

COLERIDGE Y LA CREACIÓN DE LA *FEMME FATALE* EN LA POESÍA DEL SIGLO XIX

M^a Eugenia Perojo Arronte
Universidad de Valladolid

ABSTRACT

Coleridge's poetry is seminal in the creation of women that can be included within the stereotype of the *femme fatale*. This is a peculiarly singular fact since its height took place nearly a hundred years later, in the last decades of the nineteenth century. Most of the explanations put forward for the proliferation of this feminine type are based on the social conditions of the period, obviously different from those of the last years of the previous century. Another kind of explanation seems to be required in Coleridge's case. The possibility of a link between the poet's creativity and his problems of gender identity is proposed in this paper.

En un trabajo anterior he constatado la presencia en la poesía de Coleridge de figuras femeninas que se encuadran dentro del tipo de la mujer fatal (Perojo, 1993), hecho que resulta particularmente significativo dado que su existencia literaria y artística en general es más característica del periodo del decadentismo. Una cuestión que se suele plantear en los estudios sobre este tema es que ya en la literatura y la mitología clásicas se encuentran prototipos de lo que varios siglos después va a quedar definido como la *femme fatale*¹. Mario Praz señala que para hablar propiamente de mujer fatal será necesaria la creación de un tipo, esto es, que alguna figura particular haga una impresión profunda en la mente popular (1970:201). Del mismo modo, Virginia M. Allen dice que será en la literatura y el arte finiseculares cuando

(1) El *OED* registra que la expresión *femme fatale* entra en la lengua inglesa de la mano de G.B. Shaw en 1912.

se establezca lo que ella prefiere llamar el estereotipo, subrayando que su configuración, que se desarrolla a partir del dualismo tradicional Deméter/Afrodita, María/Eva pertenece a este periodo: "...the iconography of the femme fatale, both verbal and visual, was new, and conveyed an idea of woman that was more erotic and more evil than in earlier art" (1983:12). La figura resultante, sin embargo, es una síntesis de elementos diversos que se encuentran en representaciones previas, entre las que destacan las de Salomé y Lilith: "The later image of the femme fatale is a combination of all the elements suggested in these forms: danger, death, eros, beauty, demonism -and intent to destroy, as well as being a central figure in imagery or plot" (1983:34).

Todos los aspectos apuntados se hallan, total o parcialmente, en las imágenes que aparecen en la poesía de Coleridge: la imagen de la LIFE-IN-DEATH en "The Rime of the Ancient Mariner", el personaje de Geraldine en "Christabel", los personajes femeninos en "Lewti" y en la historia dentro de la historia en "Love", y la mujer gimiendo por su amante demoníaco en "Kubla Khan". En su trabajo sobre el género de la muerte, Karl S. Guthke ha manifestado que en el Romanticismo éste normalmente es masculino (1999:128-72). Al mismo tiempo, suele ser una imagen amable, que corresponde a la idea de la muerte como el novio del alma, a través de una fusión de la muerte y Cristo (1999:165). Paulatinamente se irá añadiendo un componente erótico a esta imagen, que, a finales del siglo XIX, tendrá una representación femenina. Indica Guthke el precedente que supone la visión espectral que tiene el marinero en la balada de Coleridge. La llamada LIFE-IN-DEATH es interesante no sólo por ser ese comienzo modesto de la muerte como *meager coquette* del que habla este crítico (209), sino porque también contiene implícita una vacilación sobre el género de la muerte en sus primeras versiones de 1798 y 1800, pues no es la muerte, sino simplemente una mujer que acompaña a la muerte, pero más parecida a la muerte que la figura masculina que la representa. Ésta es la idea que expresaba un verso que desaparecería de la versión definitiva: "And she was far liker Death than he", sustituido posteriormente por "The Nightmare LIFE-IN-DEATH was she" (1912, 1:194).

Parece como si en esas primeras versiones al poeta no le satisficiera esa convención de representar a la muerte a través de una figura masculina y tratara de abrir nuevos caminos, aunque sin decidirse a romper por completo con dicha convención. La descripción de esta imagen, centrada en los labios, el pelo y la piel contiene un componente erótico ineludible, si bien matizado por el factor macabro del verso "Her skin was as white as leprosy", que indica un cierto deleite en la belleza corrupta de la muerte. Ese erotismo se ve incrementado con el verso también añadido con posterioridad "Who thicks man's blood with cold" sustituyendo a "Her flesh made the still air cold" y que muestra, al efectuar esa impresión sobre el hombre que se

enfrenta a ella, que se trata de una confrontación del sexo masculino con el femenino en una figura atrayente y aterradora a la vez. Con ello Coleridge se estaba adelantando a su tiempo. Daniel P. Watkins pone énfasis en esta idea:

The dread with which the Mariner is overcome is, on some level, a sexual dread because Life-in-Death is a curiously sexual character. Her red lips, her yellow hair, her deathly white skin, and her free looks all bespeak libidinal energy and feminine authority, which is to say that, for the Mariner, they are signs of the death of masculine power and thus produce masculine horror and death. (1996:103).

