

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ

«EN EL PAÍS DE LAS ALEGORÍAS
SALOMÉ SIEMPRE DANZA».
FIGURACIONES DE SALOMÉ EN LA LITERATURA
HISPÁNICA Y EN LAS ARTES DE FIN DE SIGLO



GRANADA
2023

COLECCIÓN HISTORIA LITERARIA Y FILOLOGÍA

DIRECTOR: Andrés Soria
(Universidad de Granada)

CONSEJO ASESOR: Miguel Ángel García (Universidad de Granada), Encarna Alonso (Universidad de Granada), Juan Varo, Ginés Torres Salinas (Universidad de Granada); Javier Blasco (Universidad de Valladolid); Paolo Tanganelli (Universidad de Ferrara); José Lara Garrido (Universidad de Málaga); Roland Béhar (École Normale Supérieure de Paris); Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos).

© ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-7283-8 • Depósito legal: Gr./1807-2023

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Telf.: 958 243930-246220

www: editorial.ugr.es

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: Tadígra. Granada

Imprime: Comercial impresores. Motril

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

No hay belleza exquisita
sin algo de extraño en las proporciones¹
(Edgar Allan Poe, *Ligeia*)

Was sonnst du warst,
sagte dir Wotan.
Was jetzt du bist,
das sage dir selbst²
(Richard Wagner,
Die Walküre)

1. Traducción de Julio Cortázar, en Edgar Allan Poe, *Obras Completas I*, Madrid: Aguilar, 2007.

2. «Lo que antes fuiste, / te lo dijo Wotan. / Lo que ahora eres, / esto dítelo a ti misma» (Die Walküre, Acto III, Escena II, trad. de Ángel Fernando Mayo Antónanzas, en *El anillo del Nibelungo*, Madrid: Turner, 2008.



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
2. LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE SALOMÉ	45
2.1. La historia de una figura secundaria	45
2.1.1. Antecedentes a los Evangelios	46
2.1.2. La mirada de las Sagradas Escrituras y de los <i>Evangelios Apócrifos</i>	52
2.1.3. La versión histórica: Flavio Josefo	58
2.1.4. Las apostillas de los Padres de la Iglesia	61
2.1.5. Visiones legendarias de Salomé desde la Edad Media	77
2.1.5.1. El motivo de la decapitación del Bautista en ámbito hispánico	86
2.2. El mito de Salomé en las artes	100
2.2.1. Mitificaciones de Salomé en las artes plásticas	103
2.2.2. La consolidación del mito moderno a partir de la pintura del siglo XIX	105
2.2.3. El recorrido de Salomé por las literaturas europeas en la primera parte del siglo XIX	124
2.2.3.1. Heinrich Heine y las visiones románticas	134
2.2.3.2. Entre el Parnaso y el simbolismo de Stéphane Mallarmé	151
2.2.3.3. Gustave Flaubert y la culminación del espacio exotista	185
2.2.3.4. La consolidación del mito finisecular a través del decadentismo	201
2.2.3.5. Los procedimientos desmitificadores: Laforgue y Apollinaire	267
2.2.4. La figura de Salomé en la música y la danza	282
2.2.4.1. El lied	283
2.2.4.2. La ópera (I): Jules Massenet	287
2.2.4.3. La ópera (II): Entre Oscar Wilde y Richard Strauss	298

ÍNDICE

2.2.5. La danza.	307
2.2.6. El trasvase cinematográfico: creación y desarrollo de las <i>vamp</i>	312
3. SALOMÉ EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS DEL MODERNISMO. . . .	325
3.1. Antecedentes y recepción de la figura de Salomé en ámbito hispanico finisecular	325
3.2. Las primeras perspectivas orientalistas	338
3.2.1. Julián del Casal y Guillermo Valencia	338
3.2.2. Francisco Villaespesa y Ramón Goy de Silva	368
3.3. Intertextualidad y reescrituras: Enrique Gómez Carrillo, Froylán Turcios y Roberto Brenes Mesén	396
3.4. La literatura de Rubén Darío: entre el arquetipo y su supe- ración	433
3.5. La pervivencia del arquetipo literario: Salomé en la literatu- ra mexicana modernista.	453
3.5.1. Vías de recepción del mito	455
3.5.2. Variaciones míticas a través de los autores mexicanos .	460
3.6. Nuevas relecturas del imaginario finisecular: el caso de Emilio Carrere	492
3.7. Gabriel Miró y el comienzo de las alternativas al mito deca- dentista	508
3.8. José María Vargas Vila: intertextualidad y renovación folleti- nesca	518
3.9. Las claves desmitificadoras	542
3.9.1. Ramón Gómez de la Serna	544
3.9.2. Vicente Huidobro y Ricardo Güiraldes	555
3.9.3. Antonio de Hoyos y Vinent y Ramón del Valle- Inclán	567
3.9.4. Las reescrituras feministas: Emilia Pardo Bazán y Delmira Agustini	601
4. CONCLUSIONES.	633
5. BIBLIOGRAFÍA.	639
6. ANEXOS	691
ANEXO I. VARIANTES MÍTICAS DE SALOMÉ EN LAS LITERATURAS HISPÁ- NICAS	691
ANEXO II. IMÁGENES	695

AGRADECIMIENTOS

Resulta obligado agradecer su ayuda a muchas personas, sin las cuales este proyecto no habría podido desarrollarse. En primer lugar, a la Dra. Amelina Correa Ramón, con cuyas enseñanzas fue un privilegio contar y de cuya sabiduría se beneficia altamente este libro, instigado por su confianza. Agradezco además su ayuda en mi investigación a los profesores conocidos en la UNAM (México), sobre todo al Dr. Vicente Quirarte, supervisor de mi estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB, UNAM). De los resultados obtenidos allí fueron responsables, entre otras personas, la Dra. Lilia Vieyra, la Dra. Laurette Godinas, el Mtro. Miguel Ángel Castro y el Dr. Pablo Mora. Fuera del IIB, gran importancia tuvo la ayuda del Dr. José Ricardo Chaves, del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL, UNAM), así como la Dra. Luz América Viveros. Quiero agradecer además el apoyo de algunos profesores de mi segunda casa, la Universidad Complutense de Madrid; especialmente, a las doctoras Rebeca Sanmartín y Evangelina Soltero.

Continuando con las menciones especiales, tendría que dedicar un apartado extenso a reconocer con justicia la ayuda de otras personas queridas: primero, a Angélica Nathalie Ortiz Olivares, gran estudiosa del mito de Salomé; en segundo lugar, a Emilio Ocampos Palomar, de la Universidad de Sevilla, tanto por su amistad y apoyo constante de tan largo tiempo, como por su ayuda en el ámbito de la poesía del Modernismo español. Mención aparte merecen Sergio Hernández Roura y Coral Velázquez Alvarado, investigadores de la UNAM y amigos de mi estancia mexicana, por tantos momentos y lecturas compartidas.

En la última etapa, esta investigación ha conocido también otros apoyos diversos, como los de algunos compañeros y alumnos del IES Lope de Vega (Madrid), conocidos durante el curso 2021/22. Entre ellos, destacaré a Marta Torres, Encarna Cánovas y Carmen Cilleruelo, así como a algunos alumnos enormemente inspiradores (sobre todo, en ese momento, en los grupos de 1.º Bach. E y 2.º Bach. A), que me enseñaron que la docencia de la literatura merece la pena. Finalmente (aunque quizás habría que comenzar por aquí), un lugar especial queda reservado a algunos amigos de diferentes etapas que me han acompañado también en el último estadio de preparación de este libro. Aparte de los mencionados en agradecimientos anteriores, quiero acordarme también de Inés Sanz, Lourdes Taruzón, Carmen Corrales, Alicia Niño, Gabriela Martínez y Félix Martín.

Mayo de 2023

1. INTRODUCCIÓN

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air¹
(Sylvia Plath, *Ariel*)

La figura de Salomé puede considerarse uno de los mitos bíblicos de mayor productividad a lo largo de la historia del arte, experimentando a partir del siglo XIX un mayor volumen de transformaciones. Prácticamente todas las formas artísticas se han fijado en la hija de Herodías, en la princesa hebrea que impulsó el martirio de Juan el Bautista. De por sí, el tema resultaba atractivo desde la misma base evangélica, que no dudó en resaltarse desde los primeros tratados de la patrística. Herodías y Salomé se presentaban aquí como la cobertura de la actuación diabólica, en lucha contra lo divino representado por el profeta, verdadero protagonista de la historia neotestamentaria. Con el tiempo, sobre todo en pintura, las figuras del banquete de Herodes se irán individualizando; el Bautista continuará representando un protagonismo manifiesto, así como Herodías, la instigadora original del crimen. En el caso de Salomé, su evolución alcanzará mayor importancia: de resultar una figura secundaria, en apariencia bajo las órdenes de su madre, a partir del Renacimiento comenzará a independizarse. Paulatinamente, la belleza de la joven irá alcanzando mayor relieve, posando junto a la cabeza decapitada del profeta.

1. Del poema “Lady Lazarus”: “De las cenizas / surjo con mi cabello rojo / y me como a los hombres como aire” (Trad. de Ramón Buenaventura, en *Ariel*, Madrid: Hiperión, 2016).

Remontándose a un conjunto de leyendas medievales, la literatura romántica interpretará al personaje como una víctima más de un amor imposible. Una vez que el sujeto femenino expresa su individualidad, queda construido el mito moderno. Con la historia bíblica como telón de fondo, la figura de Salomé enmarcará todo el ámbito decimonónico y finisecular: su loco amor confesado en la obra de Heine llegará a la perversidad exaltada de la tragedia de Oscar Wilde, cuya heroína se enriquecerá además de la tradición pictórica simbolista. Entre ambos autores, y con posterioridad a ellos, la literatura universal en un sinnúmero de poemas, novelas y dramas tratará total o parcialmente el tema de forma incansable. Particularmente, será la época de finales del XIX cuando la obsesión por la danzarina aumente todavía más, sensación que debió percibirse intensamente por un público al que el arte llegaba de forma cada vez más inmediata y multiforme.

Los nuevos espectadores de inicios del Novecientos, bombardeados por multitud de imágenes de esta *mujer fatal* (en pintura, literatura, música, danza, cine o publicidad), consumieron el producto con avidez. Algunos indicadores de la rentabilidad de esta figura únicamente en ámbito español son aportados por el hecho de su masiva aparición en numerosas revistas y periódicos de la época, así como en las colecciones literarias periódicas o incluso como instrumento publicitario. En el penúltimo caso, y sólo en la obra de Emilio Carrere, la figura de Salomé apareció por ejemplo en publicaciones como *El Cuento Popular*, *La Novela Corta* o *La Novela de Hoy* en un espacio de tiempo que abarca desde 1914 a 1928. En estos años, pese a las novedades estéticas europeas, concluido ya el período de las vanguardias, la “moda” de Salomé parecía no tener fin. Ciertamente, el impulso finisecular había resultado sobresaliente: un estudio de 1912 mencionaba un conjunto de 2.789 poemas sobre el tema, y Mireille Dottin-Orsini, analizaba con detalle nada menos que 338 obras de importancia entre 1870 y 1914².

2. Se hace referencia a la obra de Mireille Dottin-Orsini *S comme Salomé*, catálogo de la exposición *Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, celebrada en Toulouse en 1983, organizada por la Université de Toulouse-Le Mirail y el Centre de Promotion de la Recherche Scientifique.

Ante el alud de obras que se fijaron en la figura de Salomé, la crítica literaria y cultural no pudo resistirse a elaborar una gran variedad de interpretaciones, que destacarán en la época de Fin de Siglo. Ya en mayo de 1892 Anatole France publicaba en la *Revue Hebdomadaire* su artículo “Hérodiade dans l’histoire” (reproducido por Enrique Gómez Carrillo en *El Nuevo Mercurio*, en 1907). Cuatro años después, Jean Lorrain ya alababa en su artículo “Salomé et ses poètes” (*Le Journal*, 11 de febrero de 1896) todos los logros que apreciaba en la tragedia de Wilde, recalcando la trascendencia del personaje femenino y su interpretación en clave de *mujer fatal*. Posteriormente, las obras de Lorrain recibirían el influjo de la obra de Oscar Wilde. En este ámbito de trabajos seminales, la recepción del mito de Salomé en la España del Novecientos se comprueba en sendos artículos de historia y crítica literaria y artística: el primero, de Fernando Araujo en su “Revista de Revistas” (*La España Moderna*, septiembre de 1910), secundado luego por otro de Rafael Sánchez de Ocaña titulado “La leyenda de Salomé” (*La España Moderna*, marzo de 1911). A estos trabajos sucederán otras empresas críticas, como las de Emilia Pardo Bazán en sus crónicas de *La Nación* y *La Ilustración Artística*.

Al poco de inaugurarse el siglo xx, continuando con el apogeo literario del mito, comienzan a publicarse obras extensas que pretenden analizarlo desde los orígenes, estudiando su presencia en multitud de modalidades artísticas. Este era el caso de las dos obras firmadas por Reimar Secundus, *Der Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde* (1907) y *Stoffgeschichte der Salome-Dichtungen nebst einer Analyse des Marcus-Evangeliums* (1913). Un año antes, Hugo Daffner publicaba su *Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung, Bildende Kunst, Musik* (1912), donde la perspectiva interdisciplinar se desarrollaba para abordar el estudio iconográfico. En cuanto a la crítica hispánica del Novecientos, destacará la obra de Rafael Cansinos Assens *Salomé en la literatura* (1919), con su particular análisis de la figura de Salomé en la obra de Flaubert, Wilde y Mallarmé. Con posterioridad a Daffner y a Cansinos, hubo que aguardar hasta textos como *The legend of Salome and the principle of art for art’s sake* (1960), de Helen Grace Zagona, para encontrar más trabajos centrados en el mito.

Con este breve resumen de antecedentes críticos finiseculares (a los que se unieron en la segunda mitad del siglo xx las obras de Dijkstra, Bornay o Rodríguez Fonseca), puede apreciarse cómo pese a contar con más de un siglo de crítica literaria y artística que trató el mito de forma directa o más tangencial, continúan existiendo hoy lagunas urgentes que precisan ser completadas. En primer lugar, por la naturaleza del mito y su productividad inherente, surgen nuevas relecturas que aquellos primeros estudios históricos no pudieron cubrir. Por otro lado, el concepto de “selectividad” (Bloom, 1998: 195-197) y “prestigio” que el canon literario occidental abanderó (Fowler, 1979: 97-119; Fokkema, 1998: 236-244; Mainer, 2000: 153-154 y 231-232), deslegitimó determinadas literaturas (como la hispánica), e incluso a nombres particulares dentro de una misma cultura (Mainer, 2000: 257-259). Así, las historias del mito de Salomé confeccionaron un grupo de modelos franceses y anglosajones de los que el resto de testimonios no se considerarían sino meras copias sin valor. Este trabajo pretende revisar los textos “ejemplares”, resaltando en la mayoría de las veces su calidad literaria³. Sin embargo, al mismo tiempo, se ofrecerán las “voces” de autores olvidados, eminentemente hispánicos.

En este trabajo se defiende la puntual dependencia del mito finisecular de Salomé con respecto a unos modelos europeos, pero se pretende ir más lejos. Ciertamente, puede probarse cómo el mito de Salomé muestra la postura estética e ideológica de los diferentes autores de Fin

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

de Siglo. La figura de la princesa hebrea en la literatura finisecular hispánica, en tanto que “estrategia literaria” (Marchal, 2005: 9), evidencia la evolución de un material literario a través de diferentes autores en el transcurso del Modernismo hispánico. Así, el personaje femenino aparece imbricado en la pluralidad de formas de las que hablaba Federico de Onís (1934: XIII-XIV), transformado a través de una multiplicidad “eclectica” de estéticas (Rama, 1985: 42; Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: XVI) y de “direcciones renovadoras”, cuyas facetas (entre ellas, parnasianismo, decadentismo o simbolismo) (Schulman, 1987: 21) se alteran en el seno de esta compleja “actitud” artística⁴ (Gullón,

4. No atendemos aquí a conceptos ya superados tales como la dicotomía “Modernismo/Generación del 98”, sugerida desde Azorín y sistematizada por Salinas al hablar de “conflicto entre dos espíritus”, o por Díaz Plaja en *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951) (Gutiérrez Girardot, 1983: 11-14; Salinas, 1972: 13; Díaz-Plaja, 1979: 211-267; Zuleta, 1988: 89-99). Sin embargo, desde estas mismas perspectivas no pocas veces se expresaron dudas sobre el particular: “Se ve bien que hacia 1900 la palabra ‘modernismo’ tenía un contenido mucho más amplio que el que hoy le damos” (Alonso, 1952: 141). Tal y como viene ocurriendo en los últimos tiempos, hay que entender el Modernismo como concepción global de una época (Picon Garfield y Schulman, 1984: 26; Zuleta, 1988: 99-102; Calinescu, 2003: 86-90), concepto que parte de los certeros juicios expresados por Federico de Onís: “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en todos los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (1934: XV). De forma análoga se expresaban Enrique Díez Canedo (Castagnino, 1967: 12-139) y Juan Ramón Jiménez al hablar del Modernismo como fenómeno de época: “movimiento general teológico, científico y literario [...]. Luego se ramificó en varias direcciones específicamente literarias, y sigue vigente” (2010: 18). Sobre estas “direcciones literarias”, temas, estilos y sensibilidades que nutren el Modernismo ahondará Gullón (1990a: 16-17, 21-31). Así, se superará finalmente la inoperante dicotomía entre modernistas y noventayochistas (Gullón, 1969: 7-19), advirtiéndose sobre la necesidad de nivelar discursos eclécticos tan diversos como los de Martí, Gutiérrez Nájera, Darío, Lugones o González Martínez (Schulman, 1981: 76-78; 1987: 23-24 y 28). De esta forma, diferentes estéticas se originan en un mismo fenómeno literario (Schulman, 2010: 18), multiforme, rebelde y anárquico, en palabras de

1990: 16-17, 21-31). Pero la sombra de Salomé es alargada, y su presencia se mantiene dominante desde los primeros autores modernistas como Julián del Casal hasta los esperpentos de Valle-Inclán, conformando así una tradición mítica (Rodríguez Fonseca, 1997; Torres Pou, 1998; Camacho Delgado, 2006).

El marco cronológico que abarca este trabajo el período finisecular y modernista; concretamente entre 1890 (año de aparición de soneto “Salomé” de Julián del Casal, nuestra primera fuente hispánica finisecular, en clave parnasiana) y 1924, año del estreno de *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán⁵, obra cercana al esperpento. El espacio sobre el que se asienta este trabajo resulta el ámbito hispánico, aunque se realizará un estudio comparatista teniendo en cuenta los referentes europeos, tanto en literatura como en otras artes. Ciertamente, la figura

Manuel Machado: “No de modernistas sino de modernos hay aquí una porción de escritores que a mi entender no tienen otra cosa de común que el no parecerse nada los unos a los otros. El carácter, pues, de nuestra actualidad literaria es la anarquía, el individualismo absoluto” (2000: 414). Todo ello supone la necesidad de hablar no ya de un movimiento o escuela homogénea, sino de “modernismos” diversos que se agrupan únicamente en su afán de individualidad y renovación (Pacheco, 1999: XI-XII y XVIII; Machado, 1981: 112-115), y que se inscriben de forma indisoluble en la situación histórica de radical modernidad (Chaves, 2007: 20-21) que implican el capitalismo (Rama, 1985: 49-79), la industrialización (Litvak, 1980: 15-17) y la “europeización” (Gutiérrez Girardot, 1983: 21-23).

5. Se establece la fecha de 1924 como término del corpus textual por el estreno de *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, antesala a la vanguardia, pero en deuda todavía con el mito finisecular. No se trabajarán otras obras coetáneas o posteriores a esta fecha, puesto que, ya sea por cronología o por desarrollo formal, se entienden como estadios evolucionados del mito inscritos en el siglo xx y alejados estéticamente de las tendencias finiseculares. Este es el caso del mito de Salomé en las *Suites* (1921-1923) de Federico García Lorca, el poema de Máximo Soto *Herodías* (1926) (Torres Pou, 1998: 113-114), la novela de Sara Insúa *Salomé de hoy* (1929), el texto “Susana saliendo del baño” (*Cazador en el alba*, 1930), de Francisco Ayala (Navarro Durán, 1985), “He besado tu boca, Yokanaan” (*Siete miradas en un mismo paisaje*, 1981) de Esther Tusquets, *Los motivos de Circe* (1988) de Lourdes Ortiz, el fragmento teatral *Salomé* (*Revista de Occidente*, 94, 1989) de Fernando Pessoa o *Herodías Salomé* (2007) de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa.

finisecular de Salomé asistió a un cruzamiento intenso entre artes, como se ejemplifica en la obra de Casal y su écfasis, produciendo una “representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2003: 206). Valiéndose de este procedimiento, Casal recreaba en su poesía las pinturas simbolistas de Gustave Moreau, como ya había hecho antes Joris-Karl Huysmans en *À Rebours* (1884).

En este período, se avanza hacia la construcción de un arquetipo⁶ literario casi desde los inicios. La causa principal de ello no resulta otra que el largo camino que llevaba recorrido el mito en la literatura y el arte europeos, al que los autores hispánicos vuelven su mirada. En este sentido, el clásico trabajo de Mario Praz señalaba la literatura gótica del siglo XVIII como inicio de las modernas imágenes de *mujer fatal*, construyéndose un “tipo literario” (Praz, 1999: 351) predominante en el XIX y en el que se inscribiría la figura de Salomé, cuya primera aparición de peso en literatura no se produciría hasta *Atta Troll* (1843) de Heinrich Heine. La importancia de esta epopeya burlesca en verso resulta trascendental, pues no sólo lega una imagen mitificada a la posteridad, sino que, al mismo tiempo, manifiesta su cansancio del tema y satiriza al

6. Entendemos como *arquetipo* no solo los contenidos universales del “inconsciente colectivo” que describía Jung (1984: 10-11), sino en un sentido más amplio, uniendo al concepto las matizaciones de Gilbert Durand y las del propio Jung en otros textos, al hablar de su carácter fijo, “falta de ambivalencia” y constancia (Gutiérrez, 2012 : 37-38): “L’archétype est donc une forme de dynamique, une structure organisatrice des images, mais qui débordent toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images” (Durand, 1976 : 66). Así, para Monneyron, la mujer fatal es una figura arquetípica, que se halla oculta en lo más profundo del inconsciente humano, y que va evolucionando y adaptándose a los tiempos, desde la Antigüedad Hebrea y Grecolatina hasta el expresionismo alemán de inicios del XX o las *vamp* cinematográficas (2002: 749 y 751). Estos conceptos se acercan a la noción de “tipo” expresada por Mario Praz: “Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circumscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía” (1999: 351).

personaje. Se encuentra aquí el punto de partida de las visiones irónicas y desmitificadoras que aparecen cuarenta años después en las *Moralités* (1886) de Jules Laforgue y en multitud de textos hispánicos.

La versión de Salomé orientalizante y mitificadora prosigue en las letras hispánicas (Rodríguez Fonseca, 1997a; Toledano Molina, 2005: 58-59) después de Casal en poetas como Guillermo Valencia (*Ritos*, 1899), Leopoldo Lugones (*Revista Moderna*, 15 abril de 1901), Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), Rafael López (*Revista Moderna de México*, enero de 1906), José Juan Tablada (*Revista Moderna de México*, julio de 1906), Francisco Villaespesa (*Torre de marfil*, 1910), Emilio Carrere (*Dietario sentimental*, 1916) o Efrén Rebolledo (*Caro Victrix*, 1916). También en prosa se dedica espacio a Salomé: en el género del cuento por parte de Darío (“La muerte de Salomé”, 1891), Enrique Gómez Carrillo o Froilán Turcios; en novelas de Carrere como *El manto de oro de Salomé* (1914), en *Salomé. Novela-poema* (1918) de José María Vargas-Vila y en el ensayo, destacando las aportaciones de Emilia Pardo Bazán y José Ortega y Gasset. Por último, también se dedican piezas teatrales al tema, como la obra de Goy de Silva *La de los siete pecados* (1913), y *La Cabeza del Bautista* de Valle-Inclán (1924). Cuando Darío escribe sus poemas, ya está constituido todo el corpus europeo de los grandes textos dedicados a Salomé. Junto al *Atta Troll*, la *Hérodíade* (1864) de Mallarmé, la “Herodías” (1877) de Flaubert o la de Huysmans, emerge la *Salomé* (1893) de Oscar Wilde.

En línea con Wilde y los artistas de su órbita, Darío y otros autores modernistas desarrollaron el complejo y contestatario erotismo finisecular en sus figuraciones de Salomé. Pero no resultará esta la única vertiente del mito bíblico en la literatura hispánica; sino que existe otra cuyos orígenes se remontan, como se ha anticipado, a las obras de Heine y Laforgue. En la literatura española, el máximo exponente de esta lectura “paródica” de Salomé viene representada por *La Cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, que enmascara y deforma los personajes bíblicos. Esta posición desmitificadora aparece planteada también en la poesía de Delmira Agustini, los cuentos de Ricardo Güiraldes (*El cencerro de cristal*, 1915) y la prosa de Antonio de Hoyos y Vinent. A su vez, todos estos textos contaban con el temprano precedente de la

Beatriz (1909) de Ramón Gómez de la Serna. Mención aparte merecería la transformación del mito experimentada en la obra de Emilia Pardo Bazán, en base sobre todo a sus tesis feministas y espiritualistas. Como se puede apreciar, la figura de Salomé puede servir como guía a través del bosque de corrientes y tendencias finiseculares y modernistas: desde el parnasianismo de Casal hasta los esperpentos de Valle-Inclán, pasando por las corrientes espiritualistas y antecediendo la vanguardia.

Otro objetivo de este estudio puede deducirse ya de lo anteriormente expuesto. Después de delimitar las fuentes primitivas, una primera etapa de este trabajo vendrá marcada por el estudio de la mitificación de Salomé en las literaturas europeas y a través de otros soportes artísticos. Posteriormente, se pretende elaborar un corpus lo más completo posible de los textos que recuperan el mito de Salomé en España e Hispanoamérica entre 1891 y 1924. A continuación, se elaborará un análisis provisional de estos testimonios míticos, procurando devolver a los textos el lugar que en ocasiones se les ha disputado. Esto traerá como resultado el rescate de parte de la obra de autores a menudo maltratados por la crítica y olvidados por el público, como resulta el caso de Emilio Carrere, Ramón Goy de Silva o José María Vargas Vila (Toledano Molina, 2005; Triviño Anzola, 1988). Se establecerán además las pertinentes comparaciones con textos franceses, ingleses o alemanes, analizando cada testimonio en profundidad para observar en última instancia qué aporta al “discurso mítico hispánico” de Salomé.

El análisis de los elementos de este “discurso mítico” no puede desasirse del horizonte cultural de finales del *xix* y principios del *xx*, donde el diálogo entre literaturas y diferentes soportes artísticos resultaba muy frecuente. Tanto por los viajes y el contacto directo⁷ (Gonzá-

7. A los célebres viajes de Rubén Darío por ciudades como La Habana, Madrid, Buenos Aires, Nueva York o París, habría que añadir por ejemplo los de Francisco Villaespesa, el gran promotor del Modernismo en España, que en una extensísima gira americana (entre 1917 y 1931) visitará, entre otros países, México, Puerto Rico, Venezuela, Cuba, Panamá, Argentina o Brasil. A la actividad literaria de estos periplos se deben muchos de los contactos directos con diferentes literaturas en el seno del Mo-

lez, 1983: 172) que permitían los modernos medios de comunicación, o por las traducciones⁸, resultarán continuos los trasvases de elementos formales y temáticos que se repiten y reconstruyen de texto en texto. Sobre ello opinaron los propios escritores, ya desde la *Weltliteratur*⁹ de Goethe hasta Gutiérrez Nájera. En el inicio del Modernismo, el poeta mexicano no dudó en caracterizar la literatura moderna en 1885¹⁰ como suma de “poderosa individualidad” y cosmopolitismo: “[...] hoy no puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria y solo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno” (en Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011:

dernismo hispánico, haciendo del cosmopolitismo una base fundamental (Paz, 1991: 14-16). Concretamente, París sería el idealizado punto de encuentro de todas las tendencias modernas, hacia el que también se encaminaron Enrique Gómez Carrillo, José Juan Tablada, Amado Nervo o Manuel Machado. Se hace así de París la ciudad mítica de la modernidad, atrayente en tanto que paraíso moderno, elegante y cosmopolita (Gómez Carrillo, 2011: 185-187) pero también repudiada en tanto que cuna del vicio y la perversidad, como la ve José Asunción Silva (Pera, 1997: 25-42; 125-126).

8. La traducción ejerció un importante papel como “importadora” de modelos externos; en su diálogo con las letras hispánicas se alcanzaría la plena modernización literaria (Gallego Roca, 1996: 25-50). Merece resaltarse el fenómeno de las antologías de traducción que proliferaron a lo largo de la “Edad de Plata”. En este periodo, y basándose solo en los repertorios fragmentarios (no en el conjunto de las antologías de autores particulares, aún más extenso), Luis Pegenaute documenta nada menos que setenta y nueve recopilaciones, debidas algunas de ellas a importantes traductores de la época, como Teodoro Llorente, José de Siles, Enrique Díez-Canedo o Fernando Maristany (2017: 26-31).

9. Resultan paradigmáticas las declaraciones de Goethe a Eckermann en 1827: “Cada vez veo más claro [...] que la poesía es patrimonio común de la Humanidad y que en todos los lugares y en todos los tiempos se manifiesta en centenares y centenares de individuos. [...] Por eso a mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones, y les aconsejo a todos que hagan lo mismo. La literatura nacional no significa hoy gran cosa, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época” (Goethe, 1990: 1144).

10. Se hace referencia al artículo de Manuel Gutiérrez Nájera de la serie “Crónica del domingo” publicado en *El Partido Liberal* (I, 135) el 2 de agosto de 1885.

87). Años más tarde, El Duque Job aconsejará la comunicación entre literaturas a través del concepto de “cruzamiento”:

consERVE cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya (2011: 92-93).

Hay que reconocer, como ya hacía Gutiérrez Girardot para hablar del Modernismo hispánico, el fenómeno de “europeización” al que responde la literatura moderna, inscrita invariablemente (al margen de peculiaridades “autorales”) en semejante universo, deudor siempre de una ideología burguesa-capitalista (1983: 21-23). De esta forma, resulta necesario observar la diferencia entre las diferentes sociedades nacionales, pero también su conexión económica, ideológica y cultural (Chaves, 2007: 15).

En estas complejas relaciones entre literaturas arroja luz el comparatismo, sobre cuyos alcances, siguiendo la estela anticipatoria marcada por Gutiérrez Nájera, continuaron reflexionando los escritores. Sin salir del ámbito modernista, el mismo Rubén Darío desarrollaba el tema en “Los colores del estandarte” (1896):

Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? Luego ambos idiomas, están, por decirlo así, contruidos con el mismo material. En cuanto a la forma, en ambos puede haber idénticos artífices. La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo (en Gullón, 1980a: 51).

En este fragmento, aparte de los estereotipos sobre el conservadurismo de la literatura de española, el autor de *Prosas Profanas* va más

lejos de una reflexión sobre el concepto de *influencia*. Para el nicaragüense, puede darse una suerte de correlación entre diferentes lenguas, hermanadas tanto en lo formal como en la transmisión de los contenidos poéticos “eternos”. De alguna manera, se adelanta así Darío a la noción de “polen de ideas” estudiada por Darío Villanueva al hablar de los elementos que “fecundan la inspiración de generaciones y generaciones de poetas” y que forman parte de “códigos culturales compartidos”, de “tradiciones supranacionales” (Naupert, 2001: 121 y 95). Inmersa en el imaginario occidental en tanto que figura bíblica, no extraña la existencia de la multiplicidad de representaciones sobre la princesa hebrea a lo largo de la historia de la literatura.

La literatura finisecular muestra cómo el contacto entre textos y lenguas supera la simple moda para tornarse en fenómeno inscrito en la esencia de la modernidad. Lo propio ocurre también en Hispanoamérica, donde la nueva literatura cimienta su independencia de la metrópoli a través de un “arte sincrético”, con “deseos de universalismo” (Schulman, 1981: 88). Pero además de esta ansia cosmopolita¹¹ (Paz, 1991: 12-14), el Modernismo cree también en los procesos interartísticos¹², como la ya mencionada écfrasis.

11. El cosmopolitismo defendido por autores como Rubén Darío no dejó de abanderar la unión entre culturas que nutriría el Modernismo: “Los señores sabios nos demuestran que no existen razas; que la raza latina, más que ninguna otra, no existe. [...] Yo soy de la raza en que se usa el yelmo del manchego y el penacho del gascón. Yo soy del país en donde un grupo de ancianos se sientan cerca de las puertas Sceas, a celebrar la hermosura de Helena con una voz ‘lilial’, como dice Homero; yo soy de los países pindáricos en donde hay vinos viejos y cantos nuevos, yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España” (cit. por Heliodoro Valle, 1960: 150).

12. Como señala Praz, ya los parnasianos franceses habían buscado efectos pictóricos en sus descripciones, al tiempo que autores como Gautier (*Histoire du romantisme*, 1874), advertían sobre la hermandad entre las diferentes artes: “Una multitud de objetos, de imágenes, de comparaciones, que se creía irreducibles al verbo, han entrado en el lenguaje y allí han quedado; la esfera de la literatura se ha ampliado y su inmenso orbe incluye ahora la esfera del arte” (Praz, 1979: 174). Más tarde Baudelaire retomará la pérdida de límites entre las artes como fenómeno que acogía los conceptos de “decadencia” (con respecto a modelos anteriores) y “modernidad” (hibridismo,

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece el pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe (Darío, 1989: 31).

De esta forma teoriza Darío sobre los elementos de correspondencia entre las artes (Praz, 1979: 10 y 24-31; Souriau, 2016: 20-23). Resulta este uno de los caracteres fundamentales de la literatura moderna, entendiéndose como discurso *transficcional* o *intermedial*, que manifiesta su propia conciencia de hibridación y contacto con otros medios artísticos y de comunicación (Pérez Bowie, 2010: 28; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8)¹³. En última instancia, el poeta se muestra apasionado por esta naturaleza mixta del discurso poético: “Un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza” (Darío, 1989: 31). Por tanto, el nuevo artista, dialogando con otros discursos, y que a la vez percibe el arte por diferentes vías sensoriales (la literatura decimonónica pero también la pintura prerrafaelita o Moreau), no

creación de nuevas formas): “¿Es un resultado inevitable de la decadencia que todo arte revela hoy día un deseo de invadir las artes colindantes, y los pintores introducen escalas musicales, los escultores utilizan el color, los escritores utilizan medios plásticos, y otros artistas, los que nos interesan hoy día, despliegan un tipo de filosofía enciclopédica en las mismas artes plásticas?” (cit. por Calinescu, 2003: 167-168). Así llegaba Baudelaire, comentando la obra de Wagner, a su concepción de “l’art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait” (cit. por Calinescu, 2003: 168).

13. También Pardo Bazán manifiesta la conciencia de hibridación del arte moderno: “[...] la sollicitación de las otras formas artísticas, la ambigüedad ambiciosa que obliga al escultor a buscar efectos pictóricos; al pintor, a introducir poesía lírica o épica, literatura, en fin, en sus cuadros; al músico, a calcular efectos descriptivos y notas de color [...]; al escritor, a emular al pintor, produciendo, a toda costa, la sensación artística, el efecto de la luz o el sonido; [...] a todos, en fin, a meter la hoz en mies ajena, a sentir el desasosiego panestético, ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce” (1991: 407).

dejará de reflejar esta experiencia en su obra; la recurrencia a un procedimiento de expresión superior funcionará como vehículo para alcanzar el ideal artístico. En la práctica, la consecución de esta suerte de arte total en la estela wagneriana en que todas las artes se hermanaban conoció grandes resultados, como algunas de las revistas de Villalpessa o los números de *Revista Moderna* (1898-1903).

A esta conciencia de hibridez de las formas en el Modernismo ha de sumarse el carácter mismo del fenómeno que aglutina los textos que se tratarán en este trabajo. Concretamente, consideramos nuestro corpus textual sobre Salomé como parte del tronco constructivo de un *mito literario*. Esta postura teórica supone además soslayar el concepto de *tema* elaborado por Trousson (1981: 22-23)¹⁴, entendiendo como más operativo el término *mito*. Partiendo de la base de que una de las cualidades primarias del mito resulta su *narratividad* (Brunel, 1992: 31; Wunenburger, 1994: 34-35; García Gual, 2003: 2-3) y su naturaleza ficcional (Martínez-Falero, 2013: 484), resulta necesario considerar el discurso mítico en términos más amplios de lo que haría Mircea Eliade al hablar de su *religiosidad* inherente (1999: 63-64; 2005: 72; 2006: 13-14).

El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada ‘pregnancia simbólica’ (Durand, 1993: 36).

De esta forma, Gilbert Durand analiza la esencia narrativa del mito y su estructura, funcionando siempre como conjunto de rela-

14. Puede recordarse la diferenciación teórica que hace Trousson entre “tema” y “motivo”, no asumida en este trabajo: “Convenons d’appeler ainsi [thème] l’expression particulière d’un motif, son individualisation ou, si l’on veut, la passage du général au particulier. On dira que le motif de la séduction s’incarne, s’individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan ; le motif de la création artistique dans le thème de Pygmalion [...]” (Trousson, 1981 : 22-23).

ciones, en ningún caso reductible a una situación simple o a un tipo (Brunel, 1992: 29-30). Al mismo tiempo, se observa en el mito su dinamismo, el simbolismo inherente que alberga y su carácter esquemático, y que, por su carácter dinámico, se va reelaborando a lo largo del tiempo. Esta naturaleza “esquemática”, “permanente” (Lévi-Strauss, 2000: 232) o “redundante” (Brunel, 1992: 31) hace que el mito sea susceptible de su descomposición en unidades estructurales más pequeñas, que experimentarán complejas relaciones entre ellas:

[...] a los elementos propios del mito [...] los llamaremos: unidades constitutivas mayores. ¿Cómo se procederá para reconocer y aislar estas grandes unidades constitutivas o *mitemas*? [...] las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino *haces de relaciones*, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significante (Lévi-Strauss, 2000: 233-234).

Interesa ahora quedarse con el concepto de *mitema* o con el término equivalente *motivo* (Tomachevski, 1982: 185; Curtius, 1989: 150; Pimentel, 1996: 37-38). Con fines prácticos, es indispensable dividir el mito en unidades más pequeñas susceptibles de análisis, perceptibles en un discurso mítico tan marcadamente narrativo como es el caso de Salomé. Aquí, los mismos eventos de la historia evangélica permiten aislar ya mitemas como la danza, la petición de la cabeza del Bautista o la decapitación.

Las teorías de Lévi-Strauss poseen ventajas cuando se aplican más allá de la etnografía. También en literatura existen *haces de relaciones* que hay que tener presentes para penetrar en la profundidad del discurso mítico. Ahora bien, para establecer estas relaciones, resulta necesario elaborar un corpus amplio, como se pretende en este trabajo.

Nosotros proponemos, por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones. Dicho de otra manera: el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal. [...] Puesto que un mito se compone del conjunto de sus variantes, el análisis estructural deberá considerarlas a todas por igual (Lévi-Strauss, 2000: 239-240).

De esta forma, se hace necesario saltar de las variantes prestigiadas por el canon hacia otras variantes textuales habitualmente silenciadas, pero que aportan más conocimiento del discurso mítico global. Con el tiempo, la *mitocrítica*¹⁵ continuó desarrollando el concepto complejo de *esquema mítico*, de cuyos conceptos parte este trabajo:

En el corazón del mito [...] se sitúa, pues, el *mitema* (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso); éste átomo mítico tiene una naturaleza estructural (*arquetípica*, en el sentido junguiano; *esquemática*, según G. Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un *motivo*, un *tema*, un *decorado mítico* (G. Durand), un *emblema*, una *situación dramática* (E. Souriau). [...] una doble utilización posible de este mitema estructural según las represiones, censuras, costumbres o ideologías activas en una época o entorno determinados. Un mitema puede manifestarse, y actuar semánticamente, de dos formas distintas, una forma *patente* y una forma *latente* (Durand, 1993: 344).

Así, junto al mitema o motivo, que organiza de forma estructural y semántica el discurso (Losada Goya, 2022: 536), pueden confluir tanto un “decorado mítico” como una “situación dramática” (usualmente ambos). En el caso del mito de Salomé, a los motivos ya señalados (danza, decapitación) se podría añadir el decorado espacial orientalista de la fortaleza de Maqueronte, reiterado prácticamente en todos los testimonios desde Moreau y Flaubert. En cuanto a las situaciones dramáticas que engarzan mitemas y personajes, se podría señalar el deseo de Salomé por el Bautista, que desencadena la danza como medio para pedir su cabeza y así poder poseerlo.

Todas estas operaciones estructurales asumidas desde el ámbito de la mitocrítica resultarán de gran utilidad operativa en nuestro trabajo.

15. Los conceptos y operaciones básicas de la *mitocrítica* fueron desarrollados por Gilbert Durand, cuyo pensamiento resulta de la unión del materialismo imaginario de Bachelard y Sartre, la etnología de Dumézil, Eliade y Lévi-Strauss, el psicoanálisis de Freud y Jung, la epistemología de Piaget y la reflexología de Betcherev (Losada Goya, 2010: 74).

Sin embargo, todo ello funcionará hasta sus últimas consecuencias únicamente al considerar nuestro corpus como constitutivo de un *mito literario* (Brunel, 1992: 32). Ello supone entender el discurso mítico no nacido de una creencia (como los mitos religiosos o cosmogónicos analizados por Eliade), sino “de una obra literaria que, por las características simbólicas de su discurso [...] se erige en *texto fundador*” (Gutiérrez, 2012: 63). Sobre el mito literario también reflexionaría Yves Chevreil: “un mythe, en littérature, est un ensemble d’éléments liés, significatifs d’une expérience humaine; de façon plus lapidaire encore: un mythe est une configuration symbolique” (1989: 60-61). Esta definición incluía sutilmente un “conjunto de elementos unidos”, posteriormente concretados como “invariantes” (1989: 67) que conformaría la estructura fija del discurso mítico-literario. Al mismo tiempo, se reconocía su inherente simbolismo cambiante a lo largo del tiempo. Todos estos rasgos podrán hallarse en el caso del mito de Salomé, apreciándose la posibilidad de delimitar la fundación textual en los Evangelios y los elementos discursivos invariantes a lo largo del tiempo.

Siguiendo la clasificación de Sellier, la figura de Salomé entraría en la categoría de *mito literario bíblico* (1984: 117-118), aunando su procedencia evangélica con la (re)elaboración literaria a lo largo del tiempo. En este sentido, se hace patente en primer lugar aquello que Blumenberg llamaba “constancia icónica” del mito para ilustrar su estabilidad esencial, susceptible de su eterna transmisión independientemente del lugar y del tiempo (García Gual, 2003: 4). Esta propiedad se percibe en el caso de Salomé, un discurso mítico que a nivel estructural permanece completo desde las fuentes evangélicas del siglo I hasta la actualidad. Por otro lado, Sellier elaboraba una triada para caracterizar al mito literario, identificando la “saturación simbólica”, su progresiva “reformulación” y desarrollo estructural, y la “iluminación metafísica” (Sellier, 1984: 118, 122 y 124; Gutiérrez, 2012: 60), que Durand llamaba “carácter dilemático”¹⁶ (1993: 36). A lo largo de este estudio

16. En palabras de Durand, “el aparato dilemático del metalenguaje mítico se aplica con predilección a aquellas grandes cuestiones a las que la ciencia positivista

se irán repasando la pluralidad de significados que ha ido adquiriendo el mito de Salomé a lo largo del tiempo: de la mujer maldita por el pecado en los textos evangélicos, la princesa hebrea llegó a simbolizar, entre otras cosas, la Mujer Nueva que se venga del varón por su tradicional carácter dominante. Por otro lado, resulta innegable el componente metafísico de la narración sobre la danzarina; sea cual sea la perspectiva a través de la que nos acerquemos por ejemplo a la Salome de Wilde, siempre sugerirá al lector infinidad de reflexiones sobre el alcance de la sexualidad, del amor y de la muerte.

Esta significación múltiple de la figura de Salomé y sus motivos trae parejas diversas variaciones representativas. Así, la aludida naturaleza “permanente” del discurso mítico (Lévi-Strauss, 2000: 232), viene acompañada por la productividad y riqueza de los mitos en su imbricación con la literatura: la “repetición” (Durand 2005: 369-370) de secuencias en la construcción de arquetipos y su “reformulación”¹⁷ (Sellier, 1984: 122). Esta propiedad de transformación inherente al mito literario se traduce en multitud de “procesos motivicos”, o diferentes formas de representación mitémica:

La redundancia patente de los contenidos mitémicos tiende al estereotipo identificador, a la figuración exagerada y a la denominación por el nombre propio (o, en un menor grado, por el nombre común, el lugar, el emblema). La transformación (en caso límite, la inversión total, e incluso la pérdida de sentido mítico) se realiza entonces por

no puede contestar y que Kant ya había clasificado entre los sistemas de respuestas antinómicas: ¿qué es de nosotros después de la muerte?, ¿de dónde venimos?, ¿por qué el mundo y el orden del mundo?, ¿por qué el sufrimiento?” (Durand, 1993: 36).

17. De Grève establece cuatro características del mito literario: “1.^a) Se trata del desarrollo de un contenido a través de un relato, susceptible de variaciones mediante su reformulación y lectura a lo largo del tiempo; 2.^a) la relación entre el relato y lo sobrenatural o lo inexplicable, que se aproxima a lo irracional; 3.^a) el mito literario desvela las verdades ocultas al lector a través de su carácter simbólico, pudiendo transgredir de esta manera algunas normas sociales; y 4.^a) el mito literario puede variar su significación a lo largo de la historia, las culturas, los autores y los lectores, de tal modo que se plurivocidad es creciente” (cit. por Martínez-Falero, 2013: 483).

edulcoración de la intención moral o dramática [...]. Por el contrario, cuando hay redundancia del esquema mítico latente, el relato tiende al apólogo, a la parábola, como en las Fábulas de La Fontaine, los Cuentos de Voltaire [...]. La transformación se realiza por una especie de traición a la intención en detrimento de la filiación descriptiva del nombre propio (Durand, 1993: 345-346).

Así, se pueden distinguir dos formas en los que el mitema se presenta en el texto; cuando ello ocurre de forma “patente” se puede producir tanto un estereotipo o arquetipo literario como una transformación del motivo (sea por la inversión de su sentido o por diferentes necesidades narrativas, estéticas o ideológicas). Por el contrario, cuando el motivo se manifiesta de forma “latente”, se entra en el ámbito de la alegoría o la parábola. Luis Martínez-Falero también da cuenta de estos procesos de “reescritura”, presentes en los mitos clásicos y bíblicos (2013: 486). Rescatando el concepto de Gumbrecht, el profesor destaca el procedimiento amplio de la *desmitificación*¹⁸ (equivalente en cierta forma a la idea de reformulación), diferenciando entre sus fases la “descontextualización”, “recuperación” y “subversión” de mitemas (2013: 489-490). En el caso de Salomé, esta clasificación resultará especialmente operativa, al existir en nuestro corpus una gran variedad de textos que asumen varias de estas modalidades de desmitificación. Para ejemplificar esto se podría comenzar aludiendo a la caracterización de Herodías en Heine, hasta llegar a la Salomé de las *Moralités* de Laforgue y a la Salomé de Güiraldes y Valle-Inclán. En estos textos, la

18. Hans Ulrich Gumbrecht define *desmitificación* en los siguientes términos: “Bajo una perspectiva semántica, desmitificación hace referencia a la reformulación de un mito, reformulación que, como una irrupción en el nivel fenoménico de la designación (tomada aquí en un sentido amplio), debería dejar lo más inalterado que pudiese el significado del mito mismo o el ‘acto de habla’ por él realizado. Bajo una perspectiva pragmática, el predicado desmitificación designa una recepción de mitos llevada a cabo bajo un punto de vista y por medio de unos actos de comprensión tales que, en un contexto de comunicación ‘primario’ y de ‘coherencia mítica’, no tendrían lugar posible” (Gumbrecht, 1992: 281-282).

mayoría ejemplos claros de una intencionada “desmitificación como acto” (Gumbrecht, 1992: 282), se producirá una doble descontextualización de mitemas. A ello seguirá el vaciamiento del significado tradicional del mito, tanto aquel que procedía de los Evangelios como el que adquirirá la perversa Salomé finisecular.

El estudio de Martínez-Falero finaliza distinguiendo los distintos procedimientos de reescritura en los mitos literarios; principalmente, encontramos reescritura por “adición”, “combinación”, y “subversión de mitemas” (2013: 492). Así, dentro de nuestro corpus textual de Salomé destacan las variantes del mito que surgen tanto por la unión de multitud de motivos, por la combinación de mitemas o por la subversión de estos. Ejemplo paradigmático del primer caso sería la *Salomé* de Wilde, destacando la tragedia del irlandés como una suma excesiva de las lecturas que Heine, Flaubert o Laforgue habían hecho en sus textos sobre la princesa hebrea (Praz, 1999: 542-552). En cuanto al procedimiento de combinación de mitemas, el mito finisecular de Salomé también se podría considerar combinación de otros arquetipos de mujer fatal, como Ártemis, Judith o Cleopatra. Por último, para ilustrar la reescritura por subversión de mitemas habría que volver a los textos sobre Salomé que se denominaban en el apartado anterior lecturas “paródicas”. Estas relecturas y nuevas interpretaciones (estéticas e ideológicas) del mito, constituyen una nueva tradición desde Heine a Valle-Inclán, que marcha anexa a las tendencias orientalistas iniciadas a principios del XIX que llegan al Modernismo.

Tanto los procesos de descontextualización como los de reescritura implican una indispensable actividad dialógica entre textos. Por ello, ambos procedimientos se muestran indisociables del fenómeno de la *intertextualidad*, uno de los puntales de la Literatura Comparada desde los estudios de Julia Kristeva:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio *intertextual*. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un

conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. [...] el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto (1981: 67 y 69).

Como opinaba Claudio Guillén, resulta innegable el avance que supone el concepto de *intertextualidad*, que venía a restañar las limitaciones de la ambigua noción de “influencia” (2005: 287-288). Esta comunicación en el espacio intertextual hace de los textos *intertextos*¹⁹, que no sólo dependen de aquellos modelos privilegiados de los que un autor se pueda considerar deudor, sino de un espacio textual y cultural más amplio con el que la obra haya podido tener contacto. Así, en el caso de las variantes textuales del mito de Salomé en ámbito hispánico, las comunicaciones pueden resultar múltiples (Thibault Schaefer, 1994: 54-55): literarias trasnacionales, cuando Julián del Casal lea a Huysmans o Gómez Carrillo conozca a Wilde); entre artes, en la descripción ecfrástica por parte de Casal y Villaespesa de las pinturas de Moreau; en el encuentro entre literatura y música en la Salomé de Richard Strauss o en la comunicación entre la ópera y los textos de Pardo Bazán. No obstante, estas redes intertextuales también se construían en el seno de una misma lengua, como en las tertulias de Villaespesa, fomentándose el intercambio de “Salomé” entre participantes en su cenáculo como lo eran él mismo, Carrere, Vargas Vila o aquellos otros autores del continente americano que, como Guillermo Valencia, publicaban en las revistas del poeta almeriense.

19. Para Roland Barthes, “todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas y modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales etcétera, pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un sistema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas” (cit. por Guillén, 2005: 289).

La comunicación intertextual comprende sin embargo un complejo sistema cuya identificación no podemos reducir a la descripción de su esencia, sino que resulta necesario advertir a su vez la naturaleza de la relación que existe entre los textos. Para ello, Gérard Genette ampliaba el concepto base de *intertextualidad* (destacando en su interior las relaciones de cita, plagio y alusión entre textos) a otros fenómenos. Entre ellos, conviene por ahora quedarse con el concepto de *hipertextualidad*: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989a: 14). Estas relaciones dialógicas entre textos resultan fundamentales en el discurso mítico de Salomé, por lo que nos serviremos de esta terminología de forma recurrente. Para ejemplificar brevemente su utilidad, baste ahora aludir al hecho contrastado desde los orígenes de la historia de la crítica del mito, desde los trabajos fundacionales de Reimarus Secundus y Daffner hasta la obra de Rodríguez Fonseca (1997a: 41), la consideración de los Evangelios de Mateo y Marcos como la fuente primordial del mito. Si consideramos los Evangelios como “hipotexto primero” (Pimentel, 1996: 37), abrimos además el campo de relaciones hacia los hipertextos que dependen del texto base.

El resultado de las relaciones hipertextuales va más lejos de un diálogo intertextual situado en un mismo nivel. De forma privilegiada, la hipertextualidad informa de un sistema cuasi jerárquico de testimonios, en los que el encuentro entre discursos genera siempre efectos múltiples de “transformación” (Genette, 1989: 15-16). De esta forma, las comunicaciones entre las diferentes variantes textuales del mito pueden dar lugar a modificaciones en su discurso, llegando a los extremos de la parodia, el pastiche o la transposición (1989: 27-30 y 41). En nuestro caso, se estudiarán las lecturas paródicas del mito de Salomé que se popularizaron en ámbito hispánico sobre todo en torno a las *Moralités* de Laforgue, hipotexto básico para la obra de Ricardo Güiraldes. Todos los conceptos hasta aquí utilizados para dar cuenta de la productividad del mito (diferencias de representación de mitemas, reescrituras, transformación hipertextual)

muestran las variedades constructivas de los motivos a lo largo del tiempo, que obedecen casi siempre a una intencionalidad particular (consciente o inconsciente). En última instancia, este trabajo se encamina también a investigar esas causas y condicionantes últimos de la variación mitémica.

[...] el sentido que pueden tener los temas y personajes míticos en las obras literarias y el valor iluminador que se deriva de ese acto de diálogo y de comunicación estética por medio del cual un escritor reelabora, transpone o adapta a un nuevo contexto sociocultural el significado ejemplar que encierra un relato mítico como modelo de una problemática eterna de la condición humana (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008: 13).

De esta forma, es importante destacar la esencia estable de los mitos, su estructura permanente que va evolucionando y adaptándose a su tiempo y a las necesidades estéticas de un autor o período (Molperez Arnáiz, 2014: 68-69).

Los mitos se ofrecen a diversas interpretaciones y reorganizan sus imágenes según sus nuevos contextos. [...] Un mito pervive en la tradición literaria o popular manteniendo un esquema esencial y revistiendo nuevos matices y sentidos. [...] Los mitos antiguos [y bíblicos] resultan, a la mirada actual, poco más que pretextos para su recreación como materia literaria. Han perdido su vinculación con la religión y la ideología de la sociedad que los produjo [...] (García Gual, 2003: 4-5).

Resalta así García Gual las transformaciones en los mitos según los contextos sociales y culturales en los que son construidos. No obstante, la estrecha dependencia de la literatura que el estudioso reconoce al discurso mítico quizás le haga caer en el exceso de considerar los mitos actuales plenamente vacíos de contenido, únicamente pretextos para desarrollar un material literario neutro. En cualquier caso, siempre se podrá percibir en el discurso mítico una voluntad creadora; así, aunque se expresen deseos de “autoanulación” (sobre todo en los discursos posmodernos), no podemos dejar de percibir una ideolo-

gía (Eagleton, 2005: 22-25) o inconsciente ideológico²⁰ (Rodríguez, 1990: 15 y 25) del que emana lo literario, como ya percibía Woolf en *A Room of One's Own* (1929)²¹.

Si se entienden los discursos literarios como fenómeno social e ideológico (Pérus, 1976: 18-32 y 39-43; Cros, 1986: 42-43 y 93-95), lo propio ha de hacerse con los mitos literarios. Como se verá a lo largo de este trabajo, cada nueva reformulación mítica emana de un horizonte estético nuevo y de una ideología particular (Naupert, 2001: 28):

Étudier les mythes, c'est s'interroger sur le représentation que les hommes ont d'eux-mêmes et de leur relation au monde dans lequel ils vivent; on ne peut analyser et décomposer un mythe sans s'interroger sur la fonction qu'il joue dans la société dans laquelle il se manifeste: nous ne sommes pas loin de ce que [...] on pourrait appeler l'*idéologie* (Chevrel, 1989: 64).

Así, junto al objetivo estético, el componente ideológico o cualesquiera que sean las “condiciones de producción” (Wunenburger, 1994: 34) accionan las reformulaciones del mito y de sus variantes. En cada una de las sucesivas relecturas, los motivos del mito de Salomé pasaron

20. Para Terry Eagleton, estudiar la ideología de cualquier tipo de discurso “tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante” (2005: 24). En línea análoga se expresaba Juan Carlos Rodríguez al hablar de la “radical historicidad de la literatura”: “la lógica del sujeto no es otra cosa que una derivación —una *invención* de una matriz ideológica determinada. [...] Los discursos literarios (o cualesquiera otros de cualquier formación social, anterior o posterior) están siempre —y únicamente— segregados desde (y determinados por) las necesidades específicas de una matriz ideológica históricamente dada. [...] La literatura [...] es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones dadas (Rodríguez, 1990: 8, 15 y 25).

21. Virginia Woolf anunciaba en términos generales pero certeros la noción del “inconsciente ideológico”: “la novela es como una telaraña ligada muy sutilmente, pero al fin ligada a la vida por los cuatro costados. [...] esas telas [...] están ligadas a cosas burdamente materiales, como la salud y el dinero y las casas en que vivimos” (2017: 57).

a significar conceptos radicalmente distintos. Así, la cabeza cortada del Bautista pasó de representar la redención humana a través del martirio (en un horizonte ideológico sacralizado en donde interesaba la reafirmación del dogma) para después, a partir del psicoanálisis (Freud, 1973: 2697) y de la crítica feminista, fijándose la perspectiva en el análisis del discurso misógino, a significar la castración del poder masculino (Showalter, 2010: 145; Kristeva, 2014: 110). Al lado de la cabeza degollada se encuentra Salomé, la ejecutora del crimen, de la que de forma más o menos velada se han ido produciendo diversas imágenes desde los trabajos de los Padres de la Iglesia.

El mito de Salomé evidencia así la construcción compleja de un *imaginario*²² femenino que se fue construyendo de forma diversa a lo largo del tiempo, redundando a su vez en las diferentes recreaciones del personaje bíblico. Así, la hija de Herodías, que en un principio ni siquiera tenía nombre en las obras de Mateo y Marcos, fue considerada por la patrística como mujer maldita (brazo ejecutor del diablo en su lucha contra el profeta, representante de Cristo). Posteriormente continuarían las miradas moralizantes, hasta llegar al Renacimiento, época en la que, de forma pareja a la desacralización del mundo, comenzó a erigirse la formulación del *sujeto* (Rodríguez, 1990: 66-67), que conllevó a su vez una independencia iconográfica de Salomé en la pintura. Así, de la representación del episodio de la decapitación (tradicionalmente impulsada por Herodías), se pasó a realizar innumerables re-

22. En este trabajo se entenderá el término *imaginario* en su sentido más general, casi antropológico, entendiéndolo como conjunto de imágenes que se generan en un ámbito social concreto (en nuestro caso, en el ámbito literario finisecular y modernista). De esta forma, se sigue la definición de imaginario de Wunenburger, concibiéndolo como “conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte” (2000: 10). Para Durand, hay que tener en cuenta “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (2005: 43).

tratos idealizados de la princesa hebrea, donde el centro era ocupado por ella misma. La siguiente relectura (realmente la que compete a este trabajo) de la figura bíblica no se producirá hasta mediados del siglo XIX. En este caso, será la literatura romántica la responsable nuevas y capitales imágenes: la subjetividad de la joven (el enamoramiento del Bautista) y sus excesos. Ello dará lugar a la última lectura en clave perversa del personaje que goza con la muerte del hombre, tal y como se irá construyendo hasta llegar a los textos de Wilde.

Cabe preguntarse ahora por las motivaciones de la aparición de Salomé en el imaginario *fin de siècle*. En este ámbito, la princesa hebrea no tuvo dificultades en inscribirse (o en ser inscrita) en uno de los polos de la feminidad que el arte de la época estaba constituyendo: la “mujer frágil” y la “mujer fatal” (Hinterhäuser, 1980: 91-92). Evidentemente, los crímenes de Salomé harían que su lugar estuviese al lado de las grandes *mujeres fatales* de la historia del arte y la literatura europea, con sus múltiples imágenes romántico-decadentistas (Praz, 1999: 350-556). La dicotomía femenina presentada gozó de tal productividad artística en tanto que “síntoma cultural” (Kramer, 2007: 129) representante de un inconsciente ideológico dominante, concretamente, el discurso misógino que conectaba con las antiguas imágenes antifeministas, reconstruidas a partir del “interés colectivo” de grupos dominantes (Pardo Bazán, 2018: 153), de nuevas realidades sociales, como por ejemplo la victoriana en el territorio anglófono. Muy sugerentes a este respecto resultan las apreciaciones de Durand sobre el imaginario:

La imagen, sea cual sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada. [...] Todo pensamiento humano es *re*-presentación, es decir que pasa por articulaciones simbólicas. Contrariamente a lo que ha avanzado un psiquiatra, durante cierto tiempo de moda, no hay solución de continuidad en el hombre entre lo ‘imaginario’ y lo ‘simbólico’. Lo imaginario es así, de manera certera, ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana (2000: 54 y 60).

