



La muerte de una mujer bella:¹ Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica.²

Nancy Saporta Sternbach
Smith College

Traducción realizada por Carolina Rolle³

El siglo diecinueve trajo a Latinoamérica, en el despertar reciente de su independencia, una conciencia cada vez mayor de una identidad autónoma para la cual términos como “emancipación mental” se volvieron palabras clave. La consumación de esta sensibilidad fue el *Modernismo* hispanoamericano que puso a la región en el mapa de las letras debido en parte a la energía infatigable de Rubén Darío. A pesar de que algunos críticos han señalado la existencia de lo que podríamos llamar un *modernista* estético previo a que Darío publicara *Azul...*,⁴ la

¹ Publicado en *Ideologies & Literature*. Spring 1988. Vol 31. 35-60. Todos los derechos reservados. Nota del traductor: las itálicas que aparecen en la traducción corresponden al texto original. En cuanto a las imágenes, si bien no pude acceder a originales de mejor calidad consideré valioso mantener las que se ofrecen en el texto en tanto resultan sumamente ilustrativas de las argumentaciones de la autora.

² Estoy en deuda con Edgar Allan Poe por el título de este ensayo y con la Fundación Tinker por la beca de investigación realizada en Argentina durante el verano de 1983.

³ **Carolina Rolle** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas del ámbito nacional como internacional. Se desempeña como docente de la Cátedra de “Crítica I” de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Integra los siguientes equipos de investigación: CELA, CETYCLI, CEDINTEL y la Red Katatay.

Quiero destacar la rigurosa revisión que realizó Virginia Rolle quien desde su labor como traductora mejoró enormemente mi versión de este artículo. También agradecer la lectura de la autora Nancy Saporta Sternbach por las sugerencias que me realizó y la edición final de Julieta Yelín.

⁴ En la introducción de la edición especial de José Martí, Lucía Jerez y Manuel Pedro González sostienen que las muertes prematuras de Martí, de Nájera, de Silva y la de Del Casal – los verdaderos pioneros de esta sensibilidad modernista- convirtieron a Darío en el “padre” del movimiento, una preeminencia que no se le hubiera conferido si los otros cuatro hubieran sobrevivido. Henríquez Ureña plantea que Darío y el *modernismo* eran uno y la misma cosa y que después, “ya cumplida su misión, murió con él” (114).

mayoría lo consideraba como aquel que le dio al *Modernismo* forma, visibilidad y energía (Henríquez Ureña 1954: 15).

Algunos de los epítetos comunes usados en un principio para analizar *Azul* son famosos así como también lo es el movimiento literario que generaron: “decadente”, “preciosista”, “elitista”, “apolítico” y “afeminado”, todos adhieren a la famosa observación de Juan Valera de “galicismo mental”. Igual de famosas son las polémicas que asediaron a esta generación desde sus comienzos. José Martí (1970: 19), por ejemplo, advirtió prudentemente sobre la “importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas”, y las primeras impresiones de Juan Valera sobre el *Modernismo* ahora forman parte del prólogo de *Azul...* La acusación de que no era suficientemente “latinoamericano” se convirtió en el *leit-motiv* de las polémicas. Por un lado, Juan Marinello (1959: 14, 17) desafía lo que él llama el “absentismo y el apoliticismo” de los *modernistas*, alegando que “ningún primate del Modernismo nos deja una obra que traduzca con eficacia y hondura la realidad trágica de nuestro Continente”. Octavio Paz se opone a esta declaración cuando dice que “muchos de los modernistas participaron activamente en las luchas históricas de su tiempo” y fueron de los primeros en hacer “apasionadas defensas de nuestra civilización” (Paz 1967: 250, 264). Ivan Schulman coincide en que los *modernistas* crearon un mundo de “angustia metafísica, de comprensión social y de preocupación continental” (1966: 18). En la actualidad, independientemente de la visión a la que se adhiera, el modernismo es reconocido como un movimiento que renovó la poesía en español⁵ y, en consecuencia, no es poco usual que los escritores contemporáneos reconozcan su deuda para con la generación modernista. Asimismo, la periodización utilizada en la teoría de Cedomil Goic se basa en la fecha de nacimiento de Rubén Darío (1867). Goic considera lapsos de tiempo de quince años, que denomina generaciones, y confía en un modelo desarrollado por Ortega y Gasset a partir del cual establece “épocas, períodos, movimientos y generaciones” (Goic 1967: 17-35, Goic 1972). En los últimos años, se ha hecho

⁵ El término “renovación” pertenece a Henríquez Ureña en *Breve Historia...*⁷. Véase también Ricardo Gullón: “Darío colocó a los poetas de lengua española en buena vía e impulsó la renovación literaria” (16); Paz escribió que fue el “punto de partida de todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en la lengua castellana” (258).

menor hincapié en el *Modernismo*, como si todo lo que hubiera para decir ya se hubiese estudiado. No es mi intención sintetizar aquí lo que puede encontrarse en otra parte.

A pesar del vasto cuerpo crítico generado por algunos de los más respetados escritores y críticos latinoamericanos del siglo veinte, todavía hay grandes lagunas en la crítica del movimiento modernista. Cien años más tarde, la poesía modernista recibe una atención desproporcionada a expensas de la novela modernista, que debe ser aun seriamente estudiada. Los estudios de las mujeres *modernistas*, tanto de las escritoras como de sus protagonistas, también brillan por su ausencia (Ferrerres). Es difícil notar la violenta y prematura muerte de la mujer bella, por lo general soltera y casi inevitablemente sin hijos como paradigma en casi todas las novelas *modernistas* puesto que lo que ha trascendido es el de las seductoras asesinas, las *femme fatale* que, según la mitología popular, causaban la muerte de los hombres con su insaciable apetito sexual. La *femme fatale* que se espera encontrar en la prosa modernista difiere enormemente de su predecesora, la tuberculosa heroína del Romanticismo, en tanto la primera diseñaba la muerte de los hombres mientras que la segunda los mataba por defecto. Después de leer lo que debe considerarse como las páginas dolorosas de esas novelas: *La gloria de don Ramiro*, *Juana Lucero*, *De sobremesa*, *Lucía Jerez*, *Beba* y *El triunfo del ideal* en donde los cuerpos femeninos son usados categóricamente como mercancía en las transacciones masculinas y luego destruidos con violencia, es muy difícil que se nos escape que fueron escritas por hombres.⁶ No solo es llamativo que no hayan existido escritoras modernistas, sino que si la producción literaria femenina hubiera sido incluida en el esquema elaborado por Goic, habría sido necesaria una nueva periodización

Además de la atención dada a Sor Juana, ha habido muy pocos estudios sobre escritoras latinoamericanas anteriores al siglo veinte. Investigaciones feministas hicieron renacer el estudio sobre las “mujeres perdidas”, lo que