No es sólo en "The Ancient Mariner" donde aparece esta imagen erótica de la muerte. En uno de sus fragmentos poéticos, Coleridge se recrea en una representación de ese tipo:

Such love as mourning husbands have
To her whose Spirit has been newly given
To her guardian Saint in Heaven-
Whose Beauty lieth in the grave

(Unconquered, as if the Soul could find no purer Tabernacle, nor place of sojourn than the virgin Body it had before dwelt in, and wished to stay there till the Resurrection)-

Far liker to a Flower now than when alive,
Cold to the touch and blooming to the eye. (1912, 2: 998)

Los dos últimos versos contienen una imagen vegetativa, similar a la que indica Karl S. Guthke a propósito de las últimas palabras de Sir Charles Bawdin en "The Bristowe Tragedy" de Chatterton: "Nowe dethe as welcome to me comes, / As e'er the moneth of Maie", y que, a su juicio, muestran una ruptura con lo que ha sido la representación de una muerte amable de la tradición cristiana (1999:197). La mencionada imagen vegetativa se halla, igualmente, en los dos últimos versos del famoso epitafio escrito por Coleridge para sí mismo.

La creación de Coleridge en *The Rime of the Ancient Mariner* impresionó profundamente a uno de los principales representantes de la utilización del tipo de la *femme fatale* en la literatura inglesa, Charles Algernon Swinburne. En su crítica de Coleridge, al que califica como el más divino entre los grandes poetas, mencionando a Esquilo, Dante, Miguel Ángel, Shakespeare, Milton, Goethe y Hugo, destaca, al hablar del *Ancient Mariner*, el hecho de que Coleridge desechase la descripción

de la muerte en términos de corrupción de la materia en favor de la imagen de lo que él llama la "Spectre Woman" y su belleza aún más sobrecogedora (1972:141). Esa unión de lo bello y lo ominoso en la figura femenina, tan importante en su poesía, es algo que, lógicamente, Swinburne no podía pasar por alto. Es posible que la influencia de Coleridge esté presente también en uno de los poemas de otro de los principales configuradores del tipo de la *femme fatale* en Inglaterra, Dante Gabriel Rossetti². Se trata del soneto "Death-in-Love", cuya grafía por medio de guiones parece un guiño de complicidad a la creación del poeta romántico. En los últimos versos se encuentra una imagen que recuerda a la *Life-in-Death* de Coleridge:

But a veiled woman followed, and she caught
The banner round its staff, to furl and cling,-
Then plucked a feather from the bearer's wing,
And held it to his lips that stirred it not,
And said to me, 'Behold, there is no breath:
I and this love are one, and I am Death. (1965:116)

Pero no es ésta la única creación de Coleridge que ha resultado seminal en la conformación de las mujeres fatales de la poesía posterior. El poema de Keats que sirve de título para el capítulo que Mario Praz le dedica a este concepto, *La Belle Dame sans Merci*, tiene su inspiración, según palabras de Praz, en el poema *Love* de Coleridge (1970:285). Independientemente de que pudiera haber otras intertextualidades, las similitudes entre las dos composiciones son indudables³. También *Christabel* tiene un descendiente directo, en este caso en *Carmilla* de J. Sheridan Le Fanu, intertextualidad que no deja de subrayar Camille Paglia (1992:337). Dejando aparte la mención de casos concretos, soy de la misma opinión que Camille Paglia cuando afirma: "The Decadent late Romantic line of Poe, Baudelaire, Moreau, Rossetti, Burne-Jones, Swinburne, Pater, Huysmans, Beardsley, and Wilde descends directly from Coleridge's mystery poems" (1992:320). Creo que Coleridge actuó como catalizador de lo que posteriormente iba a convertirse en un estereotipo en el arte y la literatura decadentistas, tanto a través de esa influencia puntual como por medio de la confluencia de todas esas creaciones. En este sentido, considero interesante señalar que Swinburne, en el ensayo mencionado más arriba, no pasa por alto ni uno solo de los poemas de Coleridge que hemos citado al comienzo de este trabajo, situándolos entre las grandes composiciones del poeta romántico. Son muy

(2) Virginia M. Allen pone de relieve el peso de Coleridge en la formación literaria del joven Rossetti (1983:88).

