

La mujer fatal en los cuentos del modernista hondureño Froylán Turcios (1874-1943)

José Antonio FUNES
Universidad Nacional Autónoma de Honduras

RESUMEN

A través de distintos cuentos de Froylán Turcios pertenecientes a *Prosas nuevas* y *Cuentos del amor y de la muerte*, este estudio analiza la importancia de la *femme fatale* en la literatura modernista.

Palabras clave: personaje femenino, relato modernista, cuento hondureño.

The Femme Fatale in the Stories of the Honduran Modernist Froylán Turcios (1874-1943)

ABSTRACT

Across different stories of Froylán Turcios belonging to *Prosas nuevas* y *Cuentos del amor y de la muerte*, this study analyzes the importance of the *femme fatale* in the modernist literature.

Key words: Feminine Personage, Modernist Narrative, Honduran Story.

SUMARIO: 1. Salomé y las otras mujeres fatales en *Hojas de otoño* (1904). 2. La mujer fatal en *Prosas nuevas*. 3. La mujer fatal en *Cuentos del amor y de la muerte* (1929). 4. Bibliografía

Aunque la mujer fatal haya estado siempre presente en el mito y en la literatura, así como en la vida misma, el siglo XIX ha sido el que más ha centrado la atención sobre este tema. ¿Qué de particular tiene este siglo para que haya sido el terreno donde resurge como una flor venenosa y fascinante este arquetipo femenino?

No cabe duda de que el temor e inseguridad masculinos ante el avance de las mujeres desde mediados del siglo XIX en la lucha por sus derechos sociales y políticos “se tradujo en la progresiva aparición de una abundante imaginaria literaria y visual del tema de la *femme fatale*” (Bornay 1990: 93). Artistas y escritores simbolistas, prerrafaelistas y del *Art Nouveau* nutrieron sus obras de ese prototipo de mujer que, obviamente, sirvió también de modelo para los modernistas hispanoamericanos.

Pero, ¿cuáles son los rasgos que caracterizan a la mujer fatal? Mario Praz afirma que es Gabriel D’Annunzio en *El triunfo de la muerte*, el que ofrece un primer re-

trato discursivo de este tipo femenino. “Ante Giorgio Aurispa, un cerebral que encarna el fenómeno de la pérdida de la voluntad, está Hipólita Sanzio, la obstinada voluntad del sexo que se fija en destino carnal” (Praz 1999: 475). Erika Bornay también proporciona un importante retrato físico y psicológico de la mujer fatal, que valdrá tener en cuenta, sobre todo, en el momento de identificar este modelo de belleza y de perversión en la literatura:

Sobre la apariencia física de esta mujer [...] hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera 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. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal. (Bornay 1990: 114-115)

La mujer fatal, está claro, ejerce un dominio casi despótico sobre la sexualidad masculina. Su amor es cruel, destructivo, pero su atracción está en los goces que promete, en esos espasmos que se elevan hasta la muerte. Por eso el hombre se deja atraer por el abismo, aunque prevea que después no habrá salida posible. Personajes mitológicos, bíblicos, literarios, históricos: todos los modelos posibles con los que se pueda identificar a la mujer malvada, perversa y devoradora de hombres, sirven a la imaginación masculina para construir una cultura finisecular misógina y sexista.

Así como la misoginia finisecular había revivido la imagen de la Virgen María como modelo de mujer virtuosa¹, extrajo también de las mismas páginas de la Biblia su contraparte: Salomé, la imagen más representativa de la mujer fatal, y la que habría de convertirse en uno de los iconos artísticos y literarios más importantes del fin de siglo modernista. La figura de Salomé inspiró textos literarios a Oscar Wilde, Eugenio de Castro, Stephan Mallarmé, Julián del Casal, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y, por supuesto, a Froylán Turcios.

1. Salomé y las otras mujeres fatales en *Hojas de otoño* (1904)

En el cuento “Salomé”, como en todos los relatos de Turcios en los que aparece la mujer fatal, sólo intervienen dos personajes, un hombre y una mujer: Oliverio y una joven a la que éste llama Salomé, porque así la concibe en sus fantasías. Desde el comienzo, el narrador omnisciente presenta a Salomé con las características sensuales y destructivas de la mujer fatal:

¹ El 8 de diciembre de 1854, Pío IX declara solemnemente que “la Madre de Dios es la única criatura que ha sido preservada del pecado original”. Stéphane Michaud, “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias” (Duby y Perrot 1993: 135).

Era una joven de rara hermosura que llevaba en su frente el sello de un terrible destino. En su cara, de una palidez láctea, sus ojos, de un gris de acero, ardían extrañamente; y su boca, flor de sangre, era un poema de lujuria. Largo el talle, flexible, mórbida la cadera, finos y redondos el cuello y los brazos, sus veinte años cantaban el triunfo de divina belleza². (Turcios 1904)

En esta descripción física, ya se anticipa un desenlace trágico: el sello en la frente, como una condena, los ojos “de un gris acero” que “ardían extrañamente” representan atributos diabólicos, mientras la “flor de sangre” de su boca simboliza sensualidad, pero también violencia. Estas cualidades atraen a Oliverio, que es descrito por el narrador con todos los rasgos de un artista decadente:

Era un esteta por su tenaz obsesión de belleza y por el culto de la palabra; y, desventuradamente, un voluptuoso. Su espíritu refinado, puro y excelso, sufría tormentos dantescos, vencido por la carne traidora. Llevaba en las venas –quizá por alguna obscura ley atávica– rojos ríos de lujuria; y en las horas demoníacas revolaba en su cerebro un enjambre de venenosas cantáridas. (132-133)

Desde que vio a aquella mujer Oliverio “la amó inmensamente, con cierta expresión de espanto, como si de improviso se hubiera enamorado de un fantasma” (133)³. Oliverio sufre esa misma noche una fiebre en la que ve en su imaginación otra galería de mujeres fatales como Helena, Ofelia, Julieta, Belkiss⁴ y Salomé. A esta última la ve: “casi desnuda, alta y mórbida, de carne de ámbar, de áurea cabellera constelada de grandes flores argentinas, tal como la vio en el cuadro de Bernardino Luini” (132)⁵.

² De aquí en adelante se señalará el número página al lado de cada cita que pertenezca a este libro. Asimismo, se utilizará la abreviatura *HO* cada vez que se haga referencia a esta obra.

³ Al parecer, uno de los peligros que arrastra, para el hombre, toda *mujer fatal* es el de ser vista. En la *Salomé* de Wilde, el criado de Herodías le advierte al joven sirio, capitán de la guardia, al observar que éste mira mucho a Salomé: “Siempre la estás mirando. La miras demasiado. Es peligroso mirar a la gente de ese modo. Puede venir una desgracia muy grande” (*vid.* Wilde 1973: 42).

⁴ Posiblemente Turcios había leído la obra *Belkiss*, del portugués Eugenio de Castro, publicada en español en 1899 y traducida por el escritor argentino Luis Berisso (1878-1922), precedida, además, por el prólogo de Leopoldo Lugones. Al referirse al personaje Belkiss, Lugones afirma que “Belkiss es una perversa finisecular calzando sandalias antiguas [...]. La reina de Saba es la yegua de pecho de paloma. (Un símbolo inédito que he tenido el honor de crear). [...] Ni en los suntuosos braseros de Swinburne había sentido tales frenesíes de lujuria mental” (*vid.* Castro 1899: XIV-XVII).

