

José Manuel Camacho Delgado\* (Universidad de Sevilla)

## *Del fragilis sexus a la rebellio carnis.*

### La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo

#### Resumen

El siglo XIX ha sido fundamental en las representaciones artísticas y literarias de la mujer, en consonancia con el creciente protagonismo que alcanza a lo largo de la centuria. En el presente artículo hacemos un recorrido por el icono de la mujer fatal, centrado en las figuras de Cleopatra, Judith y Salomé, verdaderos ídolos de la perversión femenina, tal y como aparecen caracterizadas en la literatura hispanoamericana finisecular.

Palabras clave: mujer fatal, modernismo, Cleopatra, Judith, Salomé.

#### Abstract

*From Fragilis Sexus to Rebellio Carnis. The Invention of the 'Femme Fatale' in 'Fin de Siecle' Literature*

The nineteenth century was a crucial period regarding artistic and literary depiction of women, a fact related to the growing role they acquired throughout that era. This essay offers a panoramic view of the icon of the 'femme fatale', focusing on the

---

\* Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla (Facultad de Filología). Está especializado en nueva narrativa hispanoamericana (realismo mágico, novela de la dictadura, novela de la violencia y novela del narcotráfico) y en teatro hispanoamericano contemporáneo. El presente texto hace parte de sus actuales indagaciones sobre literatura colombiana. E-mail: jcamacho@siff.us.es

figures of Cleopatra, Judith, and Salome, true idols of 'femme fatale' perversity, as they appear depicted in 'fin de siècle' Latin American literature.

Key words: 'femme fatale', modernism, Cleopatra, Judith, Salome.

## La invención de la mujer decimonónica

Apenas comenzado el siglo xx, la escritora uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), en un tono desgarrado, avalado por una vida sentimental poco agraciada, escribía los siguientes versos:

Y exprimí más, traidora, dulcemente  
Tu corazón herido mortalmente,  
Por la cruel daga rara y exquisita  
De un mal sin nombre, ¡hasta sangrarlo en llanto!  
Y las mil bocas de mi sed maldita  
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.

.....  
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?  
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura  
Que come llagas y que bebe el llanto?  
(García Pinto, 1993, 186).

La estrofa leída pertenece a su poema *El vampiro* (*Cantos de la mañana*, 1910) y aunque las historias de criaturas satánicas procedentes del más allá habían conocido un importante auge, primero con los relatos de John William Polidori (*The Vampire*, 1821) y más tarde con la publicación de *Drácula* (1897) de Bram Stoker, los versos de Delmira Agustini nada tienen que ver con la literatura gótica y los relatos fantásticos de terror, sino con una nueva concepción de la mujer, mitad ángel, mitad demonio, forjada en la mentalidad masculina a lo largo de la segunda mitad del siglo xix.

El siglo xix ha sido considerado como la centuria de las mujeres. A lo largo de este periodo, la mujer pasó a convertirse en un motivo recurrente de discusión y reflexión, que propició todo tipo de enfrentamientos enconados sobre el papel que debía desempeñar la mujer en la nueva sociedad construida sobre los escombros del Antiguo Régimen. Pocas veces en la historia se había hablado tanto de la mujer, de su participación en la vida pública, de sus cualidades dentro de la familia, de sus virtudes en las grandes ocasiones y de sus perversiones en las distancias cortas. La centuria es pródiga en códigos civiles, tratados filosóficos, ensayos científicos y sociológicos, que tratan de explicar y justificar la nueva imagen de la mujer. Lo sorprendente es que esa imagen tiene un origen masculino y serán los patrones culturales patriarcales los que determinen los derroteros, los éxitos y fracasos de la mujer finisecular.

La Revolución Francesa, en la que tuvo una participación destacada la población femenina, consiguió derrocar a la monarquía, clausurar el Antiguo Régimen, establecer

un nuevo orden político, abrir las puertas de la modernidad, inventar al ciudadano, pero se olvidó de crear a la ciudadana. Una de las grandes paradojas de ese importantísimo hecho histórico es que la mujer siguió relegada a una posición secundaria, sometida a los dictados del varón, considerada desde una supuesta inferioridad física e intelectual que venía “avalada” por el nuevo repertorio legislativo y los nuevos avances científicos.

La totalidad de los códigos civiles promulgados a lo largo del siglo establecían y subrayaban la evidente superioridad del hombre frente a la mujer, del marido frente a la esposa, del padre frente a la madre y del hermano frente a la hermana. Este corpus jurídico que permite gobernar con mano implacable sobre los actos y comportamientos de las mujeres, aparece tristemente reforzado por toda una serie de ideas científicas que se desgranaban en diferentes campos del conocimiento durante la segunda mitad del siglo. Las nuevas teorías sobre la evolución de las especies, o los recientes presupuestos filosóficos del positivismo vinieron a ahondar y reforzar aún más la supuesta superioridad del género masculino frente al femenino. Sólo hay que hacer un breve recorrido por las voces científicas más autorizadas del momento para certificar esta circunstancia. Así, por ejemplo, Charles Darwin, tan progresista en su concepción de la historia del hombre, y tan riguroso en el examen y cotejo de los datos de la naturaleza, se deja arrastrar por una concepción tradicionalista, jerárquica y patriarcal en la que el hombre habría evolucionado mucho más que la mujer, al punto que lo femenino supondría una especie de estancamiento en la evolución, cuando no una involución de la propia especie. En sus escritos Darwin se muestra tajante al considerar que el hombre dominaría siempre sobre la mujer, lo que corroboraría su teoría evolucionista.