⁶ En orden de aparición: Enrique Rodríguez Larreta, Augusto D’Halmar, José Asunción Silva, José Martí, Carlos Reyles y Pedro César Domínici.

generó en la década del ochenta un incremento significativo de publicaciones que tienen como tema a las escritoras. Hasta 1988, de los cuatro estudios con tamaño de libro disponibles, solo uno es de un único autor; el resto contiene una serie de ensayos de autores cuyos nombres se están dando a conocer en la crítica feminista latinoamericana. Tres de estos trabajos dan lugar y prestan especial atención a la “imagen de la mujer en la literatura latinoamericana” en lugar de a la escritora o a la teoría crítica feminista latinoamericana (Miller, González y Ortega, Virgilio y Lindstrom, Magnarelli). En ninguno de estos estudios se ve a los críticos en desacuerdo con el silencio de las mujeres durante el *Modernismo*. Recién en 1975, Celia de Zapata afirma: “El Modernismo no presenta mujeres que se destacan. Parece ser una literatura producida exclusivamente por hombres” (14).

Entre otros escritores, Ricardo Gullón y Octavio Paz han planteado que el *Modernismo* fue considerado una fraternidad tanto por los miembros del mismo movimiento como por la crítica hegemónica. El mismo Darío debe haber sido el primero en acuñar el término “agrupación *brotherhood*” después de la hermandad pre-rafaelista que admiraban él, Silva y otros. Gullón parece haber encontrado en la noción de hermandad o de fraternidad la descripción apropiada para lo que él también llama *Modernismo*: la “nueva y duradera fraternidad de la invención literaria” cuyos miembros se consideran a sí mismos “hermanos” (38, 90 respectivamente). En el lenguaje actual podríamos denominarlo un club literario de hombres.

A diferencia del uso actual del género neutro de la palabra “poeta”, en 1890, y a lo largo de casi todo el siglo veinte, su uso se destinaba exclusivamente a los hombres que cultivaban la literatura, y esto era independiente del género (al menos para la generación modernista). “Poetisa” –un concepto mucho menos comprometido– era un término reservado a las mujeres que escribían (solían ser poemas delicados sobre el amor o el estado anímico de la autora) pero ninguna era considerada *modernista*.⁷ Asimismo, los “poetas” de la generación modernista

⁷ Para Ricardo Gullón, entre otros, Delmira Agustini era una *modernista*. Tiendo a categorizarla a ella sola, en una clase solo para ella, y no como a una *modernista* debido a su posterior fecha de nacimiento y porque la veo como a una heredera de la generación literaria que llegó a buen puerto cuando ella era niña. Es sabido que se escribía con Darío, a quien ella admiraba

eran alabados por su habilidad para producir versos “viriles”, tal y como afirman Paz y Gullón (Paz 10; Gullón 225). El paradigma del *Modernismo* era, y todavía es, considerado tan exclusiva e innegablemente masculino que su premisa sigue siendo cuestionada: el concepto, la función y la imagen del poeta *modernista* eran exclusivamente masculinas. Ricardo Gullón describe al poeta como el hombre que “beberá el mal vino de las tabernas” y que “frecuentará a las prostitutas” (93). Pedro Salinas, en el ensayo señalado, cuestiona si acaso es posible “revolucionar el verso castellano entre besos y tragos con sirenas parisienses” (41). En 1969, Emir Rodríguez Monegal menciona cómo “los hombres del 900” han tenido que lidiar con el “escándalo” que ha provocado la poesía erótica de Delmira Agustini. Hasta ese entonces, ellos sólo habían tenido que lidiar con las “poetisas” que escribían con decoro o sobre su inexistente sexualidad femenina (44).⁸ Hasta ahora ni Gullón ni Salinas se refirieron a ella o a alguna otra mujer en relación a ese tema. Una vez establecidas estas categorías y definiciones, ¿dónde podría una escritora encontrar el vehículo para poder expresarse? ¿Podemos ver su silencio como una elección durante esta famosa generación o acaso fueron los hombres quienes les impusieron el silencio?

A pesar de los obstáculos que deben haber encontrado en el camino para convertirse en escritoras, las mujeres latinoamericanas del siglo diecinueve escribieron. Las limitaciones que les fueron impuestas no supieron de clases sociales ni de nivel de educación. Sólo una década antes de *Azul...*, hombres de la llamada vanguardia política, los editores de *El mosquito* de Buenos Aires consideraron que una mujer podía dedicarse a la literatura solo después de haber perdido “sus dientes, sus cabellos y sus ilusiones”. Las obligaciones familiares presionaron aún más a las mujeres bien entrado el siglo veinte. Victoria Ocampo, por ejemplo, menciona el escándalo familiar que se inició por

enormemente (Molloy), pero más que como una escritora de textos *modernistas* yo prefiero verla como a la protagonista de ellos. La historia de su vida se lee como las de las protagonistas de las novelas modernistas: muerte violenta y prematura.

⁸ En este libro que está dedicado a la vida de Delmira Agustini y Roberto de las Carreras, la primera es constantemente analizada como sadomasoquista, histérica y con inclinaciones hacia la muerte, una mirada en sintonía a la de Gullón. Incluso si se concibe, como lo hacen algunos críticos, a Delmira Agustini como a una *modernista*, queda claro que nunca fue miembro de esa fraternidad.

la publicación de su primer artículo: era inapropiado que una mujer fuese escritora. Aun con todo el privilegio conferido por su nombre y estatus, se le enseñó solo “lo que se consideraba conveniente enseñar a las mujeres de mi clase”, y que ella resumía como “poca cosa”. Ocampo creía que la educación para niñas de una clase social menos privilegiada “debía ser nula” (16, 19). Según estudiosos de la época, los principales destinatarios de la reforma educativa de Sarmiento eran las niñas de clase media más que las de la élite cuyos padres preferían educarlas en sus hogares o enviarlas a algún colegio confesional de moda (Jeffress Little 242).

Aun así, las mujeres escribieron. Incluso la mirada más superficial a su producción cuenta la historia en contraposición a la de los *modernistas*. Habiendo tenido una educación deplorable o inexistente, no sorprende que aquellas mujeres latinoamericanas que sí fueron educadas centraran sus campañas de reforma en la educación y otras cuestiones sociales que hoy en día se documentan en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas* de Lily Sosa publicado por Newton. A pesar de haber residido en España, Gertrudis Gómez de Avellanada se reservó un lugar en la literatura latinoamericana cuando, en 1839, denunció la esclavitud en *Sab*. Lo mismo aconteció con Clorinda Matto de Turner cuya novela *Aves sin nido* (1889) denunció el maltrato a los indios. En su obra menos conocida, *Herencia*, trata tanto las causas y los efectos de la prostitución como la educación para mujeres en el hogar y en la escuela. Recién en 1894, la revista *El mundo del arte* (2-3), que se definía como una publicación sobre literatura y arte, tenía esto para decir sobre la “educación excesiva” para mujeres:

Una mujer excesivamente ilustrada es tan peligrosa como la mujer ignorante, porque la excesiva ilustración, como la ignorancia inicial la separan de su grande arte, que es el sentimiento, de su gran ciencia, que es el hombre, de su segunda religión, que es el hijo.

