University of Pennsylvania
ScholarlyCommons

CUREJ - College Undergraduate Research Electronic Journal

College of Arts and Sciences

4-21-2006

La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista

Aiesha L. Hill
University of Pennsylvania, klonblaze@yahoo.com

This paper is posted at ScholarlyCommons. http://repository.upenn.edu/curej/21
For more information, please contact repository@pobox.upenn.edu.

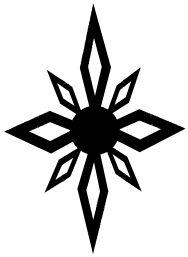
La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista

Abstract
Las visiones de las mujeres prerrafaelitas, popularizadas por el movimiento artístico europeo (el prerrafaelismo) a partir de mediados del siglo XIX, empezaron a ejercer su influencia a fines de ese mismo siglo en Latinoamérica. A fines del siglo XIX y al principio del siglo XX surgió el movimiento literario del Modernismo en Latinoamérica (aproximadamente 1880-1910), en el cual domina la búsqueda de la mujer ideal. La "irrupción del prerrafaelismo en la literatura finisecular" (Hinterhäuser 93) de Latinoamerica se manifiesta en la síntesis de las dos figuras femeninas de la dicotomía – la mujer frágil y la mujer fatal - en una sola mujer perfecta. En muchos casos, la mujer perfecta que los modernistas alababan y temían en su escritura era la que encarnaba los aspectos de los dos lados de la dicotomía; es la mujer visualmente frágil y virginal que tiene algunas características fatales y peligrosas según los hombres. Por esta razón específica, ella es intocable y parte de una fantasía más bien sensual. Sin embargo, el conflicto entre los dos arquetipos femeninos y el intento de combinarlos no solo se manifestó en el discurso literario modernista debido a la popularidad del prerrafaelismo en Europa, sino que además tiene en parte su origen en los cambios socio-históricos ocurridos en Latinoamérica a fines del siglo XIX. Las respuestas literarias de las escritoras modernistas y post-modernistas no solo reflejan estos cambios sociales, sino que además revelan las opiniones femeninas de la idealización masculina de la figura de la mujer.

Keywords
Modernismo, Prerrafaelismo, Latinoamérica, Literatura, Hispanic Studies, Victoria García-Serrano, Victoria, García-Serrano, García, Garcia, Serrano

Disciplines
Other Languages, Societies, and Cultures

This article is available at ScholarlyCommons: http://repository.upenn.edu/curej/21



La búsqueda del diamante-rubí

Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista

Aiesha LaNiece Hill

21 de abril de 2006

* La tesis para honores en los estudios hispanos en la Universidad de Pennsylvania

* **Consejera:** Profesora Victoria García-Serrano

Aiesha LaNiece Hill

La búsqueda del diamante-rubí

Índice

Tema	**Página**
El prerrafaelismo y la dicotomía de la mujer frágil y la mujer fatal	3
El rol cambiante de las mujeres latinoamericanas del Modernismo: la emergencia de la mujer fatal en la sociedad	6
La síntesis de la dicotomía: la mujer fatal y la mujer frágil en una sola mujer ideal en la literatura modernista	14
La respuesta de las escritoras del Modernismo (y del Post-modernismo) al concepto modernista de la mujer pasivamente ideal	27
Conclusión	47
Bibliografía	50

Aiesha LaNiece Hill

La búsqueda del diamante-rubí

Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista

* * *

El prerrafaelismo y la dicotomía de la mujer frágil y la mujer fatal

El movimiento artístico denominado prerrafaelismo que apareció en Europa a mediados del XIX tuvo una gran influencia en la representación de la mujer durante el Fin de siglo en Latinoamérica. En 1848 en Londres, bajo el nombre de La Hermandad prerrafaelita, se estableció una sociedad compuesta primariamente por pintores (como Dante Gabriel Rossetti), pero también por críticos y poetas ingleses.[1] El interés más profundo de este grupo era el rechazo del arte académico inglés que había predominado durante ese siglo. Tema principal de las primeras obras prerrafaelitas, la figura de la mujer empezó siendo representada como frágil y virginal, pero terminó siendo representada como fatal y peligrosa en las obras posteriores (unos diez años después de la primera). La dicotomía de los dos arquetipos femeninos, *la mujer frágil* y *la mujer fatal*, muestra el intento masculino de hallar a la mujer ideal, pero a la vez revela el miedo masculino al poder de la mujer y su belleza inherente.

Antes y durante la primera ola del prerrafaelismo, la mujer ideal era la figura femenina frágil, inocente y pura; esencialmente, ella era "un tipo opuesto al de la *mujer fatal*" (Hinterhäuser 92) que dominó durante la segunda ola.[2] "Fueron principalmente los

[1] Según la enciclopedia del Internet, Wikipedia, esta fecha es parte de la época victoriana (1837-1901) en Inglaterra.
[2] La mujer frágil realmente es la mujer tradicional. No es un concepto femenino nuevo cuando aparece durante el prerrafaelismo (por ejemplo, existía en el Renacimiento), pero este tipo de mujer es exaltada en buena medida durante este movimiento.

prerrafaelistas quienes contribuyeron a popularizar este tipo femenino" (Gómez Trueba). En los cuadros, la mujer frágil prerrafaelita fue representada como "novia de nieve" (Litvak 65), muy blanca, elegante, "etérea y espiritualizada […] sospechosa de santidad" (Hinterhäuser 92) y con el "rostro ovalado" (Hinterhäuser 97). Obviamente como "personajes de inmaculada pureza y gracia prerrafaelita," las mujeres frágiles no "[servían] de punto de partida para perversiones y anomalías eróticas" como las mujeres que eran "heroínas suntuosas, misteriosas, fatales y complejas" (Litvak 141). Sobre la mujer frágil y su representación en la pintura prerrafaelita Teresa Gómez Trueba comenta:

> En las pinturas, en las artes decorativas o en la literatura del fin de siglo destaca la presencia de una mujer cuyos rasgos son fácilmente reconocibles: delgada, lánguida, […] blanca, párpados caídos, mirada perdida, casi desprovista de realidad, aspecto enfermizo y, por supuesto, sumida en una profunda y misteriosa tristeza.

Así, por su carácter inherente, la mujer frágil era, para los creadores prerrafaelitas, la mujer idealmente virginal, tierna y mística.

Pese a que la figura de la mujer fatal había existido, de una forma u otra, en muchas culturas distintas en las épocas anteriores, adquirió más fama en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, debido al prerrafaelismo.[3] Con respeto a la pintura, Erika Bornay explica cómo está representado este tipo de mujer:

[3] He aquí cómo describe Wikipedia esta categoría femenina: "Una mujer fatal es un personaje tipo, normalmente una villana que usa el maligno poder de la sexualidad para atrapar al desventurado héroe. Es una traducción de la expresión francesa *femme fatale*, 'mujer mortífera'. Se la suele representar como sexualmente insaciable. Aunque suele ser malvada, también hay mujeres fatales que en algunas historias hacen de antiheroínas e incluso de heroínas. En la actualidad el arquetipo suele ser visto como un personaje

> [Su] caballera es larga y abundante, y en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones (115).

Así, la belleza de la mujer fatal, de varias maneras, resultaba contaminada, sospechosa y perversa. Según nos recuerda Bornay en *La iconografía de la "femme fatale" en la pintura de la Europa finisecular*, el escritor Ramón del Valle-Inclán decía: "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" (citado por Javier Serrano Alonso 119). Generalmente la mujer fatal era mostrada como la "bella destrozadora de corazones" (Hinterhäuser 92), fría, sensual y peligrosa. Como resultado, la mujer fatal o fatídica, por ser completamente deseable pero totalmente inasequible, siempre representa una amenaza sexual para los hombres que la admiran. El concepto de la mujer fatal está asociado con la decadencia que existía durante el fin de siglo, no solo en Europa, sino además en Latinoamérica (Marsh 317). Los artistas miraban fijamente, fascinados pero con repugnancia, a estas mujeres frígidas pero eróticas (Rose 5).

Las visiones de las mujeres prerrafaelitas, popularizadas por el movimiento artístico europeo a partir de mediados del siglo XIX, empezaron a ejercer su influencia a fines de ese mismo siglo en Latinoamérica. A fines del siglo XIX y al principio del siglo XX surgió el movimiento literario del Modernismo en Latinoamérica (aproximadamente

---

que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su lealtad."

1880-1910), en el cual domina la búsqueda de la mujer ideal. La "irrupción del prerrafaelismo en la literatura finisecular" (Hinterhäuser 93) se manifiesta en la síntesis de las dos figuras femeninas de la dicotomía – la mujer frágil y la mujer fatal - en una sola mujer perfecta. En muchos casos, la mujer perfecta que los modernistas alababan y temían en su escritura era la que encarnaba los aspectos de los dos lados de la dicotomía; es la mujer visualmente frágil y virginal que tiene algunas características fatales y peligrosas según los hombres. Por esta razón específica, ella es intocable y parte de una fantasía más bien sensual. Sin embargo, el conflicto entre los dos arquetipos femeninos y el intento de combinarlos no solo se manifestó en el discurso literario modernista debido a la popularidad del prerrafaelismo en Europa, sino que además tiene en parte su origen en los cambios socio-históricos ocurridos en Latinoamérica a fines del siglo XIX.

* * *

El rol cambiante de las mujeres latinoamericanas del Modernismo: la emergencia de la mujer fatal en la sociedad

La época finisecular constituyó un período de transición importante para las mujeres latinoamericanas con respeto a sus roles sociales y sexuales. "[The] murmur of [female] rebellion" (Franco 99) podía ser oído en todas partes de Latinoamérica. La mujer, como "la parte más considerable de la sociedad y la menos considerada", estaba mostrando a los hombres que "ya no existían diferencias en la fuerza intelectual y moral de los sexos [aunque] el hombre todavía quería débil a la mujer" (Glickman 40). Las mujeres modernas, que buscaban la igualdad con los hombres en cuanto a la vida

cotidiana, el trabajo y el amor, iban desprendiéndose de su silencio "en su esfuerzo para emanciparse" (Glickman 40). Robert Glickman explica que:

> Ahora, además de expresar [la mujer] sus opiniones públicamente en reuniones y revistas locales, organizaba congresos nacionales e internacionales en los que demandaba, entre otras cosas, libertad de trabajo, es decir, acceso a todas las profesiones; [desde] igualdad de salario a igualdad de producción, y derecho para la libre disposición de su sueldo. (40)

En realidad, la independencia de los hombres era lo que deseaban y empezaban a adquirir las mujeres de fin del siglo. El feminismo estaba hallando su voz.