⁵ Bernardino Luini (1485-1532). Pintor italiano de la escuela de Leonardo da Vinci. Mario Praz menciona como uno de los renacentistas más destacados a quien inspiró el tema de Salomé (*vid.* Praz 1999: 680). La descripción de Turcios de la Salomé de Oliverio, está muy

Desde entonces su obsesión crece más por esa mujer, a quien escribe “cartas candentes, cartas llenas de sangrientos frenesíes, impregnadas de besos, de lágrimas, de voluptuosidad” (133). En el marco del deseo de Oliverio por Salomé, el narrador saca a relucir una finísima muestra de sinestesia, en la que se mezclan hasta tres diferentes dominios sensoriales, y donde destaca además la sutileza poética con que se refiere a la iniciación sexual: “Quiso embriagarla con el fuerte vino de sus melodías verbales, despertar en ella la fibra de oro del ensueño y la fibra de sangre de la virginidad” (134). En otro momento, Oliverio expresa la oposición entre su mundo de artista y el mundo ideal en que sueña a Salomé: “Tú naciste en un palacio, entre sedas y púrpuras... Yo vengo del país de la Miseria y soy apenas un peregrino del ensueño. Pero mi amor sobrehumano me hace superior a los hombres... Dame el hálito de tu juventud, dame el divino tesoro de tu cuerpo y seré un dios” (134)⁶. El enfrentamiento entre ambos mundos, no es más que la expresión del conflicto que vive el artista con una realidad hostil a sus máximas aspiraciones artísticas, esta vez sublimadas en el anhelo sexual. También sale a relucir el tópico modernista de la superioridad, donde la mujer sólo representa un complemento para el triunfo del hombre, para que éste sea “un dios”.

En otro sueño se le manifiesta a Oliverio una visión verdaderamente terrible: “Vio errar, una vez, por un paisaje deslumbrante, a Salomé, llevando en una amplia fuente de plata la cabeza del Precursor. Él llegó a su lado, al impulso de un brazo invisible; y reconoció, en aquella testa difunta su propia cabeza” (135). La cabeza de Juan Bautista es la cabeza de Oliverio que reclama la muerte en pago por su obsesión por la joven, por eso el narrador recurre a la repetición, como una sentencia: “Y [Oliverio] se puso pálido como la muerte. Pálido como la muerte” (135). Esa muerte anunciada de Oliverio acontece “En una noche de luna y de silencio”. La luna, en este caso, representa un símbolo de muerte, como en la *Salomé* de Wilde.

En otro momento, Salomé aparece en un vasto palacio adornado con motivos orientales y bailando una música sensual. El situarse en grandiosos palacios, lugares exóticos, o épocas lejanas era un artificio que empleaban los modernistas para rechazar la vulgar realidad inmediata; pero también, como señala Litvak, elegían para el amor también lugares privilegiados⁷. Oliverio, que ve a Salomé a través de los cristales del palacio, no puede resistir la atracción de esa carne tantas veces soñada,

lejos de la Salomé de Luini, ya que en el cuadro de éste aparece una mujer vestida sobriamente, al estilo de los retratos renacentistas.

⁶ En este ruego de Oliverio se deja entrever su carácter sádico. Litvak ha observado esta perversión que cultivaron los decadentistas, cuando en la relación de pareja “El sádico impone una relación sexual en la que es dueño y señor del otro. Su pareja tiene que ser objeto de sus caprichos y deseos, tiene que convertirse en esclavo y súbdito. Cuanto más inerte y sin voluntad se “muestre” el objeto, tanto más triunfante se siente el sádico, que quisiera realizar en el amor su idea fija de la “semejanza con Dios”” (vid. Litvak 1979: 127).

⁷ “El amor en condiciones normales dejó de atraer a los cerebrales del fin de siglo. Se le buscaron nuevos sabores, se condimentó con inesperadas especias; extrañas circunstancias y decorados extraordinarios que lo sacaran de la realidad cotidiana” (vid. Litvak 1979: 90).

y su desesperación llega al paroxismo. Tiene que romper la barrera que separa la realidad de su sueño, y lo hace de la forma más violenta: “golpeó los cristales con el puño hasta teñirlos con su propia sangre... y rodó sobre la acera como fulminado” (137). Al oír el golpe en la vidriera, la gente que presenciaba el baile en el palacio, salió a la calle. Salomé, que llega de último “exclamó con voz mágica y profunda, viendo al mísero muerto sobre la piedra: -Un mendigo... Nada más” (134). La expresión indolente de Salomé ante el cadáver de Oliverio, sólo sirve para reforzar el carácter perverso de esta mujer fatal y para significar la miseria sexual del hombre ante el dominio femenino. Esa misma indolencia se ve reflejada en el símbolo de la luna, con el que el narrador cierra el cuento: “Afuera, el miserable yacía tendido de espaldas, con los ojos muertos fijos en la luna, que erraba por los altos cielos como un gran lirio de plata” (134). Aquí se produce un efecto como el de una cámara cinematográfica que enfoca el cielo al final de una historia. La luna “andaba buscando un muerto”, como en el drama de Wilde.

En “Tristeza de otoño”, Armando N***, que participa en una reunión de un grupo de amigos, asume el yo narrador y cuenta la historia de un amor frustrado con Isabel Stevenson, a quien describe con las características de la mujer fatal: “Creo que quien la viera una vez no podría olvidar jamás aquella grácil figura de grandes ojos melancólicos [...]. De mí sé decir que su mirada me hacía el efecto de un beso dulce y terrible” (89). Esos “grandes ojos melancólicos” recuerdan las modelos femeninas de Dante Gabriel Rossetti. Isabel, que “vestía siempre de negro”, debía partir esa misma tarde en un trasatlántico, pero antes le confiesa a Armando que había tenido durante su juventud “una historia de sangre y de lágrimas [en la que su novio] murió trágicamente” (91), por lo que ella ha jurado llevar “en la vida y en el alma”, el luto de ese amor. En Isabel se encuentra esa atracción que representa la violación de lo prohibido. Ella, a pesar de la voluptuosidad que expresa, lleva un velo fúnebre que Armando se siente tentado a quitar, porque eso produciría en él un placer casi necrófilo. A medida que se acerca la partida de Isabel, el ambiente se llena de tonos sombríos: “Llegaba hasta nosotros, de las últimas casas del puerto [...] una de esas banales canciones, de un sentimiento tan vivo, que nos hacen sufrir, sufrir sin causa o gozar con un goce doloroso” (91-92)⁸.

La música lejana, “la agonía del crepúsculo [...] el monótono rumor de las olas, el vuelo de las aves oceánidas; el cálido soplo de las brisas errantes” (92), produce en Armando tal vacío en su existencia que se siente morir, “morir allí, con la postera luz de la tarde, con las manos sobre el corazón, con los labios sellados por un silencio terrible, más grande que la muerte” (92). La experiencia de Armando no es

⁸ La relación entre placer y dolor, el dolor como parte integrante de la voluptuosidad que Praz descubre en el siguiente fragmento de Novalis, es uno de los distintivos de la literatura decadente: “Es extraño que la asociación entre voluptuosidad, religión y crueldad no haya atraído desde hace tiempo la atención de los hombres sobre su íntimo parentesco y su común tendencia. Es extraño que el verdadero y propio origen de la crueldad sea la voluptuosidad” (vid. Praz 1999: 70).

de “sangre y de lágrimas”, pero el abismo en que se precipita ante la imposibilidad de poseer a Isabel no menoscaba la magnitud de su tragedia.

En “El tío Roberto”, la historia se centra en Roberto, un personaje de corte cosmopolita, que después de vivir largos años en París, vuelve a su patria a pasar unas vacaciones con su hermana. Ella era viuda y vivía en una hacienda⁹ con Julia, su hija de quince años. La acción se desarrolla en gran parte en la hacienda, por lo que el autor se ve tentado a introducir un aspecto autobiográfico: “Allí encontró esa ternura familiar que le recordó su infancia y que fue un grato consuelo para su alma envenenada por el escepticismo y casi muerta de hastío y desesperanza” (64). “Escepticismo” y “hastío” denotan manifestaciones muy propias del intelectual de fin de siglo modernista¹⁰. La intención erótica del narrador se manifiesta en la descripción de Julia: “Era una deliciosa criatura, esbelta y blanca, de soñadores ojos y boca fresca y rosada” (65). El adjetivo “deliciosa” produce la impresión de algo que, además de poseer la naturaleza de comestible, es “degustado” con los ojos. La “boca fresca y rosada” también posee una connotación erótica, lo fresco es lo virginal, mientras el color rosado puede asociarse con el color del órgano sexual femenino. Con tales rasgos, Julia, no escapa de la categoría de mujer fatal, que el mismo narrador le imprime: “Desde el primer día comprendió Roberto que aquella niña podría serle fatal; pero no tuvo el valor necesario para huir de ella. Quizá era su destino, que se le imponía inexorablemente” (65). El hombre, ante el juego determinista del destino, pero también esa mujer y su irresistible llamada desde el abismo, o más bien, la fragilidad masculina ante el clásico “canto de la sirena”.