Es significativo que solo esas escritoras cuyas obras concuerdan con el esquema del paradigma masculino, como *Aves sin nido*, hoy sean reconocidas. Incluso Matto de Turner junto a Mercedes Cabello de Carbonera fueron responsables de la creación de lo que luego se conocería como la novela peruana

(Tamayo Vargas 535- 552). Ambas asistían a las *tertulias literarias* de Juana Manuela Gorriti con quien compartían la impensable idea de intentar ser mujeres que se autoabastecen económicamente a través de su pluma. Antes del *Modernismo* fue muy conocida la participación de Juana Manso en el proyecto educativo de Sarmiento en Argentina a favor de las mujeres. Su publicación, *La siempreviva*, un semanario publicado durante la década de 1860, insistía en temas que luego fueron encontrados en *The Second Sex*.⁹ Uno de los biógrafos de Gorriti relata que durante su visita a la moribunda Juana Manso ella llamó a Gorriti “maestra” y “colega” (Obligado III). Lo que resulta evidente tanto aquí como en cualquiera de sus trabajos es que a pesar de que la educación era la problemática predominante en la que las escritoras se focalizaban, también crearon una red feminista y una hermandad que defendía los derechos de las mujeres, mucho tiempo antes de que comenzaran las luchas feministas en Estados Unidos.

Además de sus obras literarias y tertulias, que siempre estaban cargadas de contenido político (Chaney 92- 95), las escritoras desarrollaron periódicos feministas que publicaban entre ellas mientras los hombres, como contrapartida, se convertían en *modernistas*. Recién en la década de 1850, Buenos Aires pudo jactarse de publicaciones como *La carmelita*, *La aljaba* y la posterior *La flor del aire* y *El búcaro americano*. Más tarde, tanto *La siempreviva* como *La alborada del plata* serían los canales a través de los cuales estas escritoras podrían registrar sus demandas, librar sus batallas y llamar al cambio. En estos periódicos los editores denunciaban consistentemente la “instrucción limitadísima de la mujer” y la “muñeca” que las normas de la cultura habían creado (Cabello de Carbonera 151-152; Manso 25-27). En consecuencia, y a pesar de la problemática en relación a la educación de la mujer, otras mujeres –educadas– escogieron dedicar sus energías a otros proyectos, diferentes al *Modernismo*. Finalmente, debemos ser conscientes de que cuando todo el legado de las escritoras latinoamericanas del siglo diecinueve sea desenterrado tal vez podamos descubrir que una revisión feminista también requiere de una revisión de la periodización que hemos

⁹ Nota de la traductora: El segundo sexo.

aceptado como “canon”. Podría ser que estas escritoras (cuyas energías literarias se direccionaron a los males sociales de la época) concordaran con la afirmación de Pedro Salinas sobre que el *Modernismo* era demasiado “frívolo” para merecer su atención. El valor que la crítica moderna le da a esta generación al definirla como una “estética de lujo y consumo” (Perus 10-11), seguro estaba más alineado al pensamiento *modernista* que a lo que ellos realmente eran. Por último, no podemos cuestionar que las escritoras de este período no fueran conscientes del *Modernismo*: la publicación de Clorinda Matto de Turner de 1890, *El Perú ilustrado*, introdujo a Darío al público peruano (Carter 9).

El post- *Modernismo* en América Latina debe haber funcionado de manera contraria con las escritoras. Siempre que se sugiere que la creación del canon excluyó a la mujer, o que sus criterios dependían más del sexo que de la literatura, se muestra a las cuatro “consagradas” como prueba de lo contrario. Estas cuatro poetas (Agustini, Storni, Ibarbourou y Mistral) junto con las escritoras de ficción de la Parra, Bombal y Brunet probaron que las mujeres pudieron florecer, aunque quizás no dentro del mismo sistema. A ninguna de ellas se las consideró como *modernistas*. Además, en 1934 la palabra “*modernista*” se convirtió en una referencia para todo lo que fuera nuevo y moderno, muy diferente de su sentido literario tal y como expresa el periódico *Mujeres de América*.

Por otra parte, bajo ninguna circunstancia deseo sugerir que las mujeres están ausentes de la literatura *Modernista*. Por el contrario, las protagonistas – prostitutas, mujeres caídas, *femmes fatales*, las jóvenes bellezas *de porcelana*- no solo a menudo poblaban la construcción de las novelas europeas y latinoamericanas de principios de siglo, sino que además eran primordiales para la empresa *Modernista*. Los artistas *modernistas* –poetas y novelistas-, anticipando la afirmación de Vicente Huidobro de 1916 acerca de que el “poeta es un pequeño dios”, también se consideraban a sí mismos “dioses”, creadores de la “sabia artesanía de la palabra” (Perus 9) y de la figura femenina que encarnaran. No sólo el poeta tenía el derecho de la creación de semejante figura sino que también, y más importante, podía destruirla según lo considerara.

Esto es precisamente lo que ocurre en la novela *modernista*. En cinco novelas representativas, las protagonistas sufren los siguientes destinos: dos son raptadas, lo que provoca su destrucción espiritual, sino física; dos se suicidan ahogándose; una es apuñalada por el hombre que dice amarla, otra es quemada en la hoguera, otra es asesinada por otra mujer, su rival; otra se vuelve loca después de que su amado la venda para ejercer la prostitución, y otra (tal vez la más afortunada de todas) entra en un convento.¹⁰ En vez de la peligrosa y destacada *femme fatale*, las novelas de la época revelan un tipo diferente de mujer, uno que Ariane Thomalla ha identificado como la “femme fragile” de quien escribe:

No hay diferencia entre un frágil verso lírico, una sutil acuarela, un raro descolorido tapiz o un finísimo caso de Tiffany... y esta delicada criatura femenina.¹¹ (21; en Hinterhauser 93)

