

Joan Torres-Pou

## Degeneración y decadentismo: Salomé en la pluma de Enrique Gómez Carrillo y Froylán Turcios

University of Florida International, EE.UU.

[pouj@fiu.edu](mailto:pouj@fiu.edu)

En el país de las Alegorías  
Salomé siempre danza,  
ante el tiarado Herodes,  
eternamente.  
Y la cabeza de Juan el Bautista,  
ante quien tiemblan los leones,  
cae al hachazo. Sangre llueve.  
Pues la rosa sexual  
al entreabrirse,  
conmueve todo lo que existe,  
con su efluvio carnal  
y con su enigma espiritual.

*Rubén Darío*

Este es el poema XXIII de *Cantos de vida y esperanza* en el que Rubén Darío nos presenta el mito de Salomé como una alegoría del poder de la sexualidad femenina ante la que se doblega tanto la voluntad como la fuerza del hombre. Una imagen literaria que fue una constante del arte finisecular, como es posible observar en los cuadros de Gustave Moreau, de Edouard Toudouze,

de Max Slevogt, de Hugo von Habermann, de Otto Friedrich, de Lovis Corinth o de Juana Romani, entre tantos otros. Como señala Bram Dijkstra:

In the turn-of-the-century imagination, the figure of Salome epitomized the inherent perversity of women: their eternal circularity and their ability to destroy the male's soul even while they remained nominally chaste in body. (384).

En efecto, Salomé encarnaba el poder de la perversidad femenina, pero también los temores del hombre de fin de siglo ante una atracción que le hacía perder todo control sobre su voluntad. En consecuencia, Salomé se convirtió en un motivo artístico de tal importancia que fue prontamente tema de análisis de los estudiosos de la literatura. Ya en 1919, Rafael Cansinos Assens (1882-1964) puso de relieve su importancia en su libro *Salomé en la literatura*, texto que reúne diversas versiones del mito escritas por autores europeos traducidos al español. Posteriormente, investigadores, como Elaine Showalter, Lily Litvak, Erika Bornay o el anteriormente mencionado Bram Dijkstra han estudiado su relevancia en el arte finisecular.<sup>1</sup> Yo mismo, en un modesto trabajo publicado en 1998, “Salomé en la literatura hispánica”, me ocupé de revisar las versiones que de ese mito hacen algunos de nuestros escritores de fin de siglo. Ahora vuelvo a este tema atraído por la particular interpretación que llevaron a cabo dos de ellos, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y el hondureño Froylán Turcios (1874-1943), un aspecto que solamente traté de pasada en mi artículo.

Ambos escritores hacen de Salomé el tema central en torno al cual giran sendos relatos: “El triunfo de Salomé” de Gómez Carrillo, publicado por primera vez en 1898 en una edición francesa de *Del amor, del dolor y del vicio* y, como solía hacer Gómez Carrillo, vuelto a publicar en posteriores ediciones de sus textos.<sup>2</sup> A su vez, el cuento “Salomé” de Turcios es uno de los que compone su colección de relatos, *Cuentos crueles*, aparecido en Honduras en 1904.

---

<sup>1</sup> Ver los textos *Idols of Perversity, Sexual Anarchy, El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)* y *Las hijas de Lilith*.

<sup>2</sup> Gómez Carrillo solía publicar repetidamente un mismo texto. Como señala Enrique Marini-Palmieri, el “Triunfo de Salomé” aparece primero en París en una edición de *Del amor, del dolor y del vicio* y, en 1899, en una edición

Como señalo en mi anterior estudio, tanto Gómez Carrillo como Turcios se alejan de las versiones preciosistas y arqueológicas que encontramos en autores como José María Vargas Vila (1860-1933) o Máximo Soto Hall (1871-1944), los cuales podría afirmarse que realizan variaciones de los textos de Gustave Flaubert (1821-1880) u Oscar Wilde (1854-1900). Es decir, efectúan lo que, en terminología de Harold Bloom, podríamos llamar “swerves” (ver 111).<sup>3</sup>