Más sorprendente, si cabe, resultan las teorías del científico social Herbert Spencer, quien llegó a sostener que la “evolución individual” del hombre era fracturada por culpa de la mujer con la llegada de la menstruación. Como resultado las mujeres mostraban “una perceptible deficiencia en esas dos facultades, la intelectual y la emocional que son el resultado final de la evolución humana, la capacidad de razonamiento abstracto y la que es la más abstracta de las emociones, el sentimiento de justicia” (Anderson y Zinsser, 1991, 178).

Curiosamente, la teoría de la evolución, tan liberadora para la mayoría de las ciencias sociales y científicas, vino a apuntalar aún más los viejos clichés sobre la inferioridad del género femenino. Lo mismo ocurrió con el positivismo. Augusto Comte, el padre de la sociología moderna, escribió en 1839:

La relativa inferioridad de la mujer en este sentido es incontestable, poco capacitada como está, en comparación [al hombre], para la continuidad e intensidad del esfuerzo mental, o bien debido a la debilidad intrínseca de su raciocinio o a su más ligera sensibilidad moral y física, que son hostiles a la abstracción científica y la concentración. Esta indudable inferioridad orgánica del genio femenino ha sido confirmada por experimentos decisivos, incluso en las bellas

artes y con medio de las mejores circunstancias. En cuanto a las funciones del gobierno, la radical ineptitud del sexo femenino es aún más evidente, incluso en el nivel más elemental, que es el gobierno de la familia (Anderson y Zinse, 178).

Ahora bien, con la evolución del pensamiento de Comte, este llegó a sostener justamente lo contrario: las mujeres, algún día, dominarían el mundo, dado que su naturaleza intrínseca era mucho más perfecta que la del hombre. Estos escritos de su madurez fueron utilizados por sus detractores para demostrar que Comte había enloquecido, y que, por tanto, dichas ideas no eran más que un repertorio de disparates, propios de un loco del pensamiento.

En buena parte, toda la artillería científica del siglo XIX fue utilizada para demostrar que los hombres eran superiores a las mujeres, que los hombres eran activos y sus compañeras pasivas, que los varones podían pensar y razonar, y las mujeres solamente sentir y copiar. Por paradójico que resulte, las nuevas ciencias no cuestionaron los viejos tópicos sobre la sexualidad femenina, sino que los reforzaron, dándoles un nuevo barniz pseudocientífico. En cierto sentido, la autoridad bíblica, tan injusta con la sexualidad femenina, fue sustituida por la autoridad biológica.

Todas estas opiniones, remozadas en la teoría científica, dibujan con exactitud la valoración del sexo femenino cuando nos acercamos a la llamada cultura de “fin de siglo”. Cultura finisecular que hizo de la representación femenina el estandarte de los nuevos tiempos. Así, el triunfo revolucionario de 1789 fue representado por una mujer con los pechos al aire, portando una bandera en medio de un campo sembrado de muertos. “La libertad conduciendo al pueblo” (1830), título de la pintura de Delacroix, es sólo uno de los muchos iconos con que las mujeres son representadas, inventadas e imaginadas. El siglo conoce una verdadera explosión en la figuración femenina. Las mujeres aparecen de forma recurrente en la pintura, la escultura, en las ilustraciones de libros, en la fotografía, en los anuncios publicitarios y a pesar de ello, no deja de ser una mujer imaginada e imaginaria, un ídolo construido desde los patrones culturales masculinos.

Tres son los grandes arquetipos femeninos seguidos a lo largo de la centuria: la mujer musa (inspiradora del arte y las letras), la mujer virgen (representada en la Inmaculada Concepción, promulgada por Pío IX, en 1854) y la mujer seductora, devoradora de hombres, capaz de llevar su perversión sexual hasta límites no imaginados por el género masculino. Es en este tercer grupo, formado por mujeres con un halo fatal, poseídas por un impulso vampírico, y cuyo comportamiento supone una continua trasgresión de tipo sexual, en el que va a centrarse el presente análisis.

## Los impulsos sexuales del siglo XIX. La contaminación erótica

El final de siglo conoció, en palabras de la ensayista Lily Litvak, una verdadera “contaminación erótica” (1979), que afectó a todos los órdenes de la vida y que dio

pie para que Sigmund Freud reivindicara la importancia de la sexualidad como el motor de todos los actos humanos. Hasta este momento el concepto de sexualidad había sido marginado y recluido a formas de vida trasgresoras que poco o nada tenían que ver con la vida marital. Desde la Iglesia y desde el propio Estado burgués hubo una campaña de persecución de las relaciones prematrimoniales o extraconyugales, mostrando en todo momento una intransigencia granítica hacia la prostitución, los paraísos galantes, los hijos naturales, las madres solteras, las relaciones homosexuales y lésbicas y otras formas de vida consideradas pecaminosas e inmorales.

En este clima resurge un sentido de los placeres de la carne que había estado larvado en la conciencia europea durante siglos y son precisamente los escritores simbolistas, quienes hacen de la adoración a Eros (dios griego del amor) una de las señas de identidad de la modernidad recién estrenada. La época conoce un despliegue del erotismo sin precedentes, y hace del arte un inmenso escaparate donde se pueden contemplar prácticas hasta entonces desechadas por la sociedad, como el onanismo, la homosexualidad, la necrofilia, la pedofilia, el incesto, el fetichismo, la sodomía y mil y una formas de refinamiento sexual representadas en la singular figura del protagonista de *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde. En esta línea, Charles Baudelaire y Paul Verlaine, conscientes de la nueva coyuntura histórica, articulan buena parte de su producción poética en torno al miedo que suscita la aparición de un arquetipo femenino heterodoxo, trasgresor y vampírico, al que Bram Dijkstra ha llamado, con mucho acierto, “ídolos de perversidad” (1994).