Debido a la "manera de pensar [de las sociedades hispanoamericanas] y al poder de la tradición [española] la liberación de la mujer se efectuaba con gran lentitud" (Glickman 41). En sus viajes como periodista, Rubén Darío a veces informaba sobre la condición de las mujeres de otras partes del mundo – y sobre la "ociosidad y…miseria" (Glickman 40) de esas mujeres - especialmente en España, la madre patria:

> [En] España, 6.700.000 mujeres carecen de toda ocupación, y 51.000 se dedican a la mendicidad. Fuera de las fábricas de tabaco, costuras y modas y el servicio doméstico, en que tan míseros sueldos se ganan, la mujer española no halla otro refugio. (Glickman 40)

La situación de España resonaba en los países de Latinoamérica, porque durante esa época España todavía tenía una influencia social bastante profunda en Latinoamérica. Glickman explica, "[aunque] este ejemplo de Darío se refería a España, el lector americano no encontraba dificultad alguna en ver la semejanza entre las condiciones que

existían en la madre patria y las que prevalecían en su propio país" (40). Las observaciones de Darío mostraban una parte de la razón por la que la prostitución, un gran problema, estaba creciendo tanto en Latinoamérica:

> Por una parte, [Darío] indicaba que mientras la mujer francesa o norteamericana podía mantenerse honestamente ejerciendo diversas profesiones, la insuficiencia de oportunidades profesionales para la mujer española la conducía a la prostitución. Conclusión: para evitar un grave problema económico y moral en Hispanoamérica, era importante darle a la mujer más opciones profesionales. (Glickman 40)

El recrudecimiento de la prostitución y, consecuentemente, la disminución gradual de jóvenes vírgenes, planteaban bastantes problemas morales en la sociedad. La expectativa de la virginidad femenina se iba volviendo discutible, lo cual era inaceptable. No obstante, fuera como fuera, la verdad es que "para fines de la época, la noción del amor libre [o la liberación sexual] – uno de los tabúes más arraigados en Hispanoamérica – había llegado a ser un tema de moda" (Glickman 41).

La represión sexual causada por "un rígido código" (Litvak 159) moral y sexual vigente dentro de la clase media durante este momento histórico es fundamental en el estudio de la síntesis literaria de la mujer fatal y la mujer frágil. "Para la clase media, el sexo era un tema tenebroso e intocable. El deseo sexual […] era para el burgués de entonces algo reprimido y relegado a lo más oscuro de la mente" (Litvak 159). Lo interesante es que este "sistema burgués represivo" se caracterizaba "por su hipocresía y

su doble escala de valores" (Litvak 2).[4] El método de regular la sexualidad era mediante la amenaza de enfermedades y el temor de la muerte prematura. Los médicos del momento – respaldados por la Iglesia - inculcaban a los integrantes de la clase media que muchos problemas con la salud resultaban del acto sexual placentero o el acto sexual cuyo propósito no era la procreación. Debido al hecho de que en la clase media se decía que las mujeres sufrían más que los hombres de ciertas enfermedades como "la histeria, la neurastenia, la clorosis [y] el complejo de ansiedad" (Litvak 159), las mujeres eran reprimidas más sexualmente porque parecía que estaban en peligro de sufrir alguna dolencia física o mental. Lo que dice Lily Litvak sobre Madrid puede ser aplicado a la situación finisecular en Latinoamérica: "[las] mujeres casadas tenían prohibido gozar del sexo y se tornaban máquinas reproductoras, mientras sus maridos hacían uso del vasto ejército de prostitutas" (159). Así, la búsqueda de la autonomía por parte de la mujer, unida a la represión sexual de fin de siglo, seguramente produjo en parte el problema de la prostitución.

La prostitución no solo era una amenaza para la institución de la familia, sino también era un desafío a la conciencia nacional; este hecho es en gran parte la razón por la que la burguesía quería regular las relaciones sexuales de las clases inferiores, de las cuales procedía la mayoría de las prostitutas. Generalmente, la mujer era considerada fundamental en la formación y el éxito de la nación, porque ella era la que criaba a la nueva generación, inculcando a sus niños el respeto a los valores aceptados, tradicionales

[4] Este proceso de represión sexual ejercido por la burguesía se dio en varias partes de Europa (incluso, en Inglaterra durante la época victoriana) y se diseminó a los países latinoamericanos durante esa época cuando usaban Europa (Londres, Madrid, París, etc.) como modelos de la modernidad. Catherine Gallagher y Thomas Laquear explican que "Victorians manage to win for themselves the reputation of the most sexually, and indeed physically, repressive society in history precisely by bringing the body ever more fully into discourse" (vii), como lo manifiesta, por ejemplo, el arte prerrafaelita.

y nacionales. Unir familia y nación era el rol principal de las mujeres en la sociedad. Lo que explica Donna Guy sobre la situación en Argentina puede ser aplicado a muchos países en Latinoamérica durante esta época; se pensaba que las mujeres que no eran parte de la institución de la familia tradicional planteaban bastantes problemas para la nación. Guy dice, "women who existed outside of traditional family structures threatened the nation" (2). Particularmente, en Argentina,

> "[prostitution] could not be separated from its relation to gender, reproduction, and capitalism. Hence the perceived need to control prostitutes forced Argentine political leaders to contemplate the threat presented by all women who work outside the home… These women could all give birth to Argentines, and the prospects of a future generation riddled by disease and devoid of family life and economic stability concerned nationalists." (Guy 3)

Hay ejemplos de esta lógica nacional en muchos países latinoamericanos. Por lo tanto, las mujeres independientes se encontraban atrapadas en un proceso cíclico y destructivo; la falta de opciones profesionales para la mujer independiente a menudo la conducía a la prostitución, actividad prohibida por el gobierno y cuyo ejercicio en muchos casos provocó la reducción de los derechos nacionales a sus practicantes aun más. La mujer casada y madre realmente era la única opción aceptable para la mujer.

La dicotomía entre la prostituta y la mujer casada realmente es otro aspecto de la dicotomía femenina general de la mujer fatal y la mujer frágil.[5] Las prostitutas

[5] Es muy defendible que junto con las ideas y las tendencias europeas (inglesas, españolas, etc.) que fueron transmitidas a los países latinoamericanos, el concepto victoriano de la mujer también tuviera una influencia notable en Latinoamérica. Según el código victoriano la mujer era considerada idealmente pura e inocente (como los niños) si todavía era virgen cuando se casaba y si no buscaba placer al realizar el acto

representan una especie de mujer fatal, mientras que las esposas representan el tipo de la mujer frágil. La prostituta, experimentada en las prácticas eróticas (no procreadoras), presentaba a los hombres "de todas clases y condiciones" (Litvak 159) la opción de disfrutar del tipo de amor erótico que no podían con sus esposas o sus prometidas virginales; así los hombres tenían la oportunidad de escapar de su vida sexual doméstica muy regulada. Por lo tanto, la "presencia [de las prostitutas] por las calles era constante promesa de placeres prohibidos para el hombre y constante amenaza para las mujeres honestas" (Litvak 160). Los hombres podían gozar de una "heterogénea fantasía sexual" (Litvak 160); podían disponer de su esposa o prometida virtuosa, imagen de la mujer frágil y, a la vez, de mujeres eróticas, las mujeres fatales, como las prostitutas. Tal vez de modo subconsciente, los hombres trataban de sintetizar las experiencias distintas con su esposa y su prostituta para crear una experiencia totalmente ideal; esencialmente, los varones no podían tener una mujer ideal (respetable y sensual, a diferencia de respetable y maternal) y ser aceptados por la sociedad y, por eso, intentaban vivir cogidos del brazo de sus esposas y del de sus prostitutas. Un ejemplo que manifiesta esta dicotomía entre la mujer pura y la prostituta en la literatura modernista es el poema "Divagaciones" de Rubén Darío; en él menciona "la Virgen, la Hetaira / diosa…blanca, rosa, y rubia" (*Prosas Profanas* 60).[6] Darío combina a dos mujeres opuestas en una sola para mostrar a una mujer ideal: la Virgen --una alusión obvia a la Virgen María-- y la Hetaira --una cortesana griega.

---

sexual (porque el objetivo de este acto solamente era la procreación y nada más). Las prostitutas eran consideradas impuras y vergonzosas porque usaban sus cuerpos para provocar la gratificación sexual (Wikipedia).

[6] Ofrezco una descripción de los significados de los colores (blanco y rosa) más tarde en este ensayo.

Durante el Modernismo, todavía se pensaba que "[la] mujer [había] nacido para [ser] madre" (Glickman 133). El ideal de la mujer diseminado desde el pasado era que "a good woman […] was an angel, submerging herself in family, existing only as daughter, wife, and mother" (4) como explica Nina Auerbach. Por eso, la mujer que parecía bella y liberada, que buscaba trabajo fuera de la casa y que se cuidaba de sí misma sin necesidad de un hombre, se la clasificó como una mujer fatal por ser tan radical. La posición de este tipo de mujer era, en cierto sentido, como la de la prostituta --incluso si realmente no era prostituta-- porque ella existía fuera de las leyes convencionales. Litvak dice que "[el] mito de la mujer fatal se materializó en las grandes cortesanas de aquellos años" (148). Para el hombre finisecular, la combinación de belleza, madurez e independencia en la mujer fatal producía una atracción letal, porque este tipo de mujer era poderosa, intocable, hermética e indiferente; esta mujer era completamente capaz de destruir al hombre simplemente por ser mujer. Y por eso "el hombre "[sentía]" horror y atracción por la mujer [fatal]" (Litvak 145). La indiferencia de las mujeres supuestamente fatales hacia los hombres incluía la falta de una relación realmente romántica entre ellos, lo cual era muy problemático para los hombres (especialmente, los protagonistas de la literatura modernista). Aunque las prostitutas entraban en contacto sexual con los hombres, aún así representaban lo intocable emocionalmente; en cierto sentido, las prostitutas fueron la representación de la mujer independiente, porque solamente usaban a los hombres para satisfacer sus propias necesidades. Al describir a las prostitutas fatales Litvak afirma que ellas "[son] mujeres que venden el placer y que nunca se enamoran" (149).

El erotismo de fin de siglo, estimulado por el amor libre y la prostitución, ha dado a esta época el nombre de "la *belle époque*" (Litvak 1). La "obsesión por el sexo"

(Litvak 1) que caracterizaba este período fue acompañada y provocada por el fetichismo o la preocupación por los objetos. En cuanto al fetichismo, Litvak explica que

> los objetos fetiche se convierten en focos de la realidad emocional, concentrando en sí preocupaciones existenciales. Proyectan la feminidad y el fetichista los necesita como puntos de apoyo para plasmar sus fantasías sexuales. (Litvak 119)

Por eso, especialmente en la literatura modernista, la mujer, en general, y el cuerpo femenino, en particular, llegaron a ser objetos fetiche. Tanta la mujer fatal como la frágil estaban sujetas a la fragmentación literaria de sus cuerpos (es decir, se solían mencionar la boca, los ojos, el pelo, etc.). Los escritores modernistas crearon fetiches de aspectos específicos de la anatomía femenina, imaginándolos como si fueran parte de una colección exótica y erótica. Por ejemplo, el poema de José Martí, "Mujeres I", incluye la descripción de unas mujeres fatales diferentes, destacando de cada una de ellas una parte de su cuerpo:

> Esta, es rubia; ésa, oscura; aquélla, extraña
> Mujer de ojos de mar y cejas negras;
> Y una cual palma egipcia, alta y solemne,
> Y otra como un canario gorjeadora.
> Pasan y muerden; los cabellos luengos
> Echan, como una red… (151)

Es obvio que estas mujeres son fatídicas, no solo porque "muerden" (151) al hombre cuando pasan delante de él, sino además porque el hombre o el "amador" (151) en este poema es virgen, inocente y, en última instancia, la víctima. El poeta continúa diciendo:

…como un juguete

La lánguida beldad ponen (sic) al labio

Casto y febril del amador que un templo

Con menos devoción que al cuerpo llega

De la mujer amada; ella, sin velos

Yace, y a su merced! él, casto y mudo… (151)

Los cambios en el rol de la mujer debido a su lucha por su liberación sexual y profesional chocaban con los ideales del período anterior. La noción de la mujer fatal contrastaba totalmente con la de la mujer frágil. Cuanto más aumentaba la presencia de mujeres independientes en la sociedad, mayor era el problema que tenían los hombres finiseculares de entenderlas y abordarlas. En sus obras, los escritores modernistas trataron de buscar un equilibrio ideal entre los dos tipos de mujer creando la "<<síntesis entre la *mujer fatal* y la amada ideal>>" (Hinterhäuser 99) o la virgen frágil. Esta síntesis en la literatura modernista es un intento de producir a la mujer perfecta: la que tiene el encanto sensual de la mujer fatal, pero la espiritualidad e inocencia de la mujer frágil.

* * *

La síntesis de la dicotomía: la mujer fatal y la mujer frágil en una sola mujer ideal en la literatura modernista

En la literatura modernista hay un intento de amalgamar la "heterogénea fantasía sexual" (Litvak 160), combinando en una mujer ideal "ambos arquetipos femeninos. Es la "novia de nieve" mezclada con "la mujer serpiente", esto es, la mujer fatal o "la mujer

eróticamente madura, liberada social, económica, sexualmente" (Litvak 159). En su tentativa de resolver su angustia social y moral con sus idealizaciones literarias de la mujer, los modernistas usaron diferentes métodos para representar a la mujer y su feminidad. Por medio de su literatura, los escritores modernistas buscaban "no la representación de una mujer real, sino la de la esencia de lo femenino" (Litvak 145).

La literatura modernista está llena de figuras y símbolos diferentes que representan uno de los dos tipos de mujer o sus cualidades distintivas. En cuanto a los colores, destaca la interacción entre el rojo y el blanco. La impureza atractiva está implícita en el carácter provocador, ardiente, sensual y sexual de las variaciones del color rojo: el rosa, el púrpura, el carmesí, el granate, etc. Por eso, generalmente el rojo aparece asociado con lo erótico, lo cual con frecuencia en la literatura modernista se relaciona con la mujer fatal, totalmente irresistible. El blanco (incluidas todas sus variaciones, como el nácar), con su carácter inherentemente virginal, puro, delicado e inocente está conectado con la mujer frágil y maravillosamente casta.[7]

Es probable que esta interacción entre los tonos blancos y los rojos proceda de los conceptos que la sociedad tenía de la biología de la mujer blanca. Aunque la blancura de la piel de la mujer, posiblemente, tiene un tinte sonrosado, se hace más roja (por ejemplo, en las mejillas y en los labios) debido al rubor, cuando la mujer se pone emocionada o excitada sexualmente. Así, el color rojo nace de la pasión o del deseo y, por eso, suele estar asociado con lo erótico. Además, hoy en día, se dice que al ver el color rojo, los sentidos del ser humano se despiertan; se piensa que el rojo no sólo estimula el

[7] Esta interacción del rojo y el blanco no es algo nuevo cuando aparece en la literatura durante el Modernismo (por ejemplo, antes de la pintura prerrafaelista, se observa esta misma interacción de colores en las imágenes poéticas de las mujeres); sin embargo, lo importante es que los modernistas decidieron usar estos colores tradicionales de lo provocativo y lo puro para definir a sus sujetos femeninos.

metabolismo sino que también causa el aumento de la tensión sanguínea, la transpiración, la respiración y el apetito (Sibagraphics.com, Internet). Por eso, en la literatura modernista, los escritores intentan explorar, invocar, representar y explotar esta dualidad de la mujer, que ya es como una síntesis natural del color blanco (la piel) y del rojo (la sangre). Otro ejemplo de la presencia de estos dos colores de la anatomía femenina es en los labios y dientes, rojos y blancos, respectivamente, que están próximos en el rostro. En "Divagaciones" de Rubén Darío, el poeta menciona "[los] rojos labios y nevados dientes" (*Prosas Profanas* 59) de la mujer como algo atractivo y erótico. Así, la boca de la mujer se vuelve más erótica de lo que ya es, debido a esta interacción de los dos colores fundamentales de la feminidad.

Litvak explica que la "época modernista se complació en hacer de las flores un leguaje simbólico" (Litvak 30). En varias obras literarias del modernismo las flores, junto con sus colores característicos, revelan "un mundo de insinuante sexualidad" (Litvak 31); son los instrumentos del mensaje sobre la mujer ideal. En esta literatura, los lirios (las azucenas) y las rosas son las flores que aparecen más a menudo. El lirio, "[el] emblema de la época" (Litvak 31) en cierto sentido, normalmente aparece en su forma blanca y, como "símbolo del alma", "representa la flor de la Anunciación, de la pureza y la virginidad" (Litvak 32). Por otro lado, "[las] rosas aluden, frecuentemente, al sexo femenino; [la] rosa roja, símbolo del amor erótico; la rosa blanca, pureza" (Litvak 33). Litvak dice que "[la] rosa roja, […] y en menor grado las otras, tienen un significado fuertemente carnal. Es símbolo de la feminidad: rosa de la boca, rosa del seno…rosa del sexo. Emblema del amor carnal y símbolo de vida" (35). Por lo tanto, generalmente, las

flores representan a las mujeres y al amor, pero son los colores los que enriquecen el significado de estas flores.

El uso de las flores y los colores para fusionar los dos lados de la dicotomía femenina aparece en el soneto de Julio Herrera y Reissig, "Rosada y blanca".

Rosa rosada y divina como una rósea ilusión,
Yo te he soñado un sueño con forma de flor hermosa;
Ama y sueña, flor de ensueño, rosada y divina rosa.
Rosa rosada y divina como una rósea ilusión!

Blanca como una nevada de níveas flores de nieve
Las Primaveras más blancas te dan su amor halagüeño;
Te dan los cisnes más blancos, lirios y espumas de ensueño,
Y los ensueños más níveos te dan espumas de nieve.

Rosada y divina rosa, ¡ríe, perfuma, embalsama;
Sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma,
Una rosa que perfuma y un ensueño que embalsama!

Divina rosada rosa: ¡suspira, perfuma y ama;
Sé un ensueño que embalsama y una rosa que perfuma;
Sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma! (333)

En este poema, aunque la rosa rosada representa lo sensual (por ser rosada, una variación del rojo o una combinación del rojo y el blanco) y lo intocable (porque, es parte del ensueño), no obstante es divina. Es una flor bien erótica que está caracterizada por unos objetos que, naturalmente, son blancas; recibe el amor halagüeño, sus lirios y sus ensueños de lo blanco (en las formas de las primaveras más cubiertas de nieve blanca) y de los cisnes más blancos, respectivamente. Así, el poeta sueña con una mujer tan *blanca* como *rosada* - como rosa rosada y sensual, hecha de blancura y pureza. Él busca a la mujer de sus sueños, la cual tiene las características de *la novia de nieve* por dentro, pero la apariencia física tan atractiva como si fuera una "ilusión" provocadora o "rósea" (Herrera y Reissig 333). Por lo tanto, él está sugiriendo una unión de las dos facetas de la anatomía y la dicotomía femenina, unión que anticipa el título del poema.

Otro ejemplo del uso de las flores y los colores para retratar a la mujer ideal aparece en el poema de Rubén Darío, "De invierno", en que la voz poética piensa en una mujer sentada "no lejos del fuego que brilla en el salón" (*Azul* 288). Los colores del fuego, las variaciones del rojo y del amarillo, es algo erótico porque representa la pasión, el calor y la intensidad de la emoción y la energía. La proximidad de la mujer del poema al fuego sugiere que ella tiene una proximidad a lo sensual y al ardor. El poeta tiene el deseo de "besar su rostro, rosado y halagüeño / Como un rosa roja que fuera flor de lis" (*Azul* 288). Es como si por dentro ella fuera blanca y por fuera ella fuera roja. Similar a la mujer del poema de Julio Herrera y Reissig, la de éste es "rosada y halagüeña*"* y, consecuentemente, el poeta desea besarla como si fuera tan virginal como provocadora. La va a besar teniendo presente esta visión paradójicamente ideal de ella.

El uso de objetos fetiche típicos de esa época --como, por ejemplo, las alhajas– para unir la dicotomía femenina es bastante importante en la literatura modernista. Según Litvak, el fetichismo es "[la] mística sensual de objetos, joyas, vestidos o tejidos" (119). En el cuento titulado "El rubí" Rafael Ángel Troyo usa la transformación de un diamante en rubí para mostrar la maduración sexual femenina. La protagonista, una joven, Nelly, al regresar de un baile está mirándose en el espejo. La descripción inicial de ella resulta una mezcla de erotismo e inocencia debido a los colores y las flores que están presentes:

> [La] joven inmóvil, sonriente, se miraba.
>
> - ¡De veras que soy bella! - dijo – y su escultórico busto en el óvalo cristal, era como una opulenta magnolia de nevada blancura. Bajo el fascinador encanto de sus ojos garzos, los más lindos ojos del Imperio, irradiaba en el sonrosado alabastro de su escotado pecho, un diamante que colgaba de un hilo casi invisible, y que entre la turgencia de sus senos, semejaba un luminoso lunar de impecable albura o una estrellita de cambiantes fulgores. (149)

En la cita de arriba, la blancura domina por el uso de sustantivos como "magnolia," "alabastro," "diamante," "lunar" y "estrellita", y de adjetivos como "nevada," "escotado" y "albura." La coloración sonrosada no predomina en está descripción, pero es muy importante notar que no obstante está presente; sirve para describir paradójicamente el alabastro del pecho blanco de la joven. La presencia de este tono rosado, junto con la descripción erótica del seno de la joven, sugiere que, en este momento, aunque ella todavía es inocente, su disposición erótica ya está latente en su naturaleza.

Mientras Nelly, "con algo de tristeza en el alma" piensa en "el ensueño de aquella noche feliz […] en el baile," ella lamenta que han terminado "las armonías de la música… el perfume de las flores, y […] esas venturosas horas que ya no [volverán] más" (150). Las alas de un pájaro –quizás una urraca– que entró en su cuarto la asusta y la hace toparse con la puerta, dejándola inconsciente y con una herida en el pecho. Al recuperar el conocimiento, con "aquella herida que [ha] coloreado los valiosos encajes de su traje blanco (con sangre)" (50), ella se da cuenta de que le falta el diamante. La sangre roja de la herida es como "una manchita roja que [semeja] una purpúrea semilla de granada sobre una poma de nieve" (150). Así la mezcla de los colores rojo y blanco (de la sangre y el traje blanco) sugiere que Nelly ha sufrido un tipo de violación o, tal vez, una maduración sexual. Su diamante, su objeto fetiche, el símbolo de su virginidad e inocencia, ya no está con ella; no es el objeto que hace más bella su descripción física:

> [La] afligida niña, con el llanto en los ojos, díjole al Doctor lo mucho que sufría por la pérdida de esa joya que había sido siempre la admiración de los que la habían visto brillar en su pecho, como si fuera una lejana estrellita del cielo. ¡Ah!, la primorosa joya compañera de las divinas gemas de sus ojos (151).