Por el contrario, Gómez Carrillo y Turcios solamente parecen inspirarse ligeramente en el poema 'Salomé' del portugués Eugenio de Castro (1869-1944), quien, si bien -al igual que los escritores centroamericanos que nos ocupan- hace también hincapié en la pasión por la danza de Salomé, resalta mucho más el afán de fama que mueve al artista, pues, en la obra de Castro, Salomé no pide la cabeza de Juan el Bautista por despecho o para vengarse de los insultos proferidos por el profeta, sino simplemente porque quiere ser conocida como la bailarina cuya danza hace rodar cabezas. Ahora bien, mientras el relato de Castro se mantiene dentro de las coordenadas temporales bíblicas y hace uso y abuso del preciosismo propio de la literatura decadentista, Gómez Carrillo y Turcios sitúan sus relatos en el siglo XX y, aunque mantienen la erudición de que hace gala el Modernismo, depuran su estilo de todo preciosismo, ofreciendo de este manera un texto que por su lenguaje evidencia la distancia que paulatinamente fue separándolos de este movimiento. Asimismo, ambos escritores se distancian tanto de versiones anteriores como posteriores, en el sentido que su preocupación se centra en el proceso mental de los protagonistas de sus relatos y no en el personaje bíblico. Un rasgo en el que podemos ver el interés de los escritores del periodo por la psicología y los trastornos psíquicos, probablemente el aspecto más característico de la narrativa decadentista hispanoamericana, fuertemente influenciada por los estudios sobre la mente humana que Jean Martin Charcot (1825-1893) había popularizado a través de sus lecciones abiertas al público en 1879 y 1882, y que después

---

española de Bohemia sentimental, así como en las demás reediciones parisienses de *Del amor, del dolor y del vicio*, versiones que el autor corrige y cambia leve, pero en mi opinión, significativamente.

<sup>3</sup> Bloom considera que: “A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor’s poem as to execute a *clinamen* in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves.” (14).

publicaría en tres volúmenes con el título: *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière* (1885-1887), así como por los estudios realizados por el criminólogo Cesare Lombroso (1835-1909), el psiquiatra Benedict Morel (1809-1873) y, en particular, por el escritor Max Nordau (1849-1923), cuya obra *Degeneración* (1892) gozó de inmensa popularidad en el ámbito cultural y tuvo un fuerte impacto entre nuestros escritores.

Como es sabido, en *Degeneración*, Nordau sostiene que la sociedad occidental se encuentra en un estado de decadencia de la que los artistas son un claro exponente:

[T]he physician, especially if he have devoted himself to the special study of nervous and mental maladies, recognizes at a glance, in the fin-de-siècle disposition, in the tendencies of contemporary art and poetry, in the life and conduct of the men who write mystic, symbolic and decadent works, and the attitude taken by their admirers in the tastes and aesthetic instincts of fashionable society, the confluence of two well-defined conditions of disease, with which he is quite familiar, degeneration (degeneracy) and hysteria, of which the minor stages are designated as neurasthenia. (15).

Con el fin de persuadir al lector de su punto de vista, Nordau realiza detenidos estudios sobre una serie de autores (Wilde, Wagner, Zola, Rossetti, Nietzsche ...), sobre diferentes movimientos artísticos (Simbolismo, Naturalismo, Parnasianismo) y comenta una serie de textos (obras de Ibsen, poemas de Baudelaire y Rossetti, estudios de Nietzsche, novelas naturalistas y esotéricas). Sus estudios y comentarios, si bien podríamos categorizarlos de psicológicos, resultan poco rigurosos y convincentes para el lector actual, pero si consideramos el enorme éxito de ventas que tuvo *Degeneración* en su día, resulta evidente que las teorías de Nordau despertaron gran curiosidad, aunque, lo que el médico húngaro planteaba no era nada nuevo, pues no se trataba de otra cosa que de denunciar, una vez más, la perniciosa influencia que el arte puede tener sobre las mentes sensibles:

Books and works of art exercise a powerful suggestion on the masses. It is from these productions that an age derives its ideals of morality and beauty. If they are absurd and anti-social, they exert a disturbing and corrupting influence on the views of a whole generation. (viii).

