando a Hobsbawm, en ambas eras, y en América Latina en particular, se transformaron las ciudades y en ellas hubo políticas para organizar racionalmente los espacios urbanos mediante una serie de proyectos modernizadores de carácter liberal. Es decir, para Gerlad Martin, desde las independencias y hasta la década de 1870 —pocos años antes de la influencia de la *belle époque* y el *art nouveau*—, tras el triunfo del liberalismo en la región latinoamericana, hubo intentos por borrar el pasado colonial o para representar un liberalismo modernizador: se estimularon innovaciones arquitectónicas neoclásicas de escuelas arquitectónicas francesas, italianas e inglesas. El neoclasicismo, además, representaba al liberalismo; era símbolo de la relación entre el Estado y la sociedad civil y una oposición al barroco, pues este estilo encarnaba la alianza del Estado con la iglesia católica durante la Colonia. Buenos Aires, por ejemplo, es la ciudad más representativa del neoclásico arquitectónico. Sin embargo, en general, la arquitectura urbanística latinoamericana, aun con dichas pretensiones liberales, mezclaba elementos sacros y profanos en sus formas durante ese periodo.²⁷

De hecho, no es de extrañarse que, ya para fin de siglo, parte de los habitantes más jóvenes, que vivían estas constantes transformaciones de la ciudad

²⁶ Véase Jacksic y Posada Carbó (eds.), *Liberalismo y poder*, 2011, Bethel, *Historia de América Latina* 6, 1991, pp. 130, 153 y Benito Sánchez, “El autonomismo”, 2008, pp. 47-62.

²⁷ Martin, “3. La literatura, la música y el arte”, 1991, pp. 130-131.



moderna, exaltaban dos experiencias: o bien encarnar los valores de aquella burguesía triunfante y del liberalismo político, particularmente a partir de “la era del capital”, con el cambio de costumbres en la vida cotidiana y del consumo moderno, y la formación e inserción de profesionales que entraron al aparato burocrático estatal; o bien, se sentían expulsados por la ciudad, a tal grado de sentir tedio por lo que estaban construyendo las élites más viejas. Todos ellos, sin embargo, se caracterizaban porque transitaban su ciudad para visitar los pasajes comerciales que asemejaban los parisinos, recorrían a pie los bulevares al estilo de Haussman y acudían, en sus carruajes a los nuevos teatros lujosos,²⁸ a la par que observaban cómo se amalgaban las distintas clases sociales en el espacio urbano.

Aun así cabe aclarar que, pese a que el objetivo principal de las élites era modernizar las ciudades casi siempre para ellas mismas, en los demás estratos de las sociedades latinoamericanas, aunque beneficiados en parte por la creación del transporte público, realmente había muchas continuidades tradicionales entre el Antiguo Régimen y la Modernidad industrial, pues muchas veces la población era desclasada por la desaparición de gremios y talleres artesanales o por pasar de un contexto rural a uno urbano debido a la migración interna. Por este motivo, hubo distintas políticas sociales liberales, particularmente hechas por los positivistas, con el fin de incluirlos en la sociedad, o bien, para perseguirlos y marginarlos aún más, como las leyes contra el ocio y la vagancia, o particularmente con el higienismo que estuvo en boga en la segunda mitad del siglo XIX.²⁹ De este modo, estos sujetos se pueden explicar mediante el concepto de *Sattelzeit* de Reinhart Koselleck: un “periodo bisagra”, que es cuando una sociedad vive la Modernidad y todavía quedan vestigios del Antiguo Régimen.³⁰ No en vano los jóvenes letrados fueron capaces de entender y nombrar el modo de entender su tiempo y espacio social

Aunque estos sujetos estaban visibles en la sociedad urbana, realmente quienes estaban llevando a cabo el proyecto modernizador en la región era el

²⁸ Véase Romero, “Las ciudades burguesas”, 2001, p. 249 y, para el caso brasileño, véase Needell, *A Tropical Belle Epoque*, 1987, pp. 22-28.

²⁹ Véase Pérez Toledo, “La coacción al trabajo”, 2011, pp. 153-188 (para el caso mexicano), Salto y Di Liscia, *Higienismo, educación y discurso*, 2004 (para el caso argentino), Silvero A., *Sociedad, cuerpo y civilización*, 2014 (para el caso paraguayo).

³⁰ Véase Brunner, Conze y Koselleck (editores), *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1972-1997.



estrato más alto de la sociedad. La élite estaba formada por actores que, letrados y educados en distintas ramas de las ciencias y las artes, en el extranjero o en las universidades locales, trataron de introducir a sus naciones a la Modernidad; una Modernidad que, dicho sea de paso, trataba muchas veces de asemejarse a la europea, particularmente la parisina. Para ello, era necesario proyectarse como “sujetos modernos” y, por lo tanto, había que igualarse a Europa mediante la industria, el mercado y la ciencia, y que eso se reflejara en la sociedad. Además, en esa élite había un sector intermedio acotado que, o bien siendo heredero de aquella clase política o que vivió el ascenso social por su formación, se sentía intrigado por “los de abajo” en esa Modernidad contradictoria de las ciudades. Un personaje que deambulaba y convivía en los espacios de la élite y el pueblo surgió en este tránsito de siglo: el *flâneur*. El *flâneur*, caracterizado por vivir, transitar y recorrer la ciudad como si fuera un escenario, existió en las capitales europeas y latinoamericanas: en los jóvenes escritores que, en sus textos, en especial en la crónica,³¹ plasma la mirada que transita por la ciudad y al que vamos a regresar más adelante.

En cuanto al avance industrial, éste fue crucial para los proyectos de comunicaciones, transportes y vías de comercio en el mundo occidental, principalmente con la construcción de trenes, tranvías y rutas marítimas que se expandieron en el mundo, como el canal de Suez, hoy en día crucial para el transporte de mercancías a nivel mundial. En nuestra región, los cambios se vieron reflejados desde mediados del siglo XIX, especialmente a partir de 1865: con los cables submarinos transatlánticos, que permitieron obtener noticias de manera casi inmediata y el auge exponencial de los ferrocarriles a lo largo y ancho del continente.³² Además, estaba el proyecto francés de hacer un canal en Panamá, aunque terminó realizándose con los capitales estadounidenses en los albores del siglo XX; o el proyecto alternativo, que nunca se realizó, para hacer el canal de Nicaragua.

³¹ Para un primer acercamiento general, véase Cuvardic García, “El *flâneur* y la *flanerie*”, 2010, pp. 56-82.

³² Véase Hobsbawm, *La era del capital*, 2010, p. 16. Resalto el papel del auge de trenes y ferrovías que se dio en toda la región a partir de 1865. Véase Kuntz Ficker (coord.), *La expansión ferroviaria en América Latina*, 2015.



Todo ello permitió entrever no solo una racionalidad económica del Estado para hacer eficiente la circulación de bienes materiales y la transformación del consumo moderno de la ciudad, sino también la llegada de bienes simbólicos, debido a una transmisión cada vez más acelerada de noticias y bienes culturales, como libros y periódicos. Sin embargo, aunque había iniciativas para proyectar la modernización en las distintas naciones latinoamericanas, por su industrialización y la conexión de mercados internacionales, en realidad eran logros bastante cuestionables. La economía latinoamericana estaba sujeta al modelo agroexportador que recién se instauraba y su industrialización estaba, en buena medida, en las manos y bajo las condiciones de diversos capitales extranjeros, sobre todo ingleses, franceses y estadounidenses. Los avances en materia económica, por lo tanto, no reflejaron una aceleración en el crecimiento económico y pocas veces hubo mejoras sociales tangibles, como en la educación, la salud, la distribución económica o el aumento en el poder adquisitivo.³³

Esto se debió a que, si bien hubo crecimiento del PIB en toda la región durante la época decimonónica, en realidad la economía fue desacelerando en el transcurrir del siglo y la gran mayoría de las economías terminaron estancadas en 1900. Incluso Argentina, muchas veces vista como un epítome de triunfo económico entre 1870 y 1930, realmente tuvo un incremento atropellado en su producción en los últimos treinta años del siglo: su crecimiento económico realmente no fue sostenido y la industrialización estaba, como casi todas las naciones latinoamericanas, en las manos de capitales extranjeros privados, lo cual atrajo consigo crisis y endeudamiento externo desde 1889.³⁴ Por su parte, Estados Unidos mantuvo un

³³ Véase Coatsworth, "Trayectorias económicas e institucionales", 1999.

³⁴ Entre 1870 y el inicio de la primera guerra mundial, la economía argentina tuvo un crecimiento vertiginoso, al irse consolidando como un país exportador de productos agropecuarios. En esos años, la economía se expandió a una tasa anual acumulativa del 6%, y el producto per cápita en 2.5%. Si bien la inserción plena de Argentina en el comercio internacional inició a mediados del siglo XIX con la exportación de lana de las pampas, fue con el desarrollo de la producción bovina y agrícola cuando se consolidó definitivamente. Hubo crecimiento sumamente considerable de dichas producciones, basado en la continua expansión de la frontera productiva y esto tuvo un efecto multiplicador, ya que la puesta en producción de nuevas tierras estaba asociada con la realización de obras de infraestructura requeridas para la comercialización de la producción: entre 1885 y 1900 se construyeron cerca de 13 000 km de nuevas vías férreas asociadas a la expansión de la frontera agraria. Las inversiones fueron impulsadas por el Estado nacional, con el fin de incrementar las exportaciones, pero fueron realizadas, por lo general, con capitales privados de origen externo. En

crecimiento económico sostenido hasta convertirse en la potencia económica más importante de la región a fin de siglo,³⁵ eso sin contar su afán imperialista que arrancó en 1898 con la guerra contra España y su consecuente control político y económico en las islas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.³⁶

Si vemos el rol de los habitantes urbanos nos evidencia, en primer lugar, el surgimiento de una clase trabajadora propiamente urbana, causada por varias razones: la migración interna y externa masiva, producida por la necesidad de la mano de obra y la abolición de la mano de obra esclava en las colonias españolas y en Brasil;³⁷ la industrialización, y la consagración de una burguesía dominante nacional e internacional, la cual fomentó la circulación masiva de personas por la demanda de la mano de obra. Estos aspectos se vivieron en Europa, particularmente en Inglaterra y Francia; en Estados Unidos, tras el triunfo de los estados del norte sobre los del sur por su guerra civil (1865), pero también en América Latina y el Caribe en el último tercio del siglo XIX,³⁸ aunque la migración,

esta etapa, la economía argentina enfrentó diferentes crisis asociadas al sector externo, siendo la crisis de la deuda en 1890 la que tuvo mayor impacto. El elevado nivel de importaciones, debido a que no se satisfacía la demanda interna, y el endeudamiento externo, condujeron a un estrangulamiento en su balanza de pagos. En 1889 cayeron los precios de exportación y, por tanto, los pagos de intereses y amortizaciones llegaron a representar 66.1% de las exportaciones totales, lo que causó una profunda crisis económica que perduró hasta 1891 e implicó una contracción del PIB de 11.8%. Arceo *et. al.*, “El mercado de trabajo”, 2019, p. 4.

³⁵ Véase Coatsworth, “Trayectorias económicas e institucionales”, 1999, pp. 150-152.

³⁶ Para un balance historiográfico de cómo se ha entendido esta guerra en la academia estadounidense, véase Patterson, “United States Intervention”, 1996, pp. 341-361.

³⁷ La abolición de la esclavitud fue en 1873; en Brasil, en 1888;

³⁸ La población urbana en las capitales de América Latina hacia 1880 era la siguiente: 380 000 habitantes en Río de Janeiro (23% del total); 320 000, en Buenos Aires (19%); 200 000, en Ciudad de México (12%); 150 000, en Santiago de Chile (9%); 110 000, en Montevideo (7%); 100 000 en Lima (6%); 95 000, en Bogotá (7%); 70 000, en Caracas (4%); 58 000, en Guatemala (3%); 50 000, en Quito (3%); 40 000, en San Salvador (2%); 26 000, en La Paz (26%); 18 000, en Asunción (1%). Para el caso de Puerto Rico, según el censo de 1877, la población total era de 729 445, y la capital, San Juan, tenía una población de 23 424 personas (11 965 hombres y 11 449 mujeres), mientras que Ponce tenía una población de 37 545 personas (19 095 hombres y 18 450 mujeres). Para 1899, el censo indicó que la población era de 953 243 personas, y San Juan tenía 32 948 personas y Ponce 27 952, y el desarrollo y crecimiento de otras ciudades no capitales también fue importante en esta época. Además, la población se duplicó o triplicó en los cincuenta años posteriores en las urbes latinoamericanas y creció su actividad económica. Como hipótesis general, podemos plantear que es el decenio en que se generalizó una modernidad capitalista en América Latina, sobre todo en los países grandes (México, Brasil y Argentina). Miño Grijalva, “La Población de América”, 2022, pp. 360, 362; “Censo Población y vivienda”, 1877, pp. 702-703 y Sanger *et. al.*, *Informe sobre el censo*, 1900, p. 167.

incluso dentro de la misma región, guardó muy distintas proporciones, siendo, por ejemplo, Argentina, Brasil y México las naciones con más migrantes a fin de siglo.³⁹

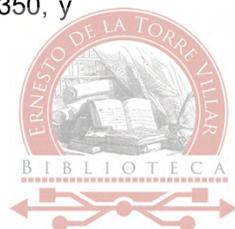
Finalmente, tras las desigualdades económicas y las injusticias sociales, había un descontento social latente, causado por los insuficientes salarios, las malas condiciones laborales y de higiene en las ciudades que estaban siendo medianamente subsanadas, y la abolición de los talleres artesanales. De manera atropellada, América Latina se abría paso al incipiente desarrollo industrial, pero el nuevo horizonte laboral no absorbió a cabalidad a la mano de obra emergente y, por lo tanto, se generaron cambios importantes en la estructura social de las urbes, las cuales, a su vez, estaban modificándose a ritmos nunca vistos. En consecuencia, aunque no hubo mejoras considerables para el grueso de la población, que vivía en las mismas condiciones sociales del espacio rural de antaño, los cambios producidos por la modernización estaban plasmando un nuevo escenario únicamente en los cuadros de las ciudades a finales del siglo y, por lo tanto, una experiencia de la Modernidad se presentó ante ese pequeño —pero en aumento— público moderno de las urbes latinoamericanas. El escritor joven le comenzaría a poner especial atención a ese entorno urbano, como se verá más adelante.

La actitud frente al cambio: las experiencias de la Modernidad a fin de siglo

Marshall Berman manifiesta que la Modernidad es una *forma de experiencia vital* del tiempo y del espacio, así como de las posibilidades y los peligros de la vida; una experiencia que, además, es compartida.⁴⁰ Dicho esto, divide a una larga

³⁹ Los extranjeros en América Latina no eran cifras del todo homogéneas. Por ejemplo, en 1885 Brasil tenía un total de 300 000 extranjeros, que representa el 21% de su población; México, 250 000, o el 18%; Argentina, 250 000, o el 35%; Uruguay, 160 000, o el 11%. Los demás países tenían menos del 4%. Colombia: 50 000 (4%); Perú y Chile: 30 000 cada uno (2%, en ambos casos); Venezuela, 35 000 (1%); Ecuador, 15 000 (2%); Paraguay: 7 000 (1%) y Centroamérica, en conjunto, 30 000 (3%). Para el caso de Puerto Rico, en el censo de 1899, vemos que, en San Juan, la población blanca extranjera representaba el 8.9%, de su población: 1 182 habitantes, mientras que en Ponce era del 4.2%: 2 872 habitantes. Véase Miño Grijalva, “La población en América”, 2002, p. 350, y Sanger *et. al.*, *Informe sobre el censo*, 1900, p. 170-175.

⁴⁰ Berman, *Todo lo sólido se desvanece*, 2011, p. 1.



Modernidad en tres.⁴¹ La primera fase, que va desde los comienzos del siglo XVI y concluye a finales del XVIII. En ella se produjeron los primeros indicios de la Modernidad, aunque aún no existía una conciencia compartida ante la nueva experiencia “moderna”, pero comenzaba a ser nombrada por algunos filósofos, entre ellos Jean-Jacques Rousseau, que la describían como un *tourbillon social* (torbellino social).⁴²

La segunda, que abrió con la ola revolucionaria de 1789 en Francia y se mostró ante el “gran público moderno”. Esta fase se caracterizó por los “ideales” de progreso y mejoría; una Modernidad presentada de forma abrupta y violenta, no solo en la sociedad, sino también en la política, aun cuando tampoco se erradicaron del todo los valores tradicionales del Antiguo Régimen. Es decir, se volvió un mundo en el cual se ponían en cuestión los valores tradicionales, vaciándose de sentido, pero surgieron abundantes posibilidades económicas y políticas que se le presentaron al individuo para que “saliera adelante”. El público moderno, de manera paralela, apareció en el siglo XIX y recordaba cómo era vivir material y espiritualmente en mundos que no son absolutamente modernos, pero entonces se desplegaron las ideas de modernización y modernismo.⁴³

Por último, la etapa surgida en el siglo XX, en la que el modernismo —la expresión cultural moderna— y la modernización —la materialización de la economía moderna que tuvo mayor visibilidad en las urbes— se expandieron ante los ojos de un público moderno que, a su vez, se ampliaba. Esto sucedió, primero, en todas las esferas de la vida humana, para que, después, la modernidad se fragmentase de tal forma que perdió la capacidad de organizar y dar significado a la vida de las personas, ya que se rompió la conexión entre la cultura y las vidas; una cultura en la que antes los espectadores podían perderse y encontrarse, introducirse y participar del arte de su tiempo por la apertura que les brindaba el campo imaginativo.⁴⁴

⁴¹ Aunque Berman se centra en Europa, esta división temporal también es aplicable para América Latina, aunque de una manera un poco más tardía, como veremos más adelante.

⁴² Berman, *Todo lo sólido se desvanece*, 2011, p. 2.

⁴³ *Ibid.*, pp. 2-3, 8, 10.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 3, 10-11.

La Modernidad, concluye Berman, se presenta como una vorágine que arrastra y expulsa a los sujetos de manera constante, y el modernismo, que surgió en la segunda fase de esta Modernidad, fue el sentimiento colectivo ahí producido, que promete un futuro, a la vez que lo amenaza y destruye por medio de una constante en la que “todo lo sólido se desvanece en el aire”.⁴⁵ Por lo tanto, nos centraremos solo en el tránsito de la segunda a la tercera fase de la Modernidad. El fin es tener en el centro de esta investigación al efecto emocional que se generó en los hombres y mujeres modernos y, particularmente, la expresión particular que tuvo en la cultura letrada latinoamericana; época que corresponde con la aparición de la representación de la mujer fatal en la literatura regional.

Es decir, a finales del siglo XIX surgió un sentimiento que abrió la imaginación y experimentación del tiempo y el espacio de manera infinita en los hombres y mujeres modernos, con toda su ambivalente expresión: entre la angustia por lo que desaparece y el asombro por la apertura de nuevas posibilidades. La expresión moderna, por lo tanto, buscaría plasmar esas posibilidades y esas angustias, también de manera infinita. Y para ello es útil pensar en la representación de la mujer fatal como esa apertura de miedos y deseos en el hombre y en lo que representó uno de los grandes paradigmas literarios de la literatura latinoamericana de fin de siglo: Baudelaire. De acuerdo con Camacho Delgado, esta mujer es temida, porque encarna a una antiheroína que, mediante su sexualidad y capacidad de seducción, atrapa al hombre, le hace perder el juicio y gusta de destruir su virilidad: ella simboliza el despertar de una bestialidad sexual del varón, alejándolo de sus deberes, de los altos valores burgueses. Por ello, —continúa Camacho Delgado— la obra de Baudelaire es crucial, ya que imagina a un hombre moderno que arrastra consigo un profundo sentido de insatisfacción, de vacío, de miedo ante lo desconocido y, en esa caída de su estado de gracia, la mujer representó su atracción hacia el infinito, una inmersión fatídica en las potencias del mal y del goce carnal que arrastraban al hombre a las zonas más oscuras de su personalidad.⁴⁶

⁴⁵ *Ibid*, 2011, pp. 1-27.

⁴⁶ Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2006, pp. 31-32.



Un segundo autor para pensar la Modernidad como escenario histórico es Antoine Compagnon, quien argumenta en *Los antimodernos* que esta época surgió en la revolución francesa.⁴⁷ Para él, dicho acontecimiento fue un movimiento social y político que indujo una ruptura decisiva en la manera de pensar la historia, la política y la cultura. *Los antimodernos* es una obra sumamente útil para identificar algunas particularidades en el plano de las ideas y las emociones que caracterizaron a las fases de la Modernidad de Berman, pues se retoman algunos elementos del siglo XVIII y las consecuencias posteriores para los escritores “antimodernos” que pensaron en lo político de su tiempo e hicieron una crítica a la Modernidad desde el desencanto que les causaba la misma Modernidad.

Esta forma de expresión y sensibilidad, entonces nueva para la historia emocional de la humanidad, también estuvo presente en nuestra región y de ella me voy a valer en las siguientes líneas, pero, en resumen, esa historia compendia un periodo de cambios que se condensan de manera irreductible en la segunda fase de la Modernidad y el tránsito a la tercera: la construcción del Estado, la urbanización, el desarrollo de mercados internacionales, la formación de nuevas élites.⁴⁸ Estos cambios generaron necesidades contradictorias que inspiraban y atormentaban, entre ellos se crearon deseos de arraigo en un pasado social y personal estable, a la vez de tener un insaciable crecimiento de experiencias, dinero, placeres, conocimiento, etc., pero que una y otra vez se alteraban por la turbulencia moderna.⁴⁹

La Modernidad, cabe aclarar, no fue solamente un momento histórico de la humanidad, el compendio de los perfeccionamientos técnicos e industriales que estaban vinculados a la expansión comercial de las mercancías manufacturadas, el anclaje a un contexto político de carácter generalmente liberal que aspiraba a la modernización de los centros urbanos ni, mucho menos, un único contexto social de transformación económica con el surgimiento de la clase trabajadora. En realidad, además de todo eso, esta Modernidad es un conglomerado racional y emotivo que gestó una manera de entender el arte que, como bien lo menciona

⁴⁷ Compagnon, *Los antimodernos*, 2007, p. 29.

⁴⁸ Berman, *Todo lo sólido se desvanece*, 2011, pp. 23-24,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.



Peter Gay, “era algo más que la suma de las partes. Generó un nuevo modo de entender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modelo de valorar las obras culturales y a sus artífices. En suma, lo que denomino estilo moderno era un clima de pensamiento, sentimiento y opinión”.⁵⁰ Pero este estilo y esta emotividad estaba escindida entre el optimismo y el desencanto de los sujetos modernos por las consecuencias tanto positivas como negativas que trajo esta época, siendo la herejía y la voluntad individual dos de sus rasgos definitorios, ya que buscaron romper con toda tradición o norma.⁵¹

Si bien Berman y Compagnon articularon su análisis alrededor de una Modernidad europea, y particularmente la producida con los movimientos revolucionarios franceses, el abordaje que ambos hicieron me parece importante retomarlo para analizar América Latina por varias razones. Los autores latinoamericanos que incorporaron en la literatura a la mujer fatal, objeto de esta investigación, retomaron la tradición literaria francesa e hicieron, a través de sus personajes, una crítica al contexto social o cultural que vivieron tras la llegada de una Modernidad atravesada por la modernización industrial. Además, si bien esta representación constituía un objeto de admiración y deseo novedoso para la sociedad, también reiteraba un sentimiento antifemenino hecho desde la reinterpretación histórica de la mujer. Igualmente, los jóvenes escritores buscaron romper con la tradición literaria y política nacional, expresaron un desencanto peculiar respecto a un mundo en este proceso modernizador y lo hicieron con las ambivalencias de lo nuevo y lo decadente. Todo ello vislumbra la emergencia y la expresión de los jóvenes sujetos modernos.

Las burguesías nacionales, herederas de las grandes familias o del ascenso social, fueron una clase política que triunfó en el último tercio del siglo XIX, tras la segunda revolución industrial.⁵² Ellos trataron de visibilizar su inserción al mundo moderno en consonancia con la modernización, por lo que, entre tantas cosas, se dedicaron a impulsar la adquisición de maquinaria para la industria, el transporte y las comunicaciones. Con ello lograron ampliar e interconectar sus mercados y tener

⁵⁰ Gay, *Modernidad*, 2007, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵² Romero, “Las ciudades burguesas”, 2001, p. 252.



una primera masificación del trabajo, pero también fueron partícipes de reprimir las demandas sociales para llevar a cabo su proyecto modernizador. De este modo, y como bien afirma José Luis Romero, la conjunción del poder económico y el político se acentuó a medida que las operaciones comerciales y financieras crecían gracias a los intermediarios nacionales o internacionales del capital, cuyo fin era proyectarse como países prósperos y modernos.⁵³

Con ello, se modificó la producción mercantil, pero también el modo en que se percibiría el consumo y el mundo moderno con la creación de grandes almacenes, los epítomes del consumo moderno, y tras la aparición de una nueva concepción sobre lo novedoso, como la moda y el lujo burgués. Lo que vemos es que, “por vez primera en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores empiezan a sentirse como masa. (Antes sólo se lo enseñaba la carestía.) Con ello aumenta extraordinariamente el elemento circense y espectacular del comercio.”⁵⁴ Estos hábitos cambiaron no sólo porque los mercados buscaron a determinadas personas para que adquirieran cosas que no fueran solo de primera necesidad, sino que también en el mercado se promovieron objetos de “lujo” a precios más asequibles que los que la aristocracia ostentaba en el Antiguo Régimen y, sobre todo, se comenzó a construir un sentido de cosmopolitismo a través de la circulación de mercancías.

Y todo esto sólo fue posible, primero, gracias a la circulación de información y mercancías por las construcciones de grandes vías de comunicaciones, como el telégrafo, puertos, puentes, ferrocarriles y tranvías. Y luego, con la concentración de dichas mercancías en los pasajes y almacenes comerciales hechos en mármol o acero, con sus escaparates atractivamente iluminados por la llegada de la luz eléctrica. Inclusive, todos los países trataron de llevar a cabo exposiciones mundiales, tomando de ejemplo a París, por sus exposiciones mundiales y sus palacios llenos de objetos a la moda,⁵⁵ visitadas, a su vez, por autores latinoamericanos, como el nicaragüense, Rubén Darío, y la cubana, Aurelia Castillo

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ Benjamin, *Libro de los pasajes* [A 4, 1], 2016, p. 77.

⁵⁵ Véase Hoth de Orlando y Schuster, “Exposiciones y cultura”, 2021. Y Bruno y Schuster, *Mapamundis culturales*, 2023.

de González. Así, en sus propias exposiciones, las élites de América Latina buscaron insertarse cultural y económicamente en el mundo y en ellas invitaron a distintos países de Europa y América Latina para mostrar su lugar en la Modernidad, con la generación de mercados que promovían los bienes producidos nacionalmente y por el desarrollo de sus urbes.

Para lo anterior, considero pertinente hacer una diferenciación de la élite en el fin de siglo burgués. Moretti plantea una diferenciación desde dos conceptos y de los cuales me quiero valer: la *Bildungsbürgertum*, la “burguesía de la cultura” o ilustrada, que se diferencia, además, de la *Besitzbürgertum*, la “burguesía propietaria”.⁵⁶ Es decir, la primera se caracterizaba por su educación y formación; es la burocracia (administradores y servidores públicos) que puso como valores principales el trabajo y el honor, es la creadora de la cultura burguesa, la cual derivaría, en nuestro caso, en el escritor moderno. La segunda, en cambio, al ser la clase económica dirigente, la cual vivía de sus rentas, y que, sumada su ideología liberal, buscó implantar el proceso modernizador ya mencionado. Cabe aclarar que, en *El burgués*, Moretti analiza la representación de la clase media y de la burguesía en la literatura del siglo XIX, destacando cómo los escritores retratan y critican las tensiones sociales y económicas de la época a través de personajes y tramas relacionadas con la clase burguesa. Este análisis y abordaje es útil para esta investigación en tanto que revela cómo la literatura del siglo XIX contribuye a la comprensión de la cultura de un grupo o clase social y cómo era su mirada sobre sí mismo y sobre otros grupos.

Por lo tanto, podemos deducir que, en el ámbito de la cultura, había una visión crítica sobre la modernidad, pero también una necesidad modernizadora, aunque vista desde otro punto distinto y que planteó una escisión en la élite. Para ello, debemos entender el papel de lo *nuevo* y lo *original* en el imaginario social. Siguiendo a Víctor Goldgel, en la primera mitad del siglo XIX hispanoamericano aumentó la presencia y la legitimidad cultural de “lo nuevo”. En medio de todas las transformaciones políticas, tecnológicas, económicas y sociales, y eclipsando otros horizontes de sentido, como la tradición y el dogma católico —y yo agregaría que el

⁵⁶ Véase Moretti, *El burgués*, 2014, pp. 14-16.



hispanismo—, lo nuevo se fue convirtiendo en un criterio central de asignación de valor.⁵⁷ Esto no solo es aplicable para las mercancías en su dimensión material, como vimos, sino en la repercusión que lo novedoso tuvo en el ámbito de la cultura. Es decir, Goldgel observa los procesos de emancipación política desde lo simbólico. Él afirma que, con el tiempo, el periódico se volvió un soporte moderno que, aun pese a tener continuidades históricas en su soporte material, en él aparecieron formaciones discursivas que hicieron de lo nuevo un objeto de reflexión permanente.⁵⁸ En otro orden de ideas y siguiendo la propuesta de sociología histórica de Gisèle Sapiro, lo que muestra la edición de impresos de finales del siglo XIX y principios del XX es la pugna de los intereses sociales con las instituciones, así como sus luchas por el reconocimiento. En este proceso, además de dotarle autonomía al campo cultural, se legitimó una figura fundamental como agente cultural, el autor, y así, la producción intelectual incide en una geografía internacional al importar y exportar bienes simbólicos.⁵⁹ En las publicaciones impresas podemos ver, por ejemplo, disertaciones y anuncios sobre la moda, la literatura, los libros, la política, la sociedad, etc.; todos ellos adjetivados como nuevos o modernos. El significado ambivalente que se le fue otorgando a lo nuevo, sin embargo, transformó y redireccionó el sentido sobre el papel de la cultura letrada a lo largo del siglo gracias a la prensa y a las transferencias culturales hechas por sus principales actores; cuestiones que voy a analizar en los próximos apartados.

La modernización de la cultura impresa en América Latina: el auge del periódico y la democratización de las letras en el siglo XIX

Hasta antes de la consagración del liberalismo, la modernización política en América Latina a lo largo del siglo XIX no fue lineal ni uniforme; hubo una serie de contradicciones, tensiones y proyectos políticos e ideológicos en pugna y hasta antagónicos que, como bien mencionan Bottinelli Wolleter y Sanhueza, buscaban

⁵⁷ Goldgel, *Cuando lo nuevo*, 2016, p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, 14.

⁵⁹ Véase Sapiro, *Las condiciones de producción*, 2017.



insertarse en el poder como una comunidad cultural, lingüística y política. Para los autores, los derroteros de estos grupos estuvieron limitados por la segmentación y la exclusión, debido a los sedimentos coloniales y conservadores que, en la modernidad postcolonial, abonaron a nuevas formas de subalternidad, aun cuando hicieron por construir un campo intelectual “original” y horizontal entre América y Europa que trató de consagrar una historiografía nacional, en oposición al pasado hispánico colonial. El debate entre originalidad y copia —continúan— fue una tensión intelectual y política que no tuvo fácil resolución para quienes, subalternos a la cultura europea y al ritmo de la consolidación hegemónica de perspectivas evolucionistas, fueron colonizados por modelos que seguían ubicando “naturalmente” (con terminología pseudocientífica) a los pueblos latinoamericanos como subordinados de las relaciones culturales mundiales. Esa tensión acompañó los debates de los siglos XIX y XX. Por eso, un autor como José Martí, a fines de siglo, promovió una originalidad que no fuese un localismo cerrado, sino una condición para pensar América en un plano de horizontalidad cosmopolita, en diálogo con diversas culturas.⁶⁰

El papel de las letras latinoamericanas, en este contexto postindependentista es fundamental, pues la literatura se concibió como un instrumento para combatir la “barbarie” que, socialmente clasificada y calificada por discursos cientificistas, fue comprendida como una potencia contingente de lo subalterno, en este caso lo hispanoamericano, y así poder crear un discurso de originalidad.⁶¹ Es decir, la literatura, en tanto que era un discurso pedagógico, ocupaba un lugar central en la política para *cultivar* o *civilizar* al pueblo en las distintas áreas del saber. En este sentido, retomando a Bottinelli Wolleter y Sanhueza, podemos observar que los hombres letrados decimonónicos en América Latina eran multifacéticos, además de que las disciplinas científicas y humanísticas aun no tenían fronteras del todo definidas, los escritores eran también políticos y servidores públicos, aunque sus condiciones de producción tuvieron cierta continuidad hasta que se fracturaron radicalmente a fin de siglo, debido a varios factores, como la modernización y la

⁶⁰ Bottinelli Wolleter y Sanhueza, “Literatura, prensa y mercado”, 2023, pp. 13- 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.



ampliación del mercado editorial por parte de franceses e ingleses, la profesionalización de las letras y el arribo de las ideas literarias modernistas.⁶²

Con lo anteriormente enunciado, podemos inferir al menos tres cosas. Primero, que el control del campo literario se comenzó a erosionar para las élites políticas, ya que fueron perdiendo presencia en la producción y distribución de textos, a la par que comenzaron a participar otros sectores en la cultura impresa. En segundo lugar, y como consecuencia del punto anterior, la literatura ya no tenía tanto una función pedagógica, sino que el mercado editorial comenzó a ganar terreno al momento de la difundir ideas. Finalmente, la recepción de otras ideas y literaturas extranjeras, sumado a la profesionalización de las letras, significó un campo de autonomía y al mismo tiempo de disputa para el escritor más joven, y también. Sin embargo, esta autonomía estaba sujeta al mismo mercado, condicionado por la demanda de los lectores y editores, por el propio campo literario y, por lo tanto, a sus vínculos con él.

La Ciudad de México, por ejemplo, se convirtió en una cuna de la Modernidad latinoamericana. Los hombres de letras de los primeros dos tercios del siglo XIX hicieron uso de la pluma y la espada en México, cuando la escritura fue una forma de lucha para reconstruir al país y defender al estado liberal y nacionalista.⁶³ Esto coincide, como vimos con anterioridad, con el triunfo del liberalismo en el país. Sin embargo, en los últimos años del siglo, aunque el escritor todavía era una figura pública, su labor política cambió: el deseo escritural de este nuevo actor no era construir o reformar la patria con la pluma, sino dedicar su vida a la creación y, en ese sentido, buscaba que su trabajo fuera reconocido como una profesión.⁶⁴ Así, hubo una búsqueda de autonomía entre la literatura y la política por parte del escritor más joven.

Al mismo tiempo, la profesionalización del escritor vino emparentada del oficio periodístico, no solo en México, sino en toda la región y el mundo occidental, pues gracias a esto se consagraron los géneros literarios, se diversificaron y proliferaron diversos periódicos y revistas de todo tipo, ocupando la prensa cultural

⁶² *Ibid.*, p. 17 y Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América*, 2016, p. 31.

⁶³ Velázquez, "Estudio preliminar" en Couto Castillo, *Obras completas*, 2014, p. 57.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 58.

un lugar preponderante en la sociedad. La prensa permitió no sólo la circulación de novedades europeas, sino que también fue terreno fértil para el trabajo literario. De manera paralela y siguiendo el estudio de Mejías Alonso y Arias Coello, en el Viejo Mundo los impresos periódicos fueron fundamentales para abrirle espacio a los escritores latinoamericanos, sobre todo los de carácter cultural, como *España y América, Revista Contemporánea, La España Moderna, La Unión Iberoamericana, El Centenario, El Diario de Madrid, El Álbum de Madrid*, entre otros, donde aparecieron decenas de autores hispanohablantes, como Rubén Darío, Ricardo Palma, Manuel Gutiérrez Nájera, José Santos Chocano, Lola Rodríguez de Tió, Clorinda Matto de Turner, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Soledad Acosta, Waldina Dávila Ponce de León, entre otros.⁶⁵

En las postrimerías del siglo XIX, gracias a la imprenta, la cultura escrita representó una democratización de la palabra, en comparación con el resto del siglo. Si vemos la transición que hubo de la primera mitad del siglo (entre 1790 y 1850) al resto del siglo, vemos que la prensa fue hecha, generalmente, por y para las elites, escrita con un español culto que ignoraba o percibía la cultura subalterna o popular como “monstruosa”, que corrompía la lengua.⁶⁶ Posteriormente, y aunque todavía eran casos excepcionales, desde mediados del siglo XIX hubo hombres y mujeres que venían de otros sectores medios, ingresaron a la prensa, e hicieron de la cultura escrita algo que comenzó a modernizarse.

Estos nuevos actores de la opinión pública propugnaron por un lenguaje “original”, propiamente americano, aunque todavía lejos de lo popular (como lo indígena, mestizo o africano) y comenzaban a dibujarse fuera de las corrientes que avalaban las élites letradas.⁶⁷ Sin duda, el auge de la participación de las mujeres en la cultura escrita fue uno de los logros para el género a finales del siglo XIX. En esta época podemos ver publicaciones en toda la región, hecha por y para mujeres que, en muchas ocasiones, propugnaban por la autonomía femenina y la igualdad respecto al hombre, como *Las hijas del Anáhuac, El álbum de la mujer, El correo de*

⁶⁵ Mejías Alonso y Arias Coello, “La prensa del siglo XIX”, 1998, pp. 245-257.

⁶⁶ Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América*, 2016, pp. 31-32.

⁶⁷ Para el papel de las mujeres en la prensa argentina entre 1830 y 1920, véase Borovsky, *Mujeres de prensa*, 2021.



las señoras y Violetas del Anáhuac, en México; el *Jornal das Senhoras* en Brasil; *La voz de la mujer* y *El ideal* en Guatemala (aunque tenían censurado hablar de política).⁶⁸ Estos escritores, pese a haber ejercido roles secundarios, fueron capaces de intervenir y producir un diálogo y un contrapunteo con la elite letrada, descentralizando la palabra escrita y disputando su hegemonía fuera de la función estatal y nacional, como se verá en los próximos capítulos con Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo.

Expuesto lo anterior, podemos ahora entender cómo se comenzó a apuntalar la democratización de la cultura letrada de fin de siglo en América Latina. Es decir, el desarrollo de la prensa abrió un espacio de opinión en la esfera pública a la gente que participaba de la cultura escrita y a distintos públicos lectores. Entre ellos estaban, por ejemplo, las mujeres de distintos estratos, las clases medias emergentes y la clase obrera. Además, el público lector infantil apareció por primera vez, debido a que salieron a la luz las incipientes publicaciones dirigidas a los infantes. El abanico de publicaciones, por lo tanto, resultó en públicos lectores cada vez mayores que estaban más allá de la prensa política de principios de siglo, y derivó hacia una prensa cultural más especializada, sobre todo la que se dedicaba a la literatura. En ella, se publicaron cuentos, poemas, crónicas periodísticas, novelas de folletín, y demás géneros breves, pues la prensa era el soporte material más idóneo para ellos.

Todas las posibilidades que favorecieron estos impresos venían de las distintas asociaciones, gremios, cofradías, círculos científicos y literarios de distintos estratos que se multiplicaron en la segunda mitad del siglo XIX en distintas ciudades capitales: la Ciudad de México, Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago de Chile, Bogotá, Lima, La Habana y otras ciudades latinoamericanas.⁶⁹ Y aunque no hay que perder de vista que esa cultura impresa seguía las reglas del orden republicano y estatal dominado por los hombres,⁷⁰ es posible ver un crisol en el que se crearon

⁶⁸ *Ibid*, p. 32 y Bottinelli Wolleter y Sanhueza, "Literatura, prensa y mercado", 2023, p. 18.

⁶⁹ Véase Sábato, "Prensa, asociaciones, esfera pública" en Altamirano (director) y Myers (Editor), *Historia de los intelectuales*, v. 1, 2008, p. 388-392 y Aghulon, *El burgués*, 2014.

⁷⁰ Bottinelli Woletter y Sanhueza, "Literatura, prensa y mercado", 2023, p. 19.



espacios de representación para todos aquellos sectores que, a través de la práctica periodística más profesionalizada, gestaron un espacio de opinión en la esfera pública y experimentación literaria sin precedentes, ganando autonomía respecto a los espacios letrados más tradicionales, sobre todo si las comparamos con las publicaciones coloniales o las de la primera mitad del siglo XIX.⁷¹

El papel de la literatura y el de la prensa periódica, por lo tanto, fueron fundamentales en la educación sentimental y moral de la sociedad en la primera mitad del siglo XIX, aunque hacia el fin de siglo fue perdiendo parte de esa impronta pedagógica que buscaba crear una conciencia nacional.⁷² Esto fue a razón de que se pluralizó el número y tipo de lectores que, siendo cada vez más activos, les sugerían y demandaban contenidos a los editores. Es decir, la cultura impresa estuvo circunscrita ya no solo en la élite política, sino que se democratizó en varios sentidos: el mercado editorial se especializó y diversificó su oferta, se insertó un mayor número de trabajadores especializados para instituir diversos temas y satisfacer la demanda, asimismo, crecieron los consumidores de revistas, periódicos y libros, haciendo que surgiera un público cada vez más amplio y heterogéneo.⁷³

En esta línea, a la cultura misma y en particular el arte se pueden considerar una mercancía para esta época, pues se insertó en aquello que Walter Benjamin llamó la era de la reproductibilidad técnica del arte⁷⁴ —además de ser, por supuesto, el ejercicio de prácticas cotidianas y sus representaciones—, sobre todo a partir de este fin de siglo XIX, aun cuando se evidencia un desarrollo desigual o no necesariamente diacrónico del capitalismo en las distintas naciones. De manera particular, la cultura impresa de fin de siglo sirvió de soporte material y representó un espacio de profesionalización en las letras que, a su vez, abrió las posibilidades de expresión literaria. En efecto, éste fue el momento en que el escritor se presentó

⁷¹ Sábato, “Prensa, asociaciones, esfera pública” en Altamirano (director) y Myers (editor), *Historia de los intelectuales*, v. 1, 2008, pp. 292-197.

⁷² Para el papel de las novelas en la formación de los nacionalismos latinoamericanos, véase Sommer, *Foundational Fictions*, 1993. En cuanto a las élites en la prensa periódica y la formación de clases sociales desde la época colonial hasta la independencia véase Anderson, *Comunidades Imaginadas*, 1993, pp. 77-101.

⁷³ Bottinelli Wolleter y Sanhueza, “Literatura, prensa y mercado”, 2023, p. 21.

⁷⁴ Benjamin, *La obra de arte...* (primera redacción) en *Obras I*, t. 2, p. 18.



como autor ante un público cada vez más letrado, pero también frente a un lector definido que a veces actuaba como colaborador ocasional y dialogaba con los autores y los editores.

Las prácticas modernas de la prensa finisecular se replicaban por toda América Latina y permitieron la circulación de ideas políticas y estéticas de manera más veloz. La escritura científica, política y literaria, por ende, estaba en constante circulación gracias a los periódicos y revistas, que además permitieron catapultar al escritor como un profesional, sobre todo para el escritor joven, quien comenzó a ganar terreno en las publicaciones periódicas hasta convertir su nombre en una figura de autoridad. Estos jóvenes tenían relación con las élites políticas, a veces por sus familias, pero sobre todo por las asociaciones y espacios de sociabilidad intelectual del siglo XIX (clubes, salones, círculos, *salonnières*, cafés, etc.). Dicho esto, el joven letrado, por lo tanto, podía hacerse de su biblioteca personal gracias a los libreros especializados que traían novedades de Europa y otras partes de América, tanto en lenguas extranjeras (francés, alemán e inglés, principalmente) como española. Tales fueron los casos de nuestros escritores: Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo.

Todo esto nutrió el bagaje cultural del escritor moderno. Además, es posible rastrear en las publicaciones periódicas varias cosas remarcables del mercado editorial. En primer lugar, ver las traducciones y las lecturas del momento (mediante reseñas o intertextos). En segundo lugar, cuáles eran las ofertas en los anuncios del periódico sobre los libros recién publicados que ofrecían las editoriales vernáculas y las importaciones en algunas librerías locales. Finalmente, si los autores tenían algún renombre, podemos entender la manera en que eran leídos por una crítica periodística que ya se especializaba en comentar las obras emergentes, o por un público lector más común, que generalmente asistía a los espacios de sociabilidad intelectual. Esto último se puede ver gracias a los resúmenes de las actividades que se hacían en estos espacios, como lecturas en voz alta, puestas en escena, tertulias, etc., y que eran difundidos en sus propios órganos publicitarios.



De este modo, la cultura impresa de fin de siglo aumentó y se aceleró, por un lado, a raíz de los perfeccionamientos de la imprenta periódica y, por el otro, por sus contenidos, ya que en las publicaciones periódicas circulaba un discurso que era producido y demandado a ser innovador y reciente. Esto se debió a que su misma condición de inmediatez empujaba a este tipo de publicaciones a hablar sobre la urgencia de las circunstancias.⁷⁵ Los colaboradores de los periódicos y el público lector, por lo tanto, articularon un entramado de sujetos que se valieron de este tipo de publicaciones para intercambiar un conjunto de bienes culturales y, por lo tanto, conformaron una cultura impresa con el fin de interpretar, opinar e incidir sobre su entorno.⁷⁶ En este sentido, éstas fueron parte de las condiciones para entender la aparición del escritor moderno.

La condición del escritor moderno en América Latina

En el siglo XIX, el discurso periodístico se gestó como innovador —o rupturista— en el paisaje cultural latinoamericano. Lo nuevo emergía como un criterio valorativo en Hispanoamérica, así como lo que se circunscribía en su campo semántico; por ejemplo, después de 1830, ser joven comenzó a aparejar legitimidad.⁷⁷ Y ya en el tránsito del siglo XIX al XX, el joven se entendió como el sujeto capaz de hacer cambios para un futuro mejor. Un par de ejemplos para entender el papel del joven en América Latina a fin de siglo son dos ensayos famosos: *Nuestra América*, de José Martí y el *Ariel*, de José Enrique Rodó.

En el ensayo de Martí, el autor enfatiza la importancia de la educación en la formación de la juventud, pero no solo en un sentido académico, sino también en el cultivo de valores éticos y morales que promuevan la solidaridad y la libertad; la juventud representa la esperanza de un futuro mejor para América Latina desde la originalidad.⁷⁸ Además, Martí vio en la juventud un espíritu rebelde y combativo contra las injusticias y la dominación extranjera tanto del pasado como la que veía

⁷⁵ De la Torre y Orduña Carson, *Papeles de combate*, 2023, p. 13.

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América*, 2016, p. 38.

⁷⁸ Martí, "Nuestra América", *La Revista Ilustrada*, 10 de enero de 1891.



como amenazante desde Nueva York: el mismo Estados Unidos. Los jóvenes en el autor cubano, por lo tanto, son presentados como protagonistas de las luchas por la independencia y la emancipación de sus países, dispuestos a sacrificarse por la causa de la libertad y la dignidad nacional. En *Ariel*, vemos que, desde la dedicatoria —“A la juventud de América”—, el autor hace un llamado a la reflexión y la acción en los jóvenes, instándolos a cultivarse moral y espiritualmente para defender la cultura latina frente al amenazante materialismo de Estados Unidos.⁷⁹ Si bien este texto representa un retorno a las tradiciones y el legado hispánico, también propugna porque el joven sea la figura que encarne los ideales sobre el futuro y no se tiente por la influencia estadounidense que amenaza a la cultura latina.

En cuanto al joven escritor, podemos recuperar lo dicho por Lempériere, quien afirma que hubo una correlación entre las mutaciones culturales y la revolución política desde mediados del siglo XIX en Hispanoamérica y, en ese contexto, los hombres de letras —los intelectuales— protagonizaron y pensaron el proceso de secularización, aunque en función de su *especificidad* como grupo social, ya que eran los poseedores de conocimientos “cultos” y fueron los creadores de artefactos literarios propios de su tiempo y de su sociedad.⁸⁰ Es decir, una suerte de *Bildungsbürgertum*, mencionada con anterioridad y que adecuó en la literatura las formas culturales y sus nuevas expectativas como clase.

Empero, estos actores surgieron como nuevos intelectuales en el espacio público literario, no solo por su diferenciación respecto a los hombres de letras tradicionales, sino por su proveniencia, formación, trayectoria y actuación en el espacio público. Es decir, los escritores de fin de siglo destacaban no sólo por su rango o rentas, sino por su *funcionalidad* y conocimientos para operar en las instituciones en que se desempeñaban, por lo que tuvieron una actitud reflexiva de su entorno y de su función social y cultural.⁸¹ Además, estos intelectuales, considero, tuvieron un acercamiento distinto a los escritores de antaño. En otras

⁷⁹ Rodó, *Ariel*, 1947 [1900].

⁸⁰ Lempériere, “Los hombres de letras hispanoamericanos”, p. 242 y Anderson, *Comunidades Imaginadas*, 1993, pp. 102-122.

⁸¹ Al respecto, véase Ángel Rama, *La ciudad letrada*, sobre todo los capítulos IV y V, “La ciudad modernizada” y “La polis se politiza”, pp. 61-101.



palabras, su vida estaba fuera de las distinciones sociales, porque entraba y salía de su círculo social y de los espacios populares o marginales a él; era un *flâneur*, un observador reflexivo de la urbe,⁸² en tanto que observaba y escribía desde lo sórdido o el sentimiento de decadencia producido por los efectos modernizadores.

En otro orden de ideas, Goldgel plantea que, desde el punto de vista del liberalismo y a partir de las revoluciones de independencia, resultó relativamente fácil considerar que los americanos del siglo XIX estaban a la vanguardia de Europa y tenían un renovado utopismo hacia el futuro.⁸³ Aunque su análisis en su libro se centra en la cultura impresa del Cono Sur y en Cuba desde 1790 hasta la década de 1850, el autor afirma que su interpretación sobre el discurso periodístico y su concepción sobre el futuro se pueden prolongar al fin de siglo y al resto de Hispanoamérica, con el Modernismo, ya que las luchas de sentido en la experiencia histórica de este largo periodo estaban centradas en el discurso por lo nuevo y lo original, producto de los cambios que los procesos históricos impusieron.⁸⁴ El autor plantea que, en ese periodo, las reflexiones sobre la Modernidad y los procesos modernizadores generaron reflexiones y discursos sobre el tiempo, ambos ambivalentes, entre el entusiasmo y el llamado “mal del siglo” (el fastidio y la melancolía), visibles en los periódicos y revistas de la época.⁸⁵ Sin embargo, el mal del siglo realmente fue un discurso y una estética que tuvo lugar en América solo en los últimos veinte años del siglo XIX. En esos años se vivieron cambios en los modos de producción cultural y la manera en que se consumían las obras artísticas y literarias.

De hecho, en un contexto de modernización urbana y de secularización liberal, el autor como productor comenzó a vender su obra de arte para subsistir.⁸⁶ La mayoría de los escritores parecían condenados a desempeñar un papel

⁸² Cuvaradic García, “El *flâneur* y la *flanerie*”, 2010, p. 60.

⁸³ Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América*, 2016, p. 37. El mal de siglo, no obstante, fue una categoría que apareció tardíamente en el siglo XIX, principalmente fue teorizado por el cubano Julián del Casal. La ambientación constante era la capital francesa —u otra urbe— heterotópica y yuxtapuesta en el que se hablaba de la moda y lo exótico, de lo vulgar y lo artificial, de lo elegante y lo embriagante. Así, el mal del siglo fue un motivo literario y de reflexión constante para el escritor cubano. Véase Fombona, “Julián del Casal”, 1996, pp. 385-391.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ Véase, Benjamin, “La obra de arte”.



secundario para un nuevo régimen; si antes su calidad de intelectuales les garantizaba su participación en las altas esferas políticas y sociales, con la profesionalización del trabajo y el rol activo que les otorgaron las publicaciones periódicas, estos nuevos actores culturales se desplazaron hacia otros campos como el periodismo y la docencia para ganarse un sustento.⁸⁷ Esto fue un fenómeno global que colocó a los escritores en un lugar mucho menos aristocrático y mucho más burgués por depender de su propio trabajo.⁸⁸

No es de extrañarse, pues, que en esta época haya surgido el movimiento de “el arte por el arte” en contraposición al “arte mercantil” y que tuvo gran impacto en América Latina. Al respecto, Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” menciona que “*L’art pour l’art* constituye una teología del arte. Luego ha surgido directamente de ella una teología negativa del arte, en forma de la idea de un arte puro que no sólo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual.”⁸⁹ En otras palabras, lo que podemos ver es que, después de haberse liberado de la teología, de la metafísica y de su función de culto, el arte quedó sometido al mercado, sirviendo de vehículo de poder,⁹⁰ pues aun cuando los escritores fueron conscientes de las transformaciones de la cultura en el terreno social, no pudieron escapar de las lógicas mercantiles que afectaron al arte. El mal del siglo, por lo tanto, no fue solo el desencanto de las transformaciones urbanas y sociales que vivían y observaban los escritores, sino una crítica hecha desde una mirada negativa de esa realidad que quedó forjada en su obra.