A pesar de que los estudios de Thomalla no incluyen a la literatura latinoamericana, el punto es acertado. Cuando no muere físicamente, el espíritu de esta “mujer frágil” se rompe y ella se convierte en apenas algo más que un animal domesticado. Thomalla interpreta la proliferación de la “ficción de mujeres frágiles” como una especie de satisfacción simbólica que manifiesta la impotencia y la represión sexual de los escritores; entre ellos, de Edgar Allan Poe, en cuyas obras se detiene. En 1846, Poe escribió que “la muerte... de una mujer bella es, sin lugar a dudas, el tema más poético del mundo” (369).¹² Además del hecho de que Darío, entre otros *modernistas*, conocía y admiraba la obra de Poe, ¿qué podría ser más seductor para una generación en busca de un ideal de belleza y una poesía perfecta que una mujer con gran poder de seducción y que, debido a no estar más viva, no podría plantear ninguna amenaza sexual o de otro

¹⁰ Guiomar en *La gloria de don Ramiro* y Juana en *Juana Lucero* son violadas. María en *El triunfo ideal* y Beba en *Beba* se ahogan cuando dejan de ser útiles a sus amantes. Beatriz es apuñalada por Ramiro en *La gloria de Ramiro* y en la misma novela, Aixa es quemada en la hoguera. A Sol del Valle la asesina de un balazo Lucía Jeréz en la novela homónima. Juana Lucero se vuelve loca. Guiomar entra a un convento después de una vida de humillaciones generadas por su padre, por su amante Moorish y por su hijo en *La gloria de don Ramiro*.

¹¹ Según Thomalla, en los textos de principios de siglo se consideraba a la mujer un objeto de arte cuyas raíces eran previas al movimiento rafaelista.

¹² Esta obra, escrita en Abril de 1846, fue el laboratorio de Poe para escribir “El cuervo”.

tipo? Por otra parte, ¿acaso una escritora creería que ese tema es el “más poético”? Llama la atención que estas protagonistas pueblan las novelas de los escritores *modernistas*.¹³

En contraposición a la afirmación de los escritores latinoamericanos que definen al *Modernismo* como “viril”, Pedro Salinas sostiene que era una “fiesta de superficies”, nada más que una “cosa de tocador” (30, 31); en síntesis, femenino o incluso afeminado. Sin embargo, las obras en prosa revelan una vigorosa adhesión patriarcal. Me atrevo a decir, entonces, que era una sensibilidad –o una falta de ella– muy arraigada en las prácticas misóginas que caracterizan el patriarcado a través de una imaginación pornográfica cuyo objetivo consciente o inconsciente fue el de destruir especialmente a las mujeres jóvenes y bellas. El protagonista autobiográfico de *De sobremesa* de José Asunción Silva sintetiza este lado menos celebrado de la estética modernista cuando afirma “desprecio a fondo a las mujeres” (122).

Dado que un escritor es el producto de toda una cultura y la cultura era, y suele ser, representada en versiones menos elevadas de sí que una novela o un poema propongo demostrar en la siguiente sección que a pesar de que las obras literarias estaban por “encima” de ciertas cuestiones mundanas como las revistas populares, los escritores no. Los hombres de la generación *modernista* eran tanto lectores como escritores de periódicos y revistas que circulaban en América Latina. Si bien no pretendo decir que el *Modernismo* era específico del Cono Sur, focalizaré mi atención en esa región, primero porque era el núcleo del trabajo de Rubén Darío durante la publicación de *Azul...* en Santiago y su llegada a Buenos Aires en 1893; y segundo porque se concentró allí cierta actividad incipiente del *Modernismo*. Asimismo, y debido a que Darío y otros *modernistas* contribuyeron con sus poesías en revistas tales como *Caras y caretas*, es preciso analizar la naturaleza de toda una cultura que se revela a través de las imágenes,

¹³ Una clara excepción a esta tendencia es la novela *Mecha Iturbe* de la argentina Emma de la Barra en donde la joven protagonista es asesinada por accidente debido a una bala que era para otra mujer. El hecho de que la autora escribiera la novela bajo un seudónimo masculino, César Duáyen, confirma nuestra hipótesis de que el público lector esperaba estas casualidades de los escritores.

del humor y de la ideología que circulaba e inevitablemente formaba parte de la sociabilización de la generación de hombres modernistas.

A fines del siglo XIX y principios del XX, las publicaciones populares se dividían en tres grandes categorías: las que eran para toda la familia y que se etiquetaban como tales; las que se destinaban especialmente a las mujeres y tenían subtítulos como “para el bello sexo” –éstas incluso pueden subdividirse entre las publicadas por hombres y las publicadas por mujeres–; y las que eran sólo para hombres, que no necesitaban ninguna descripción en tanto los hombres eran la norma, –a no ser que se estableciera lo contrario–. Con la excepción de las publicaciones de Manso, Gorriti, Mattos de Turner y Cabellos de Carbonera, tanto la misoginia como la ideología masculina predominaban incluso en aquellas publicaciones dedicadas “al bello sexo”. La mayoría carecía de originalidad de pensamiento al punto tal que sus artículos, chistes y gráficos eran intercambiables entre ellos. Tal fue el caso no sólo en Latinoamérica; la escritora francesa Christine Fauré declara que los positivistas (en base a quienes los modernistas se modelaron a sí mismos) estaban empapados de una “misoginia indisputable” (73). Linda Dowling, en sus estudios sobre la generación decadente, coincide en que ella ha encontrado “la misoginia baudelaireana de Des Esseintes” (445). Las publicaciones del Cono Sur eran modeladas a partir de las europeas: tanto el poeta como el protagonista francés sirvieron a la imaginación *modernista*; los artistas firmaban con pseudónimos franceses. A pesar de que las publicaciones fueron pobladas de ninfas, danzas del vientre y princesas orientales, que a primera vista parecen ser ilustraciones de los poemas de Darío, todas ellas enfatizarían aspectos negativos de la condición de mujer.

El matrimonio, entendido como el único objetivo en la vida de una mujer, era visto por los hombres con terror fingido o real, puesto que consideraban que habían sido atrapados. Una vez atrapados, o “pescados”, ellos se volvían víctimas del despilfarro económico de sus esposas. Al casarse, además de adquirir una esposa, un hombre también obtenía una suegra, figura que era satirizada en la “página cómica”. No hay nunca una alusión a la suegra de la mujer, sólo a aquella que el hombre debe soportar. Como es de suponer, una de sus peores

características era su lengua implacable que, afirma el yerno, la suegra tiene de “nacimiento”. En 1891, *El indicador argentino* escribió que el “afán de criticar, ridiculizar y despellejar al prójimo, es una vieja costumbre que tienen muchos hombres y todas, absolutamente todas, las mujeres” (n. pág.). La síntesis de este tipo de mujeres “detestables” apareció en una revista femenina publicada en 1915 con el título “Las mujeres que he conocido” (Ver Figuras 1 y 2). Es evidente que el “yo” en cuestión es masculino, a pesar de que el público lector fuera femenino.

