

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 6 MÉXICO 1993-1994

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 6 MÉXICO 1993-1994

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Dra. Flora Botton-Burlá

Mtra. Marina Fe Pastor

Mtra. Renata von Hanffstengel

Mta. Mariapia Lamberti

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Director:

Mtro. Federico Patán

Secretaria:

Dra. Marlene Rall

Cuidado y diseño de la edición: Mauricio López Valdés

DR © 1996, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Impreso y hecho en México

ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
ARTÍCULOS	
Julia CONSTANTINO, «Sir P. I. and the Hard-Boiled Knight»	11
María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, «De la “Noche oscura” de san Juan de la Cruz a los <i>Cuatro cuartetos</i> de T. S. Eliot»	29
Luz Aurora PIMENTEL, «Los avatares de Salomé»	37
Nair María ANAYA FERREIRA, «De Charlotte Brontë a Jean Rhys: <i>Wide Sargasso Sea</i> como el antidiscurso de <i>Jane Eyre</i> »	69
Federico PATÁN, «La percepción de la otredad en cuatro narradores»	99
Marlene RALL, «Orquídeas y zopilotes. La imagen de México en la obra de Max Frisch»	115
Flora BOTTON-BURLÁ, «Traducción y censura: algunas notas»	135
Norma ALARCÓN, «Anzaldúa’s Frontera: Inscribing Gynetics» ...	143
Marc CHEYMOL LE GALLOU, «Un capítulo de historia literaria. La modernidad en busca de la escritura perdida (1950-1990)»	161
Dietrich KRUSCHE, «The Division of Germany in Literature. A Review»	213

Mariapia LAMBERTI, «Las plumas del pavo real y el canto del cisne (la trayectoria de Gabriele D'Annunzio como equivalente italiano del modernismo)».....	235
Claudia LUCOTTI, «Chaucer: palabras y silencios. Una lectura feminista del “Cuento del estudiante”»	249
Claire JOYSMITH, « <i>In memoriam</i> William Golding: escudriñando los rincones oscuros de la naturaleza humana».....	257
RESEÑAS	
Ernest WIESNER, comp., <i>Nueva literatura alemana. Antología de autores contemporáneos</i> (E. CRUZ).....	265
Dietrich BRIESEMEISTER y Klaus ZIMMERMANN, eds., <i>Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur</i> (L. F. LARA).....	268
Alma NEUMANN, <i>Always Straight Ahead. A Memoir</i> (R. HANFFSTENGEL)	272
Nair María ANAYA FERREIRA y Claudia LUCOTTI, <i>Las voces de Calibán</i> (F. PATÁN).....	278
Federico PATÁN, <i>Los nuevos territorios</i> (J. E. CORTÉS)	280

Los avatares de Salomé

Luz Aurora PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Lapona Esfinge; en tus grises pupilas de opio,
evidencio la Catedral del Silencio de mis neuraste-
nias grises.

Julio Herrera y Reissig

La historia del precursor de Cristo, Juan el Bautista, queda ligada a la de Salomé desde su inscripción en el texto bíblico. Los evangelistas Marcos y Mateo modifican sus fuentes —principalmente la de *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo— al asociar la ejecución del Bautista con la danza de la hija de Herodías, incidente que no figura en el historiador romano. Como bien lo hacen notar Pierre Brunel y sus colaboradores en el *Dictionnaire des mythes littéraires*, “la historicidad misma de esa danza asesina es dudosa: una princesa bailando, sola, en un banquete de hombres es [...] poco probable en la Judea del siglo I”, de tal manera que habría que interpretar la anécdota añadida a la ejecución de Juan “no como un hecho, sino como un juicio moral que condena a la corte disoluta de Antipas”.¹

Lo cierto es que los textos bíblicos, a partir de una serie de leyendas y elementos anecdóticos legados por la tradición, fijan la historia y preparan el terreno para su transformación en *mito literario*, cristalizando la serie de motivos que lo configuran. La combinación de temas-valor y de motivos en los textos bíblicos nos da el perfil, la identidad misma de este mito literario, que habrá de operar como el hipotexto primero,

¹ “L’historicité de cette danse meurtrière est douteuse: une princesse dansant, seule, à un banquet d’hommes est [...] peu probable dans la Judée du I^{er} siècle”. “Il faudrait donc prendre l’anecdote, non comme un fait, mais comme un jugement moral flétrissant la cour dissolue d’Antipas”. (*Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. por Pierre BRUNEL. París, Editions du Rocher, 1988, p. 1177.) A menos que se indique otra cosa, las traducciones son mías.

casi como el paradigma de todas las versiones subsecuentes.² Los principales motivos serían entonces: la figura de Juan el profeta, el visionario ascético atrapado en la corrupción de la corte de Herodes; la ambivalencia de Herodes frente a Juan, que oscila entre el temor supersticioso y el político; la relación incestuosa entre Herodes y Herodías; el motivo de la danza, el del juramento de Herodes, la petición de Salomé y la subsecuente decapitación del profeta. En los textos bíblicos, la carga temática reside en el Bautista, quien resume los valores claramente religiosos y morales de la anécdota; la lujuriosa bailarina, en cambio, se mantiene en el anonimato, y es meramente instrumental al deseo de la madre. Es interesante hacer notar que en innumerables versiones del tema se observa una significativa ambivalencia nominal: Herodías o Herodiade es un nombre que se atribuye, indistintamente, a la madre o a la hija.

Durante siglos, las reelaboraciones del tema mantienen a Juan como figura principal que orienta la significación de la historia; no es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX que se observa una promoción espectacular de la madre y la hija al centro mismo de la historia. Puesto que los personajes tienden a imantar los valores centrales de un tema, el desplazamiento de la carga temática de Juan a Herodías y, más tarde, a Salomé, conlleva un cambio de visión, una nueva postura ideológica frente al mundo.

No es mi propósito en este trabajo rastrear todas las versiones que existan del tema, sino elegir un momento en la historia literaria en el que el mito sintetiza el clima ideológico y moral de una época. Examinaremos brevemente cinco versiones para marcar las transformaciones, tanto formales como semánticas e intersemióticas, que dibujan ese cambiante perfil ideológico. Los textos elegidos son: "Hérodíade" de Mallarmé (1864-1869), "Herodías" de Flaubert (1877), "Salomé" de Laforgue (1886), *Salomé* de Oscar Wilde (1893), y la ópera del mismo nombre que escribió Richard Strauss en 1905.

"Hérodíade" de Mallarmé

Durante años (1864-1869) Mallarmé trabajó en un ambicioso proyecto: un vasto drama lírico que intituló "Hérodíade" y del cual sólo escribió

² Para una discusión teórica sobre estos aspectos de la tematología, véase mi artículo "Tematología y transtextualidad", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1. México, 1993.

tres fragmentos: la "Obertura antigua de Herodías", constituida por una invocación en forma de largo monólogo a cargo de la nodriza de Herodías; una "Escena" dialogada entre la nodriza y la princesa, y el "Canto del Bautista" ("Cantique de Saint Jean"). La elección temática en sí constituye un problema interesante en la poética de Mallarmé. En primer lugar, en estos fragmentos del drama lírico cabe notar que los motivos del tema quedan reducidos, casi "abolidos" —palabra tan cara al poeta— hasta el límite mismo de su identidad como tema. De hecho, toda filiación con el mito de Salomé pende de ese fino hilo paratextual que son los títulos —"Hérodiade", "Cantique de Saint Jean"— y del motivo de la decapitación. En este drama *sugerido* la madre y la hija quedan fundidas en una sola figura, pues la princesa virgen es la que en este poema ostenta el nombre de la madre. Tal fusión, aunada a la relación vagamente erótica que se va tejiendo entre la doncella y la nodriza, sugiere, aunque sin desarrollarlo, uno de los tantos motivos ausentes: el del incesto. Pero aquí el incesto en su expresión más abstracta: como símbolo de esa forma extrema de esterilidad que es el rechazo del otro para cebarse en él mismo: "¡Sí, sólo para mí florezco yo, desierta!"³ La virginidad en Mallarmé se concibe no sólo como la pureza, sino como la impotencia y la esterilidad; de ahí que el blanco, figuración cromática de la pureza, sea también un blanco de muerte, de mausoleo y sudario, de lecho vacío. Así, en una transformación inesperada, ese lecho deviene libro a escribir, un "lecho de páginas de vitela",⁴ página blanca, potencia que amenaza al poeta como "reptil inviolado".⁵ Herodías se eleva así a símbolo de la página inviolada, al acto poético imposible.

Herodías ama "el horror de ser virgen", con ese horror en la pasión o esa pasión por el horror que llegará a su expresión más perversa en la ópera de Strauss. En pleno horror, la virginidad en Mallarmé es perfectamente reflexiva y en su parálisis se autoinmola. Una princesa encerrada en una "Torre cineraria y expiatoria" que no es sino una "Pesada

³ La edición utilizada es: Stéphane MALLARMÉ, "Obertura antigua de Herodías", "Escena" y "Canto del Bautista", en *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*. 11a. ed. Trad. de Rosa Chacel. México, Colección Poesía, 1973.

"Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, désertel!" (La edición francesa es la de *Poésies*. París, Gallimard, 1945.)

⁴ "[...] le lit aux pages de vélin, / Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin!"