El escritor finisecular, en un periodo en que concibió la idea de una literatura pura,⁹¹ reflexionó sobre el papel de las letras y su impacto en el espacio social, pero también propugnó por hacer del espacio textual un campo autónomo del poder nacional, sabiendo que también estaba sujeto a las condiciones del mercado. Además, justo en los años que van de 1882 a 1896, Pedro Henríquez Ureña

⁸⁷ Zavala, “‘Lo bello es siempre extraño’...”, 2003, p. 32.

⁸⁸ Véase Priget, *Histoire de la France*, 2006, p. 93-96 y Rama, *La ciudad letrada*, pp. 83-101.

⁸⁹ Benjamin, *La obra de arte...* (primera redacción) en *Obras I*, t. 2, p. 18.

⁹⁰ Oliveras, *Estética, la cuestión del arte*, 2004, p. 308.

⁹¹ Véase Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias*, 2014, pp. 239-272.



identifica que algunos autores escribieron con expresiones melancólicas y dolientes.⁹² Para el crítico dominicano, este último tercio del siglo XIX en América Latina fue un periodo de prosperidad. Esto se debió a la aplicación de los principios del liberalismo, los cuales tuvieron efecto en la vida intelectual y, por lo tanto, los escritores —o, como él los llama, “los hombres de profesiones intelectuales”— se ciñeron a la idea de que habían abandonado la política para dedicarse a su vocación: las letras.⁹³

Estos puntos, sin embargo, me parecen debatibles si nos cuestionamos hasta qué punto hubo una desvinculación real entre la política y las letras, sobre todo si lo ponemos en una perspectiva más individual, como lo abordaré en el próximo capítulo con algunos escritores: Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo. Por lo pronto, el mismo Henríquez Ureña menciona que algunos autores no se dedicaron a la política, pero al parecer no se percató de algunas contradicciones cuando afirma que, algunos de ellos, se dedicaron a labores diplomáticas, como Rubén Darío y José Asunción Silva.⁹⁴ Es más, en una nota al pie, el autor afirma que los autores que participaban en la política y escribieron sobre los problemas sociales y políticos “no tienen relación directa con el movimiento modernista”.⁹⁵ Esto nos puede hacer concluir dos cuestiones radicalmente distintas: la primera —que me parece falaz— es que los escritores que sí participaron de la política no eran “verdaderos modernistas” para el crítico, o bien, que aun con las pretensiones de hacer de la literatura un campo autónomo de la política, esta fue una labor imposible, ya que la literatura latinoamericana de fin de siglo, por un lado, se benefició de la estabilidad liberal para su prosperidad y su discurso de autonomía, y, por el otro, los escritores publicaban sus obras en los diarios políticos antes de fundar sus propios periódicos y revistas, y lo siguieron haciendo, aun cuando ya estaban consagradas sus redes literarias. Bajo esta óptica podríamos sacar nuevas conclusiones sobre el escritor moderno en América Latina.

⁹² Se refiere a José Asunción Silva, Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera. *Ibid.*, pp. 246-248.

⁹³ Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias*, 2014, p. 239.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 249-250.



Entre lo nuevo y lo decadente: el escritor moderno latinoamericano frente a la modernización

“El mal del siglo”: el escritor frente a su época

La literatura latinoamericana de fin de siglo mostró una serie de asuntos remarcables en las representaciones culturales. En primer lugar, el escritor moderno se hallaba tan maravillado como abrumado por un mundo cambiante generado por la Modernidad, particularmente en las ciudades. En segundo lugar, estos cambios impactaron en lo social y, a sus ojos, hubo una “repentina” aparición de nuevos sujetos que les generaban intriga (pobres, prostitutas, vagabundos, alcohólicos, enfermos físicos y mentales, etc.). Finalmente, en las representaciones literarias de estos sujetos y su entorno, las ideas literarias de fin de siglo enaltecieron una experiencia sensible negativa que tuvo implicaciones culturales.

En esta tónica, hay una relación paradójica entre las sociedades y los intelectuales de América Latina en aquel periodo. Mejor dicho: mientras que las sociedades habían alcanzado una notable expansión económica y prosperidad material para ciertas capas de la población, afines a los intereses y gustos europeizantes de sus élites, a la par se percibían profundos sentimientos de insatisfacción, como el vacío, la melancolía, la angustia —*spleen*—, el desencanto y el tedio —*ennui*—. Entre los escritores más jóvenes había un deseo por lo nuevo, incluidos estos sentimientos exacerbados de insatisfacción, por lo cual, al movimiento literario creado, se le llamó decadentismo y luego modernismo, debido al impulso y esfuerzo por poner a la cultura al nivel de los nuevos tiempos.⁹⁶ Cabe aclarar que este último nombre se debió a un cambio de significado: el decadentismo era asociado a algo negativo y el Modernismo, acuñado y difundido por Rubén Darío, conjuntó estilos y propuestas similares que trataran de renovar la literatura.⁹⁷

⁹⁶ Oviedo, *Historia de la literatura*, 1997, pp. 219-220.

⁹⁷ Max Henríquez Ureña explora cómo el término "decadentismo", inicialmente utilizado para describir ciertas corrientes literarias y artísticas europeas, sobre todo francesas, fue adoptado y adaptado por los críticos e intelectuales latinoamericanos para referirse a las tendencias culturales

Ángel Rama, afirma que, en el periodo finisecular de América Latina, no hubo quien no viera su época como una subversión, pues la modernización, que califica de burguesa y dependiente, acarrió una “democratización” que desquiciaba los valores establecidos y fijaba una contradicción antes vista en Europa.⁹⁸ Por un lado, plantea que, en esta contradicción, este proceso democratizador instituía los mecanismos del desarrollo económico a través de la modernización, respondiendo a la inversión externa, sobre todo europea y norteamericana. Por el otro, procuraba contener a la población casi siempre inmigrante que convocaba a esas tareas y, paralelamente, la mantenía en una suerte de sujeción por razones clasistas y porque la emergencia popular, producida por el aumento poblacional, chocaba con los hábitos elitistas que habían caracterizado a la vida política e intelectual que conformaban, muchas veces, las mismas personas integrantes de la élite, formando entonces una profunda desigualdad social.⁹⁹

Aproximadamente, desde la década de 1880,¹⁰⁰ en la esfera pública hispanoamericana surgieron personajes que estaban fuera de la lucha política y, en su lugar, trataron de dedicarse plenamente a las letras. Los escritores de esta generación quisieron apartarse hacia los tonos nostálgicos, los estudios humanistas y los ideales de perfección formal, vistos en escritores europeos, especialmente los franceses. Esto aspiraba, en efecto, a tratar de conseguir el “Ideal” estético. Aunque fueron escritores muy distintos entre sí, había elementos en común que los caracterizaron como generación: el “resentimiento” contra las condiciones de vida social inmediatas y fueron los primeros en cultivar las letras por las letras mismas —el “arte por el arte”—. Esto lo hicieron más allá de sus caudales románticos, realistas o parnasianos y contra el yacente neoclasicismo; luego fueron agrupados

de la región. Henríquez Ureña discute cómo, con el tiempo, el término "decadentismo" comenzó a ser considerado restrictivo y poco representativo de la complejidad y originalidad del movimiento literario y cultural en América Latina. Por lo tanto, los críticos y escritores latinoamericanos, principalmente Darío, comenzaron a preferir el término "Modernismo" para describir esta nueva corriente estética, que enfatizaba la búsqueda de la originalidad y la renovación en la literatura y el arte. Véase Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1962, pp. 157-172.

⁹⁸ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas*, 1985, pp. 15-16.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 17-19.

¹⁰⁰ Para el caso brasileño, se puede identificar una práctica similar antes, entre las generaciones literarias de 1870 a 1885.

por la crítica literaria en un solo movimiento, el Modernismo, o bien, calificados de ser los precursores de éste en una lista interminable.¹⁰¹

Los escritores que caracterizaron a una primera generación letrada que buscaba dedicarse exclusivamente a las letras (de 1880 a 1896 o incluso 1898) en realidad eran personalidades aisladas o individuales que tenían, como rasgo común, una insatisfacción con el siglo y trataban de innovar las letras desde la libertad individual.¹⁰² Estos rasgos se ven, por ejemplo, en los autores a analizar, principalmente en el mexicano Bernardo Couto Castillo. Teniendo en cuenta que esa innovación no buscaba ser aislada, al pensar en un lector ideal que lo comprendiese, y que tenía en su seno el discurso de la decadencia social y el agotamiento de las formas expresivas nacionales, trataba de modernizar, en consecuencia, a las letras de sus países. Para ello, distintos autores propugnaron por una estética cosmopolita, pero que tenía en sus miras al París de Baudelaire. La afinidad por la ciudad de las luces se debió a una serie de transferencias culturales. Para entender esta categoría de análisis, retomo a Michel Espagne, quien menciona lo siguiente:

Todo recorrido de un objeto cultural que se da de un contexto a otro tiene, por consecuencia, una transformación de su sentido, una dinámica de resemantización que sólo se puede reconocer teniendo en cuenta los vectores históricos de su tránsito. Se puede decir, entonces, que la investigación sobre las transferencias culturales concierne, en su mayoría, a las ciencias humanas, aunque se desarrolle a partir de cierto número de “pistas falsas” que parecen implicar el vocablo mismo. Transferir no es transportar, sino hacer metamorfosis, y el término no se reduce en ningún caso a la cuestión mal circunscrita y demasiado banal de intercambios

¹⁰¹ Anderson Imbert, *Historia de la literatura*, 1954, pp. 343-344. El crítico literario se resiste a clasificar el modernismo por generaciones, especialmente a la primera, ya que sitúan a Rubén Darío, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal en una primera generación por haber muerto antes de 1896, o con las publicaciones de *Ismaelillo*, de José Martí (1882) y *Azul*, de Rubén Darío (1888), y demuestra que no es tan fácil delimitar temporal o geográficamente a esa generación, pues hubo contribuciones de generaciones previas para la renovación poética y los primeros autores aquí mencionados, salvo del Casal, no reflejaron con nitidez los referentes parnasianos y simbolistas. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, 1954, p. 354.

¹⁰² Onís, “Sobre el concepto de modernismo” en Castillo, *Estudios críticos*, 1975, p. 41 y Monguió, “De la problemática del modernismo” en Litvak, *El Modernismo*, 1975, pp. 166-167

culturales. Es menos la circulación de bienes y más la *reinterpretación* que está en juego en el nuevo contexto.¹⁰³

De este modo, podemos entender que la búsqueda de la cultura francófona, en especial del decadentismo, tenía en su centro no la repetición, sino la afinidad por las temáticas y sus expresiones, y que llegó a su aparente fin en 1898 con la guerra cubano-hispanoamericana y el reposicionamiento del hispanismo. Además, en el ámbito letrado, la admiración y nueva sensibilidad hacia la Modernidad francesa en América Latina se potenció por cuatro cuestiones. Primero, por los viajes de escritores a un París decadentista, que se apoyaba en los apetitos cosmopolitas y exóticos de estas personalidades aun aisladas;¹⁰⁴ aquí podemos ver los casos de Enrique Gómez Carrillo y Bernardo Couto Castillo. Segundo, por las importaciones de obras literarias francesas y otras novedades editoriales que llegaron a las manos de escritores jóvenes, como el mismo Couto Castillo y Francisco António de Carvalho Júnior. Tercero, por las traducciones que ellos mismos u otros traductores hacían al español y al portugués de las obras leídas en lengua extranjera. Aquí entra perfectamente la figura de Carmela Eulate Sanjurjo y de los demás autores mencionados, de quienes hablaremos en el próximo capítulo. Finalmente, por la búsqueda de construir redes literarias transnacionales entre los escritores, las cuales ayudaron a la circulación de los bienes culturales, fuesen materiales o simbólicos. Todos esos factores fueron útiles para cultivar la originalidad, con la reinterpretación de temáticas de la Modernidad en la propia lengua: la ciudad, la moda, las mujeres, la función social del artista, los ambientes de decadencia social, etc.

¹⁰³ Michel Espagne, "La notion de transfert culturel", 2013, p. 1. Traducción y cursivas mías.

¹⁰⁴ Entre estas personalidades se mencionan a Rubén Darío, José Martí, Bernardo Couto, Julián del Casal, Bonifacio Byrne, José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Julio Herrera y Reissig, Enrique Gómez Carrillo, Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Lugones, entre otros. Véase Gómez Carrillo, *Sensaciones de arte*; Seymour Menton, "El Modernismo", 2010, pp. 151-153. En el ámbito ficcional, véase Casal, "La última ilusión", 1893. En este cuento, en el personaje principal, Arsenio, quien desde niño tenía ideas tristes y extrañas, que vive con dolencias permanentes, vemos que tiene una atracción no por una Modernidad prometida como optimista: rechaza el París turístico, el de las élites y el lujo, y prefiere el que se recorre en las calles, y es decadente, que le ofrece una experiencia sensible única, útil para una creación artística a la que le dedica su vida y haga que decida no suicidarse, más allá de su malestar emocional y físico.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que sus frutos se cosecharían más tarde, en las primeras dos décadas del siglo XX, una vez consolidadas dichas redes literarias en el modernismo regional, pues estos y otros escritores, efectivamente, llegaron a ser personalidades acotadas a lo nacional. Sin embargo, hubo un clima de época que desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX se concentró en una actitud generalizada frente al cambio. Es decir, la Modernidad de fin de siglo generó una nueva vida cotidiana en las ciudades, con hábitos de consumo cada vez más acelerados o novedosos, producto de la formación de mercados internacionales y de la urbanización y hubo dos puntos de vista que se entrecruzaron. El primero preservó el atractivo de la novedad, con sus connotaciones modernas de mejora, liberación u originalidad, y, por ende, mantiene abierta la posibilidad de entender la importancia que este atractivo tuvo y sigue teniendo sobre los sujetos. El segundo produjo escepticismo hacia lo (supuestamente) nuevo y lo entendieron, antes que nada, como una suerte de ilusión, un simple efecto retórico o, en todo caso, la variación del uso y la función de elementos culturales ya disponibles.¹⁰⁵ Más adelante veremos cómo operó esto en nuestros autores.

En resumen, el escritor moderno, inserto en una amplia geografía occidental trasatlántica, pero acotada a lo urbano, fue uno de los primeros vehículos para transmitir un modo de entender y sentir la vida moderna y cosmopolita, que vivía o leía, en las publicaciones periódicas; escribía tanto en favor de sus beneficios, pero con una perspectiva crítica y, por qué no, se incomodaba por sus contradicciones al reflexionar, cual *flâneur* sobre la vida urbana. Él vivía en el intersticio de la élite y la subalternidad, aunque no siempre renunció a ello. Además, al igual que en Francia, las prácticas modernas dentro de las publicaciones periódicas se sustentaron en géneros breves: la prosa, el verso, la reseña, el ensayo y las crónicas modernistas —género importado de Francia entre 1875 y 1880 y que representa por sí mismo un ejemplo del tránsito de la cultura—.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América*, 2016, p. 20.

¹⁰⁶ Los textos impresos fueron parte de estas transferencias y posibilitaron el impacto en la producción y recepción de los géneros breves (poemas, cuentos, novelas cortas y por entregas). Al respecto del impacto de la mayor producción de cuentos, *nouvelles* y algunos poemas debido al

En busca de la renovación literaria: el papel de la crítica y la apertura del mercado editorial

Aunque ya se ha hablado sobre la segunda mitad del siglo XIX como una respuesta a la modernidad capitalista y burguesa,¹⁰⁷ recordemos que el modernismo del *fin-du-siècle* no hubiera sido posible sin una aceleración en la circulación de capitales, la industrialización y consecuente modernización, y la respuesta social e intelectual que erigió a París como su mayor ejemplo. Los escritores, en su anhelo de convertirse en autores modernos, articularon un corpus que no se restringió *solo* a la poesía o a la ficción, como se ha trabajado arduamente; sino que también plantearon una estética que encontró referentes de pensamiento en algunos críticos y escritores literarios paradigmáticos de Francia —a la vez que eran poetas y narradores—. Entre estos autores estaban Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Théophile Gautier, Catulle Mendès, Gustave Flaubert, los hermanos Edmond y Jules de Goncourt, Victor Hugo, Laconte de Lisle, Théodore de Banville, Sully Prudhomme y otras predilecciones personales, pues tenían, aunque en mucha menor medida, fascinación por otros autores extranjeros. Por ejemplo, en lengua alemana, Heinrich Heine; en la inglesa, Edgar Allan Poe y Lord Byron; en la española, Gustavo Adolfo Bécquer y Leopoldo “Alas” Clarín, etc.¹⁰⁸

Las obras de Baudelaire, especialmente *Las flores del mal*, influyeron la literatura contemporánea y posterior a nuestros escritores finiseculares. La estética

aumento de la producción por la imprenta y la preferencia de los lectores a finales del siglo XIX y principios del XX, véase Priget, *Histoire de la France*, 2006, p. 90-113, Pineda Franco, “Más allá del interior modernista”, 2006, p. 157 y Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1962, p. 160.

En esta época sólo hubo dos cronistas ajenos a la poesía José María Vargas Vila y Enrique Gómez Carrillo. Aun así, había grandes poetas que escribieron crónicas y ensayos, como Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, Luis G. Urbina, José Juan Tablada y José Enrique Rodó. Para entender los inicios de la crónica modernista, véase Siskó, “La crónica modernista”, 1975, pp. 57-53

¹⁰⁷ Por ahora y pese a contener distintos planteamientos, incluyo las obras de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 2011, Williams, *La política del modernismo*, 2007 y Benjamin, *El libro de los pasajes*, 2014. Además, son las múltiples obras las que abordan a Baudelaire como el principal crítico de su propia época.

¹⁰⁸ Véase Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1962, Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias*, 2014, pp. 205-272 y Anderson Imbert, *Breve historia de la literatura hispanoamericana I*, 1954, p. 344.

baudelaireana fue la que más repercutió en América Latina, porque inauguró una poética con temáticas antes impensables en la poesía y la prosa: la degradación amorosa, los aspectos más sórdidos de las metrópolis modernas y la caída del hombre a un abismo emocional. Sin embargo, la atracción a este tipo de literatura en América Latina no se puede entender sin la necesidad vernácula —y al mismo tiempo cosmopolita— que tenían nuestros autores; ellos aspiraban a explicar la Modernidad desde las urbes occidentales en transformación y a representar los emergentes sujetos sociales, como la “nueva mujer” real y a la “mujer fatal” ideal.

A ello se sumaron algunos aspectos nacionales, como las reconfiguraciones y reinterpretaciones de las tradiciones literarias, pero buscaban como principio básico la *renovación* de las letras desde la experimentación idiomática, por lo que no se abandonó del todo el romanticismo de antaño, aunque el sentimentalismo romántico buscó generar un efecto literario en lo social. Aquí es necesario aclarar que el romanticismo no lo voy a entender desde una perspectiva literaria (como una corriente literaria formal), sino histórica, tal y como la propone Pablo Piccato: el romanticismo no sería una expresión estética, sino una expresión de *moralidad burguesa* que normó y ordenó a una sociedad, sobre todo a una nueva clase social e intelectualidad *distinta* de la misma burguesía y que participó de la cultura política del medio siglo: la opinión pública.¹⁰⁹

Es decir, el romanticismo fue el resultado y la expresión de una moralidad presente en la cultura letrada de un sector emergente, la *Bildungsbürgentum*, la cual, podríamos concluir, se opuso a la *Besitzbürgentum* —la burguesía culta se enfrentó moralmente a burguesía de las élites económicas—. Esta contradicción es presentada por Moretti al hablar de la literatura como un producto burgués pues, por un lado, este sujeto asentó su poder económico de manera hegemónica y, por el otro, sintió vergüenza de sí mismo al perder su claridad de visión. Las obras literarias, como productos burgueses —concluye Moretti— generaron una historia paralela en la que las formas literarias se ajustaron a la modernización capitalista y, a la vez, la reconfiguraron, plasmando un discurso sobre el malestar de este sector

¹⁰⁹ Véase Piccato, *La tiranía de la opinión*, 2015, pp. 247-286.



de la población en la segunda mitad del siglo XIX.¹¹⁰ Por ejemplo, y como desarrollaré en los siguientes capítulos, Enrique Gómez Carrillo se sentía insatisfecho con las obras “clásicas”, por lo que vio en la literatura francesa un referente moderno para la renovación literaria; Bernardo Couto Castillo quería cumplir con un ideal estético y las mujeres representaban un obstáculo para la realización del artista; Francisco António de Carvalho Júnior propugnó por la educación femenina en sus escritos políticos, a la vez que veía a las mujeres como objeto de satisfacción erótica en los literarios; Carmela Eulate Sanjurjo criticó los modelos de feminidad tradicionales, pero también los emergentes que ponían a las mujeres como meras consumidoras superficiales. En resumidas cuentas, al no encontrar referentes nacionales para nombrar esa moralidad subyacente en el desarrollo modernizador y los cambios sociales, sí los encontraron en la literatura europea, principalmente en la francesa.

En este sentido, el primer modernismo no surgió como un movimiento estético homogéneo ni perfilado, como se vio más tarde con una segunda o tercera generación modernista, más allá de que a sus escritores más representativos de la primera generación (Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí y José Asunción Silva) se les ha caracterizado por su búsqueda de modernidades o su conciencia casi profesional de qué es la literatura. Pues también hubo otros autores, contemporáneos o posteriores a ellos, dispersos en la geografía hispanoamericana, que han compartido modas, la combinación estilística, el sentido ideal de las formas estéticas y su esfuerzo casi aristocrático para situarse en una alta esfera cultural. La primera generación, por lo tanto, no se debe analizar cronológicamente ni por una selección de paradigmas, sino por su convicción de que todo lo que hacían era en sí un arte nuevo y, por ello, estaban orgullosos de pertenecer a una corriente que, por primera vez, pudo especializarse en el arte en nuestra región.¹¹¹ Sin embargo, su relación con lo europeo era de crítica y de ejemplo. El pasado literario colonial, clásico, nacional o hispanista no les atraía en absoluto, pero la entonces

¹¹⁰ Moretti, *El burgués*, 2014, pp. 26-27.

¹¹¹ Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1954, p. 355.



llamada “literatura mundial”, el de las nuevas letras, les otorgaba un bagaje cultural que podrían reinterpretar y asumir.

En consecuencia, en el último lustro del siglo XIX, las incipientes redes literarias modernistas suscitaron por primera vez, y ya de manera perenne, una literatura *propia*mente hispanoamericana, luego hispanoamericanista,¹¹² que no hubiera sido posible sin esa germinal añoranza de prospección cosmopolita, visible en autores como José Martí o Rubén Darío. Sin embargo, reitero que este modernismo no era aislado o excepcional; tampoco era monolítico ni hegemónico.¹¹³ El movimiento incluyó elementos de otras tradiciones decimonónicas que le antecedieron, como el naturalismo o el romanticismo, así como corrientes ideológicas heterogéneas, cuyo ejemplo más ilustrativo podría ser, acaso, el del escritor argentino Leopoldo Lugones.¹¹⁴ Lo que entonces caracteriza las propuestas del escritor en este primer Modernismo y de manera particular respecto a los movimientos previos, además de lo ya enunciado, es su relación entre el yo y lo social: hubo una búsqueda de individualidad a través del arte y una expresión de rechazo a lo hispánico, pero a la vez fue la reformulación y asimilación de cualquier tradición y escuela que pudiese verse reflejada en la lengua española, en la lengua americana.¹¹⁵

En la literatura se reformularon las características románticas al adherirlas en una nueva corriente inscrita en el contexto de una nueva sociedad, que es la burguesa latinoamericana.¹¹⁶ Y esto estaba fuertemente vinculado con el triunfo del liberalismo político en la región. Según Oviedo, los modernistas tuvieron una visión crítica a su sociedad y apostaron por recuperar la armonía perdida entre la realidad social y sus formas artísticas, pero acordes a la vida moderna; los modernistas reconocían, además, que las grandes urbes criollas eran y debían ser el foco de

¹¹² Es decir, la literatura hispanoamericana surgió con la formación de redes literarias en la región, pero derivó en el hispanoamericanismo, entendiéndolo éste como la conciencia de los sujetos sobre la diferencia. Es decir, en este momento fue que comenzaron a conceptualizar y teorizar sobre un discurso que por lo general fue independiente y diferenciado del europeo y/o estadounidense, rescatando siempre las singularidades locales.

¹¹³ Oviedo, *Historia de la literatura*, 1997, p. 225.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁵ Onís, “Sobre el concepto de Modernismo”, 1974.

¹¹⁶ Oviedo, *Historia de la literatura*, 1997, p. 227.



una cultura altamente refinada.¹¹⁷ El impacto de algunos de los escritores más representativos y sus impulsos renovadores en los nodos de estas redes fueron fundamentales para la difusión del Modernismo, como el trabajo de Rubén Darío, pero también fueron imprescindibles otras capas ilustradas que actuaron como mediadores para que hubiese transferencias culturales: autores, lectores y editores, así como el papel de los libreros y críticos literarios. Los autores por trabajar fueron, en distintas ocasiones, todas estas figuras, como se verá en el próximo capítulo.

Los mediadores culturales, cabe aclarar, son aquellas figuras que trasladan objetos culturales, como los comerciantes que transportan mercancías, que son siempre un vehículo de las representaciones y los saberes. Los traductores, los profesores especializados en una cultura extranjera, los migrantes por motivos políticos, económicos o religiosos, los artistas, etc., responden a distintas órdenes; los mercaderes constituyen, por lo tanto, vectores de transferencias y conviene tener en cuenta sus diferentes mediaciones. Sin embargo, también es posible imaginar las transferencias basadas en la circulación de objetos, como libros y obras de arte, presentes en los fondos extranjeros de las bibliotecas, en la difusión de productos editoriales y de la traducción, así como en la historia de las colecciones y del mercado transnacional del arte, que fueron, evidentemente, parte de la investigación sobre las transferencias culturales. Además, cuando se pasa de las mediaciones humanas a las mediaciones asociadas a los libros o archivos en la cuestión de las transferencias culturales, nos encontramos con las de la memoria y que nos obliga a confrontar identidades.¹¹⁸

Regresando al decadentismo, el escritor moderno, si bien participaba de los mismos espacios de esta sociedad burguesa, se oponía a sus valores por ver en la modernización política y económica la decadencia física y moral de los sujetos urbanos marginales. En este sentido, podemos identificar dos concepciones sobre la modernidad que eran paralelas. Por un lado, la burguesa, que estaba en busca del beneficio material a raíz de nociones como las del progreso y la modernización. Por el otro, la literaria, constituida por personalidades aisladas que se adjetivaban

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 220

¹¹⁸ Espagne, "La notion de transfert culturel", 2013, p. 2.



como desinteresadas de la política, aunque no eran el grueso de la élite letrada. Varios de esos representantes aspiraron a varios ideales: participar del “arte por el arte”, al pensar en la literatura como un campo autónomo, se oponían al academicismo, y, además, solían ser escritores antimodernos (por criticar las consecuencias de la modernidad en sus personajes ficticios). Esta corriente se radicalizó por el desplazamiento del hispanismo, el cual veían como parte de una filología eminentemente nacionalista y, en su lugar, dirigieron su curiosidad hacia un cosmopolitismo que se ancló a las formas afrancesadas del arte.

Aunque se ahondará en ello en el próximo capítulo con algunos casos específicos, también hubo críticas hacia estos antimodernos latinoamericanos, sobre todo por generaciones literarias previas ya consolidadas en las letras y la política que defendían las letras nacionales y el español culto; sus concepciones sobre lo que debía ser la literatura tuvieron impacto todavía en el siglo XX,¹¹⁹ sobre todo por el sentido de solidaridad que hubo con España tras la guerra con Estados Unidos en 1898. Entre los críticos al decadentismo estaban Emilio Berisso, en Argentina; Atenedoro Monroy y Salado Álvarez, ambos en México; Tomás Carrasquilla, en Colombia; o José Gil Fortoul, en Venezuela. Todos ellos, de alguna manera, apelaban a que esa estética promovía la degeneración moral o mental, el retroceso civilizatorio de los americanos, y una vil imitación de los defectos de la literatura francesa.¹²⁰ Dicho esto, el campo literario en Hispanoamérica se resistía a la introducción del decadentismo, debido a la resistencia de estos escritores y críticos de antaño.

¹¹⁹ Ana Laura Zavala apunta que, en la última década del siglo XIX, Max Nordau, influido por el llamado “darwinismo social” y las teorías científicas de la psicología, habló de las patologías de la humanidad y esto tuvo implicaciones cada vez más directas. Por un lado, con la descripción anímica y la “sintomatología” enferma o “degenerada” que presentaban los ciudadanos europeos, específicamente en París y, por el otro, en la manera en la que eran vistos estos autores con el “contagio” de los males de los artistas y filósofos europeos trasladados a América. Estos fueron algunos fundamentos que caracterizaron a parte de los detractores del decadentismo y que se encuentran en *Azul*. Y “aun cuando es imposible negar el efecto de las prédicas antidecadentes, aventuro que el surgimiento de una nueva terminología correspondió al momento en que dichos literatos tomaron conciencia de pertenecer a un movimiento continental, con características propias y desligado de las propuestas estéticas europeas.” Zavala, “Lo bello es siempre extraño’...”, 2008, p. 60.

¹²⁰ Véase Monroy *et. al.*, *Valor estético de las obras*, 1902; Álvarez, “decadencia y decadentismo”, Carrasquilla, “Homilía no. 1”, 1958 (1906), pp. 665-666 y Gil Fortoul, “Literatura venezolana”, *El Cojo Ilustrado*, 1904, pp. 20-22.

Sin embargo, las cuestiones materiales entre Francia y América Latina son remarcables para entender la trayectoria, profesionalización y apertura en las publicaciones de los modernistas latinoamericanos. Un aspecto crucial fue que las casas editoriales aumentaron su número de obras publicadas en lengua castellana, incluyendo la de los autores latinoamericanos que viajaron a París. De acuerdo con las cifras arrojadas por Philippe Castellano, entre 1861 y 1914, el catálogo de los Garnier pasó de 540 a 1 172 títulos en español, y también menciona el caso de la Librería Ollendorff que, entre 1906 y 1914, publicó 219 títulos, que representaban más de medio millón ejemplares. Las editoriales, en un papel divulgativo de sus obras publicadas, además mandaban a reseñar muchos de esos títulos en los periódicos de otras ciudades de alto consumo de libros, como Madrid y Barcelona, donde las mismas casas tenían alguna sucursal de venta. En ese tránsito del mercado de libros, también había una disposición cada vez mayor de libros en francés en América Latina y que llegaban a las manos de ávidos lectores urbanos en La Habana, Santiago de Chile, Buenos Aires o Ciudad de México. Asimismo, las editoriales europeas tenían sucursales en América y publicaban en lengua nacional o extranjera. Por ejemplo, el hermano menor de los Garnier, Jean-Baptiste, tenía una filial en Río de Janeiro llamada *Livraria Garnier*, que atendió hasta su muerte, aunque la librería continuó operando años después.¹²¹

El cosmopolitismo latinoamericano

El cosmopolitismo, en general, tenía una acepción negativa en la época. En 1895, un lexicógrafo español, Elías Zerolo, publicó en París, en la editorial de los hermanos Garnier, uno de los diccionarios más importantes en español: *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*.¹²² En esa obra definió el cosmopolitismo de la siguiente manera: “Doctrina que suprime los límites de la patria, substrayendo al hombre de las afecciones locales o regionales. El *individuo ahoga las ideas; el*

¹²¹ Véase Castellano, “Francia, España, Hispanoamérica”, 2015, pp. 2-3 y Faurie, *Le modernisme hispano-américain*, 1966, p. 12.

¹²² Zerolo, *Diccionario enciclopédico*, 1895.



COSMOPOLITISMO *destruye la patria*".¹²³ Aunque no queda claro en dicha definición en qué consistían esas afecciones y podemos suponer que se vincula al mal del siglo, llama la atención que el cosmopolitismo le sustraiga las afecciones al hombre. También vemos que queda una huella en la que ser cosmopolita contrae en su seno semántico la destrucción de la patria. Esto último es relevante en tanto que este concepto sería una oposición no sólo a lo nacional, sino a lo patriótico y además atentaría contra eso.

Muchos de los autores latinoamericanos optaron por el cosmopolitismo en las letras y no es de extrañarse que sus obras adquirieran temáticas opuestas a la tradición literaria nacionalista. La mujer fatal, sin duda, podría ser considerada una representación cosmopolita: sustrae al hombre, transgrede la patria (al no ser una mujer angelical, rechazar la maternidad, el ámbito doméstico y hasta el matrimonio) y destruye moralmente a la patria, no solo por renunciar a eso, sino porque además hace caer al hombre a abismos impensables: la pérdida de su riqueza, el abandono del trabajo o la familia, lo incita a cometer pecados y delitos, destruye su virilidad y, por tanto, lo que constituiría su honorabilidad. Si bien esto se va a desarrollar en el último capítulo, no hay que perder de vista que ese claroscuro de la modernidad, incluida la aspiración cosmopolita, contiene en las representaciones una ambivalencia semántica; un deseo y una aberración, como podría ser la mujer fatal.

Volviendo al cosmopolitismo, para Luis Monguió, desde la aparición del Modernismo y hasta la crítica literaria más contemporánea al autor, quienes han estudiado el Modernismo han señalado al cosmopolitismo como una de sus características principales. No obstante, soslaya que dicho concepto ha adquirido distintas valías, positivas y negativas, en los estudios críticos.¹²⁴ El autor pone de ejemplo a Rubén Darío o Juan Valera, quienes vieron en el cosmopolitismo un universalismo y una vía para renovar las letras nacionales con la ayuda de lo que se proponía en las obras de literatura extranjera, principalmente, los libros franceses, en combinación con otras tradiciones, como la alemana, la inglesa, la italiana y la española, e incitaron mediante la crítica literaria un *cosmopolitismo*

¹²³ *Ibid.*, p. 694. Cursivas y versalitas en el original.

¹²⁴ Monguió, "De la problemática del modernismo" en Litvak, *El Modernismo*, 1975, p. 158.



cultural. Este cosmopolitismo, además, era el de la cultura europea y más aún, el de la cultura occidental; en él buscaron insertar a Hispanoamérica. Sin embargo, el autor afirma que, por definición, el cosmopolitismo en Darío y Valera carece de prejuicios valorativos sobre Europa y de lazos locales nacionales, ya que su fin último era propiciar la unidad de la cultura occidental.¹²⁵

El cosmopolitismo como propuesta Modernista consistía en *ser cultural y expresamente* cosmopolita, según la revisión que hace Monguió. Para algunos de sus críticos literarios, como Pedro Henríquez Ureña, el cosmopolitismo no sólo era europeo, ya que también introducía elementos no occidentales como los “exotismos”. Esto se dio por el origen de los escritores, el de sus padres o abuelos (belgas, franceses, etc.), por la incorporación del parnasianismo universalista, por el manejo de temáticas orientalistas o africanistas y por la recuperación de lo indígena y mestizo, —o más bien popular,— entre otros aspectos.¹²⁶ Los exotismos, por lo tanto, fueron una característica del manejo temático y que es posible identificar en la construcción de los personajes modernistas, sobre todo los femeninos, y en la ambientación narrativa. No es sorprendente, por tanto, que en la *femme fatale* se recuperaran personajes históricos de África o medio oriente, y que otros tantos aparecieran haciendo bailes supuestamente exóticos con vestimentas y peinados de otros lugares lejanos (orientales, africanos o americanos y supuestamente antiquísimos). Los exotismos, por lo tanto, solían ser más bien una invención.

Para otros estudiosos como Juan Marinello, Monguió arguye que la valía negativa que le daban al cosmopolitismo radicaba en que, dentro de su definición conceptual y autoral, lo asociaban a una cultura aristocrática. Sin embargo, no contemplaron la apertura de sus representantes por estudiar las “culturas extranjeras” y, por lo tanto, ese cosmopolitismo sería adjetivado de ser un cosmopolitismo intelectual y aristocratizante. El cosmopolitismo en sus distintas caracterizaciones y valoraciones, finaliza Monguió, significaba un desarraigo geográfico que se proyectaba en la asunción del arraigo cultural, mismo que

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 159-160.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 162.



caracterizó a los hispanoamericanismos literarios que afirmaban *lo propio* a través de *lo universal* y ese era el motivo por el cual veían en los escritores franceses una afinidad expresiva.¹²⁷

Así, el cosmopolitismo del Modernismo refería y dialogaba con los círculos de artistas de los centros urbanos —que entonces manifestaban un evidente despliegue del capitalismo— y conectaban con ese mundo por medio de las mercancías.¹²⁸ Además, como mencioné anteriormente, dicha conexión se debía al tránsito de bienes culturales tras la industrialización y la transformación social que se dio con la modernización urbana, ya que se conectaron mercados que intercambiaban no solo bienes trasatlánticos entre Europa y América, sino particularmente aquellas obras de los que se obtenían temas raros. Como bien identificó Erich Auerbach, en Francia se publicaron y redescubrieron obras que hablaban sobre el pueblo bajo, los viajes —reales o imaginarios— concernientes a las culturas orientales o africanas, las mujeres en el arte dieciochesco, la estampa japonesa, lo feo y repulsivo en las artes, etc., que, en conjunto, hacían que los nuevos escritores revalorizaran la rareza o la novedad.¹²⁹ Estas obras, por supuesto, fueron las que llegaron a América y fueron los referentes para crear nuevas representaciones y, en los escritores,

coincidía en inesperada forma la inclusión del pueblo bajo con la necesidad de [una] representación sensible de lo feo, repulsivo y patológico [que] entrañaba [...] una protesta radical y agria contra las formas del estilo elevado, idealizador y satinado, en decadencia, sin duda, pero dueños todavía del gusto medio del público [...] y [estando en] contra [de] la concepción de la literatura (y en general del arte), [hicieron] un viraje fundamental en la interpretación de aquel *prodesse* y *lectare*.¹³⁰

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 162-167.

¹²⁸ Es pertinente mencionar que, siguiendo a Eric Hobsbawm, el mismo concepto de capitalismo emerge no como novedoso u original en la segunda mitad del siglo XIX, pues parece que ya se usaba esta categoría antes de la revolución francesa de 1848, pero su auge conceptual se dio a partir de 1860, gracias al triunfo de un nuevo sistema político y económico de alcance mundial, así como a la publicación de *El capital* de Karl Marx, donde se empezó a teorizar, criticar e historizar el despliegue de la economía política en Europa y sus características político-ideológicas o “superestructurales” de la burguesía. Hobsbawm, *La era del capital*, 2010, pp. 13-17.

¹²⁹ Auerbach, *Mimesis*, 2014, pp. 468-469.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 469.



Finalmente, podemos vislumbrar que algunos escritores latinoamericanos invocaron esa sensibilidad cosmopolita de dos maneras: como un universalismo abstracto y eficaz en su poder transformador, o bien, como una serie de itinerarios globales trazados por desplazamientos y dislocaciones de libros, escritores, ideas. En ambas concepciones, los *deseos de mundo* les permitían imaginar fugas y resistencias en medio de un contexto de transformaciones culturales nacionalistas asfixiantes y, en su lugar, establecer un horizonte simbólico capaz de proyectar un potencial estético translocal de la literatura latinoamericana, así como sus procesos de subjetivación cosmopolita, mediados por los procesos de globalización.¹³¹ Enrique Gómez Carrillo sin duda podría representar el primer tipo de cosmopolitismo; el segundo, Bernardo Couto Castillo y Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo un híbrido entre ambos. Esta propuesta se abordará en el próximo capítulo.

Las redes decadentistas y los referentes franceses en América Latina

En la literatura hispanoamericana, la influencia francesa (decadentista, simbolista o parnasiana) se insertó en un contexto en el que es posible rastrear una red de distribución literaria y, por lo tanto, de transferencias culturales intercontinentales y transnacionales en las ciudades, incluso en las urbes más periféricas del centro de

¹³¹ Siskind, *Deseos cosmopolitas*, 2016, pp. 15-16. La globalización en la época en que se instauró el Modernismo se puede entender como lo hace Bernd Hausberger, de forma más bien pragmática, como el proceso de construcción de un amplio entramado de relaciones de diversa índole que, en su conjunto, cubrían el globo terráqueo. El autor asume que tal proceso se inició en el siglo XVI como un proyecto de larga duración que se ha modificado procesualmente en la historia y que, en su paso, ha dejado una impronta continua e irreversible. Este proyecto resultó de manera visible en el triunfo de Occidente sobre el mundo, desde el siglo XVI y hasta los siglos XIX y XX, época con la que abre temporalmente y de manera retrospectiva hacia el pasado su estudio sobre la globalización. Sin embargo, como nos propone el autor, al analizar las conexiones globales es más que pertinente distinguir sus consecuencias particulares en las distintas regiones, esto a raíz de la protoglobalización (1800-1850) y la globalización moderna (posterior a 1850). En el periodo de la protoglobalización, según el autor, “se impusieron relaciones económicas capitalistas, la globalización de la producción de bienes, la consolidación del Estado nacional y la homogenización de las prácticas corporales; el consumo fue definido de manera cada vez más contundente por el mercado y no por afiliaciones culturales o sociales; las diferenciaciones se dieron por la diferente capacidad de compra: el estatus y la clase empezaron a depender del mercado. La moderna y madura globalización, finalmente, está troquelada por el capitalismo, la democracia, el nacionalismo y el consumismo”. Hausberger, *Historia mínima de la globalización*, 2018, pp. 11-23.



producción original (Madrid, París, ciudad de México o Buenos Aires). Entre estas transferencias colocaremos los textos impresos y su impacto en la producción y recepción de los géneros breves (poemas, cuentos, novelas cortas y por entregas),¹³² así como su resignificación, en especial lo que concierne a la mujer fatal. El factor de las redes intelectuales es fundamental para ver cómo sus actores nodales contribuyeron a establecer estas transferencias, sobre todo a nivel transatlántico y desde las posibilidades que les brindaba la prensa periódica.

Gracias a los viajes regionales y su posición como críticos literarios, sumado a la imprenta, sus primicias, y a las amistades epistolares, sus miembros nodales identificaron esas prácticas e ideas compartidas con sus congéneres y así lograron imaginar y luego conformar una tradición latinoamericana compartida. Es decir, suele perderse de vista en el estudio del Modernismo que, incluso los libros capitales del movimiento, como *Prosas profanas*, de Rubén Darío, o *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones, tuvieron no más de 500 ejemplares impresos, pero la extraordinaria difusión de muchos poemas de esta época se debe a los periódicos y revistas.¹³³ Esto último es significativo en tanto que en América Latina esta red operó como un movimiento literario continental que se instituyó y se percibió a sí mismo, de manera ulterior a 1898, como homogéneo: el Modernismo hispanoamericano.¹³⁴ Sin embargo, nos quedaremos únicamente con la adjetivación previa: decadentismo o parnasianismo, que califica ese tipo de literatura antes de 1898. El fin de esto es reiterar que había implicaciones semánticas de la negatividad de la Modernidad, pues además es cuando aparecieron personajes transgresores en los personajes literarios de la literatura

¹³² Al respecto del impacto de la mayor producción de cuentos, *nouvelles* y algunos poemas debido al aumento de la producción por la imprenta y la preferencia de los lectores a finales del siglo XIX y principios del XX, véase Priget, *Histoire de la France*, 2006, pp. 90-113 y Pineda Franco, “Más allá del interior modernista”, 2006, p. 157.

¹³³ Atala García, “Las traducciones de Balbino Dávalos” (tesis de maestría en traducción, COLMEX), 2013, p. 5.

¹³⁴ Las obras que analizan al Modernismo, por lo general lo enuncian como hispanoamericano. Véase Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, 2010, Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias*, Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1962, Olivera y Velázquez, *La prosa modernista*, 1971 y Pacheco, *Antología del Modernismo*, 1999.



latinoamericana, como la mujer fatal, y cuando la crítica fue más mordaz con sus representantes.

Las incipientes redes literarias latinoamericanas de fin de siglo y las publicaciones periódicas fueron cruciales para entender un sentimiento negativo, el mal del siglo, que estaba en torno a la Modernidad. Todo ello abonó a la gestación de sujetos y temáticas transgresores en las letras, como lo fue la mujer fatal, quien encarna una combinación de belleza, sensualidad y peligro, y desafía las normas sociales y los roles de género convencionales en la moral, la religión y hasta la política. La *femme fatale* es un símbolo de la atracción y el temor que despierta la sexualidad femenina, así como también de los deseos y las ansiedades más profundos de los hombres en relación con el poder y la dominación.

Esta visión se remitió a distintas imágenes, representaciones y discursos. No obstante, los que tuvieron mayor relevancia fueron los provenientes de la tradición francesa decimonónica, ya que, debido a su carácter y proyección cosmopolita, los escritores se europeizaron y afrancesaron; hablo de quienes formaron parte del primer Modernismo hispanoamericano y la *nova geração*, poco estudiada en el modernismo literario brasileño.¹³⁵ En este sentido, el siguiente capítulo abordará a cuatro autores que experimentaron en el espacio literario: Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo. El abordaje contempla las condiciones que les permitieron publicar, como los espacios de sociabilidad intelectual, las redes que tejieron, los textos a los que tuvieron acceso y su participación en periódicos. El fin será tratar de responder cuál fue la interrelación entre su carrera literaria, el contexto social y político imperante y la modernidad nacional, y cómo es que cada autor se acercó e interpretó la representación de la mujer fatal.

¹³⁵ Véase Baudelaire y Jaume, *Las flores del mal*, 2023, pp. 9-10; Cândido, “Os primeros baudelaireianos”, 1989; Machado de Assis, “A nova geração”, 1879, y Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos*, 2004 pp. 48-50



Capítulo 2. El cosmopolitismo, la profesionalización del escritor y nuevas representaciones literarias de la mujer: Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco António de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo

El presente capítulo se adentra en la compleja trama de influencias culturales que configuraron la experiencia cosmopolita de cuatro escritores latinoamericanos en la literatura del cambio de siglo (XIX-XX) y que repercutió en el modo en que representaban nuevos modelos de feminidad en la literatura. Estos escritores son, a saber, Enrique Gómez Carrillo (guatemalteco), Bernardo Couto Castillo (mexicano), Francisco António de Carvalho Júnior (brasileño) y Carmela Eulate Sanjurjo (puertorriqueña).

En un contexto de creciente interconexión global, gracias a la cultura impresa trasatlántica, y las transformaciones sociales producidas por la modernización en occidente, estos escritores se vieron inmersos en un entorno sociocultural que promovía la expansión de sus horizontes literarios. Estos jóvenes escritores, además, estuvieron fuertemente influidos por una variedad de cuestiones a analizar entre ellas: sus viajes a París, Madrid u otras partes de América (véase ilustración 1, 2 y 3),¹³⁶ su inmersión en la entonces llamada “literatura mundial”, dado el auge del mercado editorial de obras en español y francés, publicadas y vendidas en distintos puntos de Europa y América, así como su participación activa en diversos círculos intelectuales de la época que se tradujo en una compleja red intelectual que promovía una renovación en las letras nacionales y continentales.

Este ambiente cosmopolita, en constante diálogo con un mercado editorial que estaba en auge en Francia y que favoreció las transferencias culturales entre Europa y América, no solo enriqueció el bagaje cultural individual de estos escritores, sino que también moldeó las perspectivas sobre la literatura de un grupo letrado, conformado por jóvenes que consolidaron un grupo de escritores interconectados en América Latina, Francia y España.

¹³⁶ Como se verá, Bernardo Couto Castillo viajó a Suiza, pero hasta el momento no hay fuentes que nos ayuden a determinar qué ciudades visitó, por lo que se omitirá la información en el mapa.



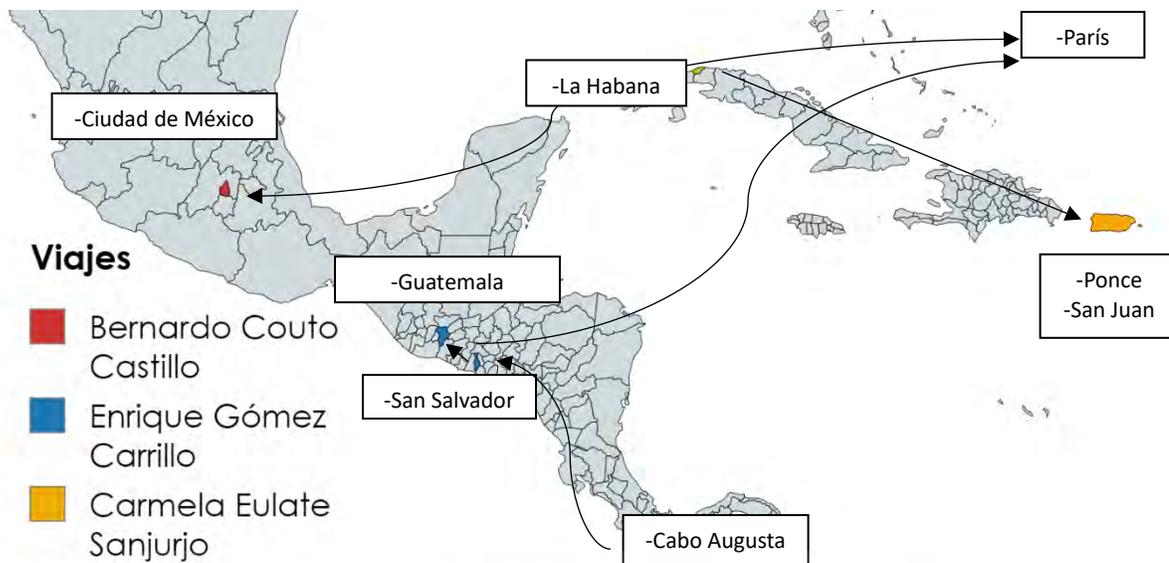


Ilustración 1. Viajes de Bernardo Couto Castillo, Enrique Gómez Carrillo y Carmela Eulate Sanjurjo hasta el momento de publicar. (1880-1903). Elaboración propia.

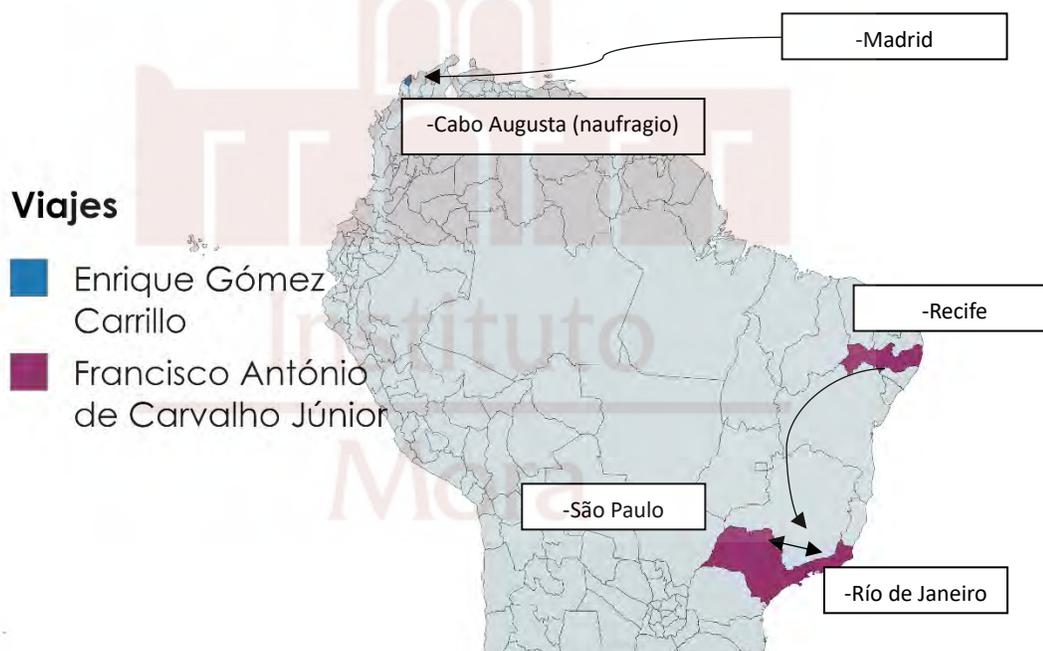


Ilustración 2. Viajes de Enrique Gómez Carrillo y Francisco António Carvalho Júnior hasta el momento de publicar. (1880-1900). Elaboración propia.

