

LA LITERATURA MODERNISTA HISPANOAMERICANA MÁS ALLÁ DEL CANON: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE FROYLÁN TURCIOS

Andrés Sánchez Martínez
Universidad de Granada, España

1. Introducción: en torno a la construcción del canon

La reflexión sobre el canon y sus mecanismos de construcción puede llegar a explicar el desconocimiento actual de gran parte de los escritores modernistas, especialmente centroamericanos. Sin negar el valor de las opiniones de Harold Bloom sobre el canon en tanto a la calidad literaria de sus componentes, no podemos menos que reconocer la naturaleza múltiple del conjunto nominal que abarca. Esta diversidad podría distribuirse, además de en sucesivas tipologías (canon generacional o pedagógico¹), a través de su triple carácter, susceptible de descripción a través de una tríada de adjetivos: artificial, dinámico e ideológico. En este punto sí cabría discrepar de Bloom²; frente a la inmutabilidad estética de su idea de canon, nos acercamos nosotros a la concepción de José Carlos Mainer, que lo concibe como “conjunto de textos” que se erige en *modelo* pero que varía a lo largo de la historia y que atiende también a razones ideológicas y “de poder” (2000: 154 y 232-235). Solo a partir de estas premisas puede analizarse hoy la realidad polimórfica del modernismo hispanoamericano.

A la vista de la obra de autores como Froylán Turcios, oculta bajo la presencia totémica de nombres como Rubén Darío, no resultaría osado concluir en el carácter interesado de la canonización en el seno del modernismo. Junto a la preeminencia discriminadora de figuras de autoridad, el canon suele polarizarse todavía hoy bajo falacias que oponen el presunto rubendarismo preciosista al compromiso del 98 (Ganivet, Azorín, Unamuno), o bajo aquellas en torno a la *invención* del movimiento por Darío³. A todo ello habría que añadir además el entorno geográfico en el que se

¹ Los cánones generacionales agrupan a una serie de autores *modelo* en torno a un grupo o generación, como podría ser en España las “artificiosas” generaciones del 98 y del 14 (Mainer, 2000: 238-254). Por su parte, el llamado *canon pedagógico* se vale de una “tradicción selectiva”, que selecciona y desestima determinados discursos (Apple, 1986: 17) para transmitir una serie de valores (Núñez Ruiz y Campos Fernández-Figares, 2005: 54-55).

² Son conocidos los juicios de Harold Bloom en defensa del canon: “Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea este. Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (1998: 205). En este sentido, resulta incuestionable la calidad literaria de los modelos de Bloom, empezando por Shakespeare, pero no podemos menos que disentir del inicio de la anterior cita; la organización del canon literario no puede separarse totalmente de lo social, del elemento ideológico en el que se sustenta, así como de las instituciones que lo apoyan (Kermode, 1998: 102-103 y 111-112; Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 106-107 y 129).

³ La creencia relativa a la invención del modernismo por parte de Rubén Darío, que luego exportaría el estilo a España a raíz de sus viajes a la Península fue creada por el mismo poeta, que afirmaba en *Historia de mis libros* haber iniciado con *Azul...* “un movimiento mental” (2009: 199), y en “Los colores del estandarte”, ser el heredero e introductor del parnasianismo en España (1980: 52). Como ha sido demostrado, estas aseveraciones resultan poco exactas, pues tanto en la Península como en la América hispana existían ya importantes antecedentes del modernismo. En el primer ámbito, “en Ricardo Gil, Salvador Rueda o Manuel Reina estaban ya los gérmenes españoles del modernismo” (Díez-Canedo, 1975: 218), como también señalaba Richard A.

inscribe el discurso literario. ¿Qué interés puede tener para la enseñanza de la literatura hispanoamericana en Europa, el Modernismo Centroamericano? ¿Y Centroamérica? ¿Y países como Honduras o Costa Rica? En el caso de Honduras, patria de nuestro autor, conviene recordar su retraso económico e industrial con respecto a países como México o Argentina, que gozaron por otro lado de unas relaciones comerciales algo más justas con Europa y Estados Unidos (Funes, 2006a: 52-53; 2006b: 198). Los países centroamericanos, en cambio, funcionaron en la práctica como modelos de colonización, dependientes de la explotación extranjera de las materias primas del país (Liano, 1984: 81).

