



La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio

Catalina Pérez Abreu

Universidad de Notre Dame

En una época en que las jóvenes naciones latinoamericanas reclaman una identidad que los separe de España política y económicamente al mismo tiempo que los defina culturalmente, la mirada estética del modernismo se vuelve, paradójicamente, hacia lo cosmopolita francés y sus modelos

literarios. Como ya lo ha dicho Octavio Paz, no era precisamente que los modernistas quisieran ser franceses sino que deseaban ser modernos y “en labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos” (19). Otra paradoja que ya ha señalado Sylvia Molloy se encuentra en que uno de los modelos predominantes y más influyentes en la nueva estética modernista hispanoamericana fue la decadencia francesa, lo que se hace especialmente cierto en las obras de Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera. Con buena razón Molloy se pregunta, “[w]hy would new countries make decadence - a term implying enervation, aboulia and, above all, in accordance to pseudomedical diagnoses of the time, disease - the starting point of a new aesthetics...?” (“Too Wilde” 191). Molloy sugiere que esta nueva estética latinoamericana utiliza a la decadencia europea como entrada a la modernidad, como una ocasión de regeneración en lugar de un período de degeneración.

Por otro lado, es un período también de regeneración nacional en el que el sujeto decadente representa lo no deseable - lo inmoral, lo corrupto, lo afeminado, lo enfermo - y es rechazado como amenaza a la formación de un sistema nacional de valores. El positivismo entra con sus fábricas y sus ciencias frente a una imaginación poética vista como agente de la patología decadente (enfermedad, homosexualidad). Este conflicto produce rupturas en tiempo y espacio, especialmente con lo cotidiano, y se da el señalado ‘escapismo modernista’ en el que la mujer y lo femenino llegan a jugar un papel amenazante. Es inquietante en varios sentidos: en primer lugar, amenaza dentro del contrato social (masculino); en un segundo nivel, aparece como potencial corruptora del proyecto de formación nacional, así que la nación ‘viril’ como organismo orgánico sujeto a la contaminación de patógenos femeninos o afeminados se ve en peligro; y también amenaza la estabilidad dentro del género literario, especialmente en la crítica positivista que dicta que el juicio debe dominar a la imaginación por sobre todas las cosas.

La amenaza moral que presenta lo femenino aparece como enfermedad que debe ser *mostrada*, de modo que “...they had to make sure that the disease would be seen” (Molloy, “Politics” 184). He allí una razón por la que la mujer modernista aparece generalmente como una mujer frívola, ‘estatuesca,’ o bien enferma ella misma o agente de enfermedades y tragedias humanas, y típicamente fragmentada. La mujer, entonces, se une al grupo de los sujetos no deseables en la sociedad latinoamericana - el homosexual, el extranjero, el drogadicto, el alcohólico, etc. - durante un período en el que las naciones comienzan a definirse como tal. Este trabajo se enfocará en tres figuras diferentes que la mujer ocupa en la poesía y cuentos modernistas de Julián del Casal y Delmira Agustini: la mujer *pecadora*, la madre *sacrificada*, y la mujer como objeto precioso modernista. Todas estas figuras están ligadas a la idea central sobre lo femenino como algo que fascina y que se rechaza al mismo tiempo porque se teme, y que ha de controlarse por medio de un sistema de representación creado por el centro patriarcal donde la mujer aparece como causante de la enfermedad moderna.

El modelo femenino decimonónico

El período abarcado por las últimas décadas del siglo XIX parece caracterizarse por sus contradicciones. Por un lado aparece el furor por el progreso en los niveles científicos, tecnológicos y comerciales; y por el otro, continúa brotando por los poros sociales la misoginia que había caracterizado a las colonias y a su progenitora, España. El retraso en cuanto a la igualdad entre hombre y mujer se justificaba ante la luz de un proyecto nacional definido por términos masculinos cuya base se encontraba en el matrimonio. De hecho, como ha apuntado el historiador Benjamin Keen, desde los movimientos independentistas hasta finales del siglo XIX, el estado civil de las mujeres “worsened as a result of new bourgeois-style law codes that strengthened husbands’ control over their wives’ property” (246). Así, la mujer se vio relegada al espacio doméstico, sus cuatro paredes, y sus deberes como esposa y madre.