En “El tío Roberto” el escenario del “abismo”, donde mora esa mujer que seduce, se ubica en un huerto; hasta allí lo conduce su sobrina para pedirle que le alcance un “durazno sonrosado”. El huerto de este relato se presenta como una representación simbólica de la escena del Génesis bíblico donde Adán y Eva cometieron el “pecado original”. Julia/Eva le pide a Roberto/Adán que le alcance un durazno/manzana. La relación consanguínea que une al tío y a la sobrina podría también encajar en el marco simbólico, ya que Adán y Eva también son hijos de la misma mano que los formó. Hasta la naturaleza que rodea a los personajes es descrita con su carácter primigenio: “En aquella luminosa mañana todo parecía sonreír y amar. El sol ponía sus cálidos besos sobre la tierra estremecida. Cantaban los pájaros y el arroyo rumoreaba, deslizándose como una plateada serpiente entre los árboles” (66). Obsérvese en este fragmento, la forma delicada con que el narrador, a través de una comparación, introduce en la descripción el símbolo bíblico de la serpiente. En un momento de este trabajo, partiendo de la proposición de Gutiérrez Girardot,

⁹ Recuérdese que Turcios procedía de una hacienda, y que las haciendas llegaron a constituir todo un sistema económico y cultural que marcó gran parte del siglo XIX en Honduras. En este cuento, la bipolaridad geográfica París-Hacienda, encierra también el símbolo de una confrontación cultural entre el mundo rural y la metrópoli.

¹⁰ Jorge Olivares observa que el héroe decadente en la prosa “es un ser complejo, enajenado en su medio, que busca generalmente en el placer sibarítico o en la alucinación una fuga del hastío de su existencia” (*vid.* Olivares 1984: 44).

se ha señalado que el erotismo modernista se valió en repetidas veces de símbolos religiosos. La escena erótica se presenta cuando Julia, que no puede alcanzar el durazno, le pide a su tío que la levante, y éste, al sentir el “aliento aromado” de aquella niña que “reía como una locuela”,

la estrechó un segundo sobre su corazón, al sentir, bajo su corpiño, el temblor de sus senos pequeños y duros.

Julia dio un ligero grito y escapó de la ardiente presión...

-Perdóname -dijo él, completamente turbado-. Temí que cayeras y por eso te re-tuve...

-No es nada -exclamó ella alegremente, mordiendo el durazno que al final había alcanzado-. ¿No quieres probarlo?

Y con sus blancos y menudos dientes arrancó un pedazo, que con la punta de sus dedos puso en los labios que le sonreían (66, los puntos suspensivos son del texto).

A Roberto, que se siente fatalmente atraído por Julia, se le presenta un conflicto, no precisamente de carácter moral con los demás, sino más bien consigo mismo, con su abigarrado temperamento artístico y su juventud que se le escapa. Cuando se pregunta si tenía derecho de iniciar en el amor a “aquella alma virginal”, o en la posibilidad de casarse con ella, él mismo desecha la idea “por considerarla impracticable”. Roberto sólo piensa lo que puede hacer con ella. Así, la mujer es vista más como “objeto de placer” que como sujeto¹¹. Roberto vuelve a París, a su vida de bohemio, donde conoce “todos los placeres refinados de la ciudad maravillosa, todos sus ardientes secretos de amor, todos sus espasmos y locuras sexuales” (68)¹², pero el recuerdo de su sobrina lo persigue y lo tortura: “Ninguna fuerza humana podría ya arrancarle de aquel abismo” (69). Y ese “abismo” se hace aún más profundo, cuando una tarde escucha “la inolvidable gavota de Rameau con que Julia embriagó su alma en el crepúsculo de un estío lejano” (70)¹³. La mujer fatal quedó en la hacienda, en la patria rural, y desde allá le llega a Roberto “el llamado de la sirena”, pero ahora está atado por los lazos de la distancia y la nostalgia es su manera de morir.

¹¹ Según Rama, una característica común en las narraciones eróticas de la época (*vid.* Rama 1985: 103).

¹² Dentro de las ciudades corruptas de fin de siglo, París era una que estaba a la cabeza. En el contexto parisino, precisamente, Enrique Gómez Carrillo ubica sus *Tres novelas inmorales* (1901), donde sale a relucir el mundo de la droga, la prostitución y la práctica del lesbianismo.

¹³ En el artículo titulado “Impresiones de estética” (*Hojas de otoño*: 142), Turcios ve en la música su poder evocador: “...siempre una melodía lenta y profunda hace vibrar todo lo que de generoso y grande y de triste hay en el fondo de nuestro espíritu”.

2. La mujer fatal en *Prosas nuevas*

El relato con que Turcios abre *Prosas nuevas* (1914)¹⁴ se titula “Elysabeth”. Su acción se desarrolla en Praia de Botafogo, Brasil, y fue inspirado en el viaje que el autor realizó a Río de Janeiro en 1906, como él mismo lo declara en sus *Memorias*¹⁵. El protagonista principal de este cuento es Germán López, un escritor en el que el autor proyecta algunos rasgos autobiográficos: “Soñaba en múltiples cosas profundas o efímeras: en la tenaz pesadumbre de un imposible amor en su patria remota; en un volumen mórbido leído la noche última, en un soneto que ofreciera a su pálida amiga Blanca Río Franco” (Turcios 1914: 1)¹⁶. En efecto, la patria remota a la que se refiere el narrador es Honduras, y el “imposible amor” se trata seguramente de Annabel Lee, nombre que le adjudica a la protagonista de su novela *Annabel Lee* (1904). Germán López, sin esperarlo, se ve envuelto en un romance con Elysabeth Barlow, la esposa de John Smith, la imagen típica de un dandy “el postrer descendiente de Brummel, árbitro supremo de las elegancias en la floreciente metrópoli brasilera” (2). El mismo Smith provoca la infidelidad de su esposa, ya que intencionadamente cede su lugar a Germán en un carruaje para que viaje al lado de Elysabeth. A Germán le atraen de la mujer de Smith, esas cualidades voluptuosas que suelen turbar a los hombres que se ven tentados por una mujer fatal: “Beldad fascinante de leyenda nocturna, muy pálida, muy dulce; la boca cual una rosa ardiente, el cabello color de oro antiguo” (2). El “olor de la carne”, que en la simbología sexual de la narrativa de Turcios tiene un lugar predominante¹⁷, también atrajo a Germán: “Exhalábase de su carne [de Elysabeth] y de su traje un olor vago y delicioso que le produjo una turbación profunda. Sintióse luego saturado de aquel perfume íntimo y una desconocida languidez se apoderó de su ser” (2)¹⁸. Elysabeth besa a Germán y, al llegar a casa, Smith se despide de su esposa y de su amigo, bajo

¹⁴ De aquí en adelante aparecerá el número de página al lado de cada cita que pertenezca a este libro.

¹⁵ Después de narrar su breve viaje a Montevideo y a Buenos Aires, a su regreso de Brasil, escribe que fuera de un libro inédito de anécdotas sobre Rosas y el doctor Francia que recopiló en Sudamérica, “de mi cuento “Elysabeth”, y de un breve *Diario* que apareció en *El Tiempo*, no escribí nada en Brasil” (Turcios 1981: 167). De aquí en adelante se utilizará la abreviatura *MEM* en referencia a *Memorias*.