Las revistas femeninas fomentaban que la mujer continuara con su matrimonio aun a costa de su infelicidad; en tal caso había que resignarse puesto que el divorcio no era una posibilidad ya que en ese entonces, e incluso hasta hace muy poco,¹⁴ el divorcio no estaba legalizado en la Argentina. Y aunque hubiese sido legal, la mayoría de las mujeres a principios de siglo no tenían forma de autoabastecerse. Aquellas que luchaban por los derechos de las mujeres eran rechazadas por masculinas o bien por ser de esas mujeres que ningún hombre quiere. Los hombres podían liberarse de matrimonios infelices (y muchos eran designados como tales por el simple hecho de que eran matrimonios) haciendo a un lado, literalmente, a su mujer- arpía. Los medios para llevar a cabo la tarea empezaron a aparecer en “La página cómica”.

¹⁴ Nota de la traductora: Considérese que este artículo fue publicado en 1988.

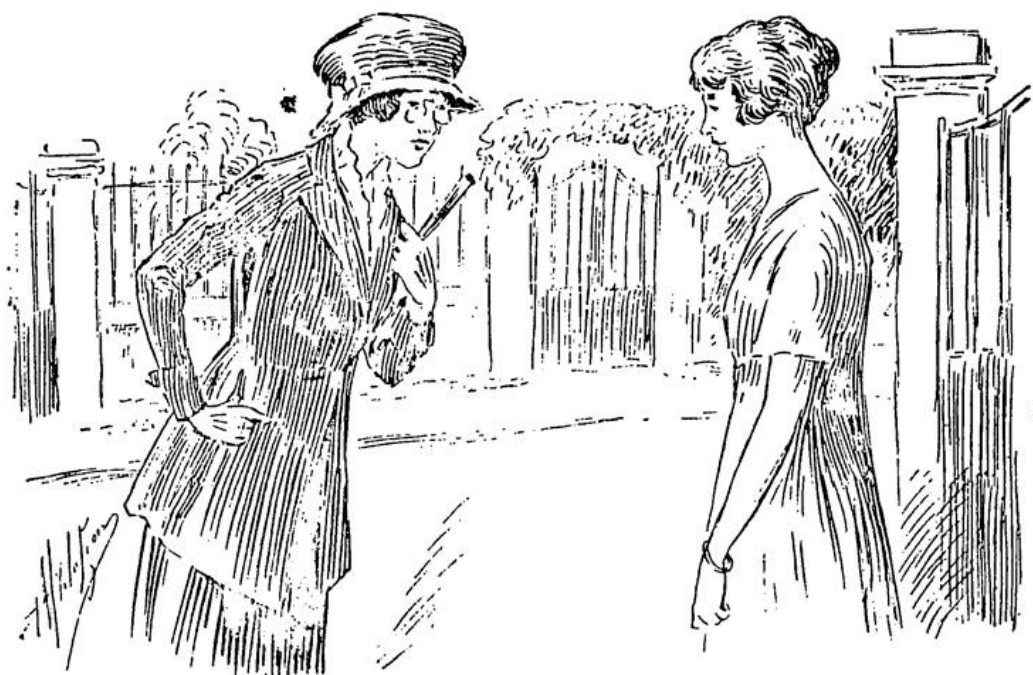


Figura 1

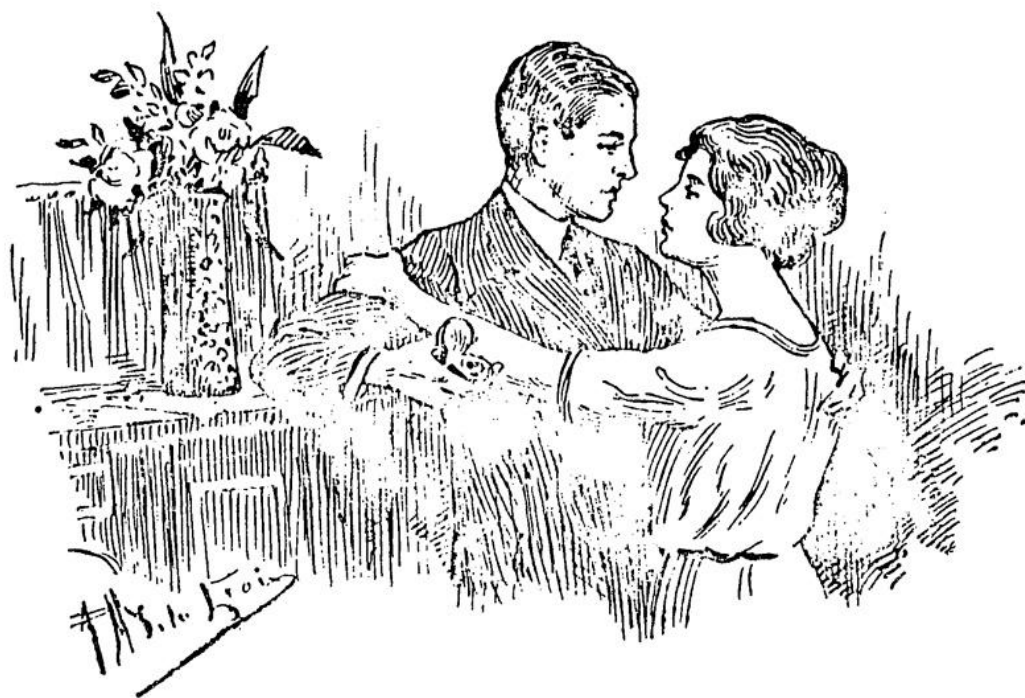


Figura 2

Comenzó a aparecer un patrón. Las mujeres leían columnas que les enseñaban como resistir a sus maridos, mantener sus bocas frescas y sus

pezones erectos, y “combatir esas líneas”. El objetivo máximo consistía en “seducir de forma irresistible” (América 24) a los hombres usando productos franceses o productos con nombres franceses. Por otra parte, en las páginas de las revistas femeninas, los hombres recibían consejos para terminar con sus matrimonios, o bien con sus esposas. Con esta agenda, no es de extrañar que las mujeres casadas por lo general quisieran aparecer como vampiros o bajo la exótica belleza oriental cuyas imágenes agraciaban las páginas de sus revistas. La afición por lo oriental que comenzó con los *modernistas* ahora se trasladaba a la comercialización del cuerpo femenino. En 1925, e incluso antes, las publicidades de productos de belleza parecían ilustraciones de poemas modernistas; las sirenas y las bailarinas de la danza del vientre eran dirigidas a la *dama* y no a la *cocotte*. El torso semi desnudo dejó de ser un signo de indecencia y comenzó a ser un ícono común que se reproducía en las revistas de la época. Asimismo, ayudaba a vender productos.