Interesó poco a la historia literaria del siglo XX la literatura de Honduras, un país arrasado por las guerras civiles y que sustituyó la dependencia política de la metrópoli española por la explotación comercial de Estados Unidos. Honduras quedaba así más como suministrador de materias primas o territorio hostil e inestable (Heliodoro Valle, 1960: 20-21) que como ámbito literario digno de estudio. Por nuestra parte, intentaremos abrir una brecha mínima en el canon latinoamericano, deteniéndonos en Centroamérica y en Honduras como otros de los puntos de circulación del cosmopolitismo modernista (Paz, 1991: 12-14). En este sentido, Froylán Turcios encarnó como ningún otro escritor de su país el paradigma de escritor con ansias universalistas, cuya frenética vida se unió a una obra siempre atenta al afán renovador de la literatura moderna.

2. Breve semblanza de Froylán Turcios

La concepción de país deprimido que se suele tener de Honduras desde Europa no se corresponde con la intensa actividad de Froylán Turcios. Nacido en 1874 en la ciudad de Juticalpa (Departamento de Olancho), el joven estudiante marchará a Tegucigalpa a la edad de 19 años para continuar su formación, entrando inmediatamente en contacto con los círculos culturales y de poder que ostentaba la capital. En este sentido, Darío escribiría sobre él: “Es un caso típico de nuestra zona. Produce libros, escribe periódicos y hace revoluciones” (Vincenzi, 1921: 9). En torno a estos puntales (literatura, periodismo y política) giraría la vida de Turcios. Sin embargo, sería el periodismo la primera de estas esferas a la que accedería el joven estudiante, eligiendo así una de las pocas vías de desarrollo que permitía la sociedad finisecular a los intelectuales, usualmente obligados a elegir entre “el periodismo, la burocracia o la marginación” (Liano, 1984: 85). Así, en 1893, el joven escritor dirigía la efímera publicación literaria *El Porvenir*. Al año siguiente, trabajaba ya como funcionario en la presidencia de Policarpo Bonilla, a cuyos servicios comandaría a partir de 1894 el semanal literario *El pensamiento*, al tiempo que fundaba los periódicos *El semanal*, *El ferrocarril* y *El Herald* (Funes, 2006a: 79).

En pleno florecimiento del modernismo centroamericano, la importancia de publicaciones como *El Pensamiento* (1894-1896) resultó mayúsculo: el objetivo final no resultaba otro que iniciar el gusto literario modernista, en un ambiente cultural en el que apenas estaban desarrollándose las tendencias románticas que se dirigían a un público mayoritariamente iletrado. Pese a todo, este proyecto supo mantenerse a flote algunos años, abriendo sus páginas a multitud de autores nacionales, al tiempo que contaba con insignes plumas extranjeras, como Manuel Gutiérrez Nájera⁴, Julián del Casal, José Asunción Silva, Enrique Gómez Carrillo o Rubén Darío (2006a: 79-83). Posteriormente, esta labor de difusor cultural de Turcios se extremaría con dos hitos más; en primer lugar, la fundación en 1901 de *Revista Nueva*, considerada como la primera publicación periódica modernista de Centroamérica (Mejía, 1980: 63-65), construida desde su primer número sobre férreos postulados programáticos. Más adelante, en 1905, el escritor impulsaría la preciosista *Esfinge*, que sería para personalidades como Ramón del Valle-Inclán, “la antología más completa y brillante de las letras universales” (1980: 81).

Cardwell (1985: 317-330). Por otro lado, también en América el modernismo hunde sus raíces en una etapa anterior a Darío; en tanto que “época” y “actitud espiritual” (Villena, 2002: 13), existe la sensibilidad modernista ya en la obra de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera (Schulman, 1968: 21-65; 1981: 69-70 y 74).

⁴ Es sabida la profunda admiración que el joven poeta hondureño sentía por Manuel Gutiérrez Nájera, como expresó en sus sentidos artículos necrológicos en *Revista Azul* (2 junio de 1895), que serían reproducidos en *Mariposas* (1895) junto a un extenso poema en alabanza al poeta mexicano (Turcios, 1895: 138-140).