*El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes (1547-1616) y, posteriormente, *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert (1821-1880), ya habían advertido del poder que las novelas pueden ejercer sobre la mente, un fenómeno que, Jules de Gaultier (1858-1942) denominó *bovarismo* en un estudio aparecido precisamente el mismo año que el texto de Nordau: *Le Bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert* (1892). Con todo, las teorías expuestas en *Degeneración* van más allá de lo sugerido por Cervantes y Flaubert y de lo afirmado por Gaultier, pues hace extensivo el peligro a todo tipo de manifestación artística y señala que los efectos perniciosos del arte no solamente pueden afectar a individuos aislados, sino que tienen una fuerte influencia sobre la sociedad en general. Ahora bien, lo más provocador de su trabajo, lo que hizo que el mundo entero se interesara por lo que Nordau decía, fue la crítica que hacía en su libro de los artistas y movimientos artísticos que gozaban de mayor éxito y aceptación en su tiempo, y que lo hiciera tratándolos como ejemplos de una degeneración que aquejaba por entero a la sociedad occidental de la época.

*Degeneración*, escrita originariamente en alemán, se tradujo en poco tiempo al italiano (1893), francés e inglés (1895) y, en 1902, al español, aunque sabemos que, ya en 1895, el texto era conocido del público hispanoamericano, siempre ávido de todo lo que supusiera modernidad.<sup>4</sup> Curiosamente, Rubén Darío incluye una semblanza de Nordau en *Los raros* (1896) cuando podría decirse que es un autor que es la antítesis de esos 'raros' que presenta Darío.<sup>5</sup> Es cierto que Darío lo hace con el propósito de criticar el concepto que Nordau tiene sobre los artistas y el arte finisecular, con todo, no deja de ser paradójico, pues bien hubiera podido decir lo mismo en una de sus crónicas sin tener que colocar a Nordau entre los retratos de las personalidades por él criticadas. En "Lecturas de descubrimiento: La otra cara del fin de siglo", Sylvia Molloy nos sugiere una muy convincente explicación a la actitud de Darío. Dice Molloy:

---

<sup>4</sup> Ver el apartado dedicado a Max Nordau en *Los raros* (197).

<sup>5</sup> La consideración que Darío tenía por Nordau resulta algo desconcertante puesto que, si bien en *Los raros* cuestiona el fundamento de los juicios expresados por el autor húngaro-judío, en sus memorias, Froylán Turcios menciona que Darío decía que Nordau era gloria de la raza judía y su amparo en los casos graves. Ver *Memorias* (176).

Hispanoamérica lee e incorpora con igual voracidad textos que apuntan a otro tipo de modernidad, textos de un corpus científico o pseudocientífico que, mientras contribuyen a cimentar la investigación psiquiátrica incipiente, denuncian esa misma decadencia que el modernismo emula en su literatura. (19).

Concluye que, en *Los raros*, Darío propone de modo implícito que sus retratos de autores se lean a la vez como celebraciones y como diagnósticos (ver *Los raros* 21).