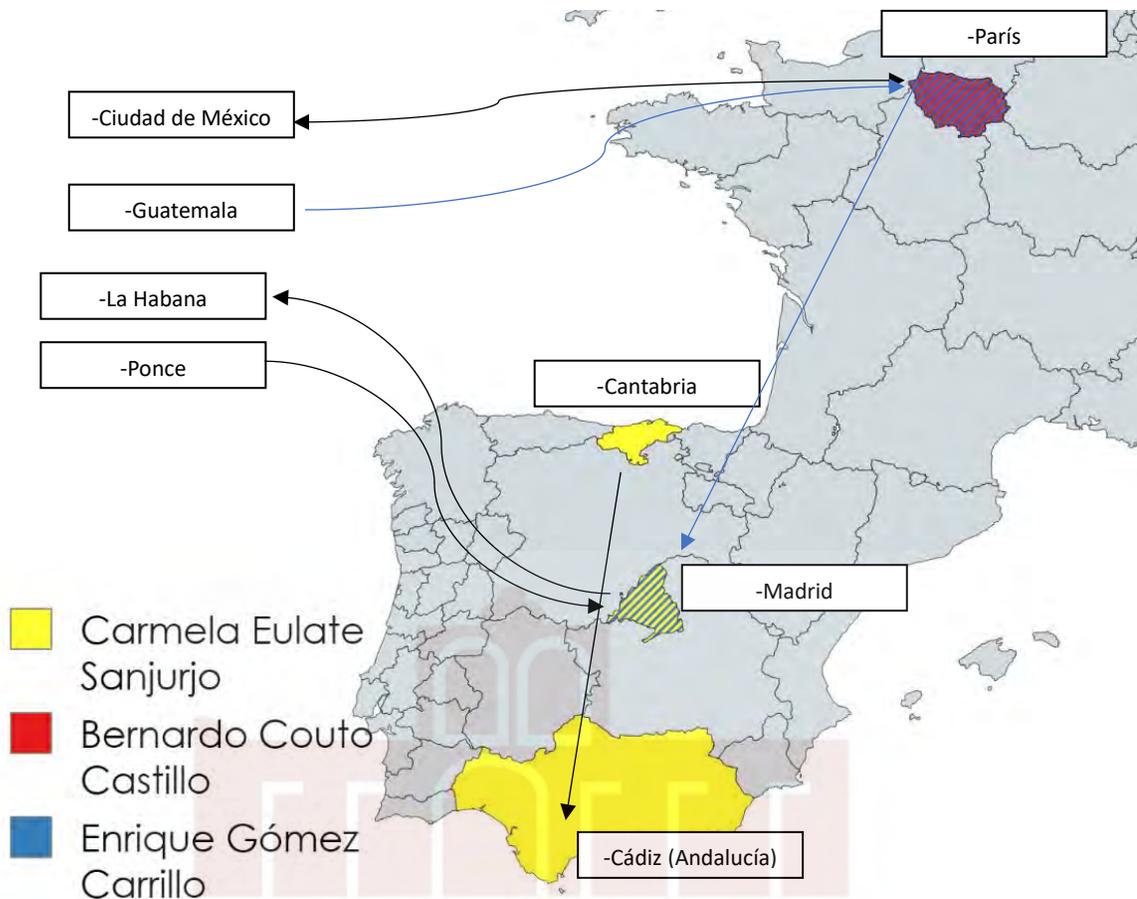


Ilustración 3. Viajes de Carmela Eulate Sanjurjo, Bernardo Couto Castillo y Enrique Gómez Carrillo hasta el momento de publicar (1876-1903). Elaboración propia.

La experiencia decadentista en Enrique Gómez Carrillo y Bernardo Couto, así como los espacios de sociabilidad políticos y literarios en Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo, caracterizaron una sensibilidad estética que celebraba la decadencia, la disolución y la búsqueda del placer sensorial y la renovación literaria a partir de un intento de insertar las letras locales en la literatura universal, ejercieron una influencia particularmente significativa en estos escritores. A través de sus vivencias en entornos cosmopolitas y su inmersión en la literatura europea, comenzaron a desarrollar representaciones cada vez más complejas de la mujer en sus obras literarias, transitando desde estereotipos convencionales hacia la emblemática representación de la "mujer fatal".

Cabe destacar que la carrera literaria de estos autores no hubiera sido posible sin la consolidación de redes literarias, particularmente a través de su

participación en publicaciones periódicas. Estas revistas y periódicos no solo les brindaron una plataforma para difundir sus escritos, sino que también les permitieron establecer contactos con otros escritores y críticos, enriqueciendo así su práctica literaria y fomentando un intercambio de ideas fecundo y dinámico.

Enrique Gómez Carrillo. Los itinerarios globales-parisinos de un guatemalteco

...este París, 'Meca' de nuestras ingenuas almas hispanoamericanas; se deja penetrar por este ambiente tan propicio al trabajo del espíritu y sabe buscar en el cosmopolitismo...

Cáceres, "Prólogo" a Amado Nervo, *La rosa muerta*

Para Hanno Ehrlicher, a finales del siglo XIX hubo cuatro cosas que unieron a Rubén Darío (1867-1916) con Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), figuras nodales en la formación de las redes literarias del Modernismo de manera transcontinental: la geografía tan cercana, sus raíces nacionales centroamericanas —Nicaragua y Guatemala, respectivamente—, su estrecha amistad, pero sobre todo la voluntad de salir de una posición periférica en las cartografías de la literatura universal a finales del siglo XIX.¹³⁷

Esta marginalización de la literatura, continúa Ehrlicher, se dio en Francia y en América Latina debido a la perspectiva eurocentrista y a la predominancia de algunos países en la formación de una literatura latinoamericana, como México o Argentina. Es decir, ni Guatemala ni Nicaragua eran países propicios para darse a conocer en el resto de América Latina o en Europa. En este sentido, el fin de su labor cosmopolita, afirma el autor, era asegurarse poco a poco una participación más activa en la modernidad cultural contemporánea, cuyo centro estaba en París. Sin embargo, Rubén Darío pasó a la posteridad en cuanto al conocimiento general y los estudios sobre el Modernismo, aún con los aportes y las similitudes que tuvo con Gómez Carrillo en la construcción de redes literarias y la difusión de esta

¹³⁷ Ehrlicher, "Gómez Carrillo en la red", 2015, pp. 45-48.



corriente, pero al otro lado del mundo; Gómez Carrillo, en cambio, es un autor menos conocido, pese a sus aportes críticos, crónicas y cuentos en esta corriente literaria.¹³⁸

Lo que vemos en Enrique Gómez Carrillo es que tuvo una vida más longeva en comparación con otros decadentistas latinoamericanos, pertenecientes a la primera generación del Modernista. El escritor nació en Guatemala en 1873 y falleció en París en 1927. No obstante, dado que el objetivo de esta tesis es estudiar el cuento “El triunfo de Salomé”, me centraré en su trayectoria hasta el año en que publicó el cuento. Cabe aclarar que la historiografía sitúa al cuento de manera errónea en la segunda edición del libro *Del amor, del odio y del vicio* (París, 1901) y en la edición de 1902 de *Bohemia sentimental* (la primera es de 1898), sin embargo, al corroborar estos supuestos, vemos que el autor, en vida, lo publicó únicamente en la edición catalana de *Bohemia Sentimental* de 1900.¹³⁹ Así que, para entender la trayectoria de Gómez Carrillo hasta el momento de esta publicación, hablaré de su biografía, pero haciendo énfasis en un periodo breve de su vida y juventud, relacionado con su llegada a París, cuando dialogaba con los escritores simbolistas, algunos modernistas latinoamericanos y otros escritores europeos, entre 1891 y 1900, época que influyó profundamente su producción literaria. La necesidad de los escritores hispanoamericanos de llegar a Francia no se debía exclusivamente a un aspecto aspiracional abstracto, sino que en ellos había un pragmatismo publicitario para darse a conocer.

Hay que aclarar que la amistad de Darío y Gómez Carrillo data de un año antes de que el escritor guatemalteco llegase a Europa, pues en 1890 el general y presidente de Guatemala, Manuel Lisandro Barillas, político liberal, fundó el diario

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ Véase Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, pp. 135-154. José Ismael Gutiérrez, acaso el texto más conocido sobre el análisis de este cuento, retoma un supuesto de Marini-Palmieri, hecho en la antología *Cuentos modernistas hispanoamericanos* (1989): en 1896, Gómez Carrillo publicó en La suprema voluptuosidad (novela) un cuento de 46 páginas y que incluyó después junto a “El triunfo de Salomé”, “El crimen de Blanca” y “La guillotina” en la edición definitiva de la novela *Del amor, del dolor y del vicio* (París, 1901, pp. 199-250) y que “El triunfo de Salomé” formó parte, además, de la primera edición de su *Bohemia sentimental*. Sin embargo, al corroborar esto en las ediciones originales, “El triunfo de Salomé”, simplemente no aparece. He encontrado este error reproducido en otros estudios del cuento que justo retoman para la antología de 1989 y dan por cierta esta información. Véase Gutiérrez, “dos acercamientos a un motivo”, 1995, pp. 411-431 y Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, 1989, pp. 101-102.



El Correo de la Tarde, y nombró director a Rubén Darío, quien entonces residía en Guatemala, procedente de El Salvador tras huir del golpe de estado en ese país. En dicho diario empezaron a trabajar, por recomendación directa del poeta nicaragüense, Enrique Gómez Carrillo y su tío materno, José Tible Machado, quien era casi de la misma edad de Gómez Carrillo.¹⁴⁰ Tible Machado, al darse cuenta del potencial artístico del sobrino, le recomendó al presidente Barillas que le otorgara una beca para estudiar en España, cuando su gusto por París se empezó a desarrollar, debido a las anécdotas que su tío le contaba cuando éste vivió allá. Finalmente, con el dinero de la beca que le concedió el gobierno guatemalteco, Gómez Carrillo, en vez de irse a Madrid como era el acuerdo, lo utilizó para huir a la ciudad de las luces y así conocer los círculos simbolistas y decadentistas franceses.

El sentimiento de marginalidad en la literatura en Gómez Carrillo dentro de Guatemala se debía a que no encontraba vigor en las letras nacionales. En sus memorias, el autor calificaba como momias coloniales a los autores canónicos de la literatura guatemalteca, pero también encontraba aburridas las obras consagradas en la literatura en lengua castellana y, en contraste, encontró fascinante la literatura francesa. Su tío materno le había mostrado a Gómez Carrillo su estantería con libros de algunos autores de su interés: Paul Bourget, Alfonso Daudet, Maupassant, Anatole France, etc. Dicha situación hizo enojar a su padre —un distinguido político e historiador guatemalteco, que a los pocos años fungiría como rector de la Universidad Nacional—, pues trataba de promover la lectura y el aprecio de los grandes clásicos en lengua castellana a su hijo. Así, Gómez Carrillo dijo que leyó las novedades españolas de Pérez Galdós, José María de Pereda, Armando Palacio

¹⁴⁰ José Tible Machado era el hermano menor de la mamá de Enrique Gómez Carrillo, Josefina Tible Machado, que era española de padre belga. Hay que aclarar que el nombre original de Enrique Gómez Carrillo era Enrique Gómez Tible, pero cuando era niño sus compañeros de la escuela lo molestaban, porque sus apellidos sonaban a “comestible”, así que, al crecer, decidió cambiarse el nombre y quedarse con los dos apellidos de su padre, Agustín Washington Gómez Carrillo, heredero de una familia centroamericana de renombre, conformada por juristas, historiadores, académicos y políticos. El propio Agustín Gómez Carrillo era escritor, historiador, jurista, diplomático, director de la Universidad Nacional de San Carlos (Guatemala) en 1899 y miembro de la Real Academia Española y de la Real Academia de Historia. La *Reseña histórica crítica de la literatura guatemalteca*, hecha por él, sirvió de documento para la *Historia de la literatura hispanoamericana* por uno de los más importantes críticos literarios del siglo XX, Marcelino Menéndez y Pelayo.



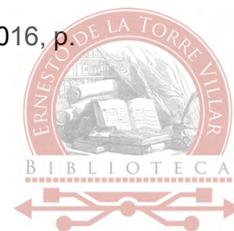
Valdés, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo “Alas” Clarín, pero casi todos le aburrieron por su monotonía y frases largas, salvo Pardo Bazán. Él admitió, sin embargo, que tenía mayor curiosidad por las obras de París y no las de Madrid, ya que encontraba un perfeccionamiento constante y sencillez en las formas, así que continuó leyendo a autores franceses decimonónicos a escondidas, como Marcelina Desbordes Valmore, Charles Baudelaire, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Victor Hugo, Alfred de Vigny y Théophile Gautier.¹⁴¹

Si bien en la Guatemala de fin de siglo hubo un humilde proyecto de modernización, con la atropellada e intermitente construcción del ferrocarril en 1871, la realidad es que apenas ese año, con el triunfo de la revolución liberal, comenzaría a percibirse estabilidad política en el país. Es posible pensar que el sentimiento de marginalidad respecto a la literatura mundial que experimentaba Gómez Carrillo se haya debido a que la prensa estaba controlada por el gobierno y que la literatura guatemalteca solía representar un país rural, lejos de la experiencia moderna a la que aspiraba el escritor. Es decir, pese a que Gómez Carrillo estaba en estrecha relación con la élite política y letrada, en realidad no concebía las condiciones políticas ni las culturales para hacer una carrera como escritor en su país, debido a la negación de apertura a otras expresiones literarias dentro del círculo letrado guatemalteco que estaba más asentado.

Para algunos autores, el cosmopolitismo de Gómez Carrillo durante los últimos años del siglo XIX se fundamentó en dos deseos claves. En primer lugar, que hubiera mayor presencia y participación de autores latinoamericanos en la denominada “literatura mundial”. Esto con el fin de demostrar que sus obras eran parte de la modernidad literaria, lo cual conllevó a que él, junto con otros tantos escritores, se inscribieran dentro de las aspiraciones generales del Modernismo. Y, en segundo lugar, trató de dejar una impronta estética, por lo que sus discursos literarios se apoyaron en distintos medios publicitarios, como las prácticas periodísticas, que eran útiles al prologar o dedicar obras a los círculos cercanos de la red modernista y dentro de distintos espacios de Europa y América Latina.¹⁴² En

¹⁴¹ Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*, 1918, pp. 173-188.

¹⁴² Véase Ehrlicher, “Gómez Carrillo en la red”, 2015, p. 45 y Siskind, *Deseos cosmopolitas*, 2016, p. 291.



consecuencia, vemos una red literaria compleja en la que la cultura hispanohablante se relacionaba en ambos lados del Atlántico gracias a los vínculos entre diversos personajes, como el propio Gómez Carrillo con Alejandro Sawa, en París; con Rubén Darío, en América Latina y Francia, y con Roberto Brenes Mesén y Leopoldo “Alas Clarín”, en España.

Inclusive, hubo una relación intelectual fundamental en la vida de Gómez Carrillo y que faltaría abordar con mayor profundidad, la de Maurice Barrès, pues va más allá de lo anecdótico sobre los espacios de sociabilidad intelectual parisiense en los que se afianzaba la carrera periodística del mismo Gómez Carrillo (cafés, terrazas, reuniones bohemias, etc.). Gracias a Barrès, Gómez Carrillo se consolidó como autor, pues aquél fue el principal traductor de su obra al francés, y lo ayudó a publicar en las editoriales más importantes de la época, a diferencia de lo que ofrecía el panorama cultural guatemalteco, como se verá más adelante. Aunque no acotada en aquellos personajes, lo que vemos es una red literaria que se vislumbra por medio de una vasta correspondencia, mutuos prólogos en libros y colaboraciones en periódicos y revistas literarias que tenían como fin una empresa común para Gómez Carrillo: la modernización de las letras en lengua española y la aspiración de autonomía que poco a poco ayudaría a conformar un grupo social de hombres de letras que se diferenciaba de los de antaño.

Estos medios estuvieron contenidos dentro de las posibilidades cada vez más abiertas que brindaba la *cultura impresa*, sobre todo en el diálogo, las disputas conceptuales y, aunque eran de carácter efímero, los periódicos y revistas tenían aspiraciones de perdurabilidad. De este modo, el “mundo” y la “comunidad imaginada” de los modernistas estaban anclados a la literatura y comprendieron que ésta sólo podía ser compartida y acreditada socialmente por la prensa para formar un campo autónomo.¹⁴³ Vamos a entender “cultura impresa” y la dimensión de los periódicos y revistas como lo proponen Miguel Orduña Carson y Alejandro de la Torre Hernández: “cuando hablamos de cultura impresa nos referimos a la red de sujetos que se entrecruzan en una serie de escritos con los que intercambian información, elaboran conjuntamente perspectivas, interpretan su entorno, discuten

¹⁴³ Ehrlicher, “Enrique Gómez Carrillo en la red”, 2015, p. 42.



contenidos y encauzan sus acciones.”¹⁴⁴ En cuanto a dichas publicaciones periódicas, agregan que:

[Los] periódicos y revistas, aunque atentos a las producciones intelectuales emanadas de una reflexión sosegada que aspira a la perdurabilidad, no gozan del privilegio de la calma; por el contrario, responden a la urgencia de las circunstancias. Inscritas en este universo, las publicaciones periódicas constituyen una vía de acceso al entramado de sujetos que se sirven de estos papeles para intercambiar, a través de la materialidad del impreso, un conjunto de bienes culturales.”¹⁴⁵

Gómez Carrillo, al igual que otros autores, viajaron a diversos países por el deseo de conocer el mundo y, particularmente, por “vivir París” y con ello acceder más fácil a los círculos de editoriales e impresos periódicos en Europa (Francia y España, principalmente, aunque Gómez Carrillo también era un ávido lector de la literatura rusa traducida al español), pero el autor guatemalteco tuvo un privilegio mayor en el mercado francés respecto a sus congéneres hispanohablantes, pues contaba con un traductor de sus obras: Charles Barthez.¹⁴⁶ Además, la mayor parte de su vida la vivió en la capital francesa. Gómez Carrillo era sumamente consciente del beneficio literario que le otorgaban París y España por ser dos epicentros en donde se albergaba un capital cultural en boga para la lengua española, gracias a las condiciones materiales del mercado de libros, la prensa y las traducciones que conjuntamente estaban en auge. En 1895, escribió: “Las traducciones de Tolstoi abundan en Madrid, tanto como las traducciones de Zola, y cada vez que en San Petersburgo aparece una nueva obra, los periódicos de España y América hablan de ella como si se tratase de una producción nacional”.¹⁴⁷

Lo que vemos es una proliferación de obras nuevas en otras partes del mundo y una necesidad del mercado de libros por vender sus traducciones hacia un público hispanohablante. Este público, dicho sea de paso, tenía más posibilidades de comprar las nuevas obras extranjeras o sus traducciones al español si era un público demandante, por lo que, a partir de esto, podemos inferir

¹⁴⁴ Orduña Carson y de la Torre Hernández, *Papeles de combate*, 2023, p. 13.

¹⁴⁵ *Ídem*.

¹⁴⁶ Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature*, 1972, p. 25.

¹⁴⁷ Gómez Carrillo, *Literatura extranjera*, 1895, p. 71.



al menos tres aspectos. En primer lugar, que el público letrado con mayor poder adquisitivo en Guatemala, a saber, la generación previa a Gómez Carrillo —como la de su padre— aparentemente estaba negada a leer literatura francesa contemporánea por considerarla inferior a los clásicos españoles. En segundo lugar, es factible afirmar que era más barato adquirir los libros directamente de las editoriales madrileñas y parisinas, como sucedió con el propio Gómez Carrillo y su tío cuando vivían allá, de modo tal que la biblioteca personal de José Tible Machado era una excepción frente a la élite letrada guatemalteca por haber importado sus propios libros. Finalmente, que la crítica literaria publicada en la prensa fue fundamental para fomentar un mercado de libros. Así, la prensa se volvió un espacio esencial no sólo para la circulación de las novedades editoriales latinoamericanas y europeas, sino también para el reconocimiento de otras realidades a las que el nacionalismo y el hispanismo guatemaltecos parecían cerrarse.

De manera paradójica, la consagración temprana de Gómez Carrillo en Europa se debió a que intuía que había mejores condiciones para el escritor que en Guatemala; sus tempranas publicaciones en la prensa y en forma de libros durante su juventud dan muestra del auge del mercado editorial de autores hispanoamericanos y de la apertura a la novedad. Sin embargo, esos primeros años de vida en Europa repercutieron de manera negativa en su recepción en América Latina, ya que en esta geografía sus publicaciones fueron considerablemente menores, sobre todo si lo comparamos con otros autores que sí regresaron a sus países o visitaron y publicaron en otros lares de América Latina. Aun así, vivir en París le ayudó a formar un campo literario para la cultura hispana en Europa. Además, el escritor guatemalteco hablaba y leía perfectamente en francés, dado que su madre era de ascendencia belga y desde joven reiteró su gusto por la literatura francesa contemporánea sobre la española —la predilecta de su padre—, lo que tal vez contribuyó a su temprano afrancesamiento y un acceso más fácil dentro de los círculos literarios parisinos.¹⁴⁸ Por otro lado, en el joven Gómez Carrillo, desde que vivía en Guatemala, vemos que se le despertó un instinto no

¹⁴⁸ Véase Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, 1972, pp. 2-5.



sólo antihispanista, sino también antinacionalista.¹⁴⁹ A propósito, Chavarría enuncia de manera lúcida esta dimensión entre el rechazo de Gómez Carrillo a la tradición literaria hispanista en el contexto guatemalteco en clave política:

Su pasión por la nueva estética y el deseo de romper los cánones de la tradición no encuentra eco en el ambiente intelectual guatemalteco, con la excepción de su tío [materno, José Tible Machado,] y otros pocos, como Rubén Darío. En general, todas las anécdotas que el narrador vive en Guatemala [...] dan una idea bastante integral de una sociedad castiza y colonial, regida por valores católicos y muy apegada aún a las tradiciones españolas. [...] Ni la cultura ni el gobierno representan una sociedad en camino hacia la construcción de una formación social liberal.¹⁵⁰

Si el contexto nacional no le ayudaba a satisfacer sus necesidades intelectuales, tenía el presentimiento de que París sí lo haría. En las comparaciones que hace Ehrlicher, entre Gómez Carrillo y Darío, señala que éste tuvo una ventaja al centrarse en los “géneros mayores” de la época como la poesía lírica; Gómez Carrillo, por el contrario, en los marginales: crónicas, crítica literaria, teatro, entrevistas.¹⁵¹ Este juicio, no obstante, debe de ser reconsiderado si se pone a la luz del panorama regional, ya que la tradición modernista no pudo haberse consolidado sin todo el corpus poético y narrativo, de ficción y no ficción, y de géneros cortos y largos puestos en diálogo.¹⁵² Incluso si tenemos en cuenta que la

¹⁴⁹ Siguiendo a Arnold R. Ulner, a Gómez Carrillo no le gustaron las obras de su compatriota, José Milla y Vidaurre. En un artículo publicado en 1889 en su ciudad natal, Gómez Carrillo criticó el “desdén” por la concepción del “arte” que tenía Milla, y no fue sorprendente que el público culto se haya indignado de un comentario tan peyorativo dirigido en contra de un prócer de las letras nacionales. El texto referido de Gómez Carrillo está en *Le Temps*, 25 de marzo de 1888 y se volvió a publicar en *La Revue Illustrée* el 15 de enero de 1890. Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, 1972, p. 7.

¹⁵⁰ Chavarría, “El sueño político de los primeros modernistas”, 2003, p. 120.

¹⁵¹ Ehrlicher, “Enrique Gómez Carrillo en la red”, 2015, p. 45. Estos aspectos son imperantes al momento de analizar la relación histórica entre literatura y política en el contexto latinoamericano y, particularmente, en cuanto a lo que concierne al Modernismo.

¹⁵² Basta mencionar que los cubanos José Martí y Julián del Casal tuvieron una nutrida escritura narrativa de aquellos géneros “menores” y son dos de los grandes paradigmas del Modernismo; e incluso, siguiendo el argumento del autor, no se entendería por qué la “Generación Decapitada” ecuatoriana es apenas conocida en el Modernismo hispanoamericano, aun cuando sólo se dedicó a la poesía y comparten rasgos biográficos, temáticos y estilísticos con otros escritores que fueron más sobresalientes de la región. Esto se debe no sólo por la creatividad y talento de cada escritor en particular o el género en el que trabajaron, sino también por la inserción o marginalidad que tenían

literatura se conformó como un campo autónomo gracias al emergente periodismo literario del que participaron todos sus representantes, vemos que se favorecían, con justa razón, a los géneros breves y a los escritores que estaban en diálogo constante.

En cuanto al autor guatemalteco es sustancial atender su vida en París. Él llegó gracias a una beca estatal destinada a sus estudios en Madrid, pero, como he dicho, con ese dinero se fugó a París. En la ciudad de las luces, Gómez Carrillo entró en contacto con los círculos de los poetas simbolistas entre 1890 y 1891: Paul Verlaine, Jean Moréas y Leconte de Lisle,¹⁵³ pero también con Mallarmé, Anatole France, Catulle Mendès y Porte-Riche.¹⁵⁴ Su entrada a estos espacios no hubiera sido posible sin la ayuda de una amante parisina: Alice, una joven que frecuentaba las terrazas, bares y cafés a los que asistían aquellos escritores franceses y con quienes ella solía relacionarse.

Gracias al propio Gómez Carrillo, logramos vislumbrar que Alice era una buena amiga de Verlaine e introdujo a Gómez Carrillo a esos espacios de sociabilidad intelectual. Ambos frecuentaban constantemente estos lugares y Alice conocía, al menos de vista, a sus asistentes más asiduos. Así, Gómez Carrillo llegó al Café d'Harcourt —donde también se reunió con el escritor irlandés Oscar Wilde y con quien podemos hallar algunas confluencias¹⁵⁵—, la terraza de Vachette, y la casa de Jean Lorrain, con Marcel Schwob, Anatole France y Henry Bauer como invitados.¹⁵⁶ Aquellos años representaron una época clave para entender el modo en el que se transfirió buena parte de la cultura francesa y el simbolismo a la lengua

dentro de las redes literarias que le dieron proyección al Modernismo, como se demostró en el primer capítulo.

¹⁵³ Ehrlicher habla de la breve vida del periódico *El Correo de la Tarde* (8 de diciembre de 1890 al 5 de junio de 1891) y, según él, para los lectores guatemaltecos del periódico se produjo una sintonía entre la literatura del *Parnasse* parisino y la obra de Darío difundida en *Azul*; sincronización que se percibía como parte de una modernidad estética global, capaz de traspasar las fronteras culturales y de borrar las desigualdades reales de la modernización técnico-industrial. Ehrlicher, “Enrique Gómez Carrillo en la red”, 2015, p. 46.

¹⁵⁴ Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*, 1974 [1920], pp. 173-205.

¹⁵⁵ Para la transferencia del simbolismo a la lengua anglosajona a través de la figura de Oscar Wilde, véase Dierkes-Thrun, *Oscar Wilde, Rachilde*, 2018.

¹⁵⁶ En esa época Gómez Carrillo se encontró con otros escritores como Andrés Ibels, Théodore de Banville, Stuart Merrill y Raymond de la Tailhède, aunque no quedan claras las influencias. Véase Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, 1972, p. 9; Gutiérrez, “Dos acercamientos a un motivo”, 1995, pp. 411-431 y Gómez Carrillo, *Treinta años*, 1974 [1920], pp. 204-205.

española a través de la figura de Gómez Carrillo, sobre todo mediante sus compilaciones de autores hispanos y franceses, como se verá en las siguientes líneas.

Estos años en París nos muestran la voluntad y las primeras tentativas del autor por incluir el mundo hispanoamericano en la literatura mundial y que se hacen explícitas en aquella primera época parisina. En 1892, el guatemalteco continuó su labor como mediador cultural entre América y Europa en su estancia en Madrid (cuando tuvo que cumplir con su beca), y es posible ver esto en el libro publicado en la capital española: *Esquisses. Siluetas de escritores y artistas* (1892). Siguiendo a Gérard Genette, podemos identificar en esta obra una serie de elementos inter y paratextuales que articulan la lectura y la tradición a la que podría adscribirse un autor.¹⁵⁷ Partiendo del título (*Esquisses*, que significa “bosquejo” o “esbozo” en francés) y la serie de dedicatorias en los escritos de aquel libro: Oscar Wilde, Alejandro Sawa, José Tible Machado, Rubén Darío y Luis Bonafaux, podemos identificar algunos elementos interesantes, especialmente los vínculos entre Europa e Hispanoamérica que se articulan en un doble sentido: la relación de los escritores con ambos mundos, cuyo nodo literario se remitía a París, y la lectura e interpretación de la tradición parisina, pero también castellana en clave moderna (como lo son Sawa y Darío).

En 1893, Gómez Carrillo publicó una antología de cuentos franceses, traducida por él mismo, en la editorial de los hermanos Garnier,¹⁵⁸ y otra compilación de cuentos en lengua castellana.¹⁵⁹ En este año, además, fue empleado en la casa del librero Garnier y publicó *Sensaciones de Arte*.¹⁶⁰ Y, dos años más tarde publicó *Literatura extranjera*, que lleva por subtítulo en la portada *estudios cosmopolitas*.¹⁶¹ De este modo podemos advertir que Gómez Carrillo tuvo una doble mirada en el entendimiento de la literatura universal: por un lado, París era un punto de encuentro en el que se reunían los escritores más destacados y eran, a la vez, autores

¹⁵⁷ Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*.

¹⁵⁸ Gómez Carrillo, *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses*, 1893.

¹⁵⁹ Gómez Carrillo, *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos*, 1893.

¹⁶⁰ Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, 1972, p. 10. Aunque él menciona que *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos* fue publicada también en 1894.

¹⁶¹ Gómez Carrillo, *Literatura extranjera*, 1895 y véase Ehrlicher, “Gómez Carrillo”, 2015, p. 47.



reconocidos a nivel mundial por las traducciones. Por el otro, las obras que publicó en ese espacio y periodo las concibió como iguales en comparación con la producción francesa. Pero es importante destacar que estos títulos y sus futuras novelas fueron ambientadas en París, salvo algunas crónicas y sus memorias, en las que sí se inspiró en las ciudades que conoció o imaginó. Esto podría brindar pautas —en un estudio posterior— para pensar en la relación narrativa entre la ficción y la no ficción en el autor.

Gómez Carrillo volvió a Centroamérica a principios de 1895, aunque rápidamente buscó un puesto diplomático para volver a París, mismo que le fue otorgado por el gobierno de El Salvador. Viajó a Europa en el buque *Amérique*, en el que también iba de pasajero el joven colombiano José Asunción Silva, y de donde no surgió más que un profundo desprecio y enemistad de Silva a Gómez Carrillo por sus personalidades tan disímiles.¹⁶² En ese viaje, el buque naufragó y Gómez Carrillo terminó junto con Asunción Silva, en tierras colombianas.¹⁶³ Ese mismo año, el autor guatemalteco recobró su destino a París, aunque hizo dos breves escalas: la primera en San Salvador, donde publicó *Notas y Estudios y Literatura extranjera*; la segunda, en Guatemala, con el fin de visitar a su familia y retomar su trabajo escritural.¹⁶⁴ Los libros *Notas y Estudios y Literatura extranjera* se publicaron gracias a la Imprenta Nacional de San Salvador y los textos que surgieron en Guatemala se publicaron en toda Hispanoamérica, prologados y editados por escritores españoles, como Leopoldo Alas “Clarín” o Juan Valera, amistades epistolares que nacieron de aquella breve estancia en Madrid.

Estas publicaciones dan muestra de una primera voluntad de Gómez Carrillo por darse a conocer en el mercado editorial hispanoamericano y muestra de ello fue que mandó fragmentos de sus obras a periódicos regionales, como por ejemplo en México, donde aparecieron “Historia de un Bohemio”, en *El Tiempo Ilustrado*, y “Luis

¹⁶² Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, p. 11.

¹⁶³ Debido al naufragio, José Asunción Silva perdió varios manuscritos y, además, ninguno de los dos autores se pudo reponer emocionalmente de aquel episodio. El escritor colombiano se suicidó un año después, con apenas treinta años, en mayo de 1896, aunque, al momento del naufragio no tenía el renombre glorioso con el que se le conoció después de su muerte, ni en Colombia ni en el Modernismo.

¹⁶⁴ Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, p. 15.



de Cardonnel”, en *El Siglo Diez y Nueve*.¹⁶⁵ De aquel primer lustro de 1890, Hanno Ehrlicher habla de la versatilidad y amplitud periodística que benefició a Gómez Carrillo, cuando colaboró en los periódicos más relevantes de Francia, España y América Latina para el impulsar lo que años más tarde sería el Modernismo hispanoamericano. En ellos casi siempre adoptó el rol de crítico literario y del cronista de los sucesos actuales de la vida literaria parisina; de ahí su mote: “Príncipe de los cronistas”.¹⁶⁶

Entre sus contribuciones, Ehrlicher destaca las de *La Revista de América*, dirigida en Buenos Aires por Rubén Darío y Ricardo James Freyre; *Cosmópolis* (1894-1895), dirigida por Emilio Coll en Caracas; *Revista Azul* (1894-1896), de México; *Las tres Américas* (1894-1896), de Nueva York y su trabajo más importante fue en la revista parisina *Cosmopolis* (1897-1903), pues fue director de la sección “Lettres hispano-américaines” a partir de 1903.¹⁶⁷ Esto último fue una novedad en la cultura impresa parisina, pues el mismo *Mercure de France* comenzó con la sección de “Lettres latino-américaines” en octubre de 1897, con el antecedente de la homóloga “Poésie brésilienne”, que salió en abril de ese año, gracias a la injerencia de Remy de Gourmont y estuvo a cargo de Phileas Lebesgue. Fue el mismo Pedro Emilio Coll quien dirigió “Lettres latino-américaines” del *Mercure* hasta 1898. Además, el mismo Gómez Carrillo también fue fundador de revistas, aunque tuvieron un carácter efímero, entre 1891 y 1904, resaltando *El Nuevo Mercurio* y *Helios* en su impacto en el Modernismo español y latinoamericano.

En resumen, todas estas publicaciones y sus figuras mediadoras (editores y escritores que a la vez hacían de críticos literarios) estaban promoviendo no solo una iniciativa comercial, sino una búsqueda de poner a la literatura latinoamericana, particularmente la de lengua hispana, en el mismo estatus en el que estaban las

¹⁶⁵ *El Tiempo Ilustrado*, 12 de mayo de 1895, pp. 147-148 y *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de noviembre de 1895, pp. P- 2.

¹⁶⁶ La imagen de la ciudad moderna ocupa un lugar central en sus textos. El príncipe de los cronistas capta, al igual que el Baudelaire de los “Paraísos artificiales” y los *flâneurs* descritos por Walter Benjamin, la belleza de lo efímero y lo contingente: los bulevares y los grandes almacenes, las calles y el comercio. En sus crónicas de viaje el lector descubre muchas ciudades importantes del mundo, pero la referencia y comparación con París es constante. Enrique Gómez Carrillo fue, probablemente, el modernista hispanoamericano que mejor conoció París. Chavarría, “El sueño político de los primeros modernistas”, 2003, p. 115

¹⁶⁷ Ehrlicher, “Gómez Carrillo en la red...”, 2015, pp. 48-51.



novedades francesas. Dicha iniciativa iba en un doble sentido por parte de los autores hispanoamericanos y algunos editores franceses: de América hacia Europa y viceversa.

Lo que esta información muestra son un par de cuestiones interesantes. Por un lado, la itinerancia de muchísimos editores y las redes literarias transnacionales entre los dos continentes, por lo que vemos cómo se comenzaba a gestar un nuevo grupo social en torno a nuevas concepciones sobre la cultura y la literatura fuera de la nación y su lugar en el mundo. Por el otro, el fin de siglo y esta movilidad intelectual latinoamericana corresponden con la etapa más afrancesada de los jóvenes escritores, en particular de nuestro autor guatemalteco y, lo que buscaban con ello era impulsar la literatura continental de América Latina dentro de un mercado global facilitado por la imprenta. Si bien es un rasgo presente en otros escritores que participaron en la red modernista en América Latina, la particularidad de Gómez Carrillo es que promovió la literatura latinoamericana al otro lado del mundo desde distintas instancias: cronista, crítico literario y como figura autoral de cuentos, novelas y obras dramáticas, haciendo eco de inquietudes personales y generacionales.

Aquí es necesario recalcar que el interés de Gómez Carrillo por París se debió a que esta ciudad le abrió las puertas no solo a un mercado editorial, sino a una vida cotidiana que no le podía ofrecer Guatemala. Es decir, como bien apunta Poláková, nuestro escritor se sentía atraído por las mujeres desde muy joven y su vida amorosa correspondía a la imagen del dandi, del bohemio, del hombre cosmopolita que tanto le gustaba cultivar, y de un clima finisecular por el cual se sentía atraído y que expresó en sus textos.¹⁶⁸ Además, como París era la ciudad de la moda, su atracción por las mujeres francesas —y gustos por la ropa— se acrecentó, pero para el autor, la moda no se limitaba al diseño, sino que representaba un área donde las mujeres reinaban para atraer y gustar, siendo prácticamente la moda una nueva divinidad.¹⁶⁹ Sin duda el propio autor se sentía encantado y atrapado por la ciudad y por toda la oferta de experiencias, ya que “las

¹⁶⁸ Poláková, “Eterno enigma”, 2022, p. 24.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.



vorágines de París son más sutiles, puesto que no solo devoran a los hombres, sino también a las mujeres”.¹⁷⁰

Siguiendo a Chavarría, podemos distinguir su particularidad como escritor: en relación con el poder político en Guatemala, Enrique Gómez Carrillo presentó una posición crítica contra la dictadura y el clientelismo del gobierno de Manuel Lisandro Barillas. Sin embargo y de manera contradictoria, él fue partícipe de este clientelismo durante la campaña política de Manuel Estrada Cabrera.¹⁷¹ En relación con el poder literario, durante toda su vida, Gómez Carrillo se mantuvo fiel hacia la bohemia como el único espacio sinónimo de autenticidad y libertad, haciendo de ella su credo existencial. En este sentido, la bohemia fue un espacio ideológico elegido que lo situó al margen, como a muchos otros, de la herencia parnasiana, decadentista y simbolista francesa, pero a la vez le proporcionó un refugio permanente contra los desencantos de la política y el mundo capitalista.¹⁷²

Sin embargo, me parece pertinente matizar estas aseveraciones. Revisando su trayectoria en esos primeros años en Europa, vemos que en 1895 redireccionó su propia escritura y la noción previa que tenía de la literatura y de la bohemia, es decir, no las veía como las únicas herederas de su tradición, ni como material para la mera reproducción acrítica de la forma y los temas. En su lugar, la literatura extranjera la des-*exotizaba*, mientras que la literatura francesa en particular la veía como un referente sentimental afín a las nuevas necesidades de la literatura latinoamericana. En resumen, las letras francesas no eran para él una mera posibilidad de imitación, dadas las condiciones particulares del campo literario de América Latina, el cual exigía otra cosa, como justamente lo demuestra en *Literatura extranjera*:

Lo que nosotros buscamos en las nuevas corrientes literarias no es lo mismo que buscan los franceses. Nosotros no tenemos necesidad de regenerarnos. [...] El parnasismo [sic] no nos condujo jamás a la manía de la forma; el simbolismo no ha podido aun desmembrar nuestra lengua; y en cuanto a ese pobre naturalismo que

¹⁷⁰ Gómez Carrillo, *Sensaciones*, 1900, p. 188.

¹⁷¹ Escribió un folleto titulado “Manuel Estrada Cabrera” en 1898 hablando de él a su favor. Chavarría, “El sueño político de los primeros modernistas”, 2003, p. 117.

¹⁷² *Ídem*.



tantos enemigos tiene hoy entre los jóvenes [...] nunca nos hizo gran daño, pues, siendo ignorantes, tuvimos la fortuna de no ver en él sino la superficie, y teniendo tradiciones realistas, pudimos mezclar el vino nuevo de Zola con el vino añejo de Cervantes, para fabricar así una bebida más agradable que fuerte.¹⁷³

Es más, él mismo buscó reformular una nueva concepción de la literatura hispanoamericana, pues como vemos en el prólogo de esta obra, dedicado a Leopoldo “Alas” Clarín, buscó una nueva expresión emocional, y en él hay un matiz que lo distingue sobre la noción de lo novedoso, lo raro y lo complejo:

Ahora las «escuelas» me interesan menos que las obras, y los sentimientos me preocupan más que las palabras. Además, he llegado a comprender que no todo lo antiguo es malo, que no todo lo nuevo es hermoso, que no todo lo raro es admirable y que no todo lo sencillo es vulgar [...] podré estar seguro de que los estudios que ahora le envío a V. como homenaje de admiración y cariño, no son del todo la obra del mal crítico.¹⁷⁴

Esta visión de la literatura, sin embargo, repercutió en el modo en el cual representaba a los personajes femeninos. Si bien estaban hechos desde una mirada masculina, que caía muchas veces en estereotipos, las mujeres en la obra de Gómez Carrillo transitaron entre dos extremos: la *femme fatale* y la *femme fragile*,¹⁷⁵ y su interés por las figuras femeninas fue excelso: se interesó por mujeres reales en la historia, por las mujeres en su presente —se casó tres veces con mujeres artistas y feministas, además de tener una breve relación con Mata Hari—, investigó sobre diversas mujeres míticas, bíblicas y literarias, y escribió, a lo largo de su vida, crónicas y ensayos al respecto.¹⁷⁶

Lo que vemos en Gómez Carrillo es, por lo tanto, que la expresión emocional no la asociaba con las corrientes literarias o una tradición específica, pues consideraba que fijaba la forma y su contenido, negando la expresión humana.¹⁷⁷

¹⁷³ Gómez Carrillo, *Literatura extranjera*, 1895, pp. 2-3.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. I-II.

¹⁷⁵ Poláková. “Eterno enigma”, 2022, p. 22.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 22, 25-26.

¹⁷⁷ Gómez Carrillo, *Literatura extranjera*, 1895, pp. 123-128.



La interpretación literaria en él se circunscribió, por lo tanto, a la manera heterodoxa en que se leían y se interpretaban las obras del pasado y del presente, las de la propia patria y las del extranjero, lo cual impactó en la cantidad y las cualidades de representación de la mujer, y que nutrió muchísimo, de manera particular, en la mujer fatal, como veremos en el siguiente capítulo. Esa expresión cultural, entonces novedosa en Hispanoamérica, había que descubrirla a través de la lectura de los libros emergentes, pero interpretándolos en función de las necesidades de la región y en diálogo con las discusiones que había en los círculos literarios franceses.

Bernardo Couto Castillo: el *flâneur* mexicano, cultivador del *ennui* y el *spleen*

[Bernardo Couto,] el artista raro y exótico pasó invisible ante los ojos testáceos del burgués estólido.

José Juan Tablada, "Bernardo Couto Castillo".¹⁷⁸

Bernardo Couto Castillo (1879-1901) fue un joven y brillante escritor con una extraordinaria pasión por la literatura simbolista y decadentista de Baudelaire, Laforgue y Gautier.¹⁷⁹ Nació en la Ciudad de México, en una familia de abolengo, acaudalada y liberal, y fue nieto de José Bernardo Couto Pérez (jurista, escritor, diplomático, académico y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua). Couto Castillo estudió en el Colegio de Francia, pero abandonó sus estudios para viajar por Europa (se instaló en Francia, pero también estuvo en Suiza y Alemania). A su regreso a México se relacionó con la segunda generación de modernistas hispanoamericanos.¹⁸⁰ Murió a los 22 años, dejando un único libro, con doce

¹⁷⁸ Tablada, *Revista Moderna*, año IV, núm. 11 (junio de 1901), p. 172.

¹⁷⁹ En 1983, Xorge del Campo lo incluyó en su obra *Los poetas malditos en México: la epidemia baudelairiana*. En torno a la influencia francesa, los temas que abordaba y la estética en la que estaba inscrito, se constituyó una "leyenda negra" en torno al autor.

¹⁸⁰ Ana Laura Zavala Díaz agrupa a José Juan Tablada, Amado Nervo, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta y al mismo Bernardo Couto, entre otros, bajo este término de "segunda generación" a fin de distinguirlos de un primer momento del modernismo hispanoamericano, como Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera, por rasgos estéticos e ideológicos distintos. (Ana Laura Zavala Díaz: *"Lo bello es siempre extraño": hacia una revisión del*

cuentos, como manifiesto de la decadencia, escrito a sus diecisiete años, titulado *Asfódelos*. En este libro se publicó “Lo inevitable”, obra con la que vamos a trabajar en el siguiente capítulo. Este joven escritor vivió entre los excesos, observó una ciudad que se modernizaba y marginaba a ciertos sujetos, ponía a la mujer en un nuevo estatus social, y escribió sobre todo ello.

En el corpus de su obra, que corresponden a relatos en su mayoría (un 80%), poemas en prosa, traducciones, crítica literaria y un homenaje (que en conjunto conforman el otro 20%) están dispersos en algunos periódicos, como el *Diario del Hogar*, *El Partido Liberal*, *El Nacional*, *Revista Azul* (1896), *El Verbo Rojo* (1896), *El Mundo Ilustrado* (1896-1898) y la *Revista Moderna* (1898-1901).¹⁸¹ El libro de *Asfódelos* lo publicó en 1897. Toda la obra de Couto transitó por algunos géneros breves que le permitieron experimentar y así expresar sus intereses estéticos, configurando su estilo original. En este sentido, Coral Velázquez, en el estudio preliminar de la antología que hizo de Couto Castillo, hace un análisis de los momentos escriturales del autor, mediante la configuración de su poética, por dos vías: a través del análisis de los personajes coutianos, quienes portan el mensaje autoral y, segundo, de la función del narrador, observa cómo se interioriza el discurso narrativo.¹⁸² Al analizar el corpus de manera cronológica, la autora identifica que hay un cambio ideológico del autor con respecto al fenómeno

cuento modernista de tendencia decadente [1893-1903]. Tesis de maestría en Literatura Mexicana. México, UNAM, FFyL, 2003, p. 8.)

¹⁸¹ *El Partido Liberal* (3 de septiembre de 1893), *Diario del Hogar* (número del 22 de junio de 1893). De junio a agosto de 1893 publicó cinco cuentos en el *Diario del Hogar*. En *El Partido Liberal* de septiembre de 1893 a febrero de 1894 aparecieron otros 19 suyos antes de que se ausentara del país. A su regreso, empezó a publicar de forma paralela en la *Revista Azul* (cuatro cuentos entre marzo y septiembre de 1896), *El Nacional* (cinco cuentos entre agosto de 1896 y noviembre de 1897) y *El Mundo* (cuatro cuentos, así como la reseña de *Oro y negro*, de octubre de 1896 a mayo de 1898). A partir de la fundación de la *Revista Moderna* en 1898 –el primer número salió el 1º de julio de este año y corrió a cargo del propio Couto– difundió sus textos por medio del nuevo órgano modernista, como resulta lógico. La originalidad y la creación por encima de la formación moral eran los preceptos estéticos con los cuales se formó la segunda generación modernista, heredera de Nájera. Pensando en una política literaria, el modernismo mexicano marcó la ruptura con el conservadurismo, pero también con el nacionalismo para tratar de plasmar el sentimiento sobre la vida moderna, una vida que, de manera paradójica, tuvo como foco imaginativo la literatura de París para alumbrar la expresión moderna de las letras capitalinas de México. El órgano de difusión de esta nueva propuesta estética fue la *Revista Moderna*. En este medio, desde la creación de la revista hasta unos días después de la muerte del autor, se publicaron cuatro traducciones y quince de sus cuentos incluyendo los seis Pierrots. Véase Abraham, “Hacia el asesinato”, 2011, pp. 8-9 y Velázquez, “Advertencia editorial”, 2014, p. 14.

¹⁸² Velázquez “Estudio preliminar” en Couto Castillo, *Obra Reunida*, 2014, p. 62.



modernizador y un proceso de experimentación literaria para hallar una poética propia.¹⁸³

Cabe destacar que hay un problema fundamental al momento de analizar la vida de Bernardo Couto, ya que la crítica literaria se ha centrado en la “leyenda negra” que está alrededor de su temprana muerte, al asumir una relación irrestricta entre el autor y su obra (que lo mira como uno de sus propios personajes), y no aborda tanto su vida, su obra ni labor artística.¹⁸⁴ El trabajo de Velázquez es fundamental, ya que ha hecho un arduo rescate de su obra publicada entre 1893 y 1901, situando al autor en su contexto europeo y mexicano, a la vez que identifica una influencia crucial para su poética modernista en los cuentos que hizo (género en el que se centró Couto a lo largo de su breve vida). Esta figura fue Charles Baudelaire.¹⁸⁵ Velázquez divide la producción literaria del autor en tres épocas, que me parecen útiles y voy a recuperar para entender la escritura del autor: la primera, cuando empezó a publicar y hasta el viaje que realizó a Europa, que va de 1893 a 1894; luego, cuando vuelve a México y donde se inscribe *Asfódelos*, de 1896 a 1897; finalmente, la de 1898 a 1901.¹⁸⁶

En todas las publicaciones periódicas mencionadas es posible encontrar las preocupaciones literarias de Couto Castillo como autor, al ser estos espacios textuales un campo de experimentación y perfeccionamiento de las temáticas y estética literaria que el autor buscó mejorar durante su breve vida. Estas preocupaciones, como veremos, versaban sobre la relación problemática entre las mujeres y el ideal estético en el artista, el papel social del arte y la obsesión por la decadencia social y la muerte. En *El Liberal* colaboró con dieciséis textos, donde demuestra una filiación más afín a la prosa poética que al relato y además solía narrar escenas crudas de las ciudades. Gracias a sus colaboraciones en *El Partido Liberal* pudo relacionarse con el círculo de escritores Modernistas mexicanos,

¹⁸³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸⁴ Velázquez, “El rescate del mundo interior”, 2007, p. 5.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸⁶ Continúa con esta clasificación en la introducción y el estudio preliminar a la compilación que hizo de la obra de Couto, basándose en la biografía, casi todo el grueso de la obra de Couto Castillo y el contexto literario y social en el que estaba inmerso dicho escritor. Véase Velázquez, “El rescate del mundo interior”, 2007, p. 7 y Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014.

encabezado por Manuel Gutiérrez Nájera, quien cobijó a otros escritores más jóvenes.¹⁸⁷

De manera paradójica, aunque estos jóvenes escritores colaboraron en los mismos periódicos que los positivistas, los Modernistas mexicanos renegaron del positivismo al ser la expresión ideológica del liberalismo mexicano, pues lo concebían como una amenaza a su ideal de belleza.¹⁸⁸ Para los Modernistas, esta corriente de pensamiento representaba la insensibilidad y, por lo tanto, era una de las expresiones del mal del siglo. Aun así, todos ellos interactuaron casi siempre de manera armónica y constante en los mismos espacios discursivos (salones, cafés o prensa), pues ambos buscaban las noticias más recientes sobre los avances y temas científicos. Los decadentistas mexicanos, de manera particular, estaban interesados sobre todo en los discursos médicos, aunque los asimilaron, “deformaron” y reformularon en la literatura, representando sujetos enfermos o malsanos.¹⁸⁹ Esta cuestión, sin embargo, sí llegó a adquirir el carácter de polémica entre estas dos generaciones literarias, pues se disputaba la función social del escritor y la literatura nacional, como se verá más adelante.¹⁹⁰

Couto Castillo se insertó en esa búsqueda por alcanzar el ideal de belleza desde una época temprana y hacía críticas a la realidad social desde la literatura. Su actividad literaria comenzó cuando tenía 14 años. A esta edad comenzó a escribir y publicar, y se hizo miembro de la Sociedad Artística y Literaria.¹⁹¹ La participación de Couto Castillo en esta asociación se encuentra publicada en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, pero, hasta el momento, no he encontrado mucha información al

¹⁸⁷ Velázquez, “Introducción” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 41-42.

¹⁸⁸ Véase Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, 1876. Este texto fundó una postura de los Modernistas frente al positivismo, sino lo que éste propugnaba: la razón y particularmente la razón de Estado.

¹⁸⁹ Véase Clark de Lara y Zavala, *La construcción del Modernismo*, 2002, p. XIII-XIV.

¹⁹⁰ Ambos grupos se relacionaron de manera más o menos pacífica. Los mayores debates (siete en total, se dieron en 1876, 1882, 1884, 1892-1893, 1896, 1897, 1898 y 1907. En este periodo fue cuando surgió, se desarrolló y perdió vigencia el Modernismo, de acuerdo con la revisión hemerográfica. Dentro de este movimiento, el decadentismo, como parte de una segunda generación de modernistas, tuvo su auge y rápida caída entre 1892 y 1896. Véase Clark de Lara y Zavala, *La construcción del Modernismo*, pp. XII-XLIII.

¹⁹¹ Cabe destacar que el Porfiriato fue un momento en el que hubo un auge de sociedades científicas y literarias, muchas de ellas estatales, pero han sido instituciones poco estudiadas y representan un vacío para entender la formación de la esfera pública en México a fin de siglo, sobre todo en las ciudades. Véase Tenorio Trillo y Gómez Galvarriato, *El porfiriato*, 2006.



respecto de esta sociedad. Puede ser que se refiera a la “La Sociedad Literaria” de 1863, carente de reglamentos y socios formales en esa década y que estuvo instalada en el Colegio de San Juan de Letrán. Dicha sociedad se conformó por algunos exalumnos del Colegio: Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez y Manuel Altamirano, quienes tenía un gran peso en la esfera pública. Aunque todo parece indicar que desapareció a los pocos meses y reapareció años más tarde.¹⁹² Sin embargo, es más probable que se refiera a una sociedad homónima de fin de siglo, dirigida por Justo Sierra en 1893 y de la que apenas hay menciones en la prensa.¹⁹³ En esta sociedad estuvieron escultores, músicos, pintores, compositores, escritores y personalidades de teatro diversas que representaban la élite cultural del país. Empero, la élite letrada a fin de siglo, que participaba en distintas asociaciones y mandaba sus textos en los periódicos más relevantes, no estaba del todo separada de la élite política, pues convivían en este tipo de espacios de sociabilidad política e intelectual.