El año 1906 resultará fundamental en la vida de Turcios; se celebraba en Río de Janeiro la Tercera Conferencia Panamericana, y el presidente Manuel Bonilla enviaría como secretarios de la delegación hondureña a los que ya eran, además de amigos, insignes poetas nacionales: Froylán Turcios y Juan Ramón Molina. En este viaje, Turcios se encontraría por vez primera con su admirado Rubén Darío⁵. Además, este periplo ofrecería una gran oportunidad para el primer salto de Turcios a Europa; pasando de Brasil a París y Madrid (Funes, 2006a: 45-49 y 59-63). En este itinerario y muchos otros que seguirían, el diplomático y escritor contactaría con personalidades como Rémy de Goncourt, Leopoldo Lugones, Guillermo Valencia, Amado Nervo, Manuel Machado, Enrique Gómez Carrillo, Francisco Villaespesa o Alfonso Reyes (Vincenzi, 1921: 9).

Semejante actividad intelectual fue siempre de la mano de su actividad política, que hizo relevante su gran visibilidad pública. Así, en 1897 sería nombrado Subsecretario de Gobernación por Policarpo Bonilla, siendo confirmado en su cargo por próximas presidencias: en 1899 por la del general Terencio Sierra y en 1903 por Manuel Bonilla, a favor de cuyo gobierno combatirá (no solo como intelectual sino también como soldado) durante las invasiones extranjeras de Honduras en 1903, 1907 y 1911⁶. En este último año, alcanzaría el rango de coronel y dirigiría el *Boletín de la Revolución* (Funes, 2006a: 481). Sin embargo, el retrato de Froylán Turcios no puede completarse sin mencionar el compromiso del escritor en favor de la soberanía de Honduras y contra el imperialismo estadounidense, llegando a colaborar con el sandinismo (2006a: 98-101; 129-147). De esta forma, el perfil de nuestro autor pulveriza los estereotipos tradicionales del escritor modernista refugiado en su torre de marfil. Muy al contrario, el hondureño supo conjugar en su literatura la defensa de la libertad con los modelos finiseculares esteticistas y decadentistas.

3. Entre el Romanticismo y el decadentismo

En este punto, cabría ofrecer otra posible razón para la exclusión de Turcios del canon, considerando su tardía filiación a la estética decadentista y su imaginario predilecto (la *mujer fatal*, erotismo desenfrenado), así como a otras tendencias finiseculares (parnasianismo, simbolismo) que, con la publicación de su novela *El vampiro* en 1910, ya empezaban a sonar añejas. Con todo, estos resultarían algunos de los moldes de construcción de una nueva propuesta modernista, que abrazaría multiformes facetas de subversión estética desde su primer libro. Nos encontramos en 1895, y de las prensas de Tipografía Nacional sale *Mariposas*, obra inicial de una trayectoria que, al igual que Darío en *Azul...* (1888), mezclaba prosa y verso. Sin embargo, el influjo aquí resultaba todavía eminentemente romántico; se dedicaba una alabanza en prosa a Byron, al tiempo que el ansia de “suprema armonía” (1895: 3), enseña vertebradora del libro, derivaba directamente del anhelo de infinito del primer Romanticismo. A pesar de ello, *Mariposas* mostraba ya el conocimiento de fundamentos axiales para el modernismo como el idealismo y el esteticismo, que alcanzarían gran recorrido ya durante el parnasianismo y el simbolismo europeos:

Es la obra fiel y radiante de un legítimo artista, de un místico enamorado de lo bello, de un soñador idólatra de lo ideal; la obra de un poeta en la primera eflorescencia de los cantos; de un poeta que siente todavía sobre su frente el impalpable beso de imaginarias Espiritas; de un poeta que lleva ante sus ojos

⁵ Con anterioridad a este viaje, Turcios y Darío habían mantenido intercambios epistolares (Funes, 2006a: 59-63). Sin embargo, resultará fundamental este encuentro de los poetas en 1906, aunque las primeras impresiones del hondureño no resultaran enteramente favorables, sobre todo debido al alcoholismo del nicaragüense: “Rubén, pasivo, nulo ante cualquier actividad que no se relacionara con la pluma, calificando de salvajes a los valientes y desentendiéndose de las proezas cívicas y heroicas, medroso, egoísta, dipsómano, difícil de palabra, feo, de movimientos indecisos y tardos, maestro imponderable en el dominio de las celestes músicas, la más brillante cumbre de la poesía castellana de todos los tiempos” (Turcios, 1980: 161).