Al mismo tiempo, en las metrópolis latinoamericanas se expande la construcción de museos de ciencias y de bellas artes. En Venezuela, tanto como en las principales ciudades de Latinoamérica, “[e]l Estado se aproxima a la cultura como no lo había hecho durante todo el siglo [XIX] y los intelectuales, por lo tanto, encuentran más abonado el terreno para su oficio” (Pino Iturrieta 96). Es, entonces, tiempo de renovación y transición de las formas y contenidos literarios y estéticos. No obstante, la mujer aparece dentro de este círculo literario renovador como otro objeto más a ser admirado y controlado.

La mujer dominada, sumisa, y subalterna al padre o esposo se convirtió en el modelo burgués que intentó imponer, con buen éxito por un tiempo, el sistema patriarcal como parte del molde de su sistema de valores en tiempos de modernización a través de las principales ciudades latinoamericanas. Como ya ha indicado José Pedro Barrán, los modelos a seguir por la mujer (especialmente de clase media o perteneciente a la burguesía en el Uruguay), oscilaban entre la madre abnegada y la esposa casta. La mujer representaba ese enigma “peligroso y acechante” a causa de su sexualidad, su contacto biológico con la naturaleza y el mundo material por medio de la concepción y del parto. Así, la mujer se convierte en una devoradora de la energía masculina y del dinero del hombre, anticipando de cierto modo a otra escritura misógina de las primeras décadas del siglo XX: la novela telúrica. “Por todo ello,” concluye Barrán, “el burgués del Novecientos se sentía tan atraído como amedrentado por la mujer” (169).

Esta sensación ambivalente de atracción y miedo hacia la mujer tenía una sólida base en el dominio público que el hombre concebía de su virilidad. Es decir, la mujer, como esposa o amante, tenía el poder de delatar la falta de virilidad en el hombre. Mientras el hombre debía probar su virilidad por medio de la erección, la mujer se consideraba ‘aventajada’ al no tener que demostrar su feminidad puesto que, como indicó el médico francés A. Debay a mediados del siglo XIX,

La impotencia es más propia del hombre que de la mujer; la conformación de sus órganos genitales la hace, salvo en raras excepciones, adecuada para recibir; el hombre, en cambio, no siempre es adecuado para introducir. La mujer tiene entonces una ventaja otorgada por su sexo: esté o no esté dispuesta para los placeres sexuales siempre está en condiciones de consumir el acto y de prestarse ventajosamente a los transportes amorosos del hombre. (citado en Barrán 176)

La ‘ventaja,’ quizás, sea la causa de su propia ruina en más de un sentido: para el hombre, es la potencial testigo de su condición viril ‘inadecuada,’ lo que sería su ruina como dominador desde el espacio doméstico hasta la esfera pública. Nace así la imagen ambivalente, y muchas veces paradójica, de la mujer como diabólica y angelical al mismo tiempo; la mujer es, una vez más, la Eva tentadora y María Virgen, Madre del Salvador.

Cabe mencionar que las representaciones femeninas en la literatura muchas veces corresponden a la doctrina eclesiástica decimonónica tanto como al paradigma que la cultura dominante burguesa pretendía establecer para la mujer. En Uruguay, el monseñor Mariano Soler ayudó a construir los bloques misóginos dentro de la Iglesia mas con la mirada y voz hacia la sociedad, acotando que “ese ser débil, perteneciente a un sexo que si bien es susceptible de todo género de virtudes [...] tiene más peligro con las seducciones de la novedad o con el atractivo de los placeres” (citado en Barrán 171). La moda europea era una novedad de especial atractivo tanto para la mujer burguesa como para el hombre. La ropa separaba a las clases en una época en que “attitudes toward clothes continued to reflect aristocratic values, especially scorn for manual labor; dress still made the man” (Keen 246). Sin embargo, es la mujer

quien se considera culpable de vivir “fanatizada por el lujo” y de devorar la energía vital del hombre: su dinero y su semen.