(3) Efectivamente, se han buscado otras intertextualidades. Virginia M. Allen, a partir de unas indicaciones de Leigh Hunt sobre la posible influencia de un poema tardío de Chaucer, cree que podría tratarse de *Merciles Beauté* (1983:45).

interesantes sus palabras sobre *Christabel* cuando resalta la mezcla de terror y dulzura en el personaje de Geraldine y la armonía que se desprende de su relación con *Christabel* (1972:139), quedando así el poema encuadrado perfectamente en la línea de sus propias creaciones. Con todo ello estoy intentando destacar el papel seminal que desempeñó Coleridge a propósito de la figura de la *femme fatale*.

Al hablar de este tema, resulta inevitable plantearse los motivos que llevaron a los artistas a elaborar este tipo de imágenes de la mujer. Mario Praz indicó que la causa se hallaba en unas sensibilidades proclives al masoquismo (1970:199-300). Los trabajos posteriores, en general, se han decantado por explicaciones a partir de las ideas negativas que se tenía de la mujer a finales del XIX, basadas en teorías propuestas por la ciencia del momento. Bram Dijkstra sigue de cerca, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la trayectoria de estas teorías y su plasmación en las representaciones femeninas en el arte de la época. En el fin de siglo, de acuerdo con su trabajo, la visión que se tenía de la mujer era la siguiente:

It was thus as the new, cruel Diana, the creature of animal impulse, that woman sought to separate the male from his godlike capacity for spiritual transcendence and drag him back into her regressive realm of mere physical existence. The only part of male being that woman truly understood was his sexuality, and it was therefore through this least effectively evolved element of his being that she tried to reach him and drag him back down to her own level on the evolutionary scale. (1986:239)

Ideas similares son las que desarrolla Rebeca Stott (1996), sin pasar por alto el impacto del movimiento feminista. Beatriz González Moreno (2001) pone de relieve la ambigüedad genérica que, en términos de las categorías de lo bello y lo sublime, se halla en estas figuras femeninas.

A la hora de analizar el caso de Coleridge, hay que tener en cuenta que las teorías sobre la mujer en las que se basan los críticos mencionados pertenecen a la segunda mitad del siglo XIX. Por otro lado, en la década de 1790, a la que corresponden todas sus creaciones de "mujeres fatales", sus ideas sobre la igualdad de los sexos seguían bastante de cerca las pautas marcadas por Mary Woolstonecraft. Timothy Fulford cita un pasaje de *The Watchman* en el que Coleridge muestra su total acuerdo con la autora de *Vindications of the Right of Woman* (1999:72).

En mi trabajo anterior sobre este tema señalaba como posible explicación el mero hecho de que estuviese siguiendo una tradición literaria, dentro de las convenciones de la novela gótica y de la dama cruel del amor cortés (Perojo 1993:552). Si bien esta circunstancia pudiera haber tenido cierto peso, en estos momentos creo

que se pueden encontrar otros factores más determinantes. En primer lugar, como ya he indicado, todos los poemas mencionados pertenecen a un periodo muy concreto. Los años de composición son los siguientes: "The Rime of the Ancient Mariner", "Christabel" y, posiblemente, "Kubla Khan", 1797, "Lewti", 1798 y "Love", 1799. Son los años que corresponden a su colaboración poética más estrecha con Wordsworth. El entusiasmo de Coleridge por su relación con Wordsworth trascendía los límites de lo literario. La amistad entre ambos se desarrolló en términos de subordinación y superioridad de carácter formándose un entramado complejo en el que lo personal y lo literario se entrecruzaron de tal manera que no resultan fáciles de deslindar en sus actividades creativas, particularmente en lo que concierne a Coleridge. Hay un aspecto de esta relación que está resaltado en el trabajo de T. Fulford, y es el sentimiento de Coleridge de que Wordsworth tenía un carácter absolutamente masculino, mientras que en él se daban rasgos de feminidad. T. Fulford desarrolla esta idea aplicándola al terreno del estilo literario tal y como la utiliza Coleridge en su crítica de Wordsworth en *Biographia Literaria* (1999:129-54). En este caso aparece como algo negativo, pues hay un contraste implícito con Shakespeare en cuyo estilo Coleridge encuentra el ideal de la androginia, lo que, por otro lado, sería una victoria suya sobre Wordsworth (1999:138).

Estoy totalmente de acuerdo con este planteamiento, que redundo en la idea que he apuntado en otro trabajo sobre cómo Coleridge, desde que Wordsworth rechazó la publicación de "Christabel" en la segunda edición de *Lyrical Ballads*, libró una batalla muy dura por liberarse del ascendente que Wordsworth tenía sobre él y, sobre todo, por separarse de él en el terreno literario, algo que consigue en torno a los años 1816 y 1817 a través de la réplica que supuso la publicación de sus poemas denostados y las ideas de *Biographia Literaria* (Perojo 1998:177-214). A propósito de este ideal de la androginia, hay unas palabras de Coleridge que T. Fulford no cita. Son las siguientes:

I have known *strong* minds with imposing, undoubting, Cobbet-like manners, but I have never met a *great* mind of this sort. And of the former, they are at least as often wrong as right. The truth is, a great mind must be androgynous. Great minds –Swedenborg's for instance– are never wrong but in consequence of being in the right, but imperfectly. (Coburn 1968:44).