Cuando el doctor le tiene que examinar la herida en su pecho, "Nelly que estaba pálida como una rosa mustia, [se enciende] como una rosa roja" (151). Así, después de perder su diamante, Nelly, quien estaba blanca como la "magnolia" (149), ahora parece más una "rosa roja" (151); ella se ha ido transformando de virginal en provocativa. En su nueva descripción la blancura ya no es dominante; son las variaciones del rojo las que sobresalen: "aquellas nevadas colinas, el sol del rubor prendió una rosada aurora" (151).

Al final, el momento cuando el doctor usa su "instrumento" para sacar del pecho de Nelly lo que cree que es el diamante resulta extremadamente erótico, porque el hombre (o, mejor dicho, su instrumento) está dentro de la joven "en la pequeña herida que [sangra]" (151). Consecuentemente, esta interpretación de la pérdida de la inocencia de Nelly tiene mucho sentido. Lo importante de esta metáfora es que el doctor, "extrajo de aquel turgente estuche de seda y nácar, en vez del hermoso brillante […] un precioso rubí" (151). Es decir que el diamante de Nelly se ha transformado en rubí por estar lleno de sangre, la misma sangre que hizo que ella se ruborizara eróticamente al pensar que el doctor tenía que ver su seno. El blanco ha sido sacrificado por el rojo "precioso" (Troyo 151) y, probablemente, representa algo orgásmico. El hecho de que la piel de la mujer todavía está mencionada como nácar es bastante crucial, porque muestra que Nelly todavía tiene algo de inocencia, aunque ahora ha adoptado una pose más sensual.

Así, en "El rubí" Troyo usa los objetos fetiche, el diamante y el rubí, para sugerir una transformación en la concentración de los tonos blancos y rojos en las mujeres. Tanto el blanco como el rojo están presentes en la descripción de Nelly antes y después de su accidente, Troyo insinúa que la mujer, en general, tiene aspectos similares a los que destacaron los prerrafaelitas: aspectos frágiles y fatales; solamente la prevalencia de unos u otros determina cómo es ella. Por eso, en este cuento modernista, hay una síntesis de los dos arquetipos femeninos para crear una mujer ideal –la que tiene algo de rubí y, a la vez, no ha perdido lo que tiene de diamante. Él autor busca el rubí, hecho de diamante, diamante que se empapa de la sangre sensual de la mujer, pero todavía mantiene su estatus como una joya bien brillante y preciosa.

Es importante notar que los fetiches pueden ser partes del cuerpo humano también, como, por ejemplo, los ojos o la boca de una mujer. En su cuento "Los ojos de Lina", Clemente Palma muestra a una mujer inocente y frágil cuyos ojos fatales hacen daño a su prometido. Lina es "morena y pálida", con "unos dientes diminutos tan blancos" y con labios "tan rojos que [parecen] acostumbrados a comer fresas, a beber sangre o a depositar la de (sic) los intensos rubores" (47). Así, debido a la mezcla erótica de los colores rojo y blanco en el cuerpo de Lina, ella representa una síntesis de los dos tipos de mujer. No obstante, aunque Lina no tiene la intención de causarle ningún problema al hombre que la quiere, en la opinión de su prometido, ella "[tiene] los ojos más extrañamente endiablados del mundo" (46), una imagen que se relaciona con lo que Litvak llama "la belleza satánica" (148). El hombre explica: "lo peor es que yo [adoro] a Lina con exasperación, con locura, a pesar del efecto desastroso que me [producen] sus ojos" (46). "Lo más curioso es que yo, que [odio] sus hermosos ojos, la [quiero], por ellos" (49). Así, con este cuento, Palma muestra como el hombre puede estar obsesionado con una parte del cuerpo de la mujer. También, Palma, como los otros escritores modernistas ya mencionados, intenta crear una síntesis de los ideales femeninos. Pero, lo interesante es que en este caso, la síntesis hace que la mujer sea más fatal y poderosa. Al final del cuento ella tiene que extraerse los ojos para salvar al hombre que la quiere, porque los ojos, según él, tienen el potencial de destruirlo.

Algunas de las figuras utilizadas por los escritores modernistas para distinguir entre la mujer fatal y la frágil son, respectivamente, Helena (Elena) de Troya –la mujer indiferente de la mitología griega que causó la guerra de Troya con su belleza (Bell,

Internet) y la Virgen María– la sagrada y pura madre de Jesucristo.[8] Es importante notar que Hans Hinterhäuser sugiere que "la hermosa Helena [es] la más prominente de todas las mujeres fatales" (Hinterhäuser 95). En su poema titulado "Elena", Julián del Casal muestra a una mujer completamente "indiferente a lo que en torna pasa" (170) con respeto a la guerra. Mientras los "cuerpos hendidos por doradas flechas" están en todas partes, "Elena [mira] hacia el lívido horizonte / irguiendo un lirio de la rosada mano" (170). Así, aunque Elena (con su belleza excepcional) es la razón por la que hay una guerra y hay "ruinas hacinadas en el llano" (170), ella no está asociada completamente con lo rojo o lo provocador. En su mano erótica y sensual, ella tiene un lirio (o una azucena), "símbolo [tradicional] de la virginidad" (32), como explica Litvak. Metafóricamente, Elena lleva en las manos su feminidad, la cual, como una mujer fatal, ella puede manipular fácilmente con su voluptuosidad, de una manera semejante como ella puede preservar o deshojar los pétalos del lirio que tiene en las manos. Por eso, este poema es un ejemplo de cómo los escritores modernistas trataban de recrear la visión de la mujer, haciéndola poderosa, fría, erótica pero manteniendo algunos aspectos tradicionales de la feminidad.

Entre otras representaciones simbólicas de la mujer fatal que aparecen en la literatura se encuentran: la Monna Lisa de Leonardo DaVinci con su "eterna sonrisa" (Litvak 146), encantadora y seductora, (Gurstein, Internet) y la Eloisa de Alexander Pope, que por causa de mantener su amor ilícito, indirectamente, causó la castración de su marido secreto (Wikipedia.org, Internet). Rubén Darío, en particular, combina estas dos

[8] Wikipedia dice que según el mito griego, la guerra empezó y duró diez años porque la inmortal Helena huyó de Esparta a Troya con un hombre que se llamaba Paris, quien no era su esposo. Históricamente, parece que Helena tuvo relaciones (posiblemente sexuales) con varios hombres. http://es.wikipedia.org/wiki/Helena_de_Troya

mujeres en su poema, "Ite, Missa Est", para describir a la mujer ideal --"Yo adoro una sonámbula con alma de Eloísa" (*Prosas Profanas* 88)-- y su risa seductora --"Su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa" (*Prosas Profanas* 88). Sin embargo, pese a que la mujer del poema invoca lo erótico con sus "[ojos] de evocadora" y "[sus] labios [que] son los únicos labios para besar", el poeta la ve también como "sagrada," "profetisa": "Virgen como la nieve y honda como la mar… Su espíritu es la hostia de mi amorosa misa" (*Prosas Profanas* 88). Darío utiliza las referencias a las mujeres fatales históricas para evocar a la mujer ideal --la que posee el atractivo fatal que provoca un "rojo beso ardiente" (*Prosas Profanas* 88), pero con el interior virginal. Otra vez, la mujer idealizada es la que reúne las características de los dos arquetipos femeninos.

Para regresar a la mujer simbólica de Helena, en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva, el protagonista, José Fernández, está completamente encantado con la visión de la perfección de Helena de Scilly Dancourt. La descripción de Helena revela que ella es el epítome de la mujer moderna, porque aunque es una mujer fatal para José, muchas de sus características corresponden con las de la mujer frágil. En la primera de las dos apariciones de Helena en la novela, José instantemente se siente atraído por ella y "su figura ideal, por la impresión de frescura y de aristocracia que emanaba de toda ella, como emana el aroma de una flor que se abre, soñaba de vérselos" (154). La flor, otra vez en una obra modernista, está usada para referirse a la mujer. La descripción detallada que Silva hace de Helena es crucial porque muestra una interacción entre sus características provocadoras y virginales (por medio de los símbolos ya mencionados), las cuales al unirse intrigan al protagonista y le provocan un deseo insaciable:

> [El] perfil […] de ella, ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico…Completaban su belleza los cabellos que se le venían y le caían sobre la frente estrecha en abundosos rizos, las débiles curvas del cuerpecito de quince años, con el busto largo y esbelto, vestido de seda roja, las manos blanquísimas y finas. Al bajar los párpados, un poco pesados, la sombra de las pestañas crespas le caía sobre las mejillas pálidas, de una palidez sana y fresca como la de las hojas de una rosa blanca pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi, y por la curva armoniosa de los labios rosados flotaba una sonrisa supremamente comprensiva (154).

El poder sobre José que tiene Helena es el de una mujer fatal, vestida de rojo para atrapar a los hombres, pero, a la vez, por su edad y su blancura (palidez), esta misma Helena es bastante frágil. Ella es comparada con la imagen de la virgen prerrafaelita de Fra Angélico, aunque el rojo de su ropa, la voluptuosidad de su cuerpo y la sonrisa de sus labios rosados provocan una sensación erótica muy fuerte en el protagonista. Ella es la síntesis de la dicotomía, la mujer ideal. Es prerrafaelita y, por eso, José no puede resistirse a ella; en un instante, la perfección de Helena domina al hombre y "[por] primera vez en [su] vida [él baja] los ojos ante una mirada de mujer" (155). Aún los ojos de Helena son parte de la síntesis, porque ella tiene unos "grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes" (155), pero, al mismo tiempo, en estos ojos "[irradia] la luz de pureza, de santidad" (155).

Debido al hecho de que después de ver a Helena, José no puede dejar de pensar en ella y empieza a sentir que "[necesita] verla para vivir" (160), ella se convierte en una

mujer fatal para el protagonista. Sin embargo, lo interesante es que, al pensar en ella, en sus sueños eróticos, muchas veces la evoca como si fuera una santa virginal:

> …Ten piedad de mí. Para alcanzar tu santidad, porque te siento santa y me apareces ceñida con una aureola de misticismo y casi sagrada, para alcanzar tu santidad, he procurado ser bueno. No hay una mancha en mi vida después de que tus ojos cruzaron sus miradas con las mías. Pero para ser bueno necesito de ti, necesito verte. ¡Ven, surge, aparécete, sálvame, ven a librarme de la locura que avanza en mi cielo! (180)

La cita de arriba muestra como la "dulce visión angélica" (180) de Helena provoca en José sentimientos encontrados porque él la quiere por su cuerpo físico y eróticamente bello (en su opinión), pero la considera santa, sagrada y grácil.