De esa manera, la ambivalencia en el enigma femenino se convierte en “el talón de Aquiles del burgués seguro y dominante; ... araña devoradora por un lado, objeto a embellecer con lujo por el otro...” (Barrán 173). Así pues, en la literatura modernista se unen las imágenes de la mujer frívola, tentadora y devoradora de hombres, la madre abnegada y sacrificada por sus hijos y esposo, y el objeto precioso (artificialmente y bello) que ha inspirado a tantos poetas y prosistas. Lo que estas representaciones femeninas comparten es la estampa de la enfermedad en la poesía y en algunos cuentos modernistas.

Michael Solomon ha estudiado el tema de la enfermedad y su representación textual en obras medievales. En conexión con la literatura de la época modernista latinoamericana, podría decirse que la enfermedad en ambas épocas surge como una construcción social. Como tal, la enfermedad se controla desde ‘fuera,’ donde su causa es identificada (y mitificada) para suministrar una cura. De esta manera, la representación de la mujer como enferma o, más importante para nuestros propósitos, causante de enfermedades en el hombre podría haber tenido una función médica aparte de una sociopolítica. El discurso misógino se encontraba atado a estrategias médicas que preservaran la salud masculina. En los textos medievales, según Solomon, el discurso misógino se sitúa en una tradición médica que buscaba sanar el cuerpo y el alma del hombre mientras ejercía control social al destruir la fuente propia de la enfermedad: la mujer.

La devoradora de hombres

La Eva moderna, o modernista, es la mujer frívola y tentadora que corrompe a la sociedad, es decir, a los hombres forjadores de sociedades. La idea que quizá compartían la Iglesia y el Estado asoma en las palabras de Mariano Soler en 1890: “... el mal y la inmoralidad no se realizan en el mundo sin la complicidad de la mujer; más aun, sin su triste iniciativa. Un pueblo no se corrompe en su totalidad sino por su culpa” (citado en Barrán 176). Unos quinientos años antes, la mujer había sido vista de igual manera como corrupta y corruptible por naturaleza, como “an infectious disease and as a contagious source of corporeal destruction” (Solomon 75); era, pues, la causante del mal no sólo espiritual sino también físico en el hombre. Mas la mujer ha de ser controlada en el siglo XIX no sólo desde las instituciones eclesiásticas, médicas y políticas, sino en la representación de la imagen femenina en el arte. Ella aparece de distintas maneras en la poesía modernista. Julián del Casal la recrea en íconos reconocidos en la historia bíblica y la mitología, al igual que la presenta como la mujer potencialmente corruptora a través del contagio físico. Su poema “Neurosis,” por ejemplo, revela a una mujer enfermiza que amenaza con contagiar al resto de la sociedad por medio de su sexualidad:

Noemí, la pálida pecadora
de los cabellos color de aurora,
y las pupilas de verde mar,
entre cojines de raso lila,
con el espíritu de Dalila,
deshoja el cáliz de un azahar. (1-6)

La bella musicalidad algo esconde de la terrible realidad de Noemí: tan pecadora como Dalila al devorar la energía de grandes hombres, la hermosa rubia de ojos verdes fríamente deshoja la flor como lo haría Dalila con el cabello de Sansón.

Acabada de llegar del frío espacio exterior, su mano cuelga débilmente sobre el piano, “mientras en taza de porcelana, / hecha de tintes de la mañana, / humea el alma verde del té” (22-24), alma verde cuyo intento quizá sea el de sanar el cuerpo de la pecadora enfermiza. Y el poeta se pregunta:

Pero, ¿qué piensa la hermosa dama?
 ¿Es que su príncipe ya no la ama
 como en los días de amor feliz,
 o que en los cofres del gabinete
 ya no conserva ningún billete
 de los que obtuvo por un desliz? (25-30)

El dinero que Noemí gana en su profesión como posible prostituta - por medio de *deslices* - surge para contradecir la ilusión del príncipe que una vez la amó. Asimismo, nos trae al presente de Noemí, donde tiempo y espacio convergen para exhibir a una mujer anémica - “¿Es que la rinde cruel anemia?” (31) - que corrompe a los hombres por medio de su sexualidad: “¿... con suave mano de seda, / del blanco cisne que amaba Leda / ansía las plumas acariciar?” (34-36). Noemí corrompe al cisne de Leda, al hombre casado que ya ha formado una base en la sociedad - su pequeña nación - por medio del matrimonio. De esta manera, se podría argumentar que también corrompe al Estado al contagiarse a sus dirigentes (los grandes varones). A la anémica, entonces, sólo le queda beber “la roja sangre de un tigre real” (42) y, con el sacrificio del tigre - gran símbolo viril - ella ha de sobrevivir: el poema concluye con la promesa de vida, de aniquilar su anemia con el sacrificio del tigre, de devorar el precioso fluido animal para evitar el vacío definitivo del cofre y continuar el brillo rosado de sus rojas lámparas de seda china.