Siguiendo esta línea de pensamiento crítico, no me parece arriesgado afirmar que en “El triunfo de Salomé” nos encontramos ante una de las muestras de esta ambivalencia de nuestros modernistas que, si por un lado celebran la obsesión del artista por la creación, por otro aceptan el grado de locura implícito en esta obsesión. Así pues, el texto de Gómez Carrillo nos ofrece el retrato de una artista enloquecida por su arte, lo que, si bien supone un canto a la pasión por el arte, por otro reafirma las teorías sobre el desequilibrio mental de los artistas establecidas Nordau. Es más, tal y como se exponen los síntomas, el dictamen y la cura aconsejada por el doctor que atiende a la artista del relato, podría decirse que Gómez Carrillo evidencia también la poca importancia que se prestaba a las enfermedades mentales y el desconcierto en el que se encontraba la medicina tradicional ante las perturbaciones nerviosas.

Marta, la protagonista de Gómez Carrillo, es una bailarina profesional, hasta tal punto ensimismada en su arte, que muere víctima de un agotamiento excesivo provocado por el frenesí de la danza. Acostumbrados a las tuberculosas de las novelas románticas, una primera lectura nos puede hacer pensar que el autor está describiendo un caso de tisis, pero una lectura más detenida revela que, en realidad, la historia que narra Gómez Carrillo más bien sugiere una enfermedad de tipo psicosomático que pasa desapercibida a un doctor centrado en la observación del cuerpo. Así pues, vemos como el médico que atiende a la protagonista dictamina que tiene los pulmones ligeramente dañados sin advertir el desequilibrio mental que la aqueja y que es la verdadera causa del trastorno físico. Ciertamente, la protagonista presenta un cuadro que puede indicar un asomo de tuberculosis (sudor, fiebre, debilidad, dolor en el pecho), pero no tiene uno de los síntomas más evidentes de la enfermedad que, en estados avanzados, se caracteriza por ataques de tos y

flemas sanguinolentas, por lo que su muerte a los pocos días de caer en cama, contradice que esta sea la enfermedad de la que es víctima. Un doctor más atento a las enfermedades nerviosas habría probablemente deducido que se encontraba ante un caso de neurastenia, una enfermedad psíquica que produce sofocos y agotamiento, síntomas que fácilmente pueden confundirse con la debilidad y la fiebre de la tisis. Por otro lado, además de estos síntomas, Marta presenta también toda una serie de indicios que apuntan a la neurastenia: persecución de ideas fijas, pesimismo, melancolía, cansancio intelectual y físico.

Ante todo, el doctor no tiene en cuenta el origen de la debilidad de la protagonista, un agotamiento causado por los exhaustivos ensayos a los que se ve impulsada por su morbosa fijación en el número de baile que ha creado y cuya próxima representación la obsiona. Cuando la visita, tampoco advierte su enfermiza fijación con el personaje que quiere interpretar, a pesar de que la joven ha convertido su habitación en un verdadero museo de grabados y de fotografías que representan a Salomé en lo que la voz narrativa denomina: “todas las actitudes en que el ensueño de los artistas ha sorprendido su imagen durante veinte siglos de supersticiosa idolatría” (Gómez-Carrillo 110). Los términos “supersticiosa idolatría” sugieren tanto que la protagonista ha hecho de su habitación un “altar” al mito bíblico como que la joven atribuye poderes sobrenaturales al objeto de su adoración. Sabemos también que la enferma cree que Salomé se le aparece en sueños enloqueciéndola, lo que la voz narrativa expresa con las siguientes palabras: “su cerebro febril se perdía, ligero como una mariposa, retorciéndose como una salamandra entre las llamas, ondulando como una rama joven [...] en el torbellino rítmico del *Triunfo de Salomé* [...]” (Gómez-Carrillo 109). El médico tampoco se cuestiona sobre cuáles pueden ser las causas de la creciente debilidad de alguien que cumple con lo por él prescrito y tampoco pregunta, ni a la paciente ni a sus próximos, el porqué del empeño de la enferma de querer estar curada en pocos días para estar en condiciones de bailar el domingo, como si un espectáculo no se pudiera posponer y tuviera que ser representado un día concreto o nunca más se pudiera poner en escena.