Esta afirmación pertenece al año 1832. Creo que lo que en años posteriores se convirtió en un ideal, en la época de su relación de colaboración con Wordsworth hubo de ser algo muy distinto. El sentimiento de subordinación y admiración por Wordsworth en ese periodo pudo estar ligado a un cierto complejo de culpa por esa feminización de su carácter que Coleridge parecía sentir. ¿Qué relación puede tener

esto con la creación de mujeres fatales? Una posible explicación sería la de que sean una proyección del deseo inconsciente de transgredir los límites tradicionales entre los sexos, algo que se encontraría plenamente desarrollado en "Christabel" (Fulford 1999:105). Otra explicación podría estar en lo que el psiquiatra Fritz Wittels denominó la "neurosis de Lilith", padecida por hombres que sienten un temor consciente ante sus tendencias femeninas. Con frecuencia se sienten atraídos hacia mujeres que han cometido actos de violencia, incluso asesinatos, con sus parejas anteriores. El propio Wittels considera que esta teoría puede servir para explicar el éxito de las mujeres fatales (1932:251).

Coleridge habría pasado, en consecuencia, por un proceso de aceptación de lo que él consideraba su parte femenina, que se reflejaría en su poesía en su intento de absorber lo femenino sin incurrir en el afeminamiento, como se observa en la segunda estrofa de "Kubla Khan", donde el poeta expresa su deseo de interiorizar el canto de la doncella abisinia (Fulford 1999:123). La argumentación de Fulford concuerda plenamente con la idea que he presentado en otro trabajo a propósito de la datación de la segunda estrofa de "Kubla Khan", que correspondería al año 1799 o al 1800 (Perojo 1998: 98), época en la que Coleridge comienza esa lucha por desligarse literariamente de Wordsworth. También señalo allí cómo en el año 1799 y a comienzos del nuevo siglo son recurrentes en sus poemas imágenes relacionadas con la doncella abisinia (Perojo 1998:93-97), esto es, imágenes que, desde la perspectiva del presente estudio, reflejarían el deseo del poeta por una feminización de su voz poética a través de esa asimilación de lo femenino, con lo que ya estaría dejando patente ese progreso hacia lo que posteriormente se va a convertir para él en el ideal de la androginia. Resulta bastante significativo el hecho de que a partir de estas fechas las mujeres fatales desaparezcan de su poesía, coincidiendo precisamente con el comienzo de su distanciamiento de Wordsworth en el terreno de la teoría literaria (Perojo 1998), lo que le va a llevar finalmente a plantear ese ideal de la androginia.

Referencias

- Allen, Virginia M. 1983: *The Femme Fatale: Erotic Icon*. Troy: Whitston.
- Coburn, Kathleen (ed.) 1968: *Inquiring Spirit: A Coleridge Reader*. 1951. Minerva
- Coleridge, Samuel T 1912: *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ernest Hartley Coleridge ed. 2vols. Oxford: Clarendon.
- Dijkstra, Bram 1986: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford UP.

- Fulford, Tim 1999: *Romanticism and Maculinity: Gender, Politics and Poetics in the Writings of Burke, Coleridge, Cobbett, Wordsworth, De Quincey and Hazlitt*. Houndmills: Macmillan.
- González Moreno, Beatriz 2001: "Las sombras de lo bello en 'Christabel', 'Lamia', 'La Belle Dame sans Merci' y 'On the Medusa', *Babel*, 10, 39-52.
- Guthke, Karl S. 1999: *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hyder, Clyde K (ed.) 1972: *Swinburne as Critic*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Paglia, Camille 1992: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. 1990. New Haven: Yale UP; London: Penguin.
- Perojo-Arronte, M^a Eugenia 1993: "La mujer y la muerte en la poesía romántica inglesa: aproximación a su tratamiento literario en la obra poética de S.T. Coleridge". *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 545-52.
- 1998: S.T. Coleridge, "Kubla Khan" y *el reto de la poesía*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid.
- Praz, Mario 1970: *The Romantic Agony*. 1951. Trans. Angus Davidson. 2nd ed. Oxford: Oxford UP.
- Rossetti, Dante G. 1965: *Poems*. London: Dent.
- Stott, Rebecca 1996: *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death* 1992. Houndmills: Macmillan, 1996.
- Watkins, Daniel P. 1996: *Sexual Power in British Romantic Poetry*. Gainesville: UP of Florida.
- Wittels, F. 1932: "The Lilith Neurosis. Projection of the Female Component in Men", *The Psychoanalytic Review* 3, 241-256.