Baudelaire descubre que el hombre moderno arrastra consigo un profundo sentido de insatisfacción, de vacío, de miedo ante lo desconocido. Y en esa caída de su estado de gracia, la mujer representa una atracción hacia el infinito, una inmersión fatídica en las potencias del mal. La mujer puede arrastrar al hombre hacia su propia destrucción, pero también hasta formas de goce carnal inimaginables. Esa búsqueda hedonista del placer sexual siembra la literatura, y el arte en general, de un repertorio vastísimo de elementos eróticos que aluden a la voluptuosidad y la sensualidad de sus protagonistas. Los textos de la época dan buena cuenta de un nuevo léxico en el que abundan las bocas rojas, los senos firmes, los ojos negros y profundos, las miradas lascivas, los cabellos electrizados al viento, el vientre firme y ansioso... Muy atrás queda la *solitudo carnis*, el desprecio del cuerpo y de los sentidos, tan característicos de la vida europea desde la Edad Media (Fumagalli, 1990), y en su lugar vamos a encontrar una verdadera liturgia del placer, a través del erotismo, la sensualidad, la voluptuosidad, y un nutrido elenco de figuras y mitos, utilizados para reactivar dichos sentimientos.

La estética finisecular exudaba sensualidad y ponía de manifiesto el poder oculto e insondable de la sexualidad femenina. La vestimenta, los cosméticos y afeites, los accesorios y reclamos del cuerpo se convierten en símbolo de la nueva feminidad. Son las marcas *identificadorias* de un tipo de mujer que opta por una vida rebelde, marginal, de clara confrontación con el mundo masculino. Incluso los tradicionales

prostíbulos, conocidos ya entonces con el eufemismo de paraísos galantes, experimentan un cambio vertiginoso con los nuevos aires sexuales que pasan página en el kamasutra finisecular. Hetairas, meretrices, cortesanas y concubinas de insospechada belleza ponen de moda el gusto por lo exótico y lo singular, integrando en su exquisito repertorio erótico todo tipo de elementos procedentes de África y del lejano Oriente. Las chicas galantes que aparecen en la literatura son mujeres suficientemente capaces de adoctrinar al hombre en los juegos del amor y la palabra. Son amorosas, coquetas, conocen mil formas de seducción para volver loco al cliente, pero también poseen altos vuelos intelectuales, y es justo en esa capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre, donde se alcanza el mayor grado de perversión. No hay mayor placer que el que pasa por el filtro de la inteligencia. Además, conforme nos acercamos al final del siglo, los paraísos galantes, en su afán por conocer formas alternativas y refinadas de placer, incorporan a su hábitat el gusto por el hachís, el kifí, la marihuana, el opio y el alcohol, al punto que muchos de ellos acabaron convirtiéndose en paraísos artificiales, en los que se gestó más de una composición poética en las personas de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Julio Herrera y Reissig o el propio Rubén Darío.

Paraísos galantes o artificiales, la mujer que habita estos lugares de ensueño resulta más deseada conforme su atrevimiento supera cualquier forma de inhibición. El escritor, desde el nuevo registro de su sensibilidad, se convierte en un voyeur que contempla entre fascinado y perplejo los muchos peligros que ofrece la sexualidad femenina. La literatura finisecular se apoya en una serie de metamorfosis o máscaras que deben ser entendidas como nuevas invenciones masculinas. Es el hombre quien crea a la mujer mala y la crea a su imagen y semejanza, para deleite de sus sentidos y como válvula de escape de las tensiones sexuales que atenazan el inminente cambio de siglo. Las máscaras de la perversión femenina se concretan en la literatura por medio de una serie de personajes con una fuerte raigambre en el mundo clásico y en la cultura bíblica. Son los casos de Elena, Circe, Dalila, Pandora, Semíramis, Judith, Cleopatra o Salomé, personajes que guardan entre sí una gran semejanza, coincidiendo en sus rasgos esenciales: ellas representan la fatalidad, la perversión, la unión indisoluble entre el erotismo y la muerte (Eros y Tánatos), entre el deseo y la destrucción, de ahí que continuamente se las represente como criaturas híbridas: arpías, ninfas, vampiresas o satiresas, tan características de la literatura modernista. Son, en definitiva, las ocupantes lujuriosas del segundo círculo del infierno, tal y como las retrató Dante Alighieri en su *Divina Comedia*.