Es pertinente afirmar que las luchas y pugnas que se mantuvieron en el terreno político no estuvieron del todo presente en el literario, pues incluso sus diferencias literarias, vistas entre los bandos conservador y liberal en la primera mitad del siglo XIX, recaían en discusiones sobre la pertinencia de clásicos y románticos, como lo que muestra Alicia Perales Ojeda respecto al ambiente románticista mexicano.¹⁹⁴ Además, el abuelo de Bernardo Couto era partícipe asiduo de diversos espacios de sociabilidad intelectual en aquella época, como el Liceo Hidalgo, el Salón Literario de Gómez de la Cortina, La Academia Mexicana de la Lengua y la Sociedad Patriótica.¹⁹⁵ Por lo que podemos concluir que, aun pese a las transformaciones que tuvieron los espacios de sociabilidad intelectual en México, que se escindieron en dos —las políticas y las literarias— a fin de siglo, continuaron teniendo un lugar predilecto para el desarrollo de la carrera literaria al beneficiarse de las alianzas políticas mexicanas; lo que sí cambió fue la búsqueda

¹⁹² Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias*, 2000, pp. 93-84, 113.

¹⁹³ Véase *El siglo Diez y Nueve*, 3 de octubre de 1893, p. 2, *El siglo Diez y Nueve*, 6 de octubre de 1862, p. 4, *El Siglo Diez y Nueve* 29 de septiembre de 1893, p. 4 y *El Correo Español*, 11 de octubre de 1893, p. 2

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 65, 70-74, 81-82, 147-151.



de autonomía en el escritor y las nociones sobre sí mismo y la función social de la literatura, como se verá en las próximas líneas.

El tema predominante en la obra coutiana durante esta primera época fue el papel del artista —el escritor, el pintor o el escultor— y, a modo de ser un héroe melancólico, debía de buscar el *Ideal* (artístico). Sus principales temáticas literarias, contrarias a las convenciones, eran dos: el “arte puro”, que eleva al artista, y la concepción de la mujer, por llevar al hombre a la perdición.¹⁹⁶ Es decir, desde un inicio hay una clara inclinación por el arquetipo de la mujer fatal. Ambas temáticas provenían de un contexto social específico y que tuvo una interpretación negativa en el grupo decadentista mexicano, al que pertenecía Couto Castillo. Rodrigo Pardo Fernández lo explica: era el contexto de modernización industrial y la imposición de un modelo social que buscaba “civilizar” a la sociedad en el porfiriato, pero para estos escritores, dicha modernización creó un mundo sin alma, muerto, y que agredía constantemente a los seres humanos, por lo cual transgredieron fácilmente las nuevas convenciones sociales, poniendo al descubierto temas tales como el suicidio o la muerte.¹⁹⁷ Además, apunta, el decadentismo francés se transfirió a México no con fines de imitación, sino a partir de la coincidencia de proyectos históricos, facilitando la oposición entre la literatura nacionalista de antaño con la apuesta de una literatura que pusiera en su centro al individuo.¹⁹⁸ En esa etapa nuestro autor, si bien rompió con el realismo-naturalismo, se valía de elementos realistas en sus narraciones. Es decir, en esos primeros relatos, Couto Castillo no aludía a sujetos reales para beneficio de su estética o búsquedas personales, sino que, valiéndose del subgénero biográfico, las semblanzas biográficas, narraba y a modo de narrador-artista, mostraba las experiencias de los protagonistas, también personajes-artistas y, de este modo, trasladaba al lector el orden de lo real de las experiencias de sus colegas ficticios, para que así lograra asimilarlas.¹⁹⁹

Aquí vale la pena rescatar lo dicho por Velázquez sobre el héroe melancólico que representaba el primer personaje-artista coutiano. Lo describe como un tipo

¹⁹⁶ Véase Velázquez, “Estudio preliminar”, 2014, pp. 67-83.

¹⁹⁷ Pardo Fernández, “Couto Castillo”, 2019, p. 276-278.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 279.

¹⁹⁹ Velázquez, “Estudio preliminar”, 2014, pp. 68-69.



literario que se originó por la fusión de las características del hombre frágil y del fatal.²⁰⁰ La conjunción de ambos da como resultado un esquema masculino finisecular en el que el hombre domina sádicamente a la mujer frágil (un tipo literario femenino), pero que, a su vez, es dominado masoquistamente por la mujer fatal (otro tipo). Esta construcción de las mujeres en los personajes coutianos apenas empieza a dibujarse con algunos atributos de fatalidad en la primera etapa de la narrativa coutiana, pero aún juegan un rol tradicional y están dentro de la sociedad por ser los “ángeles del hogar” y, por lo tanto, más cercanos a la mujer frágil que a la fatal. Esos primeros personajes masculinos que se enamoraban de estas mujeres híbridas entre lo frágil y lo fatal tenían dos caminos: concretar su obra y sobrevivir a la presencia femenina o bien, si buscaban el amor, eran arrastrados al abismo o al mundo burgués y eran castrados simbólicamente en su masculinidad creativa, al abandonar la senda del arte. La tragedia final, por lo tanto, era la muerte de su ideal estético.²⁰¹

Con estos elementos concluye la primera etapa creativa de Couto, ya que, a mediados de 1894, abandonó sus estudios de bachillerato en el Colegio de Francia para viajar a Holanda, Alemania, Suiza y Francia. Hasta el momento no he encontrado publicaciones tuyas, si es que las hubo, de su estancia en Europa, pero sí hay anécdotas de su vida en Europa, como algunas de las crónicas modernistas de los mexicanos que se reencontraron con él tras su regreso a México. Sin embargo, buscando su trayectoria literaria en México, hallé en una nota periodística del 7 de mayo de 1895, anunciando que, unos días antes, se había suicidado su hermano menor, Antonio Couto, de 14 años, en un hotel de la ciudad de México,²⁰² mientras Bernardo Couto seguía en Europa. Aunque no ha sido un momento de su

²⁰⁰ El hombre fatal, siendo heredero de la novela gótica, es sumamente afín al artista y se presenta como un políglota músico y pintor, pálido y melancólico, amante de la soledad y los cementerios, que casi siempre lleva un terrible mal que lo devasta mentalmente. Tiene el cabello rubio, las manos blancas, delicadas y femeninas, posee un aspecto sensual, casi femenino y es cercano a la figura del dandy. El hombre frágil, no obstante, representa al sujeto de misterioso origen, de alto rango, cuyas huellas de la pasión están apagadas, vive con una culpa horrible, tiene mirada melancólica, el rostro pálido, los ojos inolvidables. Velázquez, “Estudio preliminar” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 70.

²⁰¹ Velázquez, “Estudio preliminar” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 73-83.

²⁰² *El Partido Liberal*, 7 de mayo de 1895, p. 3.



vida que haya sido abordado, esto pudo haber influido en la temática de dolor, muerte y hastío en los jóvenes, presente en su obra posterior.

En sus charlas en los círculos decadentistas mexicanos, Couto narraba sus experiencias en París.²⁰³ Básicamente hablaba de los lugares que visitó, su relación con los escritores de la Ciudad Luz y sus lecturas predilectas de Molière, Corneille, Racine, Boileau y Rochefoucauld, y de las obras un poco más contemporáneas a él, como las de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Tristan Corbière, Villiers de L'Isle-Adam, o Joris-Karl Huysmans, cuyo personaje de “Des Esseintes” fue un modelo de vida y obra para el mexicano. También mencionaba lo que había visto en el museo Louvre, su estancia en casa de Edmond de Goncourt y su presencia en el funeral de Laconte de Lisle.²⁰⁴ Couto dijo que asistía al café-bar *Chat Noir*,²⁰⁵ frecuentado por diversos grupos bohemios, simbolistas y decadentes, en un contexto de la apertura en la expresión estética y política en Francia.²⁰⁶

En abril de 1896, el escritor mexicano regresó a México y en mayo de ese año Velázquez identifica que comenzó a gestarse su segunda época creativa, cuando retomó la carrera escritural con diversos textos publicados en la *Revista Azul*, *El Nacional* y *El Mundo Ilustrado*.²⁰⁷ Gracias a su buena capacidad para recitar lo último de la moda literaria francesa, fue llamado por Ciro B. Ceballos, director de periódicos que promovía las literaturas en boga y con el que, dos años después, en 1898, participó en la creación de la *Revista Moderna* para difundir el Modernismo y particularmente el decadentismo de las letras francesas y mexicanas. El joven Couto Castillo, en 1897, fue uno de los partícipes en desencadenar una polémica sobre el decadentismo y sus afecciones morales en la juventud por los cuentos que publicó en *El Mundo Ilustrado*, tres de los cuales aparecieron meses más tarde en

²⁰³ Si bien lo dicho por Couto y los cronistas que mediaron esas anécdotas no pueden ser tomadas como una verdad verificable, la anécdota por sí sola es útil en tanto que habla de los intereses e intenciones del autor frente a los otros.

²⁰⁴ Véase Velázquez, “Introducción” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, p. 42; Jalife Jacobo, “Rebeldes y Redentores”, 2016, pp. 59-60 y Tablada, “Bernardo Couto Castillo”, *Revista Moderna*, año IV, núm. 11 (junio de 1901), p. 172.

²⁰⁵ *Ídem*.

²⁰⁶ Este café fue fundado en 1881, durante la Tercera República en Francia, cuando se ampliaron los derechos ciudadanos: la libertad de expresión y de prensa, la libertad de reunión, y el divorcio, lo cual favoreció la libertad en el arte y las letras francesas; era la *Belle époque*.

²⁰⁷ Velázquez, “Introducción” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, p. 43.



Asfódelos. La primera polémica sobre el decadentismo fue en 1893, iniciada por José Juan Tablada y la otra es la que desató Couto Castillo. Todas las discusiones fueron de carácter estético y moral, pues la generación previa de escritores, encargada de proyectar un nacionalismo desde la literatura, acusaba a los autores de escribir mal, crear personajes que eran malos ejemplos para los jóvenes, al promover los delitos y los vicios, y, por lo tanto, esa era una mala literatura.²⁰⁸

En este punto, merece dimensionar el papel de la recepción literaria en la crítica y que bien recupera Coral Velázquez para entender cómo se veía la obra para una parte del sector de la élite letrada. Amado Nervo presagió este libro como “el quinto pétalo de una flor de lis dinástica y heráldica: cinco hojas de un trébol kabalístico”.²⁰⁹ El mismo Ceballos reconoció a Couto como un alumno de Maupassant, que aprendió bien del procedimiento literario en el que se habían singularizado los literatos y poetas franceses. En un registro totalmente opuesto, Salado Álvarez, vio en los cuentos de Couto el reflejo de la enfermedad social y la decadencia literaria por promover el gusto por el asesinato. Otro crítico, Rubén M. Campos, dijo que el libro de cuentos de Couto era malsano y empujaba los precipicios de la muerte y de la nada a las pasiones.²¹⁰

Lo que vemos en la obra de Couto es un espacio discursivo en el que confluye lo literario y lo político. Siguiendo a Rafael Pérez Gay, para algunos escritores finiseculares, en México se gestaba un ambiente de tedio y vacuidad en la vida social e intelectual. Esto se dio por la explotación y la desigualdad social durante el Porfiriato, ya que produjeron un *ennui* (o tedio) gautieriano, debido al falso mito modernizador, y un *spleen* (melancolía) baudelairiano. Por esos años, agrega, en algunas revistas literarias se leía un epígrafe de Baudelaire:

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années

²⁰⁸ Véase Clark de Lara y Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, 2002. Para las polémicas, hubo diarios católicos que se opusieron al decadentismo en México. Véase *El Amigo de la Verdad*, 29 de agosto de 1896, p. 1; *Diario del hogar*, 22 de abril de 1897, p. 1;

²⁰⁹ Los cinco pétalos correspondían a *Oro y negro* (1897), de Francisco O. Olguíbel; *El florilegio* (poemas que se publicaron entre 1891 y 1897, y editados como libro en 1899), de José Juan Tablada; los versos de Balbino Dávalos; *Claro-oscuro* (1896), de Ciro B. Ceballos y, por supuesto, *Asfódelos* (1897), de Bernardo Couto Castillo.

²¹⁰ Véase Velázquez, “Introducción” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 44-45.



L'ennui, fruit de la morne incuriosité
Prend les proportions de l'immortalité.²¹¹

Como vemos, este es un discurso literario, pero dentro de un registro histórico que representa un malestar social. El *ennui* y el *spleen* aparecen, por ejemplo, en Alfonso Castro, protagonista y narrador de uno de los cuentos de Couto en *Asfódelos*, titulado “Blanco y Rojo”: “En realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad algunas”, quién además también narra el hastío que siente en algunos momentos de su vida por los excesos como el alcohol, las orgías, sus parejas sexuales y compañeros de vicios. De acuerdo con Lena Abraham, la obra de Bernardo Couto se circunscribe en una pasión u obsesión personal sublimada, que es la muerte y los asesinatos, temas recurrentes en la producción literaria y periodística de la época, y una cuestión intrínseca a una poética decadente.²¹² Pero regresando a Pérez Gay, en los últimos años del siglo XIX hubo dos proyectos encontrados: uno oficialista, y que Pérez Gay reduce a los anuncios de los diarios sobre la extensión del sistema bancario mexicano, la inauguración del Ferrocarril Mérida-Campeche y la consignación de los yaquis; el otro, un contrasueño nacionalista, decadentista y crítico de la modernización porfiriana que se dio con la aparición de la *Revista Moderna de México* (1898-1903), fundada por J. Tablada, Jesús E. Valenzuela y Bernardo Couto, quienes rompieron con esa estética del momento.²¹³

Esto último debe discutirse, ya que el proyecto porfirista tuvo distintas etapas, sobre todo económicas y políticas, y, el contrasueño, en realidad tiene otros antecedentes. En cuanto al papel de las élites letradas es necesario atender el proyecto oficialista mencionado. Por ejemplo, en el ámbito pedagógico, la educación positivista y laica en la ciudad de México ya estaba instaurada por la generación anterior y adquirió un mayor impacto durante el porfiriato. De manera paralela, el

²¹¹ Pérez Gay, “La parábola del tedio”, 2008, p. 18-19. La traducción del poema era “Nada iguala la lentitud de los dispares días / en que bajo los pesados copos de los años nevados / el hastío, fruto del desinterés oscuro, / adquiere las dimensiones de la inmortalidad.” (Traducción de Manuel Fernández Perera).

²¹² Véase Lena Abraham, “Hacia el asesinato como creación estética”, 2011.

²¹³ Pérez Gay, “La parábola del tedio”, 2008, pp. 20-21.



positivismo fue fundamental para la educación intelectual de la burguesía mexicana que, a su vez, impulsó la modernización mediante el lema “orden y progreso”.²¹⁴ Esto se traduce en un liberalismo triunfante en la clase política, que impulsó un segundo ámbito: el de la industrialización.

Si bien este último elemento fue fundamental para el desarrollo del país, tal desarrollo no se dio ni homogénea ni sostenidamente. La burguesía urbana, dicho sea de paso, inspiró su proyecto de modernización en Francia durante el Porfiriato, pero solo se vio mayormente reflejado en el primer cuadro de la ciudad de México con un proyecto urbano también parecido al francés. Inspirado en Georges-Eugène Haussmann y su reconstrucción de París en 1852, el México de fin de siglo amplió sus avenidas y creó calles que estaban caracterizadas por las expresiones geométricas de rectitud, uniformidad y monumentalidad; se hicieron espacios equivalentes a los de la ciudad luz, como Plateros y San Francisco (hoy Francisco I. Madero), donde había diversos espacios de sociabilidad, como el Jockey Club, los cafés y bares, las joyerías, los locales de moda en alta costura, los almacenes comerciales iluminados y los espacios de exhibición para las obras de arte. El epítome de la vida cotidiana de los grandes consumidores que adquirirían mercancías de todo el mundo, de sus intelectuales cosmopolitas y del afrancesamiento mexicano se dio especialmente en esas calles de la Ciudad de México.²¹⁵ En contraste, hubo una visión distinta de la modernidad, caracterizada por la falta de higiene, la pobreza y el hacinamiento; aun cuando el proyecto urbano porfirista trató de proyectarse globalmente para expresar su incorporación a la modernidad occidental, las publicaciones de la época mostraban los dos lados de la moneda respecto a la realidad social.²¹⁶ Ambas visiones aparecen en la obra de Couto Castillo.

²¹⁴ Los proyectos educativos liberales se consolidaron entre finales de la década de 1860 y mediados de la década de 1870 con el grupo positivista de Gabino Barreda y Justo Sierra, pero se institucionalizaron durante el Porfiriato en un contexto de Modernización, al ser los positivistas un grupo beneficiado por el Estado.

²¹⁵ Véase González Navarro, *Sociedad y Cultura en el Porfiriato*, 1994, pp. 34-35, Fernández Christlieb, “Lectura geométrica de la sensibilidad”, 1994, pp. 135-158 y Corral Velázquez, “El rescate del mundo interior”, 2014, p. 34 y Bunker, *La creación de la cultura*, 2021, p. 23.

²¹⁶ Véase Bunker, *La creación de la cultura*, 2021, pp. 23-24. La obra cita *Modern Mexico*, enero de 1897, p. 12, *La Semana Mercantil*, 1 de julio de 1897, p. 12, Figueroa Domenech, *Guía general*



Por lo tanto, valdría la pena preguntarse, en términos estéticos y morales, ¿cuál era el lugar de enunciación de Couto y de su generación literaria frente a ese proyecto oficialista de corte liberal y positivista? ¿Cómo se posicionaron política y estéticamente? Un primer acercamiento es ver que algunos de los autores mexicanos, luego presentes en la *Revista Moderna* (como Ceballos, Leduc, Ureta y Campos), lograron subvertir la literatura mexicana de carácter nacionalista. De manera tentativa, se puede decir que se convirtieron en *malditos* en noches de burdeles, antros, tragedias y lecturas francesas en una sociedad represiva; en medio del desencanto y el pesimismo por la baja demanda de sus obras, aunque paradójicamente también alcanzaron, gracias a la libertad de prensa otorgado en el porfiriato, un espacio de experimentación abierto para escribir en medio de la batalla cultural, contra el lugar común y con resultados excepcionales.²¹⁷

Esto lo vemos presente en los cuentos de Couto Castillo, como las divagaciones del protagonista asesino de “Blanco y Rojo” en *Asfódelos*. Sin embargo, inscribir la vida del autor a partir de los falsos paralelismos con sus personajes o en las caracterizaciones baudelairianas que hicieron de él, sobre todo tras su temprana muerte, han generado interpretaciones recurrentes y cuestionables en la crítica literaria alrededor de una falsa leyenda negra. De este modo, se ha reforzado un mito sobre el escritor, caracterizado como maldito y que, al morir tan joven, consagró una manera de interpretar su vida y su obra: la joven promesa muerta de su generación, descontextualizada del clima intelectual en el que se desarrolló.²¹⁸

De manera general, la trayectoria de los integrantes del Modernismo en México fue más compleja; encabezados por Manuel Gutiérrez Nájera y seguidos por una segunda generación, a la que pertenecía Couto, fueron autores que reaccionaron frente a las generaciones previas, el canon nacionalista y la condición del arte. Esto se vio reflejado en las publicaciones periódicas, donde ellos mismos

descriptiva de la República Mexicana, v. 1, 1899, p. 255 y *El Mundo Ilustrado*, 17 de abril de 1902, p. 1.

²¹⁷ Pérez Gay, “La parábola del tedio”, 2008, p. 22

²¹⁸ Para la recuperación historiográfica que se impulsó tras la muerte de Couto, véase Velázquez, “Introducción” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 46-49.



practicaron la escritura de manera profesional con los “géneros chicos”.²¹⁹ Al mismo tiempo, en estos autores había una búsqueda constante de un lector ideal que compartiera sus posturas, pero no correspondía necesariamente con el lector real. El lector ideal, sin embargo, estuvo acotado a su mismo grupo que luchaba con las generaciones previas que los criticaban, repercutiendo en su autoconciencia como creadores. Su obra terminó reflejando las preocupaciones de los creadores; el autor se sentía incomprendido.²²⁰ Dicho esto, es plausible insertar a Bernardo Couto Castillo como un escritor inmerso en un proceso específico de la Modernidad —la modernización urbana—, cuando la ciudad se transformaba a ritmos acelerados y el papel del escritor en general y Couto Castillo en particular transitaron en esos espacios y en los nuevos ritmos que la Modernidad y la literatura les imponían.

Aquí podemos identificar la segunda etapa narrativa de Couto (1896-1897). En esta época, el joven escritor mexicano se insertó cabalmente en el auge Modernista del país ya que, por un lado, tenía una estética propia en la cual el personaje que elabora dejó de ser narrado desde una tercera persona, como lo solía hacer en su primera etapa, sino que es el propio personaje quien contaba sus acciones, desde sus cualidades o debilidades espirituales y morales, o bien, en un sentido totalmente opuesto, articulando sus relatos desde un narrador omnisciente que observa el entorno urbano desde un *afuera* y transita sus calles cual *flâneur*. En este sentido, el Modernismo en Couto está presente por su eclecticismo y cosmopolitismo, además de que el autor se entregó a su propia creación literaria y no la estética nacionalista, como la de la generación anterior, que se oponía a este tipo de obras; entre ellos Ignacio Manuel Altamirano.²²¹ Es relevante destacar el tipo de personajes que Couto plasmó en su escritura en esta segunda etapa: sujetos marginales, acotados a un mundo urbano decadente que representaban los “males sociales” de la época. Entre ellos estaban las prostitutas, alcohólicos, indígenas, hombres y mujeres desclasados, criminales que enloquecían por alguna obsesión,

²¹⁹ Velázquez, “Estudio preliminar” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, p. 59.

²²⁰ Su lector ideal, afirma Velázquez, era prácticamente inexistente en México, pero aun así era una vanguardia en el continentalismo que el arte moderno estaba inaugurando en la época. *Ibid.*, p. 61.

²²¹ Velázquez, “Estudio preliminar” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 84-87.

etc. Todos ellos están inmersos por una ciudad que los hunde en el maltrato constante y en una oscuridad explícita.²²²

En la expresión de sus relatos y en el uso de las temáticas en el género de poema en prosa que utilizó muy poco y solo en esta segunda etapa, Bernardo Couto tuvo un sentido de denuncia social como respuesta estética a la modernización avasallante que observaba y que llevaba, para él, la enfermedad y la muerte.²²³ En esa forma de expresión, la voz narrativa tomó lugar en la transmisión de lo sensorial para comunicar lo inefable que representan las emociones individuales.²²⁴ Aquí es necesario puntualizar una observación y es que “la realización modernista no tiene que ver con el anhelo de reflejar exactamente la realidad, sino más bien con recrear las sensaciones particulares que ésta produce en el poeta”.²²⁵ Es decir, lo que el autor vislumbra es que el entorno afecta el mundo sensorial y aún más en el del marginal por ser expulsado por la modernización; es el “enfermo” social. Bernardo Couto Castillo se valió de los elementos narrativos que recuperó del realismo para describir las emociones y sensaciones con la finalidad de proyectar el mundo interior del narrador o del personaje a su lector. De este modo, la propuesta del Modernismo y particularmente del decadentismo no era la *mimesis*, que pasa de la realidad al texto, sino la *poiesis* —o fabricación estética— que le permiten al autor transmitir las emociones vividas en la realidad a su lector ideal.

En 1897, momento en el que se publicó *Asfódelos*, Bernardo Couto Castillo ya era reconocido por ser un docto recitador de lo último en literatura francesa: Baudelaire, Mendès, Prudhomme, Gautier, Rollinat, Verlaine, Bois, Cardonel, Taihade, Maeterlinck, Retté, Louis, Huysmans, Morenas, Mirbeau, Flaubert, Bourget... Además, la influencia en Couto de figuras como Baudelaire, Leconte de Lisle, Shelley, D’Anunzio, Poe, Goethe y Gutiérrez Nájera son fundamentales para

²²² *Ibid.*, pp. 88-89.

²²³ Además de los relatos, en esta etapa exploró su vena poética con los poemas en prosa. Velázquez, “Estudio preliminar” en Couto Castillo, *Obra reunida*, 2014, pp. 101, 109.

²²⁴ Influido por Théophile Gautier y su noción del arte por el arte, Couto Castillo aspiró a la realización estética, por medio del genio del artista, y a una elevación espiritual que el autor extrapolaba con la maximización de lo sensorial en un mundo interior. Si bien no se abordará la utilización de este género literario en Couto, es necesario mencionar que fue relevante para su poética literaria en tanto que permitió una concepción suya sobre el arte, el artista y la voz narrativa para sus futuras obras para verbalizar lo inexpressable: las sensaciones.

²²⁵ Velázquez, “Estudio preliminar”, 2014, p. 111.



entender cómo el autor trató de expresar las sensaciones experimentadas por medio de alegorías, símbolos y metáforas. Su influencia se puede ver en referencias explícitas e implícitas en sus obras.²²⁶

En esta segunda etapa del autor hay una vuelta al romanticismo en la manera en que se ve a la mujer, a manera de musa, que influye y alienta el trabajo del artista, pero alberga en el deseo masculino la fatalidad. En este momento de su vida, es posible identificar su voluntad poética inserta en la visión del arte por el arte gauteriana y en la que, específicamente, muestra sus preocupaciones e intereses temáticos y estéticos. En este sentido, a través del cuento, visto como género moderno, fue ideal para configurar dicha poética y para explorar la concepción de la mujer y la fatalidad (de la sociedad) que bien ya habían estado presentes en sus poemas en prosa.²²⁷

Carvalho Júnior: el representante de un Modernismo olvidado en Brasil

Es difícil pensar en la trayectoria de Francisco António de Carvalho Júnior sin comprender el ambiente intelectual en el cual se educó y donde cultivó su obra, sobre todo si consideramos la poca cantidad de fuentes que se conservan y que lo han trabajado. Para ello, voy a insertar en una noción poco trabajada sobre el Modernismo literario brasileño de finales del siglo XIX y desde la propuesta de José Veríssimo, quien escribió, en 1915, su *História da Literatura Brasileira*.²²⁸ En esta obra, el autor analiza el Modernismo de Brasil como un movimiento literario que se dio desde mediados del siglo XIX y parte de cuatro aspectos: el ámbito intelectual, el orden político y social, la cuestión religiosa y las guerras francoalemana e hispanofrancesa.²²⁹ Este crítico literario afirma que la literatura brasileña desde el

²²⁶ *Ibid.*, p. 117-125.

²²⁷ Coral Velázquez identifica, además, el uso de elementos aislados de la sociedad como protagonistas de las historias coutianas y cómo es que el autor utilizó los estados de alteración de conciencia para enfocar el interior, la sensibilidad y lo artístico de dichos personajes. Velázquez, "Estudio preliminar", 2014, p. 126.

²²⁸ Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 1916 (1915).

²²⁹ En el ámbito intelectual habla de la circulación y confluencia de ideas del positivismo comtiano, el darwinismo, el evolucionismo spenceriano y el intelectualismo francés de Taine y Renan que, en conjunto, impactaron en el romanticismo literario. En el orden político y social, habla del patriotismo

Romanticismo había sido escrita principalmente por los estudiantes o los jóvenes recién salidos de la universidad. De este modo, casi todos los movimientos artísticos y las innovaciones mentales encontraron en ellos un terreno adecuado.²³⁰

El Modernismo en el Brasil fue producto de fuerzas heterogéneas y tuvo efectos encontrados en el orden literario, entre el naturalismo y la extravagancia.²³¹ Justamente en ese florecimiento intelectual de los últimos años del Imperio de Brasil se produjo un conjunto de obras que no pueden agruparse bajo una sola calificación particular en el Modernismo, ni a un pensamiento o idea general común.²³² Sin embargo, derivó en dos expresiones: la del naturalismo y la del parnasianismo.²³³ Esta última, en la que inscriben a Francisco Antônio de Carvalho Júnior, reunió a un grupo de individuos, quienes habían asimilado y reproducido a autores como

brasileño que surgió con la guerra de Paraguay (1864). Este acontecimiento generó un sentimiento nacionalista, medio adormecido desde la independencia política de Brasil respecto a Portugal. De este modo, se fueron despertando los bríos contra las instituciones consuetudinarias. La cuestión religiosa, resultante del conflicto entre las pretensiones del catolicismo y las exigencias del tradicional regalismo de un Estado, abrió paso al espíritu liberal, el cual permitió poner en discusión las creencias abolicionistas y provocó la emancipación de conciencias respecto a la fe. Finalmente, las guerras francoalemana e hispanofrancesa hicieron que los brasileños despertaran su interés en la civilización francesa y así estimularon nuevas curiosidades intelectuales: las ideas republicanas, que fueron adaptadas en la expresión literaria de Brasil en la década de 1870, las cuales son entendidas por Veríssimo como parte del “pensamiento moderno”. *Ibid.*, pp. 341-342.

²³⁰ Para el autor, a finales del decenio de 1880, Tobias Barreto fue la primera gran expresión literaria moderna en este sentido, un muchacho capaz de formular una literatura sin un academicismo docto, pero que retomaba con exuberancia distintas fuentes, como la poesía, la ciencia o la filosofía, a escritores rusos y alemanes entonces desconocidos en Brasil, así como las tradiciones literarias portuguesa y francesa. *Ibid.*, p. 345.

²³¹ *Ibid.*, p. 352.

²³² *Ibid.*, p. 354.

²³³ Veríssimo dice que, al igual que el romanticismo, el naturalismo fue una tendencia general y no hay definiciones cerradas que le parezcan convincentes, pero lo define por sus características particulares. Si el romanticismo se levantó contra el clasicismo, el naturalismo lo hizo contra el romanticismo, sin embargo, la inspiración y procedimientos entre ambos estilos fueron distintos. El naturalismo revelaba el sentimiento íntimo y su propósito fue el sacrificio o la disminución del autor (mientras que en el romanticismo era exuberante), se inspiró en los métodos científicos y se basó en los resultados metafísicos eclécticos del fin de siglo, reduciendo al mínimo la idealización romántica. El gran género literario que mejor se trabajó en el naturalismo, a los ojos del autor, fue la novela, y su primer gran exponente fue Aluísio de Azevedo, seguido de Júlio César Ribeiro, Raul Pompeia, a quienes les dedicó varias páginas. Más adelante, menciona que, al ser trasplantado a Brasil, el parnasianismo francés se modificó sensiblemente. Aunque no ahonda en ello, el crítico afirma que, al llegar esta corriente, ésta reconfiguró la acción de las idiosincrasias sentimentales del país sudamericano, su fácil emotividad y la tradición de su poesía. La “impersonalidad” que lo caracteriza, continúa, no fue acorde al temperamento nacional. Acaso esta concepción es una continuación de los juicios de la época finisecular, ya que hubo una gran polémica literaria, conocida como la “Batalha do Parnaso” en el *Diário do Rio de Janeiro* en 1878, en la que se confrontaron los adeptos del realismo-parnasianismo con los romanticistas. *Ibid.*, pp. 354-360.

Baudelaire, Banville, Lisle y Victor Hugo, y tuvo una inspiración científica y filosófica que dio origen a la “poesía científica”, pero dichas nociones científicas, concluye Veríssimo, hicieron retroceder a la poesía didáctica de Brasil y los poemas no dieron nada de sí como para ser recordados.²³⁴

Más allá de las cualidades o carencias que alude Veríssimo sobre la poesía brasileña,²³⁵ lo que nos encontramos en esos casi veinte años de parnasianismo brasileño, particularmente en Río de Janeiro y en menor medida en São Paulo, es que la poesía, escrita por jóvenes letrados universitarios, expresó un ánimo de renovación literaria frente a la producción anterior nacionalista y fuera de la adscripción de sus autores a una sola corriente, apropiándose entonces de toda expresión literaria, fuese nacional o extranjera. Sin embargo, los deseos para olvidar el parnasianismo expresados por este crítico literario se hicieron realidad... Es más, no sólo el parnasianismo dejó de ser recordado y estudiado, sino que, en la concepción de la historia de la literatura brasileña en general, y la carioca en particular, pese a haber formado parte del Modernismo, ha sido prácticamente ignorado.²³⁶

Es por ello la relevancia de recuperar la figura de Francisco Antônio de Carvalho Júnior (1855-1879), de ahora en adelante Carvalho Júnior, quien fue víctima del olvido de los estudios literarios sobre el Brasil de finales del siglo XIX y de su participación sobre el debate político alrededor del republicanismo liberal durante los últimos años del imperio brasileño, debido al mal de archivo y la crítica literaria nacionalista. Él fue un escritor y jurista que nació en Recife, al noreste de Brasil y que, acabando sus estudios universitarios, se dedicó a la abogacía, la crítica literaria y a la poesía, aunque en realidad sus primeros escritos políticos y literarios

²³⁴ *Ibid.*, pp. 360-361.

²³⁵ Haciendo a un lado sus valoraciones, el autor identifica que las primeras manifestaciones del parnasianismo brasileño se dieron con el poeta carioca Gonçalves Crespo y sus *Miniaturas*, publicadas en 1871 en Río de Janeiro. El auge y la caída del parnasianismo brasileño se dieron a finales del siguiente decenio, con las *Poesías* del Sr. Bilac en 1888. *Ibid.*, p. 363.

²³⁶ Si bien es cierto que el movimiento modernista en Brasil se considera que inició en 1922 con la Semana de Arte Moderna en el Teatro Municipal de São Paulo, liderada por el llamado “Grupo dos cinco”, y sería un anacronismo historiográficamente justificable hablar de los escritores del último tercio del siglo XIX como modernistas, realmente el concepto de Modernismo en la literatura se utilizó para estudiar las obras literarias brasileñas del último tercio del siglo XIX. El mismo Veríssimo lo afirma así y también Antonio Cândido. Véase Cândido, “Os Primeiros Baudelairianos”, 1989.

—casi todos desconocidos hasta poco después de su muerte— comenzaron en la universidad. Hay poco registro bibliográfico sobre él o su obra literaria y es menor todavía el abordaje histórico sobre su compromiso político en el liberalismo republicano de Brasil. Aun así, fue una figura crucial no solo en la política de Pernambuco y Río de Janeiro, sino en una generación literaria que buscaba renovar las letras nacionales desde referentes extranjeros, pues fue un autor que se dedicó a las letras y a la política desde que era bachiller, aspectos que conjuntó en espacios de sociabilidad bien específicos: la universidad, clubes políticos y periódicos brasileños.

Es necesario mencionar que, gracias a las instituciones creadas durante el imperio de Pedro II, se empezó a criticar la “situación mental” del reino y se propugnó por un “espíritu del saber”, el de las nuevas ideas, y esto no hubiera sido posible sin el papel que tuvo, por ejemplo, el Colegio de D. Pedro II y otras instituciones educativas de nivel superior en Brasil. Tampoco sin la imprenta que promovió el mismo Pedro II para la difusión de conocimientos de ciencias sociales y naturales, o lo concerniente a las traducciones venidas de Europa.²³⁷ Además, hubo otros espacios de sociabilidad política e intelectual que buscaban la educación desde o para pueblo y a las que perteneció el propio Carvalho Júnior: el *Club Popular de Recife* y la Facultad de Derecho —también en Recife—, por lo que accedió o tuvo presencia en las publicaciones periódicas de distintos órganos liberales, abolicionistas, republicanos brasileños durante el imperio de Pedro II: *A Província. Órgão do Partido Liberal*, *A República*, *A Reforma: Órgão Democrático*; así como en algunas revistas literarias al final de su vida: *Almanak do Mequetrefe*, *Comédia Popular* y *O Besouro*.

Con estas publicaciones y como se explicará más adelante, veremos un desplazamiento intelectual del autor y sus textos: de Pernambuco a São Paulo y a Río de Janeiro, aunque las noticias de él en Pernambuco se replicaban en las dos urbes anteriores por las redes liberales, republicanas y democráticas de Brasil. En la ciudad paulista fue donde consolidó su vida como jurista; es decir, como político, pero la capital cultural de Brasil en aquella época era Río de Janeiro y representó,

²³⁷ Véase Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 1916 [1915].



por lo tanto, una puerta de entrada que le facilitó su lugar como poeta y crítico dentro de las redes literarias más importantes del momento, en las que estaba, por ejemplo, Joaquim Maria Machado de Assis. Por lo tanto, lo que la prensa de aquella época nos muestra es que Carvalho Júnior fue una doble figura en la esfera pública: un político-jurista y un crítico-poeta, por lo que su presencia en la cultura impresa puede ser entendida como un espacio textual letrado que le permitió desdoblarse como una u otra figura, dependiendo del tipo de periódico y del objetivo del autor.

En cuanto al Carvalho Júnior poeta, podemos ver que la crítica literaria brasileña se cimentó en hacer énfasis en el realismo-naturalismo, y parece ser que este autor nunca abandonó los gestos románticos ni a los autores clásicos en una época en la que, además, coexistieron las temáticas del determinismo, del fatalismo y, sobre todo, del evolucionismo.²³⁸ En su escritura se identifican como referentes a autores heterogéneos, como Baudelaire, Staël, Schlegel, Alexandre Dumas hijo y Aristóteles.²³⁹ Además, la crítica literaria que hizo Carvalho Júnior es representativa de un clima intelectual en el Brasil de entre 1870 y 1890, sobre todo en lo que refiere a la necesaria confluencia de estéticas literarias entre los jóvenes escritores universitarios.²⁴⁰

El crítico Antonio Cândido señaló, por primera vez en “Os primeiros baudelairianos”, el incipiente interés por la figura autoral de Baudelaire en Brasil, previo al decenio de 1880, época poco estudiada en el modernismo brasileño.²⁴¹ Cândido apuntó a dos cuestiones no menores: por un lado, la aceleración en el número de traducciones de Baudelaire en Brasil y, por el otro, la influencia y por tanto recepción del mismo en los autores jóvenes brasileños a partir de 1876.²⁴² El segundo aspecto es que en estos autores identificó elementos temáticos y estéticos

²³⁸ Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior: crítico literário e político”, 2018, p. 140.

²³⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁴⁰ *Ídem.*

²⁴¹ En su análisis menciona la traducción al portugués del poema “Le poison” de Baudelaire, en 1871 (pese a que no saldría a la luz sino hasta 1941); los guiños intertextuales del autor francés en Carlos Ferreira; la epígrafe de *Alcíones* (1872) y una adaptación de “Le balcon” en “Modulações”. También aludió a las menciones para e intertextuales del autor de *Las flores del mal* en los autores brasileños que viajaron al otro lado del mundo, como Artur de Oliveira, quien estuvo en Francia y Alemania entre 1870 y 1873 y fue el principal difusor de Baudelaire en Río de Janeiro. Cândido, “Os Primeiros Baudelairianos”, 1989, p. 25.

²⁴² Cândido, “Os Primeiros Baudelairianos”, 1989, p. 25.



que caracterizaron a esta generación: el satanismo atenuado y la sexualidad acentuada como actitudes de rebeldía en estos escritores.²⁴³ Carvalho Júnior tenía estas características de manera exacerbada en sus escritos literarios.

Sin embargo, para entender esto, es menester atender la trayectoria intelectual del autor. Según el periódico carioca de 1870, *A Reforma*, Carvalho Júnior, a sus 15 años, fue alumno bachiller de un sacerdote liberal, José Maria de Trindade, en el *Instituto dos Bachereis em Letras* y, al año siguiente, vemos su pertenencia política y sus dotes como orador en la *Sociedade Ensaio Escolasticos*, perteneciente a su instituto, la cual le dio acceso a la comisión de filosofía dentro de la misma sociedad.²⁴⁴ Todo indica que, con los años, Carvalho Júnior se desarrolló como un excelente orador y crítico literario en Pernambuco, pues vemos nuevamente noticias de él desde mediados de 1875, al hacerse socio y proclamarse públicamente como representante del republicanismo en el *Club Popular do Recife*, una importante y poco estudiada sociedad republicana y democrática en Brasil, que llegó a tener representantes en la monarquía parlamentaria de Pedro II.²⁴⁵

Cabe aclarar que este club no ha recibido la debida atención de los investigadores de la historia del republicanismo liberal ni de los movimientos democráticos en Brasil. El *Club Popular* funcionó como un espacio de sociabilidad con fines políticos y artísticos, abierto al público (con la condición de que la persona se presentase “decentemente vestida”). Dicha asociación se fundó el 7 de mayo de 1869 en la Ciudad de Recife, presidido en distintas ocasiones por Floriano Correa de Brito, liberal y demócrata de gran renombre a nivel local. Entre los objetivos de esta asociación estaban combatir a quienes ocupaban y “traficaban” con los cargos públicos, a partir de ideas democráticas y patrióticas, más allá del régimen representativo; buscaban “adoctrinar al pueblo en los principios políticos y sociales”; avalar los procesos electorales y a los representantes en diversos cargos políticos en Pernambuco y al interior de esta sociedad, según las leyes electorales del momento y que ellos mismos acreditaban. Aunque entre sus actividades no políticas también estaban la lectura de poesía en voz alta, el montaje de obras teatrales para

²⁴³ *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁴⁴ *A Reforma*, 16 de julio de 1871 y *A Reforma*, 17 de agosto de 1871.

²⁴⁵ *Jornal do Recife*, 9 de agosto de 1875, p. 2.



el público en general, la impartición de clases y disertaciones en derecho y filosofía para sus miembros, las presentaciones musicales hechas por su gremio artístico, entre otros menesteres político-culturales.²⁴⁶ En consecuencia, el Club Popular buscaba la formación integral de todos sus miembros y del pueblo pernambucano, desde la formación cívica hasta la enseñanza cultural de los asociados, familiares y vecinos. Además, con éxito, se replicaron otros clubes populares al noreste de Brasil, gracias a sus redes políticas, que eran gremiales y partidistas.

Es posible afirmar que Carvalho Júnior haya tomado impulso en su carrera política y literaria gracias al Club Popular, pues, de manera paralela a su participación política en este espacio de sociabilidad, empezó a publicar sus primeras críticas literarias en *A Província*, entre agosto y noviembre de ese mismo año.²⁴⁷ En este sentido, vemos el desdoblamiento ulterior de su figura: como político y profesional literario. Como mencioné con anterioridad, la única obra completa, en forma de libro, se publicó de manera póstuma: *Parisina*. El libro engloba todas sus preocupaciones políticas y literarias; desde su incursión al teatro, por medio de un drama en tres actos que le da el nombre del libro; una sección de 22 poemas, marcados por una sensualidad potente e incluidos en la sección de “Hespérides” y una última selección de su prosa sobre temas literarios y política. *Parisina* fue publicada en 1879 por Arthur Barrientos y la obra llamó la atención de otros estudiosos de las letras brasileños, como Antonio Cândido, en el ensayo ya citado, “Os primeiros baudelairianos”, así como en Massaud Moisés, Péricles Eugênio da Silva Ramos y Machado de Assis —este fue pionero en analizar dicha obra—.²⁴⁸

²⁴⁶ Las noticias sobre las reuniones, así como las reseñas breves de las presentaciones, asistentes y anuncios concernientes al *Club Popular* se publicaban en el periódico liberal y republicano *Jornal do Recife* y eran mandadas, a su vez, a un diario homólogo en Río de Janeiro, *A Reforma*. El *Club Popular* sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, gracias a una junta directiva. Se pierde rastro de él en el *Jornal do Recife* en 1913. Véase *A Reforma*, 22 de mayo de 1869, p. 3; *A Reforma*, 2 de junio de 1869; *A Reforma*, 22 de abril de 1870; *A Reforma*, 10 de junio de 1875; *Jornal do Recife*, 8 de mayo de 1865, p. 2; *Jornal do Recife*, 8 de octubre de 1869, p. 1 y *Jornal do Recife*, 9 de junio de 1912, p. 2.

²⁴⁷ Véase *A Província*, 26 de agosto de 1875; *A Província* 26 de septiembre de 1875 y *A Província* 11 de noviembre de 1875. *A Reforma* se publicaba en Río de Janeiro y *A Província* en Pernambuco. Entre ambas ciudades hay poco más de 2 300 km de distancia y no queda claro si Carvalho Júnior viajó a Recife en esos años o solo envió textos a través a algún contacto en común del partido liberal brasileño, al ser ambos diarios órganos o afines a dicho partido.

²⁴⁸ Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior: crítico literário e político”, 2018, p. 135.



Sin embargo, el propio autor dio noticias de la obra teatral “Parisina”, en 1877, la cual tenía intenciones de publicar en vida. En *A Reforma*, en la sección “Parte não editorial”, Carvalho Júnior escribió la reseña de dicha obra: “Parisina. Drama realista em tres actos. Prefacio”.²⁴⁹ Ahí, Carvalho Júnior afirma que está inspirado en el poema homónimo de Lord Byron. El escritor brasileño dividió *Parisina* en tres épocas que marcan la literatura nacional. Además, reafirma su influencia del realismo y del romanticismo francés: Víctor Hugo, Alejandro Dumas (padre) y Vigny. Estos elementos, en su conjunto, le dieron al autor una suerte de visión politizada y sociológica de la literatura. En este sentido, Carvalho Júnior difiere parcialmente de su generación literaria, pues, retomando las palabras de Antonio Cándido, vemos cómo caracteriza a esos jóvenes y a su entorno:

Os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de liberação e combate, que se articulaba à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando alguns ao limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura.²⁵⁰

Nuestro poeta brasileño, sin embargo, no negaba a las instituciones, todo lo contrario. Es muy probable que las defendiera, pero desde supuestos liberales, democráticos y republicanos, tal y como lo impulsaba el Club Popular. Lo cierto es que en Carvalho Júnior sí había una escisión en su obra que corresponde con lo que enunciaba Cándido en cuanto a la agresividad erótica, cuestión que abordaré más adelante y sobre todo en el próximo capítulo. Aun así, llama la atención que, en esta cita, Cándido rescató las ideas republicanas y las influencias liminares al socialismo de los jóvenes escritores, pero, si bien el Club Popular analizaba la economía política, distaba mucho del socialismo en tanto que apostaba por un liberalismo democrático y republicano (carente de monarcas) que apostaba por el

²⁴⁹ *A Reforma*, 27 de octubre de 1877, pp. 2-3.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 26



bien social.²⁵¹ En consonancia, Carvalho Júnior era partidario del liberalismo y la democracia, con el fin de formar parte de algunos espacios de representación política mediante la postulación y votación popular.

Entre 1877 y 1878 se dio el despliegue literario y político en el autor, cuando aparecieron sus primeros poemas, como “Spleen”,²⁵² “Après le combat”,²⁵³ “Simia”,²⁵⁴ “Adormecida”,²⁵⁵ “O Perfume”,²⁵⁶ y “A nova sensação”.²⁵⁷ Respecto al primero, que es un guiño explícito a Baudelaire, hace pensar en un clima de época compartido. En este sentido, como en otros miembros de su generación literaria en Brasil, había evocaciones de tedio, irreverencia y amargura. Si bien no se pueden generalizar contextos específicos entre Hispanoamérica y la situación política en Brasil, queda claro que hubo sentimientos compartidos entre una buena parte de sus juventudes letradas: un desencanto generalizado hacia las instituciones políticas, una aversión a los valores burgueses encarnados en una literatura vista como envejecida y una crítica al Estado, a la Iglesia católica y a la familia.²⁵⁸ La diferencia entre ambas subregiones radica en que los jóvenes escritores brasileños,

²⁵¹ Desde 1871, Correia de Brito, el entonces presidente de la asociación, deslindó al Club Popular de las comunas de 1793, 1848 y 1871, con las que los opositores asociaban a sus miembros. Es decir, de las comunas revolucionarias francesas: la del Terror, de 1793; la comuna obrera y de la burguesía liberal, de 1848, y que terminó por derrocar a la monarquía y establecer una República y, finalmente, la comuna anarcosocialista de París, de 1871. Véase *Jornal do Recife*, Pernambuco, 17 de julio de 1871, p. 1.

²⁵² *Comédia Popular*, 22 de septiembre de 1877. El título es un claro intertexto con un libro póstumo de poemas en prosa de Charles Baudelaire, *El Spleen de París*, publicado en 1869 (aunque ya habían aparecido algunos poemas en *Revue Nationale* y *Le Figaro* entre 1863 y 1864; pero luego continuaron publicando la última serie de poemas en *Revue Nationale* en 1867, tras la muerte del autor). Véase Baudelaire, *El Spleen de París*, [1869] 2018.

²⁵³ *Comédia Popular*, 5 de diciembre de 1877, p. 3.

²⁵⁴ *Comédia Popular*, 14 de enero de 1878, p. 3. Este poema tenía como epígrafe lo siguiente: “Sobre una pagina de Baudelaire”.

²⁵⁵ *Comédia Popular*, 19 de enero de 1878, p. 6.

²⁵⁶ *Comédia Popular*, 26 de enero de 1878, p. 3.

²⁵⁷ *O Besouro*, 6 de julio de 1878.

²⁵⁸ Cândido menciona a dos autores franceses que fueron cruciales para la renovación literaria lusitana y brasileña: Víctor Hugo, quien serviría de estímulo para gestar un realismo poético, y Baudelaire, para un realismo social en la “geração de 65” portuguesa —aspecto visible en Antero de Quental, Guerra Junqueiro o Augusto dos Anjos, y en la publicación de 1875 de *Claridades do sul*, de Gomes Leal, que visibiliza la “idea nueva” y la influencia baudelairiana—, así como en los sonetos del brasileño Carvalho Junior, de quien hablaré en las siguientes líneas, y en algunos de sus contemporáneos. Victor Hugo, por su parte, fue una figura central en el imaginario del republicanismo en Portugal y Brasil por exaltar los principios del Nuevo Régimen, así como sus vicios, mientras que Baudelaire albergaba los componentes ambivalentes de lo que se destruye y aparece en ese mundo moderno que se presenta ante los ojos del escritor moderno. Cândido, “Os Primeiros Baudelairianos”, 1989, p. 27.

o al menos Carvalho Júnior, apostaron por la transformación política, mientras que en Hispanoamérica buscaron la autonomía e independencia de la literatura respecto a la política.

Aunque Carvalho Júnior es poco conocido actualmente, sus coetáneos lo presentaban como uno de los mayores representantes literarios de *a nova geração*.²⁵⁹ En esta clasificación y dentro del análisis de distintos escritores brasileños, en un artículo homónimo de 1879, “A nova geração”, Machado de Assis incluyó a este autor y calificó su poesía de sensual y con tonos o notas de violencia, exclusivamente carnales y tener un deseo erótico-antropofágico, nunca vistos en otros autores brasileños.²⁶⁰ Machado de Assis, recuperando algunas de las ideas de A. Barreiros, quien, recordemos, reunió y prologó la obra de Carvalho Júnior en *Parisina*, menciona que los sonetos de Carvalho Júnior fueron escritos al gesto de Baudelaire, en la forma de construir el verso y en el uso de motivos. Pero estos gestos están modificados por el temperamento del poeta brasileño y su insatisfacción con el ideal baudelairiano, prefiriendo, en cambio, la “exuberancia de contornos”, “la salud” y “la materia”.²⁶¹

No obstante, aunque la obra de Carvalho Júnior está caracterizada como romántica y/o dramática, la crítica literaria calificó sus textos como inmorales, debido a su exaltación de la sensualidad y los vicios, y porque “ocultaban” en el realismo-naturalismo temáticas como el “adulterio” y el “incesto”, y eran peligrosas por exaltar el “vicio” y el “hastío”. Estas obras, al mismo tiempo, eran leídas por el público y la crítica como pornográficas y eran mal vistas, como un “realismo crudo”.²⁶² La evaluación moral de su obra propició que fuese olvidada, aun cuando la historicidad del autor y sus diversos textos nos muestran, hoy en día, una apreciación por su calidad y una serie de preocupaciones y aspiraciones en el Brasil de fin de siglo.

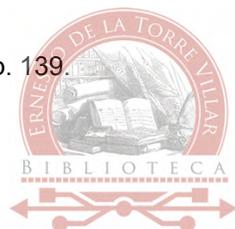
En resumen, dentro del espacio intelectual, sus pares lo calificaron de manera positiva por tener brillantes talentos, ocupar los primeros lugares en la literatura, la política y la magistratura, aun cuando el entonces gobierno había

²⁵⁹ *A Reforma*, 21 de marzo de 1878, p. 2 y *Comédia Popular*, 9 de marzo de 1878.

²⁶⁰ *Revista Brasileira*, vol. II., diciembre de 1879, pp. 382-383.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 384.