En sus estudios sobre la novela decimonónica hispanoamericana, John Brushwood observó que “el naturalismo y el modernismo se influyen mutuamente” (21, 22). A pesar de que Goic los clasifica como dos generaciones distintas, reconoce que ambas pertenecen a un mismo período. En una vieja torsión a la dicotomía de Sarmiento, *civilización/barbarie*, el pensamiento naturalista sostenía que la bajeza del instinto y del deseo sexual –el material– podía ser embridado y controlado por las fuerzas de la civilización o el sujeto cultural que la representaba, el poeta. El hecho de que la impresionante, incontrolable, “bárbara” geografía del continente sudamericano fuera simbolizada por la no menos impresionante geografía de los signos del cuerpo femenino señala, en primer lugar, un paradigma masculino en la descripción y en la definición de la región y, en segundo lugar, el fácil equivalente de “la mujer es igual a la naturaleza”. El esfuerzo de los poetas por inculcar la ley, el orden, la cultura y el progreso contenía siempre un peligroso trasfondo: las fuerzas bárbaras de la naturaleza podían transformar incluso al hombre más decoroso en una bestia si se desataba su sexualidad.

En el contexto literario del *modernismo*, el poeta o el hombre era el emblema de la civilización y la cultura mientras que la protagonista o la mujer

eran exteriorizadas como símbolos de la naturaleza. La empresa del poeta era reverenciar a la naturaleza encarnada en el cuerpo de una mujer. Esta dualidad era demostrada típicamente en la asociación simbólica de la Mujer como Estación. Los cambios de estaciones se correspondían con la renovación eterna de la naturaleza, incluso después de su aparente e inevitable muerte posterior al invierno. Esta ecuación encontró su camino en la novela *modernista* bajo la forma de los ciclos sexuales: madurez, deseo, realización, fecundación, muerte y regeneración. En *El triunfo del ideal*, la primavera representaba la fertilidad del florecimiento; el verano equivalía a la madurez, el otoño era visto como la estación de la degeneración que servía para preparar la certeza de la muerte simbolizada por el invierno. En 1900 *Caras y caretas* escogió dos mujeres para representar en su portada la siguiente temporada.

En *Primavera*, una joven virgen es inmersa en una especie de jardín que se espera encontrar en los textos de Darío (Ver Figura 3). Se trata de un jardín flanqueado con plantas exóticas, contornos lánguidos y sugestivas imágenes sexuales que se completan con un *pavo real* y donde la mujer es adornada con flores que, como ella, están en su momento de máximo esplendor. Es una escena que evoca tanto a la realeza como al exotismo. La joven de Otoño, dibujada por el mismo artista seis meses antes, invita al lector con un guiño sonriente a abrir las páginas del texto (Ver Figura 4). En su posición reclinada, con los brazos puestos de manera sugestiva detrás del cuello, atrae al lector con una mirada que poco tiene de virginal. Asimismo, la mujer está adornada con hojas que solemos asociar al otoño; lo que evoca una muerte inminente. Desde dentro de un círculo, invita al espectador a imaginar su eventual regeneración simbolizada por la forma circular. Así no habría motivo para llorar la muerte de esta bella mujer, en tanto su paso permite al poeta no sólo apreciar las maravillas de la naturaleza que pueden reproducirse, sino también, y más importante, esto le permite al poeta, al artista, crear un arte para el cual la muerte de una mujer sirve como inspiración, como una estrella, o cualquier otra función que su imaginación elija. En lo que respecta a la mujer muerta, la primavera siguiente le proveerá provisiones frescas de flores nuevas o nuevas vírgenes florecientes y el artista

puede usar los meses del invierno para crear el poema, la escultura, el lienzo o la canción que le garantizará su admisión en el Partenón de los dioses. Al causar la muerte de la mujer (como en el caso de las novelas *modernistas*), que es también la muerte de la naturaleza, él puede crear en respuesta el arte, la cultura o la civilización. Más importante aún, este acto lo ubica de inmediato por sobre la naturaleza: él la ha dominado, controlado, conquistado. Ahora es “un pequeño dios” para la divinidad del cielo para la cual él y sus pares son, según las palabras de Guillón, “en la imagen de Dios, capaces de crear con la palabra” (41). Es destacable que estas características coinciden con las definiciones feministas contemporáneas sobre pornografía (Griffin, Dworkin).



Figura 3



Figura 4

En las novelas *modernistas* la muerte de una mujer bella coincide con su experimentación o iniciación sexual, lo que viene a confirmar la observación de Thomalla sobre la amenaza real o implícita acerca de la sexualidad femenina que era experimentada visceralmente por los autores. Suelen no tienen madre: por lo tanto no hay una suegra arpía que pelee con el poeta. En la mayoría de los casos, es soltera: mientras este estado parecería concederle mayor independencia, lo que verdaderamente significa en las novelas es que ella no le pertenece a nadie y que entonces no tiene un hombre que la proteja. Frecuentemente es una prostituta: si bien el escritor puede estar denunciando la institución de la prostitución o incluso defendiendo a la mujer, su condición de prostituta representa que ella es un objeto. Como cualquier objeto, es reemplazable. Después de su muerte, si a ella se la llora, la gran explosión emotiva será la del poeta que habrá encontrado la inspiración no en la muerte, sino en la emoción que ésta le inspira. A causa de su muerte, él ha podido crear su poesía.

La figura femenina sirvió a la imaginación poética como un símbolo de belleza y verdad, a la vez que le proveyó una alegoría de las instituciones que comúnmente asociamos a la civilización y a la cultura. A lo largo del siglo XIX, e incluso antes, el cuerpo femenino se convirtió en una abstracción emblemática que, según afirmó Bachofen, “embelleció la vida del hombre” (91). Se preocupó por el género femenino de todas esas instituciones aunque no encontró una respuesta adecuada a sus meditaciones. Marina Warner asumió ese proyecto en su libro *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Si bien es tentador ver a “Libertad” (ver Figura 5) como un himno de la independencia femenina, Warner advierte que es errado “atribuirles a las personas actitudes según su sexo en base a leyes de género” (69). Suelen excluirse mutuamente. Lo que ella advierte, en cambio, es que estas instituciones feministas, como las mujeres que dicen representar, son pasivas gramática y literariamente. Necesitan una presencia masculina que actúe sobre ellas. No solo se convierten en objetos, como la mujer en la novela *modernista*, sino que también confirman el hecho de que las mujeres son el medio a través del cual se expresan los hombres. Por extensión, otras instituciones feministas abstractas como las ciudades, las municipalidades, la democracia, las naciones y las leyes también se incluyen en esta rúbrica. Sin embargo, cuando alguna de estas instituciones representadas por el feminismo abstracto es violada, la alegoría pictórica más común de esa “transgresión” del código civil es el cuerpo femenino semidesnudo.