⁵ "J'aime l'horreur d'être vierge et je veux / Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux / Pour, le soir, retirée en ma couche, reptil / Inviolé sentir en la chair inutile / Le froid scintillement de ta pâle clarté".

tumba":⁶ este drama se abre, allá afuera, sobre una aurora que se mira en el espejo de aguas sombrías que se resignan. Mas el albor del sol naciente no es más que un recuerdo: abolida la aurora reflejada en las aguas sombrías de un estanque igualmente abolido. El sacrificio apenas invocado queda así negado. Dentro de la torre, como en un espejo, se desarrolla nuevamente el drama, otra aurora abolida: la princesa, virgen, se mira en un espejo. Herodías deja caer sobre sus hombros una cabellera rubia como el sol, porque ella es eso: "un astro, en verdad",⁷ pero un astro extinto que espera el sacrificio en "El rubor de ese tiempo profético que llora".⁸ Quizá es en verdad el profeta, el precursor, quien pueda fertilizar su espacio inviolado, o tal vez el drama, en eterna atonía, no evoluciona más que en un mismo punto, en una autoinmolación. Pues es el rostro mismo de Herodías el que, al mirarse en el espejo, queda separado de su cuerpo, mientras que el espejo por el milagro de la metáfora deviene agua —¿agua bautismal? Herodías es entonces un rostro, un astro, que se hunde en aguas sombrías y congeladas. Así quedan fundidas las dos figuras simbólicas, víctima y victimario, princesa y profeta, unidos en un mito solar que concluye el drama lírico con la imagen invertida y especular de la "Obertura". Porque si en el principio era la aurora la que se reflejaba en las aguas sombrías, en el final es el sol crepuscular, figurado por la cabeza del Bautista, el que descende "incandescente" quedando del profeta su "cabeza surgida" sobre las aguas bautismales, cual "solitario vigía".⁹

Paradójicamente, frente a esta declaración oblicua de impotencia y esterilidad, la figura mítica elegida es significativamente la de la diosa Cibeles, la diosa de la *fertilidad*, pues en varias ocasiones aparece Herodías asociada a los leones que son emblema de la diosa —"¿Quién osaría tocarme, sagrada a los leones?"¹⁰ Mallarmé construye una imagen sincrética del acto creador en potencia: la diosa de la fertilidad sobrepuesta a la feroz doncella dadora de muerte; entre ambas se abre el

⁶ "Une Aurore a, plumage héraldique, choisi / Notre tour cinéraire et sacrificatrice, / Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice / Solitaire d'aurore au vain plumage noir [...]"

⁷ "Hérodiade: Nourrice, suis je belle? / Nourrice: Un astre, en vérité".

⁸ "De crepuscule, non, mais de rouge lever, / Lever du jour dernier qui vient tout achever, / Si triste se débat, que l'on ne sait plus l'heure / La rougeur de ce temps prophétique qui pleure".

⁹ "Le soleil que sa halte / Surnaturelle exalte / Aussitôt redescend / Incandescent [...] Et ma tête surgie / Solitaire vigie / Dans les vols triomphaux [...]"

¹⁰ "Mais qui me toucherait, des lions respectée?"

espacio de la tensión entre el impulso creador y la parálisis, espacio que contiene al poeta, lecho vacío de páginas de vitela.

"Hérodias" de Gustave Flaubert

En una carta a Mme. des Genettes (19 de junio de 1876), Flaubert afirma que "la historia de Herodías, tal y como yo la entiendo, no tiene relación alguna con la religión. Lo que en ella me seduce es la facha oficial de Herodes (quien fungía como verdadero prefecto) y la ferocidad de Herodías, una especie de Cleopatra y de Maintenon. El problema de las razas lo dominaba todo".¹¹ La carta resume lo que el lector constata en el texto: que en este relato se ha operado una clara transvalorización con respecto al hipotexto bíblico, proponiendo la dimensión política, y no la religiosa, como el centro temático. Ciertamente que el texto evangélico subyace al de "Herodías", trazando una línea narrativa simple —incluso Flaubert recurre a la cita puntual para evocarlo— pero el procedimiento textual transformador de la *amplificación* descansa en otras fuentes que son de orden histórico y político: Suetonio, Flavio Josefo y numerosos especialistas contemporáneos de Flaubert. Es por ello que "Herodías", a partir de un material muy afín al que utilizara en *Salammbô*, es una extraordinaria reconstrucción *histórica* y *arqueológica* de la época, y es en esta considerable amplificación del esquema narrativo bíblico que se opera un cambio de motivación y de valores, aunque se conserven los incidentes elementales narrados en el hipotexto: el encarcelamiento de Juan, el motivo de la fiesta, de la danza, del juramento, el de la petición de la cabeza en una charola de plata y el motivo de la decapitación final del Bautista. Pero cada uno de estos motivos, dado el desplazamiento de la carga temática, se ve animado por un nuevo valor: la lucha por la hegemonía.

Ahora bien, ese centro temático del texto es dinámico, animado por el conflicto y la lucha por el poder; no sólo por el poder público, entre Herodes y la multitud de razas que lo asedia, sino por el privado (sin que por ello deje de ser político), entre Herodes y Herodías, tiñendo el

¹¹ "L'histoire d'Hérodias, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion. Ce qui me séduit la-dedans, c'est la mine officielle d'Hérode (qui est un vrai préfet) et la figure farouche d'Hérodias, une sorte de Clépâtre et de Maintenon. La question des races dominait tout. Vous verrez cela, d'ailleurs. (Gustave FLAUBERT, Carta núm. 1585, fechada en París, el 19 de junio de 1876, dirigida a Mme. Roger des Genettes, en *Extraits de la correspondance, ou préface à la vie d'un écrivain*. París, Seuil, 1963, p. 273.)

conflicto político con un color pasional, o la pasión con tonos políticos, según se lo quiera ver. La maravillosa estructura tripartita del cuento refleja la complejidad de esta lucha.

En el silencio del amanecer Flaubert nos ofrece una vasta y detallada descripción del paisaje que se resuelve en un inventario detallado de ciudades y lugares bajo el dominio de Herodes. Del silencio surge una voz, y en Flaubert, Juan es eso primordialmente, una voz. En el silencio de esta primera parte aparece también Herodías, envejecida, con sus poderes de seducción aparentemente extintos, pero con otros poderes en auge: los de la intriga política a larga distancia. En la segunda sección, este mundo reconstruido se llena con el bullicio de los preparativos para la fiesta y de la llegada de los romanos, presididos por Vitelio y su hijo, Aulo Vitelio, futuro emperador romano. Ruidos y voces, una Babel de voces es lo que lo informa o, mejor dicho, *de-forma* la línea narrativa de estas dos últimas partes.

La primera nos mostraba la inestabilidad del gobierno de Herodes, al tiempo que se hacía el inventario de sus dominios exteriores; en la segunda su dominio se ve amenazado por el poder de los romanos a los que Herodes se subordina servilmente. A la descripción del paisaje exterior, en la primera parte, corresponde ahora un detallado catálogo del arsenal militar e hípico que Herodes, receloso del poder y arbitrariedad de los romanos, ha guardado en el interior de su fortaleza, como miel en un panal. Pero la voracidad de los romanos no tiene límite: Vitelio hace un inventario de todo, especialmente de los portentosos caballos que posee Herodes, para que el imperio romano los engulla, como Aulo Vitelio habrá de devorar y vomitar alternativamente las incontables viandas que se le ofrecerán en el banquete. Al inventario de posesiones sucede uno de razas, de religiones, de lenguas, en una confusión sin fin que da pie a una semiosis ilimitada: en esta nueva torre de Babel, todo mundo se ve en la necesidad de una traducción o, por lo menos, de una interpretación. Debido a esta mezcla de razas y lenguas, el motivo del incesto queda elevado al cuadrado, por así decirlo, pues si Herodías nos relata en la primera parte cómo sucumbió en el desierto bajo la candente lluvia de imprecaciones de Juan, ahora en esta segunda parte marido y mujer se ven obligados a oír las maldiciones del Bautista dos veces: en dos lenguas y por dos voces, la del profeta mismo y la del intérprete de Vitelio. Ya la fortaleza de Herodes había sido descrita como una “corona de piedras, suspendida sobre el abismo”, maravillosa configuración descriptiva que anuncia la cabeza cercenada de Juan —la descripción inicial es así, como el propio Juan, una precursora del final, sólo que precursora

textual. Mas amén de constituer un anuncio oblicuo de la decapitación, la hermosa metáfora de la corona de piedras nos sugiere un evidente *desmembramiento* del poder político de Herodes. Amenazado por los árabes, hostilizado por seduceos y fariseos, en frágiles alianzas con los partos y sujeto a intrigas políticas en Roma, en verdad el poder de Herodes, como su fortaleza, es una corona al borde del abismo. En esta segunda parte su poder se tambalea aún más, al haber convertido su propia fortaleza —so pretexto de festejar su cumpleaños— en una verdadera torre de Babel que lo confunde y cierra el cerco de la presión política sobre él.

El motivo del desmembramiento del poder político —motivo local, restringido al universo ficcional de Flaubert— recibe una nueva y original figuración *fragmentaria* de Salomé.

La sombra del parasol se movía sobre ella *escondiéndola a medias*. Antipas vio dos o tres veces un cuello delicado, el extremo de un ojo, la comisura de una pequeña boca. Pero veía desde las caderas a la nuca todo su cuerpo [talle] que se inclinaba para erguirse elásticamente. Espiaba la repetición de ese movimiento, y su respiración se hacía pesada; sus ojos se encendían en llamas. Herodías le observaba.¹²

Debajo de una puerta que había enfrente, avanzó *un brazo desnudo*, un brazo joven, encantador y como torneado en marfil por Policleto. De un modo un poco torpe, pero gracioso sin embargo, manoteaba [remaba] en el aire para coger una túnica olvidada sobre un escabel que había cerca de la pared [muralla] (p.164).¹³

¹² G. FLAUBERT, *Un corazón ingenuo, La leyenda de san Julián el hospitalario, Herodías*. Trad. de M. Blanco de Sánchez-Ventura. México, Novaro, 1960, p. 141. En citas subsiguientes se indicará entre paréntesis el número de página. "L'ombre du parasol se promenait au-dessus d'elle, en la cachant à demi. Antipas aperçut deux ou trois son col délicat, l'angle d'un oeil, le coin d'une petite bouche. Mais il voyait, des hanches à la nuque, toute sa taille qui s'inclinait pour se redresser d'une manière élastique. Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte; des flammes s'allumaient dans ses yeux. Hérodiade l'observait". (G. FLAUBERT, "Hérodiade", en *Trois contes*. Paris, Garnier-Flammariion, 1965, p. 144.)

El traductor traduce "taille" como "cuerpo", lo cual no es exacto; *taille* corresponde más al talle o incluso al torso que al cuerpo completo. En estos casos modificaré las traducciones empleadas cuando así lo juzgue conveniente. (Los subrayados son míos.)

¹³ "Sous une portière en face, un bras nu s'avance, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète. D'une façon un peu gauche, et cependant gracieuse, il ramait dans l'air, pour saisir une tunique oubliée sur une escabelle près de la muraille". (*Ibid.*, p. 166.)

Salomé aparece así, al final de cada una de las dos primeras secciones, literalmente en pedazos. La debilidad de Herodes queda de este modo figurada hasta en la fragmentariedad y el anonimato de su deseo. Herodías, en cambio, es mujer de una sola pieza. Es interesante que Salomé no será descrita de manera continua y completa sino hasta su aparición, previa a la danza, justamente cuando se la propone como un reflejo especular y temporal de la madre: Salomé no tiene personalidad propia, será solamente “Herodías, como en otros tiempos, cuando era joven” (p. 178).¹⁴

El motivo político de la inestabilidad se desarrolla también en la relación de poder que se va tejiendo entre Herodes y Herodías: ella es la que tiene el verdadero poder, el de la intriga a larga distancia y el del conocimiento. Herodías, además, tiene un poder pasional: durante años ha educado a Salomé para convertirla en instrumento de su venganza, utilizando así para sus fines la debilidad de Herodes, tanto la erótica como la política. Es en la tercera sección que se opera la transformación mítica de Herodías; de hecho el título mismo inclina el fiel de la balanza, de manera paratextual, en favor de la madre como centro temático del relato. Si en las otras dos secciones Herodes parecía ser el centro, la transformación de Herodías en la madre de todas las diosas, la diosa Cibeles flanqueada por dos leones, y la transformación paralela de Salomé en la madre, le da a Herodías una dimensión de juventud eterna, de eterna fascinación, pero también la ferocidad castrante de la mujer fatal. Salomé aquí no es más que un relevo, un instrumento de venganza, una renovación de la juventud; es Herodías la eterna mujer fatal.

Los fariseos [...] se llenaron de furor demoniaco. Rompieron los platos delante de ellos (p. 175).¹⁵

La exaltación aumentó. se abandonaron a proyectos de independencia. Recordaban la gloria de Israel (p. 177).¹⁶

Los paneles de la tribuna de oro se desplegaron de pronto; y al resplandor de los cirios, entre sus esclavas y los festones de anémona, apareció Herodías, cubierta con una mitra asiria que un barboquejo

¹⁴ “C’était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse”. (*Ibid.*, p. 110.)

¹⁵ “Les Pharisiens [...] se mirent dans une fureur démoniaque. ils brisèrent les plats devant eux”. (*Ibid.*, p. 175.)

¹⁶ “L’exaltation du peuple grandit. Ils s’abandonnèrent à des projets d’indépendance. On rappelait la gloire d’Israël”. (*Ibid.*, p. 177.)

sostenía sobre su frente; sus cabellos en espiral se extendían sobre un peplo escarlata, abierto de arriba abajo en las mangas. Dos monstruos de piedra, iguales a los del tesoro de los Atridas, estaban contra la puerta; parecía la Cibeles reclinada sobre sus leones... (p. 177).¹⁷

Pero llegó desde el fondo de la sala un murmullo de sorpresa y de admiración. Una joven acababa de entrar. Bajo un velo azulado que le escondía el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su piel. Un pañuelo de seda color pechuga de pichón, cubriendo sus hombros, se sostenía en los riñones por un cinturón de pedrería. Sus calzones [pantalones] negros estaban sembrados de mandrágoras, y de un modo indolente hacía chasquear sus pantuflas de plumón de colibrí. En lo alto del estrado retiró su velo. Era Herodías, como en otros tiempos, cuando era joven (p. 178).¹⁸

Así, la figura sintética de la madre y la hija pone fin al caos y a la confusión de voces que habían caracterizado al banquete.

El motivo de la danza, aunque impregnado de un fuerte erotismo y, sobre todo, de *exotismo*, está infundido del valor temático principal: el político. La danza, proyección textual del bajo relieve del pórtico de la catedral de Rouen, es una hermosa síntesis de la convergencia de culturas y razas que atraviesa el relato entero; es síntesis también de los movimientos opuestos de las dos primeras secciones: surgida del silencio admirativo que causa la doble entrada de la madre y de la hija, la danza se desenvuelve silenciosamente primero, y luego en un *crescendo* frenético que se resuelve en la petición de la cabeza de Juan.

¹⁷ "Les panneaux de la tribune d'or se déployèrent tout à coup; et à la splendeur des cierges, entre ses esclaves et des festons d'anémone, Hérodiade apparut, —coiffée d'une mitre assyrienne qu'une mentonnière attachait à son front; ses cheveux en spirales s'épandaient sur un péplos d'écarlate, fendu dans la longueur des manches. Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions". (*Ibid.*, p. 177).

¹⁸ "Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer.

"Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcedonies de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibrí.

"Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse". (*Ibid.*, pp. 177-178.)

En pleno frenesí de la danza, Aulo vomita incesantemente —curiosa yuxtaposición deformante, aunque típica del arte de Flaubert. Al entrar la cabeza de Juan, con una autonomía significada por el verbo activo que la narra —“La cabeza entró” (*“La tête entra”*)— su paso por las manos de Salomé es un mero relevo. La cabeza va de mano en mano hasta quedar estacionaria frente a Aulo. Por una parte se opera una sorprendente *desvalorización* de la cabeza cercenada, al quedar como un platillo más abandonado en el detritus alimentario del banquete; por otra parte, la sola desvalorización acusa una nueva significación: frente a frente, la cabeza cercenada de Juan y la cabeza ebria del obeso Aulo Vitelio se miran en la perfecta incomprensión de dos mundos opuestos. “Mammaei, poniéndola de nuevo bien colocada, la dejó delante de Aulo, que se despertó. Por la abertura de sus pestañas, las pupilas muertas y las pupilas apagadas parecieron decirse algo” (p 183).¹⁹ Y ese algo que se dicen es como una imagen, invertida en el espejo: la voracidad frente al ascetismo, la boca que engulle un mundo comestible frente a la boca que profetiza un mundo visionario —mundo que se resquebraja en la corrupción frente a un potencial nuevo mundo, purificado ¿tal vez?, o ¿tal vez *in-corpóreo*, “suspendido sobre el abismo”?

“Salomé” de Jules Laforgue

En aquella colección de relatos hipertextuales por excelencia, *Las moralidades legendarias*, Jules Laforgue incluye un cuento que es exquisita parodia del de Flaubert. A diferencia de otras realizaciones del tema, no son los textos bíblicos sino “Herodías” y, en segundo término, el poema de Mallarmé, “Hérodiade”, y en especial la sección del “Cántico de san Juan”, los que operan como hipotextos. Más aún, sin una lectura previa del texto de Flaubert, la “Salomé” de Laforgue es prácticamente un ejercicio en el absurdo. Punto por punto, sección por sección, el relato de Laforgue deforma su hipotexto, casi podría decirse que lo desconstruye; desde su estructura formal hasta sus múltiples símbolos y enunciados ideológicos, el texto de Flaubert se ve sometido a una brutal transformación que lo desvaloriza y lo desmotiva. Por principio de cuentas, en el relato de Laforgue se opera una radical “transdiegetización”,

¹⁹ “Mannaëi, l’ayant remise d’aplomb, la posa devant Aulus, qui en fut reveillé. Par l’ouverture de leurs cils, les prunelles mortes et les prunelles éteintes semblaient se dire quelque chose”. (*Ibid.*, p. 183.)

como la llamaría Genette; ya no se observa aquí un esfuerzo de reconstrucción arqueológica de la época sino una juguetona translación de universos ficcionales, de la Judea del siglo I a unas utópicas incluso mallarmeanas “Islas Blancas Esotéricas”: el lugar sin lugar. No obstante, por las costumbres de sus habitantes, la jerga utilizada y la visión de mundo que lo infunde, ese espacio diegético queda localizado en la geografía *cultural* del mundo: la Europa decadente de fines del siglo XIX. Por ejemplo, el Tetrarca, quien aquí se llama, en un juego fonético-semántico-simbólico, Esmeralda-Arquetipas (*Hérode/Emeraude*), en su debilidad fuma un “houka” que evoca los sueños opiómanos de más de un poeta decimonónico: un De Quincy, un Coleridge, un Baudelaire, un Rimbaud, en fin, una pipa muy *fin de siècle*. Salomé, por otra parte, está inmersa en experimentos de tipo ocultista-esotérico que recuerdan a Mme. Blavatsky tras el célebre des-velado velo de Isis; Juan el Bautista ya no es el precursor de Cristo sino del comunismo internacional; la danza de los siete velos deviene un espectáculo de circo, de esos circos tan caros a la sensibilidad decimonónica; hasta los muy exóticos perfumes y bálsamos tan delicadamente evocados en Flaubert aquí exudan la ciencia del siglo XIX; y ni qué hablar de los obligados bulbules, y los no menos obligados pavos reales que atraviesan con gutural gritería este extraño relato.

Así, lo que caracteriza al texto de Laforgue es una sistemática *desmotivación* y *desvalorización* de todos los motivos del tema bíblico. La relación hipertextual con la “Herodías” de Flaubert descansa sobre todo en la alusión, la inversión y la confusión. Excepto la cuarta y última sección, ausente en el de Flaubert, el relato de Laforgue sigue fielmente las divisiones y las estrategias descriptivas de su hipotexto. En la primera Laforgue opera una evidente *des*-construcción de la maravillosa descripción inicial de Flaubert. Allá la ciudadela de Macherous era un pico de basalto en forma de cono, coronada con la fortaleza de Herodes; en Laforgue, en cambio,

[...] el palacio tetrárquico era un solo monolito desbastado, cavado, vaciado y finalmente pulido en *un monte de basalto negro jaspeado de blanco* que aún proyectaba una escollera de acera sonora, con doble hilera de álamos de gran luto, muy avanzada en la soledad móvil del mar hasta aquel eterno peñasco *parecido a una esponja osificada* que iluminaba con un lindo faro de ópera cómica los juncos sonámbulos. ¡Titánica masa fúnebre veteada de palidez!²⁰

²⁰ La versión al español es de José de la Colina (*Vuelta*, núm. 133-134. México, enero,

La ciudadela de Antipas/Arquetipas aunque hecha de basalto como en el hipotexto, ya no culmina en corona de piedras sino en esponja osificada: hermosa transfiguración/deformación de la metáfora de la cabeza cercenada. En Laforgue ya no hay catálogos que connoten poder; ese aspecto queda reemplazado por un metafórico poder ¿o impotencia? del lenguaje, significado por los constantes inventarios de frases hechas, de citas torcidas que casi evocan otros textos para luego burlarse de ellos: basta recordar algunos como “*la mer, la mer, toujours [...]*” *¿recommencée*, como nos sugeriría esta repetición evocadora del “Cementerio marino” de Valéry? No: “el mar, el mar, siempre nuevo y respetable —el Mar, pues no hay otra manera de nombrarlo” (p. 12);²¹ o bien, no el *Te deum*, sino el *Toedium laudamus* al que asisten los príncipes en la Basílica Blanca, con lujo de organillo y todo; y la muy latina evocación del *Ars est longa, vita brevis* en la exclamación del narrador frente al discurso de Salomé: “¡Qué largo el arte y qué corta la vida!” (p. 17).²² Frente a la estrategia de erudición léxica a la que recurre Flaubert para *reconstruir* todo un mundo, Laforgue le opone el léxico de su época para ridiculizarla. Toda la exquisita evocación de perfumes y bálsamos en “Herodías” queda, en Laforgue, reducida a un cómico catálogo químico:

Descendieron por una sala de los Perfumes donde el Árbitro de las Elegancias señaló los presentes que sus altezas se dignarían llevarse, y éstos como contrabandos ocultos de Salomé: afeites *sin carbonato de plomo*, polvos *sin albayalde ni bismuto*, regeneradores *sin cantárida*, aguas lustrales *sin protocloruro de mercurio*, depilatorio *sin sulfuro de arsénico* (p. 14. El subrayado es mío).²³

1988, p. 12). En citas subsecuentes se indicará entre paréntesis el número de página. “[...] le palais tétrarchique n’était qu’un monolithe, dégrossi, excavé, évidé, aménagé et finalement poli en un mont de basalte noir jaspé de blanc qui projetait encore une jetée de sonore trottoir, à double file de peupliers violet-gros-deuil en caisses, fort avant dans la solitude mouvante de la mer jusqu’à cet éternel rocher, l’air d’une éponge ossifiée, tendant un joli phare d’opéra-comique aux jonques noctambules. Titanique masse funèbre veinée de blême!” (Jules LAFORGUE, “Salomé”, en *Moralités légendaires*. Paris, Mercure de France, 1964, p. 124.)

²¹ “[...] la mer, la mer, toujours nouvelle et respectable, la Mer puisqu’il n’y a pas d’autre nom pour la nommer”. (*Ibid.*, p. 125.)

²² “Que l’art est long et la vie court!” (*Ibid.*, p. 145.)

²³ “On redescendit par une salle des Parfums où l’arbitre des Élegances marqua dans les présents que leurs altesses voudraient bien emporter, et ceux-ci comme tripotage occultes de Salomé: des fards sans carbonate de plomb, des poudres sans céruse ni bismuth,

Por una parte, la enumeración de perfumes y esencias está construida con un léxico que tiene un alto grado de previsibilidad o “legibilidad”, tales como polvos, afeites o depilatorios, incluso una cierta connotación de lo “poético”, tales como las “aguas lustrales”; pero por otra, frente a este inventario léxico de uso más o menos corriente, más o menos poético, se yuxtapone una serie descriptiva erizada de términos desmantizados de la química. Así, gracias a un radical choque de registros semánticos —el “poético” de las esencias y el químico de sus componentes—, Laforgue nos enajena y hace reír de las exquisitas “aguas lustrales”, asegurándonos que no tienen “*protochloruro de mercurio*”, y nuestra imaginación se tiñe hasta el paroxismo con aquellos “tintes realmente vegetales sin nitrato de plata, hiposulfito de sosa, sulfato de cobre, sulfuro de sodio, cianuro de potasio, acetato de plomo (¡es posible!)” (p. 14).²⁴

Pero más allá de los innumerables y deliciosos juegos verbales que parodian las reconstrucciones léxico-arqueológicas del hipotexto, podemos observar una interesante transformación de orden ideológico que tiende a la confusión; no ya a la confusión de razas, religiones y lenguas, como en Flaubert, sino una confusión que podría figurarse como una especie de *androginia* simbólica. Por principio de cuentas hay aquí lo que se podría llamar, o bien una transexuación, o bien una (con) fusión de los sexos, ya que Salomé misma asimila muchos de los motivos que le son propios al Bautista, como sucede por otra parte, aunque con otros efectos, en Mallarmé. En primer lugar su apariencia bizarra recuerda la fragmentariedad con la que la princesa es descrita en Flaubert pero, más allá de la parodia de los procedimientos descriptivos del hipotexto, al aislar la cabeza como algo autónomo, separado del cuerpo, Laforgue inmediatamente identifica a Salomé con Juan. En el hipotexto, el Bautista es primero sólo una voz, luego una cabeza que entra; aquí es la de Salomé la que, desde un principio, parece estar separada del cuerpo, incluso enmarcada:

Polvoreados de pólenes desconocidos, sus cabellos se esparcían en mechones lisos sobre los hombros, desgreñados en la frente con flores amarillas y pajillas onduladas; sus hombros desnudos retenían,

des régénérateurs sans cantharide, des eaux lustrales sans protochlorure de mercure, des épilatoires sans d'arsenic". (*Ibid.*, pp. 131-32).

²⁴ “[...] des teintures vraiment végétales sans nitrate d'argent, hyposulfite de soude, sulfate de cuivre, sulfure de sodium, cyanure de potassium, acétate de plomb (est-ce possible!)”. (*Ibid.*, p. 132.)

enderezada por cabestrillos de nácar, una cola de pavo real enano, de fondo cambiante: muaré, azur,²⁵ oro, esmeralda, un halo contra el cual se alzaba su cándida cabeza, cabeza superior pero cordialmente despreocupada de sentirse única, el cuello doblegado [segado],²⁶ los ojos extraviados en coruscantes expiaciones, los labios descubrieron desde su acento circunflejo rosa pálido una dentadura de encías de rosa más pálido aún, en una sonrisa de las más crucificadas (p. 17).²⁷

La separación de la cabeza se subraya por vía de una repetición más resumida que vuelve a focalizar el marco de “cabestrillos de nácar de la cola de pavo real enano, de fondo cambiante, azur, muaré, esmeralda, oro, *halo en su cándida cabeza altiva*”(p. 17).²⁸ Es interesante que la cabeza de Salomé enmarcada evoca, muy claramente, aunque de manera paródica, el rostro de la Hérodiade de Mallarmé reflejado en el espejo. En el texto de Laforgue esta extraordinaria descripción de la cabeza de Salomé, rayana en el absurdo o en lo surreal si no fuera por el cúmulo de significaciones que la relación hipertextual apila sobre ella, opera una convergencia entre una Salomé intelectual —no olvidemos que tiene una “cabeza superior pero *cordialmente* despreocupada”— y una especie de san Juan transexuado. Porque es ella quien asume el papel del Bautista; todo en la descripción apunta en esa dirección: un cuello “segado” (“*fauché*”), el solo término, “*fauché*”—ya muy cercano a la decapitación—, opera esta transformación, mientras que su sonrisa “crucificada” prefigura de manera burlesca a Cristo. Salomé figura, paródicamente, como una precursora... pero de qué, exactamente, nunca es del todo

²⁵ Modifico aquí, deliberadamente, la traducción de José de la Colina. En el original, la palabra no es “*bleu*” cuyo equivalente sería, como De la Colina lo propone, “azul”; el término que utiliza Laforgue está fuertemente marcado: “azur”, palabra entre todas que resume toda una época y que un Darío no desdeñó. En memoria suya lo preferimos aquí.

²⁶ Laforgue utiliza, deliberadamente creo yo, el término “*fauché*” que significa “segado”. El término mismo hace explícito lo que en Flaubert una metáfora de la ciudadela de Herodes: la decapitación.

²⁷ “Saupoudrés de pollens inconnus, ses cheveux se défaisaient en mèches plates sur les épaules, ébouriffés au front avec des fleurs jaunes, et des pailles froissés; ses épaules nues retenaient, redressée au moyen de brassières de nacre, une roue de paon nain, en fond changeant, moire, azur, or, émeraude, halo sur lequel s’enlevait sa candide tête, tête supérieur mais cordialement insouciant de se sentir unique, le col fauché, les yeux décomposés d’expiations chatoyantes, les lèvres découvrant d’un accent circonflexe rose pâle une denture aux gencives d’un rose plus pâle encore, en un sourire des plus crucifiés”. (J. LAFORGUE, *op. cit.*, p. 144.)

²⁸ [...] brassières de nacre de la roue de paon nain en fond changeant, azur, moire, émeraude, or, halo à sa candide tête supérieure”. (*Ibid.*, p. 145.)

claro. ¿Del feminismo, en tanto que “*bas-bleu*”, prototipo de la llamada “mujer pedante”, “marisabidilla” o “cultalatiniparla”? ¿O como avatar de la Virgen María en tanto que “pequeña Inmaculada Concepción”? ¿O precursora de un Cristo andrógino, esta “pequeña Mesías con matriz”, la de la “sonrisa crucificada”? Porque andrógina es la imagen que poco a poco se va construyendo de esta mujer, entre aniñada y fatal: caderas delgadas; surreales “senos como almendras en que hubieran clavado unos claveles”, senos que se reducen aún más cuando después caen los claveles ¡“dejando viudas sus almendras”! (p. 18);²⁹ Salomé, ambiguo ser dotado de “voz sin timbre ni sexo”, con “una manzana de Adán tan saltarina que daba miedo”(p. 18).³⁰ O bien ¿será Salomé precursora de algún hermético misterio? Después de todo es portavoz de estas Islas Blancas *Esotéricas*, de aquellos “teósofos hidrocefalos” (p. 18) a quienes arenga,³¹ y no olvidemos que es “hermana de leche de la Vía Láctea” (p. 17),³² y ha sido en la “Nada, es decir la Vía latente que verá la luz a más tardar mañana” (p. 17).³³ Una Nada, sospechosamente mallarmeana, de la que todo surge; un Inconsciente sospechosamente hartmaniano, en cuyo nombre hay que “hacerse mutuas concesiones en el terreno de los cinco sentidos actuales” (p. 17).³⁴ ¿Concesiones o desarreglos subversivos, a la Rimbaud? Salomé: ¿precursora o destructora de todas las ideas de su época y de todas las épocas?

Desde otra perspectiva se observa una interesante *inversión* de los papeles que desempeñan Salomé y Juan. En otras versiones del tema, y especialmente en la de Flaubert, Juan es una voz que sin cesar discurre en imprecaciones, mientras que Salomé aparece silenciosa y se expresa sólo a través de la danza. En Laforgue se invierten los papeles: Juan sólo existe en la *escritura*, misma de la que no tenemos vestigio alguno, sólo referencias vagas a su carácter revolucionario; mientras que Salomé ya no baila, sólo discurre de manera casi ininteligible sobre los misterios

²⁹ “[...] faisant leurs amandes veuves”. (*Ibid.*, p. 148.)

³⁰ “[...] la voix sans timbre et sans sexe”, “la pomme d’Adam sautant à faire peur”. (*Ibid.*, pp. 146 y 148.)

³¹ “[...] théosophes hydrocephales”. (*Ibid.*, p. 147.)

³² “[...] la soeur de lait de la Voie-Lactée”. (*Ibid.*, p. 146.)

³³ “[...] le Néant, c’est-à-dire la Vie latente qui verra le jour après-demain, au plus tôt”. (*Ibid.*, p. 146.) Nótese que el sentido del original es justamente opuesto al de la traducción: “la Vie latente qui verra le jour après-demain, au plus tôt”; verá la luz *pasado* mañana, y no a más tardar, sino si bien le va, cuando mucho o cuando muy temprano.

³⁴ “[...] de se faire des concessions mutuelles sur le terrain des cinq sens actuels, au nom de l’Inconscient!” (*Ibid.*, p. 147.)

del Inconsciente. De hecho, el motivo de la danza queda escindido en Laforgue: la dimensión de espectáculo, inherente al motivo de la danza, queda asumida por una función de circo que llega a extremos verdaderamente absurdos:

Luego, trajeron una pista de hielo natural; y brotó un adolescente patinador [...] que no se detuvo sino después de haber trazado todas las combinaciones de curvas conocidas; luego valsó de puntillas como una bailarina; luego dibujó en aguafuerte sobre hielo una catedral gótica flamígera, sin omitiros el rosetón, ¡pura encajería!, y luego figuró una fuga musical en tres partes, terminó con un inextricable torbellino de faquir poseído *del diavolo* y salió de escena, los pies en alto, ¡patinando sobre las uñas de acero de las manos! (p. 16).³⁵

En los confines del surrealismo y del absurdo, esta descripción del patinador adolescente evoca, en fantásticas contorsiones de faquir, una doble parodia: por una parte a la figura del escarabajo que dibuja Salomé en el hipotexto de Flaubert y por otra a la contorsión visual que, en efecto, nos da la imagen de un escarabajo en la escultura del pórtico de la catedral de Rouen.

En la "Salomé" de Laforgue, lo hemos visto, se opera una desvalorización sistemática de todos los motivos del tema. Al desplazarse la motivación política, de Herodes a Juan, y al hacer de éste un fracasado revolucionario-panfletista, cuyas actividades no tienen efecto alguno y de cuya suerte se desinteresan incluso sus compatriotas, el motivo político queda totalmente desactivado. Con la significativa ausencia de la madre, Herodías, y la transformación de Herodes, de tío lascivo a padre consentidor, desaparecen los motivos del incesto y de la venganza. El motivo del incesto entre Herodes y Salomé se diluye a tal grado que no queda más que una ridícula relación de padre orgulloso e hija mimada. Aun el motivo de la petición de la cabeza de Juan sufre una radical desmotivación y desvalorización: Salomé, casi como no queriendo, le pide a su padre que le suban más tarde a su cuarto "en un plato cualquiera" la cabeza de Juan. Pero esta desmotivación oculta quizá una

³⁵ "Puis on apporte un parquet de la glace naturelle; et jaillit un adolescent patineur, aux bras croisés sur les brandebourgs d'astrakan blanc de sa poitrine, qui ne s'arrête qu'après avoir décrit toutes les combinaisons de courbes connues; puis il valsa sur les pointes comme une ballerine; puis il dessina en eau-forte sur la glace une cathédrale gothique flamboyant, sans vous omettre une rosace, une dentelle! puis figura une fugue à trois parties, finit par un inextricable tourbillon de fakir possédé *del diavolo* et sortit de la scène, les pieds en l'air, patinant sur les ongles d'acier de ses mains!" (*Ibid.*, p. 142.)

transmotivación, pues Salomé lleva a cabo experimentos en la cabeza cercenada, de los que nada sabemos, y el final, absurdo y sorprendente, nos sugiere una revaloración de la cabeza del profeta que entronca con el poema de Mallarmé, pues Salomé lleva a cabo sus misteriosos ritos iniciáticos en una torre que recuerda aquella portentosa “torre cineraria y expiatoria” en la que se inmola Hérodiade. Más aún la cabeza del Bautista en Laforgue sigue, cual astro incandescente, la misma ruta descendente de la cabeza del profeta en el “Cántico de san Juan” de Mallarmé. Finalmente, la cabeza cercenada, cargada ya de este cúmulo de significaciones de orden intertextual, evoca también una significación pictórica: aquella contenida en el cuadro “La aparición” de Gustave Moreau, que hace de la cabeza del Bautista, rodeada de un halo de sangre, un verdadero sol crepuscular. Ahora bien, todas estas relaciones intertextuales e intersemióticas activan la significación *mítica* de la cabeza de Juan/Salomé como símbolo astral y mito solar, y de la relación entre Juan y Salomé en términos de un oscuro rito iniciático: “tomó de sí misma el ópalo turbio y enarenado de oro pardo de Orión, lo depositó en la boca de Juan, como una hostia, besó aquella boca misericordiosa y herméticamente y la selló con su matasellos corrosivo” (p. 19).³⁶

Luego, al lanzar la cabeza al mar, Salomé yerra en el cálculo de la distancia y cae al mar con todo y cabeza, la cual describe una “parábola fosfórica”. Pero Salomé, como buena precursora que jamás verá la tierra prometida, “ni siquiera tuvo el viático de ver la fosforescente estrella flotante de la cabeza de Juan sobre el mar...” (p. 19).³⁷ Esta fosforescente estrella evoca paródicamente el final del drama lírico de Mallarmé: la incertidumbre de aquella “cabeza surgida” cual “solitario vigía”, para quien tal vez aún hay salvación: “un bautismo / Alumbra por él mismo / Principio que me comprende / Una salvación pende”.³⁸

Salomé de Oscar Wilde

Aunque la historia reelaborada en el drama de Wilde tiene su hipotexto último en la Biblia, el hipotexto próximo y más evidente es la “Herodías”

³⁶ “[...] puis dénicha sur elle l’opale trouble et sablée d’or gris d’Orion, la déposa dans la bouche de Jean, comme une hostie, baisa cette bouche miséricordieusement et hermétiquement, et scella cette bouche de son cachet corrosif”. (*Ibid.*, p. 153.)

³⁷ “[...] elle n’eut, pas même, le viatique d’apercevoir la phosphorescente étoile flottante de la tête de Jean, sur la mer...” (*Idem.*)

³⁸ “Là-haut où la froidure / Éternelle n’endure / Que vous le surpassiez / Tous ô glaciers // Mais selon un baptême / Illuminé au même / Principe qui m’élut / Penche un salut”.

de Flaubert. Mas entre ambos, ¡todo un mundo de transformaciones! La primera y más evidente es el claro desplazamiento de la carga temática, de lo *político* a lo obsesivamente *erótico*. Es interesante que el cambio de carga temática resida en la diferente valorización de los personajes. Paratextualmente esta transvaloración se da en el nombre mismo de las obras —de “Herodías” a *Salomé*. En Flaubert, la hija era accesoria a la venganza de la madre, y por el milagro de la escritura ambas mujeres quedaban fundidas en una sola; en Wilde, en cambio, Salomé ocupa el centro mismo de la acción, mientras que la madre pasa no sólo a un plano secundario, desde el punto de vista dramático, sino incluso a una estorbosa neurastenia que la sitúa en un plano *psicológico* muy inferior al de la hija.

Si Flaubert despliega, en su reconstrucción de la época, un complejo y elaborado abanico de problemas interrelacionados, Wilde lo cierra a un solo punto neurálgico de la psique humana: la lujuria como obsesión de poder. Tras este único valor se esconde aquel juicio de Wilde que declara la belleza como valor absoluto que no necesita ni de explicación, ni de justificación moral. De ahí el trabajo tan fino que se lleva a cabo sobre el lenguaje.

Salomé es exquisito encaje de frases labradas, muy al gusto parnasiano, como si fuesen joyas; es, de hecho, lo que podríamos llamar una transposición verbal de la hierática y enjoyada figura de Salomé de Gustave Moreau. El texto de Wilde está engarzado con repeticiones moduladas que cumplen el ideal verlainiano de la poesía como música. El ideal de una literatura que aspire a la condición de la música se cumple también en esas repeticiones moduladas que se conjugan con una serie de construcciones sintácticas orquestadas musicalmente a la manera de un Maeterlinck. Así, por dar un par de ejemplos, Salomé en un éxtasis de deseo compone sobre el cuerpo de Juan una especie de “sinfonía en blanco mayor” y luego otra en “blanco menor”; ambas dan pie a variaciones en negro y escarlata, orquestadas de idéntica manera:

Salomé: Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que el segador nunca ha segado. Tu cuerpo es blanco como las nieves que yacen sobre los montes, como las nieves que yacen sobre los montes de Judea y descienden a los valles. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo. Ni las rosas del jardín de la reina de Arabia, ni los pies de la aurora cuando reposa sobre las frondas, ni el seno de la luna cuando reposa sobre el seno del mar... Nada hay en el mundo tan blanco como tu cuerpo... ¡Déjame tocar tu cuerpo!

Iokanaán: ¡Atrás, hija de Babilonia! [...]

Salomé: Tu cuerpo es repugnante. Es como el cuerpo de un leproso. Es como un muro enyesado, por el cual las víboras pasaron, como un muro enyesado en el que hicieron sus nidos los escorpiones. Es como un sepulcro blanqueado y lleno de podredumbre por dentro. ¡Es horrible, es horrible tu cuerpo! Es de tus cabellos de lo que estoy enamorada, Iokanaán. Tus cabellos semejan racimos de uva, racimos de uva negra que cuelgan de las viñas de Edom, en el país de los edomitas. Tus cabellos son como los cedros del Líbano, como los grandes cedros del Líbano, que dan sombra a los leones y a los malhechores que buscan cobijo durante el día. Las largas noches negras, las noches en que la luna no se muestra, en que las estrellas tienen miedo, no son tan negras. El silencio que mora en las selvas no es tan negro. Nada hay en el mundo tan negro como tus cabellos... ¡Déjame tocar tus cabellos!³⁹

Como podrá observarse, el cuerpo del profeta es descrito en torno a un solo color, de manera alternativa, en series ternarias o en frases trimembres, la segunda de las cuales se repite en sutiles modulaciones: el cuerpo es blanco como lirio, nieves y rosas; el término medio —nieves— se amplía mediante otra repetición modulada —“como las nieves que yacen sobre los montes de Judea y descienden a los valles”. Al final de la serie, se inicia una especie de síntesis descriptiva que toma

³⁹ Oscar WILDE, *Obras selectas*. Trad. de Ricardo Baeza. Pról. de André Gide. Buenos Aires, Ateneo, 1966, pp. 572-73. “*Salomé*: Ton corps est blanc comme le lis d’un pré que le faucheur n’a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d’Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d’Arabie, ni les pieds de l’aurore qui trépignent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... Il n’y a rien au monde aussi blanc que ton corps... Laisse-moi toucher ton corps!

”Iokanaán: Arrière, fille de Babylonel! [...]

”*Salomé*: Ton corps est hideux. Il est comme le corps d’un lépreux. Il est comme un mur de plâtre où les vipères sont passées, comme un mur de plâtre où les scorpions ont fait leur nid. Il est comme un sépulcre blanchi, et qui est plein de choses dégoûtantes. Il est horrible, il est horrible ton corps!... C’est de tes cheveux que je suis amoureuse, Iokanaan. Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisins, à des grappes de raisins noirs qui pendent des vignes d’Edom dans le pays des Edomites. Tes cheveux sont comme les cèdres du Liban, comme les grands cèdres du Liban qui donnent de l’ombre aux lions et aux voleurs qui veulent se cacher pendant la journée. Les longues nuits noires, les nuits où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires. Le silence qui demeure dans les forêts n’est pas aussi noir. Il n’y a rien au monde d’aussi noir que te cheveux... Laisse-moi toucher tes cheveux”. (O. WILDE, *Salomé*. Paris, Éditions d’Aujourd’hui, [s. a.] pp. 27-28.)

como punto de partida el último término de la serie anterior (en el caso de la composición en blanco *mayor*, las rosas del jardín de Arabia). La frase trimembre sintética termina en una exaltada conclusión y una súplica: "Nada hay en el mundo tan blanco como tu cuerpo... ¡Déjame tocar tu cuerpo!" Tras el brutal rechazo de Juan, Salomé compone su sinfonía en blanco *menor*; si la serie anterior se orquestaba en tonos de exaltación, la serie opuesta degrada los valores del mismo color: el blanco degenera en lepra, muro enyesado y sepulcro blanqueado. Estilísticamente se repite la misma construcción léxico sintáctica, para terminar en la misma exclamación sintética pero con un valor invertido ("¡Es horrible, es horrible tu cuerpo!"). Para el pelo y la boca, composiciones en negro y rojo, respectivamente, Wilde utiliza exactamente el mismo procedimiento, con ciertas variantes que son sobre todo de orden rítmico y que le dan a la textura poética de esta obra un carácter ritual y musical.

Todos los diálogos son sometidos a este tipo de repetición modulada, de orquestaciones sintácticas muy marcadas que le dan a la obra en general una impresión de hieratismo, como si nosotros los espectadores estuviésemos no frente a un espectáculo dramático sino que fuésemos involuntarios testigos de algún perverso rito iniciático. Porque hay algo en la obsesión de Salomé que va más allá de la pasión o de la simple lujuria, algo que sólo podemos llamar una hierática perversidad que incursiona en las oscuras regiones de la necrofilia.