Para Baudelaire las mujeres hermosas son flores dañinas, malsanas, enfermizas, pero a pesar de ello son las únicas capaces de espantar a la Muerte y detener por un instante el paso arrasador del tiempo. En su poesía la mujer simboliza el mal, el nuevo ángel caído, hermoso, luciferino y mortal, que arrastra al hombre hacia las zonas oscuras de su personalidad. La mujer de Baudelaire instaura un modelo que aparece de forma recurrente en toda la literatura del periodo: son féminas misteriosas, como

ocurre con la Mona Lisa de Leonardo, o son portadoras de extraños deseos y sus actitudes resultan satánicas. Aparecen siempre caracterizadas con la piel pálida, los labios carnosos y rojos por la sangre bebida, el cuello estilizado, la cabellera serpentina, las manos delicadas; su cuerpo de ébano o de marfil desprende un aroma salvaje y sus movimientos son extraordinariamente generosos, invitando al hombre a un nuevo pecado original en el siempre tentador paraíso de la sexualidad. Todo en ella es depositario de una voluntad irrevocable de deseo, destrucción y muerte. Son, en definitiva, deidades extrañas concebidas desde la imaginación febril del hombre, cuya creación y culto responde a una de las paradojas más sorprendentes de la época; paradoja que lleva al escritor a satanizar aquello que ama, porque en el dolor encuentra la mayor fuente de placer. Tres son las metamorfosis o máscaras de la perversión femenina que vamos a analizar en las figuras de Cleopatra, Judith y Salomé.

### Cleopatra, la mantis religiosa

De forma explícita, o bajo ciertos camuflajes, Cleopatra se prodiga sin tacañería en la literatura finisecular. Los hechos notables e insólitos de su biografía, como son sus amores con Julio César o Marco Antonio, o el asesinato de su esposo-hermano Tolomeo XIII, la convierten en una criatura vertiginosa y sobresaliente en su forma de vida. Escritores como Propertio, Lucano, Plinio el Viejo y, sobre todo, Plutarco, habían caído en esta peculiaridad, considerando a Cleopatra como el modelo de cortesana sin prejuicios, ambiciosa, atrincherada en sus muchos encantos corporales, experta y sabia en los recursos de alcoba (Frenzel, 1976, 96-99). Así la retrata Boccaccio siglos más tarde en su obra *De claris mulieribus* (1356-1364) y en términos parecidos la encontramos en la tragedia de William Shakespeare, *Antonio y Cleopatra* (1607).

La leyenda originada en torno a la reina egipcia (69-30 a. C.) nos habla de una mujer insaciable en sus apetitos sexuales, una mujer sensual y hermosa que cuida su piel dándose baños de esperma; una mujer que ajusticia sin el menor atisbo de piedad a los esclavos-amantes con los que vive noches desafortunadas de amor y sexo. Es así como la inmortaliza también el escritor francés Théophile Gautier en un relato titulado *Una noche con Cleopatra* (1845), y que Darío (1867-1916) debió tener muy presente en su poema *Metempsychosis*, que sirve de prólogo al libro *El canto errante* (1907).

En *Metempsychosis* el mito de Cleopatra comparte escenario con una de las preocupaciones esenciales de Darío: la transmigración de las almas, su capacidad para cohabitar en cuerpos diferentes alejados en el tiempo. En un principio se pensó que el esoterismo y las creencias mágicas y ocultistas formaban parte del anecdotario del modernismo. Sin embargo, hoy nadie duda de la importancia de tales prácticas y credos en la configuración de la cultura finisecular.

El resurgimiento de una nueva espiritualidad que intenta clausurar el auge del pensamiento racionalista lleva al escritor a interesarse por la cábala, el hermetismo, las teorías de Madame Blavatsky sobre la conciencia cósmica, el espiritismo, el ocul-

tismo, la magia negra y todo tipo de creencias gnósticas que alimentan una nueva sensibilidad religiosa (o pseudo-religiosa)<sup>1</sup>. Es en este contexto en el que se filtra una creciente preocupación por el lado oscuro del hombre, explorando las zonas habitadas por los monstruos de la razón, y permitiendo a Darío ofrecer su particular versión sobre la transmigración o metempsicosis de las almas en el ejemplo del esclavo romano:

“Yo fui un soldado que durmió en el lecho  
de Cleopatra la reina. Su blancura  
y su mirada astral y omnipotente.

Eso fue todo.

¡Oh mirada! ¡oh blancura y oh aquel lecho  
en que estaba radiante la blancura!  
¡Oh la rosa mármorea omnipotente!

Eso fue todo.

Y crujió su espinazo por mi brazo;  
y yo, liberto, hice olvidar a Antonio.  
(¡Oh el lecho y la mirada y la blancura!)

Eso fue todo.

Yo, Rufo Galo, fui soldado, y sangre  
tuve de Galia, y la imperial becerra  
me dio un minuto audaz de su capricho.

Eso fue todo.

¿Por qué en aquel espasmo las tenazas  
de mis dedos de bronce no apretaron  
el cuello de la blanca reina en broma?

Eso fue todo.

Yo fui llevado a Egipto. La cadena  
tuve al pescuezo. Fui comido un día  
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.

Eso fue todo”

(*El canto errante*, 1907).

Darío recrea una escenografía erótica que potencia la sensualidad de Cleopatra, y lo hace en un lenguaje que poco tiene que ver con las contorsiones gramaticales de otros libros. La libertad de cada verso, marcada por un ritmo que suena como una confesión o una letanía, ofrece un perfecto equilibrio entre el amor y la muerte que rondan la existencia de esta particular voz poética que responde al nombre de Rufo Galo.