Finalmente, es muy importante la razón por la que cuando José sueña con Helena ella siempre está "[vestida] de blanco" (156) con "un manojo de lirios blancos" (164), en vez de estar vestida de rojo, el color que ella llevaba cuando la vio. Helena es la hija de un modelo prerrafaelita que estaba en una pintura, vestida de blanco con lirios en las manos. José, por haber visto esta pintura, "obra de uno de los miembros de la cofradía prerrafaelita" (171), imagina a Helena en la misma posición tradicional que su madre. En general, Helena es una mujer que representa muy bien la síntesis de la mujer fatal y la mujer frágil. Silva muestra la habilidad de esta mujer de encarnar las características de los dos arquetipos femeninos. Helena es sensual y virtuosa a la misma vez. Es esta mezcla perfecta que atrae al modernista y que causa su "mal de vivir" (179). Para un hombre como José, un hombre que ha tenido muchas mujeres, este tipo de mujer intocable es una bendición y una maldición.

* * *

La respuesta de las escritoras del Modernismo (y del Post-modernismo) al concepto modernista de la mujer pasivamente ideal[9]

En la literatura de los modernistas, los personajes femeninos son simplemente objetos, porque han sido completamente deshumanizados por sus creadores masculinos. La amenaza de la nueva mujer independiente emergente infundió miedo a la sociedad patriarcal y planteó bastantes problemas sustanciales a la visión tradicional de la familia y la nación. Las mujeres que cruzaron las fronteras sociales aceptadas fueron consideradas fatales o fatídicas, porque amenazaban con acabar con estas restricciones sociales que las forzaban a permanecer como seres inferiores y serviles a los hombres. El erotismo de los hombres, junto con el miedo a perder su control sobre las mujeres, es parte de la razón por la que ellos solamente imaginaron a las mujeres de dos maneras distintas – la mujer frágil y la mujer fatal – como evidencia la literatura modernista. Atraídos por diferentes aspectos inherentes a los dos arquetipos femeninos de la dicotomía, los modernistas intentaron crear una mujer ideal mediante la escritura, la cual era una síntesis paradójica de estas dos imágenes de la mujer. De ese modo, los modernistas deshumanizaron más a las mujeres. Las reducían a tonos de blanco y rojo, flores y alhajas simbólicas y las asociaban con figuras míticas. Rara vez permitieron a la mujer hablar; generalmente las

[9] Uso aquí el término Post-modernismo literario latinoamericano (aproximadamente hasta 1930) para indicar que, en muchos casos (salvo el de la poeta, Delmira Agustini) la voz de las escritoras y su respuesta al Modernismo empezó a aparecer después de 1915. Generalmente, las escritoras escribieron y publicaron sus obras después del auge del movimiento modernista (más o menos entre 1910 y 1915) y, por eso, su literatura puede estar considerada como parte de la segunda ola del Modernismo que coincide parcialmente con la primera y que se llaman el Post-Modernismo. Hay más información disponible en el sitio siguiente del Internet: http://www.netcomsa.com/embbrasil/mujer.html

mujeres (o los personajes femeninos) no tenían la oportunidad de expresarse en la literatura de los modernistas.

Sin embargo, varias escritoras se negaron a permanecer como los recipientes pasivos de la diseminación de la fantasía masculina. Al comienzo del siglo XX, algunas poetas y escritoras como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Carmen de Burgos empezaron a responder a las opiniones de los hombres y socavar el punto de vista masculino. Las mujeres que estas modernistas y post-modernistas mostraron en sus obras no son silenciosas, tradicionales, ni malvadas, sino las víctimas frustradas y poderosas de la injusticia de la sociedad patriarcal, la cual incesantemente las clasifica y las mina en su búsqueda de autonomía. Por lo tanto, estas escritoras trataron de destruir las imágenes de la mujer frágil, la mujer fatal y la mujer ideal y, además, el concepto de la "heterogénea fantasía sexual" (Litvak 160) mediante el uso de los mismos símbolos y técnicas literarias que usaron sus homólogos modernistas masculinos; no obstante, con frecuencia, ellas revirtieron y cuestionaron la representación usual, por parte de la sociedad patriarcal, de la mujer, sus deseos y la conciencia femenina.

El poderoso feminismo en las obras de las modernistas es una indicación de la historia de represión social y sexual que las mujeres han sufrido a lo largo de la historia. Ni la lucha por una voz respetada en la sociedad ni la batalla por una voz aceptada en el mundo literario era fácil. En sus poemas y cuentos, las escritoras de esta época, en vez de reprimirse, expresaron su descontento con su posición de inferioridad con respeto a los hombres. Al examinar el poema titulado "Hombre" es innegable el deseo de su autora, Alfonsina Storni, de evidenciar las ideas equivocadas sobre su sexo. El poema, que es

relativamente bastante corto y termina con puntos suspensivos, está repleto de un espíritu rebelde contra la sociedad patriarcal tradicional:

> Hombre, yo quiero que mi mal comprendas,
>
> hombre, yo quiero que me des dulzura,
>
> hombre, yo marcho por tus mismas sendas;
>
> hijo de madre: entiende mi locura … (164)

Al terminar su poema así, con una elipsis, Storni sugiere que no hay esperanza para la mujer en una sociedad en que ella tiene que esperar a que él hombre responda a sus necesidades; la vida de la mujer en el mundo dominado por los hombres es una espera interminable. Cuando la mujer que habla en este poema hace referencia a su mal y a su locura, está respondiendo directamente a los hombres, la burguesía y la Iglesia que siempre asocian la histeria con la mujer.[10] La mujer no está enferma debido a su deseo de ser independiente --"[marchando] por [las] mismas sendas" (164) del hombre-- y, a la vez, mantener su feminidad con "dulzura" (164); ella está harta de los hombres que la entienden mal, que no le permite vivir de la misma manera que ellos. Storni declara que el hombre no puede ser superior a la mujer, porque es parte de la mujer, nació de una mujer, "hijo de madre" (164). Según ella, la mujer se merece el respeto que los varones le niegan.

---

[10] He aquí como describe Wikipedia esta enfermedad supuestamente femenina: "El término histeria proviene del francés *hystérie*, y éste del griego στέρα, "matriz". Por esto se consideraba la histeria como enfermedad del útero (por lo tanto de la mujer), que causa trastorno en el comportamiento psicológico. Con el nombre de histeria se conoce desde la antigüedad la aparición de síntomas asociados de cualquier tipo, que imitan enfermedades. En todos estos casos de aparente enfermedad orgánica se supone que la causa es un conflicto psicológico que se convierte en síntomas somáticos o psíquicos que lo simbolizan. Los síntomas histéricos son un intento de defensa en una situación que no se sabe cómo resolver. El histérico no simula una enfermedad, sino que de modo inconsciente quiere estar enfermo y lo consigue…A partir de 1880 los casos se fueron multiplicando convirtiéndose en excesivos […] En la actualidad ha quedado descartada esta postura, considerándose que no existe relación alguna con el útero ni es una entidad exclusiva de las mujeres."

En el poema "Mujer", Juana de Ibarbourou usa frases en el imperfecto de subjuntivo como "[si] yo fuera hombre" (274) para expresar su deseo imposible de tener las mismas libertades que los hombres en la sociedad. Aunque el título del poema es 'Mujer,' esta mujer está muy limitada porque tiene que imaginarse que es un hombre para lograr la autonomía; ella no puede seguir siendo mujer y, al mismo tiempo, tener una independencia comparable con la de los hombres. Si ella tuviera la oportunidad de vivir como un hombre, el hecho de que ella "solo ambularía" (274) como "vagabundo" (274) es una indicación de la situación opresiva de la mujer en la sociedad patriarcal. Según este poema, la mujer está tan oprimida que su deseo de liberación es tan simple como tener la capacidad de irse adondequiera cuando quiera. La última frase del poema es la culminación de la melancolía de la mujer "¡Qué pena tan honda me da ser mujer!" (274) y aparentemente no hay una manera de escapar de esta situación.

Atrapada como "el canario" (Storni 189) en "[la] jaula" (Storni 189) de la sociedad patriarcal, como explica Storni en su poema "Hombre pequeñito", la mujer es simplemente un objeto del hombre, como un juguete, una mascota o un fetiche. A los ojos de los hombres ella existe para ser una especie de espectáculo que satisfaga la fantasía masculina. Enjaulada en las restricciones de la sociedad la mujer "quiere volar," "saltar" y "escapar" (189) de las ideas equivocadas sobre ella que formulan los hombres pequeñitos o los hombres obviamente inseguros y temerosos de la independencia femenina. Este poema también alude directamente a cómo los autores modernistas deshumanizaron a las mujeres en sus obras. Nunca permitieron que ellas tuvieran una voz definida y comprensible; así, simbólicamente, el canario (o la mujer) puede cantar por mucho que quiera, pero solamente los otros canarios lo van a entender y escuchar:

"Digo pequeñito porque no me entiendes / Ni me entenderás" (189). Sin duda, la poeta sabe que el hecho de que el hombre no pueda o no quiera comprender lo que las mujeres declaran es problemático porque va a impedir la recepción masculina de la literatura femenina.

"Veinte siglos" de Storni es otro ejemplo de una mujer poeta que busca su voz en el mundo masculino; para el comienzo del siglo XX ya habían transcurrido veinte siglos de historia y, por fin, la mujer podía expresarse mediante su escritura. Sin embargo, este poema también trata de la sexualidad femenina, la cual ha sido regulada cuidadosamente por la sociedad y abusada por los hombres, incluso por los modernistas en sus obras. Durante esta segunda ola del Modernismo, la mujer finalmente está logrando control sobre su cuerpo y está empezando a sentirse más libre a la hora de tener una vida sexual "sin los rubores falsos del instinto" (193). La última estrofa del poema habla de cómo la sociedad desdeña, combate y murmura sobre las mujeres sexuales, tratando de destruirlas, pero las nociones tradicionales eventualmente tendrán que desvanecerse cada vez más:

> Pasan las flechas sobre mis cabellos.
>
> Pasan las flechas, aguzados dardos…
>
> ¡Son veinte siglos de terribles fardos!
>
> Sentí su peso al libertarme de ellos. (193)

La referencia a 'las flechas' puede ser comparada con el uso del mismo símbolo en el poema ya mencionado de Julián del Casal, "Elena".[11] En el poema de Casal la mujer fatal, con "un lirio" (170) simbólicamente en "la rosada mano" (170), es "indiferente" a los "cuerpos hendidos por doradas flechas" (170) debido a la guerra que

[11] Me refiero a la discusión anterior de "Elena" de Casal. Aunque Storni probablemente no escribió este poema específicamente para responder al poema de Casal, la comparación de los símbolos que usan revela la discrepancia ideológica entre los dos artistas.

provocó con su belleza y sexualidad. Al contrario, en el poema de Storni, las flechas afectan a la mujer porque son dirigidas contra ella con la intención de hacerle daño. Las flechas no son el resultado de la fatalidad de la mujer como lo son en "Elena", sino que son el resultado de las restricciones sociales impuestas sobre la mujer y las ideas falsas propagadas sobre ella en la sociedad patriarcal. Estas flechas pueden representar varios aspectos dolorosos de la vida femenina incluso los rumores y las regulaciones sexuales. Storni reduce estas flechas a meros 'aguzados dardos' para expresar su opinión y su sexualidad en este poema; no obstante ha costado veinte siglos lograr este avance y ella todavía está esquivando las flechas de la sociedad patriarcal para seguir avanzando.