De esta forma, el imaginario actúa de forma trascendental en las formas de representación, que, a su vez, articulan imágenes derivadas de un inconsciente que en nuestro caso circunscribimos más al ámbito de lo social que a los patrones universalistas de Jung y su noción de “inconsciente colectivo”²³ (1984: 10). Así, las imágenes perversas de la Salomé finisecular pueden considerarse el resultado de un inconsciente ideológico en el que se hallaba el miedo de una sociedad dominada por el patriarcado (Millet, 1995, pp.69-72; Woolf, 2017: 46-48), que percibió a la mujer siempre como “alteridad” (Chaves, 2007: 11-12) y temió las conquistas sociales de la Mujer Nueva (Martínez Victorio, 2010: 593-594; Bornay, 2016: 83-89). En este sentido, la literatura funciona como tabla de salvación; una vez que se exalta al monstruo de perversidad, ideal de la Belleza decadentista resaltada por la versión mítica de Huysmans en *À Rebours* (1884), la misoginia finisecular castiga a la mujer por sus desvíos (Dijkstra, 1994: 394).

Las imágenes de la *mujer fatal*, de acuerdo con la ideología misógina desde la que se construyen, exigen, tal y como se anticipaba, un modelo femenino que los contrarreste. Así se explican las imágenes de la mujer *natural* esposa y madre, cuya esfera pertenece al ámbito privado del hogar (Gilbert y Gubar, 1998: 39-41), contrapuesta a la mujer *artificial*, la amante estéril e independiente (Correa Ramón, 2006: 204). El caso de Salomé se asimilaba claramente a este extremo vicioso de “sexualidad desviada”, opuesta a las virtudes *femeninas*. Así se explican la aparición de textos contrarios al mito, como el “Esquema de Salomé” de Ortega y Gasset, que denuncia la “deformación de la feminidad” (2004: 481) que supone la actitud de la danzarina. Como

23. En palabras de Jung, “un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal [...]. Es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza personal existente en todo hombre” (1984: 10).

reacción a la feminidad fatal, se recurrirá a extremos de idealización, como el “Eterno Femenino” (Beauvoir, 2019: 250-251), elaborado desde Tertuliano pasando por Goethe hasta llegar al Modernismo²⁴. En cualquier caso, la crítica feminista advierte que ambos polos de este imaginario resultan ante todo ficcionales²⁵, contruidos por el hombre, el único sexo al que tradicionalmente se le adjudicaba la capacidad intelectual y escritural (Gilbert y Gubar, 1998: 23). De esta forma, lo femenino se percibía como oposición a la masculinidad, como “alteridad”:

La mujer no está plenamente integrada en el mundo de los hombres; como alteridad, se opone a ellos; es natural que utilice las fuerzas que

24. Así elaboraba Goethe en *Faust* su idealización del “Eterno Femenino” (*Das Ewig-Weibliche*): “Ella [...] lleva una vida de contemplación casi pura [...] en considerable aislamiento en una finca en el campo [...] una vida sin acontecimientos externos, una vida cuya historia no puede contarse porque no hay nada que contar. Su existencia no es inútil. Por el contrario [...] ella brilla como un farol en un mundo oscuro, como un faro inmóvil mediante el cual los otros, los viajeros cuyas vidas sí tienen historia, pueden establecer su curso. Cuando quienes participan en sentimiento y acción se vuelven a ella en su necesidad, nunca son despedidos sin un consejo y consuelo. Ella es un ideal, un modelo de generosidad y de pureza de corazón” (cit. por Gilbert y Gubar, 1998: 37); “Todo lo percedero / no es más que una imagen; / cuanto allá es inalcanzable / ya es aquí suceso. / Lo que jamás se ha descrito / vuélvese aquí un hecho; / es lo Eterno-Femenino / lo que empuja al cielo” (Goethe, 2010: 793). Más adelante se analizarán algunos casos de las relecturas del “Eterno Femenino” en la literatura modernista, pues estas imágenes idealizadas se entrecruzarán en muchos casos con la figura de Salomé. Nótese ahora el caso del soneto de Villaespesa “Ave Fémica” (*La copa del rey de Thule*, 1900): “Te vi muerta en la luna de un espejo encantado. / Has sido en todos tiempos Elena y Margarita. / En tu rostro florecen las rosas de Afrodita / y en tu seno las blancas magnolias del pecado” (Villaespesa, 1900: 35).

25. En estos términos, Woolf deja clara la diferencia entre el imaginario femenino ficcional y la presencia real de la mujer en la sociedad: “En verdad, si la mujer no tuviera más existencia que la revelada por las novelas que los hombres escriben, nos la imaginaríamos como un ser de la mayor importancia; muy cambiante; heroica y mezquina, espléndida y sórdida; infinitamente hermosa y horrible en extremo; tan grande como un hombre, tal vez mayor. [...] De esto resulta un ser mixto y rarísimo: imaginativamente de la mayor importancia; prácticamente del todo insignificante (2017: 58-59).

posee [...]; separada, opuesta, las utiliza para arrastrar a los varones a la soledad de la separación, a las tinieblas de la inmanencia. Es la sirena cuyos cantos arrojaban a los marineros contra los escollos; es Circe que transformaba a sus amantes en animales, la ondina que atrae al pescador al fondo de los estanques. El hombre preso de sus encantos ya no tiene voluntad, ni proyecto, ni futuro; [...] la maga perversa alza la pasión contra el deber, el momento presente contra la unidad del tiempo, retiene al viajero lejos de su hogar, derrama el olvido (Beauvoir, 2019: 234-235).

Así destaca Simone de Beauvoir algunas de las amenazas que supone la mujer para el hombre, llegando a los extremos de la anulación femenina como sujeto. De esta forma, el discurso literario no puede sustraerse de las amenazas de la “otredad” amenazante que representaba Salomé. En el imaginario finisecular hispánico, la danzarina representará el ideal de Belleza modernista, pero también un modelo de rechazo ideológico en respuesta a una realidad en la que la mujer comenzaba a reclamar sus derechos.

La productividad del mito hará que estas imágenes no cesen de reproducirse y transformarse. Así, al tiempo que se conserva el esquema motivico estructural, aparecen sendas desmitificaciones parejas a la modificación de la ideología de base. De esta forma, sin salir de los límites del Modernismo hispánico, el mito de Salomé pasará de un discurso eminentemente misógino para tornarse más tarde en reivindicación feminista. Sin embargo, para llegar a la culminación de este proceso de desmitificación ideológica, se hacen necesarias dos etapas. En primer lugar, la asunción de las imágenes antifeministas:

Antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su ‘inconstancia’ como –identificándola con los modelos eternos que ellos mismos han inventado– para poseerla más completamente (Gilbert y Gubar, 1998: 31-32).

Así, el discurso patriarcal se sirve de una dinámica especular, reflejando virtudes o deformándolas en su imagen negativa para crear un imaginario femenino que resultaría, en todo caso, un constructo artificial dirigido desde y para la legitimación de la autoridad masculina (Woolf, 2017: 48-49). En el ámbito hispánico, ello se podría ejemplificar, como se analizará en apartados posteriores, en el caso de la poesía de Delmira Agustini. Sus obras aceptan plenamente los tópicos finiseculares (mujer fatal, el vampiro, la unión de placer y dolor, el gusto por la muerte o la estetización del mal); pero al mismo tiempo, se asume una voz poética conscientemente femenina.

En la segunda fase de desmitificación las novedades resultan manifiestas. Una vez asumidas las imágenes antifeministas, la escritura femenina las subvierte, haciendo que el sujeto femenino se exprese (por sí mismo) en libertad, como hará alguna de la primera poesía de Alfonsina Storni, todavía cercana al Modernismo. Asumiendo una voz femenina, “las mujeres tienen el poder de crearse a sí mismas como personajes, incluso quizás el poder de llegar hasta la mujer atrapada al otro lado del espejo/texto y ayudarle a saltar fuera” (Gilbert y Gubar, 1998: 31). En este sentido, la obra de Emilia Pardo Bazán puede citarse como uno de los ejemplos más interesantes. La escritora gallega llegará a dedicar muchas de sus crónicas a la figura de Salomé, analizando a su vez el discurso mítico decadentista que también asume, para culminar en la redención de lo femenino por vía espiritualista.

Con las teorías feministas se completa nuestro marco teórico histórico, filológico y comparatista. Delimitando la naturaleza mítica de los textos que se analizarán y rastreando las comunicaciones intertextuales (literaturas en contacto o literatura en comunicación con otras artes) resulta posible penetrar en las variaciones de los motivos del mito y en las causas y consecuencias literarias (estéticas e ideológicas) de las mismas. En este sentido, únicamente a través de la Literatura Comparada puede entenderse la productividad esencial de los mitos literarios. El estudio de Salomé en ámbito hispánico dará cuenta de la multiplicidad estética de la época finisecular y modernista, en donde la Salomé orientalista fue asumida y desmitificada. Los instrumentos de estas lecturas distanciadas llegarían al extremo de una lucha ideológica

en la que emergerá el sujeto femenino silenciado para expresar finalmente en libertad sus deseos y aspiraciones. Unir al comparatismo esta perspectiva de género ayuda a apreciar el hecho de que, aunque en los textos encontremos entes ficcionales, provienen de una realidad (un inconsciente ideológico) y se dirigen a otra, la del lector que interpreta la obra. En este otro polo del lector y de lo social también se quiere ubicar este trabajo.