²⁶² Véase Mendes “Zola as Pornographic”, 2018, y Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior”, 2028, p. 139.



tratado de desprestigiarlo.²⁶³ Es decir, Carvalho Júnior estuvo presente, de manera sobresaliente, en el mapa político y literario de su país hasta fin de siglo, aunque luego desapareció debido a la crítica literaria que lo borró por casi cien años por calificar a su generación de ser inmoral y a su obra de estar mal escrita.²⁶⁴ Además, también es posible encontrar noticias sobre su participación política, al ser nombrado jurista suplente en el Ministerio de Justicia, en Río de Janeiro, a donde se mudó por una afección cardíaca. Carvalho Júnior no duraría mucho en el cargo, pues a finales de 1878 se anunció que tuvo una licencia por enfermedad —una complicación en el corazón— y que lo llevó a su temprana muerte, en 1879.²⁶⁵

En cuanto a su obra en particular, quiero rescatar la idea de Ferreira Mendes, quien habla, con justa razón, de una escisión entre la prosa y la poesía de Carvalho Júnior. La primera albergó su pensamiento político, fundamentado en su posición ideológica de carácter republicano, liberal y abolicionista; la poesía, por su parte, tenía una inclinación fuertemente erótica y no siempre estaba atravesada por sus ideas políticas.²⁶⁶ Parafraseando las palabras de 1879 del propio Carvalho Júnior en *Parisina*, Ferreira Mendes observa la concepción literaria de aquel poeta: la literatura, una vez que toma una forma, está fatalmente determinada por el medio social y refleja, por lo tanto, el medio del origen y las ideas que le son propias; y la literatura, al mismo tiempo, evoluciona en cada civilización y cada época.²⁶⁷

Es decir, lo que vemos en Carvalho Júnior es una conciencia del tiempo histórico acorde al devenir social, pero que, además, es de carácter ambivalente entre lo teleológico y lo contingente. Para el escritor brasileño, el tiempo histórico no está unificado para la humanidad, sino que tiene su desarrollo particular para cada civilización. En este sentido, el papel de la literatura se concibe como un medio que ayude a avanzar en el desarrollo histórico de cada civilización y, por esta razón, Carvalho Júnior, se enfoca en el caso de la cultura brasileña. Así, concibió a la

²⁶³ Redacción, *Comédia Popular*, 9 de marzo de 1878, p. 3. Hasta el momento no he encontrado publicaciones donde se le desprestigie.

²⁶⁴ Además de la obra citada de Cândido, se publicó nuevamente la sección de “Hespérides” en forma de libro, en una edición universitaria. Véase Carvalho Júnior, *Hespérides*, 2006.

²⁶⁵ Véase *A Reforma*, 7 de marzo de 1878 y *A Reforma*, 15 de diciembre de 1878, p. 3.

²⁶⁶ Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior: crítico literário e político”, 2018, pp. 135-136.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 136.



literatura como un vehículo expresivo que ayudaría al desarrollo y al devenir, por lo que la influencia de la literatura extranjera, así como de otras ideas científicas, políticas y culturales, deberían adaptarse a las necesidades vernáculas de Brasil.²⁶⁸ Éstas eran ideas de un carácter socialista y revolucionario singular, a modo de la propuesta del socialismo utópico de Alexandre Dumas hijo y con quien nuestro autor tenía especial afinidad.

Como bien apunta Ferreira Mendes, Carvalho Júnior, en su obra de teatro, *Parisina*, aunque más afín a su prosa que a su poesía, ve en la producción literaria una civilización moderna que cultiva el espíritu de la mujer y reconoce la necesidad de “arrancarla” de la oscuridad y de la ignorancia a la que ha sido condenada por los prejuicios del pasado y, en consecuencia, las mujeres idealizadas que viven en el llanto, serían inviables en la estética que propone.²⁶⁹ En su concepción de la literatura, el autor muestra un vínculo indisociable entre la sociedad y su producción artística, ya que ésta es producto del medio del que asimila, transmite y refuerza las ideas sociales y la *mujer real* tendría y debería tener un estatuto más autónomo respecto a las épocas previas.²⁷⁰ Esto vale la pena contraponerlo con el papel de la *mujer ideal* de su producción poética, dentro de la escisión planteada por Ferreira Mendes, pues la imagen poética de la mujer es más bien un *objeto* peligroso y deseable para el hombre que un *sujeto* al que se le garanticen sus derechos políticos, cuestión que se analizará en el próximo capítulo.

Aun así, la unidad de la obra de Carvalho Júnior me parece que se entiende a partir de las sucesiones o evoluciones históricas que vive una sociedad. Por lo tanto, con esos parámetros, él ve una sucesión de estilos literarios progresivos en cada civilización. La apuesta a futuro, en consonancia, sería un “estilo superior” en el que él trató de enarbolar una visión poética del mundo en las letras patrias,

²⁶⁸ Un aspecto fundamental de la literatura brasileña al final del siglo XIX es que tenía características positivistas, científicas y democráticas, ya que fue un momento de despliegue intelectual en el que se debatían los problemas sociales, morales, religiosos, científicos y políticos. Las distintas perspectivas fueron investigadas por Carvalho Júnior para darle solución a su “preocupación constante de los espíritus” y plasmar en su obra la manera de ser de una nación y de todo un siglo. Esta representación debía difundir a las masas las verdades científicas más útiles de manera fácil y deleitable. Véase Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior: crítico literário e político”, 2018, pp. 137-138.

²⁶⁹ Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior: crítico literário e político”, 2018, p. 137.

²⁷⁰ *A Reforma*, 27 de octubre de 1877, pp. 3-4.



mismas que estarían en consonancia con la literatura portuguesa y la literatura universal. Sin embargo, la literatura no es entendida en términos de una singularidad o tradición propiamente brasileña. Siguiendo a Ferreira Mendes, los autores que cita Carvalho Júnior eran autores ingleses o franceses y nunca apela o reitera una tradición brasileña o luso-brasileña, aunque sí propuso que el debate de la tradición literaria, de un pasado muerto, le tendría que incumbir a la juventud.²⁷¹ En este sentido, considero que la tradición inglesa y sobre todo la francesa en Carvalho Júnior muestran una posibilidad de renovación o, mejor dicho, de innovación y de expresión moderna acorde a las necesidades sociales —“civilizatorias”— de Brasil y su búsqueda por insertarse en la modernidad literaria, mientras que la juventud sería el grupo social que buscaría satisfacer las necesidades del nuevo tiempo.

Carmela Eulate Sanjurjo: una escritora fuera de norma con personajes femeninos poco convencionales

Eulate Sanjurjo (1871-1961), originaria de San Juan, Puerto Rico, fue una poeta, prosista, traductora, pintora, pianista, cantante, musicóloga y crítica musical puertorriqueña. A causa de la ocupación de su padre, Antonio Eulate y Ferry, comandante y almirante de la Marina Española y diplomático, residió, junto con su familia, en varios lugares durante sus primeros años de vida y juventud (Cuba, España y Puerto Rico), teniendo, además, una educación privilegiada. Desde muy joven participó en tertulias literarias y políticas en algunos salones puertorriqueños, a donde acudían diversas figuras de las élites intelectuales y políticas de la isla, como Salvador Brau, Manuel Fernández Juncos, Manuel Zeno Gandía, Ana Roque Duprey, José Julián Acosta, entre otros. Estudió artes e idiomas, y llegó a dominar distintas lenguas como el árabe, el ruso, el alemán, el italiano, el inglés, el francés y el catalán.

Su amiga, Ana Duprey, es considerada una pionera en el feminismo puertorriqueño. Ella fomentó la educación femenina y en 1894 fundó la revista *La Mujer*, la primera publicación que tuvo como editora a una mujer puertorriqueña:

²⁷¹ Ferreira Mendes, “Carvalho Júnior: crítico literário e político”, 2018, pp. 137-138.



Asunción García Gaona. Dado que no había universidades en Puerto Rico, cuando se inauguró esta institución en 1903, Duprey fue una de las fundadoras, por lo que se ve una vocación pedagógica hacia el pueblo puertorriqueño. Aun no hay estudios que hablen de la relación e influencia mutua entre ambas autoras, pero sí hubo una estrecha amistad, la búsqueda por promover la educación femenina desde las tertulias en casa de Duprey, y un diálogo intelectual constante. Por ejemplo, Ana Roque Duprey escribió *Luz y Sombra* en 1903, donde desarrolla un diálogo intertextual con la primera novela de Carmela Eulate Sanjurjo, *La muñeca* (1895). Ésta se abordará con profundidad en el siguiente capítulo.²⁷²

Después de vivir en Cuba y España durante sus primeros años, Eulate Sanjurjo se terminó de criar en su natal Puerto Rico,²⁷³ en San Juan, muy cerca de la casa de su abuelo materno, quien fue catedrático en la Universidad de Venezuela, por lo que tuvo acceso a su biblioteca personal. La familia de Eulate Sanjurjo nutrió un ambiente que fomentaba la educación, sobre todo la educación femenina, por lo que Carmela accedió a los mejores colegios de señoritas en Puerto Rico, Cuba y España. En Cuba, por ejemplo, aprendió piano bajo la instrucción del maestro holandés Hubert de Blanck (1856-1932), además tomó clases de música, pintura e idiomas. Aunque en 1898 abandonó la isla y se fue a España tras la guerra Hispanoamericana, en la que este país perdió sus colonias americanas —Cuba, Filipinas y Puerto Rico—, lo cierto es que Carmela Eulate Sanjurjo siguió teniendo presencia intelectual en esta isla a través de la prensa cultural, con creaciones propias y distintas traducciones, sobre todo del inglés al español.²⁷⁴

En la década de 1910, por ejemplo, dedicó varias obras a mujeres inspiradoras y creadoras en la historia europea, y reprodujeron y tradujeron fragmentos de su novela *Los amores de Chopin* en distintas revistas y periódicos de Madrid, Buenos Aires, Génova y Nápoles.²⁷⁵ Al dominar tantos idiomas y por ser

²⁷² Para ver la relación entre las novelas de Roque Duprey y Eulate Sanjurjo, véase Cisterna y Stecher, “Diálogos intertextuales y personales”, 2017.

²⁷³ Negrón Muñoz, “XIX. Carmela Eulate Sanjurjo”, 1935, p. 132.

²⁷⁴ Publicó su primera novela, *La muñeca*, publicada en 1895 en formato de libro, por entregas en un periódico puertorriqueño. Véase *El Carnaval*, abril a octubre de 1903. Tradujo “¡Eres dichosa!” (un poema de Lord Byron). Véase *La Correspondencia de Puerto Rico*, 17 de marzo de 1907.

²⁷⁵ Negrón Muñoz, “XIX. Carmela Eulate Sanjurjo”, 1935, pp. 132-133.



tan prolífica en sus diversas traducciones e investigaciones, la hicieron miembro del *Spanish Atheneum* y la *Arcadia de Roma* —donde recibió el nombre de Dórida Mesina—, además de ser conferencista ocasional en París y Roma, y pianista del Conservatorio de Madrid.²⁷⁶ Para entender la trayectoria intelectual de Eulate Sanjurjo y cómo fue que llegó a publicar su primera novela es pertinente observar dos aspectos. Por un lado, su tránsito por las publicaciones periódicas; por el otro, su relación con los escritores puertorriqueños con los que colaboró en las publicaciones periódicas y en distintos espacios de sociabilidad política e intelectual en un contexto que estaba abierto a debate la educación de la mujer.

Para el primer punto, si rastreamos su trayectoria como escritora, vemos que su primer cuento publicado fue cuando ella tenía quince años, en la *Revista Puertorriqueña*, fundada y dirigida por Manuel Fernández Juncos, quien introdujo a Eulate Sanjurjo en las letras y apadrinó sus primeros escritos.²⁷⁷ Asimismo, Salvador Brau, otro personaje fundamental en la elite letrada puertorriqueña del siglo XIX, promovió su carrera escritural.²⁷⁸ Posteriormente continuó escribiendo y publicando cuentos y traducciones del inglés y francés al español (como poemas y pasajes de Maupassant y Lord Byron) en distintas revistas y periódicos liberales, como *La Ilustración Puertorriqueña*,²⁷⁹ *El Correo de Puerto Rico*,²⁸⁰ *Revista de Cuba*, *Revista Blanca*,²⁸¹ *La Mujer* y *El Correo de Ultramar*. Sus primeros relatos también aparecieron en este tipo de publicaciones, como “Dos hermanas” (1892),

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 133.

²⁷⁷ Véase Atalaya, “Carmela Eulate Sanjurjo”, 2020, p. 235 y Flores Padilla, “La *Revista Puertorriqueña*”, 2010, p. 12.

²⁷⁸ Negrón Muñoz, “XIX. Carmela Eulate Sanjurjo”, 1935, p. 132.

²⁷⁹ Ésta era una publicación bimensual, aunque luego fue quincenal, y duró casi dos años (de abril de 1892 a diciembre de 1893). *La Ilustración Puertorriqueña* publicaba artículos sobre ciencia, literatura y artes.

Todos los números están disponibles en:

<https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/stacks/326a0a4524134a38963b59094269fd56> [Consulta: noviembre de 2023].

²⁸⁰ Periódico ponceño, fundado por Eugenio Deschamp y Eugenio Astol, aunque también se publicaba en inglés, con el título de *Puerto Rico Mail*, y operó hasta 1899.

²⁸¹ *Revista Blanca*, 7 de agosto de 1897, pp. 38-40.

Buena parte de la publicación periódica (1896-1898, 1917-1918, 1925, 1929 y 1930) está disponible en <https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/stacks/9a77be56566845e8bc507c19dd17ae72> [Consulta: febrero de 2024].



“Noche-Buena” (1892),²⁸² “Uno de tantos” (1893), “La vida real” (1893),²⁸³ “Marido y Mujer” (1893),²⁸⁴ y “En un palco” (1897).²⁸⁵

Casi todas las obras arriba referidas se centran en las relaciones de pareja o los conflictos familiares, en los que la mujer empieza a vislumbrar una relativa agencia sobre sus intereses económicos o emocionales, y pone en cuestión los mandatos de género de la sociedad puertorriqueña y la representación de la mujer como un “ángel del hogar”. Sin embargo, en esos primeros relatos, aunque critica el papel tradicional de la mujer, aparece una enseñanza moral y se da la resolución del conflicto familiar o el fin del malentendido. Este mensaje proviene de un problema central en el cuento: los seres queridos se distancian de la mujer, debido a su temperamento —o muy rígido, o muy tranquilo—, pero una vez que ella entiende que debe cambiar, la mujer regresa al ámbito familiar y restaura el orden social, subsumiéndola a una suerte de bondad católica.

En el contexto finisecular puertorriqueño, las élites intelectuales fueron partícipes en los proyectos educativos de la sociedad. Estas élites se veían a sí mismas como guías pedagógicas para educar moral, cívica y espiritualmente a los niños, jóvenes, señoritas, madres y trabajadores y, sin duda había de por medio un trasfondo de educación de géneros. Es decir, hacia la segunda mitad del siglo XIX vamos a encontrar no sólo en Puerto Rico, sino en toda América Latina y Europa, un gran número de publicaciones, sobre todo periódicas —como novelas de folletín, periódicos, revistas de variedades—, dedicadas a fomentar la *feminidad* en las mujeres de la sociedad y, para ello, la literatura ocupaba un lugar central en su formación. Sin embargo, los proyectos se diferenciaban por cuestiones de clase y afinidades políticas. Por ejemplo, no era lo mismo promover la bondad católica y la abnegación femenina que la búsqueda de derechos sobre el voto o las demandas salariales.²⁸⁶

²⁸² *La Ilustración Puertorriqueña*, 25 de diciembre de 1892, pp. 3-5.

²⁸³ *La Ilustración Puertorriqueña*, 25 de marzo de 1893, pp. 45-48.

²⁸⁴ *Ibid.*, 10 de junio de 1893, pp. 86-89.

²⁸⁵ *Revista Blanca*, 7 de agosto de 1897, pp. 38-40.

²⁸⁶ Un aspecto remarcable, a propósito de la cuestión femenina en la literatura, es una doble encrucijada entre la aparición de las clases trabajadoras femeninas, tras la abolición de la esclavitud en 1872 en Puerto Rico, y la dirección moral en la educación que buscaron propiciar las mujeres de las élites.

Así pues, la educación femenina estuvo permeada por un *deber ser* visible en sus personajes congéneres de la ficción y es en estos planteamientos en los que vamos a inscribir la novela, pues considero que Eulate Sanjurjo hace un cuestionamiento a las mujeres burguesas y aristócratas en el modo de ser mujer. No se trataba de criticar a la mujer de otras clases sino a la que ella pertenecía. *La muñeca*, obra que me interesa abordar en el siguiente capítulo, fue publicada en 1895, es una novela corta —la primera escrita por Carmela Eulate Sanjurjo—, y representa una reformulación de la caracterización femenina previamente enunciada y se deslinda por completo de la resolución y la enseñanza moral de estos primeros relatos. Además, hacia 1902, su novela se vuelve a publicar a manera de novela de folletín, con el fin de alcanzar a las mujeres lectoras, lo que demuestra una conciencia autoral que buscaba un público específico femenino.

A diferencia de sus primeros relatos, sin embargo, encuentro una caracterización de la *femme fatale* en los cuentos que precedieron la novela. Por ejemplo, “En un palco”, Eulate Sanjurjo ya vislumbra la construcción de un personaje principal, que representa la belleza y una frialdad característica de la mujer fatal. En este cuento, una joven mujer burguesa (aunque su padre perdió acciones en el banco de Londres), sabe que es admirada por hombres debido a su belleza y buena educación, pero se siente insatisfecha por dos razones: no ser noble y no poder casarse con uno para serlo y, aunque tiene muchos pretendientes, está enamorada de un noble venido a menos (tenía el “apellido más ilustre de la provincia”, era brillante y sobrellevó honorablemente la pérdida de la fortuna familiar). Aunque la protagonista se siente ignorada por él y se muestra fría ante su familia y la sociedad debido a su orgullo, el conflicto se resuelve en un palco de teatro, cuando el ser amado le declara su amor y ella finalmente demuestra sus sentimientos entre lágrimas, pues ella dice que “le dolía el rechazo más que la ruina”.²⁸⁷ Sin embargo, como se hablará en el próximo capítulo, la autora abandonará en *La muñeca* la idea de la rendición y redención femenina ante el amor romántico, lo cual pondrá en otro estatus a la relación entre la pareja y las consecuencias para ambos géneros.

²⁸⁷ *Revista Blanca*, 7 de agosto de 1897, pp. 38-40.



Nuestra autora escribió en un contexto en el que, como bien apuntan Cisterna y Stecher, vemos que, si bien desde mediados del XIX el tema de la función social de la mujer había estado presente en el discurso liberal puertorriqueño, no fue sino hasta la última década del siglo que las mujeres participaron en el debate. Fueron sobre todo algunos grupos de mujeres burguesas letradas las que, a través de la fundación de asociaciones y periódicos, escritura de artículos y publicación de novelas, pudieron tener un intercambio que había sido casi exclusivamente masculino.²⁸⁸ En este sentido, la literatura puertorriqueña, a diferencia de otros espacios en América Latina, seguía teniendo un papel pedagógico y moralizante para construir un orden social, enfocado en un público lector específico a fin de siglo.

Las mujeres escritoras, si bien continuaron participando de estas lógicas elitistas en cuanto a la función social de la literatura, el cuestionamiento del papel de la mujer en la sociedad, así como de lo concerniente a su rol (como en el matrimonio, la maternidad y la sexualidad), también generaron ciertas fisuras en el orden social y familiar a partir de nuevos discursos. De manera particular, Carmela Eulate Sanjurjo, debido a la amistad y formación que le brindó la escritora Ana Roque Duprey, radicalizó ese nuevo discurso en comparación con otras escritoras puertorriqueñas de la época. Por ejemplo, a partir de sus debates sobre la maternidad, se centraron en comprender y discutir el significado de la emergente “mujer moderna” en una sociedad que estaba en un muy incipiente proceso de modernización.²⁸⁹

²⁸⁸ Este tema surgió a raíz de que, en Puerto Rico, las élites identificaban un retraso social, educativo y económico, por lo cual, se comenzó a apelar a la mujer para transformar la patria. Para Cisterna y Stecher, el liberalismo en Puerto Rico, que influyó al movimiento de mujeres sufragistas en la época, tuvo un discurso que señalaba a las mujeres por ser malas madres y ser en parte responsables del estado de la nación y. las mujeres pobres, a su vez, fueron acusadas de promiscuas y de no respetar el vínculo matrimonial; las de clase alta, de ser frívolas, coquetas y no asumían su rol como educadoras de los ciudadanos de la patria. Cisterna y Stecher, “Diálogos textuales y personales”, 2017, pp. 28-29.

²⁸⁹ En el plano de la sexualidad, el feminismo del caribe hispano, en el cual inscriben a nuestra escritora, se trató de inculcar una moralidad burguesa a las mujeres de las clases sociales inferiores, sobre todo la institución matrimonial para garantizar la “santidad del hogar”; también menciona que, paradójicamente, los textos de las mujeres que defendían las relaciones sentimentales fuera de la vida marital se circunscriben al derecho de elección de la mujer burguesa. Todos los textos epocales, no obstante, se centraron en promover las modificaciones de las relaciones de género en favor de

Sin embargo, aunque nuestra autora estaba inmersa en sus preocupaciones sobre la educación de las mujeres en Puerto Rico, sus referentes y representaciones sobre ellas provenían de sus lecturas extranjeras (inglesas y francesas, principalmente). Esto, en consecuencia, la posicionó como una autora moderna que, a su vez, observaba los efectos de la Modernidad y el incipiente capitalismo industrial en el comportamiento femenino. Este clima de época, sin embargo, se vio mermado en 1898, frente a la guerra entre Estados Unidos y España, en el que esta potencia perdió sus últimas colonias. En este ambiente intelectual de San Juan en la década de 1890 fue en el que estuvo inmersa Carmela Eulate Sanjurjo y, si bien era predominantemente masculino, le permitió hacer cuestionamientos de orden social y moral en su época gracias a sus publicaciones y a su relación con Ana Roque Duprey.²⁹⁰

Un punto remarcable al respecto, retomando la lectura que hacen Cisterna y Stecher sobre Eulate Sanjurjo, es que se pueden identificar como referentes e influencias a autores del Modernismo en Eulate Sanjurjo.²⁹¹ Sin embargo, para Cisterna y Stecher, estos autores modernistas, “en el ámbito de las relaciones de género, reprodujeron imágenes convencionales de la mujer e incluso expresaron a través de nuevas construcciones simbólicas su ansiedad por la creciente incorporación de mujeres a los campos literarios [*sic*]”, como objetos dignos de contemplación o como una figura amenazante de la *femme fatale*.²⁹² Ellas y otros autores mencionan que Eulate Sanjurjo y su obra han sido interpretadas dentro de corrientes literarias muy distintas, como el realismo o el naturalismo, incluso el

la autonomía femenina de las clases dominantes. Véase Cisterna y Stecher, “Diálogos textuales y personales”, 2017, p. 31, y Ortiz-Loyola, “En busca de la solidaridad”, 2013, p. 129.

²⁹⁰ Manrique Cabrera menciona que, hacia los últimos años del siglo XIX, mientras el resto de América estaba siendo atravesada por los aires del Modernismo, Puerto Rico no los vivió (*sic*), pues sus preocupaciones políticas e históricas en el plano individual y colectivo, los planteamientos literarios y estéticos se diluyeron. Sin embargo, afirma que también *había una búsqueda por abrirse frente al mundo*, y el periodismo y su predilección por la narrativa fueron un arma para la lucha cívica y la acción cultural de sus escritores, como Fernández Juncos. Cabe destacar que algunas publicaciones en las que participó Eulate Sanjurjo, como *Revista Blanca*, fue de las más importantes para las mujeres de San Juan, mediante la cual podemos refutar la postura Cabrera, pues en ella se reprodujeron crónicas y poemas de Rubén Darío y dan muestra de la presencia del autor en esta época, además que ahí se escribían crónicas de la vida parisina y la bohemia. Véase Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, 1969, p. 159.

²⁹¹ Cisterna y Stecher, “Diálogos textuales y personales”, 2017, p. 31.

²⁹² *Ídem*.



romanticismo premodernista.²⁹³ Sin embargo, más que clasificarla dentro de una estética o corrientes literarias generales, considero más pertinente entender cómo fue que la autora se desarrolló en un ambiente cultural en el que emergían prácticas modernistas e influencias francesas e inglesas gracias al comercio de libros transatlántico y los viajes de los escritores, lo cual le permitió proyectar su obra con un fin cosmopolita, pues incluso la novela está ambientada en España y habla de objetos de consumo diversos, provenientes de todo el mundo.

En ese contexto, además de la ya mencionada heterogeneidad estilística,²⁹⁴ es plausible hablar de una influencia parisina particular en la estética literaria en aquella generación. Aunque hubo un “Parnaso puertorriqueño” que le precedió, influido por las obras de Víctor Hugo, éste se desvaneció hacia 1880 por la censura y otras limitantes.²⁹⁵ Por ejemplo, Feria habla de varios aspectos que nos remiten a la transferencia cultural francesa y sus implicaciones en el Modernismo puertorriqueño en el último decenio del siglo XIX: el regreso de escritores puertorriqueños de sus viajes a Europa, particularmente a Francia; el paso de escritores modernistas hispanoamericanos por Puerto Rico en 1902, como Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, y Rubén Darío; la estancia del poeta andaluz Guillermo Belmonte Müller en Puerto Rico y su vínculo directo con Rodríguez de Tió, quienes discutían sobre la poesía, por ejemplo, de Teophile Gautier; las traducciones al español de autores franceses en la isla, hechas por Manuel Elizaburu y Manuel Fernández Juncos —influencia directa para Carmela

²⁹³ Véase Rosa-Nieves, *La poesía en Puerto Rico*, (1935) 1958; Laguerre, “La poesía modernista”, 1942; Rivera de Álvarez, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, 1954; Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, 1969; Martínez Masdeu, *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*, 1977, Feria, “Modernismo e insularidad”, 2017, pp. 1-18 y Cisterna y Stecher, “Diálogos textuales y personales”, 2017, p. 31. Todos estos trabajos, salvo los dos últimos, sitúan el modernismo puertorriqueño al iniciar el siglo XX y como algo esporádico y breve. El trabajo de Feria y el de Cisterna y Stecher tienen una mirada contemporánea que aboga por visualizar el Modernismo puertorriqueño a finales XIX.

²⁹⁴ Entre 1880 y la guerra cubano-hispano-americana, Manrique Cabrera aglutina a un grupo de escritores con el mote de la “generación del tránsito y el trauma”. Heredera de ese “eclecticismo literario”, esta generación vivió un impulso intelectual por la aparición de nuevas instituciones culturales: institutos, colegios, el Ateneo y otras sociedades, bibliotecas públicas, veladas literarias y amplitud de derechos políticos que se impulsaron por una generación previa que había ido a estudiar España, Francia o Alemania. Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, 1969, 156-158.

²⁹⁵ Feria, “Modernismo e Insularidad”, 2017, p.p. 5-8



Eulate Sanjurjo—. Todos estos elementos le permiten hablar a Feria de una materialización más elaborada de la cultura francesa, en especial debido a la recepción del periódico parisino *Parnasse contemporain* y a las lecturas que había en los salones literarios, donde se respiraba una cultura cosmopolita proveniente del Parnaso, la cual impactó en la *Revista Puertorriqueña*, de la que abrevaban los modernistas puertorriqueños. El autor menciona que en la *Revista Puertorriqueña* se mencionaban y traducían obras de Víctor Hugo y Lamartine, y se publicaron textos de Gautier y Coppé.

Sin embargo, considero que el Modernismo puertorriqueño se pudo abrir paso una década después, aunque no floreció sino lenta y dispersamente, capitalizándose en individuos y pequeños grupos.²⁹⁶ Este Modernismo se caracterizó por la yuxtaposición de estilos y expresiones del movimiento, los cuales mantuvieron unas pautas interpretativas que no coinciden totalmente con el conjunto de la poesía y la prosa hispanoamericanas, pero, más importante aún, se ha mantenido un problema de archivo que ha complicado su estudio dentro del Modernismo regional: las obras son de difícil acceso y han quedado sepultadas por el canon patriótico hispánico, primero, y estadounidense, después.²⁹⁷ En consecuencia, debemos entender la literatura del cambio de siglo en Puerto Rico como un crisol afectado por su propia historicidad y por su propia geografía. Es decir, como un punto de entrada y salida a otras realidades culturales, al estar en

²⁹⁶ Feria, “Modernismo e Insularidad”, 2017, p. 2.

²⁹⁷ Para el autor, la irrupción del Modernismo en Puerto Rico surgió en los últimos años del siglo XIX por la recepción del parnasianismo francés y no por la llegada de la literatura de Rubén Darío a partir de 1907, como lo enuncia la historiografía literaria nacional. De manera irónica, Feria hace una feroz crítica a dichos abordajes y cómo se repitieron sus premisas a lo largo del siglo XX: “Lástima que Rosa-Nieves y sus continuadores pasaran por alto estas opiniones [de la crítica literaria finisecular]: de lo contrario, y en lugar de observar, a la ligera, parnasianismo y parnasianos acá, acullá y donde nunca los hubo, hubiera quedado mejor delimitada la frontera insalvable que separa la poesía postromántica y realista [...], de la propiamente modernista —parnasianos, decadentes y simbolistas—. Una separación que se muestra a todas luces bien diáfana en cuanto se estudian en profundidad los constituyentes discursivos, epistemológicos y poéticos del lenguaje poético moderno, y no sólo la recurrencia a ciertos temas o motivos [...] o sus aparejos métricos.” Aunque me parece pertinente su interpretación, la primera afirmación es errónea en tanto que Rubén Darío ya era publicado y leído en la isla antes de 1907, gracias a la *Revista Blanca*, previamente mencionada. Véase Feria, “Modernismo e Insularidad”, 2017, pp. 2-4 y, citando un par de textos de Rubén Darío: *Revista Blanca*, 28 de octubre de 1897, pp. 175-176 y *Revista Blanca*, 21 de noviembre de 1897, pp. 202-204.

medio de una cultura trasatlántica y que se conformó por un pequeño letrado que buscaba entender y pensar en el lugar de la mujer puertorriqueña.

Entendiendo este contexto cultural en la isla, y que se dio particularmente en San Juan, vemos que había una vertiente francesa que se dio justo en el momento en el que surge la novela escrita por mujeres en la isla.²⁹⁸ Es decir, más allá de insertar la obra de Eulate Sanjurjo y otros escritores que publicaron en el decenio de 1890 en una clasificación exhaustiva y monolítica de las corrientes literarias, lo que vemos en esta década es una heterogeneidad de estilos, temáticas e influencias dentro de una misma obra que se vieron mayormente influidas, eso sí, por una estética cosmopolita. Es decir, en Puerto Rico, el cosmopolitismo adquiere una dimensión *sui generis* que dialoga de cara a la Modernidad y cómo es que ésta afecta a los individuos de la alta sociedad.

Con el fin de abordar a cabalidad la novela de Carmela Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, no buscaré interpretarla desde la crítica literaria puertorriqueña ni partiendo de las interpretaciones equívocas que se han hecho desde su publicación. Además, dicho sea de paso, hasta hace un par de décadas, la crítica literaria puertorriqueña había omitido a las escritoras y a sus obras o, en el mejor de los casos —como en el de Eulate Sanjurjo—, las han colocado en espacios de excepción poco útiles para entender su lugar en la cultura letrada puertorriqueña. En su lugar, propongo rastrear, históricamente, cuál fue la caracterización de un personaje femenino, a saber: la representación de una mujer fatal, inserta en un momento específico de la Modernidad puertorriqueña y hecha desde el imaginario

²⁹⁸ Aunque haciendo un recuento breve sobre la historia de la literatura puertorriqueña es plausible identificar un carácter cosmopolita e hispanista que entró en controversia con la formación del patriotismo puertorriqueño desde la mitad del siglo XIX. La cuestión patriótica en la isla, si bien no se da con una independencia y el sentimiento nacionalista que de ella emana, se puede identificar que, a partir del medio siglo en Puerto Rico estaban las semillas de la formación literaria insular, con autonomía de las letras peninsulares; la crítica literaria puertorriqueña resaltaba el sentimiento de lo propio frente a lo español. Casi a medio siglo surgió una controversia en 1843 entre *El Aguinaldo Puertorriqueño*, libro escrito y publicado en Barcelona con autores puertorriqueños y españoles, y Francisco Vasallo, con su poema “A Puerto Rico” y la carta que les dirige a los jóvenes autores de *El Aguinaldo Puertorriqueño*. En este sentido y a partir de esa publicación, la posterior crítica literaria identificó un fervor patriótico por parte de los jóvenes estudiantes de la época. Ellos promovieron la libertad política desde la lírica de “lo propio” con expresiones diversas: neoclásicas, románticas, folklóricas y/o costumbristas. Véase Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, 1969, pp. 78-82, 84.

de una mujer que pertenecía a la élite letrada de la isla a fin de siglo. Considero que la funcionalidad de este personaje principal en *La muñeca*, Rosario, parte de una crítica a los nuevos modelos femeninos de la élite y pone en cuestión su comportamiento, la superficialidad y su lugar social como “nueva mujer”, que desarrollaremos en el próximo capítulo.



Capítulo 3: Las primeras representaciones literarias de mujeres fatales en América Latina

Antecedentes creativos: la crisis de la mujer real y de la mujer ideal

*La femme est fatalement suggestive : elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde.*²⁹⁹

Charles Baudelaire, "Lettre à J.G.F" en *Les Paradis Artificiels*

El surgimiento de la mujer fatal, como representación seductora y transgresora en la literatura puede ser rastreado en la Europa de la primera mitad del siglo XIX, cuando hay un despliegue del erotismo femenino y su visibilidad en el espacio público. Esta visibilidad se debió a la regulación de la prostitución de las mujeres, la inserción de la mano de obra femenina en fábricas, la creación de un mercado de consumo femenino como la moda, la búsqueda de espacios de representación política para la mujer, la mayor demanda sobre su educación, etc. Sin embargo, de manera paradójica, los roles tradicionales de las mujeres y sus caracterizaciones, como ser inherentemente bondadosas y abnegadas, fueron puestos en duda. Es decir, si la mujer antes era educada para ser buena hija, esposa y madre, y su lugar era el espacio doméstico, esto fue fuertemente cuestionado al finalizar el siglo, con el empuje industrial y el sufragismo.

El imaginario sobre la mujer y lo femenino al finalizar el siglo fueron resignificados de manera negativa por discursos científicos, filosóficos, políticos y culturales, haciéndolas ver como perversas, manipuladoras e ir *contra natura* por contravenir su lugar tradicional. Por consecuencia, las representaciones artísticas sobre las mujeres empezaron a adquirir un papel cada vez más protagónico, aunque muchas veces, al surgir desde la mirada masculina, conformaron un *corpus* que Erika Bornay denomina "imágenes de la misoginia", ya que plasman el ambivalente temor y deseo del hombre por el nuevo papel de la mujer en la vida pública.³⁰⁰

²⁹⁹ "La mujer es fatalmente sugestiva, vive de otra vida que no es la suya propia, vive espiritualmente en las imaginations a las que obsesiona y fecunda" [Trad. de Lluís Guarnier y Andreu Jaume]. Baudelaire, *Las flores del mal*, 2023, p. 401.

³⁰⁰ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 16-17.

En dichas representaciones, donde las mujeres fueron hipersexualizadas y caracterizadas como frías y calculadoras, se dieron con especial énfasis en los espacios académicos del arte hasta construir el arquetipo de la mujer fatal, el cual luego obtuvo un lugar central en la literatura (primero en la poesía simbolista y, a fin de siglo, en la narrativa). Si bien esta representación tiene sus indicios en dos grandes ciudades de la primera mitad del siglo XIX —París y Londres—, lo cierto es que, con los viajes de los escritores latinoamericanos y su inserción a estos espacios academicistas, así como la llegada de obras literarias francesas por medio del mercado editorial trasatlántico, hicieron que la representación se volviera un referente común. Las representaciones vernáculas se dieron por la reinterpretación artística y literaria de mitos, tradiciones y recuperación de personajes femeninos en la historia, la literatura y la religión (véase tabla 1).

Tabla 1. Orígenes de la representación de la mujer fatal³⁰¹

Orígenes de la mujer fatal	Representantes más significativas
Religión (tradición hebraica, cristiana, protestante, evangelios apócrifos e imágenes del diablo).	<ul style="list-style-type: none"> • Brujas y pactos satánicos • Dalila • Eva (pecado original y caída) • Herodias y Salomé (a menudo confundidas entre sí) • Judith • Lilith • Mujeres diabólicas
Mitología, paganismo y arte clásico reinterpretado	<ul style="list-style-type: none"> • Astarté Syriaca • Circe • Esfinge • Fílida • Helena de Troya • Leda • Medea • Medusa

³⁰¹ Elaboración propia, a partir de los trabajos de González Legido, “La femme fatale”, 2019, Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018 y Francisco Javier Tardío Gastón, “La mujer fatal”, Robert Muchembled, *La historia del diablo*, 2000. Los exotismos no son un tema abordado por la historiografía referente a la mujer fatal, pero son temas que he encontrado de manera recurrente en cuanto a su indumentaria y caracterización.

	<ul style="list-style-type: none"> • Ninfas • Pandora • Perséfone o Prosperina (reinterpretada por Goethe) • Salambó • Venus (erotismo del cuerpo desnudo)
Personajes históricos femeninos	<ul style="list-style-type: none"> • Cleopatra • Lucrecia de Borgia • Mesalina • Reinas varias (p.e.: María e Isabel Tudor, María Estuardo, Catalina de Médicis)
Exotismos	<ul style="list-style-type: none"> • Africanismos <ul style="list-style-type: none"> ◦ Elementos del antiguo Egipto (como la pintura de Gustave Moreau) • Americanismos / indigenismos • Gitanas y españolas: <ul style="list-style-type: none"> ◦ Carmen (de Mérimée) ◦ Conchita Pérez (De Pierre Louÿs) • Orientalismos: <ul style="list-style-type: none"> ◦ Estampa japonesa en el <i>Art Nouveau</i> ◦ Indumentaria de la India (pinturas de Gustave Moreau)
Personajes literarios y pictóricos	<ul style="list-style-type: none"> • Carmen (de Mérimée) • Conchita Pérez (de Pierre Louÿs) • <i>La Belle Dame sans Merci</i> • Lorelei • Niñas y adolescentes sexualizadas (“Alicias”, bailarinas de <i>ballet</i>, ninfas) • Ofelia (de Hamlet) • Sidonia von Bork
Animalidad y cosificación	<ul style="list-style-type: none"> • Esfinges • Harpías • Lamia / serpientes / gorgonas (también vinculadas a Medusa) • Sirenas y “damas del lago” • Vampiresas, murciélagos y otras alimañas (tradición sajona)
Androgenismo	<ul style="list-style-type: none"> • El andrógino • Las hijas de Safo • Las y los <i>dandy</i>

Mujeres en el presente de los autores	<ul style="list-style-type: none"> • Prostitutas • Actrices <ul style="list-style-type: none"> ○ Theda Bara • Bailarinas exóticas: <ul style="list-style-type: none"> ○ Mata Hari • Amantes en París
---------------------------------------	--

En esta tabla, se sintetiza una visión histórica y cultural de los diversos orígenes y referentes que han contribuido a la construcción del arquetipo de la mujer fatal en la literatura y el arte, de los cuales nos podemos valer para entender sus manifestaciones estéticas y literarias particulares. Como se puede ver, la mujer fatal se nutre de un amplio espectro de tradiciones religiosas, mitológicas, históricas y literarias que, desde el siglo XIX, han conformado un imaginario colectivo en el que la mujer es vista como una entidad peligrosa, seductora y a menudo destructiva. Este imaginario se ha valido de la religión, a través de las tradiciones hebraica, cristiana y otros textos religiosos no canónicos, que han sido fundamentales en la creación de figuras femeninas asociadas con el pecado, la traición y la maldad femenina que contaminan al resto de la humanidad. Eva, Lilith, Dalila y Judith son ejemplos de cómo la mujer ha sido vinculada a la transgresión moral y a la caída del hombre, aunque fueron reinterpretadas en la literatura y el arte para representar la tentación y la amenaza que la mujer supuestamente representa para el orden divino y social.

Por su parte, la mitología y el paganismo se recuperaron en el imaginario sobre la mujer fatal, ya que algunos personajes como Medusa, Circe, y Helena de Troya encarnaban la dualidad de la mujer como portadora de belleza y peligro, primero en el arte simbolista, y luego en su transferencia al Modernismo literario para explorar temas de decadencia, deseo y fatalidad. En cuanto a los personajes históricos femeninos, las mujeres como Cleopatra, Lucrecia Borgia y Mesalina fueron transformadas en símbolos de la mujer fatal debido a sus asociaciones con el poder, la seducción y, en algunos casos, la traición. Estas figuras históricas fueron utilizadas en la literatura y el arte finisecular para representar los miedos y fascinaciones en torno a las mujeres que desafiaban las normas sociales y políticas

de su tiempo. En cuanto a la literatura y el arte del cambio de siglo, hubo algunos personajes femeninos que jugaron un papel crucial en la popularización de la mujer fatal. Obras como *Carmen*, de Mérimée y Ofelia, en *Hamlet*, ayudaron a consolidar este arquetipo en la cultura popular. Además, la tendencia a sexualizar a niñas y adolescentes en la literatura refleja una problemática visión de la feminidad, como inherentemente peligrosa o como algo que se puede inculcar desde la juventud, y que se vincula con algunos discursos científicistas e higienistas de la época.

Aunque no he encontrado bibliografía que aborde la cuestión de los exotismos alrededor de la mujer fatal, me llama la atención cómo es que persistió la incorporación de elementos de culturas no europeas en la literatura de fin de siglo, como africanismos, orientalismos e indigenismos que no eran del todo auténticos, sino más bien producto de la imaginación de los artistas. El fin era destacar la rareza corporal sobre culturas lejanas (temporal y/o espacialmente) con el fin de exotizar la belleza femenina.³⁰² Estas influencias, que fueron particularmente populares en el arte y la literatura del siglo XIX, reflejan las actitudes la fascinación por lo *otro* y las bailarinas exóticas e incluso las mujeres con las que convivieron los autores, como Mata Hari, ejemplifican esta cuestión, aunque también solían reforzar estereotipos sexistas. Vinculado a esto, también está la animalidad en la mujer, pues la asociación de la mujer con criaturas mitológicas o monstruosas, como las esfinges, sirenas y vampiros, subraya la deshumanización y cosificación de la figura femenina. Estas representaciones sugieren una naturaleza sexual instintiva, peligrosa y a menudo incontrolable, reforzando la idea de la mujer como una amenaza inminente para el bienestar moral de la sociedad.

En síntesis, la representación de la mujer fatal no es sino el resultado de una compleja red de influencias culturales e históricas, pues al trazar sus raíces en diversas tradiciones míticas e históricas que se resignificaron en la literatura de

³⁰² El androgenismo y las orientaciones sexuales o expresiones de género fuera de la heteronorma y el binarismo tradicional monogámico (hombre y mujer, “destinados” al matrimonio), también es una cuestión poco abordada al respecto de la mujer fatal, los escritores de fin de siglo y el decadentismo. Por ejemplo, la figura andrógina y las hijas de Safo representaban la transgresión de los roles de género tradicionales, y en el contexto de la mujer fatal, esta ambigüedad sexual es vista como otra forma de peligro por desafiar las normas de género y ser una “desviación” a la sexualidad de la época.

finales de siglo en Europa y América Latina, reflejan las ansiedades y deseos en torno a la feminidad de la época. Es decir, la representación de la mujer fatal fue instrumentalizada para controlar la agencia femenina, presentando a las mujeres como peligrosas.

Al identificar y clasificar estas influencias, en la tabla anterior busco documentar la cómo han representado a la *femme fatale* desde una imperante resignificación antifemenina y abrir un espacio para la reevaluación de cómo se construyó y perpetuó esta representación, lo cual será puesto en perspectiva con la literatura latinoamericana de fin de siglo. Cabe aclarar que, en esta época, la representación parte de una inquietud generalizada sobre el despliegue de la sexualidad en las mujeres, ya que ésta tuvo repercusiones sociales y morales, y fue vista, en principio, como un problema higienista: primero por el crecimiento urbano; luego también por el incremento de las enfermedades venéreas, como la sífilis, por lo que se implementaron reglamentos y “zonas de tolerancia” urbanas para las prostitutas en Europa y América Latina, inspirados principalmente en el sistema de regulación francés.³⁰³

Siguiendo a Erika Bornay, con la transformación y el crecimiento urbano, así como con la reconfiguración política y social de París, aumentó la presencia femenina de las clases obreras en el espacio público. El trabajo del “segundo sexo” en esta nueva sociedad era inevitable por la necesidad de aumentar la mano de obra y constituyó un doble embate para la liberación de la mujer. Por un lado, desde la cuestión económica, al dejar de depender de los hombres y, por el otro, en la vida cotidiana, al dejar de estar confinada en el espacio doméstico. Este nuevo panorama trajo consigo problemas para el orden social al poner a la mujer fuera del orden maternal y conyugal, empujando a la sociedad a cambiar los derechos y privilegios, antes considerados intrínsecos a los varones. En consecuencia,

³⁰³ Al respecto, véase Bailón Vasquez, “El ‘sistema francés’ se vuelve internacional” y “Las zonas de tolerancia”, 2016, pp. 68-71, 98-106. La autora señala que en el caso de la capital de México su primer reglamento fue en 1862; Rosario y Buenos Aires, en 1874 y 1875, respectivamente; Bogotá, en 1880, São Paulo, Tegucigalpa (Honduras) y Guatemala, en 1881; Costa Rica, en 1894; Valparaíso y Santiago de Chile, en 1894 y 1896, respectivamente; San Salvador, en 1900, Cuba en 1865 (aunque con el régimen colonial de España) y otro en 1875 (ya propio). Bailón Vasquez, “El ‘sistema francés’”, 2016, pp. 69-70.



concluye la autora, hubo una resistencia masculina por el cuestionamiento de su rol en la nueva sociedad y los sujetos femeninos emergentes generaron miedo y ansiedad o escalaron a conductas misóginas, lo cual se ve en distintos discursos (filosofía, medicina, teología, biología, etc.).³⁰⁴

Al respecto, Bram Dijkstra plantea que, a fines del siglo XIX estalló un ataque sin precedentes contra la mujer en diversos aspectos de la cultura: la literatura, el arte, la ciencia y la filosofía. Identifica que, a lo largo y ancho de Europa y América, artistas e intelectuales se unieron para presentar a las mujeres como seres estáticos y no individualizados que funcionaban exclusivamente con un carácter sexual y reproductivo. Es decir, bajo la formulación de muchos de sus tópicos, ellos no hacían más que restringir y negar el potencial de las mujeres, cayendo en teorías o comportamientos misóginos.³⁰⁵ Si bien la Iglesia ya lo había establecido desde algunos de sus dogmas, los hombres de ciencia y artes no hicieron más que radicalizarlo y justificarlo desde otras áreas del conocimiento.

En otras palabras, es pertinente remarcar varios aspectos, pues los hombres fueron quienes formaron la gran mayoría de estas representaciones. Particularmente, la figura del artista (el pintor, pero sobre todo el escritor) se presentó de manera distinta ante la sociedad europea y luego latinoamericana. A partir de la figura del *dandy* o del *flâneur*, el artista se mostraba como un personaje perfectamente elaborado por sí mismo ante la sociedad: era un objeto de arte que debía ser admirado en los espacios bohemios por su vestimenta y su aparente asexualidad o androgenismo que, a su vez, se presentaba como un extranjero con porte, incluso en su propio país, ante su clase y su época. El dandi, además, se caracterizó por su abstracción egoísta, la rebeldía y el tedio intelectual en la literatura moderna, haciendo de la misantropía y su erudición su personalidad

³⁰⁴ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 16-17.

³⁰⁵ Dijkstra explora el motor y el desarrollo de dicha misoginia del *fin de siècle* en algunas obras de escritores, artistas y científicos, entre ellos Zola, Strindberg, Wedekind, Henry James, Rossetti, Renoir, Moreau, Klimt, Darwin, Spencer y Lombroso, y demuestra que algunos aspectos de la “teoría evolutiva” ayudaron a *naturalizar* y, por lo tanto, a justificar una ola de sentimiento “antifemenino”. También revisa una serie de iconografías misóginas que “infectaron” las artes y el pensamiento, y en la que floreció una representación de la mujer, identificada con una especie de “mala voluntad”, “intrínsecamente perversa”, “reacia por naturaleza”; la encarnación de una auténtica “maldad indómita”. Véase Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986.

social.³⁰⁶ Sin embargo, considero que la misantropía se radicalizó hacia las mujeres al verlas como sujetos inferiores al hombre, escalando a conductas misóginas que se vieron reflejadas en sus representaciones, incluso en aquellos personajes femeninos tan transgresores y deseados por ellos, como la mujer fatal.

Paralelamente, estas representaciones se dieron en un contexto en el que algunas mujeres —todavía minoritarias, pero en crecimiento en las urbes— estaban ganando un mayor terreno de igualdad. Es decir, con las sufragistas se estaban demandando derechos civiles y democráticos para las mujeres, con las mujeres de las élites demandando emancipación racional y económica, y, con la proliferación del segundo sexo dentro de las clases medias proletarias, la mujer se terminó por colocar fuera del orden maternal y del espacio doméstico hasta convertirse en la “nueva mujer”.³⁰⁷ Estos avances en materia de derechos y de autonomía económica contradecían, sin embargo, otra idea sobre el papel de la mujer, subyacente en la religión y que se fundamentaba en una ambivalente virtud femenina, la cual se radicalizó hasta fracturarse. Es decir, se elevaba a la mujer moralmente por ser “el ángel del hogar”, pero se le subrogaba a las necesidades y cuidados del esposo y los hijos. Se le daba una virtud virginal, pero se le oprimía en su autoconocimiento sexual. Era idealizada por la sociedad, pero su estatus dependía de su buen comportamiento y el de su familia. Era admirada por su bondad, pero se le consideraba incapaz de tomar decisiones al ser “poco racional” y “demasiado emocional”.

Partiendo de la clasificación de la feminidad que hace Camacho Delgado sobre la mujer fatal en la región, el autor nos brinda tres grandes arquetipos femeninos durante el siglo XIX que son útiles para entender los mandatos de una feminidad decimonónica y la idealización que había sobre la mujer: la musa,

³⁰⁶ Véase Durán, *Dandysmo y contragénero*, 2010, pp. 13-26.

³⁰⁷ Con el crecimiento urbano y la reconfiguración arquitectónica y social, aumentó la presencia femenina en las clases obreras. El trabajo del “segundo sexo” en esta nueva sociedad era inevitable; constituyó un doble embate para la liberación de la mujer: económico, por un lado, y en la vida cotidiana y el espacio público, por el otro. Este panorama trajo consigo problemáticas para el orden social: plasmó a la mujer fuera del orden maternal y conyugal y hubo una necesidad en cambiar los derechos y privilegios considerados intrínsecos a los varones. No obstante, la resistencia masculina por el cuestionamiento de su rol en la sociedad y los nuevos referentes de lo femenino generaron miedo, ansiedad o conductas misóginas justificadas en discursos filosóficos, religiosos y científicos. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 16-17.

inspiradora del arte y las letras; la virgen y santa, representada en la Inmaculada Concepción, promulgada por Pío IX en 1854 y la mujer seductora, capaz de llevar su perversión sexual hasta límites no imaginados por el género masculino.³⁰⁸ Al ponerse en cuestión el papel de la mujer, se abrieron las posibilidades en el comportamiento, radicalizado, por ejemplo, en los discursos de la mujer fatal, quien invirtió no sólo los valores de género para gestar otros modelos de feminidad, sino que también representa una apertura en la imaginación masculina.

De manera particular, la mujer fatal es temida por encarnar a una antiheroína literaria que, a través de su sexualidad, atrapa al hombre, le hace perder el juicio y gusta de destruir su virilidad. En resumen, cristaliza una atracción hacia una bestialidad sexual del varón, alejándolo de sus deberes, de los altos valores de la *Bildungsbürgertum*: el trabajo, su utilidad (cívica y social) y el cuidado del honor a través de un comportamiento intachable y el control de sus pasiones.³⁰⁹ Esta mujer es plasmada en la literatura como sinónimo de fatalidad y como una nueva forma de vivir la sexualidad femenina por ser capaz de adoctrinar al hombre mediante la seducción y la palabra, pues para el escritor de la época, es “en esa capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre donde se alcanza el mayor grado de perversión”.³¹⁰

En síntesis, la cultura artística y letrada occidental puso a la imagen de la mujer como símbolo de una belleza corrupta. Paradójicamente, ésta se vio anclada a la búsqueda de liberación de la mujer que la expulsaba del hogar. Y esto iba desde la división sexual del trabajo, al ponerla en los mismos espacios que los hombres, hasta la búsqueda del control de natalidad, que se vio como un rechazo a su función sexo-genérica tradicional. Es decir, desde el medio siglo se establecieron nuevas bases para que la mujer participara de otros códigos de comportamiento, cada vez más seculares. Sin embargo, al finalizar el siglo comenzaron a ser contestados y

³⁰⁸ Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2006, p. 30.