Distinta de la mujer del poema de Casal, la mujer de "Veinte siglos" no es la culpable a quien no la afecta la guerra que la rodea; ella es la feminista de la lucha por los derechos humanos instigada por el injusto sistema patriarcal. No es la mujer fatal, quien tiene todo el poder en sus manos; es la víctima de la expresión literaria y sexual reprimida, quien antes de la redacción de este poema, probablemente no tenía nada bajo su propio control. Para esta mujer, las flechas son amenazas (de los hombres como los modernistas) a su vida. Por lo tanto, este poema de Storni invierte el mito de la mujer fatal y la mujer ideal. La mujer del poema está diciendo que sus deseos eróticos no son para atrapar y destruir a los hombres. Ella no es una mujer perfecta, no obstante merece no sentir vergüenza de ser mujer y ser humana.

En la figura del cisne en "Nocturno" de Delmira Agustini, hay otro ejemplo de cómo, en sus propias obras, las mujeres reconstituyen los símbolos usados y consolidados frecuentemente durante el Modernismo. Generalmente, el cisne representa dos cosas específicas en la literatura modernista: es usado para aludir al mito griego de la violación

de Leda por Zeus (en la forma de un cisne) y, también para describir la gracia, elegancia y la pureza de una mujer.[12] En el soneto ya discutido de Julio Herrera y Reissig, "Rosada y blanca", de acuerdo con la segunda interpretación, el cisne representa la esencia de la mujer ideal: "Divina rosada rosa: ¡suspira, perfuma y ama; / Sé un ensueño que embalsama y una rosa que perfuma; / Sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma!" (333).[13] Pero, en el poema de Agustini, el cisne es un ser muy diferente. El poema, que transcribo en su totalidad, es como sigue:

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Dirase una tela cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que abrillantas los astros
Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...

Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo. (229)

Agustini ha invertido los roles tradicionales del hombre y de la mujer en este poema; la mujer asume el rol masculino del cisne y el hombre es el lago violado por ella. Por eso, desde un punto de visto masculino, la figura femenina de este poema es como una mujer fatal porque ella ejerce su poder sobre el hombre que no tiene la opción de resistirse a ella. Pero desde la perspectiva femenina este poema implica la necesidad de la mujer de

[12] La historia completa de Leda y Zeus está disponible en Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Leda
[13] Me refiero a la discusión anterior de "Rosada y blanca" de Herrera y Reissig

asumir el control de su vida y su sexualidad. Ni el símbolo tradicional del cisne ni la mujer como un objeto frágil, servil y disciplinado están presentes en este poema. Mientras que el cisne femenino agita los lagos masculinos, Agustini, como poeta, está rompiendo el ideal cristalino de la mujer frágil que pusieron de moda los modernistas como Herrera y Reissig y está reinventando el concepto de la mujer fatal. Ella ni es 'lirio' ni 'rosa.'

A continuación, es importante notar que, a semejanza de la ausencia de la voz femenina en las obras modernistas, Agustini no da voz al hombre; en el lugar de ser la mujer la persona silenciosa e inactiva es el hombre el que está callado e inmóvil. Al final de este poema la mujer está una posición literal y figurativamente elevada, y no es porque ella sea un objeto fetiche de la infatuación masculina. Ella ya no es inferior al hombre porque "[va] manchando" las ideas masculinas de su entorno social; está "remontando el vuelo" (229), sublevándose fuera del poema contra el hombre y su sistema patriarcal. Y el poema es la evidencia de su rebelión.

De una manera más directa, las escritoras finiseculares incluyen en su escritura su comentario social sobre la dicotomía de la mujer fatal y la mujer frágil. Cuando Ibarbourou comienza su poema "Hastío" diciendo, "Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste / Me aburre esta existencia tan monótona y triste" (156), ella comienza a abrir el discurso de la prostituta, la mujer fatal de "cien mil amores," la mujer que tiene en el "alma un nido de serpientes" (156).[14] La poeta sugiere que la mujer, debido a las restricciones sexuales impuestas por la sociedad, está terriblemente aburrida e indignada, vencida por el hastío; por eso, contempla la posibilidad de la prostitución, o mejor dicho,

[14] Según la Biblia María Magdalena fue la adúltera (o, posiblemente, prostituta) que decidió seguir a Jesucristo. La descripción de Magdalena está en Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Magdalena

los anhelos de tener una vida sexual libre con "noches de orgía" (156). Este concepto es intrigante, porque no solo es un poema sobre las regulaciones de la actividad sexual sino que además este poema refleja la falta de opciones profesionales para la mujer en esta sociedad. Para tener la apariencia de autonomía en su vida la mujer tiene que aspirar a la prostitución, en la cual ella será deshumanizada aún más por la sociedad patriarcal. Como señalan Catherine Gallagher y Thomas Lacqueur, "the prostitute became an archetype of the sexualized female body, and a 'series of images and perceptual schemas' surrounding her came to inspire deep-seated fears and the need for regulation" (xiv). En este poema la mujer ha aceptado las implicaciones de la prostitución y está dispuesta a sacrificarse "[al] pecado" (156) para liberarse: "¡Hoy daría mi alma por los mil esplendores / Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!" (156). En un sentido, esta es la mujer fatal que finalmente tiene voz; sin embargo, a la vez, es la voz de la mujer desesperada que está forzada a seguir siendo frágil. Así pues, esta es la mujer atrapada en la dicotomía femenina construida por el patriarcado; ella solamente es definida por su sexualidad, y, por consiguiente, por su rol en la fantasía masculina.

Por la misma vía literaria de la ironía Storni trastorna la imagen de la mujer frágil en "Tú me quieres blanca", usando varias palabras y símbolos como "nácar," "espumas," "nívea," "perfume" y "blanca," (143) que los modernistas usaron para identificar este arquetipo femenino.[15] No obstante, lo importante es que ella invoca estas palabras para invalidarlas y anular las imágenes de fragilidad y virginidad asociadas con la mujer. El poema empieza:

[15] Por ejemplo, recuerda que en el poema "Blanca y rosada" de Herrera y Reissig aparecen las palabras "espumas," "nívea," "perfume" (perfumar) y "blanca" (333); y "nácar" (Troyo 151) es el sustantivo usado para describir a Nelly en *El rubí.*

Tú me quieres alba,

Me quieres de espumas,

Me quieres de nácar.

Que sea azucena

Sobre todas, casta.

De perfume tenue.

Corola cerrada. (143)

Inmediatamente, la poeta hace hincapié en la proyección de la fantasía masculina en la realidad femenina, sugiriendo que lo que el hombre quiere siempre es tratar de tener control sobre lo que la mujer quiere. Pero, en la tercera estrofa, la poeta llama la atención a la doble moral masculina, según la cual el hombre puede disfrutar del erotismo con ciertas mujeres mientras que insiste en que su prometida se mantenga virgen:

Tú que hubiste todas

Las copas a mano

De frutos y mieles

Los labios morados…[16]

Tú que en los jardines

Negros del Engaño

Vestido de rojo

Corriste al Estrago. (143)

El hecho de que la poeta usa los colores normalmente asociados (por los modernistas, en particular) con las prostitutas y la mujer fatal ("morada" y "rojo") para referirse al

[16] No he incluido estos versos: "Tú que en banquete / cubierto de pámpanos / Dejaste de las carnes / Festejando a Baco" (143).

hombre revela un problema fundamental con el sistema de clasificación masculino usado para describir a las mujeres: este sistema no es reversible. Los hombres pueden abrazar la sensualidad, disfrutar de "las mieles" y ser "rojo" sin consecuencias, pero una mujer honesta con la misma inclinación no sería respetable. Así, Storni está mostrando lo destructiva que es para la mujer la dicotomía tan celebrada por los modernistas y, cómo el intento modernista de crear a la mujer ideal fue saboteado por su propio sistema patriarcal; en el discurso masculino, no hay un término medio o una síntesis verdadera de las características femeninas. Pero, al final del poema es evidente que, según la poeta, él hombre puede seguir esperando lo que quiera de la mujer, pero ella no tiene que cumplir con sus exigencias. El poema termina como sigue:

> Entonces, buen hombre,
>
> Preténdeme blanca,
>
> Preténdeme nívea
>
> Preténdeme casta. (144)

Este poema es un ejemplo de cómo la mujer puede usar las estratagemas injustas o los privilegios de los que goza el hombre contra él.

Blanca, la protagonista fatal de *La mujer fría* de Carmen de Burgos, hace hincapié en muchos de los problemas sociales, artísticos (especialmente literarios) que las mujeres confrontaban durante el fin de siglo debido a la imagen de la mujer ideal producto de la fantasía masculina. En esta novela corta, la belleza de Blanca es insuperable y escultural: "[alta] y esbelta, sus curvas, su silueta toda y su carne eran de una estatua," "su escote, su rostro y sus brazos tenían esa tonalidad blanco-azulina" y "los labios, pálidos también" (169). Aunque al principio, Blanca --con los ojos verdes "como dos magníficas

esmeraldas incrustadas en el mármol"-- es prácticamente la visión de una mujer más bien frágil, blanca y pura que fatal, ella está descrita como "estatua" con una silueta "tan perfecta, que bastaba para seducir" (169). Sus rasgos más fatales son evidentes en "[su] traje rojo-naranja, de una tonalidad entre marrón y amarrillo" (169) y en su cuerpo, el cual causa una "sensación de frío" (169) en los individuos que, "deslumbrados por aquella belleza" (169) la miran. Implícita en el uso de los tonos del rojo y blanco y en la mención de las esmeraldas (objetos fetiche) está la sugerencia de que Blanca es una ilustración de la mujer ideal, según el modelo imaginado por los modernistas. Ella parece poseer las características que corresponden con las de las figuras femeninas imaginadas por los prerrafaelitas, tanto de la mujer frágil como de la fatal. Sin embargo, lo que Burgos trata de mostrar es que las personas que admiran a Blanca están fascinadas y obsesionadas con un ideal que realmente no existe; y, es esta infatuación con el concepto de la mujer ideal lo que hace que Blanca sea una "mujer perseguida" (173).