El poema es también un ejemplo perfecto de cómo el dolor y la tragedia ofrecen una lectura erótica de la existencia. Por su parte, el testimonio de Rufo Galo es doblemente trágico, no sólo por su muerte sin sentido, sino también por haber tenido

---

<sup>1</sup> Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), más conocida como Madame Blavatsky, fue fundadora de la Sociedad Teosófica. En sus tratados de teosofía defendió la transmigración de las almas y su reencarnación como un paso previo a su purificación definitiva.



la oportunidad de derrotar a Cleopatra en el escenario de sus crímenes. Es él, a pesar de su masculinidad, a pesar de su fuerza, quien sucumbe ante los poderes sexuales de la reina egipcia. La “imperial becerra” alcanza la eternidad erótica, como diría Octavio Paz, en un minuto audaz de su capricho, convirtiendo el acto sublime del esclavo en una fantasía macabra con un final truculento.

El tema de la metempsicosis permite a Darío, además, una particular alquimia literaria: Cleopatra sigue viva en cada uno de sus ajusticiamientos. Su capacidad para aniquilar a sementales, bravucones y protomachos la convierte en el paradigma de la hembra vampírica que hace de la muerte el mayor reclamo para alcanzar el placer eterno. Ahora bien, si Cleopatra representa a la mantis religiosa, el personaje de Judith encarna el arquetipo de la viuda negra. Ella es la otra gran enemiga del género masculino y protagoniza la segunda metamorfosis en este análisis.

## Judith, la viuda negra

La historia de Judith alcanzó gran popularidad entre los intelectuales de fin de siglo. Conocida por el *Libro de Judith*, del *Antiguo Testamento*, este personaje se inscribe en la nómina de cazadoras de cabezas y su perfil literario llega a confundirse en multitud de ocasiones con el de Salomé<sup>2</sup>. Así ocurre en la pintura de Gustave Klimt (1862-1918) y en el cuento de Darío, *Voz de lejos* (1983, 312-317).

El texto bíblico da cuenta de una viuda joven y bella, que vive en la ciudad de Betulia, a la sazón un recinto sitiado por las tropas del monarca Holofernes. Cansada de la hambruna de su pueblo, Judith decide visitar al enemigo en la carpa, que simboliza los arrestos de su poder y los jirones de su masculinidad. Es allí donde lo seduce, lo ama con una intensidad no conocida por el poderoso rey, y es allí donde Judith ajusticia a Holofernes cortándole la cabeza con su propia espada (Frenzel, 275-276).

En su arranque bíblico Judith se muestra como una heroína: ella devuelve la libertad y la dignidad a su pueblo; también es un freno a la soberbia masculina. Sin embargo, su utilización en la literatura finisecular le confiere el estigma de la maldad. Ella representa a la viuda virginal que prepara con mimo y rigor la ejecución del amante, y para ello se sirve de forma generosa de la hermosura con que ha sido dotada. Al igual que otros personajes con un trazado literario parecido, el personaje de Judith aparece siempre ataviado con hermosos ropajes que incitan al fetichismo del amante. Sus apariciones en la poesía decimonónica están consignadas por la estética exuberante del adorno sin medida. En todos los objetos que rodean al personaje hay una particular mística sensual, erótica y visionaria. Judith es la amante que traiciona y ajusticia: la viuda negra que venga a su pueblo en la figura del intruso Holofernes.

<sup>2</sup> Véase el capítulo que Bram Dijkstra dedica a este asunto: “El oro y las furcias vírgenes de Babilonia; Judith y Salomé: las sacerdotisas de la cabeza cortada del hombre”. En *Ídolos de perversidad* (1994, 352-400).

Pero además, Judith tiene otros encantos añadidos en la morfología de su arquetipo: su presunta sumisión ante la voluntad del monarca no es más que un ardid con que consuma su venganza. La confianza ciega con que el guerrero descansa junto a su espada, después del acto amoroso, va a ser la trampa mortal de la que no saldrá jamás. Y al igual que ocurre con Cleopatra, el coito y los rituales del cortejo preceden siempre a la ejecución, preparando el terreno para que el guerrero Holofernes pierda la más importante de todas las batallas: la batalla de la vida.

Un ejemplo para representar este icono de la maldad lo encontramos en el poeta colombiano Guillermo Valencia (1873-1943), quien desarrolla la historia de *Judith y Holofernes* en dos sonetos que podrían ser englobados dentro de cierta estética impresionista, ya que todos los elementos que circulan entre sus versos proyectan luces y sombras sobre la tragedia que se construye a ritmo lento:

### JUDITH Y HOLOFERNES

#### (TESIS)

Blancos senos, redondos y desnudos, que al paso  
de la hebrea se mueven bajo el ritmo sonoro  
de las ajorcas rubias y los cintillos de oro,  
vivaces como estrellas sobre la tez de raso.

Su boca, dos jacintos en indecible vaso,  
dar la sutil esencia de la voz. Un tesoro  
de mil hinchas la pulpa de sus carnes. El lloro  
no dio nunca a esa faz languideces de ocaso.

Yacente sobre un lecho de sándalo, el Asirio  
reposa fatigado; melancólico cirio  
los objetos alarga y proyecta en la alfombra...

Y ella, mientras reposa la bélica falange,  
muda, impassible, sola, y escondido el alfanje,  
para el trágico golpe se recata en la sombra.

\*

Y ágil tigre que salta de tupida maleza,  
se lanzó la israelita sobre el héroe dormido,  
y de doble mandoble, sin robarle un gemido,  
del atlético tronco desgajó la cabeza.

Como de ánforas rotas, con urgida presteza,  
desbordó en oleadas el carmín encendido,

y de un lago de púrpura y de sueño y de olvido,  
recogió la homicida la pujante cabeza.