³⁰⁹ Por ejemplo, Baudelaire imagina en sus obras a un hombre moderno que arrastra consigo un profundo sentido de insatisfacción, de vacío, de miedo ante lo desconocido. En esa caída de su estado de gracia, la mujer representa la atracción hacia el infinito y una inmersión fatídica en las potencias del mal y del goce carnal que arrastran al hombre a las zonas más oscuras de su personalidad. Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2016, pp- 31-32.

³¹⁰ Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2016, p. 32.

transgredidos los códigos sociales para poner al deseo, al placer y al erotismo en un lugar central que había sido anulado por la tradición judeocristiana,³¹¹ aunque fuese duramente criticado por otros discursos, también seculares.

Decadencia que inspira: la mujer fatal en América Latina

Las prácticas liberadoras en la capacidad de agencia de la mujer también suscitaron interés y provecho para el deseo y placer masculino y es en el arte donde se han de contemplar prácticas sexuales hasta entonces desechadas por la sociedad y los artistas y escritores: en los representantes del prerrafaelismo, el simbolismo y el *Art Nouveau*.³¹² Entre las nuevas prácticas sexuales representadas aparecieron, con exacerbado erotismo, la sexualidad y voluptuosidad de sus protagonistas, así como temas referentes a la homosexualidad, el lesbianismo, la pedofilia, la necrofilia, el incesto y diversos fetichismos y,³¹³ en esta línea, podemos encontrar a diversos autores franceses como sus referentes, entre ellos Teóphile Gautier, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde y Paul Verlaine, quienes articularon su producción poética en torno al miedo y a la atracción que suscita, por ejemplo, la aparición de un sujeto femenino trasgresor: la *femme fatale* —“mujer fatal”—.³¹⁴

Por lo tanto, no es de extrañarse que, en América Latina, los mayores exponentes de esta literatura transgresora hayan pertenecido al Modernismo más afrancesado, ya que sus lecturas y viajes a París fueron cruciales para imaginar

³¹¹ Incluso el anclaje religioso de la sexualidad tenía una lectura secular en la cultura de medio siglo: la figura de la mujer se fue interpretando como la incitadora al acto sexual (una nueva lectura del pecado original y de la Eva bíblica). Paralelamente, la corriente antifemenina de la institución eclesiástica surgió en este periodo, retomando no la ambigüedad literal del texto bíblico sobre la mujer, sino la literalidad de la patrística. Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 31-35.

³¹² El artista más influyente del prerrafaelismo fue Dante Gabriel Rossetti (1825-1882), quien ya prefiguraba la imagen de la mujer fatal como un tipo sensual e inquietante en sus obras, como “Lady Lilith” (1868), “Venus Verticordia” (1868), “Astarte Syriaca” (1877) o “Prosperina” (1874). En cuanto al simbolismo, el más representativo fue Jean Moréas (1856-1910), sobre todo para los poetas franceses como Baudelaire y Verlaine que, a su vez, influyeron a los escritores latinoamericanos. En los poetas simbolistas apareció una morbosa atracción por el sexo, aparejada con el obsesivo temor por sus atractivos, y la mujer representaba una dualidad entre la inspiración y la desconfianza, haciendo de ella una representación detallada de fatalidad sin precedentes. Finalmente, en cuanto al *Art Nouveau*, su mayor contribución fue que colocó al arte como un objeto público e impactó en la “panfeminización” del arte y una caracterización ornamental del cuerpo de la mujer (como su cabellera) alrededor de 1900. Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 93-102.

³¹³ Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2016, p. 31.

³¹⁴ Sánchez Romero, “La mujer fatal”, 2020, p. 178.

nuevos referentes de feminidad. Es decir, por un lado, en las nuevas imágenes y pinturas de la época, encontradas en los museos, así como su participación en círculos literarios bohemios, vieron y representaron diversos personajes femeninos concernientes a la mujer fatal. Sobre ellos discutían las posibilidades de expresar la feminidad, el poder y el erotismo frente a los hombres y la sociedad. Entre los escritores latinoamericanos más representativos estaban, por ejemplo, José Juan Tablada, José María Vargas Vila, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y por supuesto, los escritores que son objeto de mi estudio: Bernardo Couto Castillo y Enrique Gómez Carrillo, en Hispanoamérica, y Francisco Antônio de Carvalho Júnior, en Brasil. Además del caso particular de una escritora, proveniente de Puerto Rico: Carmela Eulate Sanjurjo.

Por ejemplo, Gómez Carrillo y Couto Castillo recuperaron dos personajes bíblicos femeninos para representar a sus propias mujeres fatales: Salomé y Eva, respectivamente. Salomé fue ampliamente representada en Europa y América Latina, mientras que Eva, aunque fue poco utilizada en la pintura y menos aún en la literatura, fue resignificada en su aparición del Génesis y el pecado original, al verla como cómplice de la serpiente.³¹⁵ Carvalho Júnior hizo uso de los exotismos y la bestialidad masculina en la poesía y, a diferencia de otros autores, exalta más el cuerpo femenino desnudo que aquello que la reviste. Finalmente, Eulate Sanjurjo se valió de los nuevos modelos de feminidad que estaba observando, producto de la modernización y la industrialización en América y Europa. En todos estos autores, como se verá más adelante, hay una transgresión de la moralidad y de los valores sociales, como consecuencia de la potencia sexual, letal, calculadora y erótica de las mujeres.

³¹⁵ Salomé captó la atención de numerosos pintores, sobre todo de los artistas del *fin-de-siècle*, quienes la concibieron como el epítome de la perversidad, la seducción, la manipulación y el poder letal. En el ámbito literario, Salomé, vista como mujer fatal (o su confusión con su madre, Herodías), se debió a la influencia de Gustave Moureau en los círculos simbolistas y decadentistas, donde era representada como una mujer que llegaba al límite con la necrofilia alrededor de la cabeza de San Juan Bautista. La perversión y perversidad de Eva fue reemplazada por Lilith, sin embargo, no dejó de tener cierto interés en los círculos simbolistas. Algunos exponentes que representaron a Eva en la pintura son Lucien Lévy-Dhurmer, Max Klinger y, más propiamente como mujer fatal, Edvard Munch, quien asoció a Eva con el mal y el pecado, y Félicien Rojas, quien la plasmó como una mujer obscena.

Ahora bien, para enmarcar una representación de la feminidad en las literaturas latinoamericanas de fin de siglo, no hay que perder de vista lo que se abordó en los capítulos anteriores: que está apoyada en invenciones masculinas, cuya matriz principal es la literatura francesa y el cosmopolitismo literario que retomó las literaturas extranjeras (atravesado, por lo general, desde la lectura francesa de esas literaturas) y la interpretación vernácula de esos referentes. La mujer fatal en América Latina va a ser atendida en términos locales y autorales específicos, sin perder de vista el cambio en la vida urbana que generó una nueva percepción del comportamiento femenino en el imaginario letrado. En las obras que analizaré a continuación será posible identificar la influencia en las transformaciones de la vida cotidiana y de las temáticas literarias comunes dentro de los círculos intelectuales en Europa y en América Latina. Sin embargo, para entender esto, en los siguientes apartados haré especial énfasis en que la narrativa de la mujer fatal habla de la modificación de las relaciones de género tradicionales dentro de las obras.

***El triunfo de Salomé*, de Enrique Gómez Carrillo. La fatalidad femenina en dos personajes: Marta y Salomé**

Es posible afirmar que el interés que tuvo Enrique Gómez Carrillo por la Salomé bíblica haya sido suscitado por su amigo irlandés Oscar Wilde. Durante sus años en París, Gómez Carrillo recuerda que Wilde estuvo fuertemente interesado por las distintas caracterizaciones históricas, literarias y pictóricas de esta mujer bíblica, a tal grado que éste hizo una obra de teatro titulada *Salomé*, escrita en 1891 y publicada en francés en 1893.³¹⁶ Las charlas con Wilde versaban sobre las posibles

³¹⁶ Véase Gómez Carrillo, “Una extraña Salomé”, 1905, pp. 197-205 y la primera versión de este texto, que fue publicada en francés un año antes: Gómez Carrillo, “Une étrange Salomé”, 1904, pp. 147-158.

La obra de Oscar Wilde, sin embargo, fue censurada por ser repulsiva y ofensiva para la sociedad inglesa, y el autor fue encarcelado al ser acusado de indecencia pública, debido a su relación con lord Alfred Douglas, quien a su vez tradujo esta obra al inglés a los pocos meses en una edición ilustrada, aunque Douglas omitió su nombre como traductor. La *Salomé* de Wilde iba a ser interpretada en Londres por Sarah Bernhardt en 1892, una actriz sumamente reconocida por representar distintos personajes de mujeres fatales en el teatro y el cine, sin embargo, debido a las



exégesis de Salomé: desde su físico y la indumentaria que debía o no usar para cubrir su desnudez, su edad, anclada a su sexualización, y sus reacciones frente a su padrastro (Herodes), la madre (Herodias) y san Juan Bautista. Las interpretaciones artísticas que veía en los museos,³¹⁷ por ser más laxas frente a la censura interpretativa, eran lo que más le fascinaban para imaginar a su Salomé.³¹⁸

No obstante, en “El triunfo de Salomé” de Gómez Carrillo,³¹⁹ escrita pocos años más tarde, vemos otras preocupaciones e intenciones estéticas sobre la caracterización de aquella mujer. Este cuento no trata sobre una nueva exégesis del pasaje bíblico, como lo hizo Wilde, sino sobre cómo sería la interpretación artística de una mujer —la de una bailarina exótica, el personaje principal— sobre la danza de Salomé. El argumento de este cuento es bastante sencillo: Marta es una muchacha de veinte años que interpreta, a través del baile exótico, la música que compone su hermano mayor, Luciano, quien, cual mentor y figura paterna, la dirige en el modo en que ella debe bailar ante un público y comportarse en sociedad. Ella es bastante enfermiza y en privado disfruta de bailar sin sentido ni control hasta quedar exhausta; en público, en cambio, busca proyectar su sensualidad en los teatros (con poca ropa y llena de joyas) de manera más racional y controlada.

En una ocasión, Marta le pide a su hermano que le ayude a componer música para un baile imaginario, a partir de un motivo que la irá obsesionando cada vez más: el baile de Salomé, titulando su composición como “El triunfo de Salomé”. Así, tenemos dos interpretaciones de Gómez Carrillo sobre la *femme fatale*: la de Marta y la de la misma Salomé. Si bien las representaciones de Salomé son admiradas por Marta, el personaje de Marta, en cambio, es casi siempre visto desde una mirada masculina, principalmente la de Luciano, la del narrador y la del médico,

implicaciones políticas y la censura que le hizo la corona británica, *Salomé* se montó en París en 1896, mientras Wilde cumplía su condena en Inglaterra.

³¹⁷ Hay decenas de pinturas y grabados sobre Salomé, hechos entre el siglo XVI y XIX en los museos Louvre y Orsay, en París. A Wilde le gustaba visitar estos museos en compañía de Gómez Carrillo y otros escritores que vivían en París.

³¹⁸ Salomé fue un personaje sumamente llamativo en las artes plásticas desde la edad media. Sin embargo, en la cultura de fin de siglo, esta mujer fue representada de manera novedosa: desnuda, exotizada y con una sexualidad retadora frente al poder político (el de Herodes) y religioso (el de San Juan Bautista). Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 188-203.

³¹⁹ Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, pp. 135-154.

aunque en pocas ocasiones también vemos las decisiones de Marta sobre el uso de su cuerpo a través del baile. El narrador la describe así:

Era una mujer de veinte años, alta, delgada, casi incorpórea, que bailaba, con ritmo lento y ademanes hieráticos, una danza sagrada de Alejandría o de Bizancio. Su cabellera rubia [...], cayendo en pálidas ondas de luz sobre el pálido alabastro de los hombros. Sus labios, ensangrentados de carmín, sonreían dulcemente [...]. Tres largos collares de piedras multicolores, de amuletos de ámbar y de falos de bronce, envolvían su torso, marcando la delicada ondulación del pecho. El cuerpo frágil palpitaba entre los velos policromos, mientras los brazos, cruzados detrás de la nuca, permanecían inmóviles.³²⁰

Lo que vemos en esta caracterización son varios elementos concernientes a la representación de la mujer fatal. Por un lado, la descripción de la palidez de su piel y el cabello rubio ondulado, el color rojo de los labios pintados y, finalmente, el baile y la indumentaria exótica. Estos son rasgos recurrentes por ser sinónimos de atracción, seducción y riesgo para el hombre, y los prerrafaelistas y simbolistas fueron los primeros que destacaron estos elementos como símbolo de una sexualidad riesgosa.³²¹ Por su parte, los componentes exóticos en su vestimenta y joyería exaltan y enrarecen de manera llamativa su cuerpo, a tal grado de hipnotizar a los espectadores —todos hombres—, haciendo imaginar que, con su baile, se despoja de sus prendas y joyas.³²² Además, aunque es algo que no se ha trabajado, las joyas, al igual que el dinero y otros objetos de lujo, suelen ser sinónimo de ostentación, poder y sobre todo una de moneda de cambio para acceder a ellas.

Cuando Marta le comenta a su hermano que quiere hablar de una cosa seria, la composición de “El triunfo de Salomé”, ella lo deja en suspenso hasta la propuesta. Así, la mirada de su hermano muestra preocupación y celos durante esa espera. En la mente de Luciano, a partir de un discurso doxal, vemos la psicología frívola o desinteresada de Marta en torno a los hombres:

³²⁰ *Ibid.*, pp. 137-138.

³²¹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 118-119.

³²² Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, p. 138.



¿Estaría enamorada?... Para las mujeres sólo el amor es serio... ¿Enamorada? ¿De quién?... ¿Desde cuándo?... Porque hasta entonces sus bellos ojos no habían parecido nunca fijarse con complacencia en hombre alguno. Sus más apasionados adoradores [...] habíanse cansado de esperar en vano una frase que fomentase en ellos la ilusión, y uno tras otro se habían alejado para correr en pos de más hospitalarias ilusiones.³²³

La frialdad, sin embargo, es inadvertida en la misma Marta, hasta que llega a la cúspide su obsesión por Salomé, pues aprendió todo lo referente a ella en las letras y el arte, a tal grado de adornar su espacio con diversas representaciones de Salomé y fue capaz de memorizar versos y diálogos literarios.³²⁴ Marta buscaba todo el arte concerniente a Salomé: la poesía de Mallarmé, los diálogos de Oscar Wilde, las caracterizaciones de Flaubert, Huysmans, Laforgue, Lorrain y, sobre todo, tuvo una especial atracción por las artes plásticas: un busto, hecho por Donatello; las pinturas de Salomé hechas por da Vinci, Tiziano, Domenico Ghirlandajo, Baudry y Moreau, etc. Una vez que estuvo lista la composición y el montaje de su obra, su obsesión fue tal que se le apareció en sueños la misma Salomé. Todas las imágenes que Marta tenía de esta mujer bíblica le “sonreían en la estancia, para enseñar [...] el arte de gustar y de triunfar”.³²⁵

Marta aparece como una suerte de adolescente tardía e inexperta sexual, casi una ninfa que, como la Salomé bíblica, aprenderá a ser una mujer fatal, pues nunca estuvo interesada en el amor romántico por algún hombre, como anticipaba su hermano. Además, sus rasgos psicológicos muestran que carece de algún tipo de control, siendo más bien impulsiva. En cuanto a la caracterización sobre su cuerpo, cabe mencionar que, en las postrimerías de siglo XIX, hubo un peculiar culto a las mujeres púberes y niñas. Esto se dio, por un lado, debido a la admiración moral de la inocencia y la pureza infantil, por el otro, a la fijación corporal de la falta de vello y de curvas, sinónimos muchas veces de suciedad y obscenidad en la mujer. Sin embargo, todo ello se contaminaba por la fijación erótica masculina en la

³²³ *Ibid.*, p. 141.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 147-148.

³²⁵ *Ibid.*, p. 148.



representación de la niña-objeto sexual o en la niña-virgen a la que se le puede enseñar a satisfacer, haciéndola una futura aprendiz de mujer fatal.³²⁶

Sin embargo, la enseñanza para ser una mujer fatal en esta narración no proviene, en principio, por el deseo de la satisfacción sexual en el hombre, sino en la potencia sexual inculcada de una mujer a otra. La instrucción se da a través del cuerpo, proyectando una sexualidad avasallante, aun sin tener experiencia sexual, pero sabiéndose deseada, elementos presentes en las distintas representaciones e interpretaciones de la Salomé de fin de siglo. La autonomía y potencia sexual de Marta da un giro abrupto cuando ella cae nuevamente enferma, antes del estreno de “El triunfo de Salomé”. No es sino cuando empeora su condición que se sugieren los deseos de una relación incestuosa por parte del hermano:

Desde ese instante sus labios no volvieron a entreabrirse sino para recibir los besos de su hermano que, no sabiendo ya cuál remedio darle para hacerla sanar, multiplicaba sus caricias, tratándola como a una novia, respirando el aroma de sus cabellos rubios, besando sus manos húmedas, halagándola, en fin, con mimos apasionados y frívolos, en el silencio trágico del dormitorio.³²⁷

Pero su autonomía regresa el día del estreno de su obra. Ella aprovechó la única ausencia del hermano, que no se alejaba de ella durante su enfermedad, y, cuando se anunció la hora de la inauguración, Marta tomó un gran impulso, ajeno a ella, para presentarse a bailar como Salomé:

¡Las diez! La hora del estreno, la hora en que el público, al verla aparecer vestida de princesa de Israel, cubierta de joyas y de amuletos, debía aplaudirla... La hora ansiosamente esperada por su alma de artista... La hora de Salomé... La hora del triunfo [...]. Impulsada por una fuerza imperiosa, Marta salió del lecho. Quería bailar. La armonía de sus notas cantaba, como una sirena fatal, en sus oídos... Todo Madrid esperaba con impaciencia la aparición de Salomé. [...] Quería bailar y bailó. Su torso blanco se crispó con un temblor de agonía; sus piernas largas y finas agitáronse rápidamente; sus caderas vibraron [...] con la ligereza vertiginosa de la locura.”³²⁸

³²⁶ Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 142-156.

³²⁷ Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, p. 152.

³²⁸ *Ibid.*, p. 154.

Marta bailó hasta caer muerta. A diferencia del personaje bíblico que, por la danza, obtiene lo que quería —la cabeza de san Juan Bautista—, ella termina castigada por satisfacer el deseo de su cuerpo: el baile. Además, en ella no hay del todo una racionalidad fría y calculadora, sino que yace en las antípodas y parte de otras caracterizaciones que ha habido sobre las mujeres, sobre todo en el siglo XIX: la irracionalidad. Es decir, en diversos momentos le atribuyen a Marta rasgos de locura, sugerida por el hermano al verla ser tan impulsiva en su inspiración artística: “Tú trabajas como la naturaleza, eres una loca. Ahora trabajaremos como humildes jardineros”;³²⁹ o cuando el médico la diagnostica: “si continúa usted abusando de sus fuerzas, la enfermedad se puede complicar. Su hermano dice que usted está loca”³³⁰ y “si no hace usted locuras, estará usted curada el jueves.”³³¹ Además, para el doctor, esa locura femenina, que parece ser descrita como una histeria, no era solo un tema médico,³³² sino que sugiere que, como si fuera un pacto satánico, el baile le está trayendo consecuencias espirituales por ignorar las enseñanzas cristianas: “Nada de levantarse, ni siquiera un minuto... Y nada de inquietudes tampoco; nada de estudio... «Niñas que estáis bailando, al infierno vais saltando»... Usted no se acuerda del catecismo”.³³³

Su obsesión erótica proviene pues, de la personalidad de Salomé y de una especie de locura impulsada desde su fascinación y obsesión por el arte. Así, Gómez Carrillo va caracterizando a Marta con distintos rasgos de fatalidad, acordes, primero, a la presentación que hace Salomé de sí misma en los sueños de Marta;

³²⁹ *Ibid.*, p. 143.

³³⁰ *Ibid.*, p. 149.

³³¹ *Ibid.*, p. 150.

³³² Desde la historia clínica de la psiquiatría, podemos ver que las características de la “locura” femenina a fin de siglo, era casi siempre diagnosticada como histeria, o bien, con diagnósticos similares afines (psicosis maniaca depresiva histérica, locura histérica, enajenación mental de origen histérico, excitación maniaca, fondo histérico, manía aguda histérica, locura moral-delirio erotomaniaco, psicosis histérica aguda, locura moral degenerativa, locura histérica, afección histérica, enajenación mental incompleta, excitación maniaca caracterizada por ninfomanía de origen histérico). Esta locura femenina tenía, entre sus características principales, un gran deseo sexual, alucinaciones, delirios eróticos, cambios bruscos de humor, extravagancias, pérdida del sentido moral y psíquico y hasta convulsiones. Véase Mancilla Villa, “Imaginario de la histeria”, 2003, pp. 31-34.

³³³ Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, pp. 149-150.



luego, a la irracionalidad corpórea de esta joven bailarina y, finalmente, a la idealización que hay sobre el personaje bíblico. En los sueños de Marta, la revelación de Salomé es tanto erótica como artística, haciendo una serie de guiños a la perversidad que despierta su cuerpo:

Salomé misma surgía a veces de sus ensueños delirantes para revelarla el secreto de la gracia perdurable, diciéndola lo que había hecho, dos mil años antes, en el palacio del Tetrarca, con objeto de obtener en recompensa la cabeza recién cortada del Precursor.

—Bailé— murmuraba la hija de Herodiada [sic] al oído de la artista dormida, —bailé largamente [...]. Mi cuerpo dorado y ágil plegóse como un junco ante Herodes; luego se enderezó con un movimiento de serpiente; y en cadencia, sacudiendo los collares de mi seno, los brazaletes de mis tobillos, las joyas de mi cintura, todo mi ser se estremeció [...]: mis caderas, [...] mis piernas infantiles y perversas hacían vacilar la voluntad del hombre envejecido.³³⁴

El secreto de Salomé es el baile erótico. Gracias a él obtiene el objeto deseado ante una figura de poder político —la cabeza de Juan Bautista— y ella lo obtiene al jugar con la voluntad de Herodes, a partir de la sexualización y erotización de su propio cuerpo, del cual, aparentemente, no es del todo consciente en la narración bíblica. Sin embargo, la caracterización de Salomé que hace Gómez Carrillo aporta elementos que revisten a la mujer fatal de fin de siglo. Comenzando por el de la serpiente, como ella define su baile en la cita previa, podemos retomar a Erika Bornay, quien afirma que éste es el animal emblemático por excelencia de la mujer fatal, debido a su relación ancestral en la iconoesfera europea y porque adquirió distinto carácter a lo largo del tiempo, como la complicidad transgresora a fin de siglo. En esta época, la relación entre la mujer y la serpiente en el arte y la literatura es, por lo general, de tipo sexual (como la Salambó de Flaubert, las pinturas decimonónicas de Lilith y Eva, o sus equivalentes), ya que revelan al espectador la lasciva afinidad de la mujer con el reptil, haciendo de la serpiente un emblema de la mujer diabólica, sensual, seductora y, sobre todo, dominante.³³⁵

³³⁴ Quiere decir Herodías en vez de Herodiada. *Ibid.*, p. 146.

³³⁵ Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 298-306.

Lo segundo que llama la atención es la descripción que hace la propia Salomé de su “cuerpo dorado y ágil”, adornado con joyas orientales o africanas. Los exotismos, en el caso de las representaciones de Salomé de fin de siglo en general, y en la representación de Gómez Carrillo en particular, se dan a través del cuerpo y los objetos que lo ornamentan. Aunque se diferencia de la blancura característica de la mujer fatal, el énfasis que se le da a su color de piel no se deslinda de las características perversas, sobre todo si exalta los atributos femeninos (senos, cintura, cadera, piernas, ojos, boca, cabellera, etc.) y con las joyas, también exóticas, que los recubren. Aun así, los africanismos u orientalismos que se empleaban en el arte del siglo XIX suelen estar distorsionados respecto a su realidad geográfica, en orden de pervertir la representación de la desnudez y generar una fascinación por lo extraño.³³⁶ Finalmente, lo que muestra “El triunfo de Salomé” son todas las preocupaciones estéticas del autor y las lecturas que lo influyeron, las cuales eran compartidas por los círculos decadentistas de fin de siglo:

Marta hacía todo lo posible por saturarse de la leyenda de la princesa lejana, repitiéndose sin cesar las divinas estrofas de Mallarmé, los diálogos complicados de Oscar Wilde, las pomposas cláusulas de Flaubert, las pesadas descripciones de Huysmans, las prosas irónicas de Laforgue, los cuentos visionarios de Lorrain, todo lo que las musas decadentes han producido, en fin, durante las postrimerías de nuestro siglo positivista, para completar la apoteosis del Pecado. Pero no eran los grandes poetas, ni menos aún los sabios historiógrafos, los que mejor la habían hecho sentir la intensidad inconsciente de la delicada flor de lujuria que pudo despertar a la Bestia muerta en el ser

³³⁶ Para entender el papel de los exotismos (africanismos, orientalismos y americanismos), sobre todo en la literatura, podemos verlo desde la propuesta de Edward Said: “Como se convierte en un objeto general, Oriente [o África o América] puede[n] servir para ilustrar una forma particular de excentricidad. Aunque el individuo oriental no pueda trastornar o alterar las categorías generales que dan sentido a su extravagancia, esta, sin embargo, puede ser apreciada por sí misma.” En cuanto al papel de Oriente en lo literario, asociado a lo macabro, al menos en Nerval y Flaubert, Said menciona que “ambos eran escritores de talento y que habían estado sumergidos en un medio cultural europeo que fomentaba la visión solidaria, aunque pervertida, de Oriente. Nerval y Flaubert pertenecían a esa comunidad de pensamiento y sentimiento [...] dentro de la cual las imágenes de los lugares exóticos, el cultivo de gustos sadomasoquistas, la fascinación por lo macabro, la noción de mujer fatal, el secreto y el ocultismo iban a permitir la forma literaria que produjeron Gautier (que estaba fascinado por Oriente), Swinburne, Baudelaire y Huysmans. Para Nerval y Flaubert, figuras como las de Cleopatra, Salomé e Isis tenían una significación especial, y no era en absoluto accidental que en sus trabajos sobre Oriente y en sus visitas a él valoraran preeminentemente y realzaran el tipo femenino legendario, rico, sugestivo y asociativo.” Said, *Orientalismo*, 2008, p. 147.

decrépito del rey. El alma de Salomé le había aparecido, más completa que en ningún libro, en algunas obras plásticas [...].³³⁷

En esta cita, el autor nos da muestra de las preocupaciones estéticas y temáticas de su tiempo y de las reinterpretaciones de la representación de la mujer fatal en la literatura de sus contemporáneos y las nuevas interpretaciones del texto religioso. Todas estas descripciones de diversos autores en realidad eran producto de su contexto más inmediato: las charlas con distintos escritores que residieron en Francia, así como las imágenes que observaban en los museos europeos. Por ejemplo, Flaubert, en la obra *Tres cuentos* (1877), maneja una ambivalencia moral y sexual en la hija de Herodias: por un lado, aparece como una niña obediente a los deseos maternos y, por el otro, al bailar ante Herodes, la niña se metamorfosea en una sensual mujer al interpretar un baile casi orgástico que despierta los deseos sexuales de los espectadores.³³⁸ Cosa también presente desde la cita previa, la revelación a Marta, quien sabe que con su cuerpo “casi infantil y perverso” ha sido capaz de hacer vacilar la voluntad del viejo Herodes.

Sin embargo, la transformación en los motivos literarios tradicionales, ligados al tema-personaje (el baile de la princesa y la cabeza de san Juan Bautista en el plato), dieron un giro totalmente nuevo en los círculos simbolistas, a partir de la obra de Mallarmé en la década de 1890,³³⁹ poniendo en su centro no a San Juan Bautista, sino a Salomé, cuya significación fue dotada de perversidad, racionalidad calculadora y fatalidad para el hombre. La obsesión de Marta por Salomé, entonces, nos muestra la variedad artística e intelectual por este personaje femenino, sobre todo a fin de siglo:

³³⁷ Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, p. 147.

³³⁸ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, p. 190.

³³⁹ Mallarmé comenzó un estudio sobre la dupla Herodias-Salomé en 1864, aunque quedó inconcluso (*Une étude scénique d'Hérediade* y que recuperó unos treinta años después, con el título de *Les noces d'Hérediade*). En toda la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, ya se pueden rastrear menciones de Salomé en la obra mallarmeniana y la comparación del personaje bíblico con una rosa cruel, destinada a los poetas. Aun así, es hasta fin de siglo, con *Les noces*, que Mallarmé le da un giro al mito bíblico y las representaciones artísticas y literarias: el centro de la narración y de la imagen ya no es la tragedia de Juan Bautista, sino la perversidad de Salomé que surge a partir de una reinterpretación del baile y conseguir lo que desea. Véase Ortiz Olivares, “Salomé, el nacimiento”, 2020, pp. 79-100.

Veíanse, prendidas con alfileres en las cortinas, clavadas en las paredes, y embutidas en los marcos de los espejos, muchas Salomé trágicas e infantiles, exquisitas y bárbaras. La Salomé de Leonardo da Vinci, mostrando, con un ademán orgulloso, la cabeza de Bautista que un esclavo la presenta en una bandeja de oro; la [...] de Tiziano, en una copia muy antigua hecha por un guardián del Escorial, levantando, ante su madre, el trofeo sangriento y sagrado; la [...] ligera como una pluma, del fresco del Domenico Ghirlandaio; la [...] de Baudry, elegante y casi nada tradicional, sacudiendo los brazos; la [...] de Gustave Moreau, en una fotografía iluminada, bailando, en medio del templo, ante el Tetrarca, vestida con más lujo que las reinas de Egipto, casi impúber y ya excitante, y ya perversa, y segura ya del prestigio irresistible de su sexo.³⁴⁰

El listado y las referencias anteriores concluyen, no en vano, con la obra de Moreau. Salomé es el centro temático de este cuento en Gómez Carrillo, pero los primeros referentes pictóricos que menciona en un principio suelen ser más apegados al pasaje bíblico: ponen en su centro la cabeza decapitada de Juan Bautista y carecen de una sensualidad o sexualización de Salomé, al estar influidos por la escuela de Leonardo da Vinci. Sin embargo, en las representaciones que Moreau hace de Salomé, ella está cargada de exotismos y es reinterpretada más allá del pasaje bíblico, con las preocupaciones de su artista y de su tiempo: la belleza satánica de la mujer.³⁴¹

Es decir, en sus múltiples versiones, Moreau le pinta indumentaria a Salomé de acuerdo con el significado histórico y cultural de las joyas o los tatuajes en distintas culturas; otras tantas, cambia el país y la época de proveniencia del personaje: Egipto, India, París, la antigüedad mitificada o el siglo XIX. Así, Moreau plasmó Salomé exóticas, influido por los cuerpos de mujeres orientales, la moda de prostitutas de la época y la historia cultural oriental o africana a la que se acercó para plasmarla.³⁴² La exotización, a través de las joyas, refiere a la influencia de una moda, aunque restringida y marginada a ciertos círculos sociales, que fue

³⁴⁰ Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental*, 1900, p. 148.

³⁴¹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, p. 192.

³⁴² Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, p. 190.

sugerente, a los pocos años, para los escritores decadentes.³⁴³ (Ver ilustraciones 4, 5 y 6). En este sentido, el tratamiento específico que hacen de Salomé los decadentistas y que influyeron a Gómez Carrillo en su estancia en París, como los citados por él en el cuento —Mallarmé, Laforgue, Lorrain, Huysmans, Flaubert, además del mismo Wilde— incita a concluir en una nueva interpretación de la mujer fatal en el escritor guatemalteco. La representación de Salomé como una mujer recién salida de la adolescencia, inexperta, pero consciente de su potencia sexual, plantea una condena, tanto para ella como para el hombre.

En conclusión, los personajes de Marta y Salomé en Gómez Carrillo son mujeres que no tienen mucho de haber dejado la pubertad y hacen de eso un atractivo. Marta es cautivadora por subordinar sus ideales a la sexualidad ligada al baile, sin embargo, el triunfo de Salomé trae, en consecuencia, dos vertientes en la condena a las mujeres. En principio, hay un castigo moral por explotar al cuerpo y entregarlo a los placeres y deseos de la carne, que son eróticos, pero carentes de deseo alguno por los hombres. En otras palabras, aunque no sean necesariamente placeres sexuales, hay un carácter calculador sobre su sexualidad en el baile, haciendo que el culmen y el límite de la satisfacción sea la muerte, a modo de castigo. La segunda vertiente es que ya no es la Salomé de la antigüedad ni la del texto bíblico de la que se valía Gómez Carrillo, pues deja de ser pasiva ante la manipulación de su madre o del deseo sexual de Herodes, sino que se vuelve un sujeto activo, con una agencia perversa y manipuladora a través del juego del deseo masculino y que, por lo tanto, representa un peligro para los hombres, pues a ellos los representa como incapaces de controlar su voluntad ante el control de la sexualidad femenina.

³⁴³ *Ibid.*, p. 192.

Ilustraciones 4, 5 y 6. Representaciones pictóricas de Salomé



Ilustración 4. Tiziano. "Salomé". (ca. 1515).



Ilustración 6. Gustave Moreau. "La aparición". (1876).



Ilustración 5. Gustave Moreau. "Salomé bailando ante Herodes". (1874-1876).

“Lo inevitable”, de Bernardo Couto. La crisis del honor burgués ante una mujer fatal

“Lo inevitable” es un cuento que apareció en *Asfódelos*, obra publicada cuando Bernardo Couto Castillo tenía 17 años. Una de las reseñas de esta obra, publicada por Rubén M. Campos, parte de la admiración que éste tiene por el cuidado de la forma en la literatura. Después, dirigiéndose a los burgueses, hace una caracterización de Couto Castillo a modo de provocación: dice que el autor es un androginado,³⁴⁴ pero ilustre y venerado, como todos ellos y, sin embargo, su alma de artista evoca divinidades satánicas y desdicha.³⁴⁵ Su alma sensible, continúa, es capaz de transmitir en las hojas esa sensación experimentada por el artista, todos sus claroscuros de la vida, aunque principalmente las sombras:

De este temperamento es Bernardo Couto Castillo. Si el pasional hastiado sueña, soñará los espectros de la noche y de la mente, su alegría será la de la danza macabra, su dolor será el de haber nacido, su convicción la de ser un sonámbulo errante, su anhelo infinito dormir en un sueño que no tenga que despertar [...]. Esa personalidad [...] aparece vigorosamente en el joven artista de los *Asfódelos*. Cansado, vencido, hastiado de todos los placeres, agotado en la flor de la juventud, está condenado por mandato de su fatalidad generatriz, a escribir la inconsciencia de su espíritu envenenado, a contagiar con el hastío que lo devora, a hacer sentir el mal, a adormecer con el hastío que se desprende de su subjetividad con el opio de las adormideras [...]. Es un libro malsano *Asfódelos* y también un libro consolador.³⁴⁶

³⁴⁴ El andrógino era parte de la proyección de la vida del *flâneur*, del *dandy*, el cual buscaba oponerse a cualquier estándar de normalidad y ponerla en tensión constante, aunque sin romperla a cabalidad. El andrógino buscaba epatar al burgués y tergiversar sus normas, renunciando a la masculinidad y virilidad promovida desde la revolución francesa. Por eso quiebra y juega con la dicotomía hombre-mujer. Además, no es que renuncie a la norma de vestimenta, sino que la adapta para construirse una imagen y proyectarla, siendo el artista —sobre todo el simbolista y el decadentista— el que personifique esta imagen, pero no desde la unidad como grupo, sino desde un egoísmo casi misántropo y una vanidad exaltada que busca su autenticidad. Algunos ejemplos de la época con la que trabajamos son George Brummell (quien inaugura esta moda), Jules Barbey D’Aurevilly, Charles Baudelaire, Alejandro Sawa y Oscar Wilde. Véase G. Durán, *Dandysmo y contragénero*, 2010.

³⁴⁵ *El Nacional*, 24 de octubre de 1897, p. 2.

³⁴⁶ *Ídem*.



Sin duda alguna, *Asfódelos* fue leído de este modo. Es decir, desde la evocación a la muerte, el hastío y el malestar que genera la vida moderna, lo que significa una explícita provocación a la vida burguesa a partir de la representación de personajes trastornados o malsanos (mental, física y/o moralmente).³⁴⁷ Así, en el cuarto cuento que se titula “Lo inevitable”,³⁴⁸ el autor pone especial énfasis en la mirada masculina de un hombre pobre sobre una mujer que se prostituía, y haciendo una reinterpretación secular de la Eva bíblica —aunque el lector no sabe el nombre homónimo de este personaje sino hasta el final—. En este cuento encuentro al menos tres elementos importantes. En primer lugar, tenemos la mirada masculina y misógina de la época, que tiene inversiones en los valores tradicionales de género: la mujer, como bien menciona Camacho Delgado, aparece caracterizada como heroína o antiheroína que, con su sexualidad casi bestial, atrapa al hombre, le hace perder el juicio y su virilidad, alejándolo de sus deberes y de los altos valores burgueses;³⁴⁹ el hombre, en cambio, deja de caracterizarse como el caballero burgués capaz de controlar sus pasiones, pues la mujer lo empuja al vicio y la obsesión, llevándolo a la caída económica y moral. En segundo lugar, en este cuento, hay un diálogo con los elementos fatales de la mujer finisecular, hechos desde la mirada masculina: los ojos, la cabellera, la evocación a la animalidad sexual y la alusión histórica a una supuesta maldad intrínseca a las mujeres. Finalmente, se muestra una explícita reinterpretación bíblica, pero secularizada de la obra respecto a las mujeres, como la representación de Eva y María Magdalena, para dar un mensaje moral sobre el papel de la mujer que aparece en el cierre del cuento.

Para el primer punto, el autor narra desde una tercera persona que focaliza al protagonista: un hombre pobre que se enamora e idealiza a una prostituta que conoció en una fiesta y desde entonces no deja de observarla a la distancia. El hombre idea un plan para asesinar a su tío rico, robarle el dinero y las joyas y, así,

³⁴⁷ Abraham, “Hacia el asesinato”, 2011, p. 95.

³⁴⁸ El cuento está dedicado a Manuel M. de Olaguibel. Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, p. 55, De Olaguibel fue periodista, político y profesor mexicano contemporáneo a Bernardo Couto Castillo. También se destacó por pertenecer a la segunda generación modernista (decadentista) mexicana. Perteneció al grupo bohemio, “La horda”.

³⁴⁹ Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2016, p. 32.



poder quedarse toda la vida con la mujer, sin que otros hombres la sigan visitando. Él logra cumplir con su objetivo, sin embargo, desde el primer día que llega con la mujer, tiene pensamientos intrusivos sobre el delito, y en su cabeza poco a poco culpa a la mujer por lo que ella es capaz de incitarle a hacer, a tal grado de odiarla. Finalmente, la policía lo detiene por ser el principal sospechoso del delito cometido. Cuando el hombre llega por primera vez con la mujer, menciona varias cosas: “Yo era pobre entonces [...]. Pero podía amarte y te amé, te amé con toda la fuerza sensible de que soy capaz; [...] de todas las maneras, con ternura, con rabia, con deseos. Fuiste la cosa única, el objeto de mi vida”.³⁵⁰ Pero inmediatamente empiezan varios reproches:

Vea entrar hombres, conocidos todos, con dinero todos, y en la noche, en mi cuarto de azotea, mordiendo la almohada lloraba [...] de rabia y de impotencia [...]. Yo sabía que en ti no todo era malo [...], que había un lugar sensible; [...] que amabas a un hombre [...] a quien muchas veces, al verlo entrar a tu casa, quise gritar: imbécil, cómo permites que te la tomen, que te la roben, que se la dividan; cómo no huyes con ella [...], donde nadie pueda quitártela.³⁵¹

En estas citas vemos una serie de mandatos de masculinidad burguesa, acordes a la época, pero al mismo tiempo, entrañados en alguien marginal y vulnerable (un hombre pobre y que vive en una vecindad). Este personaje, del que no sabemos su nombre, es un hombre que solo observa, cual *flâneur*, a la mujer y su tránsito por la ciudad. Sin embargo, recae en él la construcción del amor romántico: primero, al tratar de conquistarla como un objeto de deseo, luego, al buscar proveer para que no dependa de otros. Esto se da en una correlación histórica y cultural del mandato sobre masculinidad, el cual circunscribe al dominio y la violencia como muestras de virilidad. Además, existe un reclamo hacia la mujer porque ella pone en crisis el lugar de lo femenino en el ámbito social: esconde sus emociones, se muestra fría, comparte su cuerpo con otros hombres y, además,

³⁵⁰ Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, p. 62.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 62-63.



exhibe con ello muestras de maldad.³⁵² Esto último va a ser una constante de reproches interiorizados en la cabeza del hombre, sobre todo en sus noches de insomnio: “Como una flor rara brotando de entre complicadas hojas, la veía con ojos turbados y con miradas que no se explicaba si eran de recompensa o de ternura, o de odio”.³⁵³

Las muestras de masculinidad violenta se notan en el momento más álgido del cuento, en su intento por dominar a la mujer, sobre todo en el ámbito sexual: “las noches luminosas, pasadas a imaginar calenturientemente una semejante, a la que en ese momento se consumía torturándola”.³⁵⁴ Aunque también cuando recuerda los momentos en que supuestamente ella lo rechazaba, antes del robo y el asesinato, y que ella desconoce: “Llegado al límite de su deseo, teniendo en su cabeza la idea [...] obstinadamente fija de esa mujer [...], sus ojos se cerraron [y], en su cabeza [...] concibió la idea de matar, si necesario era, para adquirir el oro que le abriera la puerta y los brazos de la deseada”.³⁵⁵ En estas líneas, vemos la caída al abismo del hombre, ya que rompe con los mandatos de la moral burguesa masculina, entonces afianzados: la templanza, el control de las pasiones y el trabajo moralmente útil, reflejado en su bienestar. Dichos mandatos entran en crisis cuando la mujer, en un rol aparentemente activo frente al hombre, representa un riesgo para el mantenimiento del orden social, al invertir temporalmente los valores de género entre ambos, atribuyéndole rasgos de fortaleza:

Para calmarse la contempló. Sí, era muy bella, y sobre todo, él la amaba. ¿La amaba? Lo sentía bien ese amor, ahora que entre ellos había ¿un muerto? No; la veía con miedo, miraba sus pequeñas manos, y por más que quisiera evitarlo, se le antojaba que eran esas las fuertes, las que habían estrechado las suyas, obligándolo a oprimir; ¿esos labios? ¿No había salido de ellos la sentencia de muerte del desgraciado?³⁵⁶

³⁵² Para un abordaje general sobre los mandatos de género y sus consecuencias en la violencia de género moderna, véase Ferrer Pérez y Bosch Fiol, “Del amor romántico a la violencia”, 2013, pp. 105-122.

³⁵³ Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, p. 64.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 67-68.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.



En este pasaje la mujer deja de ser un objeto de admiración y bondad para el hombre, convirtiéndose rápidamente en una antiheroína que, en el imaginario masculino, abandona la fragilidad y el amor puro e incondicional que lo eleva moralmente. En su lugar, el hombre cae a un abismo. Este tipo de representaciones —masculinas y femeninas— están presentes en Baudelaire, quien fue un autor fundamental para Couto Castillo. Es más, en la obra baudelairiana aparece la imagen del hombre moderno, quien arrastra un profundo sentimiento de insatisfacción, vacío y miedo por lo desconocido y, cuando cae en ese estado de gracia, la mujer representa una inmersión fatídica en las potencias del mal y el goce carnal, que pueden arrastrar al hombre a las zonas más oscuras de su personalidad.³⁵⁷

Para el segundo punto que quiero analizar, la caracterización de fatalidad en la mujer, no hay que olvidar que se formula, principalmente en la cabeza del hombre y desde que él la observa por primera vez y se obsesiona con ella. Además, si miramos de manera detenida, el personaje asocia a la mujer dentro de la tradición decadentista francesa: “La *flor rara*, flor de perfume envenenador como ninguno, sonrió y de nuevo entornó los ojos, los pétalos se cerraron quedando en su inmóvil postura de rica planta decorativa. El sueño cayó sobre ella, denso como las sombras”.³⁵⁸ La imagen de la flor rara, la que se opone a la flor natural, suele ser representada como venenosa y sofisticada, cual *asfódelos* —título del libro—. Este tipo de flor es propia de los círculos decadentes y es el símbolo por excelencia de la mujer fatal.³⁵⁹ Además, como en otras representaciones de época, hay una imbricación entre el cuerpo femenino y la moralidad de la mujer; esto, en conjunto, es lo que incita las acciones del hombre:

Cuando los dos labios se entreabrieron, lo invitaron y se juntaron perfumados a los suyos temblorosos, cuando sus manos pudieron estrechar y jugar con las manos pequeñas, cuando los cabellos se desprendieron en chorros de odorante oro fundido, cuando entrecerró los ojos... Todo lo había olvidado entonces, sus ansiedades pasadas, sus fustigadores pensamientos, su crimen, ¡todo! No vivía sino

³⁵⁷ Véase Camacho Delgado, “Del *fragilis sexus*”, 2016, p. 32.

³⁵⁸ Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, p. 66. Cursivas mías.

³⁵⁹ Véase Chaigneau, Gounot-Rochet y Lattoco, “Symbolique de la fleur”, 2011, p. 171.

para el momento presente, para saborear con tanta fuerza como la había deseado la momentánea dicha actual, y si a esa hora ella hubiera pedido otra muerte, sin vacilar hubiera ahogado al primer transeúnte, por tal de venir y de nuevo verla y de nuevo olvidarse a su lado.³⁶⁰

La mujer, desde la mirada masculina en este fragmento, es plasmada como la mujer ideal del romanticismo, por ser capaz de hacer que el hombre controle sus pasiones y ofrecerle un hogar y ser para él un lugar seguro. No obstante, al mismo tiempo vemos una cualidad riesgosa en la mujer, sobre todo si ella demanda algún tipo de delito como el asesinato, porque el hombre se ve completamente dominado por la voluntad femenina. La consciencia de su debilidad, sin embargo, se hace explícita más adelante y este personaje, por lo tanto, busca reclamar, sin éxito, su lugar viril. En este sentido, es importante remarcar las adjetivaciones sobre ambos sexos:

La rebelión del ser probo que se siente jugado, burlado, impulsado por una fuerza mil veces superior; se levantaba el odio del sexo, la cólera impotente contra el animal débil que todo lo puede y que desde el principio de los siglos hasta su fin ata al hombre, al macho, al amo, convirtiéndolo en impotente, arrancándole su energía con una sonrisa, sin que con ningún esfuerzo sea posible evitarlo.³⁶¹

Estas caracterizaciones están ancladas a una época en la que predominaba un sentimiento antifemenino. Por un lado, se reafirma como indiscutible la inferioridad física de la mujer, y con ello pone “naturalmente” al hombre por encima de la mujer. Por otro lado, si ésta no es sumisa ni acepta su lugar inferior, habría una justificación del hombre hacia su agresividad, pues busca reclamar su lugar. Además, este tipo de mujer encarna simbólicamente una caracterización malsana y transgresora por rechazar los mandatos femeninos a partir de la manipulación. Cabe aclarar que este tipo de representaciones, más allá de las literarias y artísticas, aparecieron en diversas obras filosóficas, criminales, médicas y sociológicas contemporáneas al autor, las cuales fueron hechas por hombres y estaban basadas

³⁶⁰ Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, pp. 71-72.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 74.



en un miedo por lo femenino y desde ahí las fundamentaron con estudios pseudo sociológicos y científicos.³⁶²

En este sentido, en la caracterización histórica de la mujer que hace el autor y desde una arqueología de la misoginia, es posible vislumbrar el diálogo con la tradición cristiana; nuestro último punto a analizar. En “Lo inevitable” hay una reinterpretación finisecular del lugar que ocupa el segundo sexo y a la cual se le atribuye la caída fatal del hombre. Esto ocurre como consecuencia del pecado original y de las cualidades femeninas que son vistas como inherentemente sexuales, perversas y pecadoras. En el cuento, esto se da, primero, cuando comienzan los pensamientos obsesivos del protagonista y le atribuye a la prostituta esa obsesión:

Pasaban en procesión interminable todos los malos pensamientos incubados a la sombra de la idea de ella, todas las ideas malsanas, toda la corrupción y toda la lascivia que la imagen de la mujer *siete veces* pecadora engendra en los cerebros azotados por el deseo.³⁶³

Este fragmento refiere al evangelio según Lucas (8:1-3). En él, Lucas habla de las prédicas que hace Jesús con otros hombres que lo siguen como discípulos, al igual que algunas otras mujeres, como María Magdalena, a quien Jesús le expulsó siete demonios. Este pasaje pone en condiciones de igualdad al hombre y a ciertas mujeres en el cristianismo, ya que Jesús las dignifica, haciéndolas libres de cualquier pecado, las acepta como sus alumnas y las distancia del adulterio y la prostitución. Sin embargo, aquí llaman la atención dos cuestiones: primero, que Couto Castillo recupera una figura bíblica femenina que no fue tan abordada por la cultura de fin de siglo: María Magdalena —pues se suelen utilizar otros personajes femeninos de la biblia y otros textos apócrifos, como Eva, Judith, Salomé, Dalila o Lilith—. En segundo lugar, el autor interpreta el pasaje en las antípodas del significado original: para él, la mujer sigue siendo impura e inherentemente

³⁶² Para el miedo por lo femenino y un acercamiento general a autores y obras que analizan el papel “natural” de la mujer y de la mujer “malsana”, véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 83-89.

³⁶³ Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, p. 65. Cursivas en el original

pecadora y que promueve el mal y el pecado. Así, el cuento continúa abordando la moralidad y el comportamiento desde una lectura misógina del cristianismo:

Sintió inmoderada tentación de golpear, de sacudir ese cuerpo [...]; la hubiera golpeado hasta cansarse, hasta desfigurarla, queriendo [...] vengar al estrangulado, a todos los desgraciados a quienes la mujer había perdido desde que la serpiente la tentó, desde que Jesucristo, sintiéndose hombre, sintiendo quizá el odio del sexo como un simple mortal, lanzó su anatema: *mujer, ¿qué hay de común entre tú y yo?*³⁶⁴

Aquí, el autor hace una extrapolación entre el antiguo testamento, referente al libro del Génesis (3:1-22), y el evangelio de Juan (2:4). El autor se remontó, respectivamente, a la expulsión del paraíso de Adán y Eva por varios motivos: primero, a la tentación de la serpiente —esa complicidad transgresora entre el reptil y la mujer en la representación de fin de siglo, la cual se analizó en el apartado anterior sobre la obra de Gómez Carrillo—. En segundo lugar, le atribuye a la mujer la desobediencia a Dios por comer del fruto prohibido. Finalmente, a las consecuencias de todo lo que esto conlleva: el pecado original y el reconocimiento del bien y el mal, interpretando a la imagen femenina como la que encarna todo lo negativo del pecado, y a la masculina como la víctima del engaño y el castigo. Finalmente, con el versículo de Juan que aparece en cursivas, Couto Castillo evocó nuevamente la imagen de María Magdalena, cuando, en el texto bíblico original, Jesús convirtió el agua en vino y con ello hace una diferenciación entre él y María, y, por tanto, entre él con los mortales.

Sin embargo, en “Lo inevitable” se reinterpretaron ambos pasajes acordes a la exégesis de la cultura misógina de fin de siglo: primero, al acusar a Eva de ser cómplice de la serpiente, mas no víctima como lo fue Adán y, por ende, hacen pecar a toda la humanidad desde el origen mítico de la historia cristiana.³⁶⁵ Además, con la reinterpretación coutiana del Evangelio de Juan se marca una distancia ya no propiamente jerárquica entre Jesús, como hijo de Dios, con la humanidad, sino entre

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 74-75. Cursivas en el original.

³⁶⁵ La imagen de Eva fue poco abordada en la cultura de fin de siglo, pero solo en su sentido estricto y no figurado, pues este personaje bíblico fue plasmado ampliamente en las artes plásticas desde la figuración. Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, p. 183.



el hombre y la mujer desde una interpretación literal, misógina y secularizada del versículo. En este sentido, el cuento concluye con esa visión diferenciada de los géneros que, a través de una mujer llamada “Eva de...” —sin apellidos—y secularizada de fin de siglo, se piensa a la mujer fatal:

Días después, cuando Eva de... supo que el exaltado que había pasado con ella unos días, ya inmensamente abatido, ya amoroso hasta la locura, era detenido por sospechas de un crimen, sintió algo muy raro que hasta entonces nunca había sentido; conteniendo lágrimas que ignoraba de dónde emanaban, fue a su espejo, y como esas inmensas plantas mortíferas que cerca de algunos arroyos crecen, se miró reflejada, admiró quizá su belleza, ignorante de todos los peligros, de todas las lujurias y de todo lo pecaminoso que de ella se desprendía [...]. Víctima tal vez de ignorada maldición, era inconsciente y sintió un poco de amor, un poco de ternura por el que [...] había perdido para siempre... Y sin saber por qué, lloró.³⁶⁶

Remontándose de nuevo al capítulo bíblico antes mencionado (Génesis 3:1-22), podemos concluir que Couto Castillo se vale de la exégesis de la cultura finisecular de Eva, sobre todo de las interpretaciones pictóricas que había en México al respecto de distintos artistas plásticos extranjeros.³⁶⁷ Además, Couto era un experto en la pintura, como se abordó en el capítulo anterior. En una de las representaciones pictóricas sobre Eva, específicamente la de una serie de grabados del alemán Max Klinger, se ve una relación específica que coincide con la mirada del mexicano sobre la serpiente del Edén y nuestra primera mujer bíblica. En el primero de los grabados de la serie aparece Adán, al fondo, descansando en un árbol y, en el primer plano, está Eva reflexionando, maquinando un plan en su cabeza (véase Ilustración 7); el segundo, hace referencia a una fuerza demoníaca encarnada en el apetito sexual de un tigre (véase Ilustración 8).