¹⁶ De aquí en adelante, se indicará al lado de cada cita el número de página correspondiente.

¹⁷ En “Esfinge”, la “carne sagrada” de este personaje tiene “un vago perfume de violeta”, y en “Imagen agreste”, la carne de la bailarina exhalaba “un fuerte perfume pecaminoso”. Ambas poemas en prosa pertenecen a *Hojas de otoño*.

¹⁸ Esta última frase recuerda la reacción del personaje Oliverio después de conocer a Salomé: “sintió que toda su alma se anegaba en una angustia insoportable” (*HO*: 131). Al dejarse vencer por esta atracción, Germán, al igual que en su momento Oliverio, empieza a experimentar la muerte.

el pretexto de atender “un negocio urgente”, y con la promesa de regresar para cenar en familia.

Ya solos, “ascendieron por una magnífica alfombra de tonos de sangre” (2), color que prelude violencia y que encaja perfectamente en el presentimiento de Germán, cuando comprende que entre él y Elysabeth “iba a pasar algo imperecedero y fatal”. Y efectivamente, después de entregarse apasionadamente, los amantes se descubren bajo la mirada impasible de John Smith, quien, después de calmar a Germán cuando éste se dispone a echar mano de su revólver, y ante la huida de Elysabeth, exclama con resignación: “No hay por qué alterarse, *my dear friend* [...]. Los hombres infortunados en el hogar tienen una suerte estupenda en el juego”. Smith, que acababa de perder una fortuna en el casino, invita a Germán a que lo acompañe a continuar en el juego; pero antes, ambos se despiden de Elysabeth, que se ha suicidado con el veneno que guardaba en su anillo de rubí. Con una actitud fría y malévola, propia de los personajes decadentes, Smith estrechó la mano de su esposa muerta, comentó “empieza a enfriarse”, y se despidió con un simple “Ahora, Lisa, *farewell*”. Nada extraño que el narrador, en el momento en que Germán y Smith salen rumbo al casino, comente que el inglés salió de la alcoba “silbando un aire del *Fausto*”, lo que denota su naturaleza diabólica.

Con la ayuda de Germán, Smith logra recuperar su fortuna y ganar otra aún más inmensa. Al salir del casino, ambos ven pasar a “una mujer elegante, envuelta en un velo negro”, a la que Germán persigue y confunde con Elysabeth; y en el momento en que besa a la mujer, lo despierta el ruido de una ola gigante. Había vivido una alucinación, y se encontró “por las desiertas avenidas de Botafogo. Las olas seguían gimiendo, y, en las celestes alturas, hacia Petrópolis, lucía brillante su doble cuerno la pálida luna de Astarté”. Erika Bornay sitúa a Astarté (diosa asirio-babilónica que representa la fertilidad) dentro del universo mitológico de mujeres fatales, y, al citar el *Dictionnaire des Mythologies*, señala que esta divinidad “tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía durante una hora, tiempo suficiente sin embargo, para envilecer a los hombres con su funesto amor” (Bornay 1990: 166). La asociación entre Astarté y Elysabeth resulta evidente; sin embargo, en el final del relato es aún más sugerente. Por ejemplo, el de las olas que gimen, como un motivo romántico en el que la naturaleza participa del dolor del personaje. Pero este final también recuerda al de “Salomé”, en el momento en que Oliverio yacía muerto “con los ojos fijos en la luna, que erraba por los altos cielos como un gran lirio de plata”. En ambos finales, la luna simboliza la muerte, ya que representa el polo opuesto entre el personaje derrotado que se abisma en su soledad o en la nada y el del astro femenino que vaga indiferente por las alturas.

Si en “Elysabeth”, dado su contexto, existen huellas de autobiográficas, en “Un encuentro fatal” se demuestra cuánta importancia demostraba Turcios respecto a sus propias experiencias para integrarlas a sus ficciones literarias. En sus *Memorias*, confiesa que en 1908, mientras se encontraba en Guatemala:

Un violentísimo amor atacó de improviso mi voluntad, mi espíritu y mis sentidos. Posesionóse de mi ser con tal frenesí que anuló todo instinto de defensa, todo ra-

zonamiento, toda previsión. Fue como un huracán que barrió todo lo que había en mí de serenidad y de análisis. La dama era digna de ser amada por un dios, única por sus diecisiete años fragantes. No encontré jamás otra mujer que atrajera como aquella tan ardientemente mi deseo y mi ilusión. Fue para mí un imán apremiante, un vértigo sensual en que ansiaba morir, un florido y azulado abismo en que perdí el alma.

Era digna de tan suprema ternura por las calidades enumeradas; pero indigna de ella por la mixtificación de sus sentimientos, por su sed insaciable de frívolos placeres, y, sobre todo, por su coquetería superlativa. Cuando al verla en una calle y saber quién era...: casada a los catorce años, y no con un Byron o un Brummell, sino con un señor anónimo ¡qué envidiable suerte! —ya herido por su sonrisa enigmática y por sus ojos de limpidez sobrenatural, huí, intenté huir de su sombra, hasta de su recuerdo, como de una muerte segura. Nunca antes sintiera aquella fiebre tan terrible. El insomnio me atenazó con su sedosa garra; una desgana irremediable de todo alimento físico, como de toda otra sensación material o moral, me sumió en pavorosa angustia. Huir, intenté huir en vano de su dominio: surgía en mis noches, encendida, apasionada, olorosa a remotos y sexuales paraísos, y un vehementísimo deseo, un agudo y pertinaz deseo de poseerla me rompía los riñones ensombreciendo mis ideas (*MEM*: 191-192).

Sobraría señalar que la mujer con la que el poeta se ha encontrado corresponde a la mujer fatal, por sus atractivos irresistibles de “imán apremiante” y de “florido y azulado abismo”, o por “su sed insaciable de frívolos placeres” y “su coquetería superlativa”. A esto hay que añadir el efecto que producen esos encantos y esas cualidades morales en el poeta: anula su voluntad, y tal obsesión le produce insomnios, falta de apetito, fiebres, angustia, deseos de morir; casi las mismas patologías que le suceden a Oliverio en “Salomé”. Pero aún Turcios no ha dicho todo, y aquí llega una confesión verdaderamente importante:

Yo, que antes no me imaginaba el amor perfecto sino inspirado por una virgen, quería a esta joven ya impura con un ardor frenético, que jamás me inspiraron las candorosas doncellas que fueron mis novias. Huí de ella, pero ella me buscó, abriéndome sus brazos. No sus lindas piernas, como lo ansiaban mis rojos anhelos y con los que hubiera devuelto la normalidad a mis facultades (*MEM*: 192).

Por supuesto, el tipo de mujer “impura” de “ardor frenético” con el que ahora se ha encontrado el poeta, dista mucho de aquellas dóciles y sutiles doncellas de sus primeros libros románticos, que para ser conquistadas bastaban las buenas maneras y quizás un verso. Mientras la “mujer impura” se resiste, y más que un encuentro con ella se produce un conflicto. Como la sirena, ofrece sólo una parte de sus encantos porque le parece suficiente “imán” para arrastrar al hombre a un “florido y azulado abismo”.