Ahora bien, si el doctor ignora la neurastenia de su paciente, el narrador deja bien claro al lector cuál es el grado de alteración psíquica del personaje y establece claramente el poder que el arte ejerce en el desvarío mental de la bailarina:

Marta hacía todo lo posible para saturarse de la leyenda de la princesa lejana, repitiéndose sin cesar las divinas estrofas de Mallarmé, los diálogos complicados de Oscar Wilde, las pomposas cláusulas de Flaubert, las pesadas descripciones de Huysmans, las prosas irónicas de Laforgue, los cuentos visionarios de Lorrain, todo lo que las musas decadentes han producido, en fin, durante las postrimerías de nuestro siglo positivista, para completar la apoteosis del Pecado. (Gómez-Carrillo 109-110).

Al igual que el nocivo efecto de la literatura decadentista finisecular, Gómez Carrillo subraya el impacto que las obras plásticas tienen sobre la enferma. En las Salomé del Renacimiento como en las del Simbolismo, en las Salomé de daVinci, de Tiziano, de Ghirlandajo de Baudry o de Moreau, Marta cree entrever el alma lujuriosa de la bailarina bíblica afirmándose en su voluntad de querer que el público pierda la cabeza con su danza: “Bailaré de tal modo, que los espectadores me ofrecerán sus cabezas” dice, a lo que su hermano le replica de manera premonitoria: “[...] me parece que eres tú la que vas a perder la cabeza” (Gómez-Carrillo 111).

Otro síntoma que pasa desapercibido al doctor es el pesimismo con el que la paciente recibe los buenos augurios del médico, lo que claramente es un indicio de la fuerte depresión que la aqueja. Así pues, al no detectar la verdadera causa de la enfermedad, el médico simplemente recomienda a Marta una cura de reposo que, contrariamente a lo esperado, no hace más que agravar el estado de la enferma, puesto que, al hacerle guardar cama, la aparta de todo tipo de distracción propiciando de este modo su ensimismamiento, lo que, naturalmente, fortalece su depresión de manera que se aumenta la debilidad física y también su indetectado desvarío mental. En consecuencia, llegada la hora del esperado estreno, Marta salta de la cama, abre la ventana e inicia una danza silenciosa y desenfrenada que termina con ella.

Ante lo expuesto resulta evidente que el arte en todas sus manifestaciones (música, danza, literatura y pintura) influye en el desequilibrio mental de la joven por lo que el personaje de Gómez Carrillo puede verse como un claro ejemplo de la tesis degeneracionista establecida por Nordau, según la cual el arte puede ejercer un fuerte efecto en los ideales de moralidad y belleza de los seres humanos que, de no preverse a tiempo, pueden conducirnos a la locura y a la muerte.

No quiero con esto sugerir que el texto de Gómez Carrillo se inspira tan solo en los estudios de Nordau. Estoy totalmente de acuerdo con los críticos que han mencionado la fuerte influencia de Wilde en la génesis del relato de Gómez Carrillo y que es del todo innegable, baste observar la alteración que el autor llevó a cabo de la versión original del cuento, cuando en la conclusión, Gómez Carrillo cambió la muerte de la bailarina “ante las estrellas impasibles que la contemplaban desde lejos” por “[...] cayó en una postrera ondulación, envuelta en un rayo de luna que, para verla, había entrado por la ventana [...]” (114) de claras alusiones wilderianas y que nos recuerda la acotación a la escena final de su obra: “A ray of moonlight falls on Salome and illumines her.” (Gómez-Carrillo 67).<sup>6</sup>

Ahora bien, si esta influencia está absolutamente demostrada, creo que es igualmente evidente la influencia que las teorías de Nordau tuvieron sobre el escritor nicaragüense. Es más, soy de la opinión que los procesos psíquicos expuestos por el médico fueron mucho más determinantes en la invención del personaje de Gómez Carrillo que no la protagonista de Wilde, con la que no encontramos ninguna semejanza. Es exactamente lo mismo que encontramos en la elaboración del personaje central del cuento de Turcios, que podría verse como una continuación del relato de Gómez Carrillo si este hubiera convertido a su protagonista en una bailarina que, como ella deseaba, consiguiera hacer perder la cabeza a sus admiradores, pues el personaje de Turcios no encarna el drama del artista obsesionado por su obra, sino el de las consecuencias fatales que puede tener la fascinación que el espectador sienta por la artista.