⁶ Sobre las actividades revolucionarias de Turcios (sobre todo en los pronunciamientos de Manuel Bonilla en 1903 y 1911), Moisés Vincenzi comentaba: “durante años enteros, ha llevado el rifle al hombro. [...] Turcios conoce todos los peligros, las hazañas, los asaltos, las luchas sangrientas y el olor de la pólvora en los duros combates” (Vincenzi, 1921: 8-9).

la perpetua visión de un país azul y que cuenta ¡oh ventura! la riente y prometedora edad de los veinte años (1895: VII).

Entrelazada con esta ansia de ideal estético, *Mariposas* presentaba además parte de la temática que resultará central en toda la obra de Turcios, aproximándose al multiforme imaginario femenino finisecular. Con ello, el hondureño rendía culto no solo a modelos europeos finiseculares, sino que se afirmaba en su apuesta de renovar los moldes decimonónicos.

Como era habitual desde el Romanticismo, el elemento femenino solía presentarse de forma dual, oscilando entre los extremos del Ángel y el Demonio, tal y como poetizara ya la obra de Bécquer⁷. Por su parte, Turcios preferiría en *Mariposas* la primera vertiente, la mujer idealizada al extremo, descendiente de redentoras románticas como la heroína que daba nombre a la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs (Funes, 2006: 198-199). Al tiempo, en la feminidad ficcional de Turcios se adivinaban también tenues reflejos prerrafaelitas:

Sideral y silenciosa,
melancólico el semblante,
mi ángel pálido, mi amante,
mi novia tan cariñosa:
criatura voluntariosa
de peregrina belleza,
respirando amor, pureza,
perfumes y simpatía...
esa eres tú, musa mía,
mi musa de la tristeza
(Turcios, 1895: 19).

Este modelo de mujer angelical dechado de pureza experimentará una evolución radical en obras posteriores, de forma que la visión de lo femenino edificante, refugio del sujeto poético ante los males del mundo, se quebrará abriéndose a la *mujer fatal* decadentista. Esta suerte de evolución temática impregnará composiciones posteriores, como “Alma de mujer” (*Floresta Sonora*, 1915):

Era una flor impura de la orgía
por ávidos placeres ojerosa,
que en su sed insaciable parecía
un vampiro en la noche tenebrosa.
Inscribía en sus tétricos anales
con cinismo procaz fechas y nombres,
feliz cuando en las rojas bacanales
bebíase la sangre de los hombres. [...]
Ebria siempre de erótica locura
consideró al Amor como un sarcasmo
y solo se encendía su hermosura
en las horas intensas del espasmo
(Turcios, 1915: 109).

Se encuentra aquí el arquetipo de *mujer fatal* altamente codificado en el Fin de Siglo desde Baudelaire y Barbey D’Aurevilly. En obras como *Les fleurs du mal* (1857) y *Les diaboliques* (1874) se estetizaba este tipo femenino profundamente sexualizado y en oposición a los tradicionales roles de género, que podía llegar a destruir al hombre con su poder de seducción (Dijkstra, 1994: 234-235; Bornay, 2016: 113-125). Este desenlace fatal del deseo puede observarse en muchos de los cuentos de

⁷ En su célebre rima XI, Bécquer poetizaría magistralmente las dos tipologías de feminidad paradigmáticas en el siglo XIX, decantándose en su caso por la sublimación de un ideal femenino inasible: “—Yo soy ardiente, yo soy morena, / yo soy el símbolo de la pasión, / de ansia de goces mi alma está llena. / ¿A mí me buscas? —No es a ti, no. // —Mi frente es pálida, mis trenzas de oro: / puedo brindarte dichas sin fin, / yo de ternuras guardo un tesoro. / ¿A mí me llamas? —No, no es a ti. // —Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible: / no puedo amarte. —¡Oh ven, ven tú!” (Bécquer, 2018: 97).

Turcios, como en el concentrado “Pareja exótica” (*Prosas Nuevas*, 1914). Aquí, unos extraños amantes se someten a refinadas torturas a través de las cuales, la mujer vencedora, heredera de la Herodías de Mallarmé y de las *fatales* de la obra de Barbey, se muestra fría y dura como una gema, ajena a cualquier debilidad humana.