Asociado con la noción de la mujer como estatua está el problema del poder patriarcal que tienen los hombres sobre las mujeres. Como "un bloque de mármol con alma" (175) y con "un nombre frío" (176), Blanca es la visión de la belleza perfectamente construida (como si fuera una estatua) que es capaz de causar que "[la] atención del público [se aparte] de [una] obra [de teatro] para mirarla a ella" (169). Pese a que ella parece tener el control, la verdad es que una estatua es la propiedad de todo el mundo (el escultor y los espectadores), salvo de sí misma. Al compararla con una estatua, Burgos sugiere que Blanca no tiene un rol en su propia creación como persona (y mujer), ni puede contribuir personalmente a la recepción que el público tenga de ella. De acuerdo con lo que Judith Kirkpatrick menciona en su artículo, aun el nombre de Blanca sugiere

que ella es puramente una superficie vacía, que amoldan los hombres según su fantasía. Kirkpatrick dice, "The protagonist's name, 'Blanca,' in addition to meaning 'white' can, of course, also be translated as 'blank.' Blanca is, as a woman, an empty surface upon which male fantasies are projected" (4). Los hombres la consideran una mujer fatal, porque la exaltan y ella siempre se resiste: por ejemplo, Blanca dice a su futuro amante, Fernando, "¡Oh, no me trates como a una diosa! Es preferible ser mujer. Si me vieras como a una divinidad, estaría perdida" (182). Por eso, Blanca es una representación de cómo los escritores modernistas veían a las mujeres: como objetos para construir y controlar de la manera que querían. Consiguientemente, la mujer escultural es un ser deshumanizado y pasivo, porque es solamente como un trofeo para el hombre. Pero Burgos insiste en que hay un peligro muy grande para la mujer y para el hombre cuando ella está transformada en un objeto ideal. La frialdad que Blanca literalmente emite de su cuerpo muestra su incapacidad de amar y conectarse con la gente, especialmente con los hombres que la han celebrado según sus concepciones de las mujeres. Por ser la personificación de un objeto inanimado, una estatua, Blanca está aislada emocionalmente del mundo y literalmente es intocable.

Coincidentemente en su poema erótico "Fiera de amor", Agustini invierte los roles genéricos, y el hombre es la estatua que ella, "como fulmínea hiedra" (223), envuelve y estrangula. El hombre, quien está descrito como "[la] estatua de [un] antiguo emperador" (223), representa el poder patriarcal que ha existido y ha dominado el mundo por muchos siglos. La mujer de este poema es la que está tomando el control de su propia vida, mostrándole al hombre cómo se siente ella y cómo quiere amar y disfrutar de la pasión: ella explica, "por el tronco de piedra / ascendió mi deseo" y "[perenne] mi

deseo, en el tronco de piedra / ha quedado prendido como sangrienta hiedra" (223). Agustini desea destacar la manera en que los hombres tratan a las mujeres: como objetos inanimados que pueden formar, controlar, violar. En "Fiera de amor," la figura femenina es fatal "[y] desde entonces [muerde] soñando un corazón / De estatua, presa suma para [su] garra bella" (223). Consiguientemente, en este poema, Agustini está explorando dos ideas importantes; la primera es el rechazo de la manera en que los modernistas construyeron a las mujeres como completamente pasivas, como estatuas, y la segunda es la declaración de que los hombres, por su actitud rígida y patriarcal, les impiden a las mujeres que los amen totalmente como sus iguales. Aunque la mujer desea tener "la esencia de una sobrehumana pasión" (223), los hombres no están al mismo nivel para realmente tener esta pasión. Por lo tanto, Burgos y Agustini, de distintas maneras tratan de exhibir la misma ironía.

A ojos de los hombres, el personaje de Blanca es una mujer completamente fatal no solo por "[su] clase de belleza inexpresiva y extraña" (185) sino además debido "a su carácter reservado, retraído, indiferente a los amores que [despierta]" (185). Con "aquel nombre de "La mujer fría" (185) Blanca es la conquista máxima de los hombres que la conocen, porque "[hay] una mayor gloria en conseguir el amor de una de esas mujeres excepcionales, incapaces de amor" (185) o de mujeres fatales como "Cleopatra" (185), por ejemplo. Edma, una de las mujeres que siente una admiración envidiosa por Blanca y su efecto en los hombres, comenta el problema que surge por causa de la dicotomía femenina que han construido los varones. Hablando de los hombres, ella afirma:

> Se habla mucho de la belleza de lo natural, de la bondad, de la inocencia; pero yo veo que los hombres gustan más de los labios pintados y sabios. Se dejan a sus virtuosas mujeres por una "perversa." (174)

En el contexto de esta historia, los hombres piensan que Blanca es un tipo de mujer perversa y sensual que nunca ha amado. Por consiguiente, Blanca está representada como un tipo de vampiro que chupa la sangre de los hombres. [17] Aunque es atractiva --el epítome de "la belleza alabastrina" (195)-- Blanca causa que los hombres que sienten una "pasión loca" (188) por ella la miren "a veces con miedo, con terror" (185). Literalmente repeliendo a los hombres, como si fuera "una muerta viva" (193), ella emite la frialdad y el "olor de entrañas descompuestas" (185) propio de "un cadáver" (185). Por ejemplo, Fernando trata de amarla, pero no puedo soportar los rasgos que la asemejan a una muerta. Al final de la novela, él "[hace] un esfuerzo de desasirse de Blanca… la [empuja], rechazándola brutalmente, para verse libre de ella" (202). "[Parece] que su amor se [disipa] con aquel olor como con el amoníaco se disipa la embriaguez. [Es] imposible tratar de vencer aquella repugnancia física" (202). Don Marcelo, un amigo de Blanca, explica la fatalidad de ella a Fernando:

> La muerte rechaza a la vida, es una repugnancia física invencible la que crea. Blanca se hace un imposible para todos los que ella podía amar. Es decir, los sanos de cuerpo y de alma. (192)

Por lo tanto, evidentemente, la víctima de esta situación es Blanca, porque a ella se le niega la oportunidad de amar; los hombres no la pueden aceptar. "Es una mujer a quien

[17] Kirkpatrick también menciona esta idea: "Burgos gives the reader far too many clues that Blanca falls within the male-projected image of woman as vampiro for us not to take her seriously" (4).

le está vedado el amor. Nadie la ama más que mientras es una promesa" (189). Kirkpatrick también menciona esta idea, comentando que:

> Blanca is a woman who wants to give of herself, to experience the myth of union offered by true love, but is prevented from doing so […] "La mujer fría" is a vampire who is ultimately a victim. The artistic figures that men have constructed for women: statue, dead woman, and vampire, do indeed control Blanca. (4)

Por medio de Blanca, Burgos muestra cómo los modernistas, junto con el sistema patriarcal, han provocado un problema con la aceptación de las mujeres en general en la sociedad. Debido a su intento de deshumanizar, controlar, categorizar y regular a las mujeres y su representación en la literatura, los modernistas no les otorgan a las mujeres el derecho de tener su propia vida sexual y amorosa; esencialmente las han matado, creando mujeres frías o unas muertas vivas, sin emociones, sin la capacidad de conectarse con los hombres y sin la opción de tener y actuar de acuerdo con sus propios deseos. Blanca es la mujer paradójicamente ideal, porque ella es un ser delicado y "blanco" de espíritu, sexualizado por la sociedad patriarcal; sin embargo ella no puede ser ella misma y tener un amante simultáneamente.

Delmira Agustini también recurre a la imagen de la mujer fatal como un vampiro que ataca a los hombres. En su poema melancólico, "El vampiro", ella asume el rol del vampiro que "[en] el regazo de la tarde triste / [invoca el] dolor" (160) del hombre débil para sentir el corazón de él. Ella es la "que [abre su] herida" (160) para "[morder] en ella" (160). Con un anhelo profundo por el poder sobre su independencia y su propia vida sexual, la mujer tiene que herir a su amante, dejándolo con el "corazón herido

mortalmente" (160); lo que Agustini está mostrando es que la mujer independiente solamente puede ser fatal y producir heridas letales porque es la representación que de ella han transmitido numerosas obras modernistas. Pero Agustini cuestiona esta noción de la mujer fatal al final del poema cuando le pregunta al hombre:

> ¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
>
> ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
>
> Que come llagas y que bebe el llanto? (160)

En estos últimos versos, al deliberar sobre su carácter innato, la poeta está poniendo en duda la imagen aceptada de la mujer fatal. El uso del símbolo modernista para la mujer, la flor, es un intento, por parte de Agustini, de revelar que ella realmente es una mujer, a pesar de su liberación y control sobre su propia existencia. Es el hombre el que la hace una villana por haber cruzado las fronteras tradicionales establecidas por el sistema patriarcal. Por consiguiente, son las reglas sociales que instauraron los hombres y que perpetuaron más los modernistas del fin de siglo las que despiertan el vampiro que lleva dentro la mujer y ocasionan que el orgullo de los modernistas se sienta ofendido (representado como el hombre en este poema). Así pues, Agustini sugiere que la inseguridad del hombre débil es una amenaza tanto para el hombre como para la mujer, idea que también aparece en la novela de Burgos.

Esta idea de la amenaza mutua coincide con la sugerencia en *La mujer fría* de que la condición física de Blanca como muerta viva es debida a "[una] enfermedad desconocida" (190), congénita. Por eso, Blanca "[se siente] siempre bien" (197), porque "[tiene] la suerte de no ser sensible a los cambios de frío ni de calor" (197); "Lo raro es que ese frío que comunica no lo siente ella" (190). Sin duda, esta noción de la mujer

enferma o muerta es una referencia a la asociación de los alimentos con el sexo femenino, típica de esta época. Lo interesante es que, como explica Bram Dijkstra en su libro *Idols of Perversity*, durante esta época, "the dead woman as object of desire" (51) era una de las imágenes favoritas de la mujer en el arte, porque representa a la mujer completamente deshumanizada (como fetiche), pasiva y bajo el control de su creador, el hombre o, mejor dicho, el sistema patriarcal (Kirkpatrick 3). Por eso, como una especie de cadáver, Blanca debe ser la mujer idealmente inactiva, dispuesta a rendirse al hombre. Pero, según Burgos, la condición física de Blanca es una enfermedad que repele a los hombres, lo cual sugiere que los hombres no pueden tolerar sus propias fantasías. "She is seductively attractive to men only to repel them at the moment that reality takes over the image they have created for her" (Kirkpatrick 4). Simbólicamente, la mujer resiste su representación falsa y su subyugación por los hombres de la misma manera que su supuesta enfermedad literalmente los repele físicamente.

Curiosamente, la noción de la mujer enferma y muerta está conectada históricamente con la prostitución:

> The prostitute is a body that smells bad; it has rotten blood. Intimately related to this image is her body as the sewer in which the social body excretes its excess – the "seminal drain," as one nineteenth-century physician put it. She is in this way symbolically linked to death and to corpses, to disease. (Gallagher y Laqueur xiv)

Por lo tanto, Burgos está usando el personaje de Blanca para mostrar cómo las mujeres en la sociedad han sido vendidas --como si fueran prostitutas. Blanca, como la víctima de una fatalidad innata, no tiene la oportunidad de pensar, amar y representarse como ella

quiere, porque inmediatamente está tachada de mujer fatal; termina siendo como una esclava o una prostituta porque acepta las categorías determinadas y perpetuadas por los hombres (como, por ejemplo, los modernistas en su literatura finisecular). Ella está vendida a las ideas equivocadas producidas por el orden social; como mujer controlada por los deseos masculinos, Blanca es una prostituta metafórica que solamente existe y recibe crédito por el placer que provoca en los hombres.