Figura 5



EL TIEMPO CON SU VIGOROSO BRAZO DEJABA POR FIN A VENEZUELA DEL PESO QUE SUPORTABA DESDE AÑO

Figura 6



UNA LECCION DE AMOR A LA PATRIA DADA POR PVARELA, MUSTAMANTE, Y EZ

Figura 7



Figura 8



Figura 9

Los gráficos precedentes (ver figuras 6, 7, 8 y 9) aparecieron en las revistas y periódicos que se consideraban a sí mismos como políticamente *avant-garde* y críticos del gobierno. En ellos, las distorsiones, las contorsiones, el sufrimiento, la crueldad y la violencia aplicados al cuerpo femenino son reminiscencias del tipo de pornografía que actualmente se anuncia como “libertad de expresión”. La expresión de dolor no sólo es evidente sino también útil. Los editores de revistas como *Don Quijote*, *La bomba* y *El mosquito*, mientras condenaban los abusos políticos practicados por los partidos opositores, acompañaban esta alegoría y simbolismo a través de la violencia y la violación al cuerpo femenino. Ya sea que esté representando a la “república”, a la “patria” o a algún otro país como “Uruguay” o “Venezuela”, ella es vencida, confinada, apuñalada o mutilada casi del mismo modo en que lo es en la pornografía dura contemporánea. La esencia de esto que se llamó “vanguardia política” puede sintetizarse en cómo una mujer comienza a convertirse en objeto de una lucha entre dos hombres de diferentes ideologías; “antes muerta que en tus manos” no sólo habla de la imaginación política sino también de la imaginación pornográfica (ver figura 10). Los temas relacionados a la dignidad y a la vergüenza coinciden con la mentalidad pornográfica: una mujer puede ser humillada por poseer un cuerpo femenino (ver figura 11). La mujer de la figura 12 reclama haber sido violada. No sólo su palabra no vale nada – los hombres le pedirán que se defina como alguien fiable o mentiroso- sino que además los tres hombres en cuestión se excusan diciendo que, cuando lo cometieron, no sabían que era un crimen.



Figura 10



Figura 11

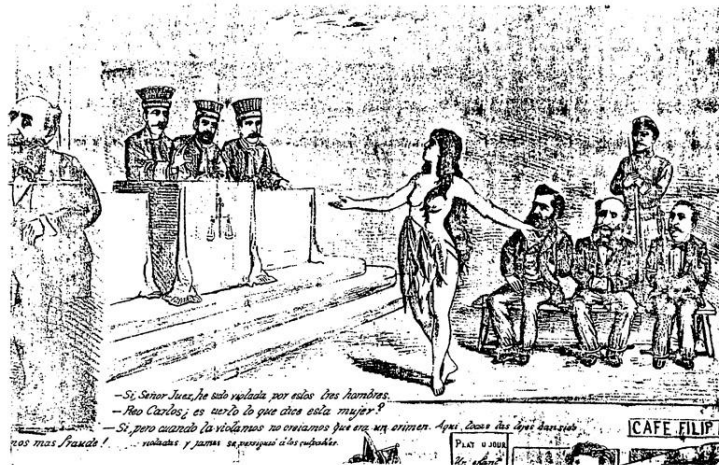


Figura 12

Esta es precisamente la base de la imaginación pornográfica, no sólo por la exhibición, la objetivación y la mutilación del cuerpo femenino sino también por la actitud que hemos visto en el poeta: éste se considera a sí mismo un ser superior a la naturaleza porque se ha divorciado de ella. Debe estar sufriendo lo que Susan Griffin denominó (como parte de su definición sobre la imaginación pornográfica) el “dilema de un ser dividido”, que es el miedo individual a recordar su propia conexión con la naturaleza al punto tal que puede ejercer “la venganza de la cultura contra la naturaleza” y de hecho silenciar el eros (y por extensión, todo sentimiento excepto el que despierta su poesía). En América Latina, la ecuación se parece más a “civilización contra barbarie” o al menos cómo la barbarie se le aparece al poeta. Como el conquistador de la naturaleza, y en consecuencia superior a ella, se aseguró de que verdaderamente es un dios.

La pregunta inicial que plantea este ensayo, entonces debe ser pensada en mutua correspondencia con las siguientes: ¿Por qué no hay mujeres *modernistas*? ¿Por qué las protagonistas siempre sufren una violenta y prematura muerte? La relación entre el destino de la protagonista y la escritora propensa a otras actividades literarias ajenas al *Modernismo* deben ser consideradas en estrecha relación. Nadie se sorprende ante el hecho de que el *Modernismo* fuera un club literario de hombres. Incluso proponer su estética como pornográfica tampoco genera un shock: Valera lo percibió en su famosa “Carta” y el crítico George Schanzer escribió que él podía imaginar a Darío, si estuviera vivo actualmente, colaborando en *Playboy* (151). Pero más reveladora es

la publicidad para “Turistas” que aparece en muchas ediciones de *Caras y Caretas* de principios de siglo indicando que la comercialización pornográfica estaba ya funcionando. Anunciaba “cuentos gráficos sólo para hombres”. La diferencia radica en nuestra percepción y en el valor dado no sólo a la palabra sino también a la idea y a las implicancias de la pornografía. Para mis propios fines, lo analicé no como un acto erótico entre dos adultos sino como la dominación de uno de esos dos adultos (por lo general el hombre) sobre otro (normalmente la mujer) a quien se considera inferior. El desenlace es la destrucción, implícita o literal, del dominado, que suele ser la mujer. Como lo han demostrado muchos estudios en la actualidad la mayoría de las mujeres no quiere tener nada que ver con la pornografía. No ha de sorprender que una escritora del siglo XIX también haya querido abstenerse. La muerte prematura, violenta, pornográfica de la protagonista no parece ser un modelo literario seductor para una escritora. Aun así, cuando muere en el texto del hombre, la novela *modernista*, el poeta, el hombre, puede probarse a sí mismo y a sus colegas que ha desafiado a la naturaleza al crear un artefacto “civilizado”, un poema, que no puede ser destruido por los estragos de la naturaleza ni por su propia condición de mortal. De hecho, la muerte de la mujer (bella) fue el “tema más poético” del mundo.

Obras citadas

“Advertisement for ‘Polvo Grasoso Brissac’”. *América*. Buenos Aires, Año I. N° 34 (7 de noviembre de 1924).

Bachofen, J.J. *Myth, Religion and Mother Right*. Trans. Ralph Manheim. 1861. Princeton: Princeton University Press, 1979.