Este carácter oneroso de lo femenino se aprecia en un cuento anterior, “Salomé” (*Hojas de Otoño*, 1904)⁸. En esta ocasión, desde el mismo título se advierte sobre el carácter perverso de la feminidad, descendiente de la estirpe de “Salomé” que habían inundado de literatura en la segunda mitad del XIX. Al tiempo, puede advertirse la clara deuda intertextual con la *Salomé* (1893) de Oscar Wilde⁹ (Rodríguez Fonseca, 1997: 118-124), así como con la contribución al mito bíblico de uno de sus conocidos, Enrique Gómez Carrillo, en *Del amor, del dolor y del vicio* (1898)¹⁰. En el cuento de Turcios se adivina la tragedia desde el mismo momento en que se aparece la misteriosa mujer al protagonista: “Ella pasó como una sombra errabunda; pero él nunca más volvería a gozar de la grata paz de antaño. La amó inmensamente, con cierta impresión de espanto, como si de improviso se hubiera enamorado de un fantasma” (Turcios, 1995: 47). Interesa esta descripción porque en efecto, el protagonista Oliverio no se enamora tanto de una figura material como de un ser incorpóreo, de un arquetipo que vampiriza al resto de personajes.

Uno de los motivos principales del mito de Salomé en su codificación decadentista (sobre todo desde las obras de Huysmans y Wilde) venía representado por el *necesario* castigo final a la asesina del Bautista, esto es, en definitiva, a la sexualidad desviada que acababa en comportamientos criminales¹¹. En Turcios encontramos también este ajuste de cuentas a la *mujer fatal* procedente de la misoginia finisecular (Bornay, 2016: 83-89). Así se aprecia en el final del citado poema “Alma de mujer”:

Expió su culpa y dominó al demonio
de la Lujuria que la vida gasta.
Adoró la virtud de San Antonio,
transfigurada, luminosa y casta!
(Turcios, 1915: 110).

De esta forma se desarticulaba el imaginario subversivo de la feminidad fatal a través de un final moralizante, volviendo su mirada el sujeto poético a la mujer transfigurada por la contrición, al Eterno Femenino romántico¹². A pesar de ello, el desenlace habitual de los relatos de Turcios vendrá representado por el triunfo de la *mujer fatal*, como ocurre en “Salomé” o en “Pareja exótica”. En última instancia, ello ha de entenderse como la consolidación de la poética decadentista que latía en el seno del

⁸ El arquetipo de la *mujer fatal* representa uno de los ejes temáticos de *Hojas de Otoño*, encontrándose en textos como “Esfinge”, “La obsesión por los mármoles”, “París”, “Imagen agreste”, “En la sombra profunda” o en “Tristeza de otoño” (Funes, 2006a: 292-311). Este imaginario proseguirá renovado en *Prosas Nuevas* (1914) y en *Cuentos del amor y de la muerte* (1929) (2006a: 311-327).

⁹ Además de la multitud de referencias a la obra del autor irlandés, destaca el papel motriz de la luna en el cuento, identificado como en la tragedia con Salomé. Así, al final del relato, la luna-Salomé impele al protagonista a la perdición (Turcios, 1995: 50-52).

¹⁰ Enrique Gómez Carrillo realizaría su particular revisión del mito bíblico en “El triunfo de Salomé” (*Del amor, del dolor y del vicio*, 1898).

¹¹ Antes de la *Salomé* (1893) de Wilde, la mitificación decadentista de Salomé y su desarrollo como feminidad desviada y nociva se desarrolla en *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans en las écfasis de las pinturas de Moreau: “se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita [...]; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca (2012: 179).