En cuanto a la exhibición de la enfermedad, Solomon explica que los seres humanos poseen la necesidad de *ver* la enfermedad como algo tangible y concreto. Por su parte, en su estudio sobre la influencia decadente en el modernismo hispanoamericano, Sylvia Molloy examina la importancia de la pose (apariencia) desde una aproximación médica donde recalca también que en el siglo XIX era necesario que la enfermedad fuera *vista*: “The touching up of photographs - cavernous eyes, darkened circles, grimacing mouths - was not uncommon. But, more important, the posing of patients themselves, eager to collaborate in the exhibition and repossess their disease, rendered the condition manifest” (“Posing” 184-85). Las connotaciones de la representación gráfica de la enfermedad están unidas a la construcción de la nación en el siglo XIX. La nación llega a exhibirse como cuerpo y se crea la metáfora orgánica del Estado.

Con el auge del pensamiento positivista, la noción del Estado como cuerpo sujeto a la contaminación patológica acrecienta. Villanueva-Collado explica, “Modernity is perceived as an illness-inducing environment, and its artistic manifestations are classified as cultural pathogens, symptoms of a paradigm change involving gender confusion, leading to the loss of masculine health, and creating, within the culture, a disease in the most literal sense of the word”(1). La confusión de género en ese paradigma cambiante no se limita al biológico; éste, de hecho, llega a confundirse con el género literario modernista por excelencia, así que el poeta se convierte en un sujeto degenerado y tan amenazante al proyecto fundacional como lo era la mujer. Yace allí otra gran paradoja modernista: el Estado ve al poeta como afeminado y, por ende, amenazante al sistema del patriarcado; el poeta, por su lado, exhibe la misma fascinación y temor hacia la mujer que se presentan en las instituciones legales y médicas, como se mencionó anteriormente. Así, el poeta exterioriza su ambivalencia hacia la mujer en su poesía, *pintándola* a veces como objeto no deseable (frívolo, cruel, enfermo) y otras veces creándola en imágenes divinas.

La madre sacrificada

En su cuento titulado “Cuentos amargos de una madre,” Julián del Casal presenta a una mujer que llega a cometer suicidio por amor a su hijo. Es el sacrificio de la “buena madre” por la continuación del sistema patriarcal: el hijo no puede casarse por falta de suficientes fondos para sostener a su esposa y a su madre. En este cuento asoma el hombre que enferma por culpa de la mujer, típico del *amor hereos* medieval. Sólo que el mal moderno que ataca al hombre no es la falta de correspondencia por parte de la amada, sino el no poder satisfacer su amor por culpa de la intromisión involuntaria de la madre. El narrador describe al hijo como alguien que sufre de una enfermedad grave:

A medida que pasa el tiempo, la pasión, como llama devastadora, crece en el espíritu del enamorado. A pesar de sus pocos años parece que cuenta más de diez lustros. *Tiene el rostro demacrado, las espaldas encorvadas, las manos temblorosas y los ojos vidriosos de los agonizantes.* Las fuerzas le abandonan y el más ligero esfuerzo le fatiga. *Hasta la presencia de su adorada le tortura* porque le hace sentir deseos más ardientes. *Las caricias maternas le abruman* y rehuye la compañía de los amigos. (36, énfasis mío)

El hombre es víctima nuevamente de la mujer: su adorada que lo atormenta con deseos y su madre que lo abruma con sus caricias.