Brushwood, John S. *Genteel Barbarism: Experiments in Analysis of Nineteenth-Century Spanish American Novels*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

Cabello de Carbonera, Mercedes. “Influencia de la mujer en la civilización”. *La Alborada del Plata*. Año 1, N° 19 (1° de mayo de 1878): 151- 52.

Carter, Boyd. “El Modernismo en las revistas literarias”. *Chasqui* 8.2 (Feb. 1979).

Chaney, Elsa. *Supermadre: La mujer dentro de la política en América Latina*. Trad. Mariluz Caso. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Darío, Rubén. *La Nación*. Buenos Aires, (28 de noviembre de 1899): citado en Gullón. *Direcciones*, 21.

D'Halmar, Augusto. *Juana Lucero: Los vicios de Chile*. 1902. Santiago: Nascimento, 1952.

Dominici, Pedro César. *El triunfo del ideal*. París. México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1901.

Dowling, Linda. "The Decadent and the New Woman in the 1890s" *Nineteenth-Century Fiction* 33 Mar. 1979.

Duáyen, César [Emma de la Barra]. *Mecha Iturbe*. Buenos Aires: Maucci Hermanos Editores, 1906.

Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Perigee, G.P. Putnam's Sons, 1981.

Fauré, Christine. "Absent from History". Trans. Lillian Robinson. *Signs: Journal of Women In Culture and Society* 7.1 (1981): 73.

Ferreres, Rafael. "La mujer y la melancolía en los modernistas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIII 456- 67.

González, Manuel Pedro. Introduction. *Lucía Jerez*. 2 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

González Patricia y Eliana Ortega, eds. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, PR: Huracán, 1984.

Goic, Cedomil. "Generación de Darío". *Revistas de Pacífico*, 4 (1967): 17- 35.

---. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Griffin, Susan. *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*. New York: Harper and Row, 1981.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. 1954. Rpt. 2 ed. México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Hinterhauser, Hans. *Fin de siglo: Figuras y mitos*. 1977. Trad. María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.

Larreta, Enrique Rodríguez. *La gloria de don Ramiro* (1908, Madrid). En *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1959. 67- 266.

Little, Cynthia Jeffress. "Education, philanthropy, and feminism: components of Argentine womanhood, 1860- 1926". Asunción Lavrín, Ed. *Latin American Women: Historical Perspectives*. Westport, CT: Greenwood Press, 1978. 235- 253.

Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish- American Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.

Manso, Juana. "Editorial". *La Siempreviva*. N°4, 9 de julio de 1864, 25- 27.

Marinello, Juan. *Sobre el modernismo: Polémica y definición*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1959.

Martí, José. *Lucía Jerez*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

---. "Nuestra América". En *Nuestra América*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1970. 19

Matto de Turner, Clorinda. *Herencia*. Lima: Matto Hermanos, 1895.

Miller, Beth. *Icons and Fallen Idols: Women in Hispanic Literature*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Miller, Yvette and Charles M. Tatum, eds. *Women Writers from Latin America: Yesterday and Today*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1976.

Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". *La sartén por el mango*. Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds. Río Piedras: Huracán, 1984. 57- 69.

El Mosquito. Buenos Aires (19 de agosto de 1877): n. pág.

"La mujer". *El Mundo del Arte*. Buenos Aires, Año IV, N° 105 (1894): 2-3.

"La murmuración". *El Indicador Argentino*. Año 1, N°2 (4 de enero de 1891): n. pág.

Obligado, Pastor S. "Biografía de la romancista argentina". *Misceláneas*. Buenos Aires: Biedma, 1878.

Ocampo, Victoria. "Malandanzas de una autodidacta". *Testimonio: Quinta Serie* (1950- 1957). Buenos Aires: Sur, 1957.

Paz, Octavio. "El caracol y la sirena". *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Juan Loveluck. Santiago de Chile: Editorial Zig- Zag, 1967. 243- 274.

Perus, Françoise. "El Modernismo hispanoamericano y las formaciones sociales en Latinoamérica hacia 1880". *Ideologies and Literature* 1.3 (Mayo- Junio): 6- 12.

Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". *Selected Poetry and Prose of Poe*. Ed. T. O. Mabbott. New York: The Modern Library, 1951.

Reyles, Carlos. *Beba*. 1896. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936.

Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo: Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.

Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus". *Literatura española del Siglo XX*. México: Editorial Séneca, 1941.

Schanzer, George O. "Rubén Darío and Ms. Christa" *Journal of Spanish Studies, Twentieth Century*. 3.2 (1975): 145- 52.

Schulman, Iván. *Génesis del modernismo*. México: El Colegio de México/ University of Washington Press, 1966.

Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: Editorial de Cromos, 1928.

Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. 3ª ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura Peruana 2*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

Thomalla, Ariane. *Die femme fragile: Ein literar. Frauentypus d. Jahrhundertwende*. Dusseldorf: Bertelsmann Universitätsverl. 1972.

Virgilio, Carmelo y Naomi Lindstrom, eds. *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1985.

Vivas Briceño de Villafañe, Clara. "Feminista y femenino". *Mujeres de América*. Año 2, Num. 8 (marzo- abril 1934): 29- 30.

Warner, Marina. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. New York: Atheneum, 1985.

Zapata, Celia de. "One Hundred Years of Women Writers in Latin America". *Latin American Literary Review* 3.6 (1975): 14.

Lista de Ilustraciones

1. "Casada y solterona", *La mujer y la casa*, Año I, N° 6 marzo de 1920: 3.

2. “Reconciliación”, *La mujer y la casa*, Año I, N° 9 junio de 1920: 5.
3. “Primavera”, *Caras y caretas*, Año III, N° 104 29 de septiembre de 1900.
4. “Otoño”, *Caras y caretas*, Año II, N° 77 24 de marzo de 1900.
5. “Liberta”, Luis Suárez [Mayo] *Album- Histórico- Biográfico- Artístico- Literario*, I. Homenaje en Contribución al Primer Centenario de la Emancipación Política Argentina. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1910.
6. “Venezuela”, *El Mosquito*, Año XXVII, N° 1381 30 de junio de 1889.
7. “Una lección de amor a la patria”, *El mosquito*, Año XIII, N° 652 4 de julio de 1875.
8. “Fiesta en la República Oriental”, *El mosquito*, Año XIX, N° 973 28 de agosto de 1881.
9. “Vergüenza Patria”, *Don Quijote*, Año IV, N° 22 enero 15 de 1888.
10. “Unión cívica”, *La bomba*, Año I, N° 14 de julio de 1891.
11. “Dignidad nacional”, *El mosquito*, Año XII, N° 668 24 de octubre de 1875.
12. “Ley municipal violada”, *El mosquito*, Año XV, N° 758 22 de julio de 1877.