¹² En *Faust* (1832), Goethe desarrollaba su figuración del Eterno Femenino (*Das Ewig-Weibliche*), ideal de virtud y pureza (Gilbert y Gubar, 1998: 37) que se tornaría un tipo literario durante el siglo XIX, retomado por ejemplo en *María* de Jorge Isaacs. En la novela del colombiano, la heroína representará un dechado de *virtudes femeninas*: modestia, castidad, fe religiosa, instinto maternal, inocencia y ternura.

modernismo. Ya no importaba que triunfasen modelos de virtud en un arte autosuficiente¹³, sino que se buscaban más bien alternativas a la sociedad burguesa que se rechazaba en favor de la Belleza (Schulman, 1987: 34; Gullón, 1990: 79 y 82). Este resultaría el objetivo último al que debía encaminarse el escritor moderno, como el propio autor declaraba en *Prosas Nuevas* (1914)¹⁴. Esta Belleza deseada, superior a la realidad circundante, se vería preñada de refinamientos a los que se encaminaban los personajes:

Él era de un temperamento raro y aristocrático, en donde florecían fantásticamente las rosas de la fábula. Era un esteta por su tenaz observación de la 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 (Turcios, 1995: 48).

Así se conformaba el héroe decadentista, heredero de la arraigada tradición de dandis como Des Esseintes de Huysmans en *À Rebours* (1884), Andrea Sperelli en *Il Piacere* (1889) de D'Annunzio, Lord Henry Wotton en *The Picture of Dorian Gray*, José Fernández en *De Sobremesa* de José Asunción Silva o el mismo Marqués de Bradomín en las *Sonatas* de Valle-Inclán (1902-1905).

Este culto a la Belleza ha de entenderse como la motivación última de la poética de Turcios y el eje de obras tan importantes para el modernismo hispanoamericano como *Hojas de Otoño*. Esta obra miscelánea (mezcla de poesía, relatos y ensayos), introduciría trascendentales renovaciones en la prosa de su tiempo. Por centrarnos en la parte narrativa, esta obra activó en Honduras elementos anteriormente desconocidos, entre los que podríamos destacar ahora la incorporación de lo fantástico en términos modernos (como lo practicaban Nervo o Lugones), el cientificismo y el gusto por el ocultismo¹⁵, el erotismo irreverente o el ansia de profanación en inversión de los códigos sociales, a cuyo objetivo se encaminarían sus personajes femeninos. Pero además, Turcios hizo de su prosa un estandarte de “cosmopolitismo espacial y temático” (Morales, 1998: 234-235) como nunca antes se había visto en Honduras. Este carácter de la nueva literatura se traducía no solo en la ambientación urbana del relato (que perdía el colorismo local) sino también en una fuerte apuesta de apertura al mundo. De esta forma, la narrativa de Turcios se nutría de autores como Edgar Allan Poe, Rémy de Goncourt o Maurice de Maeterlinck, que representaban potentes apuestas de modernidad. Ello se traducía en inéditas formas expresivas a través de la renovación del verso y de las capacidades expresivas de la “prosa artística” de herencia martiana (González, 1987: 27-28), reformulando las bases del simbolismo (Jiménez y Morales, 1998: 32-42) y asumiendo la voluntad crítica (Paz, 1998: 48-50) sobre la que bascula la modernidad.

Conclusiones

Este recorrido a través de la figura y la obra de Froylán Turcios desmiente muchas de las falacias tradicionales sobre las tendencias modernistas: lejos de recluirse en la supuesta *torre de marfil*, el compromiso político del escritor centroamericano no disminuyó en ningún momento de su vida. Ya fuera desde las trincheras, en su actividad diplomática o desde el periodismo y la literatura, el autor hondureño no cesó de defender la libertad de su país y la autonomía literaria. En este ámbito puramente literario, la obra de Turcios supo evolucionar desde los modelos románticos para abrirse al cosmopolitismo modernista, al tiempo que, utilizando moldes finiseculares y decadentistas (imaginario femenino fatal, la figura del dandi, elementos fantásticos) supo renovar la prosa y fundar el cuento moderno en Honduras. Frente a los férreos y artificiales límites del canon, conviene ubicar la figura de

¹³ En el Prefacio a *The Picture of Dorian Gray* (1890), Oscar Wilde sentaba las bases del esteticismo finisecular: “No existe eso que se llama libro moral o inmoral. Los libros están bien escritos, o mal escritos, eso es todo” (2018: 81).

¹⁴ Al tiempo que Turcios reafirmaba en 1914 asumir un modernismo “interior” (siguiendo la estela de la última poesía de Enrique González Martínez o Amado Nervo), defendía la Belleza como objetivo último del artista, recordando los postulados wildeanos: “Al autor de un libro no le pido que pertenezca a tal o cual agrupación: le pido que escriba bien. [...] Tener talento, refinar el gusto, grabar claramente la visión interior, dar forma imperecedera a la Verdad y a la Belleza. ¿Qué más? Nada más” (Funes, 2006a: 270).