---

<sup>6</sup> José Ismael Gutiérrez dedica un extenso artículo a hablar de la relación entre ambos autores mencionando la deuda que “El triunfo de Salomé” tiene de la Salomé de Wilde. De hecho, Gómez Carrillo escribió un prólogo a la traducción española del texto de Wilde, “El origen de la “Salomé” de Wilde,” en el que, como era típico en el escritor nicaragüense, se muestra a sí mismo como una de las personas que contribuyeron a que Wilde tuviera la idea de escribir su obra.

No tenemos en el cuento de Turcios el remedo modernista de *Las zapatillas rojas* (*De røde Skol* 1845) de Hans Christian Andersen (1805-185) que nos ofrece Gómez Carrillo y volvemos a encontrarnos con la Salomé letal que asesina con su arte, aunque, en el relato de Turcios, la bailarina ignora la obsesión enfermiza que el protagonista siente por ella y por lo tanto no es culpable de su muerte. En realidad, todo el relato, narrado en tercera persona omnisciente, gira en torno a un hombre que experimenta una atracción morbosa por una joven y que, después de un sueño en el que confunde la visión de la muchacha con la de la Salomé de Bernardo Luini, se convence de que se encuentra ante un caso de metempsicosis y que, por lo tanto, la joven que él admira es una reencarnación de Salomé.

La metempsicosis o transmigración de las almas era un fenómeno bien conocido de los lectores finiseculares, Edgar Allan Poe (1809-1849) en *Metzgerstein* (1832) y, posteriormente, Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) en *Póstumo el transmigrado* (1872) y en *Póstumo el envirginado* (1882) o Juan Valera (1824-1905) en *Morsamor* (1899) hicieron de él el tema central de sus relatos que aparecía también de manera marginal en textos de otros muchos autores célebres interesados por lo oculto. Se trataba de uno de esos fenómenos esotéricos criticados por Nordau en su juicio de las modas finiseculares:

Ghost-stories are very popular, but they must come on in scientific disguise, as hypnotism, telepathy, somnambulism [...] So are esoteric novels, in which the author hints that he could say a deal about magic, kabbala, fakirism, astrology and other white and black arts if he only chose. Readers intoxicate themselves in the hazy word-sequences of symbolic poetry. (13-14).

Tapia y Valera se aproximan al tema con ironía, pero Turcios, sigue de cerca el dictamen de Nordau y nos lo muestra como parte del delirio de su personaje, el cual nos es descrito de la siguiente manera:

Él era de un temperamento raro y aristocrático, en donde florecían fantásticamente las rosas de la fábula. Era un esteta por su continua 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 ley atávica- rojos ríos de lujuria; y en las horas demoniacas revolaba en su cerebro un enjambre de venenosas cantáridas. (Turcios 118).

El tratamiento que el esteta recibe en la pluma de Turcios es del todo lógico en alguien que, a lo largo de toda su vida, tuvo que anteponer el trabajo y la política a lo meramente artístico. Por otro lado, al igual que Gómez Carrillo, la producción de Turcios se desarrolla durante lo que pueden considerarse los últimos años del Modernismo, cuando, como señala Lisa E. Davis, algunos autores consideraban ya que la estética decadentista era un movimiento pernicioso que promovía la alienación del escritor de la realidad y producía solamente casos de estéril egocentrismo (ver 141).