Muy poco es lo que oculta Turcios de esta experiencia de Guatemala en “Un encuentro fatal”, donde hasta el mismo título puede servir para enmarcar el anterior pasaje autobiográfico. En esta narración también una pareja asume el rol protagonista: el poeta Jorge Olmedo y la joven Stella de Meurice. Al ver por primera vez a

Stella en la estación, Olmedo, que se disponía a abandonar la ciudad de Guatemala, “vibró como si acabara de recibir una puñalada” (17)¹⁹. Desde ese momento, Olmedo decide no regresar a su patria y se encierra dos días en un hotel de Guatemala. A consecuencia de la impresión que dejan las mujeres fatales, Olmedo “veía, ahora, la vida, a través de su ánimo atormentado, con profunda inquietud, como si a cada paso fuera a derrumbarse en un abismo de glaciales tinieblas” (18). Es decir, Olmedo se ve marcado por la fatalidad, y el mismo narrador, que hasta entonces se ha mantenido a distancia, interviene para reflexionar, como si asumiera la identidad del desdichado personaje:

El hombre va, en ocasiones, al encuentro de su destino, ciegamente. A veces temprano, a veces tarde, en la primavera o en el otoño. En medio del banal movimiento del mundo y de las fútiles cosas de los días mediocres, uno piensa en lo que está por llegar, en la emoción ignota y definitiva. Y el corazón que ama el combate y la aventura, goza presintiendo esa crisis única, cuyo final misterioso puede ser la felicidad o la muerte. Goza y sufre. Sufre, sobre todo. Porque en este tremendo juego de la suerte puede perderse el alma irremediamente (19).

Detrás de esta reflexión se encuentra un determinismo fatalista, pero no hay que obviar que ese fatalismo es producto del conflicto del escritor con sus “días mediocres”, o su espíritu de artista en un medio que está muy por debajo de sus aspiraciones. Así, la finalidad de su vida se resume en la radical dualidad de felicidad o muerte, gozar o sufrir: el tópico decadentista de la dialéctica del placer y el dolor o de la vida y la muerte. Los inconfundibles rasgos biográficos de Turcios, aparecen en las siguientes líneas:

Acostumbrado desde muy joven a la vida de sociedad y al roce continuo con hermosas mujeres; familiarizado con los ligeros galanteos mundanos; habiendo desempeñado cargos diplomáticos y viajado por todos los climas; y poseyendo, quizá como ninguno, un pasmoso aplomo en sus relaciones de amor, no podía comprender entonces aquella turbación infantil, cuyo recuerdo le llenaba de asombro y de cólera (19-20).

Roce constante con mujeres, cargos diplomáticos, viajes por todos los climas; todas estas señales sirven para definir inequívocamente la vida de Turcios. Además, el hondureño acentúa más la proyección de sus gustos, cuando el narrador distingue en Stella, “una excepcional reproducción del tipo femenino descrito por D’Annunzio: *“Su cuerpo era ligero y largo, de una largura tal vez excesiva, pero llena de serpentinas elegancias”* (20, las cursivas son del texto). Las “serpentinas elegancias” encierran una significación de belleza y maldad a la vez. Praz afirma

¹⁹ Esta sensación de muerte, recuerda mucho a la de Oliverio en “Salomé”, que después de ver a la joven sintió “como si de improviso se hubiera enamorado de un fantasma” (HO: 131).

que, “D’Annunzio intensifica [...] el motivo de la superioridad femenina: la mujer no sólo representa el principio activo en la distribución del placer, sino también en el gobierno del mundo. La hembra es agresiva, el varón vacila”²⁰. Lo mismo podría decirse de las mujeres fatales de Turcios: todas imponen su propio poder, el poder de su desbordante sexualidad, sobre el hombre, que se muestra débil, sumiso, vencido, suplicante. Por eso, cuando Olmedo aborda por primera vez a Stella, es para confesarle que ya se siente condenado: “Sufro una pena que sólo la muerte calmará. Sois demasiado linda y os adoro sin esperanza” (21). Entre ambos se impone un paisaje melancólico, ese recurso romántico de pintar la naturaleza como un reflejo del estado de ánimo de los personajes:

Caminaron sin hablar. Esfumábase el crepúsculo y un gélido viento hacía gemir los árboles. Frágiles nubes erraban como áureos encajes en el brumoso horizonte. [...] Las hojas amarillas continuaban gimiendo. La noche desataba su cabellera de luto. Y el mundo les pareció negro como las tumbas (20).

Dolor, llanto, muerte, todo lo que encierran estas imágenes, marcarán de una vez el destino de Olmedo, el destino que, al igual que en “Salomé”²¹, se impone con su inexorable fuerza al personaje masculino después de su encuentro con la mujer fatal. Mientras Stella se pregunta: “¿Le dejaré morir? [...] ¿Cómo librarle de su destino?” (21), Olmedo ya le ha enviado una carta, que ella descubre muy tarde en su mesita de noche, donde se lee: “*Hoy dormiré en la paz del sepulcro. [...] Me doy la muerte porque sin ti la vida me causa horror*” (21, las cursivas son del texto). La muerte de Olmedo no ha sido violenta como la de Oliverio, pero el suicidio ha sido la única salida, porque sin poseer esa belleza absoluta, lejana y prohibida, la vida les causa “horror”. Y es que tanto Oliverio como Olmedo son poetas, amantes apasionados del arte, de la belleza. La imposibilidad de poseer esa mujer que representa una manifestación vital de la suprema belleza significa para ellos la muerte, la derrota absoluta.

El tema de la crueldad femenina reaparece en el cuento “Nochebuena en alta mar”. La acción se desarrolla en un trasatlántico. René Martín ruega a Esther Rosal lo perdone por una reciente traición; mientras ella, que no atiende a sus ruegos, permanece impassible, fría e inmóvil, como una estatua.

En medio de la alegría de los pasajeros por la celebración de la Nochebuena, sobre la cabeza de Esther se posa el fulgor de un globo eléctrico, como una especie de aureola, símbolo de divinidad y de poder. Ella escucha a René, pero asume “una actitud hierática, anegando en las lumbres nocturnas sus pupilas de sirena” (41). De nada sirven las súplicas de René, ni cuando éste se arrodilla y toma “una de las pá-

²⁰ Praz explica que en D’Annunzio las mujeres son más fuertes y vehementes que los varones, “porque tienen más voluntad aun cuando están vencidas, porque su voluntad se reduce al sexo, extrema visión dannunziana” (vid. Praz 1999: 499).

²¹ “Y [Oliverio] quedóse por mucho tiempo, por varios años, como muerto, aherrojado a su negro destino” (HO: 133).

lidas manos de la esfinge, de una frialdad mortuoria” (42). En la frialdad mortuoria de las manos de Esther, ya se anticipa el final de René, que promete a la cruel mujer lanzarse al mar cuando termine un vals de Cremieux que alegra el salón. Y aquí se produce una de las narraciones más logradas de Turcios, en la que emplea la técnica del contrapunto:

¡Adiós! –decía el vals de Cremieux en la penumbra del tiempo remoto. ¡Adiós! –repetía, ahora, el ritmo taciturno... ¡Adiós, amor mío!
El son melodioso se extinguió en un suspiro. Sesenta veces latieron los corazones torturados. La joven no se movió. Las olas vibraban quejumbrosamente.
Un reloj, en la oficina del capitán, dio las dos.
Súbitamente, René Marín saltó al mar...
No se oyó un grito. Nada. El vapor siguió su carrera sobre las aguas salobres.
Esther Rosal continuó inmóvil, mirando una remota estrella con sus grandes ojos verdes (43).

Este final de René Marín, aunque con distinto motivo, recuerda al de Tulio Arcos en la novela *Sangre Patricia* (1902), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927). Arcos salta al mar porque, después de sufrir terribles crisis nerviosas acompañadas de alucinaciones, cree encontrarse en la muerte con Belén, su novia, que ha fallecido en alta mar. Arcos se suicida porque va en busca de un reencuentro; René busca en la profundidad del mar, que es su muerte, el perdón de Esther. Pero a esta mujer le es indiferente, continúa inmóvil, “mirando una estrella remota con sus grandes ojos verdes”²². Esos ojos y ese sadismo resultan evidentes en la sirena Esther, que, sin decir una palabra, ha decidido la muerte de René, mientras mira al cielo desde el mar, dos símbolos de grandeza y poder, asociados con el de su dominio sexual.

De una despedida amorosa, aunque esta vez no tan trágica, se trata el cuento “Farewell”, que lleva como epígrafe los dos primeros versos del soneto “A superscription” de Rossetti, pero traducidos en prosa: “*Mírame bien. Mi nombre hubiera podido ser, pues me llamo DEMASIADO TARDE, NUNCA MÁS. Adiós*” (XXIII, las cursivas y las mayúsculas pertenecen al texto)²³. Un hombre y una mujer se encuentran en la cubierta de un barco, anclado en una bahía de Río de Janeiro. El narrador protagonista, que representa al personaje masculino, se dirige a Mary, una mujer que había conocido en un muelle de Nueva York: “Vas a partir para siempre

²² Del color verde de los ojos, recuérdese que es uno de los rasgos físicos que Erika Borney distingue de la *mujer fatal*, -aunque Mario Praz ya había descubierto este detalle en las *Diaboliques* (1874) de Jules Barbey d’Aureville (1808-1889), a quien llama “otro Santo Padre del decadentismo”: “Los ojos de la mujer son verdes [...] como es regla en casos similares, los ojos de los personajes sádicos en el bajo romanticismo son, por norma, verdes” (vid. Praz 1999: 578).

²³ Estos mismos versos son citados por el personaje José Fernández, en su diario de la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva. Para Héctor M. Orjuela, “la traducción de Silva es libre y agrega elementos que no incluye el original” (vid. Silva 1996: 302).

[...] e ignoro si todavía me amaste un poco. Yo te he querido honda y dolorosamente, sin esperanza” (23). Muy similar a lo que le dice Jorge Olmedo a Stella en “Un encuentro fatal”: “Sufro una pena que sólo la muerte calmará. Sois demasiado linda y os adoro sin esperanza” (23). El amar “sin esperanza” parece ser un lugar común de los personajes masculinos de Turcios, que sufren la imposibilidad de una relación amorosa. La descripción del traje y del sombrero de Mary adquieren relevancias simbólicas: “Vestía un traje sutil de seda gris, con tenues rayitas violetas, y en su sombrero ligero temblaba un ramo de flores azules” (23). El gris es el color de las cenizas, huellas de lo que el fuego ha consumido; las rayitas violetas sugieren dolor, muerte y las flores azules del sombrero simbolizan lejanía. Estos colores contrastan con el recuerdo del encuentro: “¿Recuerdas la hora en que nos conocimos? [...] Tu mamá me regaló un fresco ramo de rosas bermejas” (23). Las rosas, según Litvak, aluden frecuentemente al sexo femenino, y las rojas representan el símbolo del amor erótico²⁴. Erotismo y muerte, las dos grandes categorías que definen la narrativa de Turcios. La muerte se termina imponiendo sobre todo en la débil voluntad de los personajes masculinos, por eso, cuando Mary le repite en inglés los versos de Rossetti: “Look in my face! My name is might have been, I am also called Too late, Never-more. Farewell”²⁵, el hombre responde: “Sí te miro bien, y mis ojos inconsolables conservarán tu imagen más allá de la vida. Te veo como el náufrago ve la línea de la costa que se aleja” (24). El naufragio amoroso es lo que mejor representa a estos personajes de amores estériles, en quienes el placer erótico encarna siempre la llama fugaz, la nostalgia o las obsesiones que empujan siempre al abismo de lo imposible.

En su estudio sobre “El amor moderno”, de su libro *Almas y cerebros*, Enrique Gómez Carrillo llega a afirmar que el instinto de la crueldad en el ser humano es uno de los más naturales y se basa en el argumento de que “todas las razas primitivas fueron crueles. El goce ante el dolor ajeno, es un sentimiento innato en el hombre” (Gómez Carrillo 1898: 337). A esos instintos “más primitivos” parecen responder los personajes de “Pareja exótica”, un cuento ambientado en la Isla Madera. En este texto, el narrador testigo se sitúa a breve distancia de una pareja de turistas, en “una tarde amarilla de septiembre [mientras saborea] una copa de añejo porto sangriento” (45). La tarde y la estación otoñal indican el carácter decadente con que se va a desarrollar el relato, mientras el “porto sangriento” anuncia algún acontecimiento de violencia. La descripción de los personajes, no deja lugar a dudas sobre quién ejerce el poder sobre el otro: “Ella posee una hermosura alucinadora, mórbida e imperativa. Él tiene un aspecto de lacayo, o de príncipe sin fortuna” (45). Sin embargo, estos personajes con apariencia humana, ante la mirada y el oído del narra-

²⁴ Para la autora, estas flores son muy usuales en las novelas de D’Annunzio, pero también señala que también aparecen en telas, tapices y cuellos bordados de la literatura finisecular (vid. Litvak 1979: 33).

²⁵ Los versos aparecen con algunas variaciones del original, como puede comprobarse: “Look in my face: my name is Might-have-been / I am also called No-more, Too-late, Farewell” (vid. Rossetti 1972: 107).

dor, adquieren de pronto caracteres animales: “Hablan a media voz, en una lengua áspera y gutural, y sus frases suenan como silbidos de víboras en celo. Sus ojos lanzan rayos de odio y a cada minuto los semblantes se ponen cadavéricos” (49). Podría tratarse de la percepción que recibe el narrador sobre los sonidos de alguna lengua extranjera de los personajes, pero la intención de “diabolizar” a éstos resulta clara por los símbolos utilizados: “lengua áspera”, “silbidos de víbora en celo”, ojos que “lanzan rayos de odio”, “semblantes cadavéricos”. Todo remite a significar el mal, el odio y la muerte.

A continuación vale la pena citar todo el resto del cuento, ya que se producen una cadena de acciones, de las cuales no se puede prescindir, porque comportan unidades significativas en la narración:

De pronto, con un movimiento lánguido, él fija la larga brasa de su cigarro sobre la mano derecha de la mujer, que se apoya en un extremo de la tabla de mármol. Ella no retira la mano ni exhala una queja. La llama devora la fina piel del guante y luego la amada blancura de la carne. Pero continúa impávida. Sólo sus pardos ojos metálicos, clavados en los ojos crueles del hombre, semejan dos flamígeras flores.

Llévase a los labios con la mano izquierda, el vaso ligero de Chianti, y rompe con los dientes el cristal. Luego asoma a su boca bermeja una sonrisa irónica. La brasa extinguese, al fin, sobre la carne inmóvil.

La mujer, con felino ademán, arranca de su sombrero un largo punzón de oro, y con la mano hermosa empieza a clavarlo profundamente sobre las piernas del hombre. Mírale un segundo y con rapidez increíble le da un violento puntazo en una mejilla, después otro y otro, en la frente, en la barba, en la boca, en la nariz, a una línea de los ojos. Menudas gotas de púrpura aparecen en todo el rostro. Y él, sin alterarse, la mira en silencio, fríamente.

Ambos se llevan el pañuelo a la cara. Él lo retira tinto de sangre; ella, húmedo de lágrimas. Y ante la máscara trágica del hombre, la mujer vibra con mortal calor, y luego estalla en una ruidosa risa que agita locamente su collar de diamantes y los pájaros azules de su sombrero.

La primera impresión que transmite este relato es de desconcierto. ¿Cómo entender que un hombre y una mujer, por muy “exóticos” que parezcan, puedan intercambiar tal violencia física sin el menor asomo de sensibilidad o de sentimientos? Como bien ha observado Enrique Marini-Palmieri, en su estudio sobre “Pareja exótica”: “Les gestes du couple accomplissent un rite extravagant qui remplace le vrai acte d’amour par un jeu de massacre”²⁶. La clave se encuentra en la palabra “rito”, término que remite a lo sacro, pero también a lo primitivo. Marini-Palmieri señala, acertadamente, la construcción del relato dentro de un mundo en el que predominan los colores primarios como el rojo, el amarillo, el azul y el blanco, y de elementos

²⁶ “Los ademanes de la pareja cumplen con un rito extravagante que reemplaza el verdadero acto amoroso por un juego de masacre” (vid. Marini-Palmieri 1992: 367). La trad. es mía, como las demás que aparecen más adelante sobre este ensayo.

también primarios representados en los líquidos (el agua, la sangre y el vino) y el fuego (“las flores flamígeras” de los ojos de la mujer)²⁷. Por esta misma razón el crítico se pregunta: “Ce couple exotique, est-il une illustration d’un cours de sciences naturelles sur les pulsions primitives ou sur les aberrations sexuelles de la nature humaine?”²⁸. Ya Gómez Carrillo apunta arriba que “todas la razas primitivas fueron crueles”, pero el guatemalteco toma estas palabras de los que considera sus “maestros”. Y uno de los maestros de Turcios, en el campo del estudio del amor y de la naturaleza humana fue Rémy de Gourmont, autor de la *Física del amor*, y a quien el hondureño visitó en 1906²⁹. En una parte de su libro, expresa el autor francés:

On se serait accoutumé à ne considérer l’amour humain que comme une des formes innombrables, et peut-être la plus curieuse, que revêt l’instinct universel de la reproduction, et ses anomalies apparentes devraient rencontrer une explication normale dans les extravagances mêmes de la nature³⁰.