En el ojo apagado, las mejillas y el cuello,  
de la barba, en sortijas, al ungido cabello  
se apiñaban las sombras en siniestro derroche

sobre el lívido tajo de color de granada...  
y fingía la negra cabeza destroncada  
una lúbrica rosa del jardín de la Noche.  
(1955, 151-152).

Como si estuviésemos ante una secuencia de *suspense*, Judith aprovecha el reposo del héroe, el descuido de su espada cruenta, para cercenarle la cabeza, vengando así a su pueblo, la memoria de su marido, y erigiéndose en el arquetipo de la decapitadora regicida, cuya mejor filiación literaria la encontramos en la tercera metamorfosis de este análisis: la figura de Salomé y su baile mortal.

## Salomé y su danza macabra

Este personaje de raigambre bíblica tiene su origen en los Evangelios de San Marcos y San Mateo, y más tarde aparece en los textos del historiador judío Flavio Josefo. Según la leyenda, Herodías, casada con Herodes, desea la muerte de Juan el Bautista. Su hija, caracterizada como una hermosa princesa judía, baila para Herodes a condición de un deseo: que le entreguen la cabeza del Bautista en una bandeja de plata. La elaboración literaria de la leyenda tiene su origen en los textos patrísticos, a partir del siglo v, en los que Juan aparece como mártir y la extraña joven decapitadora comienza a ser conocida con el nombre de Salomé (Frenzel, 268-271).

En realidad la historia de Salomé ha pasado más o menos desdibujada a lo largo de la literatura. Hay que esperar a los óleos del pintor francés Gustave Moreau (1876) para que Salomé entrase con gran fuerza en el acervo de criaturas malignas del siglo XIX. Tal y como se concibió su figura legendaria, Salomé representa la perversión sexual de una adolescente virgen que provoca los deseos más irrefrenables con sus bailes exóticos, al modo de la danza de los siete velos, y su anhelo satánico por poseer la cabeza santa del hombre que bautizó a Jesucristo.

La leyenda de Salomé fue utilizada a ambos lados del Atlántico como un referente artístico del nuevo protagonismo de la mujer en la sociedad industrial. Mallarmé con su poema *Herodiada* (1864); Baudelaire, con algunas composiciones como *Una mártir* o *Danza macabra*; Flaubert con su relato *Herodías* (1877); o Joris Karl Huysmans con su novela *A contrapelo* (1884) dan buena cuenta del mito de la mujer decapitadora en la literatura europea. Es precisamente en la novela de Huysmans donde se consolida el arquetipo de Salomé como adolescente-niña, “extraña y sobre-

humana”, que se contorsiona provocativamente en una danza lasciva en donde pretende manipular la voluntad del tetrarca Herodes. Huysmans la define como el

viejo Vicio del mundo, la diosa de la Histeria inmortal, la Maldición de la Belleza Suprema sobre todas las demás bellezas con los espasmos catalépticos que agitan su carne y endurecen sus músculos -una Bestia del Apocalipsis, monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, envenenando, como la Helena de Troya de las viejas fábulas clásicas, todo lo que se le acerca, todo lo que la ve, todo lo que la toca (citado por Dijkstra, 382).

El mito de Salomé llega a Hispanoamérica de la mano de Oscar Wilde, cuyo relato del mismo nombre fue publicado en 1891. Con su historia, la cazadora de cabezas aparece vinculada a la presencia de la luna llena y a ciertas prácticas vampíricas. En el relato de Wilde hay una variante muy interesante: la propia muerte de Salomé, ejecutada por orden de Herodes, quien no puede soportar más los despechos y desplantes amorosos de su hijastra. En el texto del escritor inglés, la cazadora es cazada en las redes de su propia maldad, aunando en una misma secuencia dos motivos fundamentales de esta literatura: el amor y la muerte.

Son muchas las versiones de Salomé en la literatura hispanoamericana y más concretamente en el periodo finisecular que nos ocupa. Así, el escritor uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910), en su poema *Numen*, correspondiente al libro *Los Peregrinos de Piedra* (1910), hace un recuento de algunas perversidades célebres de la historia, como Clitemnestra, Fedra, Semíramis o Melisendra, a las que hermana en su capacidad para profanar los símbolos sagrados. Herrera y Reissig llama a Salomé “Mefistófela divina”, “Vértigo de ensambladura / y amapola de sadismo”, “sediciosa del pecado”, creando una nueva Sodoma que, al igual que el círculo lujurioso del infierno de Dante, es un lugar privilegiado para que la libertad se convierta en pecado (Herrera y Reissig, 1998, 69-70).

Por su parte, el escritor andaluz Francisco Villaespesa (1877-1936), en su poema *Herodías* centra toda su atención en la madre de Salomé, verdadera causante de la desgracia del Bautista, a la que describe temblorosa “bajo la túnica de púrpura bordada / de esmeraldas y perlas”. En la reconstrucción de la escena Villaespesa descarga buena parte de la tensión erótica en la presencia inquietante de unos leones, ansiosos por saborear “el desnudo y sangriento cadáver de Johanán”<sup>3</sup>.

Otro ejemplo notable lo ofrece el poeta colombiano Guillermo Valencia. Su poema *Salomé y Joakanann* cierra un díptico al que subtitula “tesis” y “antítesis” sobre los efectos devastadores de las cortadoras de cabeza. Valencia recrea a una Salomé con forma de serpiente, aire de gitana, que baila las danzas más exóticas de Oriente, al

<sup>3</sup> El poema “Herodías” ha sido antologado por Pedro J. de la Peña en *El feísmo modernista*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1989, 90.

punto que enloquece de amor a Herodes. El tetrarca ofrece a su hijastra las ciudades más hermosas de su imperio, pero ella las desprecia por considerarlas ciudades muertas. No son piedras viejas, ni calles polvorientas lo que persigue la perversa adolescente, sino la cabeza del Bautista (Valencia, 153-154).