La esposa es el futuro del contrato social necesario para continuar el sistema establecido que se quiere conservar, así que la sobrevivencia de la ‘energía vital masculina’ depende esta vez del sacrificio materno:

Cansada la madre de verlo languidecer, se resolvió a tomar una resolución. Fue una resolución extrema, de ésas que sólo pueden tomar las buenas madres para salvar la vida de sus hijos. Tendríamos que remontarnos a la más lejana antigüedad, si quisiéramos hallar un ejemplo semejante de cariño, valor y abnegación. *El mundo moderno está poco acostumbrado a tales heroísmos.* Hay madres contemporáneas que se avergüenzan de tener hijos y que lamentan el nacimiento de ellos. El temor a perder la belleza de las formas las preocupa más que sentir el remordimiento de las parricidas. (36, énfasis mío)

La voz moralista de Casal emerge justo antes de describir el suicidio de la madre, de su sacrificio por el hijo puesto que, como ha enfatizado el narrador, el no poder casarse lo está disminuyendo a la nada. El hombre moderno no concibe sacrificios femeninos *voluntarios* por su causa, por mantener un sistema que si bien perpetúa el poder del hombre, la sacrifica a ella a continuar siendo espacio vacío entre cuatro paredes.

La mujer se muestra, una vez más, a través de la vanidad que la lleva no sólo a devorar el dinero del hombre, sino a asesinar a sus propios hijos para mantener “la belleza de la forma”; cosa que el poeta buscaba desesperadamente en sus poemas, o en su “poesía prosaica” encontrada en algunos cuentos modernistas como el aquí examinado. Así, la externalización de la mujer como enfermedad, como algo que corrompe al hombre y su sistema dominante, asoma en este cuento en el cuerpo del hombre, quien se deteriora y deforma frente a los ojos del lector y cuya causa es explícitamente descrita por el narrador. He allí, pues, otra ilustración de la importancia en exteriorizar la enfermedad para propagar el modelo femenino deseable (la muerte de la mujer sacrificada por el hombre) frente al modelo común: la

mujer frívola y vanidosa cuya preocupación por su propia belleza causa la enfermedad y, eventualmente, la muerte de los hombres y su dominio.

La sexualidad le era negada a la mujer. Por una parte, la mujer *pecadora* como Noemí demostraba que la sexualidad femenina llevaba a la destrucción del orden patriarcal, y la misma era exteriorizada en el cuerpo femenino como enfermedad. Por la otra, la castidad en la madre y la esposa era el atributopreciado en la imagen femenina ideal construida por el hombre. José Pedro Barrán afirma que el burgués procuró que las mujeres internalizaran dicho modelo y, así, “creó su imagen del deseo sexual femenino, el que se definía por una negación: la mujer era un ser pasivo, un ‘vaso de carne’ que el hombre llenaba” (189). El burgués negaba la necesidad femenina del placer sexual porque, “en primer lugar, temía al placer femenino y lo juzgaba como potencialmente devorador, ... y en segundo lugar, porque la pasividad, de ser interiorizada por la mujer, la volvería más sumisa, casta y fiel como esposa” (189). Ello va paralelo con la imagen de la madre sacrificada que en lugar de pasión, prefería sustituirla con el amor maternal, dulce y sacrificado.

La negación del placer sexual femenino se basó en textos médicos del siglo XIX. La medicina francesa tuvo gran influencia en el desarrollo médico latinoamericano, y aquélla llegó a afirmar la disposición natural del hombre al goce y el placer mientras negaba la misma necesidad en la mujer. Ésta, después de todo, era vista como vehículo de procreación siempre *dispuesta a recibir* fluidos a manera de copa o vaso, como lo ha indicado el médico francés A. Debay. Irónicamente, era esta misma disposición lo que inspiraba temor en los hombres hacia la genitalidad femenina como devoradora de la energía masculina (Barrán 177). La frigidez proveniente de esta negación del derecho femenino al placer se convirtió en sinónimo de virtud para la mujer, quien, según Barrán, internalizó el placer como análogo de culpa. La mujer era concebida por el hombre como esposa casta o madre abnegada, pero fundamentalmente asexual (Barrán).