Podemos por lo tanto concluir que Turcios crea un personaje que es un compendio de los síntomas de degeneración descritos por Nordau, puesto que la voz narrativa nos dice que se trata de alguien que tiene tendencia a novelizar la realidad, que es un esteta que antepone la belleza y la palabra a cualquier otra cosa y que es un psicópata obsesionado por la sexualidad. Teniendo en cuenta que Nordau considera a los personajes de Zola psicópatas sexuales y a Wilde un esteta para quien la belleza está por encima de todo sentido de la moral, las alusiones me parecen evidentes. Por consiguiente, el final que Turcios da a su personaje es el mismo que le hubiera augurado Nordau: la fijación por una joven en la que él ha proyectado sus fantasías hace que, al verla un día bailando ante un público que él considera indigno de admirarla, sufra un ataque y muera ante la indiferencia de la bailarina quien, al verlo tendido en el suelo, lo toma por un mendigo. Ahora bien, si resulta obvio que el personaje de Turcios ha salido de las conclusiones y los estudios de los psicólogos, el modo que concluye el relato muestra igualmente la influencia de la Salomé de Wilde: “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.” (Turcios 121). Como en “El triunfo de Salomé” estamos también aquí con esa luna que evoca la escenografía del texto de Wilde.

Resulta pues del todo evidente que, si bien nuestros autores finiseculares hicieron suyas las modas literarias europeas y siguieron de cerca las modas y los dictámenes de los autores y las corrientes literarias preponderantes, igualmente se vieron influenciados por otros aspectos de la modernidad que entraban en conflicto con la estética decadentista. Carlos Alonso señala que: “In the Spanish American scenario, [...] there has always been a truly radical ambiguity and ambivalence about the very position of Spanish American culture.” (234). Una ambigüedad que, en mi opinión, no solo encontramos en el posicionamiento de los autores respecto al lugar que ocupa la cultura hispanoamericana en esta modernidad, sino incluso en el proceso mismo de absorción de esa modernidad. No es por lo tanto posible acercarnos a los textos que se producen en este periodo limitando nuestras consideraciones al juego de intertextualidades que sus obras plantean en el campo meramente artístico, ya que sus textos son un verdadero escaparate de todo aquello que inquietaba a la sociedad del momento, de tal manera que los temas se superponen en un implícito y constante cuestionamiento. Ignorar esta característica de la producción literaria finisecular supondría ignorar las contradicciones en las que se debatió la modernidad literaria hispanoamericana y, por lo tanto, tener tan solo una comprensión parcial y limitada de lo que fue uno de los momentos más ricos y complejos, tanto artística como intelectualmente, de la historia de Hispanoamérica.

## **Bibliografía**

Alonso, Carlos. “The Burden of Modernity”. *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 57.2 (junio 1976): 227-235.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London, Oxford: Oxford University Press, 1975.

Cansinos Assens, Rafael. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919.

Gómez-Carrillo, Enrique. “El triunfo de Salomé”. *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Ed. Enrique Marini-Palmieri. Madrid: Clásicos Castalia, 1989. 103-114.

- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- Darío, Rubén. *Los raros*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985.
- Davis, Lisa E. "Oscar Wilde in Spain". *Comparative Literature* XXV (1973): 136-52.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Gutierrez, José Ismael. "Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo". *Hispanic Review* 63.3 (1995): 411-431.
- Marini-Palmieri, Enrique, ed. *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- Molloy Sylvia. "Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo.". *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas* 1 (1984): 17-29.
- Nordau, Max Simon. *Degeneration*. London: Heinemann, 1895.
- Torres-Pou, Joan. "Salomé en la literatura hispánica: Aspectos de la alegoría y la ansiedad de influencia en los escritores de fin de siglo". *Iberoromania* (1998): 107-115.
- Turcios, Froylán. *Memorias*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Universitaria, 1980.
- Turcios, Froylán. "Salomé". *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Ed. Enrique Marini-Palmieri. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- Wilde, Oscar. *Salome*. London and Boston: Faber and Faber, 1989.