Aunque el halo sexual se desprende de todas las versiones consultadas, es Rubén Darío quien de forma más explícita ha otorgado una lectura erótica al mito de Salomé en uno de sus poemas clásicos, perteneciente a *Los cisnes y otros poemas* (1905):

“En el país de las Alegorías  
Salomé siempre danza,  
ante el tiarado Herodes,  
eternamente.  
Y la cabeza de Juan el Bautista,  
ante quien tiemblan los leones,  
cae al hachazo. Sangre llueve.  
Pues la rosa sexual  
al entreabrirse  
conmueve todo lo que existe,  
con su efluvio carnal  
y con su enigma espiritual”  
(1993, 291).

En el poema la sexualidad adquiere una dimensión cósmica, panteísta, por lo que Salomé no simboliza sólo a la mujer perversa, sino a la mujer sexual con su misterio intrínseco, con su capacidad primigenia para ordenar el caos y desordenar el mundo de los hombres.

El poeta cubano Julián del Casal (1863-1893), quien concibe su poemario *Mi museo ideal* (1893) como postales literarias que recrean la pintura de Gustavo Moureau, dedica dos de sus sonetos –*Salomé* y *La aparición* (2001, 121-122)– a la hermosa bailarina. Casal centra el primero de sus poemas en la figura del Tetrarca, al que retrata como un anciano venerable, “de mirada grave, / barba canosa y extenuado pecho” (121). Frente al anciano Herodes, una Salomé voluptuosa baila envuelta en un velo de “ardiente pedrería”. Al igual que ocurre con otros poetas del periodo, Casal presenta el primer soneto como un anuncio de la tragedia inminente. Funciona esta primera secuencia poética como un fotograma literario que permite reconstruir o intuir cierto grado de animación en el baile, cuyo desenlace último es el martirio del Bautista.

En el segundo soneto de Casal, *La aparición*, un Herodes que se siente despreciado por Salomé en sus pretensiones amorosas, se deleita ante la contemplación de una espada rojiza con la que el verdugo acaba de cercenar la cabeza de San Juan. Salomé, más sensible de lo habitual, huye al contemplar al Precursor decapitado por el que siente una pasión indescriptible.

Un aspecto importante en la historia de Salomé viene dado por su muerte, de la que no hay ninguna constancia en los Evangelios. En el cuento *La muerte de Salomé*, Rubén Darío se sirve del tópico del manuscrito encontrado, y por medio de un estilo arcaizante, empedrado de expresiones que dan un sabor añejo a su historia, al modo de los usos de la novela de caballerías, ofrece una versión supuestamente apócrifa sobre el final de la hermosa bailarina:

En cuanto a las cosas y sucesos de antiguos tiempos, acontece que dos o más cronistas contemporáneos, estén en contradicción. Digo esto, porque quizá habrá quien juzgue falsa la corta narración que voy a escribir en seguida, la cual tradujo un sabio sacerdote mi amigo, de un pergamino hallado en Palestina, y en el que el caso estaba escrito en caracteres de la lengua de Caldea (223).

Esta crónica encontrada accidentalmente y traducida al “román paladino” ofrece todos los lugares comunes del mito: el baile lascivo de la adolescente, su belleza pérfida y serpentina, la locura amorosa de Herodes, el festín en el que se comen los más ricos manjares y se liban los licores más exquisitos y exóticos e, incluso, la intervención de Jehová, que se hace notar por medio de un rayo anunciador de cierta venganza o justicia divina. El texto dice así: “Una leyenda asegura que la muerte de Salomé acaeció en un lago helado, donde los hielos le cortaron el cuello” (224). La cortadora de cabeza prueba su propia medicina por medio de esta decapitación en la que interviene un agente natural: el hielo.

Darío contradice esta versión, a la que considera legendaria y, por tanto, apócrifa, y en su lugar ofrece una nueva lectura del mito en el que una Salomé completamente desnuda, se deleita sobre el raso púrpura mientras contempla la cabeza del Bautista en una bandeja dorada. El goce sensual de Salomé se interrumpe cuando siente que el collar que lleva puesto, una serpiente de oro con ojos grandes y sangrientos, comienza a cobrar vida y a apretarle el cuello hasta quitarle la vida. En ese instante “la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, adonde estaba, triste y lívida, la del precursor de Jesús; y al lado del cuerpo desnudo, en el lecho de púrpura, quedó enroscada la serpiente de oro” (224). Es, en esta nueva variante, la intervención de un elemento sobrenatural, la animación de la serpiente, lo que permite dar un castigo severo a la pecadora.

También resulta muy interesante la versión del escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), desarrollada en su cuento *El triunfo de Salomé* (1989). La protagonista del relato, Marta, una muchacha enfermiza y enclenque baila de forma febril una danza oriental que ha sido compuesta para ella y que lleva por nombre el título del cuento. A pesar de su grave enfermedad que la lleva a encontrarse en una situación límite, Marta baila y se contorsiona de forma extraña, como poseída por un espíritu maligno, hasta que cae muerta. En esta versión no es Salomé quien muere, sino un cuerpo que ha sido poseído por su espíritu; es un caso más de

metempsicosis, que permite la continuidad de su perversión más allá de la caducidad de la materia.

Para finalizar este recorrido por las muchas formas de perversión femenina que se encuentran en la literatura finisecular, es importante insistir en que tales metamorfosis están reflejando, por encima de todo, el miedo intrínseco que el hombre decimonónico siente ante la sexualidad de las mujeres. Analizadas en su conjunto, la sonrisa enigmática de Gioconda, la belleza exultante de Helena, la traición de Dalila, el incesto de Fedra... todas estas historias no son más que fábulas moralizantes en las que el escritor destapa su incertidumbre ante los nuevos tiempos que se avecinan. Tiempos en los que la mujer comienza a ser dueña de sus sentimientos y depositaria de sus deseos más íntimos.

Frente a la mujer arrinconada por la sociedad y que se atrinchera en los símbolos del hogar, como Madame Bovary, Ana Karenina o la Regenta, el escritor finisecular convierte la reivindicación femenina en una nueva perversión. Transformada en ídolo, en cortesana, en vestal o en sacerdotisa del mal, esa concepción particular de la mujer supone una fractura en sus derechos más elementales. Las miserias y trajines que sufre acaban siendo diluidos en una maraña de metáforas y símbolos que dignifican o pervierten su imagen, pero que en modo alguno reflejan su verdadera vida y sus muchas preocupaciones. El deseo con que estos escritores se enfrentan a la sexualidad agresiva de la mujer aparece revestido siempre con los ropajes suntuosos de la cultura exótica y cosmopolita, alejado del entorno real en el que la mujer consigna su identidad, envuelta en todo tipo de conflictos sociales y culturales.

Desde la aristocracia de la literatura se crea a la becerra lúbrica a la que se adora y canta en la Sodoma decimonónica, y se omite de forma deliberada a la mujer de carne y hueso, a la del día a día, a la que no es portadora del misterio y el enigma del mundo, sino sólo un telar de desdichas. Analizados estos arquetipos de forma retrospectiva, resulta relativamente fácil establecer todo tipo de paralelismos, correspondencias y analogías entre los últimos bostezos del siglo XIX y el final del siglo XX, con sus sartales de santones y agoreros y un gusto indecible por alcanzar nuevas formas de refinamiento sexual. Basta echar un vistazo al mundo del cine o al de la televisión para comprender que hoy en día son frecuentes las Juthiths, Cleopatras o Salomé que anuncian pantalones vaqueros, bebidas espirituosas o esperan pacientemente al viajero despistado que busca un tugarío "Abierto hasta el amanecer", siguiendo la estela del director de cine Quentin Tarantino.

En cierto sentido, los paraísos galantes o artificiales que conocen el desarrollo de esta imagen fatal de la mujer, han sido sustituidos por otras formas alternativas de trasgresión y heterodoxia que no necesitan del espacio acotado en la ciudad moderna: para eso están los medios de comunicación. Sólo hay que consultar las muchas historias de lujuria, de muerte, de satanismo, camufladas en el inevitable lenguaje publicitario, o contemplar la explosión de colorido de las llamadas "reinas de la noche" (o drag-queens), o examinar los símbolos epatantes de la música pop, o el len-

guaje polisémico de los tatuajes, para corroborar que estas nuevas manifestaciones de la sexualidad artística responden también a los vaivenes que sufre la sensibilidad en este arranque de milenio. A más de cien años mal contados del periodo entrevisto, la maldad femenina imaginada por los hombres se presenta ante nosotros como un palimpsesto inacabado que se teje y desteje al ritmo de las obsesiones masculinas. Y es que como dice la escritora francesa Marguerite Yourcenar, en boca de su emperador Adriano, para muchos hombres “el deseo es la más dulce de las torturas”.

## Obras citadas

- Agustina, Edelmira. *Poesías completas*. Edición de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 1993.
- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, vol II, 1991.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bosch, Esperanza, Victoria A. Ferrer y Margarita Gili. *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1999.
- Caballero Wangüemert, Marita. *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. México: FCE, 1983.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*. Barcelona: Debate, 1994.
- Casal, Julián del. *Poesía completa y prosa selecta*. Edición a cargo de Álvaro Salvador. Madrid: Verbum, 2001.
- Ferreres, Rafael. “La mujer y la melancolía en los modernistas”. *El modernismo* (Lily Litvak ed.). Madrid: Taurus, 1986:171-183.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1976.
- Fumagalli, Vito. “*Solitud Carnis*”. *El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1990.
- García Gual, Carlos. “Tres mujeres fatales de la bella Alejandría: Cleopatra, Tais y Afrodita”. *La Antigüedad novelada*. Barcelona: Anagrama, 1995:174-186.
- Gil Calvo, Enrique. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Edición de Enrique Marini-Palmieri. Madrid: Castalia, 1989.
- Gubern, Román. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Edición crítica de Ángeles Estévez. Madrid-París: Colección Archivos, 1998.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus, 1998.
- Litvak, Lily. *Erotismo y fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.
- Lipovetsky, Guilles y Elyette Roux. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama, 2004.



- Pellicer, Rosa, "Salomé en la literatura hispanoamericana del fin de siglo". *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. (Trinidad Barrera ed.), Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1997, 33-42.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado, 1999.
- Reverseau, Jean-Pierre. *Salomé. Un mito contemporáneo, 1875-1925*. Madrid: Ministerio de Cultura, t.f. Editores, 1995.
- Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1955.