El cuerpo femenino: Objeto precioso del poeta modernista

Los excesos materialistas de esta época traspasaron el comercio para entrar en la escritura, especialmente en los comienzos del movimiento modernista. Es así que observamos habitaciones repletas de objetos orientales y descripciones de elementos exóticos como la seda china y piedras preciosas en torres de marfil. Sylvia Molloy ha escrito que el modernismo veía a la mujer como sujeto material exclusivamente: “it focuses on her as the passive recipient of its multiple desires, as a commodity that is alternately (or at times simultaneously) worshiped in the spirit and coveted in the flesh” (“Female Textual Identities” 109). Este dilema acompaña a la mujer dentro y fuera del texto, puesto que no podía ser ella objeto textual inerte y autora activa al mismo tiempo. La mujer modernista es, en general, otro objeto valioso en el museo creado por el hombre para mantenerla bajo control.

Es precisamente dentro de ese espacio masculino donde la mujer comienza a apropiarse de su lenguaje para insertarse en una tradición literaria masculina y un sistema de representación creado por el hombre “in order to be seen and, more importantly perhaps, in order to see herself” (110). Nuevamente aparece la necesidad de mostrar, de exteriorizar la imagen femenina; sólo que esta vez lo hace la misma mujer al tomar la pluma y trazar sus palabras en la página que por mucho tiempo estuvo esperando en blanco.

Es en este contexto que entra la poeta uruguaya Delmira Agustini. En su escritura, Agustini asume la identidad que le fuera negada por el poder hegemónico de su

tiempo de una manera desafiante. Si bien la poeta utiliza el lenguaje que tenía a mano, el masculino, lo hace con una porte de apropiación para convertirlo en un instrumento que subvierte la imagen que se había creado de la mujer. Como lo explica Sylvia Molloy, “Agustini’s swan is bloody, sexual: it soils the pure *modernista* waters as it takes flight. The poem successfully questions - through overstatement, disruption, and irony - previous representations of the feminine” (110). El poema referido aquí es “El cisne,” donde los excesos, especialmente corporales, abundan. Tomando como partida para un estudio el ensayo de Susan Gubar, titulado “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity,” podríamos aproximarnos al poema de Agustini desde la noción que “female sexuality is often identified with textuality” (294). “The Blank Page,” de Isak Dinesen, refleja la atracción de algunas mujeres hacia un trozo de lino blanco, incluyendo la fascinación de monjas y mujeres de la sociedad privilegiada. El trozo en blanco atrae porque es diferente a los demás, a los trozos sangrientos que (de)muestran la virginidad (pasada) de las mujeres a quienes representan.

Esas manchas sangrientas, sostiene Gubar, representan dos facetas de la anatomía y creatividad femenina. Ambos aspectos pueden verse, hasta cierto punto, dentro del poema de Agustini. El primero revela que la artista y su arte no pueden separarse porque el medio de su expresión artística es su cuerpo. Cabe mencionar que ello es cierto en el poema hasta cierto punto. “El cisne” presenta a una poeta que, sin duda, menciona su cuerpo fragmentado: *mi regazo, mis manos, mi carne, mi cuerpo*, etc. Sin embargo, el poema exhibe la sexualidad masculina del mismo modo, por medio de la fragmentación: “...un cisne / con dos pupilas humanas / grave y gentil como un príncipe” (8-10). De esta manera, el hombre se muestra como una forma mutante, animal y humano al mismo tiempo, algo que “asusta de rojo” por su contraste con el contexto natural y blanco en el que lo pinta la poeta.

Sylvia Molloy asegura que la fragmentación era la forma en que la mujer podía ser acogida y estudiada por el hombre (poeta, político, médico):

Only through the mediation of the fragment can the female body be apprehended and coveted in its plenitude. Without that mediation, plenitude - woman in her totality, woman complete - proves intolerable and, more to the point, strong and threatening; she is then seen as agent, not victim, of dismemberment. (116)

“Salomé,” de Julián del Casal, es la figura de la mujer amenazante que mutila al hombre, como Noemí lo es de Dalila, la traidora que devora la energía masculina por medio de *cortarle* el cabello a su amante. En “El cisne,” la poeta se apropia de estas imágenes construidas por los poetas masculinos para convertirse en mutiladora y devoradora al mismo tiempo: el cisne aparece fragmentado en el lenguaje mientras “hunde el pico en [su] regazo / y se queda como muerto...” (53-54). De este modo, el cisne - símbolo modernista *masculino* - se une a la poeta, a la mujer, y llega a crear con la tinta femenina.