En conclusión, aunque la novela de Burgos fue escrita en 1922 y esta ambientada en Madrid, realmente es un intento femenino de responder y socavar los conceptos de la mujer frágil, la mujer fatal y la mujer ideal en que insistieron los escritores modernistas de Latinoamérica al comienzo del siglo. Aunque Blanca es una mujer frágil como indican su nombre y su palidez, para los hombres ella, "una muerta viva", es literalmente letal, la personificación más extrema de la mujer fatal. Por consiguiente, según el modelo modernista, ella debe ser la mujer ideal, la "fantasía sexual heterogénea", cuyos rasgos coinciden con los dos lados de la dicotomía femenina. No obstante, el personaje femenino rompe esta idealización y trata de mostrar que no quiere ser una mujer ideal o una superficie vacía en la cual los hombres proyectan sus deseos; ella quiere ser respetada por quien es, una mujer. La novela de Burgos constituye una reivindicación de la humanidad y la independencia de las mujeres que los hombres, como los modernistas, les negaron. Las mujeres ya no quieren sufrir las consecuencias de esas creaciones artísticas; para la escritora española supone un peligro muy grande, tanto para las mujeres como para los hombres, lo que hicieron los modernistas durante el fin de siglo y la sociedad patriarcal con la imagen de la mujer. Por medio de su novela, Burgos declara que el sacrifico de la mujer al ideal masculino es injusta, irreal e inaceptable. Como comenta

Kirkpatrick, "Burgos uses Blanca as an ironic example of how psychological and artistic stereotypes that men have invented about women would appear if translated literally into a real woman" (2). Sutilmente, Burgos exige una revisión de la construcción de los modelos femeninos en los países hispanos.

Aunque durante la segunda ola del modernismo, la infiltración de la voz femenina en la literatura se hizo más evidente, no era un proceso sin problemas ni resistencia. La tendencia a deshumanizar a las mujeres porque se la consideraba inferior al hombre no desapareció y podría decirse que todavía existe hoy hasta cierto punto. Por ejemplo, para el libro de poesía de Delmira Agustini, *Los cálices vacíos* (1913), Rubén Darío escribió la introducción que título "Pórtico." Pese a que sus comentarios sobre Agustini parecen ser un piropo, se pueden detectar significados subyacentes que reflejan la continuación del concepto de la dicotomía femenina en la mentalidad masculina. Según Darío, Agustini es una "niña bella," una "deliciosa musa," "muy mujer" con una "alma femenina," "alma sin velos y su corazón de flor" (Agustini 160). Él explica que ella es "[a] veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco" (Agustini 160), haciendo una referencia al *Libro Blanco* de Agustini, el cual tiene una sección titulada "Orla rosa." No obstante, Darío no parece reconocer la ironía en los títulos que usa Agustini para sus libros o, como él dice, "la lírica revelación de su espíritu" (Agustini 160). Mientras que Agustini, por medio de sus símbolos (como las flores y los colores), está tratando de destruir las caracterizaciones estereotípicas de las mujeres que realizaron los modernistas, Darío está utilizándolas para hacerle un cumplido. Por consiguiente, Darío reduce a Agustini a una nena --inferior a los poetas varones—al considerar su escritura y la idealiza como una mujer que tiene "orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser santa Teresa

en su exaltación divina" (Agustini 160). Darío ve a Agustini como la encarnación del modelo modernista de la fantasía heterogénea; a los ojos de él, ella representa "[sinceridad], encanto y fantasía" (Agustini 160) y es una mezcla de blanco y rojo, de espiritualidad y sensualidad, de virginidad y erotismo, de fragilidad y fatalidad. Mientras tanto, Agustini quiere ser considerada como una mujer liberada, que no encaja en las clasificaciones masculinas y a quien le han permitido a establecer su propia identidad en el ámbito social. Aunque es posible que su intención no fuera maliciosa, Darío minimiza la importancia de Agustini, sus obras y su propósito rebelde.

* * *

Conclusión

En resumidas cuentas, durante el Modernismo, el rol cambiante de la mujer latinoamericana provocó numerosas transformaciones en la manera en que los hombres y la sociedad la veían. La mujer fatal, intocable e independiente, contrastaba con la mujer tierna, virginal e inocente. El aumento del uso de estos dos modelos en la literatura del Modernismo latinoamericano tiene una conexión directa con al movimiento europeo anterior, el prerrafaelismo. Los esfuerzos para lograr la independencia femenina y la falta de opciones profesionales para la mujer latinoamericana condujeron a muchas mujeres a la prostitución. Las prostitutas, que vivían al margen de las leyes convencionales, terminaron siendo asociadas con lo fatal. En unas sociedades donde la represión sexual era muy fuerte, a las mujeres honestas les estaba prohibido gozar de su sexualidad, lo cual despertó en los hombres el gran interés en las prostitutas, las mujeres erotizadas. Por lo tanto, los hombres disfrutaban de una "heterogénea fantasía sexual"

(Litvak 160), pues mantenían a su 'santa' mujer y a sus amantes separadas; sus relaciones sexuales con los dos tipos de mujer reflejaban su ansia por una mujer muy similar a la síntesis de las mujeres prerrafaelitas. Para resolver este problema moral, los escritores modernistas trataron de combinar las características de los dos tipos de mujer --la frágil y la fatal-- creando una mujer paradójicamente ideal en su escritura. La mujer ideal de la escritura modernista es una copia de la mujer perfectamente enigmática y distante que aparece en los cuadros prerrafaelitas. Debido a su atractivo provocador--sexualmente gratificante- y su gracia --socialmente gratificante-- la mujer moderna de la literatura modernista era perfecta.

Mediante el uso de los símbolos más importantes del modernismo como los colores, las flores, los objetos fetiche y las figuras femeninas más representativas, los modernistas mostraban cómo la mujer ideal debe ser la realización de la "heterogénea fantasía sexual" (Litvak 160) ya mencionada. Así pues, la mujer ideal debe ser como el rubí que también es diamante o la mujer que ostenta lo mejor de los dos lados de la dicotomía femenina, la combinación de las dos tipos de mujeres prerrafaelitas. Sin embargo, al comienzo del siglo XX, al aparecer la respuesta de las escritoras, una nueva visión de la mujer empezó a emerger. Las autoras del llamado Post-modernismo usaron sus obras para destruir el predominio masculino sobre la representación de la mujer en el canon literario y en la sociedad en general. Utilizando los mismos símbolos y temas que usaron los modernistas y cambiando los roles tradicionales del género, las post-modernistas socavaron, transformaron y trataron de eliminar las imágenes de la mujer frágil, la mujer fatal y la mujer paradójicamente ideal. Estas mujeres se propusieron devolver la humanidad a la mujer completamente deshumanizada y declararla

independiente del hombre. En efecto, valiéndose de su producción literaria, las mujeres del Modernismo empaquetaron las idealizaciones de los escritores coetáneos y las sellaron con una nota que decía "devolver al remitente."

La búsqueda del diamante-rubí

Bibliografía

Agustini, Delmira. Poesías Completas. Ed. Manual Alvar. Barcelona: Labor, 1971.

Auerbach, Nina. Woman and the Demon: the Life of a Victorian Myth. Cambridge: Harvard UP, 1982.

Bell, Robert E. "About Helen of Troy". Modern American Poetry. n.pag. Online. Internet. 1996. Available: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g_l/hd/abouthelen.htm.

Bornay, Erika. Las hijas de Lilith. Madrid: Cátedra, 1995.

Burgos, Carmen de. "La mujer fría." Mis mejores cuentos. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, 169-202.

Casal, Julián del. Poesías completas. Ed. Mario Cabrera Saqui. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1945.

"Dante G. Rossetti." Telecable.es. n.pag. Online. Internet. no date. Available: http://www.telecable.es/personales/deb1/Influencias/Dante%20Gabriel%20Rossetti.htm

Darío, Rubén. Prosas profanas y otros poemas. Ed. Ricardo Llopesa. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Darío Rubén. Azul… Cantos de vida y esperanza. 5ª ed. Ed. José María Martínez. Madrid: Anaya, 2003.

Dijkstra, Bram. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture. Oxford: Oxford UP, 1986.

"Eloisa to Aberlard." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Eloisa_to_Abelard.

Franco, Jean. Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. New York: Columbia UP, 1989.

Gallagher, Catherine and Thomas Laqueur. The Making of the Modern Body. Berkley: U of California P, 1987.

Glickman, Robert Jay. Fin del siglo: retrato de Hispanoamérica en la época modernista. Toronto: U of Toronto P, 1999.

Gurstein, Rochelle. "Mona Lisa: The Mystic Smile." Arlindo-Correia.com. n.pag. Online. Internet. July 15, 2002. Available: http://www.arlindo-correia.com/020602.html.

Guy, Donna J. Sex & Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina: Lincoln: U of Nebraska P, 1991.

"Helena." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://es.wikipedia.org/wiki/Helena_de_Troya.

Herrera y Reissig, Julio. Poesía completa y prosas. 2ª ed. Ed. Ángeles Estévez. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Hinterhäuser, Hans. Fin de siglo: figuras y mitos. (versión alemán) Ed. María Teresa Martínez (versión castellana). Madrid: Taurus, 1980.

"Hysteria." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://es.wikipedia.org/wiki/Histeria.

Ibarbourou, Juana de. Las lenguas de diamante: Raíz Salvaje. Ed. Jorge Rodríguez Padrón. Madrid: Cátedra, 1998.

Kirkpatrick, Judith. "Killing Off 'The Lady': Carmen de Burgos's Response to Male Fantasies." (unpublished MLA presentation article; permission granted by author on April 15, 2006).

"Leda." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://es.wikipedia.org/wiki/Leda.

Litvak, Lily. Erotismo Fin de siglo. Barcelona: A. Bosch, 1979.

"Magdalena." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Magdalena.

Marsh, Jan. The Pre-Raphaelite Sisterhood. New York: St. Martin's, 1985.

Martí, José. Obras completas de Martí. Ed. Gonzalo de Quesada y Miranda. La Habana: Trópico, 1942.

Melgar Brizuela, Luis. "La mujer en la literatura latinoamericana" n.pag. Online. Internet. 1996. Available: http://www.netcomsa.com/embbrasil/mujer.html

"Mujer fatal." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_fatal.

Palma, Clemente. "Los ojos de Lina." Cuentos malévolos. Ed. José Bonilla Amado. Lima: Nuevos Rumbos, 1904, 45-52.

Rose, Andrea. Pre-Raphaelite Portraits. Yeovil: Oxford Illustrated Press, 1981.

Serrano Alonso, Javier, et al. Literatura modernista y tiempo del 98. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

Sibagraphics.com "The Meaning of Colours. Sibagraphics.com: n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://www.sibagraphics.com/colour.php

Silva, José Asunción. "De Sobremesa." Obra completa. Ed. Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejia. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977, 109-243.

Storni, Alfonsina. Obras. 2 vols. Buenos Aires: Losada, 1999.

Troyo, Rafael Ángel. "El rubí." Ed. Phillipps-López, Dolores. Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Madrid: Anaya, 2003, 149-151.

"Victorian Era" Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Victorian_Age.

"Women in the Victorian Era." Wikipedia.org. n.pag. Online. Internet. 2006. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_the_Victorian_era.

Gómez Trueba. "Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: 'santa, bruja o infeliz ser abandonado.'" n.pag. Online. Internet. no date. Available: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html.