Gourmont propone una vuelta a la naturaleza en la explicación del amor, y tal retorno implica un encuentro no sólo con el origen salvaje de la especie humana, sino también con todas las formas animales. Otro escritor admirado por Turcios, y a quien conoció también personalmente³¹, Maurice Maeterlinck, propuso en su estudio sobre las abejas una alegoría de las relaciones humanas, al atribuirle a tales insectos sentimientos como el rencor y el odio. Así puede apreciarse en el siguiente fragmento:

El amistoso perfume del néctar ha cedido ante el acre olor del veneno, cuyas mil gotitas centellean en el extremo de los aguijones y propagan el rencor y el odio. Antes de haberse dado cuenta del increíble derrumbe de su destino, pleno de deli-

²⁷ *Ibid.*, págs. 367-368. Los ojos de la mujer, señalados por el narrador como “pardos” y “metálicos”, en su significación de frialdad y dureza, hacen recordar los ojos de dos personajes provistos también de crueldad: el sádico de “La risa de la muerte”, que tenía “ojos de acero” y la mujer de “Salomé”, que tenía “los ojos de un gris de acero”. Ambos relatos pertenecen a *Hojas de otoño*.

²⁸ Esa pareja exótica, ¿será una ilustración de una clase de ciencias naturales sobre las pulsiones primitivas o bien sobre las aberraciones sexuales de la naturaleza humana? (*vid.* Marini-Palmieri 1992: 370).

²⁹ Marini-Palmieri llama la atención sobre el posible influjo de esta obra de Gourmont en “Pareja exótica”, y menciona la visita de Turcios al autor francés. El encuentro se produjo en París, en 1906, después de la Conferencia de Río de Janeiro, y el hondureño se valió para ello de una recomendación de Rubén Darío (*MEM*: 180).

³⁰ “Parece que nos hemos ido acostumbrando a considerar al amor humano sólo como una de las innumerables formas, o quizá como la más curiosa, que reviste el instinto universal de la reproducción, y sus anomalías aparentes deberían encontrar una explicación normal dentro de las extravagancias mismas de la naturaleza” (*vid.* Marini-Palmieri 1992: 369).

³¹ Fue en 1920, en las playas del Sardinero, Santander, durante el segundo viaje del hondureño a Europa (*MEM*: 277).

cias, en el terremoto que ha sacudido los otrora apacibles instantes de la vida en la ciudad, cada uno de los asustados zánganos es asaltado por tres o cuatro justicieras que se dedican a cortarle las alas, a cerrar el peciolo que une el abdomen con el tórax, a amputar las febriles antenas, a dislocarles las patas, a encontrar una fisura entre los anillos de su coraza para hundir allí la espada. (Maeterlinck 1978: 212)

La explicación del escritor belga encierra también una maravillosa metáfora sobre el amor y la muerte. Ese destino “pleno de delicias”, que han gozado los zánganos, de repente se ve “asaltado por tres o cuatro justicieras”, que someten a su víctima a una cadena de torturas, antes de darle la estocada final. Puede observarse, como estos actos de “crueldad” entre los insectos son descritos con tal minuciosidad y, al parecer con cierta fruición por el autor, que recuerda la sobriedad con que el narrador describe los sucesivos puntazos que recibe el hombre de parte de la mujer en “Pareja exótica”. Además, en cuanto al estilo, en ambos textos sobresale el uso del asíndeton.

No cabe duda de que “Pareja exótica” constituye una buena muestra de una serie de patologías que salen a relucir en la mayoría de los relatos de Turcios, en los que se ven implicados un hombre y una mujer. Al escudriñar en la naturaleza para explicarse el amor entre los seres humanos, los naturalistas como Gourmont o Maeterlinck se dieron cuenta de que entre las pulsiones destructivas de los hombres y de los animales no había diferencia. El “felino ademán” de la mujer en “Pareja exótica”, la manera en que “rompe con los dientes el cristal” de la copa, y su risa diabólica que agita “los pájaros azules de su sombrero”, reflejan los símbolos de su naturaleza salvaje. Además, la forma excesiva en que se ensaña contra el hombre, ese “lacayo” que soporta pasivamente la agresión, no deja ninguna duda de que en ella se concentra la sustancia de la mujer fatal, que ha encontrado una forma más directa de destruir a su víctima.

3. La mujer fatal en *Cuentos del amor y de la muerte* (1929)

En *Cuentos del amor y de la muerte* aparecen solamente tres cuentos en los que se puede identificar la mujer fatal: “Último día”, “Tarde antigua” y “La pasajera de los ojos verdes”. En “Último día”, la narración es en primera persona, y trata de un personaje que recuerda a su hermano, y el posible motivo que lo llevó al suicidio. El suicida se llamaba René, como el personaje de “Noche buena en alta mar”, y corresponde con algunos rasgos biográficos de Turcios, por ser un joven “de los grandes sueños” que regresaba a su patria después de dos lustros de viajes, y que en una mañana

en un establecimiento de curiosidades submarinas y flores exóticas, atrajo su atención un largo lirio color de amatista, grácil, entre las gruesas hojas de verde terciopelo. Pagó por él un alto precio y cortándolo por su base lo introdujo en su ojal. Y luego, en un parque, entre un grupo de lindas muchachas, recobró su raro

poder de fascinar con la palabra, deslumbrándolas con relatos de fantásticas aventuras. (Turcios 1929: 314)³²

No cabe duda de que se trata de un escritor con los refinamientos de un dandy, mientras su atracción por las flores exóticas y, sobre todo, por el “lirio amatista”, sólo denota su gusto decadente.

Dos años después de este encuentro de René con las jóvenes, el hermano “en el mismo ángulo del jardín en que René exaltara la primavera” (314), se atreve a abrir una caja de sándalo que aquél le había dejado antes de morir, la cual contiene el secreto del suicidio:

Sólo contiene un retrato: el de una joven seductora con un gran lirio morado en el corpiño blanco: tipo único de Salomé, o de una princesa de drama veneciano, surgiendo de una terraza de mármol sobre el mar, con los desnudos brazos tendidos angustiosamente hacia un vapor que se aleja en el horizonte (314).

Una de aquellas “lindas muchachas”, a la que René obsequió el lirio de amatista, era la mujer fatal, y, para que no quepa duda, el narrador la identifica con el “tipo único de Salomé” o con la princesa de un drama veneciano.

“Tarde antigua” es un relato ambientado en el antiguo Egipto, con Antonio y Cleopatra como protagonistas. Las ambientaciones en culturas antiguas respondían evidentemente a un tópico modernista, pero elegir a Cleopatra como personaje representa algo más que un acto deliberado del autor: se trata de remontarse al marco de otra época para sacar de las entrañas del tiempo un fabuloso ejemplar de perversión y de voluptuosidad.