Pero en el último grabado (véase Ilustración 9), el cual me interesa para el presente análisis, aparece la serpiente mostrándole un espejo a Eva para que ésta

³⁶⁶ Couto Castillo, *Asfódelos*, 1898, pp. 76-77.

³⁶⁷ Los miembros del modernismo mexicano, sobre todo Ruelas, quien era amigo de Bernardo Couto y el ilustrador de las revistas *Azul* y luego de la *Revista Moderna*, tenía fascinación por la obra de Gustav Klimt, Aubrey Beardsley, Egon Schiele, Jan Tarrow, Arnold Böcklin y, sobre todo, Felicien Rops y Max Klinger. Véase Rius Caso, *La palabra del cómplice*, 2005, p. 7.

contemple su belleza y comprenda cuál es su poder más grande: ser la causante del pecado y la perdición en los hombres, producto de su belleza.³⁶⁸ Este grabado en particular coquetea con la Eva cotidiana de nuestro cuento. El personaje de Couto Castillo, al igual que el del artista alemán, desconocía lo que su propia imagen era capaz de generar: los pecados, el deseo sexual y el dominio de la voluntad del hombre. Sin embargo, ellas desconocen esto y únicamente lo perciben cuando observan su rostro atentamente en un espejo.

No obstante, a diferencia de la Eva de Klinger, la de Couto siente culpa y no admiración o curiosidad al ver su imagen, porque observa no un poder, sino su propia maldad y el envenenamiento social que genera con su belleza, sintiendo, por lo tanto, compasión por el hombre que pecó por ella al entregarle todo su amor. La diferencia de la mujer fatal tradicional, la cual aprovecha sus virtudes físicas para dominar con su perversión al hombre, radica en que la Eva de Couto regresa al orden patriarcal tradicional: se vuelve sumisa, deja la frivolidad que su interlocutor reitera a lo largo del relato y, sobre todo, se siente culpable por la perdición que generó en él. El hombre, finalmente, pese a ser castigado en el orden secular al ser detenido por sus crímenes, desaparece de la narración y es plasmado como víctima y mártir en el orden moral. Es decir, como en las obras de la época,³⁶⁹ el autor hizo una apología del varón al degradar a la mujer, al culparla por las acciones que él cometió en nombre de ella.

³⁶⁸ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 183-185.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 88.



ILUSTRACIONES 7, 8 Y 9. GRABADOS DE MAX KLINGER. SERIE: *EVA Y EL FUTURO*

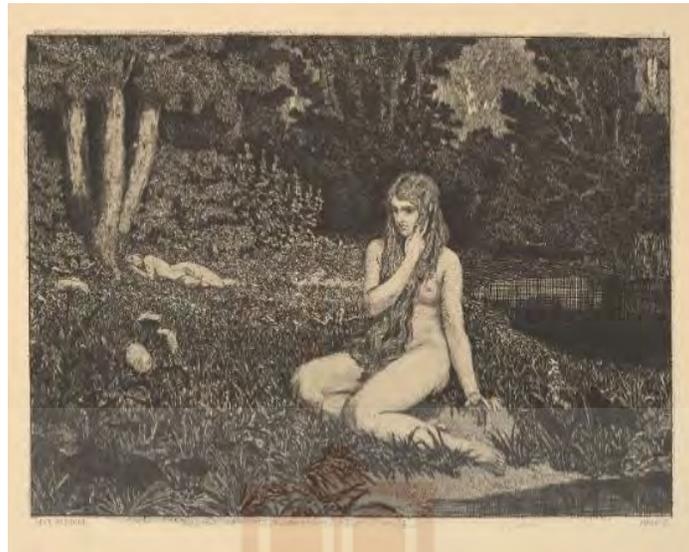


Ilustración 7. Max Klinger. "Eva". Opus III, placa I. (1898)

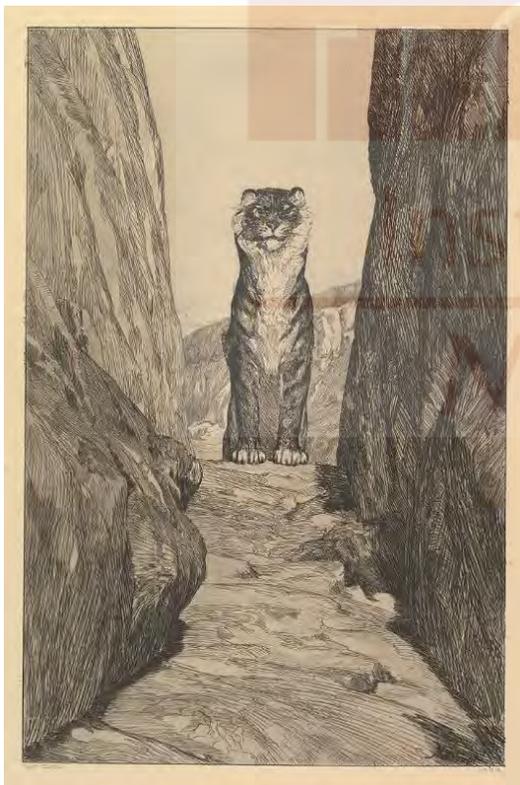


Ilustración 8. Max Klinger. "Primer futuro". Opus III, placa II. (1898)

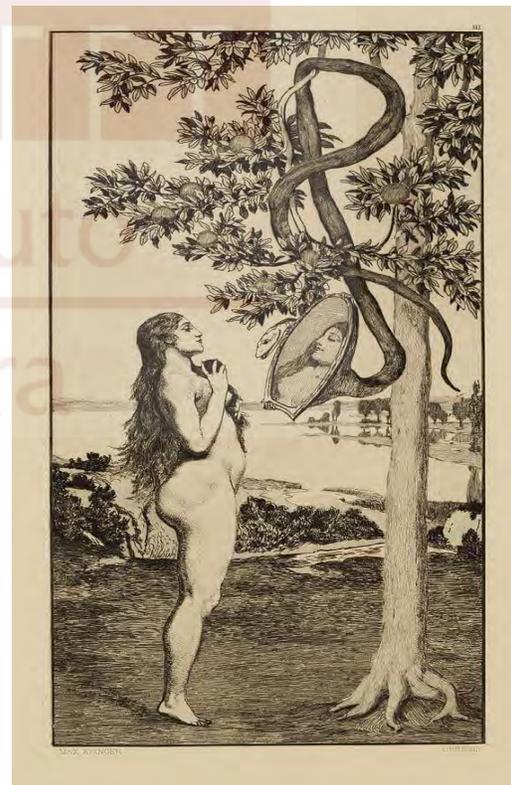


Ilustración 9. Max Klinger, "La serpiente". Opus III, placa III". (1898)

“Antropofagia”, de Carvalho Júnior. La animalidad humana en un poema brasileño

Parisina, de Francisco Antônio de Carvalho Júnior, como se vislumbró en el capítulo anterior, es una obra literaria que reúne varios escritos literarios y políticos del autor. *Parisina* fue publicada póstumamente, a manera de libro en 1879, en Río de Janeiro, bajo el sello editorial “Typ. de Agostinho Gonçalves Guimarães & C.”³⁷⁰ Todo el corpus de la obra fue reunido por Artur Barreiros, quien además le dedicó un prefacio a la edición.³⁷¹ Aunque tiene algunas imprecisiones biográficas, la compilación y el prólogo de *Parisina*, hecha por Barreiros, tiene elementos rescatables para entender la interpretación de la obra.

En primer lugar, la selección de textos le otorga al lector un panorama general en cuanto al manejo de géneros de Carvalho Júnior. El libro comienza con su incursión en el teatro, un drama de tres actos en la sección homónima a la obra, “Parisina”.³⁷² Luego le sigue la sección “Hespérides, con 22 poemas en verso, escogidos por Barreiros.³⁷³ Continúa con los “Folhetins”, que alberga la narrativa breve de ficción y algunos ensayos literarios.³⁷⁴ Por su parte, la sección de “Crítica”, compuesta por textos de teoría literaria y análisis de dos obras brasileñas contemporáneas al autor y una sobre el desarrollo histórico de las literaturas europeas (alemana, francesa, española y portuguesa), plantea un conocimiento de la literatura vernácula y extranjera por parte de nuestro autor.³⁷⁵ El libro concluye

³⁷⁰ La firma Sellos & Couto se fundó en 1815; una librería abierta por José Gonçalves Agra, pero en la siguiente década pasó a manos de Agostinho de Freitas Gonçalves. En 1852, la heredaron los sobrinos de éste: Antônio e Agostinho Gonçalves Guimarães, quienes además abrieron una oficina impresora: “Typographia Episcopal”. La publicación de Carvalho Júnior le pertenecía a un sello editorial de Agostinho, quien trabajó como librero y editor hasta 1887, cuando se retiró del negocio. Dicho esto, lo que vemos es que *Parisina* se publicó en una editorial consolidada y con trayectoria en Río de Janeiro desde inicios de siglo. Véase Hallewell, *O livro no Brasil*, 1985, p. 198.

³⁷¹ Carvalho Júnior, *Parisina*, 1879, pp. VII-XVI.

³⁷² De acuerdo con Barreiros, Carvalho Júnior incursionó en este género a raíz de la obra teatral *Apostolos do mal* (1875), que es un ataque frontal a la compañía de Jesús. La obra se montó en escena y luego fue publicada a modo de folletín. *Parisina* de nuestro autor, empero, dista de ese tema, aunque al estar inserta en el mismo contexto liberal, también aboga por ideas republicanas y anticlericales. Véase Carvalho Júnior, *Parisina*, pp. XV-XVI, 8-84 y Chaves de Mello, “A modernidade republicana”, 2009, pp. 15-31.

³⁷³ Carvalho Júnior, *Parisina*, pp. 85-108.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 109-141.

³⁷⁵ *Ibid.*, 143-164.



con una miscelánea de escritos políticos, algunas cartas y pequeños ensayos en la sección “Varios”.³⁷⁶ En el grueso de la obra, vemos que se presentan las preocupaciones constantes del autor sobre el devenir político y literario de Brasil: una pugna republicana y liberal en todos los ámbitos, que se desarrolló en el capítulo anterior.

En segundo lugar, y particularmente en lo que concierne a la poesía de “Hespérides” —nombre de las ninfas griegas que cuidaban un jardín—, Barreiros afirma que hubo una influencia de Baudelaire en Carvalho Júnior en cuanto al tema y versificación de los poemas. Sin embargo, con el paso del tiempo, su autor modificó sus escritos por su temperamento e individualidad, ganando un tono menos satánico y haciendo énfasis en el placer y la sensualidad.³⁷⁷ Si bien esto se dio particularmente en la representación de la mujer, como veremos, el lado masculino no está exento de remarcar una sexualidad animalesca y la satisfacción de su placer.

En general, buena parte de los poemas de “Hespérides” representan elementos y caracterizaciones únicas sobre la fatalidad femenina y muestran la influencia clara de Baudelaire, como el manejo del soneto y de algunas temáticas,³⁷⁸ como la perversión, la perversidad y lo grotesco de la sexualidad. Como ya se apuntaba, estas temáticas fueron atendidas primero en la poesía y luego en la narrativa francesa. Sin embargo, la aparición de la representación de la mujer fatal antes de 1890 en América Latina en general, y particularmente en Brasil es una cuestión remarcable. Esta temprana influencia se debe, sin duda, a la recepción de la obra de Charles Baudelaire en la región lusoparlante, gracias al mercado editorial. El poema que nos interesa abordar con profundidad es el tercero de la sección de “Hespérides”, titulado “Antropofagia”. Éste se reproduce a continuación:

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 165-192.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. XII.

³⁷⁸ El soneto es un poema formado por catorce versos, divididos en cuatro estrofas de dos cuartetos y dos tercetos (4-4-3-3). Baudelaire y Carvalho Júnior invierten el orden métrico de los cuartetos (el soneto clásico se divide así: ABBA, ABBA, CDC, DCD, aunque éste sí permite jugar con el orden de rima de los tercetos; Baudelaire y Carvalho Júnior, en cambio, escribían generalmente así: ABAB, ABAB, con algunas variaciones finales, por ejemplo, CCD, EED).

Mulher ! ao vêr-te núa, as formas opulentas
Indecisas luzindo á noite, sobre o leito
Como um bando voraz de lubricas jumentas,
Instinctos cannibaes refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede a preza infeliz por dar-lhe o bote a jeito,
De meu fulgido olhar ás chispas odientas
Envolve-te, e, convulso ao seio meu t'esteito:

E ao longo de teu corpo elástico, ondulado,
Corpo de cascavel, electrico, escamoso,
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

—Os átomos subtis,— os vermes sensuais,
Cevando a seu talante as fomes bestiais
Nessas carnes febris, —esplendidos sobejos!³⁷⁹

En el libro, el poema tiene un epígrafe: “A Fontoura Xavier, poeta socialista”. Fontoura Xavier (1856-1922) suele ser más reconocido por su labor política y diplomática que como escritor, además, lo suelen colocar en el círculo de los “parnasianos” brasileños, junto a Carvalho Júnior, Teófilo Días, y Luis Delfino, quienes incorporaron a Baudelaire en las letras nacionales del Brasil de fin de siglo. Rubén Darío conoció a Fontoura Xavier en un viaje diplomático, en la Tercera Conferencia Internacional Americana (celebrada en Río de Janeiro en 1906) y reseñó una traducción de uno de sus libros, *Opalas* (1884) —*Ópalos*—. De igual

³⁷⁹ El primer poema, “Profissão de fé”, utiliza, como metáforas negativas de las corrientes románticas y realistas, la corporalidad de las mujeres (como raquílicas y pálidas) y, en su lugar, habla de la preferencia de la voz poética por lo exótico, las formas exuberantes, los adornos, la salud y la vida. El segundo poema, “Nemesis”, comienza con la voz poética describiendo una mirada y la atracción por la risa y el vicio. El segundo verso trata sobre el comportamiento: un andar “*spleenético*”, el gesto mórbido, y la voz metálica y frenética como el tintineo de un suplicio. Los últimos dos versos, hablan de otras partes del cuerpo y su caracterización que invierte los valores religiosos: “el arcángel del pecado”, “el labio cálido” de un “vampiro lujurioso, infernal” que consume “el veneno amargo de la ironía” “en una voluptuosidad extraña y sensual”. *Ibid.*, pp. 87-88.

modo, Fontoura Xavier reconoció su admiración por el poeta nicaragüense. Aunque se trata de un episodio muy posterior al momento que se publicó *Parisina* es posible vislumbrar que, haciendo una lectura de la crítica literaria entre Hispanoamérica y Brasil, la relación diplomática-literaria entre ambas geografías existe y es previa a lo que se suele afirmar sobre la mutua influencia modernista (posterior a 1920). Por ejemplo, el poema de Fontoura Xavier, “A Águila Pellada” (1890), fue referido por Darío en su célebre poema “Salutación al águila” (1906) y algunos poemas de este poeta brasileño fueron traducidas al español en 1914 por José Santos Chocano.³⁸⁰

Dicho esto, si atendemos la relación de Fontoura Xavier y Carvalho Júnior, vemos que pertenecían al mismo círculo literario, el cual estaba influenciado por el parnasianismo. Sin embargo, aunque *Parisina* es una recopilación de la obra de Carvalho Júnior, es posible afirmar que su interés por la poesía y particularmente por la de Baudelaire se haya dado una vez que llegó a Río de Janeiro, cuando se involucró con un círculo literario, conformado por Fortuna Xavier, el mismo Arthur Barreiros, Thomas Alves, Teophilo Dias, Arthur Azevedo, Alfredo Barreiros, entre muchos otros, mismos que ayudaron a financiar la publicación de *Parisina*.³⁸¹ Esto da muestra de varios elementos remarcables: un ánimo de sus contemporáneos por preservar la obra y la figura de nuestro autor para la posteridad, de una red literaria pequeña, pero sólida, y de lecturas francesas compartidas gracias al mercado editorial en Brasil, cuyo auge, sin duda, fue en Río de Janeiro.

En el presente análisis me interesa abordar algunos aspectos literarios y sociales presentes en el poema, vinculados a la posición ambivalente del autor sobre el papel de la mujer, así como la imagen y mirada masculina que plantea sobre ella. Para ello, pondré en diálogo al poema con otros textos de Carvalho Júnior y se vislumbrará una oposición entre la representación de la mujer-objeto-animal del poema con la propuesta política de feminidad que se encuentra en sus textos políticos, con un carácter más liberal-republicano.

Como todo soneto, los dos primeros cuartetos exponen una cuestión que se resuelve al final, en los tercetos. Los versos de la primera estrofa ponen en relieve

³⁸⁰ Véase Brandi Aleixo, “Antônio da Fontoura Xavier”, 2011, pp. 31-49 y Acereda, “Nexos literarios”, 2012, pp. 261-273.

³⁸¹ Véase Carvalho Júnior, *Parisina*, 1879, pp. 195-197.



una voz poética masculina que se dirige a una mujer desnuda sobre un lecho y hace énfasis en las emociones que le genera. Sobre el primer punto, es posible vislumbrar, desde un inicio, la imagen del cuerpo femenino, descrito con “formas opulentas” y, por lo tanto, como oposición a un cuerpo sin abundancias o excesos —no refiriéndose lo opulento como parte de la indumentaria, sino a la representación misma del cuerpo—. Es decir, lo que está haciendo Carvalho Júnior es plasmar un cuerpo sexualizado para el deseo y placer masculino, y fuera del orden moral tradicional: no se admiran sus virtudes o cualidades (como las imágenes religiosas de las vírgenes o santas), sino su físico y, desde ahí, se juzga su valía como mujer.

En cuanto al segundo punto, las “formas opulentas” le generan instintos caníbales a la voz poética, como “una jauría [sic] voraz de asnos lascivos”. Éste es un recurso que busca poner a la imagen de la mujer, primero, como corrupta, por la forma opulenta del cuerpo. La lascivia es en exceso animal —como la jauría de asnos—, y el asno tiene un significado sumamente fálico. En esa primera estrofa se sigue calificando a la mujer como deletérea (es decir, mortífera o venenosa), lo cual habla, por tanto, del peligro fatal que ella representa. No obstante, este tipo de mujer le despierta a la voz poética instintos depredadores, siendo sobre todo caníbales, como se indica en el cuarto verso y en el propio título del poema. Con estas palabras y de manera aparente, se pone a la mujer a la par, al menos como parte de la misma especie biológica, pero es algo que muta rápidamente.

El segundo cuarteto se enfoca en la reacción de la voz poética ante el cuerpo desnudo. La voz se describe como una fiera depredadora que dilata sus fosas nasales y espera la reacción (o distracción) de su presa, pero luego le surgen “chispas odiosas” en su mirada que, al mismo tiempo, envuelve a la mujer. Es decir, el cuerpo femenino no solo es un objeto de deseo, sino que genera un instinto animal con una vertiente destructiva y de dominación total: ya no solo en una supuesta dominación sexual, sino que es de carácter depredadora y de la cual, además, ella no tiene escapatoria. La animalidad, por lo tanto, es ambivalente entre ambos sexos, aunque ella es una presa-víctima y él un depredador-victimario, lo

cual reitera la idea de que la fatalidad femenina suele ser una construcción hecha desde el imaginario misógino.

De este modo, la imagen poética de la mujer nos puede acercar a la imagen de la esfinge finisecular; una mujer fatal que, según Erika Bornay, solo puede ser sometida a través de sus más primitivos instintos.³⁸² La esfinge, proveniente del antiguo Egipto y luego adoptada en Grecia, era un monstruo con cuerpo de león, alas de arpía rapaz y pecho y rostro de mujer, era un genio funerario y una ogresa violadora y asesina de varones jóvenes. Esta representación, sin embargo, quedó sepultada en la historia, pero mantuvo elementos en común: ser una mujer-bestia, portadora de enigmas y, durante el romanticismo decimonónico, se convirtió en una musa de estéticas envenenadas, una diosa histérica que “preside altares de la cara oculta del siglo” hasta volverse en el epítome de la mujer fatal en la cultura finisecular.³⁸³

Además, la representación de la mujer en el poema de Carvalho Júnior entra en diálogo con las representaciones literarias de las últimas tres décadas del siglo XIX brasileño. A saber: el autoexotismo. Para Luciana Murari, el discurso concerniente al autoexotismo brasileño está anclado a la descripción de la naturaleza brasileña, el clima y su cultura, con el fin de querer marcar una diferencia con el viejo mundo. Este anclaje es descrito por Murari como parte de un proceso nacionalista finisecular, el cual buscaba una identidad u originalidad brasileña y se halló en la naturaleza tropical, aunque ésta, paradójicamente representó un imperialismo interno por exotizar al pueblo y a su entorno. Esta narrativa hecha por la intelectualidad brasileña, especialmente la republicana, afectó a otras capas de la población, como la indígena o africana, pues desde el registro de lo exótico se buscó valorizar la literatura vernácula por medio de un ideal de alteridad dado por dicotomías claras: simple-complejo, salvaje-civilizado, natural-artificial, etc.³⁸⁴

³⁸² Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 266-267.

³⁸³ Bornay también define a la Esfinge por ser la representación que armonizó el ideal con la nueva estética de los simbolistas, seducidos por su exotismo, la naturaleza arcaica, sus connotaciones esotéricas y su fuerte potencial erótico. Véase Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 257-258.

³⁸⁴ Murari, “O culto da diferencia”, 1999, pp. 45-48.



En este sentido, si vinculamos la propuesta de Morari con las lecturas de Baudelaire hechas por Carvalho Júnior, encontramos una nueva forma de la feminidad que escapa de las representaciones de otras mujeres fatales, al inscribirla en una preocupación vernácula y exótica sobre una sexualidad animal en las mujeres, y, al mismo tiempo, en diálogo con la literatura cosmopolita-afrancesada. Regresando al poema, la mujer pierde los rasgos femeninos y propiamente humanos de la primera estrofa y, en su lugar, los dos primeros versos del terceto muestran cómo se acentúan los rasgos animalescos: un cuerpo largo, elástico y ondulante; un cuerpo de serpiente de cascabel, eléctrico y escamoso. A diferencia de las dos obras previamente analizadas en este capítulo, la mujer no tiene una alianza o relación con la serpiente bíblica, sino que ella misma se vuelve o es dicho animal. En este sentido, se puede afirmar que Carvalho Júnior inserta a otras figuras *ad hoc* a la mujer fatal, la cuales tienen un significado más mítico que religioso: la medusa y la lamia.

La lamia tienta con su lado femenino y humano a los hombres y, una vez que ella los cautiva, son engullidos por su lado serpentino. Según Bornay, la medusa representa una inclinación y fascinación a fin de siglo al tener una “belleza horrenda”, pues los artistas de la época ponen el acento en la repulsión por los reptiles y en este personaje que, de algún modo, antecede la petrificación y luego la destrucción de su víctima. Es decir, Bornay sostiene que la maldad femenina en estos personajes está acompañada por la atrocidad.³⁸⁵ Al mismo tiempo, la serpiente de cascabel representa un riesgo de fatalidad explícito en el poema: el veneno, que se reitera en dicha estrofa.

Las asociaciones animalescas de la mujer fatal —la serpiente, la esfinge, la lamia y la medusa— forman parte de un híbrido entre la atracción hacia el cuerpo femenino con lo indómito y peligroso de la naturaleza. Sin embargo, la representación particular que hace Carvalho Júnior coloca a la mirada masculina y al hombre en otro registro frente a la fatalidad femenina; el varón es mucho más activo frente al aparente riesgo que la mujer representa y, al mismo tiempo, pierde su condición de víctima, haciéndolo prácticamente heroico. Como en otros poemas

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 269-275.



del autor, el hombre queda en un terreno aparentemente más horizontal respecto a la mujer, ya que le pierde el miedo al peligro fatídico que ella representa. En “Antropofagia”, la voz poética sería casi un Perseo frente a Medusa.

Empero, a diferencia del héroe tradicional que sale victorioso e impoluto por no caer en las tentaciones de Medusa, el de Carvalho Júnior, en cambio, sí se pervierte y, por lo tanto, subvierte y transgrede la masculinidad. Es decir, no es una víctima de la mujer en tanto que no muere y logra dominarla, pero sí satisface el deseo sexual-antropofágico. Si bien la subversión no es total para convertirse en un héroe melancólico o decadente ni se vuelve una víctima, como suele suceder con otras representaciones de la mujer fatal,³⁸⁶ sí afecta su lugar de enunciación. Es decir, a diferencia de las obras posteriores hispanoamericanas, lo que vemos es que no hay un riesgo del estatus del hombre, perteneciente a la clase alta o el burgués, sino que desde un inicio hay una degradación del hombre porque actúa desde un instinto casi animal y, por lo tanto, salvaje.

Así, la voz poética de “Antropofagia” no está condenada al fracaso, la ruina o la muerte; tampoco cae a un abismo ni física ni moralmente hablando, pero, al mismo tiempo, aunque la representación masculina no está condenada de principio a fin, porque no buscaba encontrar un amor idealizado, distorsiona la moralidad masculina tras la satisfacción efímera de su sexualidad-antropofágica. De este modo, la subversión recae justo en que hay una degradación del hombre por varios motivos implícitos: la relación sexual con una mujer fatal que no es totalmente humana; luego, como veremos al final de este análisis, por el asesinato —aunque sea relativamente justificado por matar una mujer que es un peligro social— y, finalmente, el acto canibalesco, haciendo del hombre una especie de héroe inmoral y grotesco.

En cuanto a la corporalidad y todo aquello que sabemos sobre la mujer es únicamente desde la mirada y los deseos masculinos: ella no es agente, sino sujeto de la mirada y deseo del varón, y tampoco parece ser consciente del peligro que ella misma representa o el riesgo al que se enfrenta al encontrarse con el hombre.

³⁸⁶ Para ver la construcción decadentista del héroe decadente que se crea al enfrentarse con la mujer fatal véase Gutiérrez, “El héroe decadente”, 2000, pp. 79-88.



En este caso, como apunta Julibert, la fatalidad no depende tanto de las cualidades específicas del personaje femenino, al ser siempre inmensamente deseable para los hombres en general o en particular para alguno que, tras cruzarse en su camino, no renuncia a ella con el fin de poseerla, cualquiera que sea su tara o el precio que haya que pagar: sea su propia vida, sea la de la supuesta amada.³⁸⁷

Esto último se puede ver con mayor claridad en los últimos cuatro versos, los cuales hablan de la resolución de la tensión animal: “los deseos” de la voz poética “pululan en el cuerpo femenino” y “los gusanos sensuales” se alimentan de las “carnes febriles” y de sus “espléndidas sobras”. De este modo, aunque se hace explícita la muerte de la mujer, no es así con el motivo por el cual muere. No obstante, por el desarrollo de la voz poética a lo largo del poema se podría interpretar, inequívocamente, como un asesinato y una actitud depredadora y necrófila, ya que la mirada masculina carece de un control de sus pasiones animalescas y, a raíz de ello, se muestran dos aspectos importantes con los que podemos concluir.

En primer lugar, está la satisfacción de un deseo carnal-antropofágico que reafirma un lugar de poder de la sexualidad masculina sobre la femenina. Luego, el culmen de la dominación patriarcal en su máxima expresión: el asesinato de la mujer por razones de género. En resumidas cuentas, cuando el hombre mantiene o busca recuperar su lugar de dominación física, sexual o moral frente a la mujer —aunque ella represente una atracción o un peligro—, la aparente horizontalidad de poder y de peligro se rompe, posicionándolo nuevamente en un lugar de dominación. Por lo tanto, el mensaje, al igual que en los casos anteriores, es buscar reestablecer el orden social y patriarcal en la sociedad mediante la condena de la sexualidad femenina.

De la obra podemos concluir varios aspectos. La representación de la "mujer fatal" en la literatura brasileña finisecular estuvo íntimamente ligada a las dinámicas de género y poder en la sociedad de la época, pues la construcción de la figura de la mujer fatal reflejó y perpetuó una misoginia arraigada en la cultura brasileña, que se manifestaba en diversas esferas sociales y culturales. Es decir, si consideramos

³⁸⁷ Julibert, *Hombres fatales*, 2022, p. 23.



el cambio del contexto social y cultural del Brasil decimonónico, vemos que, en la primera parte del siglo, la sociedad brasileña estaba profundamente marcada por valores patriarcales y una estricta división racial y de género, en la que se esperaba que las mujeres blancas se conformaran con los roles tradicionales de esposa y madre, mientras que las mujeres racializadas eran consideradas sujetos cada vez más sexualizados. Así, cualquier desviación de estos roles era vista como una amenaza para el orden social establecido y, por lo tanto, era objeto de escrutinio y condena. Sin embargo, hacia el último tercio del siglo XIX hubo una serie de cambios sobre la concepción de lo femenino, como las mujeres intelectuales que abogaban por la igualdad racional, mientras que paralelamente surgieron discursos exacerbados en contra de la mujer, que la tildaban de pecadora, anormal o inmoral por manifestar sus deseos sexuales, sobre todo desde las concepciones religiosas, civiles y médicas, mismas que afianzaban y distorsionaban las viejas creencias.³⁸⁸

En segundo lugar, la representación de la mujer fatal en la literatura brasileña reflejó y reforzó estos valores patriarcales, presentando a las mujeres como seductoras, manipuladoras y peligrosas por exacerbar una supuesta —y falsa— sexualidad animal, a tal grado de justificar su asesinato. Estos personajes femeninos eran a menudo retratados como responsables de la perdición de los hombres, ejerciendo un poder destructivo sobre ellos a través de su belleza y su sexualidad, aunque en el caso de Carvalho Júnior el poder destructivo es devuelto al hombre hasta destruir a la mujer. Esta representación de la mujer fatal, asociada con la sexualidad femenina desenfrenada, nos puede reflejar los dobles estándares de género prevalecientes en la sociedad brasileña de la época: por un lado, en sus textos políticos, Carvalho Júnior promovía la educación de la mujer y su participación política en un terreno de igualdad, pero, por otro lado, su poesía refleja una contrastante visión sobre la sexualidad femenina, pues es vista como una amenaza a la moralidad pública y la estabilidad social.

Finalmente, la representación de la mujer fatal en la literatura brasileña finisecular no solo refleja una misoginia social arraigada, sino que también contribuía a perpetuarla, reforzando estereotipos de género negativos y limitantes.

³⁸⁸ Véase Mendonça Santos, “O corpo em transe”, 2015.



Estos personajes femeninos servían como ejemplos de lo que sucedía cuando las mujeres desafiaban las normas de género establecidas, reforzando así la idea de que las mujeres que se salían de los roles tradicionales eran peligrosas y dignas de desconfianza. Particularmente en el imaginario poético del autor, hay un atributo general sobre las mujeres: su desnudez despierta los instintos animales más abyectos en los hombres y, por lo tanto, desestabilizan el orden social. En consecuencia, la mujer, al ser la encarnación de los males sociales, merece ser destruida, no por lo que hace, sino por cómo el hombre y la sociedad la ven. Sin embargo, esto también plantea la doble moral de la época: la vida sexual del hombre fuera del matrimonio, en la que se culpa a la mujer y no las decisiones del hombre y, en contraparte, se vislumbra la aparición de la nueva mujer y algunos procesos de secularización. Es decir, si bien Carvalho Júnior planteaba la emancipación política y racional de las mujeres desde el republicanismo, paralelamente criticaba su apertura sexual, luego de satisfacer los propios deseos masculinos. Esto es un doble embate entre el temor y la aspiración que generaba la libertad de las mujeres en todos los terrenos sociales.

La muñeca, de Carmela Eulate Sanjurjo. Una mujer fatal victoriosa

La muñeca, de Carmela Eulate Sanjurjo, fue publicada por primera vez, como libro, en 1895. Esta novela corta la prologó el fundador del Partido Autonomista puertorriqueño, Manuel Zeno Gandía.³⁸⁹ En una reciente revisión y reedición de la obra, publicada por la UNAM, Cisterna y Stecher arguyen en su “Presentación” que:

En sus estudios sobre la escritura de mujeres del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la crítica feminista ha identificado una serie de estrategias desplegadas por las autoras para facilitar su acceso a la publicación y circulación de sus obras [...], [como] solicitar prólogos a autores consagrados [...]. Estos paratextos constituían importantes respaldos simbólicos en contextos en que se desconfiaba de la capacidad de las mujeres para

³⁸⁹ Manuel Zeno Gandía fue un liberal y reformista que vivió en Francia durante su internado de medicina y, al regresar a Puerto Rico, se dedicó al periodismo; es considerado el mayor exponente del naturalismo en su país.

dedicarse a la literatura. Así, si un escritor consagrado afirmaba que el texto de una mujer valía la pena, la resistencia a publicarlo y leerlo se reducía considerablemente.³⁹⁰

Sin embargo, considero pertinente resaltar y matizar varias cuestiones al respecto del prólogo de la novela. La primera es que, cuando Zeno Gandía elogia a la autora, suele hacerlo en términos masculinos, primero por sus capacidades creativas: “esa privilegiada facultad de crear realidades es la predominante en el libro a[!] que [le] dedico estas líneas. Carmela Eulate es *un* filósofo, es *un* novelista”.³⁹¹ Además, compara y encuentra paralelismos entre la novela corta de Eulate Sanjurjo con el argumento narrativo de otro autor: “El maniquí” de [H]Offman.

Pero, contrario a la lectura que hizo Zeno Gandía sobre *La muñeca*, con solo atender su título más bien es posible entrever un diálogo con la literatura europea. El primer antecedente que retrata a los miembros de las clases altas como muñecos fue la novela *Lalki. Escenas previas a la boda*, publicada por Józef Ignacy Kraz en 1873. Luego le siguió una novela por entregas (1887-1889), publicada después en varios tomos (en 1890), titulada *Lalka* —o *Muñeca*, en polaco; *Lalki*, en plural—, de Boleslaw Prus. Debido a estas obras en específico, asimiladas y reinterpretadas en el teatro de Ibsen, se comenzó a utilizar y difundir el término de “muñecos” como un peyorativo para referirse a las personas de la alta sociedad (comerciantes importantes y una aristocracia empobrecida), las cuales buscaban relacionarse con la alta aristocracia por vínculos familiares y casamientos.³⁹² Eulate Sanjurjo retrata al personaje principal, Rosario, como una muñeca de este tipo.

Particularmente, la obra de Prus se centra en la vida de Stanislaw Workuza, un comerciante que se enamoró de Izabella, una aristócrata venida a menos y es un paradigma literario de la mujer fatal en Polonia. Ella no sabe que le hace daño a los demás o a ella misma al coquetear con todos, incluso con su primo, quien también está enamorado de ella (Julián Ochocki). Workuza buscó huir de ella, al verla coquetear con su primo y también trató de suicidarse, pero termina yendo a

³⁹⁰ Cisterna y Stecher, “Presentación” en Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 2020, p. 6.

³⁹¹ Zeno Gandía, “Prólogo” en Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1895, p. XIII. Cursivas mías.

³⁹² Véase Moretti, *El burgués*, 2014, pp. 189-193.



París para alejarse de Izabella; él encarnaba el pesimismo y la decadencia de la incipiente modernidad polaca. Aunque aparentemente hay paralelismos entre los hilos narrativos de la obra de Eulate Sanjurjo con la de Prus (al poner a una mujer como protagonista y teniendo como a sus enamorados a un hombre llamado Julián), es difícil comprobar y más aún sostener que hubiese una influencia directa, ya que la autora no sabía polaco, y la traducción al español y a otros idiomas se dieron hasta bien entrado el siglo xx, salvo en ruso, que se hizo inmediatamente, en 1890. Y si bien se sabe que Eulate Sanjurjo sabía este último idioma, no he tenido acceso a información que me diga si aprendió la lengua antes o después de su exilio en España, cuán avanzado era su conocimiento en ella, si había leído o no literatura rusa en el idioma original y, sobre todo, si llegó esta obra a sus manos. Sin embargo, según algunos autores, sí hay un diálogo claro entre Eulate Sanjurjo con el teatro de Ibsen, específicamente con “Casa de muñecas” y,³⁹³ además, el teatro de Ibsen difundió el significado social de los aristócratas y burgueses como muñecos.

Como se expuso en el primer capítulo al respecto del contexto cultural decimonónico en América Latina, las élites intelectuales fueron las promotoras de los proyectos educativos de la sociedad. Estas élites se veían a sí mismas como guías pedagógicas para educar moral, cívica y espiritualmente a niños, jóvenes y señoritas, a las madres y a los trabajadores y, sin duda, había de por medio un trasfondo de educación de géneros. Es decir, hacia la segunda mitad del siglo xix vamos a encontrar un gran número de publicaciones, sobre todo periódicas —como novelas de folletín, periódicos, revistas de variedades—, dedicadas a fomentar la feminidad en las mujeres de la sociedad y, para ello, la literatura ocupaba un lugar central en su formación.

Así pues, la educación femenina estuvo permeada por un deber ser visible en sus personajes congéneres de la ficción. Sobre estos planteamientos voy a inscribir, de manera parcial, a la novela de Eulate Sanjurjo. Advierto que mi lectura de *La muñeca* se deslinda de otras interpretaciones y parte del cuestionamiento a las mujeres de la élite. Aun así, la lectura que se hizo en su momento es totalmente opuesta, pues el propio prologuista tuvo una postura que censuró las acciones de

³⁹³ Véase Cruz, “Aproximación a la novela femenina”, s/f, pp. 152-153.



Rosario al encauzar, con su ejemplo, la condición femenina de manera más bien convencional: “Ese temperamento femenino [...] es, al cabo, un caso patológico, un caso de enfermedad, pero es de esas enfermedades que no siempre matan al contaminado, sino que hieren antes a los demás. En caso tales, suelen sufrirlo los sanos”.³⁹⁴

Esta lectura pedagógica de la mujer en la literatura no fue excepción en los años siguientes a la primera publicación de *La muñeca*, en 1890. Entre abril y octubre de 1903, cuando su autora ya estaba exiliada en España, la novela se volvió a publicar en Puerto Rico, pero a manera de folletín, en un periódico de variedades: *El Carnaval. Revista de Literatura y Artes*, que tenía como subtítulo estar “Dedicada al Bello Sexo”.³⁹⁵ Esta publicación buscaba enseñar un buen comportamiento femenino basado en valores de género tradicionales para que las mujeres se casaran y fueran dignas en el ámbito privado y público, como lo muestra, por ejemplo, el texto de M. Tadu, titulado “Las insumisas”,³⁹⁶ el cual rechazaba moralmente el carácter dominante de la mujer por romper el buen temperamento del esposo y la tranquilidad familiar.

No se puede negar, por lo tanto, que la lectura de la obra, tanto en el libro de 1895, debido al prólogo de Zeno Gandía, como en *El Carnaval*, en 1903, se haya leído en términos pedagógicos sobre lo que debería ser una conducta ejemplar en la mujer o, de lo contrario, se recibiría un castigo o se patologizaba a la mujer, con el fin de volver al orden social. Es decir, también hubo algunas expresiones literarias

³⁹⁴ Zeno Gandía, “Prólogo” en Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1895, p. XIV-XV.

³⁹⁵ De manera particular, esta segunda publicación de la novela de Sanjurjo estuvo publicada a dos columnas, en una sección titulada “Novelas Cortas”, que solía estar a la mitad del periódico o antes de los anuncios. La gran mayoría de los fragmentos contenían aproximadamente un tercio de capítulo y el contenido abarcaba toda la sección: usualmente una página, salvo los últimos tres números en que apareció, pues las publicaciones del 11 y del 18 de octubre ocuparon el doble de espacio, y el fragmento final, publicado el 25 de ese mismo mes, abarcó poco más de la mitad de una página. Véase *El Carnaval*, 19 de abril de 1903, p. 400; *El Carnaval*, 3 de mayo de 1903, 417; *El Carnaval*, 17 de mayo de 1903, p. 425; *El Carnaval*, 24 de mayo de 1903, p. 433; *El Carnaval*, 31 de mayo de 1903, p. 441; *El Carnaval*, 21 de junio de 1903, p. 449; *El Carnaval*, 28 de junio de 1903, p. 459; *El Carnaval*, 5 de julio de 1903, p. 467; *El Carnaval*, 19 de julio de 1903, p. 478; *El Carnaval*, 26 de julio de 1903, p. 487; *El Carnaval*, 2 de agosto de 1903, p. 494; *El Carnaval*, 9 de agosto de 1903, 504; *El Carnaval*, 16 de agosto de 1903, p. 514; *El Carnaval*, 13 de septiembre de 1903, 547; *El Carnaval*, 4 de octubre de 1903, p. 581; *El Carnaval*, 11 de octubre de 1903, pp. 593-594; *El Carnaval*, 18 de octubre de 1903, pp. 605-606 y *El Carnaval*, 25 de octubre de 1903.

³⁹⁶ *El Carnaval*, 4 de octubre de 1903, p. 577.



con temáticas “perversas”, “inmorales” o “amenazantes” que, aun siendo parte de un imaginario cultural, ponían en crisis el orden social, ya que se vieron como problemáticas y censurables. Empero, algunos escritores modernistas y de manera excepcional nuestra escritora, Carmela Eulate Sanjurjo, planteó una transgresión del modelo femenino desde la literatura.

En cuanto a la representación femenina de Rosario, ésta no solo fue creada desde el imaginario de una mujer, lo cual ya plantea, al menos en su caso, otro tratamiento de su obra, sino que, poniéndola en diálogo con las publicaciones anteriores de nuestra autora y con el panorama literario nacional y regional, como se expuso en el capítulo anterior, vemos que ya se cuestionaba el papel tradicional de la mujer y *La muñeca* no fue la excepción. Regresando a Cisterna y Stecher, podemos recuperar sus afirmaciones y leer la novela en su mismo registro:

Lo que en una primera lectura parece ofrecer *La muñeca* es una reconversión a las mujeres que orientan su vida en torno a valores aristocráticos. Entre estos destacan negativamente la frivolidad, el amor por el lujo y la ostentación y el privilegio de una sociabilidad pública por sobre la domesticidad. [...] La novela de Carmela Eulate participaría del proyecto hegemónico de transformar a las mujeres en verdaderos “ángeles del hogar”: abnegadas, sumisas, bondadosas, totalmente satisfechas con sus roles de madres y esposas. Sin embargo, [...] los distintos discursos que atraviesan el texto y el análisis de los personajes y sus trayectorias permite[n] interpretar *La muñeca* como un texto que tempranamente plantea perspectivas críticas con respecto a la función social de las mujeres. [...] Ni el modelo aristocrático que piensa a las mujeres como adornos, ni el burgués que ve en ellas un elemento moralizador, constituyen alternativas que permiten su desarrollo como sujetos autónomos.

En síntesis, pese a que la propuesta de lectura en aquel contexto buscaba reproducir el orden social a través de la educación de género, lo que vemos en la novela de Eulate Sanjurjo es una alternativa ficcional a los referentes de feminidad. Esto es, reitero, lo que busco analizar. Al inicio de *La muñeca* vemos cuál es la historia y la caracterización de Rosario: una mujer joven y hermosa, tierna, de piel sumamente blanca, con ojos azules y largas pestañas: una muñeca; ella está

en el momento previo a su boda y la voz narrativa destaca su preocupación —o más bien frivolidad y falsedad— por mostrar su belleza y lujos de la boda frente a sus amigas y la sociedad, como sinónimos de ostentación de su capital económico y erótico:³⁹⁷ “Inmóvil y silenciosa, contemplaba su figura, preocupada con la grave ceremonia que iba a cambiar su vida, pero mucho más con la idea de estar bella, de triunfar, de sus amigas que menos afortunadas no podrían casarse con el lujo y boato con que ella iba a hacerlo.”³⁹⁸

Ella va a contraer matrimonio con Julián Lasaleta, un prestigioso abogado de 37 años (15 más que ella). Es debido a su manipulación, producto de su belleza y actitudes tiernas e infantiles, mas no su sexualización, que Rosario conmueve y controla a su voluntad a Julián para obtener lo que quiera: vivir lujosamente, vestir ropa de alta costura y a la moda o con adornos para su casa que provienen de distintos países, lo cual se ve desde su llegada de luna de miel a París y Niza:

Rosario llevaba de equipaje ocho baúles-mundos y una docena de sombreros, sin contar las alhajas que su marido la había comprado en París. [...] La pequeña cabeza cubierta con una *toque*,³⁹⁹ y en la mano, el cabás [o bolso] de cuero, hubiera podido tomársela por una de esas extranjeras que se pasan la vida viajando, que cruzan la España en invierno, visitando catedrales y sacando copias de los cuadros que enriquecen los museos [...]. Rosario volvía del viaje contenta, deseando instalarse en la casa que había puesto con lujo y, sobre todo, ávida de presentarse en sociedad para lucir los magníficos trajes que traía de París, y debían llamar poderosamente la atención.⁴⁰⁰

³⁹⁷ El capital erótico se compone de seis o siete elementos distintivos: belleza, atractivo sexual, habilidades sociales, vitalidad, presentación social, competencia sexual y, en algunas culturas, fertilidad. Catherine Hakim argumenta que el capital erótico es una herramienta importante para la movilidad social y que las mujeres, en general, poseen más capital erótico que los hombres debido a su mayor inversión en él. Hakim critica cómo el patriarcado ha creado ideologías morales que inhiben a las mujeres de explotar su capital erótico para beneficios económicos y sociales, tal y como sucede con Rosario en la novela. Véase Hakim, “Erotic Capital”, 2010.

³⁹⁸ Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1895, p. 2.

³⁹⁹ Una *toque*, en francés, es un sombrero ruso —*ushanka*—. El astracán es la lana o la piel con lana de un karakul, un tipo de cordero recién nacido proveniente de la región rusa homónima, Astracán.

⁴⁰⁰ Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1895, pp. 5-6.



La proyección social de Rosario, mediada por el control absoluto de su imagen a través de la moda y el consumo internacional, son más importantes que el deseo del cuidado del hogar y del bienestar económico del matrimonio, valores fomentados en las mujeres de la élite y otras clases más bajas de la época. La autora está representando al mundo moderno, material y mercantil al que aspira Rosario. Según la voz narrativa, esto se debía, justamente, a la educación familiar que recibió en casa:

Hija única de una familia rica, mimada por un padre anciano, y por una madre cuyo carácter débil no era capaz de dirigirla, la joven se acostumbró a hacer de su capricho ley. Era frívola, derrochadora y coqueta, con poquísima ilustración y sin principios religiosos, pues jamás fue a la iglesia con otro objeto que el de lucir un traje nuevo. Su hermosura, notable desde niña, se desarrolló en la juventud, realizada por el lujo y elegancia con que la vestían. [...] Se adivinaba en ella fácilmente a la mujer de temperamento frío para quien la pasión será siempre un enigma, concentrando la vida en el cerebro.⁴⁰¹

La belleza y la falta de moralidad, sumadas a la racionalidad frívola, son características unívocas de la mujer fatal. Sin embargo, la representación de Rosario también dialoga con la aparición de una nueva mujer a fin de siglo: la consumista y pendiente de la moda, la que se presenta a sí misma como un objeto de lujo, admiración y deseo. Todo esto se proyecta en cada aspecto de su vida, como su propia casa, que es una proyección de su imagen y ambición:

En la sala, elegantemente puesta con sillería y cortinajes de damasco encarnado veíanse multitud de objetos de arte y fantasía, mezclados con esa prodigalidad que autoriza la moda. Espejos [...], jarrones, estatuillas [...], una *causeuse* [...], un busto de bronce, oleografías y grabados en acero y en elegantes *étagères*, muñecos y *bibelots*, viéndose mezclados el objeto de arte y la figura de dos pesetas. En el gabinete, separado por un *portière* de terciopelo, estaba el piano [...] de Pleyel, que Rosario tenía cubierto de figuras de Sajonia, ostentando en un pequeño caballete, el retrato de busto de la dueña de la casa. Esta, era tan aficionada a reproducirse, que, por paredes y mesas, en álbumes y marcos, podía hallarse su figura [...]. El

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

retrato de Lasaleta, al lápiz, con severo marco de madera, ocupaba el puesto de honor, haciendo *pendant [sic]* al de Rosario.⁴⁰²

Rosario es el epítome de una mujer moderna que se adaptó a los cambios sociales concernientes a esta modernidad capitalista, sin medir sus consecuencias. Es decir, su personalidad se amolda a la aceleración de la moda y a cuestiones de los lujos del mercado y el consumo. Es una mujer burguesa que demuestra el control racional sobre sí misma y reafirma su autonomía a través del gasto y de la manipulación de su imagen a la mirada de los otros. El principal argumento de autonomía frente a Julián es que, si reducía sus gastos, era un motivo para quedarse encerrada en el hogar, además le demostraba constantemente que podría prescindir de él para seguir viviendo con lujos gracias a su belleza y lo castigaba con actitudes de desdén e indiferencia o le causaba celos con otros hombres hasta obligarlo a ceder a sus caprichos.

En este sentido, Rosario destaca no sólo por su belleza frente a la sociedad, sino por sus hábitos de consumo, la ostentación y el lujo frente a sus amigas, los cuales están mostrados de manera sumamente racional. Siguiendo la lectura sobre Rosario hecha por Ángel A. Rivera, lo que vemos en la sociedad de finales del siglo XIX en Puerto Rico y buena parte de América Latina es que algunas mujeres se hicieron más independientes como consumidoras, adquirieron mayor control sobre sus vidas y se volvieron más conscientes de la construcción de su imagen, lo que causó bastante ansiedad en el mundo masculino. El poder adquisitivo que muestra Rosario resulta central en el desarrollo de su personalidad y conecta con este tipo de mujer decimonónica: le da facultades de control en la elaboración de su propia imagen, le recuerda su poder y hegemonía social y de clase.⁴⁰³ Al igual que en otras partes de América Latina, la “nueva mujer” puertorriqueña, a finales del siglo XIX, comenzó a ser representada como una figura frívola, superficial y dedicada al entretenimiento y la moda. Esta percepción surgió en parte como una reacción al creciente acceso de las mujeres a la educación, el trabajo remunerado y los

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 12-13. Cursivas en el original.

⁴⁰³ Rivera, “Relectura de la ‘femme fatale’”, 1998, p. 60.



espacios públicos. En consecuencia, el capital erótico se convirtió en un medio para deslegitimar sus avances, vinculándolas a la frivolidad y la superficialidad en lugar de reconocer su agencia y su potencial para utilizar su atractivo como una herramienta de movilidad social, algo que parece sugerirse en *La muñeca*.

Su composición como mujer fatal, como ser calculadora y frívola para dominar a su marido, anteponerse siempre a sí misma por la cuestión doméstica y marital, rechazar la abnegación, incluso negarse implícitamente a la maternidad por no querer constreñirse al espacio privado y dejar de lucir como una muñeca ante la sociedad, hace que transgreda el orden social y sexual tradicional en el que se encuentra inmersa.⁴⁰⁴ La vida lujosa de Rosario, pese a los reproches de su marido, anticipa el quiebre económico de Julián por los excesivos gastos que ella tiene hasta que, finalmente y pese a trabajar más para complacerla, él llega a la bancarrota. Tal situación económica lo lleva a una depresión, pues nota su situación como deshonrosa y descuida el despacho y su vida política, sobre todo por sentir la falta de apoyo de su esposa. La autora muestra una imagen negativa de su protagonista, en tanto que critica la superficialidad de su autora sin que Rosario siquiera tenga compasión por lo que lo rodea, pues su fin último es saberse admirada.

En un acto de desesperación, Julián termina suicidándose y, en su nota de suicidio, acusa a Rosario de todos sus males, pero la nota nunca es leída por la sociedad o el mismo lector, pues la madre de Rosario la encuentra y la destruye. Finalmente, quien termina afrontando la deuda y el honor del difunto es el hermano de Julián, sin embargo, Rosario continúa con su forma de vida y sin un ápice de culpa por la muerte de su marido, ascendiendo socialmente y saliendo victoriosa en la narración. Estos dos elementos son una cuestión novedosa en la construcción de una *femme fatale*, pues si la contraponemos con la representación construida desde el imaginario masculino, vemos que ésta termina destruida o regresa al orden patriarcal para perpetuar a la sociedad y la moralidad.