Si la obra focaliza esta pasión como única obsesión, Salomé misma focaliza la boca de Juan como el centro mismo de su obsesión malsana. El deseo de Salomé se cumple tras sabios diferimientos dramáticos. Por una parte toda la escena de seducción que Herodes monta en torno a la reticencia de la bailarina contrasta fuertemente con la secuencia correspondiente en Flaubert, donde Salomé baila sin que nadie se lo pida, como parte de las intrigas de Herodías. Aquí, el motivo de la petición queda escindido y como en espejo: es Herodes quien primero hace su petición; la negativa de Salomé es obligadamente tripartita (una de las obsesiones sintáctico-estilísticas de la época): no tiene sed, hambre ni cansancio, y esto hace que la petición se dilate casi hasta el jadeo, hasta los extremos de ofrecer a Salomé la mitad de su reino.⁴⁰ El motivo de la danza, siendo

⁴⁰ "[...] even unto the half of my kingdom". En este ofrecimiento, como en muchos otros momentos de la obra, se activa plenamente el hipotexto bíblico, ya que ésta es cita puntal del versículo correspondiente en Marcos, 6.23. Es interesante hacer notar que la traducción al inglés de lord Alfred Douglas es la que activa el hipotexto bíblico con mayor fuerza, ya que mucho de su lenguaje se ha nutrido del *King James's Bible* ("Whatsoever thou shalt

una obra dramática, queda elaborado por otras formas de representación y por otros sistemas semióticos —la danza y la proxémica, en especial— y no ya el verbal, a diferencia del motivo en Flaubert, en Laforgue, o incluso en Strauss. En ellos la danza es uno de los momentos de mayor intensidad *descriptiva* (Flaubert, Laforgue) o puramente *musical* (Strauss), pero una vez concluida la danza en Wilde, quedamos frente a nuevas formas de dilación; la petición de la cabeza se somete a juegos dialógicos que intensifican su motivación en el deseo de Salomé y el deseo invertido en Herodes: Salomé pide que le traigan en una charola de plata... y en ese momento Herodes interrumpe deleitado para dar rienda suelta a su propia pasión. Varias veces se da este juego para diferir la aparición del terrible predicado. Cuando finalmente —“La cabeza de Iokanaán”— se inicia una frenética secuencia que se mira en espejo sobre el motivo de la invitación a la danza y la danza misma; es ahora el Tetrarca quien ejecuta una danza de virtuoso sobre el lenguaje, al ofrecernos un exquisito inventario de los tesoros y joyas con los que está dispuesto a premiar la danza, con tal de que Salomé retire su petición. El frenesí del inventario llega al extremo sacrílego de ofrecerle “el velo del santuario”, para escándalo de los judíos.

La derrota de Herodes pone en evidencia su debilidad tanto política como dramática, dejando así el escenario libre a Salomé, quien en pleno éxtasis necrofilico satisface finalmente su monodeseo. Es aquí que llegamos a los extremos de la perversidad, a las consecuencias últimas de la relación entre el amor y la muerte que habían tejido con tanto cuidado los románticos, y que Poe había llevado hasta la perversión del motivo. Porque en Wilde ya ni siquiera es un *Liebestod* lo que hemos de presenciar; no una muerte que preserve en toda su intensidad el amor en flor; no un amor hasta la muerte sino un amor, una posesión en y por la muerte. En verdad Wilde lleva hasta sus implicaciones extremas a la mujer fatal imaginada por Poe y pintada por Moreau. La Salomé de Wilde, mejor que ninguna otra —si no es que la Salomé de Strauss, que resulta aún más perversa— realiza cabalmente el ideal decadente de la mujer fatal que Huysmans describiera con tanta precisión a propósito del cuadro de Moreau: ella es “la diosa simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la Inmortal Histeria, la Belleza maldita, elegida entre todas por la

ask of me, I will give it thee, unto the half of my kingdom”). La obra original, en cambio, más evoca un libro elemental de conversación en francés que la sintaxis simple del lenguaje bíblico —el lector juzgará. Curioso fenómeno éste en el que la traducción de una obra resulta ser mejor que el original.

catalepsia que tensa las carnes y endurece los músculos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, como aquella antigua Elena, todo lo que se le acerca, a todo aquel que la mira, a todo aquel que la toca".⁴¹

Pero aún la perversidad de la Salomé de Wilde tiene sus paliativos —en los aciertos y en los yerros—, porque los ritmos regulares de la poesía de alguna manera tienen el efecto de un hechizo, de una encantación; mientras que los elaborados catálogos de joyas y pavos reales exaltan nuestros sentidos, envuelven la necrofilia con una atractiva pedrería que disfraza su profunda perversidad. Los defectos de la obra también contribuyen a neutralizar esta "Inmortal Histeria". Y los defectos son grandes. Considero que derivan justamente de la relación hipertextual que se establece entre *Salomé* y "Herodías". Por principio de cuentas el desplazamiento de carga temática a la obsesión erótica de Salomé le resta importancia a la dimensión política, si no es que la anula por completo; sin embargo, Wilde no logra independizarse del hipotexto y conserva una serie de motivos que aquí ya no tienen sentido alguno: en especial los motivos políticos de la lucha por la hegemonía y la confusión de razas y lenguas. En Flaubert son centrales, en la obra de Wilde quedan reducidos a una serie de comparsas, superfluos e incluso estorbosos. Por otra parte, Wilde no logra resolver los problemas de la *transmodalización* que él ha operado con respecto al hipotexto. El paso del modo narrativo al dramático implica una serie de operaciones de condensación e intensificación que el irlandés lleva a cabo con dificultad. En el hipotexto de Flaubert, Roma está presente en toda la maquinaria burocrática, cuidadosamente reconstruida por medio de *descripciones* y de la orquestación de un *grupo* de romanos que montan juntos toda esta maquinaria. Es evidente, visto el cambio de motivación, que todo esto le es inútil a Wilde, sin embargo conserva a un solo romano, ya fuera de contexto, sin la red de poderes políticos que le daban sentido en Flaubert; lo mismo ocurre con el capadocio, con el nubio, etcétera; los judíos y nazarenos están ahí como recuerdo del motivo de confusión y confluencia de razas y lenguas en el hipotexto; pero en el drama de Wilde no hacen nada más que contribuir al ruido y a la furia de todos estos personajes superfluos. Todos los inventarios flaubertianos

⁴¹ "[...] la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'Immortelle Hystérie, Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qui la touche". (J. K. HUYSMANS, *A rebours*. Paris, Gallimard/Folio, 1977, p. 149.)

del poder quedan reducidos aquí a unos cuantos antecedentes *narrados* y *descritos* con fastidio por la propia Salomé. Es interesante que Wilde recurra tanto a procedimientos descriptivos y narrativos que son más propios del modo narrativo que del dramático; sus largos catálogos con mucho diluyen la intensidad de la obra.

Salomé de Richard Strauss

Es notable que justamente estos problemas de la transmodalización quedan resueltos en el libreto de la ópera, porque Strauss ha sabido crear un nuevo texto con el solo procedimiento hipertextual de la *escisión*. Y los cortes van precisamente en el sentido que opera el desplazamiento de la carga temática: todo el *detritus* político que sobrevive del hipotexto flaubertiano desaparece en Strauss; eliminados también quedan todos los personajes superfluos, excepto los dos grupos en conflicto, judíos y nazarenos. Esto le permite al músico estructurar su ópera alrededor del quinteto de los judíos y de los himnos de los nazarenos como extensiones de la música visionaria en los motivos de Jokanaan. Así como elimina personajes superfluos, el libreto del músico elimina los excesos en el catálogo de posesiones preciosas; elimina, irónicamente, lo que el literato juzgaba *musical*: las repeticiones tan cuidadosamente moduladas. Desaparecen, asimismo, un sinnúmero de *descripciones* y antecedentes *narrados*. Es por esta radical depuración que la ópera es la quintaesencia de la perversidad hacia la que apunta Wilde y a la que no llega por estar obstruido por el legado *narrativo* del hipotexto.

Todos los cortes que Strauss opera sobre el texto de Wilde, si bien es cierto que eliminan el nivel más obvio de musicalización que es el léxico y el sintáctico, ponen al descubierto un potencial musical mucho más profundo. Como bien lo observa Gary Schmidgall, Strauss exhuma "un nivel en el que existen las melodías venenosas de la fijación sexual y de la frustración, del cansancio nervioso y la neurosis. En pocas palabras, Strauss responde a las implicaciones psicológicas más que a la sonoridad textual de *Salomé*".⁴² Esto no quiere decir, sin embargo, que el texto no

⁴² Strauss did take into account the play's second, submerged level of potential musicality —the level upon which exist the poisonous melodies of sexual fixation and frustration, nervous exhaustion, and neurosis. Strauss, in short, responded to the psychological implications rather than the textual sonorities of "Salomé". (Gary SCHMIDGALL, *Literature as Opera*. Oxford, Universidad de Oxford, 1977, p. 251.)

tenga una importancia capital; de hecho el libreto en Strauss pesa mucho más que en la ópera tradicional, y el trabajo musical sobre la palabra, como en sus maravillosos *Lieder*, centuplica la significación poética del texto verbal.

Cabe notar que el tratamiento lírico de los motivos así como el trabajo sobre la palabra están reservados a los momentos fuertes de la ópera. El subrayado musical es aún más notable, considerando que en la *Salomé* de Strauss no hay más que dos grandes desarrollos temáticos *vocales*: la escena de la seducción y el larguísimo soliloquio de la princesa con la cabeza cercenada del Bautista. Es quizá por esto que *Salomé*, a juicio de muchos críticos musicales, no es una ópera sino un poema sinfónico dramatizado, pues, por un lado, se observa un profundo trabajo musical en torno a la palabra; por otro, una importantísima dimensión de significación musical desarrollada en y por la orquesta. Así es como la depuración textual va de la mano con una decantación musical, pues sólo Salomé y Jokanaan reciben un tratamiento tanto lírico como polifónico. Los motivos musicales a ellos asignados son los únicos que se desarrollan plenamente. Es como si Strauss llevara el tema de la obsesión a la composición misma de la ópera, reduciendo a casi cero la presencia musical de otros personajes. Pero aun en esta depuración musical hay una especie de glorificación de Salomé, por encima del profeta, su antagonista.