La sangre se convierte así en un símbolo femenino de gran importancia en la poesía de Agustini. La sangre era parte del terror masculino hacia la sexualidad de la mujer, como lo ha presentado Gubar. Barrán agrega que, a raíz de las publicaciones científicas de Darwin, algunos darwinistas mantenían que el cerebro de la mujer recibía menos sangre que el del hombre a causa de la sangre que perdía en cada ciclo menstrual. Ello los llevaba a concluir que la capacidad mental, racional, intelectual de la mujer no podría nunca alcanzar la del hombre. He allí otra explicación ‘médica’ sobre la natural enfermedad femenina: la falta de razón a causa de la menstruación. Sin embargo, en el poema de Agustini aparece una inversión de esta noción y la sangre surge precisamente como metáfora de la creatividad femenina: creatividad dolorosa.

En su ensayo, Gubar incluye un fragmento de Adrienne Rich que evoca reflexiones sobre “El cisne”: “You worship the blood / you call it hysterical bleeding / you want to drink it like milk / you dip your finger into it and write / you faint at the smell of it / you dream of dumping me into the sea.” Ese *dedo* que menciona Rich tiene un paralelo con el *pico* del cisne en el poema de Agustini. Su *pico en fuego* arde y se hunde en las manos de la poeta, mientras la *cabeza* del cisne cae sobre su regazo. El pico escribe los pensamientos y emociones de la poeta, mientras que su cabeza posee el conocimiento y representa, quizás, la conciencia misma cuyo universo fluye, como la sangre, a través del pico del cisne, empapado ya con la creatividad latente de la poeta. Así como la sábana blanca del convento representa las posibilidades de la mujer para crear, así mismo el lago blanco de Delmira Agustini representa su capacidad para plasmar toda su creatividad, sus pensamientos, su sexualidad y su textualidad.

El movimiento modernista está marcado por cambios desde su concepción como tal hasta la entrada de la vanguardia. La aversión y atracción por lo femenino aparece en mucha de su poesía, donde la mujer es devoradora y mutiladora, o bien angelical y musa del poeta. Estas contradicciones son muy propias de los rasgos modernistas, especialmente de los poetas, como se ha visto en Casal. A finales del movimiento, Delmira Agustini, entre otras pocas poetas, aparece para subvertir la imagen que se había creado de la mujer en su época por medio de la apropiación e inversión de imágenes. La sangre, que había sido símbolo del estigma femenino (como anormalidad, enfermedad) llega a ser la tinta disponible para la mujer escritora, tinta que ella utiliza para plasmar una imagen propia en las páginas blancas. Así, la poeta recalca la importancia de ser vista y de verse a sí misma como sujeto y ya no sólo como objeto contagioso creado por el poeta masculino dentro del sistema que se proponía controlarla. La mujer, aunque sea dentro de las limitaciones que se esperan en un mundo regido por hombres, llega, por fin, a pintarse a sí misma.

Obras citadas

- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Banda Oriental, 2004.
- Casal, Julián del. “Cuentos amargos: Una madre.” *Cuentos de Cuba española*. Ed. El Hassane Arabi. Madrid: Clan, 2001.
- Gubar, Sandra. “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity.” *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 243-263.
- Keen, Benjamin. *A History of Latin America*. Boston: Houghton Mifflin, 1992.
- Molloy, Sylvia. Introduction. Introducción. *Women’s Writing in Latin America*. Eds. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Boulder: Westview Press, 1991. 107-24.
- . “The Politics of Posing: Translating Decadence in Fin-de-Siècle Latin America.” *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Eds. Liz Constable, Dennis Denisoff y Matthew Potolsky. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999.
- Olivio Jiménez, José, ed. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. 4ª ed. Madrid: Hiperión, 1994.

Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1980.

Rocasolano, Alberto, ed. *Julián del Casal, la tristeza infinita: Antología poética*. México, D. F.: Océano, 2002.

Solomon, Michael. *The Literature of Mysogyny in Medieval Spain: The Arcipreste de Talavera and the Spill*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

Villanueva-Collado, Alfredo. "Masculine Culture, Feminoid Modernism: José Asunción Silva and *El mal metafísico*." *Confluencia* 19.2 (2004): 164-77.

© Catalina Pérez Abreu 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario