

VISIONES MÍTICAS Y DESMITIFICACIÓN: LA FIGURA DE SALOMÉ EN EL MODERNISMO HISPÁNICO

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

El modernismo hispánico hizo de los símbolos y mitos uno de sus principales apoyos a la hora de elaborar su variada propuesta estética. Herederos del romanticismo en este sentido, los artistas de fin de siglo eran no obstante conscientes de que su realidad social había cambiado, el utilitarismo y la industrialización imperaban ya plenamente en su sociedad. Por ello, y como alternativa, al igual que los románticos, volvieron en literatura a la Antigüedad Clásica, a Oriente, a la *Biblia* o a la Edad Media. Pero no huían de la realidad rechazada, no siempre se podía construir una “Torre de los Panoramas” al estilo de Herrera y Reissig. De hecho, uno de sus poetas más admirados, como era Rubén Darío, había renegado de las torres de marfil¹ en los *Cantos de vida y esperanza* (1905). Desde esta perspectiva de mirada social, (con su denuncia y su alternativa idealizada) parte de la crítica suele explicar la fascinación del artista finisecular por las mujeres fatales que extrae de sus viajes en el tiempo y en el espacio (Helena, Venus, Lilith, Judith, Dalila, Salomé o por ejemplo algunas de las que Wagner había recogido de los textos medievales y pasarán luego al fin de siglo). Si en la sociedad victoriana (la *New Woman*) o en la hispánica de fin de siglo la mujer

¹ Los versos son justamente muy conocidos: “La torre de marfil tentó mi anhelo;/ quise encerrarme dentro de mí mismo,/ y tuve hambre de espacio y sed de cielo/ desde las sombras de mi propio abismo” (Darío, 2012: 189).

comenzaba a luchar por sus derechos, oponiéndose así al poder patriarcal,² la pluma del artista no podía sustraerse totalmente de esta situación con la que convivía.

De entre todo el catálogo de mujeres fatales que el fin de siglo fue elaborando, será Salomé una de las más frecuentadas. Tal es así, que todas las artes (la literatura, la pintura, la música y después el cine) le rendirán tributo. La recurrencia de esta figura convertida en mito literario,³ codificó una serie de características fijas, llegando así a convertirse en el más popularizado arquetipo de mujer fatal, como comenta el ya clásico *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988) dirigido por Pierre Brunel:

² En las letras hispánicas del siglo XIX y de finales de siglo, muchas autoras reivindicaron el papel de la mujer en la sociedad y sus derechos (entre ellos el de escribir) en igualdad al varón (Correa Ramón, 2006: 219-259). Ello trajo además logrados frutos literarios. Entre ellas, cabría destacar a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), una de las renovadoras de la poesía y la narrativa del romanticismo hispanoamericano, que unía de forma pionera a la temática feminista los temas antiesclavistas; Concepción Arenal (1820-1893), iniciadora del feminismo en España; Emilia Pardo Bazán (1851-1921), defensora de los derechos de la mujer a través de sus novelas, sus cuentos y sus crónicas en multitud de revistas y periódicos; o Carmen de Burgos (Colombine) (1867-1932) periodista, escritora y traductora, una de las intelectuales más activas de fin de siglo, en contacto a través de sus tertulias con el modernismo y la vanguardia. Cansinos Assens ofrece unas sentidas declaraciones de la escritora, en continua lucha contra las críticas que recibe (2009: 255-259).

³ No hay espacio en este artículo para ahondar sobre los conceptos de “tema”, “mito” y “mito literario”, nos desviaría de nuestro objetivo y entraríamos en un complejo problema terminológico (Brunel, 1988: 7-14 y 1992: 27-37). Baste decir por ahora, que a pesar de entender el concepto de “tema” (a mi juicio bastante restrictivo) que elabora Trousson (1981: 22-23), no se comparten algunas de sus afirmaciones: “le mythe cesse où commence la littérature” (1981:20). Me inclino más a pensar con Brunel que la literatura es la gran “conservadora” de los mitos (Brunel, 1988:11), que funcionan en los textos como un “sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato” (Durand, 2005: 65). Al mismo tiempo, hablo de “mito literario” siguiendo a Philippe Sellier cuando los diferencia de los “religiosos” (en tanto que surgen y se desarrollan en la literatura) y los define en base a tres características comunes, su “saturación simbólica” (1984: 118), su progresiva “reformulación” y desarrollo estructural (1984: 122) y lo que él llama “l'éclairage métaphysique” (1984:124). Por otro lado, el “mito literario”, posee una compleja estructura interna, un esquema en cuyo centro Gilbert Durand colocaba al *mitema* (1993: 344). En nuestro caso, hablaremos de “motivos” (danza, petición de la cabeza, decapitación), como ya hacía la profesora Luz Aurora Pimentel al hablar del caso concreto de Salomé (1996: 37-38).

Salomé comme mythe littéraire est en fait une création de la deuxième moitié du XIX^e siècle –mais cette Salomé nouvelle, bien sûr, est nourrie de tous les éléments que la tradition et la littérature avaient apportés au thème biblique. La figure de Salomé se dégage alors de façon spectaculaire de l’histoire et de l’iconographie religieuses, pour évoluer seule et incarner l’archétype de la femme fatale adorée et exécrée, fascinante et terrifiante, déesse de beauté et de luxure face à laquelle Jean n’est plus qu’un faire-valoir, voire un accessoire de grand-guignol (Dottin, 1988 : 1180).

Sin embargo, el arquetipo aquí presentado, aunque se renueva por el tratamiento de cada autor concreto, puede llegar a fosilizarse y al final, cuestionarse y rechazarse. Esta será la vía que pretende trazar este trabajo. Primero, se partirá del arquetipo de Salomé fijado por la tradición europea y poetizado después por el modernismo hispánico, que ejemplificaremos en los textos de Francisco Villaespesa. Un segundo paso en la andadura del mito hispánico viene dado por las modificaciones de Rubén Darío, que sigue inscrito no obstante en el mismo dominio ideológico. La tercera etapa, la fase final de subversión, se ejemplificará con los textos de Delmira Agustini, que inicia el resquebrajamiento del mito al romper con su fundamento ideológico anterior.⁴

1. SALOMÉ COMO ARQUETIPO LITERARIO EN LA POESÍA DE VILLAESPESA

Comenzar este recorrido por algunos testimonios del mito de Salomé en las letras hispánicas, y hacerlo por Francisco Villaespesa (1877-1936) podría parecer anacrónico. Sin embargo, lo que interesa en esta ocasión no es tanto realizar un estudio histórico-cronológico de la Salomé finisecular desde los primeros testimonios de su presencia en Julián del Casal y Rubén Darío, sino observar más bien la evolución estética e ideológica que sustenta a este mito literario.⁵ Así,

⁴ Dejamos otros casos de desmitificación en la época modernista, como *La cabeza del Bautista* (1924) de Valle-Inclán, la Salomé de Güiraldes (Rodríguez López-Vázquez, 1993-94) o la del decadentista español Antonio de Hoyos y Vinent (Rodríguez Fonseca, 1997: 181-189) para futuros trabajos, para profundizar en este caso en los textos de Villaespesa, Darío y Agustini.

⁵ La pretensión no es estudiar la figura de Salomé en el modernismo hispánico a través de todos sus testimonios (tarea imposible en un solo artículo) desde Julián del Casal (*Nieve*, 1892) hasta *La cabeza del Bautista* (1924) de Valle-Inclán, sino más bien analizar las implicaciones y condicionantes de un arquetipo literario en unos

partiremos de este autor, que se sitúa en un estadio anterior a algunos poemas de Darío, pese a que sus textos son posteriores en publicación. El poeta almeriense, casi olvidado en la actualidad, pero reconocido en su época como uno de los más importantes corifeos del modernismo (Jiménez, 1981: 77-78; Andújar Almansa, 2001), dedica al tema de Salomé un tríptico⁶ de poemas, que titula *Tríptico de Salomé*. Este conjunto de sonetos serán incluidos en su poemario *Torre de marfil* (1910),⁷ y posteriormente en el volumen recopilatorio *Sus mejores versos* (1928). Los poemas que constituyen esta triada se dedican a los personajes principales de la historia bíblica, respectivamente a Herodías, “Johanan”⁸ y Salomé, recogiendo los principales motivos del mito finisecular, popularizados sobre todo por la *Salome* (1893) de Wilde. Así, el tríptico se inicia con el ansia de Herodías (madre de Salomé) por matar al profeta y continúa con el rechazo de la carne por parte de Johanan al cerrar los ojos a la seducción de la danzarina. Finalmente, el último poema se dedica a la princesa hebrea, reuniendo el motivo de la danza y el de la decapitación.

La Salomé que recoge Villaespesa es la que constituye el mito finisecular en los rasgos más arquetípicos. La imagen de la mujer fatal lujuriosa, violenta y casi bestial, una vampira devoradora de hombres al estilo de Baudelaire⁹ o de Huysmans y Wilde en sus respectivos

pocos casos poéticos representativos, su evolución y su rechazo final en textos como los de Delmira Agustini.

⁶ En el fin de siglo, las fronteras entre artes se confunden, y de ello es ejemplo el mito de Salomé, que pasea por diferentes artes simultáneamente, facilitando que los soportes artísticos se mezclen y se produzcan transvases formales, como la utilización en poesía de la organización pictórica del tríptico. Entre los poetas modernistas que dedican trípticos a Salomé se encuentra el colombiano Guillermo Valencia en *Ritos* (1899), Villaespesa en *Torre de marfil* (1910) o Ramón Goy de Silva (*Nuevo Mundo*, 1914, año XXI, n.1065).

⁷ Mendizábal (1954: CLXXI-CLXXII) ofrece los datos de la primera edición de *Torre de Marfil* de 1910, en Ediciones Literarias, París (Antiguas publicaciones Ollendorf. Rue de Lille, 7), con prólogo de Pedro César Dominici.

⁸ Sigo en su caso la transcripción que Villaespesa hace del nombre del Bautista.

⁹ En “Las metamorfosis del vampiro”, uno de los poemas censurados de *Les Fleurs du mal* (1857), se recoge este tema, asociado también a la serpiente, muy habitual en las representaciones de Salomé: “La mujer, entretanto, con su boca de fresa,/ retorciéndose igual que una serpiente de fuego,/ moldeando el seno en su férreo corsé,/ decía estas palabras impregnadas de almizcle: «Húmedo el labio tengo, y domino la ciencia/ de perder en un lecho la conciencia remota»” (2011: 529). Esta vampira aparece también en ámbito hispánico, como en “Vampiresa” de

retratos de la princesa, será explotada por el modernismo hispánico hasta la saciedad (Casal, Valencia, Gómez Carrillo, Goy de Silva, Carrere o Vargas Vila son sólo algunos ejemplos). Ahora bien, ¿cómo es ese prototipo femenino? “Ni en San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas,¹⁰ ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación” (Huysmans, 2012: 178-179). La Salomé de Gustave Moreau vista por Des Esseintes, el dandi protagonista de *À Rebours* (1884) era nueva. Sólo “accesible para las mentes desquiciadas y afinadas que adquieren un poder visionario por medio de la neurosis” (2012: 179)

[...] se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; 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 (179).

Estas palabras de Huysmans denotan el terror del decadentismo, que ve en Salomé una de las más importantes amenazas que atenazan a la sociedad que “enferma”, va agonizando bajo el imperio del dinero y los avances de la “mujer nueva” (Martínez Victorio, 2010: 598). Ella reclama una sociedad más igualitaria entre mujeres y hombres, rompiendo con el papel de “ángel del hogar” que la organización social decimonónica le imponía (Bornay, 1990: 68-72). Obviamente, todo ello suponía disputar al varón su tradicional poder. No obstante, tampoco hay que perder de vista que el fin de siglo, gustoso de esta “poética del mal”,¹¹ disfruta y se recrea en su personaje.

Eliodoro Puche: “¡Oh, la mujer/ que besa/ como tú...¡Vampiresa,/ que quisieras beber/ mi sangre neurasténica [...]” (Fuentes, 1999: 155).

¹⁰ En San Mateo (14, 3-12) y San Marcos (6, 17-29) se encuentra la primera aparición de Salomé, aunque no será “bautizada” hasta las obras de Flavio Josefo (*Antigüedades Judías* y *Guerra de los judíos*).

¹¹ Sigue siendo imprescindible el estudio de Mario Praz, donde fundamenta con innumerables ejemplos los rasgos e implicaciones de esta poética, que desde su surgimiento moderno con la novela gótica del siglo XVIII (1999:126-128; 217-235), pasando por el romanticismo (1999:133-172), hasta llegar a Baudelaire y las corrientes finiseculares, desarrolla un nuevo canon de belleza(1999: 67-81, 97-114, 285-309), donde el satanismo y el erotismo *perverso* jugarán papeles esenciales en los personajes que, normalmente hiperestésicos, siempre andan en busca de nuevas

Comienza Villaespesa por situar la acción en un escenario netamente orientalista, con el intertexto pictórico de Moreau, (cuyas pinturas de Salomé se habían descrito extáticamente en *À Rebours*¹²). Después, superpone la imagen de Huysmans a su Herodías, cuyos rasgos comparte con Salomé. En esta época, ambas figuras femeninas son máscaras de una misma.¹³

Sonríe de lujuria en su lúbrico encierro
mientras liban silencios colmenas de canciones
y serpientes de aromas los pebeteros dan,

porque sueña que arrojan a la jaula de hierro
donde rugen de hambre sus líbicos leones
el desnudo y sangriento cadáver de Johanán
(Villaespesa, 1954: 782).

Aquí, la lujuria de Herodías-Salomé, o sea, su fantasía sexual, es ni más ni menos ver a sus leones devorar el cadáver del Bautista. Hasta este punto llega la crueldad relacionada con el erotismo, hasta casi la antropofagia. Así se va caracterizando a Salomé en el modernismo, como la reunión de todas las *perversiones* imaginables.

El tercer poema del tríptico se centra en la protagonista, reuniendo en la descripción de la danza y la decapitación una

experiencias. Es conocida la frase de Sade, uno de los autores que más influirá en esta época: “No hay voluptuosidad sin crimen” (Litvak, 1979: 86). En *La copa del rey de Thule* (1900), Villaespesa desarrolla la presentación del elemento femenino asumiendo esa poética del mal en su complejo erotismo, mezcla de lo virginal y lo maldito (Correa Ramón, 2006: 169-200). Así aparece en “Ave Femina”, en *El alto de los bohemios* (1902): “Te vi muerta en la luna de un espejo encantado./ Has sido en todos los tiempos Elena y Margarita./ En tu rostro florecen las rosas de Afrodita/ y en tu seno las blancas magnolias del pecado” (Villaespesa, 1977: 92).

¹² El capítulo V de *À Rebours* de Huysmans es una *écfrasis* o descripción de las pinturas que Gustave Moreau dedica a Salomé y que Des Esseintes elige para decorar su vivienda. Concretamente, escoge dos pinturas que se exhibieron en París en 1876, la *Salomé danzando ante Herodes* y *La aparición*, ambas conservadas actualmente en el Museo Nacional Gustave Moreau de París. Después de Huysmans se seguirán haciendo descripciones *ecfrásticas* de estas pinturas en poesía; en ámbito hispánico se valen de este procedimiento los poemas de Julián del Casal o del propio Villaespesa (Fuente Ballesteros, 2011; Primo Cano, 2010).

¹³ La confusión Herodías-Salomé es muy frecuente en la literatura francesa, pasando después al modernismo hispánico. Hay noticias de esta vacilación desde los Evangelios apócrifos, como informa Mauro Armíño en sus notas al texto de Wilde (2013: 135). Bernheimer también la documenta en Orígenes (2001: 208).

enumeración completa de los símbolos de su poder fatal. Así se aprecia en el soneto:

Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,
y entre las espirales de sus velos de gasa
transparece el incendio de su carne morena.

Deslumbra de sus joyas el vivo centelleo;
vierten los incensarios perfumes orientales,
y tiemblan al mirarla y rügen de deseo
los tigres de los Siete Pecados Capitales.

Triunfalmente sonrío, en tanto que el pie avanza,
tejiendo los armónicos encajes de la danza
que ríman las ajorcas con su temblor sonoro...

Y sostiene en el arco de sus brazos de artista
sobre la crencha indócil la bandeja de oro
donde sangra la trunca cabeza del Bautista (1954: 783-784).

Entre los *topoi* más recurrentes con los que el fin de siglo crea el arquetipo de Salomé destaca primero en este poema el fetichismo de los cabellos:¹⁴

[...] elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...] y de atracción sexual. [...] la cabellera femenina significó para los decadentes y simbolistas [...] tanto las fuerzas irracionales, como un elemento amenazador, incluso deletéreo, con el que la mujer podía subyugar al varón (Bornay, 1994: 16-16 y 77).

Piénsese en este sentido, como ejemplo paradigmático de atracción y aprisionamiento del hombre por el cabello de la dama en la evidente cita de Keats que hace la pintura de Waterhouse *La belle*

¹⁴ En la novela de Emilio Carrere *El manto de oro de Salomé* (1914), el fetichismo del cabello femenino llega al exceso: Pablo Reinol guarda los cabellos de su amada muerta como si de una reliquia se tratase (1914: 8). Al final, con esa misma trenza estrangulará a la mujer fatal. También Baudelaire dedicará algún poema a la cabellera femenina, elaborando imágenes de gran complejidad (2011: 147-149).

damme sans merci (1893). Pero Villaespesa resalta aún más el poder del pelo, es “leonada melena”, por lo que introduce así el matiz “animalizador”, que intensifica más el carácter salvaje e instintivo de Salomé.

También se recoge en el soneto el motivo de los velos, cuya danza individualizó la *Salome* (1893) de Oscar Wilde, en la “danza de los siete velos”. Hablar de este motivo trae consigo interpretaciones harto sugerentes por parte de la crítica feminista, que ha hablado de “desvelamiento” como el despertar de la sexualidad femenina, en términos bastante explícitos:

First of all, veiling was associated with female sexuality and with the veil of the hymen. The veil thus represented feminine chastity and modesty; in rituals of the nunnery, marriage, or mourning, it concealed sexuality (Showalter, 2010: 145)

Ciertamente, el despertar sexual aparece sugerido en Villaespesa cuando el descubrimiento del velo muestra el “incendio de la carne morena”. Aunque al hablar de “carne morena”, “españolice”¹⁵ y rompa con la blancura¹⁶ con que Wilde describe a su princesa, también es cierto que sigue su estela en otros momentos. Villaespesa manifiesta la atracción que ejerce Salomé, aunque más explícitamente lo hacía el británico, como señalara Cansinos Assens, que hablaba también de la sexualidad recién despierta de la princesa:

la pasión de Salomé por el profeta asume la forma de una terrible crisis de adolescencia, de un súbito y pavoroso despertar del sexo, más bien de sus instintos pravos y agresivos, inseguros todavía de sus fines, faltos aún de conciencia y que encubren su intención tras de máscaras engañosas (1919: 53).

La importancia de la máscara en los personajes de Wilde ciertamente es mayúscula (Bernheimer, 2001: 123-125), pero a pesar de que la virginidad de Salomé impida un “auto-reconocimiento”

¹⁵ Ejemplos de ello se encuentran en *Ritos* de Guillermo Valencia, donde se convierte a la danzarina judía en una gitana (Valencia, 1955: 153), al igual que en *El manto de oro de Salomé* de Emilio Carrere.

¹⁶ Oscar Wilde intensifica la palidez (virginidad) de Salomé por todos los medios, mediante la identificación con la luna o con una paloma. Pero hay muchas más imágenes: “¡Qué pálida está la princesa! Nunca la he visto tan pálida. Parece el reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata” (2013: 57).

pleno de sus instintos, la sexualidad es el motor del personaje que desea y sabe que desea. Esto es una de las grandes novedades de Wilde, que diferencia su obra de alguna de sus fuentes como la Herodías (1877) de Flaubert.

La Salomé de Villaespesa sigue la estela del autor irlandés en ese sentido de “desvelamiento” sexual. La mujer fatal “triumfalmente sonríe” al inicio del primer terceto porque sabe que cumplirá su deseo: poseer al Bautista. Este es el fin que busca su sexualidad desbocada al retirarse el último velo durante el baile, y ello tiene terribles consecuencias, según señala Elaine Showalter: “a devastating fin-de-siècle attack on the conventions of patriarchal culture even as the express their horror of the threatening female energy which is the instrument of that attack” (2010: 151). Decapitar al Bautista es ir contra la autoridad patriarcal. De esta forma, no es descabellado creer en que ello sea una simbólica castración del hombre por parte de la feminidad (Martínez Victorio, 2010: 600), con todas las implicaciones sociales que ello poseía en la época, verdaderamente revolucionarias en tanto que el sujeto femenino se estaba emancipando. Así presentada la figura de Salomé tiene que ser rechazada, y su carácter subversivo asusta a intelectuales como Ortega y Gasset, que ven en esa “mujer de presa” una “deformación de la feminidad” (2004: 481 y 480), que debe por naturaleza entregarse y no dominar, papel este destinado al hombre.¹⁷

Villaespesa presenta otros rasgos del arquetipo, como su cuerpo enojado. Ello remite al ideal esteticista de renuncia a lo natural, la apuesta estética de la mujer artificial tan cara a autores como Baudelaire, Huysmans (recuérdese su elogio de las flores artificiales en el capítulo VIII de *À Rebours*), o Wilde. Con el verso inicial del segundo cuarteto (“Deslumbra de sus joyas el vivo centelleo”), Villaespesa se retrotrae a Moreau y a la lectura que de su pintura hace

¹⁷ Frente al *ángel del hogar* (esposa y madre, ideal de la sociedad decimonónica), (Correa Ramón, 2006: 221), el arte de la época elaboraba la imagen de la mujer artificial (2006: 204), que la literatura finisecular solía poetizar en Salomé. A esta “mujer fatal” dominadora se opone la “mujer frágil” (Hinterhäuser, 1980: 92-93), heredera del prerrafaelismo, y nuevo ideal de belleza enfermiza que gustará tanto a los modernistas hispanos, por herencia en muchos casos de D’Annunzio y las heroínas de *Il Piacere* (1889), Elena Muti y María Ferres. Ambas encarnan, respectivamente, el prototipo de “mujer fatal” y de “mujer frágil”, anhelante de virginidad (1980: 95), esposa y madre esta última, más cercana al ideal social.

Huysmans, incidiendo en los reflejos de la luz sobre la piel enjoyada de la bailarina:

sobre su piel sudorosa centellean los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja culebrinas de fuego, bulle y se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero, adornados con rayas verdes del color del pavo real (2012:178).

Este intenso y variado cromatismo impresionista que describe Huysmans en la piel de la danzarina, ya había sido ofrecido por Baudelaire, uno de sus autores más admirados, precisamente en el poema XXVII de *Les Fleurs du mal* (1857), en donde también recoge el motivo de la danza:

Con las ondulaciones de nácar de su traje
aun cuando ella camina diríase que danza,
igual que esas serpientes que los encantadores
con sus largos bastones cadenciosos agitan [...]

De piedras hechiceras son sus ojos pulidos,
y en esta criatura simbólica y extraña,
mezcla de ángel virgen y de la esfinge antigua,

donde no hay más que oro, luz, acero, diamantes,
eternamente brilla, igual que un astro inútil,
la fría majestad de la mujer estéril (2011: 157).

Este poema, posible inspiración directa para Huysmans, es especialmente valioso en nuestro caso, pues indica las implicaciones últimas a las que se retrotrae el arquetipo de Salomé. Su representación como “mujer joya” a la manera de la Herodías de Mallarmé (Morales Peco, 2008: 278) es una manera de idealizarla, de llevarla a la perfección de una belleza eterna. Por ello Salomé es estéril, desea la cabeza para un goce inútil, alejado de la sexualidad reproductiva de las prácticas amoratorias burguesas.

Al igual que Huysmans en su novela, y más tarde Julián del Casal en *Nieve* (1892), también Villaespesa parece valerse de la éfrasis

(Primo Cano, 2010: 162-169) de las pinturas de Moreau, aunque lo haga de forma más libre que Casal. Por un lado, se une a la seducción de la princesa el orientalismo de las pinturas cuando “vierten los incensarios perfumes orientales” (1954: 783), que eran capturados por Moreau por medio de un tenue *sfumatto* de la luz en la *Salomé danzante*. Por otro lado, el cromatismo de Villaespesa sigue siempre en el soneto la isotopía del fuego, tremendamente concentrada en el primer cuarteto, con términos como “luz bermeja”, “antorchas”, “leonada melena”, o “incendio” (1954: 783), para culminar después en la descripción de la cabeza sangrante (784). Esta isotopía es tan importante que al seguir la paleta de tonos dorados del pintor francés, el poeta cambia la plata de la bandeja que portaba la princesa wildeana por el oro, para depositar en él la cabeza del profeta.

La seducción por medio de la danza,¹⁸ que tiene en Villaespesa tal cantidad de referencias intertextuales, da paso al motivo de la decapitación. Quizás sea este uno de los más claramente subversivos en relación al erotismo “diferente” que se despliega (la pasión de la mujer estéril, en este caso en la unión de Eros y Thanatos), pero también en lo que respecta al ataque al poder establecido. Esto ya era anticipado por Cansinos Assens antes que la crítica feminista del siglo XX incidiera sobre ello.

¹⁸ El motivo de la danza es recreado también por Villaespesa en “La danzarina” (1954: 156-157), poema incluido en *La musa enferma*. Aquí, pese a que no se menciona directamente a Salomé, se vale de todos los símbolos arquetípicos que utiliza en el *Tríptico*: la fuerza del cabello, los velos, la imagen de la serpiente o los perfumes hipnótico-seductores. Pero este motivo es motriz en otros textos del modernismo hispánico, concretamente en los cuentos “Salomé” de Froilán Turcios y en “El triunfo de Salomé” de Enrique Gómez Carrillo. El protagonista del primero aparece totalmente obsesionado por una mujer fatal que lo desdeña y que adquiere los rasgos de Salomé en una danza fatal que acabará con la vida del enloquecido amante (Marini- Palmieri, 1989: 120-121). También tendrá consecuencias funestas la danza de Salomé en el cuento de Gómez Carrillo; la víctima no será en este caso un sujeto masculino, sino que será la bailarina Marta, descrita en los términos de “mujer frágil” prerrafaelita tan caros al fin de siglo (Hinterhäuser, 1980: 92-93), la que sucumba al poder fatal de Salomé, cuyo “espíritu” progresivamente va “vampirizando” y acabando con la protagonista. A medida que investiga y se adentra en la historia de Salomé a través del arte, va perdiendo su salud hasta que muere en su danza final, confundida ya completamente con la princesa hebrea (Marini-Palmieri, 1989: 114). No hay espacio en este trabajo para tratar los dos cuentos con la extensión que se merecen. Ambos son herederos de una figura arquetípica plenamente consolidada en el arte finisecular, pero en cuyo esquema mítico consiguen introducir interesantes novedades, que los alejan por tanto de nuestra primera “etapa” del estudio de Salomé en Villaespesa.

Salomé está poseída por la cabeza del Bautista, símbolo manifiesto de la recóndita víscera genésica, de la tremenda curiosidad que atosiga sus sueños virginales. [...] La nupcia, anhelada y aborrecida por la virgen hasta entonces insensible a todo halago viril, se transforma en un gesto mortífero, [...] operándose una vez más esa ecuación pavorosa del amor y la muerte (1919: 47).

Termina así el soneto de Villaespesa, la tercera parte del tríptico, con la victoria de Salomé, exhibiendo como trofeo la cabeza del Bautista. Será el final el triunfo de la sexualidad femenina perversa, en tanto que unión de amor y muerte (actividad inútil al no ser reproductiva, y reprobable para la moral aceptada socialmente), que culmina en la castración del santo varón.

2. MODIFICACIONES DE RUBÉN DARÍO AL ARQUETIPO DE SALOMÉ

Rubén Darío (1867-1916) también dedica varios textos¹⁹ a la figura de Salomé, y en su caso, también bebe de la tradición en la presentación arquetípica de crueldad, poder y seducción de la mujer fatal. No obstante, su caso es más popular, pues se refleja ni más ni menos que en la archiconocida “Canción de Otoño en Primavera” de los *Cantos de vida y esperanza* (1905). Primero presenta a un sujeto poético débil y enfermizo, “falto de luz, de fe” (Darío, 2012: 227), tan acorde con la situación de *spleen* y vacío existencial que Baudelaire, Huysmans o D’Annunzio habían descrito y que luego recogería el modernismo hispánico.²⁰ Por ello, el sujeto está tan debilitado que es una presa fácil para Salomé:

¹⁹ Aparte de los que se analizan en este trabajo, Darío también parece aludir a Salomé, aunque no sea directamente, en otros dos poemas cuyo centro es el motivo de la danza: “La bailarina de los pies desnudos” y “Sarah” (Darío 1967:734 y 867-868), en homenaje a la actriz Sarah Bernhardt, tan admirada por Wilde.

²⁰ En *Les fleurs du mal* (1857) Baudelaire dedica una sección a describir el *spleen*, esa enfermedad de melancolía tan común en el fin de siglo (Villena, 2001: 185-188) y a la que dedicará poemas como el LXXVIII: “Cuando como una losa pesa el cielo plomizo/sobre el alma gimiente de un largo hastío presa [...]// cuando en húmeda celda la tierra se convierte,/ donde, como un murciélago, la Esperanza revuela,/ golpeando los muros con sus alas medrosas,/ y dando en los podridos techos con su cabeza [...]” (Baudelaire, 2011: 305). Por su parte, Des Esseintes también experimenta esa sensación, que va acompañada en su caso de la lectura de las obras de Schopenhauer (Huysmans, 2012: 209-211). Lo mismo le ocurre a Andrea Sperelli, el protagonista de *Il Piacere* (1889) de D’Annunzio: “Finalmente

Yo era tímido como un niño.
Ella, naturalmente fue,
para mi amor hecho de armiño,
Herodías y Salomé... [...]

Y más consoladora y más
halagadora y expresiva
la otra fue más sensitiva
cual no pensé encontrar jamás.

Pues a su continua ternura
una pasión violenta unía.
En un peplo de gasa pura
una bacante se envolvía... [...]

Otra juzgó que era mi boca
el estuche de su pasión;
y que me roería, loca,
con sus dientes el corazón (2012: 226-227).

Como se aprecia, el sujeto poético añorado y pusilánime disfruta con la dominación a la que está sometido. La “pasión violenta” de Salomé se une a la ternura que acuna al niño para después arrancarle el corazón. Pero lo que Darío exalta de ella es sobre todo su ser “sensitivo”,²¹ que produce el más perfecto goce. Demostración de ello es el poema X:

Amor y dolor. Halagos y enojos
Herodías ríe en los labios rojos.
Dos verdugos hay que están en los ojos.

¡Oh, saber amar es saber sufrir,

entraba en el descanso pues ya no deseaba” (1991: 229). Este estado pasa al modernismo hispánico como se aprecia en “Adelfos” de Manuel Machado, incluido en *Alma* (1902): “Mi voluntad se ha muerto en una noche de luna/ en la que era muy hermoso no pensar ni querer...” (1999: 87).

²¹ En el primer poema de *Cantos de vida y esperanza* podemos leer: “En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva;/ un alma joven habitaba en ella,/ sentimental, sensible, sensitiva” (2012: 188). Anunciaba así el poeta su deseo de dar vida, de volver carne al objeto femenino poetizado. Hacerlo “sensitivo”, como también ocurría en “Sarah”: “una voz de tono blando,/ un cuerpo de sensitiva” (1967: 867) y en el poema X de los *Cantos* analizado en este trabajo.

amar y sufrir, sufrir y sentir,
y el hacha besar que nos ha de herir...

¡Rosa de dolor, gracia femenina;
inocencia y luz, corola divina!
y aroma fatal y cruel espina... [...] (2012: 233).

El “erotismo violento” que la literatura modernista despliega en la relación amorosa con Salomé llega aquí a una de sus cimas, al disfrute con el dolor, el sadomasoquismo o *algolagnia*, según era descrita por psicopatólogos de la época como Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis (Correa Ramón, 2015: 185; Litvak, 1979: 125-127) y después Freud en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905). Una vez descrita médicamente, esta práctica era catalogada en su tiempo como una de las mayores perversiones, en tanto que quebrantamiento de las conductas amatorias de la sociedad burguesa.

La relación que Darío mantiene con su Salomé es problemática. Después de describir este tipo de goce en el poema X, manifiesta a continuación su rechazo: “Líbranos, Señor, de Abril y la flor,/ y del cielo azul, y del ruiseñor,/ de dolor y amor, líbranos, Señor” (Darío, 2012: 233). La pasión desmesurada de esta figura femenina es antinatural, perversa, y termina en el caos con la decapitación del profeta que la mujer fatal exige para su propio disfrute. Por ello, será de justicia poética que la asesina sea ejecutada, como había ocurrido en el texto teatral de Oscar Wilde. Así, y antes de los poemas ya comentados, Darío había publicado en 1891 un cuento titulado “La muerte de Salomé”, dedicado exclusivamente a la caída de la princesa. Conviene detenerse un instante sobre este breve texto, bastante olvidado actualmente dentro de la crítica cuentística dariana.

El inicio presenta el recurso del manuscrito encontrado para avalar la veracidad de la narración. Al mismo tiempo, se descubre la idea dariana de la superioridad de la verdad poética y del Poeta como transcriptor de la Verdad por encima de la Historia²² (Darío, 1950:

²² Es conocida la idea del poeta como ser superior, que ha quedado arrinconado a un puesto servil y vergonzoso en la sociedad moderno-capitalista. Gran ejemplo de ello es “El rey burgués” de *Azul...* (1888): “He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla de lo profundo del Océano. [...] Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto! [...] (Darío, 2012: 72).

151). Después comienza su relato de la historia de Salomé, “la serpentina y fascinadora mujer” (1950: 152), centrándose una vez más en el motivo de la danza, que llevará al encandilado Herodes a concederle la cabeza del Bautista como premio. La condena de estos hechos execrables se sucederá de forma inmediata: “Jehová soltó un relámpago de su cólera divina” (Darío, 1950: 152). Se ha producido el juicio de Salomé, que ha resultado culpable del atentado contra el profeta y condenada a muerte, otro motivo del mito finisecular. No obstante, no sucede aquí como en caso de Wilde, donde los soldados aplastan a la mujer con sus escudos por mandato del asqueado Tetrarca ante la *desviada* sexualidad femenina. En este caso, la muerte será más misteriosa y divergente.

La extrema concentración del cuento de Darío y su brevedad, no impide sin embargo una potente caracterización de Salomé antes de su condena. No hay dudas sobre su personalidad maligna:

Después que hubo pasado el festín, sintió cansancio la princesa encantadora y cruel. Dirigióse a su alcoba, donde estaba su lecho, un gran lecho de marfil, que sostenían sobre sus lomos cuatro leones de plata. Dos negras de Etiopía, jóvenes y risueñas, le desciñeron su ropaje, y, toda desnuda saltó Salomé al lugar del reposo, y quedó blanca y mágicamente esplendorosa [...]. Sonriente, y mientras sentía un blando soplo de flabeles, contemplaba, no lejos de ella, la cabeza pálida de Juan, que en un plato áureo, estaba colocada sobre un trípode (1950: 152).

Si en 1893 Oscar Wilde ofrecerá a su personaje besando en el colmo de la necrofilia la cabeza cortada del profeta, unos años antes, Rubén Darío había ofrecido ya el momento posterior a la decapitación. En esta estetizada escena, la fatal princesa, desnuda en su cama, contempla la cabeza del Bautista (por fin la posee), dispuesta a modo de fetiche sexual en la soledad de su alcoba. Pero el final de la perversa joven se precipita. Después de renegar de la historia que aparece en los Evangelios apócrifos sobre la muerte de Salomé en la nieve,²³ introduciendo una innovación mítica, se desarrolla una suerte

²³ Este episodio de los Evangelios apócrifos es recogido por Mauro Armiño en la nota 66 de su traducción de *Salomé* (Wilde, 2013: 135), aportando datos de posteriores recreaciones como en *El Heresiarca* y *Cía de Apollinaire*. En ámbito español, Emilio Carrere incluirá en su *Dietario sentimental* (1916) un poema titulado igual que el cuento de Darío y sobre el mismo episodio de los Evangelios Apócrifos (1919: 89-91).

de “auto-decapitación”: la serpiente de oro que rodeaba el cuello de la princesa cobra vida y la estrangula.²⁴

A pesar de este ajusticiamiento de la mujer fatal, el sujeto de los textos que se han ido viendo desea a Salomé; llegar al éxtasis sensitivo con ella es una manera de salir del mundo rechazado (industrial, utilitarista) sobre el cual la literatura modernista ofrece una alternativa (Gullón, 1990: 82). Así, quiere retenerla ante el paso del tiempo, cuya amenaza es preocupación obsesiva en la poética dariana, como se aprecia en la “Canción de Otoño en Primavera”: “y de nuestra carne ligera/ imaginar quise un Edén,/ sin pensar que la Primavera/ y la carne acaban también...” (2012: 227), y también en el cuento, donde la serpiente de oro “símbolo del tiempo” (1950: 152) acaba con la vida de la joven. Una de las formas de eternizar a Salomé, en esta lucha del sujeto poético contra el tiempo es la siguiente: puesto que la carne es por naturaleza caduca y corruptible, habrá que “espiritualizarla”. Así, leemos en el poema XXIII de los *Cantos de vida y esperanza*:

En el país de las Alegorías
Salomé siempre danza,
ante el tiarado Herodes,
eternamente.
Y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien también 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 (2012: 245).

Esta es la culminación de la Salomé de Darío, en los dominios de su ideal del *eterno femenino*. El despertar de la sexualidad con la sangre de la decapitación (Toledano Molina, 1992: 119) (“la rosa

²⁴ Por elegir la poesía como centro de este artículo y por no sobrepasar una extensión excesiva, no es posible dedicar más espacio a este cuento de Darío, susceptible de infinidad de lecturas, dada su gran concentración narrativa y simbólica. Esta serpiente de oro que cobra vida, queda enroscada de nuevo junto al cuerpo desnudo e inerte de su víctima. Mucho sugiere esta victoria de lo artificial sobre lo natural, a pesar de lo poco que se ha fijado la crítica en este cuento. Raimundo Lida lo cita al hablar de las tendencias fantásticas y esotéricas en la narrativa de Darío, hablando del “misterio de las cosas muertas” (1950: LXI).

sexual/ al entreabrirse”) no se produce ya en la tierra ni en lo físico, sino en “el país de las Alegorías”, un mundo ideal donde la carne no se toca, que “conmueve todo lo que existe” simpáticamente, transmutada en “enigma espiritual”. Queda así conformado lo femenino como entidad inmaterial.

Las imágenes que Rubén Darío nos ofrece de Salomé parten en primer lugar, y como ya se ha visto, del arquetipo de la vampira, la mujer fatal asesina presentada de forma convergente al modelo de Villaespesa. El nicaragüense incidirá en una primera fase mítica (que tampoco se corresponde con la cronología, pues comienza escribiendo su cuento sobre la muerte de Salomé) en su papel como medio hacia el goce erótico-sensorial máximo, desplegando una perversidad que será castigada con la muerte. Por ello, su nueva innovación mítica (además de la mencionada decapitación de Salomé) buscará superar esa imagen de mujer fatal para llegar finalmente a su ideal del eterno femenino, a una danzarina inmortal, en el reino de lo metafísico. Todo ello supone, al tiempo que una idealización de lo femenino, una ideología específica: siguiendo la estela de la *Hérodiade* de Mallarmé,²⁵ la Salomé de Darío implica el vaciamiento y la eliminación de la subjetividad femenina. Eliminado el cuerpo, se convierte en alegoría que inunda simpáticamente el universo.

3. DELMIRA AGUSTINI Y LA SUBVERSIÓN DEL MITO DE SALOMÉ

La figura de Salomé examinada en los casos de Villaespesa y Darío tiene como fondo ideológico un concepto negativo de la mujer, predominante en el fin de siglo, y ya poetizado por Baudelaire.²⁶ La crítica feminista resalta que en una época en que la mujer empezaba a

²⁵ Llevar a cabo un estudio comparativo entre Mallarmé y Darío excedería los propósitos del presente artículo. Nótese únicamente cómo el poeta francés vaciaba de subjetividad a Herodías, eliminando cualquier tipo de emoción: “Yo amo el horror de ser virgen/ y quiero entre el espanto vivir de mis cabellos/ [...] Y en torno mío todo vive en la idolatría/ de un espejo que copia en su dormida calma/ a Herodías, de clara mirada de diamante.../ Oh encanto final, ¡sí! Yo lo siento, estoy sola” (Mallarmé, 2009: 79-80). También aparece aquí el tema de la “mujer joya”, ya explorado más arriba en los textos de Baudelaire, Huysmans y Villaespesa.

²⁶ Son frecuentísimos los anatemas contra la mujer y la sexualidad en *Les fleurs du mal*. Una de las oposiciones que el autor francés establece es la de la fertilidad (corrupta) frente a la mujer ideal, estéril: “Y ¡ay!, vosotras, mujeres, pálidas como cirios,/ que el vicio nutre y roe, y vosotras, las vírgenes,/ que la herencia arrastráis del pecado materno,/ ¡y todas las fealdades de la fecundidad!” (2011: 101).

organizarse para reivindicar sus derechos, en literatura Salomé era el reflejo del miedo masculino a esta situación, contra la que se luchó desde ámbitos diversos como la Iglesia, la medicina o la filosofía (Bornay, 1990: 83-89). El terror a una mujer tan poderosa que pudiera acabar con el dominio social del varón, propiciaba el ajusticiamiento final de la princesa hebrea. La poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) es una de esas voces “raras” (Molloy, 1984: 57), a menudo desterradas del canon modernista, pero cuya lectura, que introduce importantes novedades sobre el complejo erotismo finisecular, es clave al hablar del mito modernista de Salomé. Su poesía introducirá novedades al final de la protagonista ya expuesto. En sus textos, el yo poético femenino adoptaba la voz de la propia Salomé, que se expresaba por sí misma, defendiéndose de su maltrato histórico a través de la asunción y reivindicación del cuerpo y de la feminidad.²⁷

Desde la *Biblia*, la mujer había sido asociada con la serpiente, el instrumento del mal en el pecado original, y por extensión, una aliada de la mujer (Litvak, 1979: 41-43; Dijkstra, 1994; Bornay, 1990: 299). Lo mismo ocurre con Salomé, a la que se suele identificar con este reptil para resaltar su lado maligno, como de hecho hacía Darío en el cuento ya mencionado.²⁸ Como se vio en el caso de Villaespesa, la animalización²⁹ suele ser frecuente en la representación del arquetipo

²⁷ A pesar de las lecturas feministas que Ana Peluffo asume, advierte de posibles contradicciones. En ocasiones, el complejo erotismo del sujeto femenino busca formas de dominación (Peluffo, 2005:141). No obstante, todo ello representa según esta tendencia crítica, algunas de las frecuentes imágenes modernistas de las que la poeta no se puede sustraer: “la mujer poeta y crítica reproduce muchas veces los mismos esquemas y convenciones [que el hombre]. Esto puede deberse tanto a una estrategia de supervivencia, como a la interiorización de valores masculinos, aceptados como norma, y también a la ausencia de una alternativa de expresión de la que participa la falta de una sólida tradición de escritura de mujer” (Escaja, 2001: 6 y 11-12).

²⁸ Las identificaciones de Salomé con la serpiente se convierten en un tópico literario en el modernismo hispánico; entre otros poetas, se puede resaltar el caso de Guillermo Valencia en *Ritos* (1899): “Con un aire maligno de mujer y serpiente,/ cruza en rápidos giros Salomé la gitana [...]” (1955:153) o en el *Dietario sentimental* (1916) de Emilio Carrere, donde en “La muerte de Salomé” (otro ajusticiamiento de la mujer), afirma que danza como “una serpiente dorada y lasciva” (1919: 89-91).

²⁹ Bram Dijkstra (1994) dedica el capítulo IX de *Ídolos de perversidad* a explorar la multiplicidad de imágenes zoomorfas con las que la cultura de fin de siglo representaba a la mujer.

finisecular de Salomé. Agustini ahora asume su voz de serpiente; así leemos en “Serpentina”:

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
 gliso y ondulo como una corriente;
 dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
 son mis ojos; la punta del encanto
 es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
 Soy un pomo de abismo.
 [...]

Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
 Mi lengua es una venenosa fuente;
 mi testa es la luzbética diadema,
 haz de muerte, en un fatal soslayo
 son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
 ¡es la vaina del rayo! (Agustini, 2012: 294).

Este poema es un perfecto ejemplo de la construcción del *topoi* de imágenes de Salomé procedentes del decadentismo y del simbolismo (serpiente, mirada fatal, cuerpo enjoyado, muerte). Pero además, y según señala la novedosa lectura de Rosa García Gutiérrez, en textos como este o el “El vampiro”, el sujeto poético “se autodemoniza, fustiga y lacera, interiorizando las *razones*³⁰ de la misoginia finisecular: el otro sufre o enmudece por su culpa, llora y palidece por ella” (2013: 107). Así, lugares comunes como Salomé o el vampiro ilustran algunas de los matices más complejos que la poeta uruguaya asume en su comunión estética con las poéticas de fin de siglo. Por un lado, hace suyos los arquetipos misóginos, pero por otra parte ello generará una profunda conciencia de culpa, y la amargura y el dolor ante la imposibilidad de comunicación con el otro, que se manifiesta usualmente de forma desmembrada.

El motivo de la cabeza cortada será una verdadera obsesión en la poesía de Agustini, y ello produce de nuevo un acercamiento más o menos velado al mito de Salomé. Así aparece en un poema sin título de los *Cantos de la mañana* (1910):

La intensa realidad de un sueño lúgubre
 puso en mis manos tu cabeza muerta;
 yo la apretaba como hambriento buitres...

³⁰ La cursiva es mía.

Y con más alma que en la Vida, trémula,
la sonreía como nadie nunca...
¡Era tan mía cuando estaba muerta! (Agustini, 2012: 190).

El sujeto poético ansía así apoderarse de la cabeza del varón (que podría ser la del Bautista), para después estetizarla y volverla “flor de mármol” en “Tú dormías” (2012: 204); quiere retenerla desesperadamente, eternizarla en un presente en el que ya no existe. Este yo lírico aparece con nuevos matices; al tiempo que se acerca a los arquetipos fatales decadentistas, la melancolía y la soledad lo inunda todo. Aparecen así importantes novedades en el tratamiento del esquema mítico que se ha ido analizando; ahora no se observa al sujeto poético-Salomé desde fuera, sino que ahora el yo femenino se expresa en primera persona. No obstante, adquiere apariencias harto complejas, como la del “buitre hambriento”, siguiendo la estela de las imágenes finiseculares de la mujer monstruo.

She is not the swan she hopes to become, the swan that hovers in her poetic imagination as an emblem of all that is possible for others; she is the bird of prey that waits for death and that eats the decaying flesh that is somehow left at the margins of respectable behavior and discourse (Jrade, 2012: 103).

Este sujeto de los “márgenes”, que en su sed fatal se alimenta de la carne de los muertos, se expresa a través de las imágenes arquetípicas de maldad que el fin de siglo codificó para la mujer. No obstante, la expresión propia de la voz femenina traerá novedades.

La apoteosis de este impulso necrófilo se produce en “Mis amores”, poema incluido tras la muerte de la autora en *El rosario de Eros* (1924). Entre este texto y los poemas de Villaespesa y Darío el contraste es evidente. Ana Peluffo se centra en las diferencias entre la poeta uruguaya y el nicaragüense: “El yo sentimental de Darío sitiado por feminidades amenazantes, queda suplantada por la visión de un yo femenino rodeado de cabezas masculinas que no chorrean sangre sino lágrimas sobre su lecho” (2005: 138). En este poema, el yo lírico construye un rosario de cabezas con sus amantes, por lo que la diferencia con los testimonios de Darío es absoluta. En la “Canción de Otoño en Primavera” el sujeto masculino débil se quejaba de sus amores “plurales”, “Plural ha sido la celeste/ historia de mi corazón” (Darío, 2012: 226), que adoptaban la forma de Salomé y que en la

relación amorosa, lo maltrataban sin piedad. Pero en el caso de Agustini será ahora el sujeto femenino el que hable:

¡Fueron tantos, son tantos! [...]
 Hay cabezas como doradas al sol, como maduras...
 hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
 cabezas coronadas de una espina invisible,
 cabezas que sonrosa la rosa del ensueño [...]
 (Agustini, 2012: 282).

Se podrían encontrar aquí varios intertextos. El más directo podría ser el de Heine, que en su poema *Atta Troll* (1841) describe a Herodías jugando con la cabeza del Bautista como si fuera un balón. Pero este sujeto poético también mantiene alguna deuda con el “malditismo” que la tradición finisecular daba a Salomé. De esta forma, Huysmans sostenía que la danzarina “embruja y dominaba con [...] su encanto de flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos” (2012: 182), y Wilde hablaba de una “mujer histérica que va buscando amantes por todas partes” (2013: 87). Por tanto, la Salomé que implícitamente se oculta en este sujeto femenino que recuerda melancólicamente sus cabezas no emerge de forma espontánea sino que se nutre de fuentes anteriores.

Las novedades a la hora de presentar implícitamente a la princesa se imponen de inmediato. Pese a beber de la tradición, llegan unas innovaciones al mito que serán radicales: aquí, la dignidad de la voz poética se defiende al idealizar al sujeto masculino objeto de deseo, a uno por encima de todos. Ya Wilde había idealizado hasta la exageración esteticista al Bautista; así se expresaba su personaje en el intento de seducir al profeta:

¡Yokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. [...] Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil. Como una granada cortada con un cuchillo de marfil (2013: 78 y 80).

Aquí, como se puede apreciar, las connotaciones eróticas son nucleares. De las imágenes wildeanas se puede inferir que Salomé es atraída por su virginidad y alejamiento de lo sexual, lo que no impide que ella lo invite a la realización del deseo en el más puro sentido corporal, con esa imagen de la granada cortada (sexo femenino) con un cuchillo de marfil (falo). Al mismo tiempo, estos signos,

presentados por esta “mujer fuerte” que domina, se hayan trastocados al presentarse en el cuerpo del Bautista, lo que da cuenta de la androginia sexual o incluso de la homosexualidad que la crítica ha visto en la obra (Showalter, 2010: 148-149). Esta indefinición sexual luego sería resaltada por las ilustraciones de Aubrey Beardsley (2010: 152) en la traducción inglesa de la obra, publicada en 1894. De todo este contenido altamente subversivo para la época (en cuanto que contrario a la sexualidad establecida), se nutrían los testimonios de Salomé que conformarían el arquetipo de la mujer fatal.

El objetivo último de la poesía de Delmira Agustini no es quedarse en estas imágenes del mal en una continuación de los arquetipos de la “mujer fuerte” dominadora e incluso bestial que el fin de siglo configuraba. Su poesía acoge las imágenes decadentistas en cuya tradición estética se alinea, pero los resultados son diferentes; cuando el sujeto femenino asume su propia voz, en cierta manera, deja de ser un arquetipo fatal:

Agustini asume los roles de instinto, bestialidad y primitivismo que le adjudicara Baudelaire a la mujer, al ponerlos en práctica hizo crecer hasta lo imprevisible una semilla de libertad e inconformismo destinada, en su origen, al estatismo del objeto literario. Al asumirse como sujeto, Agustini transmite a su poesía la potencialidad indócil del animal que se estrella contra los barrotes de la jaula que fue el arquetipo. [...] Humanizándolo, Agustini acaba sintonizando con lo más hondo de la decadencia: su sentimiento de desintegración existencial, su radical incomunicación con los modelos sociales normalizados –no sólo femeninos, también humanos-, su autodemonización a través de imágenes de enfermedad y de monstruosidad, su impenitente orgullo, altivez y ejercicio heroico de esa solitaria diferencia que encontró su forma de expresión en el arte (García Gutiérrez, 2013: 43-44).

El erotismo que presenta su poesía es uno muy diferente a la algolagnia que en apartados anteriores se describía. La subversión de su poesía viene dada por la presencia de una voz femenina que se asume como sujeto, y ello no sólo evolucionará a imágenes de dominación, sino de disgregación, tanto en su ser como en el del otro (cabeza cortada). El sujeto poético de “Mis amores” (y esta es la principal ruptura con el arquetipo de Salomé que presentaba Villaespesa), no defiende un impulso únicamente sexual, sino que se vuelve además sentimental y melancólico, profundamente humano:

De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,
 de todos esos ojos, ¡tus ojos solos quiero!
 [...]

 Ven a mí: mente a mente;
 ven a mí: cuerpo a cuerpo
 tú me dirás qué has hecho de mi primer suspiro,
 tú me dirás qué has hecho del sueño de aquel beso.
 [...]

 Y estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo,
 Y en el silencio ahondado de tiniebla,
 Y en la tiniebla ahondada de silencio.
 Nos velará llorando, llorando hasta morirse
 Nuestro hijo, el recuerdo.
 (Agustini, 2012: 283-284).

En la poesía de Delmira Agustini se produce así la decapitación, todavía con connotaciones más hiperbólicas en “Lo inefable”: “Ah, más grande no fuera/ Tener entre las manos la cabeza de Dios!” (2012:194). La crítica feminista realiza una clara lectura de ello en términos de la culminación de las “independent women” (Jrade, 2012: 103). En “Lo inefable”, en donde se ha destacado a menudo su carácter metapoético, la crítica de género ve la emancipación del sujeto femenino: “Consequently, the final godhead represents more than divine inspiration. It simultaneously stands as a figurative castration, that is, the undoing of male domination and an assertion of female authority” (2012: 105). Esta decapitación del elemento masculino oculta no obstante algo más que el dominio de la mujer, y ello se aprecia bien en “Mis amores”, donde el sujeto poético femenino no busca únicamente aniquilar a un Bautista símbolo de la ideología patriarcal.

La poética de Agustini, sobre todo en estos textos alusivos al mito de Salomé, muestra seres fragmentados, tanto en el caso del sujeto poético femenino (insatisfecho, incompleto) como en el del otro (cabeza cortada) y en la relación entre ambos, fallida, sin comunicación. Por ello, las figuraciones de la Salomé delmiriana buscan algo nuevo, no sólo la defensa su feminidad frente al dominio del varón, sino curar el desgarró existencial mediante la búsqueda de la unidad perdida (García Gutiérrez, 2013: 59-61), que se alcanzará en el último fragmento citado de “Mis amores”. Aquí se consigue llegar al equilibrio entre sujetos y cuerpos, en ese espacio “otro” de tiniebla

y de silencio. Sólo a través de esta unión igualitaria se podrá completar el sujeto poético y llegar a la esfera trascendente y eterna. En palabras de Tina Escaja, “la autora se completa por el orgasmo, alcanza la unidad y el absoluto por la sexualidad poética” (2008: 58). Sin embargo, esa sexualidad motriz es más compleja, no es *perversa* como la que sus predecesores en el mito describían, sino profundamente humana y digna en su amplitud. Sólo una unión total e igualitaria entre la dimensión corporal e intelectual de los individuos (sujeto masculino y femenino) llevará a la propia realización del yo lírico.

CONCLUSIÓN

Este es uno de los recorridos que la literatura modernista hispánica hizo a través del mito de Salomé. Se construía primero un arquetipo que tuvo muchos adeptos a ambos lados del Atlántico, y que evolucionó a través de numerosas corrientes y tendencias artísticas y por la poética personal de cada autor. Desde el modernismo irrenunciable que enarboló Villaespesa hasta la búsqueda existencial e identitaria de Delmira Agustini o los esperpentos de Valle Inclán, Salomé aparecía una y otra vez en los textos de la época, transformándose pero siendo fiel a sí misma al tiempo que símbolo de provocación ideológica y estética. Los testimonios modernistas que se han ido repasando, desplegaban un material literario de gran potencia expresiva. En ellos, un mundo superior (en muchas ocasiones orientalista) daba su alternativa a la cotidianeidad, a través del desafío al poder establecido con una nueva concepción del erotismo y de lo femenino.

En Villaespesa, el arquetipo de mujer fatal con que se presenta a Salomé, reúne los motivos y símbolos típicos del decadentismo y el simbolismo (cabello que atrapa, joyas, velos), en una serie de poemas contruidos por medio de una apretada intertextualidad, tanto literaria como pictórica. Con todo ello se mostraba una imagen poderosa de la nueva mujer, cuya sexualidad activa, aunque se rechazase con presupuestos misóginos, en sí, era subversiva. Darío por su parte continuaba también con las imágenes malignas de Salomé legadas por el fin de siglo, albergando una vez más la ideología que las sustentaba. En su caso, ahondaba en el goce erótico-sensorial para después rechazar el cuerpo femenino, víctima del tiempo en los *Cantos de vida y esperanza*, pero también del peso de un mito literario cuya tradición

misógina condenaba a muerte a Salomé por su sexualidad perversa. Su propuesta final, iniciando el fin del arquetipo, era la creación de un ideal femenino, alejado de lo contingente, en el terreno de lo metafísico.

Los arquetipos literarios son tales en tanto que se repite su estructura numerosas veces. Pero como se advertía al comienzo de este trabajo, normalmente se acaba manifestando un hartazgo, y se llegan a desmitificar. Una de estas rupturas del mito finisecular de Salomé fue la de Delmira Agustini, que expresó su radical modernidad en conflicto con los residuos ideológicos decimonónicos de un mito que utilizó e hizo evolucionar. En Agustini, el contenido ideológico que yace en sus imágenes será distinto al de sus predecesores: Salomé se expresa en primera persona y reivindica su subjetividad antes negada. Una vez conseguida la nivelación de los sexos, el sujeto poético alcanzará la trascendencia a través de la unión con el amado. No obstante, esta subversión mítica se producirá no sólo por la inclusión de una voz femenina que aniquile al poder masculino a través de la decapitación del Bautista. Esta lectura de la crítica feminista puede ampliarse aún más; el sujeto poético no sólo busca el poder y la aniquilación del varón, sino hacerse con aquello que una tradición literaria le había negado: su propia voz para elegir, completarse a su manera para llegar a la plenitud esencial. Así termina este recorrido por algunos textos que poetizaron la atracción obsesiva por Salomé, con su posterior ruptura por medio de la transgresión de los códigos de un mito que antes y a su manera, ya había sido subversivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustini, Delmira (2012), *Poesías completas*, ed. de Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra.
- (2013), *Los cálices vacíos*, ed. de Rosa García Gutiérrez, Granada, Point de Lunettes.
- Andújar Almansa, José (2001), “«La copa del rey de Thule» de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español”, *Revista de Literatura*, LXIII, 125, pp.129-156.

- Baudelaire, Charles (2011), *Las flores del mal*, ed. de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- Bernheimer, Charles (2001), *Decadent subjects: the idea of decadence in art, literature, philosophy and culture of the fin de siècle in Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bornay, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- (1994), *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra.
- Brunel, Pierre (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.
- (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.
- Cansinos Assens, Rafael (1919), *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, Editorial América.
- (2009), *La novela de un literato. (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)*, vol.1 [1882-1913], ed. de Rafael Manuel Cansinos, Madrid, Alianza Editorial.
- Carrere, Emilio (1914), *El manto de oro de Salomé*, Madrid (15 de junio de 1914), El Cuento Popular.
- (1919), *Dietario sentimental*, Madrid, Editorial Mundo Latino.
- Correa Ramón, Amelina (2006), *Hacia la re-escritura del canon finisecular*, Granada, Universidad de Granada.
- (2015), “Tratado sobre la voluptuosidad de las violetas: catálogo de perversiones”, en Isaac Muñoz, *Voluptuosidad*, Sevilla, Renacimiento, pp. 137-199.
- D’Annunzio, Gabriele (1991), *El placer*, ed. y trad. de Rosario Scrimieri, Madrid, Cátedra.
- Darío, Rubén (1950), *Cuentos completos*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, México, FCE.
- (1967), *Poesías completas*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- (2012), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa Calpe.
- Dijkstra, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid/Barcelona, Debate, Círculo de Lectores.
- Dottin, Mireille (1988), “Salomé”, en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, pp.1176-1187.

- Durand, Gilbert (2005), *Estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.
- (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- Escaja, Tina (2001), *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Ámsterdam/Nueva York, Rodopi.
- (2008), “Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a Salomé decapitada: el caso de Delmira Agustini”, *Cuadernos de Literatura* (Bogotá), 13, 25, pp. 37-60.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2011), “Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal”, en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (coord.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, ICEL, pp. 251-268.
- Fuentes, Víctor (ed.) (1999), *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras*, Madrid, Celeste.
- García Gutiérrez, Rosa (2013), “Introducción”, en Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*, Granada, Point de Lunettes, pp.9-164.
- Gullón, Ricardo (1990), *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hinterhäuser, Hans (1980), “Mujeres prerrafaelitas”, en *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, pp.91-121.
- Huysmans, Joris-Karl (2012), *A contrapelo*³¹, ed. y trad. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra.
- Jiménez, Juan Ramón (1981), *Prosas críticas*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus.
- Jrade, Cathy L. (2012), *Delmira Agustini, sexual seduction, and vampiric conquest*, New Haven/ London, Yale University Press.
- Lida, Raimundo (1950), “Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar”, en Rubén Darío, *Cuentos completos*, México, FCE, pp. VIII-LXIII.
- Litvak, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- Machado, Manuel (1999), *Alma. Ars moriendi*, ed. de Pablo del Barco, Madrid, Cátedra.
- Mallarmé, Stéfane (2009), *Antología*, prólogo de José Lezama Lima, epílogo de Rubén Darío, Madrid, Visor.

³¹ Aunque a lo largo de este trabajo se hace referencia a la obra de Huysmans mediante el título original (*À Rebours*), las citas corresponden a la traducción al castellano de Juan Herrero. Por ello, en este apartado bibliográfico se recoge con el título traducido. Lo mismo ocurre con las obras de Baudelaire y de Wilde.

- Marini-Palmieri, Enrique (ed.) (1989), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia.
- Martínez Victorio, Luis (2010), “Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo”, en José Manuel Losada Goya (coord.), *Mito y mundo contemporáneo*, Bari, Levante Editori, pp.593-605.
- Molloy, Sylvia (1984), “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, pp.57-69.
- Morales Peco, Montserrat (2008), “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”, en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (eds.), *Reescrituras de los mitos en literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp.273-297.
- Ortega y Gasset, José (2004), “Esquema de Salomé”, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus, pp.480-483.
- Peluffo, Ana (2005), “«De todas tus cabezas quiero tu cabeza»: figuraciones de la *femme fatale* en Delmira Agustini”, *Chasqui*, 34, 2, pp. 131-144.
- Pimentel, Luz Aurora (1996), “Los avatares de Salomé”, *Anuario de Letras Modernas* (UNAM), 6, pp. 37-67.
- Praz, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- Primo Cano (2010), “La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé”, *AnMal electrónica*, 28, pp. 129-180, <http://www.anmal.uma.es/numero28/Salome.pdf> (19-11-2015).
- Rodríguez Fonseca, Delfina P. (1997), *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, KKK.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1993-1994), “Laforgue, Güiraldes y el tema de Salomé”, *El Guiniguada*, 4-5, pp.91-100.
- Sellier, Philippe (1984), “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”, *Littérature*, 55, pp-112-126.
- Showalter, Elaine (2010), *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago Press.
- Toledano Molina, Juana (1992), “Un mito de fin de siglo en Rubén Darío: Salomé”, *Angélica. Revista de Literatura*, 3, pp.113-121.
- Trousson, Raymond (1981), *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Université de Bruxelles.

- Valencia, Guillermo (1955), *Obras poéticas completas*, ed. de Baldomero Sanín Cano, Madrid, Aguilar.
- Villaespesa, Francisco (1954), *Poesías completas*, vol. I, ed. de Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar.
- (1977), *Antología poética*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Almería, Cajal.
- Villena, Luis Antonio (2001), *Diccionario esencial de fin de siglo*, Madrid, Valdemar.
- Wilde, Oscar (2013), *Salomé*, ed. y trad. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza Editorial.