Ante esta narración, nos enfrentamos a dos planteamientos no menores: por un lado, que la representación de la fatalidad femenina es construida desde la mirada de una mujer y transgrede a la tradición literaria finisecular, pues Rosario

⁴⁰⁴ Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1897, pp. 36-37.



sale victoriosa, con más poder económico que al principio y termina ascendiendo socialmente gracias a su atractivo físico. Además, otra cuestión generosa es que su imagen rara vez pasa por una belleza no sexualizada ante la mirada de Julián y controla absolutamente todas las situaciones desde una racionalidad frívola para obtener lo que quiere. Sin embargo, en lugar de enaltecer estas actitudes, la autora parece ser crítica con la superficialidad que genera el mundo moderno. Por otro lado, esta representación plantea cuestionamientos de clase, pues critica la posición aristocrática femenina o de la ascendente burguesía: la superficialidad y la ostentación, frente al valor de la masculinidad que detenta Julián, el cual está construido sobre la honorabilidad, lo que genera, en consecuencia, una crisis en la masculinidad. Es decir, ni la feminidad más tradicional, que buscaba constreñir a la mujer en el espacio doméstico, ni la que se estaba generando en el mundo moderno, a partir del consumo superficial parecen ser modelos que satisfagan a la autora. Al contrario, hace una sátira de esta nueva clase en construcción y aboga, más bien, por la educación y el capital cultural —del que carece Rosario— para una verdadera emancipación femenina.

Asimismo, pone en cuestión la construcción de los valores burgueses sobre los cuales se están construyendo la personalidad de Rosario, pero también la de Lasaleta, pues se burla del amor romántico y del trabajo como formas de honorabilidad en el hombre. Dicho esto, podemos destacar una lectura masculina del momento, regresando al trabajo introductorio de Zeno Gandía en *La muñeca*. En él, critica a la madre de Rosario por lo que ocurre en los sectores altos cuando las madres no educaban bien a sus hijas, haciendo que resulten mujeres frívolas y caprichosas, pero que, para reformar a Rosario, ésta debería regresar a los brazos de su madre y rogar al cielo para no caer en la fatalidad.⁴⁰⁵ De este modo, Zeno Gandía responsabiliza a las mujeres por la educación femenina, su valor moral ante la sociedad y rechaza a toda costa este tipo de ejemplo sobre la feminidad. Sin embargo, el tránsito de siglo representó una paulatina y profunda transformación en la moralidad de las élites, que se engarza a las cuestiones de género y está

⁴⁰⁵ Zeno Gandía, “Prólogo” en Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1895, pp. XIII-XIV.



circunscrita a la aparición de una clase pujante: la burguesía y es lo que me gustaría apuntar a manera de conclusión.

A diferencia de lo que mencionan Cisterna y Stecher, considero que los valores burgueses en Eulate Sanjurjo sí significaron una posibilidad de emancipación femenina en el Puerto Rico decimonónico, acorde con lo que vemos en la novela. Por un lado, aparece la erosión de una masculinidad tradicional en Julián: él constituye esta masculinidad en aspectos de una honorabilidad frente a la sociedad, sin embargo, también es víctima del amor romántico y del arquetipo de la mujer fatal que detenta Rosario. Julián es un hombre bondadoso, generoso, tradicionalmente proveedor, pero sumiso por la actitud manipuladora de una mujer que anticipa la pérdida económica y el abismo emocional en la que va a caer. Sin embargo, hay un punto de quiebre en los capítulos V y VI; una ruptura con el Romanticismo, al contraponer el amor y la ternura con el trabajo y su honorabilidad. Aquí recordemos la definición sobre el Romanticismo: “no es una expresión estética, sino una expresión de moralidad burguesa que normó y ordenó a una sociedad, sobre todo a una nueva clase social e intelectualidad distinta de la misma burguesía en la cultura política del medio siglo —la de la opinión pública—”.⁴⁰⁶ Esta expresión se basó en los múltiples significados del honor: la honra, vinculada al estatus; el honor sexual ligado a la virtud, sobre todo la femenina, y la honestidad, fundamental para la opinión pública. Recordemos que Julián es un abogado, es decir, con una formación liberal; también representa a esa clase pujante en la vida política de la época, ya que organiza reuniones en su despacho y hace publicaciones periódicas e independientes en contra del gobierno local. Una vez negado el amor de Rosario, vemos que desde el capítulo IV él busca concentrarse en el trabajo para evadir su desdicha y, al mismo tiempo, para satisfacer el consumo excesivo de su esposa. Se ve a sí mismo como un intelectual respetable, pero Rosario, tras un exabrupto porque su marido le negó asistir a un baile en el palacio donde vivía el gobernador, le hace una crítica sagaz a la moralidad y cultura política del marido:

Vosotros no hacéis política. Lucháis en los periódicos hasta adquirir un nombre que tenga su precio en el mercado y que se compre con un destino o puñado de oro.

⁴⁰⁶. Véase Piccato, *La tiranía de la opinión*, 2015, pp. 21-50, 247-286.



Comprendo, si son así, que se inquieten de verte en [el] palacio, y que tu presencia sea mal interpretada ¿creen que irás a disputarle su pitanza?⁴⁰⁷

Es decir, Julián Lasaleta se mueve en el registro de honorabilidad de la esfera pública. Es más, incluso cuando se anuncia la ruina espera que su esposa comparta los mismos valores, pero sabe que la respuesta de Rosario sería la negativa a sacrificar sus lujos. De este modo, ante sus miedos a inminente ruina, considera que la única respuesta para salvaguardar su honor sería la muerte, incluso antes que pedirle ayuda a su hermano:

Proponerle a Rosario, en nombre del honor en que [ella] no creía, que se deshiciera de sus alhajas para pagar aquellas deudas, y que se redujera a vivir modestamente, a dejar aquella casa y tomar otra más pequeña, a prescindir del carruaje y del lujo a que estaba acostumbrada, era absurdo. [...] Sí, la conocía bien. Rosario no era naturalmente viciosa, tenía un temperamento frío, refractario al amor, pero lo aceptaría todo, iría hasta el delito, antes que conformarse a los treinta y dos años en el esplendor de su hermosura, con prescindir del lujo en que había vivido. [...] Hasta entonces no había sido más que desgraciado; más allá estaba el deshonor. La idea de la muerte, que más de una vez le había ocurrido en épocas pasadas, se le presentó como una solución. Su honra estaba comprometida, y no podía pagar, solventar aquellas deudas, más que con su sangre.⁴⁰⁸

La imagen de Rosario como referente de feminidad reclama una función nueva respecto a la sociedad finisecular. Al participar de una representación del imaginario masculino, la *femme fatale*, pero relativa a los intereses burgueses femeninos, Rosario se construye a sí misma mediante hábitos de consumo modernos. En otras palabras, a raíz de su consumo construye su imagen y establece los parámetros para establecer su relación con los demás y con el mundo. Ella sale del ámbito doméstico y se proyecta ante el público mediante sus hábitos económicos, aunque también se ata a una nueva feminidad mercantilizada y moderna.

⁴⁰⁷ Eulate Sanjurjo, *La muñeca*, 1895, pp. 60-61.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 102, 104-105.

Rosario es, paradójicamente, un sujeto que generó miedo por representar a la nueva mujer que disputa su lugar en la vida cotidiana a través del consumo y participación en la esfera pública; se crea a sí misma a partir de una fachada de honor, feminidad y clase, como una *dolce far niente*, que Erika Bornay describe como la consecuencia del acceso a las mujeres a la clase burguesa, pues sus responsabilidades en los distintos espacios sociales se redujeron respecto a otras épocas. Es decir, la mujer de clase alta se mantuvo al margen del trabajo productivo y, en su lugar, redujo su papel a ser educadora y cuidadora de los hijos, además de que encontró más tiempo libre. La mujer ociosa burguesa, si bien surgió como una guardiana o ángel del hogar que se entregaba absolutamente a los miembros de su familia en la sociedad decimonónica occidental, este modelo comenzó a ser cuestionado a fin de siglo por las mismas mujeres burguesas.⁴⁰⁹ Recordemos que Rosario rechazaba la maternidad para no restringir su participación y visibilidad en el espacio público.

En conclusión, no me parece sorprendente que la misma Eulate Sanjurjo viera en su clase y en la Modernidad industrial, las ventajas que traían para las mujeres los nuevos modos de comportamiento, pero también los criticó desde sus propios códigos morales. En ellos encuentra la emancipación del ámbito doméstico y, mediante el control absoluto de la propia imagen, Rosario se construye a sí misma desde el consumo. Para ello, la belleza y el lujo son vistos como sinónimo de poder y les son indispensables para ostentarlo, pero su imagen está anclada a un modo de consumo constante y frívolo, y se utiliza únicamente para generar una reacción específica de la sociedad: ser concebida como una mujer moderna y superior a las demás, pero al mismo tiempo es carente de virtud y de cultura, lo cual es un subtexto crítico en la novela.

⁴⁰⁹ Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2018, pp. 68-76.



Conclusiones

La Modernidad de finales del siglo XIX en occidente, paralela a los procesos de modernización política y económica, trajo consigo aspiraciones y miedos en las sociedades urbanas, en especial al respecto de las nociones de feminidad. Particularmente, la figura de la mujer fatal en la literatura modernista latinoamericana refleja esta ambivalencia sobre las transformaciones sociales y morales que llevaba consigo el cambio de milenio. Esta representación era una figura de deseo y de peligro, de avance y de retroceso sobre distintos aspectos sociales, como los valores morales, las nociones tradicionales o modernas de feminidad y masculinidad, la noción de familia, la aspiración al poder en hombres y mujeres. A su vez, la *femme fatale* se basó en los prejuicios sexistas y hasta misóginos de la religión, la salud, la ciencia, la filosofía, las artes y hasta la política, a tal grado de construir un arquetipo que devino en diversas representaciones históricas y míticas reinterpretadas, como Salomé, Lilith, Eva, Cleopatra y Medea; aparecieron algunas vampiras; otras tantas, tenían cargas morales hacia mujeres reales, como las bailarinas exóticas, las prostitutas y las cortesanas, y aparecieron fetiches hacia niñas o adolescentes sexualizadas y los erotismos, fueron bastante comunes en todas ellas.

De este modo, surgieron distintos discursos antifemeninos hechos en la filosofía, la ciencia, la religión y el arte que buscaban regresar a las mujeres al ámbito doméstico al pensarlas como seres inferiores al hombre en cuestiones físicas, morales e intelectuales. Si bien se estaban impulsando demandas de igualdad, principalmente en los ámbitos educativo, laboral y político, hubo, paradójicamente, respuestas de la Iglesia católica desde una nueva exégesis de la patrística, así como de la filosofía y de discursos pseudohistóricos y cientificistas — hechos en distintos espacios de sociabilidad intelectual, en los que también participaban las élites políticas— que empezaron a promover reacciones antifemeninas, antifeministas y hasta misóginas. En este sentido, calificaban a las mujeres de perversas, peligrosas, inmorales y que actuaban *contra natura*, lo cual se traducía a un miedo generalizado en los hombres, ya que se estaba poniendo en

cuestión al orden sexo-genérico tradicional, que solía ubicar socialmente a la mujer como el “ángel del hogar”.

De manera particular, la Iglesia y el Estado tuvieron una fuerte influencia en las normas sociales y la moralidad en América Latina y la figura de la mujer fatal, que a menudo era vista como seductora y peligrosa, representó múltiples transgresiones de las normas morales y religiosas por ser una incitadora al pecado, preferir su bienestar material a cualquier costo y tener actitudes egoístas para satisfacer sus necesidades carnales y materiales, en lugar de preferir el matrimonio para sus fines reproductivos, anteponer al varón y aceptar la maternidad como algo intrínseco a ella. Los hombres, en consecuencia, se sentían víctimas, dejaban de controlar sus pasiones y por ellas abandonarían todo lo moralmente aceptable con el fin de satisfacerlas, a tal grado de perderse a sí mismos o cometer algún delito en su estado de desesperación.

En resumen, la *femme fatale* reflejaba el temor a la mujer que desafiaba distintos órdenes: las enseñanzas de la Iglesia, la buena conducta civil y la sexualidad controlada desde el discurso médico. Y aunque la mujer fatal se valía de estos discursos, también los transgredía en tanto que llevaban al máximo estas concepciones, siendo, por lo tanto, una representación liberadora de la feminidad tradicional. Si ella actuaba con autonomía sexual y moral en pos de su beneficio, era degradada, patologizada y perseguida, pero estos atributos tan negativos se daban por lo general desde una mirada masculina, por lo que ella representó los deseos y miedos más profundos del individuo y de la sociedad sobre el orden sexo-genérico, pues representaba la tentación sexual y también la decadencia social que estaba acarreado la Modernidad del cambio de siglo.

Así, múltiples artistas y escritores varones, relacionados con los espacios más academicistas, llevaron al extremo las adjetivaciones negativas de mujer y su feminidad sexual transgresora. La construcción literaria de la mujer fatal, con sus atributos de seducción, peligro y fatalidad, reflejaba una reacción patriarcal frente al surgimiento de la “nueva mujer” moderna. Esta nueva figura femenina, que emergía en el espacio público y comenzaba a cuestionar su rol tradicional de madre e hija, fue demonizada y convertida en objeto de sospecha al rechazar la maternidad, la

abnegación y su lugar secundario al hombre. La *femme fatale*, en este sentido, se convirtió en una herramienta discursiva que permitía al orden patriarcal reformularse y reafirmarse.

Así, los escritores latinoamericanos de fin de siglo que estuvieron inmersos en la cultura francesa, sea por viajes personales o por su interés en la literatura decadentista y simbolista, elaboraron un discurso ambivalente entre el deseo y la misoginia por la mujer fatal, ya que compartían estas aspiraciones y miedos producidos por la Modernidad. En resumen: los escritores latinoamericanos utilizaron la figura de la mujer fatal para explorar la ambigüedad y la contradicción inherentes a la Modernidad. En México, Guatemala, Brasil, Puerto Rico y otras partes de América Latina, dicha representación permitía una reflexión sobre la decadencia moral y social que se percibía como una consecuencia inevitable de los procesos de modernización. Así, la mujer fatal se convirtió en una metáfora del desencanto con el progreso y el desarrollo urbano, cuestionando y resignificando las promesas de la Modernidad, a través de su peligrosa seducción, como objeto exótico, la sexualidad y el erotismo desbordantes; un poder casi nunca visto en la mujer (antes sumisa).

En otras palabras, la representación de la mujer fatal en la literatura latinoamericana, que a menudo reflejaba las ansiedades y tensiones socioculturales de la época, se dio en un contexto de cambio social y político, en donde las generaciones literarias previas, mismas que habían construido las naciones independientes o los nacionalismos desde la pluma y la espada, estaban propugnando por una independencia intelectual, política y económica para la sociedad, y particularmente para las mujeres. Sin embargo, se enfrentaron a una generación letrada más joven que apelaba por una autonomía radical de la literatura frente al poder político y por una renovación en las temáticas y formas literarias. Así, se generó un conflicto irresoluble entre las concepciones de la estética y la política en esas generaciones; entre el escritor y la función social de la literatura. La crítica literaria de antaño, en un contexto en el que tomó nuevos bríos el hispanismo, por la solidaridad que hubo con España tras la guerra perdida con Estados Unidos en 1898, fue la que terminó marcando la tradición literaria ulterior, hasta borrar a los

autores decadentistas, salvo por contadas excepciones y gracias a los trabajos académicos más recientes.⁴¹⁰

Sin embargo, al pensar en la relación entre política y literatura en aquella época, encontré un andamiaje entre poder y discurso que usualmente es dejado de lado por los estudios literarios sobre el Modernismo, ya que afianzaron dos concepciones que en esta tesis se revaloraron. La primera era la idea de una autonomía radical de las letras respecto a la política. Si bien pertenecían a la misma élite letrada al participar de los mismos espacios de sociabilidad intelectual y publicar en periódicos afines, lo que más cambió fueron las temáticas que abordaban y su noción sobre una literatura moderna dentro del mercado mundial. La segunda, es que el escritor moderno ha sido trabajado como un individuo desmarcado de un grupo social emergente y sin tener en cuenta cuáles fueron sus posibilidades dentro del mercado editorial y la prensa periódica en América y Europa.

Al respecto, los escritores modernistas y particularmente los decadentistas buscaban hacer de la literatura un campo independiente de la política que exaltaba la creatividad individual, lo cierto es que, con lo expuesto en los primeros dos capítulos, vemos que los autores coexistieron en los mismos espacios de sociabilidad intelectual que los políticos y escribían en las mismas publicaciones periódicas al iniciarse como autores. Además, su relación fue casi siempre armoniosa y las polémicas que se suscitaron entre ambas generaciones se dieron de manera más bien aislada, aunque tuvieron implicaciones importantes para las nociones de calidad literaria y la función social de la literatura. La diferencia más relevante entre ambos radicó en que, a fin de siglo, los jóvenes fueron la primera generación que pudo vivir propiamente de sus publicaciones, aunque no se desmarcaron, como hubieran querido, de los políticos, al ser parte de su mismo

⁴¹⁰ Con la guerra Hispanoamericana en 1898, la crítica regional recuperó al hispanismo como estandarte cultural frente al materialismo e imperialismo estadounidense, que se comenzó a percibir como una amenaza regional. Este contexto coincidió con las tempranas muertes de algunos autores que transgredían los cánones locales, lo cual terminó por acallar a las voces decadentistas. En Brasil ocurrió algo similar con la crítica literaria que calificaba a las obras influidas por la literatura extranjera y que particularmente tenían por referente a la literatura parisina. El argumento era similar en ambas subregiones: autores malsanos y publicar obras de mala calidad por el contenido y las formas que contravenían los modelos clásicos de la literatura.

grupo social; lo hicieron únicamente en términos discursivos y haciendo críticas sociales en su obra.

En cuanto a las polémicas que se dieron respecto a la función social de la literatura, éstas surgieron, sin embargo, justo entre las generaciones literarias previas y el escritor moderno y joven hacia finales de la década de 1870 en Brasil y en la década de 1890 en Hispanoamérica. Los primeros descalificaban, desde la crítica literaria, a las obras propugnada por los más jóvenes y los acusaban de ser malos escritores, además de malsanos, por representar temáticas inmorales o tener un modo de vivir poco ejemplar o desdeñable para la nación. Los segundos, en cambio, aspiraban a poner a la literatura en lengua española y portuguesa en el radar de la literatura mundial, por lo que sus referentes más importantes eran las novedades europeas, aunque casi siempre francesas o publicadas por editoriales francesas. Esto provenía de un sentido cosmopolita que contravenía con las obras nacionalistas de los autores más viejos y arraigados en los cánones locales.

Esto no se puede entender sin los contextos particulares de ambas generaciones. Por un lado, quienes habían luchado por construir una nación desde la espada y la pluma, veían una estrecha relación de la política con la literatura, pues su fin era construir una nación moderna y a individuos socialmente ejemplares. Sin embargo, los más jóvenes, que vivieron ese contexto de modernización política en la urbe y que publicaron en el último tercio del siglo XIX, aspiraban a una modernización de las letras, la cual fue concebida desde un cosmopolitismo con miras a París, pues el mercado editorial francés predominaba en la región y los referentes parisinos eran más afines a ellos. Así, los escritores latinoamericanos reinterpretaron dichos referentes para que se articularan con sus contextos locales.

Como ya se apuntaba, en términos discursivos, la literatura sí obtuvo un terreno de autonomía, pero sus actores dependieron en un primer momento de las redes político-literarias preexistentes, como las asociaciones y su principal órgano de difusión: la prensa. Sin embargo, gracias a la diversidad y heterogeneidad que fue adquiriendo la prensa cultural, como la especialización de la prensa literaria y la proliferación de un público lector más demandante y activo frente a las publicaciones



periódicas, se fue democratizando la palabra escrita. En consecuencia, el escritor se profesionalizó hasta darle paso al autor moderno: el joven.

Dicho esto, considero que, para los estudios del Modernismo, es fundamental abonar con un estudio más amplio de redes literarias, pero que se articule con las redes políticas durante el último tercio del siglo XIX en América Latina para observar realmente qué tan autónomo se volvió el campo literario respecto a la política, pero no solo dentro de un país, sino de manera regional y trasatlántica. Si bien en la presente tesis se abordó esta cuestión en los casos de Enrique Gómez Carrillo, Bernardo Couto Castillo, Francisco Antônio de Carvalho Júnior y Carmela Eulate Sanjurjo, un trabajo más extenso podría arrojar más luz sobre la relación entre literatura y política en América Latina y sobre la construcción de la idea de autonomía literaria. A su vez, esto se puede matizar al entender el papel que jugó la prensa en la configuración de un grupo social, hecho por escritores profesionales. Si bien en este trabajo muestro que no lograron una total independencia —como lo han sugerido las obras más relevantes de crítica e historia de la literatura en América Latina—, me parece que los escritores sí lograron su profesionalización gracias a la consolidación del liberalismo.

En este sentido, los liberalismos vernáculos facilitaron y promovieron, en principio, diversos proyectos de modernización en América Latina a partir de un sentido nacionalista y, después, la concepción sobre las letras nacionales se modificó de manera radical en función de un mercado editorial mundial, de la búsqueda de una nueva tradición más allá de las fronteras y de la historia literaria heredada por España y el hispanismo. En este contexto, con la industrialización, la ampliación de mercados económicos y culturales, cuya vanguardia era París, es que la literatura francesa, aunque también la noción de historia y tradición, se presentaron como referentes cruciales para los autores.

Por ejemplo, aunque el escritor guatemalteco, Enrique Gómez Carrillo, adopta a Salomé como un personaje histórico, bíblico y literario para explorar temas de modernidad, deseo y decadencia, su obra revela una profunda ambivalencia ante estos conceptos. Por un lado, la mujer fatal es un símbolo de lo nuevo, lo exótico y lo transgresor y, por otro lado, es una figura que debe ser controlada o castigada

para restaurar el orden social. Esta ambivalencia puede interpretarse como una incapacidad social que muestra el autor para reconciliar las tensiones entre la modernización de la sociedad, la feminidad emergente frente a la tradicional, y la persistencia de valores sexistas que radican en la religión y los procesos de secularización que acarrea la Modernidad.

Por su parte, Bernardo Couto Castillo construye a la mujer fatal a partir de la cosificación de la mujer, presentándola como un objeto de deseo y al mismo tiempo de repulsión por incitar a los males en el varón. La mirada masculina del autor se centra en los atributos físicos y sexuales de sus personajes femeninos, reduciendo su personalidad a su capacidad de seducir y destruir. Esta representación reforzaba estereotipos misóginos al presentar a las mujeres como entes manipuladores, cuya única función es provocar la ruina de los hombres que caen bajo su influjo. Así, la mujer fatal en Couto Castillo se convirtió en un símbolo del miedo de la sociedad burguesa ante la decadencia y una manifestación de la degeneración que el autor percibía en la sociedad urbana de su tiempo. A través de la construcción de personajes femeninos peligrosos y seductores, Couto Castillo canalizó la ansiedad sobre el cambio social y el colapso de los valores tradicionales. Sin embargo, la mujer no es solo un agente de destrucción, sino también una figura que encarna un tipo de poder y autonomía que desafía el orden. Empero, este poder es problemático y ambivalente: se celebra por la capacidad de subvertir las normas, pero también se castiga y se reprime por su amenaza al orden. Esta ambigüedad refleja la tensión entre la fascinación por la libertad femenina y el deseo de controlarla y mantenerla al margen del poder masculino.

Por su parte, Carvalho Júnior empleó la figura de la mujer fatal desde una perspectiva particularmente cruda, asociándola con la animalidad y la brutalidad. Al vincular a la mujer con imágenes de consumo y devoración, la obra refuerza un estereotipo que deshumaniza a la mujer y la reduce a un ser instintivo, que amenaza con su voracidad sexual y su poder destructivo. Esta animalización de lo femenino se reproduce en las actitudes del hombre frente a la mujer desnuda y refleja una visión profundamente misógina, donde la mujer es percibida como una entidad primitiva, capaz de corroer los cimientos morales y sociales, haciéndola merecedora

del castigo y el asesinato. Pero a diferencia de otros escritores modernistas —como Gómez Carrillo o Couto Castillo—, Carvalho Júnior integra elementos de exotismo y etnicidad en su construcción de la mujer fatal, vinculándola con la cultura afrobrasileña y anclada a un contexto de cambio de la moral sexual femenina y de crisis social y política en el imperio de Pedro II. Este enfoque subraya la reformulación simbolista de la *femme fatale* en Brasil, pero al mismo tiempo refuerza estereotipos raciales sexistas. Al exotizar a la mujer fatal como una figura peligrosa y sensual, Carvalho Júnior refuerza la noción de que lo extraño es amenazante y que la transgresión femenina es una característica inherente a la mujer exótica.

Finalmente, en *La muñeca*, Carmela Eulate Sanjurjo rompió con diversas convenciones sociales y literarias. Primero con las nociones tradicionales de la feminidad, pero también subvirtió la propia representación de la mujer fatal al presentar a su protagonista, Rosario, no como una figura perversa que termina castigada o asesinada, sino como una mujer que utiliza los mismos estándares sociales sobre lo que es socialmente aceptado en las mujeres, pero los lleva al límite al poner a la mujer sobre sí misma (antes que su esposo, la maternidad y la familia). A diferencia de otras representaciones de la mujer fatal que terminan en su destrucción o arrepentimiento para restaurar el orden social, Rosario manipula a su esposo Julián, quien muere como mártir por no lograr satisfacer los caprichos de Rosario. Esta subversión es una crítica a los modelos de masculinidad y feminidad contruidos por el romanticismo, pero también a los que se estaban gestando con la Modernidad, al plantear una liberación dependiente a la belleza, la superficialidad y el dinero.

La condición de fatalidad no es intrínseca a la mujer, sino que se da desde la mirada masculina, a través de los atributos corporales y de las transgresiones de las nociones de feminidad. Por lo tanto, esto muestra una ambivalencia entre el deseo y la misoginia que cosifica a la mujer. Sin embargo, si contraponemos la representación masculina con la mirada femenina, el caso de *La muñeca* da muestra del poder que ostenta una mujer con el control de su cuerpo e imagen desde la propia capacidad de agencia. Si bien con esta novela Carmela Eulate Sanjurjo critica la superficialidad de las mujeres de la élite, también muestra que

una mujer puede desafiar las normas y expectativas establecidas sin ser castigadas, valiéndose de las mismas normas sociales y de género.

En consecuencia, la representación de la *femme fatale* se valió de numerosos referentes para caracterizarla, con el fin de entender, imaginar y nombrar las transformaciones sociales y una nueva feminidad de cara a la Modernidad. Paradójicamente, aunque la agencia femenina en la mujer fatal suele ser transgresora para el orden social, pocas veces se vuelve liberadora, pues si no es castigada o sometida, genera otras opresiones en la mujer: la superficialidad y la violencia.



Referencias:

Fuentes primarias:

a) Hemerografía:

Argentina:

La Revista de América

Brasil:

A Província – Orgão do Partido Liberal

A República – Orgão do Club Republicano Académico

A Reforma: Orgão Democrático

Almanak do Mequetrefe (Río de Janeiro)

Comédia Popular (Río de Janeiro)

Diário do Rio de Janeiro (Río de Janeiro)

Jornal do Recife (Pernambuco)

O Besouro

Revista Brasileira, vol. II, diciembre de 1879.

Cuba:

La Habana Elegante

Revista de Cuba

España:

El Nuevo Mercurio (editada en Barcelona y dirigida desde París)

Helios (editada en Barcelona y dirigida desde Madrid)

Estados Unidos:

Las Tres Américas

Modern Mexico

Puerto Rico Mail

Martí, “Nuestra América”, *La Revista Ilustrada de Nueva York*, 10 de enero de 1891

Francia:

Cosmopolis

La Revue Illustrée

Le Figaro

Le Temps

Mercure de France

Guatemala:

El Correo de la Tarde

México:

Diario del Hogar

El Amigo de la Verdad

El Correo Español

El Liberal

El Mundo Ilustrado

El Nacional: Periódico de Literatura, Ciencias, Arte, Agricultura, Minería y Comercio.

El Partido Liberal

El Siglo Diez y Nueve

El Tiempo Ilustrado

El Verbo Rojo

La Correspondencia de Puerto Rico

La Patria Ilustrada

La Semana Mercantil

Revista Azul

Revista Moderna de México

Gutiérrez Nájera, Manuel, "El arte y el materialismo", *El Correo Germánico*, 1876.

Puerto Rico:

El Aguinaldo Puertorriqueño

El Buscapié

El Carnaval. Revista de Literatura y Artes. Dedicada al Bello Sexo

El Correo de Puerto Rico

El Correo de Ultramar

La Correspondencia de Puerto Rico

La Ilustración Puertorriqueña

La Mujer

Revista Blanca



Revista Puertorriqueña

Venezuela:

Cosmópolis

Gil Fortoul, "Literatura venezolana", *El Cojo Ilustrado*, 1904 (13), pp. 20-22.

b) Impresos de época:

"Censo Población y vivienda. Isla de Puerto-Rico. 1877", *Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística (España)*, 1877, pp. 605-703.

B. Ceballos, Ciro, *Claro-oscuro*, Madrid, Librería Madrileña, 1896.

Carvalho Júnior, Francisco António de, *Parisina*, Río de Janeiro, Typ. De Agostinho Gonçalves Guimarães & C., 1879.

Couto Castillo, Bernardo, *Asfódelos*, México, Eduardo Dublán, 1898.

Eulate Sanjurjo, Carmela, *La muñeca*. Presentación de Manuel Zeno Gandía. Ponce, Tipografía "El Vapor", 1895.

Figuroa Domenech, *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, v. 1, México, Ramón de S. N. Araluze, 1899.

Gómez Carrillo, Enrique, *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses*, París, Hermanos Garnier, 1893.

_____, *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos*, París, Hermanos Garnier, 1893.

_____, *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, prólogo de Jacinto Octavio Picón, París, Garnier hermanos, 1895.

_____, *Del amor, del odio y del vicio*, París, La Campaña, 1898.

_____, *Bohemia Sentimental*, Barcelona, Ramón Sopena Editor, 1900.

_____, *Sensaciones de París y Madrid*, París, Hermanos Garnier, 1900.

_____, *La bohemia sentimental*, París, Librería Americana, 1902.

_____, *Quelques petites âmes d'ici et d'ailleurs*, París, Bibliothèque Internationale D'édition E. Sansot et Cie., 1904.

_____, "Une étrange Salomé" en *Quelques petites âmes d'ici et d'ailleurs*, París, E. Sansot. 1904, pp.157-158.

_____, "Una extraña Salomé" en *Entre encajes*, Barcelona, Sopena, 1905, pp. 197-205.

_____, *Treinta años de mi vida. Libro 1. El despertar del alma*, Buenos Aires, Casa Vaccaro, 1918.

_____, *Obras Completas T. I*, Madrid, Mundo Latino, 1919.

_____, *Treinta años de mi vida. Libro 2. En plena Bohemia*, Buenos Aires, Casa Vaccaro, 1920.

Olguíbel, Francisco O., *Oro y negro*, Toluca, Oficina Tipográfica del gobierno, 1897.

Roque Duprey, Ana, *Luz y Sombra*, Ponce, Typ. De Quintín Negrón Sanjurjo, 1903.

Tablada, José Juan, *El florilegio*, México, Escalante, 1899.

Ilustraciones:

Klinger, Max, “Eva”, *Eva y el futuro*, Opus III, placa I, 1898. Localización: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

_____, “Primer futuro”, *Eva y el futuro*, Opus III, placa II, 1898. Localización: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

_____, “La serpiente”, *Eva y el futuro*, Opus III, placa III, 1898. Localización: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Moreau, Gustave, “La aparición”, 1876. Localización: Museo d’Orsay, París.

_____, “Salomé bailando ante Herodes”, 1874-1876. Localización: Museo Hammer, Los Ángeles.

Vacello, Tiziano, “Salomé”, ca. 1515. Localización: Galería Doria-Pamphili, Roma.

Fuentes secundarias:

Abraham, Lena, “Hacia el asesinato como creación estética en los cuentos de Bernardo Couto Castillo”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Acereda, Alberto, “Nexos literarios comparativos entre Antônio da Fontoura Xavier y Rubén Darío”, *Revista de Filología Románica*, vol. 29, núm. 2, 2012, pp. 261-273.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 3ª. ed., 1998, pp. 165-212.

- Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Anderson-Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, T. I.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Arceo, Nicolás, Ana L. Fernández y Mariana L. González, “El mercado de trabajo en el modelo agroexportador en Argentina: el papel de la inmigración”, *América Latina en la historia económica*, núm. 26(3), 2019, pp. 2-22.
- Assunção, Luisa, “Réflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louÿs et la femme et le pantin”, *Cadernos do IL*, núm. 45, diciembre de 2012, pp. 157-174.
- Atala García, Lili, “Las traducciones de Balbino Dávalos” (tesis de Maestría en Traducción), México, El Colegio de México, 2013.
- Atalaya, Irene, “Carmela Eulate Sanjurjo, retrato de una traductora versátil”, *Transfer*, XV, vols. 1-2, 2020, pp. 234-250.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Bailón Vasquez, “El ‘sistema francés’ se vuelve internacional” y “Las zonas de tolerancia”, en *Prostitución y lenocidio en México, siglos XIX y XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Cultura, 2016, pp. 68-70, 98-106.
- Baudelaire, Charles (autor) y Andreu Jaume (editor), *Las flores del mal. El Spleen de París. Los paraísos artificiales*. Traducción de Lluís Guarner y Andreu Jaume, México, Penguin Clásicos, 2023.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Benito Sánchez, Ana Belén, “El autonomismo en el sistema de partidos en Puerto Rico: inercia institucional e ideología hegemónica”, *Univ. Sergio Arboleda* 8 (14), enero-junio de 2008, pp. 47-62.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras I*, t. 2.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2014.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, siglo XXI, 2011.

- Bethell, Leslie, *Historia de América Latina 7. Economía y sociedad, c. 1870-1930*, Barcelona, Cátedra, 1991.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Borovsky, Luisa, *Mujeres de prensa: las primeras periodistas argentinas, 1820-1920*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2021.
- Bottinelli Wolleter, Alejandra y Marcela Sanhueza, "Literatura, prensa y mercado en el siglo XIX latinoamericano: dislocaciones de la hegemonía letrada", *Literatura y Lingüística*, núm. 47, Santiago, 2023.
- Brandí Aleixo, José Carlos, "Antônio da Fortuna Xavier. Diplomata e escritor", *Historia Caribe*, vol. VI, núm. 18, Barranquilla-Colombia, Universidad del Atlántico, enero-junio de 2011, 31-49.
- Brunner, Otto, Werner Conze y Reinhart Koselleck (Eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 1972-1997.
- Bruno, Paula y Sven Schuster (directores), *Mapamundis culturales. América Latina y las exposiciones culturales, 1867-1939*. Rosario, Prohistoria, 2023.
- Bunker, Steven B., *La creación de la cultura del consumo en la época de Porfirio Díaz*, trad. Ricardo Martín Rubio Ruíz, México, Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- Camacho Delgado, José Manuel. "Del *fragilis sexus* a la *rebelio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo", *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, enero-junio de 2006, p. 27-43.
- Campo, Xorge del, *Los poetas malditos en México: la epidemia baudelairiana*, México, Luzbel, 1983.
- Cândido, António, "Os Primeiros Baudelairianos" en *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Editora Ática, 1989.
- Carrasquilla, Homero, "Homilía no. 1." Em *Obras completas t. II*, Medellín, Bedout, 1958, pp. 665-666.
- Carvalho Júnior, Francisco António de, *Hespérides*, Minas Gerais, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

- Castellano, Philippe, “Francia, España, Hispanoamérica: Estrategias editoriales ante el mercado internacional del libro (1900-1914)”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 2015, pp. 1-22.
- Chavarría Alfaro, Gabriela “El sueño político de los primeros modernistas en Centroamérica a través de la imagen de sus ciudades: Rubén Darío, Juan Ramón Molina, Francisco Gavidia y Enrique Gómez Carrillo”. Tesis doctoral en filosofía. Kansas, University of Kansas, 2003.
- Chaigneau, Edith, Diane Gounot-Rochet y Flossie Lattoco, “Symbolique de la fleur. Fin de siècle” en *Florilège. Fin de siècle*, Lyon, Faculté LESLA, 2011, 175-176.
- Chaunu, Pierre, *Histoire et décadence*, París, Perrin, 1981.
- Chaves de Mello, Maria Tereza, “A modernidade republicana”, *Tempo*, vol. 13, núm. 26, Universidad Federal Fluminense, 2009, pp. 15-31.
- Cisterna Jara, Natalia y Lucía Stecher Guzmán, “Diálogos intertextuales y personales: Carmela Eulate Sanjurjo, Ana Roque de Duprey y el feminismo puertorriqueño a inicios del siglo XX”, *Anclajes*, vol XXI, núm. 3, septiembre-diciembre de 2017, pp. 25-41.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala, *La construcción del Modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Coatsworth, John H., “Trayectorias económicas e institucionales en América Latina durante el siglo XIX”, *Anuario del IEHS* núm. 14, 1999, pp. 149-175.
- Compagnon, Antoine, *Los antimodernos*. Barcelona, Acontilado, 2007.
- Couto Castillo, Bernardo, *Obra reunida*, edición, introducción, estudio preliminar y notas de Coral Velázquez Alvarado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Cruz, Lesbia, “Aproximaciones a la novela femenina en Puerto Rico (1880-1973)” (tesis doctoral), Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, s/f.
- Cuvardic García, Dorde, “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel

- Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi”, *Filología y Lingüística*, núm. 36 (2), 2010, pp. 56-86.
- Darien, Georges, *Le voleur*, París, Julliard, 1964 [1897], p. 137.
- Desramé, Celine, “La comunidad de lectores y la formación del espacio público en el Chile revolucionario: de la cultura del manuscrito al reino de la prensa (1808-1833)” en Francois-Xavier Guerra et. al., *Los espacios públicos en Iberoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 273-299.
- Dierkes-Thrun, Petra, “Oscar Wilde, Rachilde, and the Mercury of France” en Michael F. Davis y Petra Dierkes-Thrun, *Wilde’s Other Worlds*, Nueva York, Routledge, 2018.
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-du-Siècle Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.
- Durán, Gloria G., *Dandyismo y contragénero*, Murcia, CENEDAC, 2010.
- Ehrlicher, Hanno, “Enrique Gómez Carrillo en la red cosmopolita del Modernismo”, *Iberoamericana*, XV, núm. 60, 2015, pp. 41-60.
- Escudero, Xavier, “La décadence à la fin du XIXe siècle espagnol: une esthétique de la provocation” en *Nordit* 28, 2011, p. 107-119.
- Espagne, Michel, “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences / Lettres*, núm. 1, 2013, pp. 1-9.
- Esteban, José y Anthony N. Zahareas, *Los proletarios del arte. Introducción a la Bohemia*, Madrid, Celeste, 1998.
- Eulate Sanjurjo, Carmela, *La muñeca*. Presentación de Natalia Cisterna y Lucía Stecher. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Faurie, Marie-Josèphe, *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Reserches de l’Intitute des Études Hispaniques, 1966.
- Feria, Miguel Ángel, “Modernismo e Insularidad: traducción y recepción del Parnasse en Puerto Rico”, *Itinerários*, n. especial, 2017, pp. 161-175.
- Fernández Christlieb, Federico, “Lectura de una geometría de la sensibilidad. Urbanismo francés y mexicano de los siglos XVIII y XIX” en Javier Perez-Siller y Chantai Cramaussel (editores), *México Francia. Memoria de una*

- sensibilidad común. Siglos XIX-XX, vol. II.*, París, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993, pp. 227-265.
- Ferreira Mendes, Thales Sant'Ana, "Carvalho Júnior: crítico literário e político", *Scriptorium*, v. 4, n. 2, julio-diciembre de 2018, pp. 13-147.
- Ferrer Pérez, Violeta y Esperanza Bosch Fiol, "Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa", *Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, vol. 17, núm. 1., enero-abril, 2013, pp. 105-122.
- Flores Padilla, María Magdalena, "*La Revista Puertorriqueña: cultura escrita e identidad nacional en Puerto Rico (1887-1893)*", tesis de maestría en historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, marzo del 2010.
- Fombona, Jacinto R., "Julián del Casal: el mal viaje a París o el gozo de 'su mal del siglo'", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, núm. 175, abril-junio de 1996, pp. 385-391.
- Gay, Juan Pascal, *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2012.
- Gay, Peter, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*.
- Goldgel, Víctor, *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 2016.
- Gómez Carrillo, Enrique, *Treinta años de mi vida*, Guatemala, J. de Pineda Ibarra, 1974.
- González-Del-Valle, Luis y Antolín González-Del-Valle, "'La Cara de Dios' de Valle-Inclán: Novela Alienígena." en *Hispania* 60, no. 1 (1977), 35-43. <https://doi.org/10.2307/340390>.
- González García, Mónica (comp.), *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación y colonialidad*, El Vedado / La Habana, Casa de las Américas, 2019.

- González Legido, Isabel, "La femme fatale. Evolución del mito desde la literatura a la pintura en la segunda mitad del siglo XIX", Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019.
- González Navarro, Moisés, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Gutiérrez, Fátima, "El héroe decadente", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 15, 2000, pp. 79-88.
- Gutiérrez, José Ismael, "Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: la *Salomé* de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo", *Hispanic Review* núm. 63 (3), verano de 1995, pp. 411-431.
- _____, *Modernismo. Supuestos históricos y literarios*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 3ª. ed., 2004.
- Hakim, Catherine, "Erotic Capital", *European Sociological Review*, vol. 26, núm. 5, 2010, pp. 499-518.
- Hallewell, Laurence, *O libro no Brasil: sua história*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1985.
- Hausberger, Bernd, *Historia mínima de la globalización*, México, El Colegio de México, 2018
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1962.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Hobsbawm, Eric, *La era del capital, 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 6a. ed., 10a. imp. 2010.
- Hoth, Orlando de y Sven Schuster, "Exposiciones y cultura visual en América Latina, siglos XIX y XX", *Iberoamericana*, núm. 77, vol. XXI, Bogotá, Universidad del Rosario, 2021, pp. 7-13.
- Jacksic, Iván y Eduardo Posada Carbó (eds.), *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Jalife Jacobo, Anuar, "Rebeldes y redentores: la juventud en las revistas mexicanas (1916-1919): *Gladios, La Nave, Pegaso, San-Ev-Ank y Revista Nueva*"

- (tesis doctoral en literatura hispanica), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2016.
- Julibert, Elisenda, *Hombres fatales. Metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine*, Barcelona, Acanalado, 2022.
- Kuntz Ficker, Sandra (coordinadora), *La expansión ferroviaria en América Latina*, México, El Colegio de México, 2015.
- Laguerre, Enrique, "La poesía modernista en Puerto Rico", Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Puerto Rico, 1942.
- Lamas Crego, Santiago, "La fatal fascinación femenina", *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XIII, núm. 44, 1993, pp. 58-65.
- Lempérière, Annick, "Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850)" en Carlos Altamirano (director) y Jorge Myers (editor), *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I. La ciudad letrada, de la ciudad letrada al modernismo*, Madrid, Katz, 2008, pp. 242-266.
- Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, México, Anagrama, 2012.
- Litvak, Lily, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- Lizarralde, M. "Educación artística y desarrollo estético. Apuntes para un compromiso ético- pedagógico", *Revista internacional MAGISTERIO*, N. 49, 38-43. 2011, Bogotá.
- Mancilla Villa, Martha Lilia, "Imaginaros de la histeria", *Diario de campo, Suplemento (Diversidad sexual)*, núm. 26, INAH, México, agosto 2003, pp. 31-34.
- Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1969.
- Marini-Palmieri, Enrique (editor), *Cuentos modernistas hispano-americanos*, Barcelona, Castalia, 1989.
- Martin, Gerald. "Capítulo 3. La literatura, la música y el arte de América Latina desde su independencia hasta c. 1870" y "Capítulo 4. La literatura, la música y el arte de América Latina, 1870-1930" en Leslie Bethell (editor), *América*

- Latina: cultura y sociedad, 1870-1930. Vol. 8.*, Barcelona/Cambridge, Crítica/Cambridge University Press, 1991, pp. 123-157, 158-228.
- Martínez-Falero, Galindo, "Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la 'femme fatale' en las literaturas europeas", tesis de doctorado en literatura comparada, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Martínez Masdeu, Edgar, *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.
- Mejías Alonso, Almudena y Alicia Arias Collo, "La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 8, núm. 2, 1998, pp. 241, 257.
- Mendes, Leonardo, "Zola as Pornographic Point of Reference in Nineteenth-Century Brazil", *Excavatio*, vol. xxx, 2018.
- Mendonça Santos, Maria Aparecida Conceição, "O corpo em transe: a moral sexual sobre o corpo feminino no Brasil no final do século XIX e início do XX", *Estação Literária*, vol. 13, enero de 2015, pp. 120-132.
- Menton, Seymour, "El Modernismo" en *El cunto hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 151-153.
- Micale, Adriana. "Las mujeres. Acción y participación en una sociedad en cambio" en Pérez Guilhou et al. *Actores y testigos de la Revolución de Mayo*, Mendoza, Instituto Argentino de Estudios Constitucionales y Políticos, 2010.
- Miño Grijalva, Manuel, "La población de América Latina en 1880", *Historia de México* LXXII, núm. 1, El Colegio de México, 2022, pp. 339-369.
- Molloy, Sylvia, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Molloy, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe Siècle*, París, Presses Universitaires de France/Sorbona, 1972.
- Monroy, Atenedoro, Salado Álvarez y Romero Ibáñez, *Valor estético de las obras de la escuela decadentista*, Puebla, Talleres de la Imprenta Artística, 1902.
- Moretti, Franco, *El burgués. Entre la historia y la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Muchembled, Robert, *La historia del diablo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Murari, Luciana, "O culto da diferenca: imagens do Brasil entre exotismo e nacionalismo", *Revista de História*, 1999, pp. 45-58.
- Needell, Jeffrey D., *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Nueva York, Cambridge University Press, 1987.
- Negrón Muñoz, Ángela, "XIX. Carmela Eulate Sanjurjo" en *Mujeres de Puerto Rico*, San Juan, Imprenta Venezuela, 1935, p. 131-133.
- Olguín Arroyo, "Carmela Eulate Sanjurjo". Disponible en <http://umbral.uprrp.edu/estudiantil/proceres-del-caribe/carmela-eulate-sanjurjo/>
- Olivares, Jorge, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", *Hispanic Review*, núm 1, vol. 48, invierno de 1980, pp. 57-76.
- Olivera, Otto y Alberto M. Vázquez, *La prosa modernista en Hispanoamérica*, Nueva Orleans/México, Ediciones El Colibrí, 1971.
- Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
- Onís, Federico de, "Sobre el concepto de Modernismo" en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Barcelona, Gredos, 1974, pp. 35-42.
- Orduña Carson, Miguel y Alejandro de la Torre Hernández (coordinadores y editores), *Papeles de combate. Estudios sobre la cultura impresa y publicaciones de izquierda*, México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2023.
- Ortiz-Loyola, Brenda, "En busca de la solidaridad: Feminismo y nación en el Caribe Hispano, 1880-1940", tesis doctoral en Hispanic Languages and Literatures, UCLA, 2013.
- Ortiz Olivares, Ángelica Nathalie, "Salomé, el nacimiento de un ídolo de la perversidad: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau", *Nuevas poligrafías, Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, núm. 1, febrero de 2020, pp. 79-100.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 1997.



- Pacheco, José Emilio, *Antología del Modernismo (1884-1921). Tomos I y II en un volumen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Era, 1999.
- Parales Ojeda, Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Pardo Fernández, Rodrigo, "Couto Castillo, el pretendido sentido estético de la violencia y el olvido de las 'cosas'", *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 10, 2019, pp. 272-294.
- Patterson, Thomas G. "United States Intervention in Cuba, 1898: Interpretations of the Spanish American Cuban-Filipino War", *The History Teacher*, vol. 29, núm. 3, 1996, pp. 341-361.
- Pérez Gay, Rafael, "La parábola del tedio. Trazos de las letras mexicanas (1890-1910)" en Manuel Fernández Perera (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*. México, FCE, CONACULTA, UV, 2008.
- Pérez Toledo, Sonia, "La coacción al trabajo en la ciudad de México, 1820-1860" en *Trabajadores, espacio urbano y sociabilidad en la ciudad de México 1790-1867*. México, Porrúa/UAM-I, 2011, pp. 153-188.
- Piccato, Pablo, *La tiranía de la opinión*. México, El Colegio de México/ Instituto Mora, 2015.
- Pineda Franco, Adela, "Más allá del interior Modernista: el rostro porfiriano de *La Revista Moderna* (1903-1911)" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, núm. 14, enero-marzo de 2006, pp. 155-169.
- Poláková, Dora, "Eterno enigma. La mujer en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo", *Letras*, 93 (137), 2022, 19-29.
- Priget, Michel (Dir.), *Histoire de la France littéraire*, París, Quadrige / Presses Universitaires de France, 2006.
- Quijada Mauriño, Mónica, "Sobre 'nación', 'pueblo', 'soberanía' y otros ejes de la modernidad en el mundo hispano" en Jaime E. Rodríguez (Coord.), *Las nuevas naciones: España y México, 1800-1850*. Madrid, MAPFRE, 2008, pp. 19-52

- Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca, 1985.
- _____, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Rius Caso, Luis, *La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico de arte*, México, CONACULTA/INBAL/CENART-CENIDAP/Estampa, 2005.
- Rivera, Ángel A., “Relectura de la ‘femme fatale’ en el contexto de la modernidad decimonónica: ‘La muñeca’ de Carmela Eulate Sanjurjo”, *Chasqui*, vol. 27, núm. 2, noviembre de 1998, pp. 54-69.
- Rivera de Álvarez, Josefina, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, San Juan, Ed. De la Torre, 1954.
- Rodó, José Enrique, *Ariel*, Montevideo, Colombino hnos. Ltda. Editores, 1947.
- Romero, José Luis, “Las ciudades burguesas” en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. 5 ed. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, pp. 247-318.
- Rosa-Nieves, Cesáreo, *La poesía en Puerto Rico*, San Juan, Editorial Campos, 2ª ed., 1958.
- Sá, Dominichi Miranda de, “A Sociedade Culta Da Capital Federal”, *A Ciência Como Profissão: Médicos, Bacharéis e Cientistas No Brasil (1895-1935)*, pp. 33–60.
- Sábato, Hilda, “Prensa, asociaciones, esfera pública” en Carlos Altamirano (director) y Jorge Myers (editor), *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I. La ciudad letrada, de la ciudad letrada al modernismo*, Madrid, Katz, 2008, pp. 387-411.
- Said, Edward G., *Orientalismo*, Barcelona, Debolsilo, 2008.
- Salto, Graciela Nélica y María Silvia Di Liscia, *Higienismo, educación y discurso en la Argentina (1870-1940)*, Santa Rosa, EdUNLPam, 2004.
- Sánchez Romero, Montserrat, “La mujer fatal como figura femenina transgresora en el cuento latinoamericano” en Humberto Jarrín, Álvaro Bautista-Cabrera y Hoover Delgado (comps.), *Instantáneas del cuento latinoamericano*, Cali, Universidad Autónoma de Occidente/Universidad del Valle/Universidad ICESI, 2022, pp. 175-184.

- Sanger, J.P., Henry Garnnett y Walter F. Willcox, *Informe sobre el censo de Puerto Rico 1899*, trad. Al español de Frank L. Joannini, Washington, Departamento de la Guerra, 1900.
- Sapiro, Gisèle, *Las condiciones de producción y circulación de los bienes simbólicos*, México, Instituto Mora, 2017.
- Shaw, George Bernard, *Unabridged Oxford English Dictionary*, 1912.
- Serna, Justo y Analet Pons, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2013.
- Silvero A., José Manuel, *Suciedad, cuerpo y civilización*, Asunción, Universidad Nacional de Asunción, 2014.
- Siskind, Mariano, *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Siskó, Oksana María, “La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera” en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. 57-73.
- Sommer, Doris, *Fundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of California Press, 1993.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (coords.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora / Siglo XXI, 2009.
- Tardío Gastón, Francisco Javier, “La mujer fatal”, *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, núm. 19, 2011, pp. 89-100.
- Tenorio Trillo, Mauricio y Aurora Gómez Galvarriato, *El porfiriato*, México, Fondo de Cultura Económica/CIDE, 2006.
- Torre, Alejandro de la y Miguel Orduña Carson (coordinadores y editores), *Papeles de combate. Estudios sobre la cultura impresa y publicaciones de izquierda*, México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2023.
- Ulner, “Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo”, 1972.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *La cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972.



Velázquez Alvarado, Coral, “El rescate del mundo interior: un análisis de la obra de Bernardo Couto” (tesis de licenciatura en lengua y literatura hispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Verísssimo, José, *História da Literatura Brasileira*, 2014.

Williams, Raymond, *La política del Modernismo*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2007.

Zavala, Ana Laura, “‘Lo bello es siempre extraño’: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadentista (1893-1903)”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Zerolo, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, París, Hermanos Garnier, 1895.