Erika Bornay sostiene que la reina egipcia, conocida por sus amores y su trágico final, donde se sustenta la ecuación Eros-Tánatos, atrajo especialmente la atención de muchos pintores finiseculares, y uno de los pintores mejor inspirados sobre el tema de Cleopatra fue el francés Alexandre Cabanel (1823-1889), que en 1887 exhibió en el Salón de París su obra *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes*³³. De este cuadro pudo haber obtenido Turcios la fuente de “Tarde antigua”, para intentar una transposición, ya que, en esencia, el tema es el mismo.

El narrador basa su relato en una historia referida por Plinio, con lo cual justifica su posicionamiento en un punto de esa época. El argumento es el siguiente: Cleopatra y Marco Antonio se hallan sentados “bajo un dosel de púrpura”, color que sugiere la doble significación de sexo y de violencia. Mientras conversaban, la reina egipcia deshoja pétalos de flores envenenadas, que exornaban su cabeza, sobre la copa de su amante. Marco Antonio, que no repara en este hecho, se dispone a beber, pero ella “retuvo entre las suyas la mano del héroe, e hizo apurar el tósigo a un es-

³² En las citas subsiguientes que correspondan a esta edición, se señalará al lado el número de página.

³³ Bornay asegura que este pintor era ya ampliamente conocido en el mundo artístico por su obra *El nacimiento de Venus*, 1863 (vid. Bornay 1990: 232).

clavo nubio, que rodó por la tierra fulminado” (230). Con una “sonrisa enigmática”³⁴, Cleopatra le dice a Marco Antonio: “Mira cuán fácil me sería matarte. Pero yo te amo y sin ti no puedo ser feliz”. Estas últimas frases resumen, o revelan, de manera inmejorable la ecuación Eros-Tánatos a la que se refiere Bornay, ya que en la lógica perversa de la reina egipcia, y su alarde de poder, entre el amor y la muerte hay un solo paso. Por otra parte, los atributos con que el narrador designa a Cleopatra, corresponden obviamente a los de la mujer fatal: “terrible dominadora de corazones”, “legendaria sirena” y “sobrenatural criatura”.

Turcios sitúa a la mujer fatal en todos los escenarios posibles. En “La pasajera de los ojos verdes” aparece en un barco. No atrae especialmente a ningún personaje, atrae a todos los hombres que se encuentran con ella. Simplemente pasa ante la atenta mirada del narrador, que no escatima ningún detalle en describirla: “Era alta y grácil, ejemplar magnífico de una raza que asombró a los siglos con singulares acciones de hermosura y de fuerza” (295). Es decir que es la misma en todos los lugares y en todas las épocas, con sus mismas cualidades de belleza y poder, Salomé, Helena y Cleopatra se funden en una misma imagen: “Sólo sus ojos inmensos, verde-oscuros como los de las sirenas, ardían como dos diabólicos fuegos de pecado, bajo las sombrías cejas, entre las pestañas rizadas y largas” (295). El poder está en los ojos, en esos “ojos verdes” en cuyo género Mario Praz descubre “una característica constante de los sádicos”³⁵, y que el narrador compara con los de “las sirenas”. Pero la maldad no sólo aparece reflejada en sus “dos diabólicos fuegos de pecado”, también en su “andar de maleficio; lento y voluptuoso, evocador de la amarga lujuria de ciertos versos exóticos de Baudelaire” (296). He aquí cómo emerge la mujer fatal de las páginas del poeta francés, en quien, asegura Praz, “la maldad de la mujer sería la razón principal de su fascinación”³⁶. A esta “caliente forma del Mal”, el narrador le atribuye el oficio de domadora: “Recorría el mundo divirtiendo la estupidez humana con algunos animales amaestrados” (296), y se cuida de no asignarle ningún nombre, para resaltar su carácter universal: “¿Su nombre? Nadie lo supo” (296). Esa universalidad le posibilita aparecer en todas partes y entre todos: “se embarcó rumbo al sur de América. Y a lo largo de los tiempos se verá sobre la cubierta de los buques, en las lejanas latitudes, su bella figura pecaminosa, ondulando vestida de gris, o de verde, o de azul, entre los atormentados de-

³⁴ El motivo de la “sonrisa enigmática”, que llegó a considerarse como uno de los atributos de la *mujer fatal*, procede seguramente de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. Turcios utiliza este motivo repetidas veces. En su poema “La esfinge”, ésta “con una sonrisa enigmática sobre los labios inmortales, miraba, con sus ojos divinos, la línea escarlata del ocaso (HO: 181-182). También, el rostro “de gracia” de Salomé “sonreía enigmáticamente” (“Salomé”, HO: 343). Por último, a la joven que conoció en Guatemala en 1908, la recuerda “por su sonrisa enigmática y por sus ojos de limpidez sobrenatural”. (MEM: 192).

³⁵ Como ejemplo, cita unos versos del poema “Le poison”, de *Les fleurs du Mal*, de Baudelaire: mas todo eso no iguala el veneno que mana /de tus ojos verdes, /lagos donde mi alma tiembla y se refleja al revés... (vid. Praz 1999: 793).

³⁶ *Ibid.*, pág. 327.

seos de los hombres” (296). La naturaleza intemporal de esta mujer le permite también surgir en cualquier época, en cualquier latitud y bajo cualquier apariencia.

La figura femenina, sobre todo la que corresponde a los atributos de la mujer fatal, ocupa un lugar destacado en la narrativa de Froylán Turcios. Aunque también son muy comunes en su obra otros temas ligados a la literatura decadente de finales del siglo XIX: el fetichismo, el incesto, la necrofilia y la atracción por las niñas. La mujer, provista siempre de atributos sexuales -casi nunca espirituales-, suele presentarse como ese objeto de perdición y de muerte en el que los hombres fijan sus ojos y por el cual sucumben. Los protagonistas principales siempre son un hombre y una mujer, aunque la mujer sólo representa el objeto en que el hombre fija su mirada, y alrededor de la cual giran sus obsesiones.

BIBLIOGRAFÍA

BORNAY, Erika.

1990 *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra [Ensayos Arte].

CASTRO, Eugenio de.

1899 *Belkiss, reina de Saba* (trad. de Luis Berisso). Buenos Aires, Félix Lajouane Editor.

DUBY, Geoges y PERROT, Michelle.

1993 *Historia de las mujeres* [Tomo IV]. Madrid, Taurus.

GÓMEZ Carrillo, Enrique.

1898 *Almas y cerebros*. Paris, Hermanos Garnier.

HINTERHÄUSER, Hans.

1980 *Fin de siglo: figuras y mitos* (trad. de María Teresa Martínez). Madrid.

LITVAK, Lily.

1979 *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Casa Editorial Bosch.

MAETERLINCK, Maurice.

1978 *La vida de las abejas y de las hormigas* (trad. de Agustín Gil Lasiearra). Madrid, EDAF.

MARINI-PALMIERI, Enrique.

1992 “A propos de “Pareja Exótica”, de Froylán Turcios, ou de l’erotisme paradigmaticque” en *Hispania*, núm. XX, septiembre.

MICHAUD, Stéphane.

1993 “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres* [Tomo IV], Madrid, Taurus.

OLIVARES, Jorge.

1984 *La novela decadente en Venezuela*. Caracas, Armitano.

PAZ, Mario.

1999 *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.

RAMA, Ángel.

1985 *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.

ROSSETTI, Dante Gabriel.

1972 *The Works* (Edited by William Michael Rossetti). New York, Georg Olms Verlag.

SILVA, José Asunción.

1996 *De sobremesa*, en *Obra completa*, ed. Héctor M. Orjuela, Madrid/París/México, Ediciones UNESCO [Col. Archivos].

TURCIOS, Froylán.

1904 *Hojas de Otoño*. Tegucigalpa, Tipografía Nacional.

1914 *Prosas nuevas*. Tegucigalpa, Tipografía Nacional.

1929 *Cuentos del amor y de la muerte*. Paris, Le livre libre.

1981 *Memorias*. Tegucigalpa, Editorial Universitaria.

WILDE, Oscar.

1973 *Salomé* (trad. de José María Claramunda Bes). Barcelona, Bruguera.