¹⁵ Anclados en el género fantástico pueden situarse muchos de los relatos de *Hojas de Otoño*, como “El caso de Ernesto” “La novia de Ludovico” o “La risa de la muerte”.

Froylán Turcios en su justo lugar, donde ya la situaron sus contemporáneos¹⁶: entre la tradición y el futuro. Partiendo del esteticismo modernista, la obra del escritor hondureño buscó alcanzar nuevas realidades que completarían el pesimismo moderno y abrirían la senda de una nueva literatura.

Bibliografía

- APPLE, Michael W. (1986): *Ideología y currículo*. Madrid: Akal.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2018): *Rimas*. Ed. Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial.
- BLOOM, Harold (1998): “Elegía al canon”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 189-219.
- BORNAY, Erika (2016): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CARDWELL, Richard A. (1985): “Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 61, pp. 315-330.
- DARÍO, Rubén (1980): “Los colores del estandarte”, en Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama, pp. 49-57.
- (2009): *Páginas escogidas*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1981): “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo”, en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 215-225.
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/Barcelona: Debate/Círculo de Lectores.
- FUNES, José Antonio (2006a): *Froylán Turcios y el modernismo en Honduras*. Tegucigalpa: Banco Central de Honduras.
- (2006b): “Froylán Turcios (1874-1943) y el modernismo en Centroamérica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 35, pp. 195-220.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, Aníbal (1987): *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- GULLÓN, Ricardo (1990): *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- HELIODORO VALLE, Rafael (1960): *Historia de las ideas contemporáneas en Centro-América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2012): *A contrapelo*. Ed. y trad. J. Herrero. Madrid: Cátedra.

¹⁶ En este sentido resulta clarificador el retrato de Turcios por parte de Juan Ramón Molina: “Como todo imaginativo goza del esplendor de los pasados gloriosos y saborea las dichas de un porvenir más equilibrado y más noble. Quizá su existencia hubiera sido más feliz en un mundo más aromático y superior; pero, a falta de este, él trata de hacerse uno a su manera, labrándose, poco a poco, en las azules planicies del espíritu, un palacio de fe, de amor y de ensueño” (Mejía, 1980: 11).

JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (1998): “Introducción general: el modernismo hispanoamericano a través de su prosa”, en *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-46.

KERMODE, Frank (1998): “El control institucional de la interpretación”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 91-112.

LIANO, Dante (1984): *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*. Roma: Bulzoni.

MAINER, José-Carlos (2000): *Historia, literatura y sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MEJÍA, Medardo (1980): *Froylán Turcios en los campos de la estética y el civismo*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.

MORALES, Carlos Javier (1998): “Literatura narrativa (el cuento)”, en *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 231-240.

NÚÑEZ RUIZ, Gabriel y CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar (2005): *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España (1850-1960)*. Madrid: Akal.

PAZ, Octavio (1991): *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Barcelona: Seix Barral.

— (1998): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina P. (1997): *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK ediciones.

SCHULMAN, Ivan A. (1968): *Génesis del Modernismo (Martí, Nájera, Silva, Casal)*. México: El Colegio de México.

— (1981): “Reflexiones en torno a la definición del Modernismo”, en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 65-95.

— (1987): “Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto”, en Ivan A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 11-38.

TURCIOS, Froylán (1895): *Mariposas*. Tegucigalpa: Tipografía Nacional.

— (1915): *Floresta sonora*. Tegucigalpa: Tipografía Nacional.

— (1980): *Memorias*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

— (1995): *Cuentos completos*. Ed. Oscar Acosta. Tegucigalpa: Editorial Iberoamericana.

VILLENA, Luis Antonio (2002): *Máscaras y formas del Fin de Siglo. Mundos varios de la Edad Simbolista*. Madrid: Valdemar.

VINCENZI, Moisés (1921): *Froylán Turcios, su vida y sus obras*. San José: Imprenta María V. de Linés.

WILDE, Oscar (2018): *El cuadro de Dorian Gray*. Ed. y trad. Manuel Francisco Mínguez. Madrid: Cátedra.