Es bien sabido que en esta ópera la caracterización de los personajes queda a cargo de una serie de instrumentos específicos. Enunciar los instrumentos que construyen a estos dos personajes es en sí un juicio de valor: la caracterización orquestal de Jokanaan es sobria y ascética, reducida a los metales, especialmente cornos, trombones y trompetas, apoyados por las cuerdas; Salomé, en cambio, está caracterizada con un gran “colorido” de instrumentos: el arpa, las maderas —en especial el oboe y el clarinete—, y toda clase de instrumentos “exóticos”, tales como triángulo, celesta, castañuelas, pandero, glockenspiel, etcétera. El solo inventario sugiere ya la dimensión exótica, “oriental”, de Salomé, pero también sugiere posibilidades de complejidad en los motivos que han de caracterizarla.⁴³

⁴³ Por puro contraste habría que recordar la caracterización de Herodías, representada por discordancias en pícolos agudísimos y clarinete. Aquí la madre ya ni siquiera *canta*; todas sus intervenciones son en un *Sprachgesang* apresurado y nervioso. De ahí que el papel de Herodías sea uno de los más ingratos del repertorio operístico. Pero esta evidente *desvalorización* musical de la madre indica el grado en que la carga temática ha sido desplazada.

Atendamos ahora el desarrollo de los motivos de los dos personajes en conflicto. Musicalmente hay una extremada sencillez en los motivos de Jokanaan. El que más lo define, y que luego habrá de desarrollarse en polifonía con los de Salomé, es un motivo que aparece en contexto de muerte. Otro de los motivos que definen a Jokanaan está siempre asociado a Cristo, de manera que no hay motivo alguno que lo defina a él como *persona* independiente; el profeta no existe más que en la muerte, o bien fundido y confundido en Cristo, anunciándolo y anunciando su propio fin. Esto explica la majestad monolítica del Bautista: puro símbolo. Su canto es también monolítico, en escalas diatónicas que son las más sencillas. Por eso es incapaz de incorporar los motivos de Salomé en su canto, como ella lo hace con los de Jokanaan; sólo una vez hace el Bautista suyo el canto de Salomé: para maldecirla. Ella en cambio es un personaje infinitamente más complejo. Si Jokanaan existe sólo en relación con la muerte y con Cristo, Salomé existe en y por la pasión. Más aún, de entre los múltiples motivos que están asociados a ella, uno define su existencia sólo en relación con sí misma: el motivo del deseo. Curiosamente, este motivo de la pasión en Salomé aparece por vez primera en un interludio orquestal, *antes* de que la princesa haya oído o visto al profeta. Semejante estrategia musical es de una profunda caracterización psicológica, pues esta misma pasión que dibuja de manera tan memorable su intento por seducir a Jokanaan ya estaba ahí como rasgo inherente a su personalidad, como si la presencia del profeta sólo le hubiera permitido florecer. Esa pasión es parte de su ser, independientemente del Bautista. Mas el deseo en Salomé es de una gran complejidad; los motivos musicales van depurándolo, focalizándolo, pues si el primero es el de una pasión generalizada, el segundo se desarrolla en el contexto del deseo por el *cuerpo* de Jokanaan, mientras que el tercero es ya el deseo específico de su *boca*, del ansia de besarlo. Hay entonces una progresión en la obsesión, al tiempo que se observa una individualización del deseo. Si en Wilde había algo malsano en la pasión de Salomé, en Strauss la dimensión de lo perverso se profundiza en y por la música, porque, paradójicamente, con ese deseo de Salomé por Jokanaan aparece por primera vez un contexto de *horror* —“*Er ist schrecklich*”. Más aún, los crispantes trémolos ligados a la petición de la cabeza están constantemente asociados a ese mismo motivo del deseo. Una especie de contaminación del deseo con la muerte, y de la pasión con el motivo de la petición de la cabeza, constituye la quintaesencia de la perversidad en esta ópera: el deseo nace del horror y es ése el horror del deseo: desear aquello que es *schrecklich*.

Otra marca de la complejidad de Salomé es que ella es capaz de incorporar en su propio canto los motivos de Jokanaan. Salomé, por amor y deseo, es capaz de sentir con el otro; incorpora los motivos del profeta a su canto, a su registro, a sus instrumentos: los hace suyos. Es como si Salomé quisiera “concebir” a Jokanaan, pero transformado, dándole su propia dulzura, su propio exotismo, su propia sensualidad y sensibilidad. Todo esto indica no sólo una caracterización más sutil de Salomé sino una verdadera glorificación: ella es capaz de entrar en el mundo de Jokanaan cuando que él es incapaz de concebir al Otro. En el soliloquio final ocurre lo mismo: todos los motivos del Bautista quedan incorporados en el canto de Salomé, un canto que ya no es erótico sino sublime, lo cual hace de esta ópera algo todavía más perverso: el profundo deleite en el horror que contamina no sólo a la que canta sino a quien la escucha.

Finalmente, Strauss opera una radical *transmotivación* en la composición misma de la danza de los siete velos. La danza, en la ópera tradicional, tiende a ser de orden decorativo, mientras que en Strauss tiene una función dramática fuerte, pues es capaz de desarrollar formas de significación extraordinariamente complejas. En términos dramáticos, la danza es en un primer momento una ofrenda a Herodes; o mejor dicho, Salomé baila por una especie de contrato de seducción que ha pactado con el Tetrarca. No obstante, conforme la danza evoluciona, la significación cambia radicalmente.

La primera parte de la danza insiste en la dimensión exótica de la ópera, abundan todos los instrumentos y las cadencias que uno ha aprendido a reconocer, por convención, como cadencias orientalistas. Aquí todavía se observa la herencia de los dos hipotextos, el de Flaubert y el de Wilde; el de Flaubert sobretodo, por su insistencia en todas las vertientes orientales, todos los hilos orientales —razas, culturas, costumbres— que van tejiendo esta danza. Es el momento en que la música es más oriental en toda la ópera. Pero esto es sólo un espejismo. Es en esta primera parte que aparece el motivo que identifica a Salomé con la luna y con la virginidad; es parte del atractivo “orientalista” de la danza: que sea una virgen y una princesa quien baila para Herodes, en un juego de seducción mutuo. Pero luego viene una segunda parte, compuesta en estructura ternaria, en un ritmo de vals nada oriental, donde se desarrollan los motivos principales que identifican a Salomé y a Jokanaan. La última parte vuelve al mismo ritmo frenético del principio, a tal grado que parecería que estamos de regreso en la música orientalista, pero ahí ya se da la alternancia frenética de los mismos motivos de Jokanaan y Salomé en una magnífica composición polifónica que está muy lejos

del exotismo del principio. Así, fuera del marco inicial que constituye el camuflaje oriental, la danza de Salomé incorpora los motivos del profeta, además de desarrollar plenamente los motivos de su pasión por él. De tal manera que, *por la música*, uno se da cuenta de que Salomé no baila para Herodes sino para Jokanaan. El centro de la danza, en términos estructurales y temáticos, el centro apasionado y plenamente desarrollado, lo constituyen los motivos de la pasión de Salomé por el profeta y los motivos del propio Jokanaan que ella misma ha incorporado en su danza, pero esta significación inesperada sólo se transmite por medio de la música. Dramáticamente, es la música en la danza de los siete velos la que se convierte en una ofrenda de amor y muerte al Bautista.

La ópera de Strauss nos crispera al tiempo que nos lleva al éxtasis, pues la danza de los siete velos al presentarse con esa nueva significación eleva musicalmente el tema del amor a una ofrenda de muerte; mientras que, *vocalmente*, el acto final de necrofilia que comete Salomé es uno de los cantos de mayor intensidad y belleza de toda la ópera. Es por ello que la Salomé de Strauss es la verdadera "diosa simbólica de la indestructible Lujuria" en todo su horror y en toda su fascinación.

* * *

Como toda forma de relación transtextual, la relación hipertextual activa una pluralidad de significaciones que sin ella se mantendrían latentes en la lectura de un texto; le confiere una densidad, y una profundidad, incluso en el sentido espacial y visual del término. Lo hemos visto en la "Salomé" de Laforgue: una lectura de superficie nos da simplemente un texto juguetón, extravagante e incluso absurdo. Mirado en perspectiva sobre el hipotexto, lo extravagante, sin dejar de serlo, y esto es lo maravilloso, cobra otras dimensiones de sentido. Por ejemplo, el patinador adolescente que sale, los pies en alto, patinando sobre sus afiladas uñas de acero, es una deliciosa y bizarra imagen que se copia, deformándola, sobre la imagen del escarabajo en Flaubert, que culmina el erotismo y frenesí de la danza de Salomé:

Se doblaba y enarcaba hacia todos lados, como flor que la tempestad agita. Los brillantes de sus orejas saltaban, la tela de su espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas, saltaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres [...] Sin doblar las rodillas, separando sus piernas, se curvó tan bien que su barbilla rozaba el suelo [...] Se echó sobre las manos con los talones al aire, recorrió así el

estrado como un gran escarabajo; y se detuvo de pronto. Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo recto. Las bandas de color que envolvían sus piernas le pasaban sobre los hombros como arco iris, encuadrando su cara a un codo del suelo.⁴⁴

Laforgue:

[...] un adolescente patinador [...] que no se detuvo sino después de haber trazado todas las combinaciones de curvas conocidas; luego valsó de puntillas como una bailarina; luego dibujó en aguafuerte sobre hielo una catedral gótica flamígera, sin omitiros el rosetón, ¡pura encajería!, [...] salió de escena los pies en alto, ¡patinando sobre las uñas de acero de las manos!⁴⁵

La imagen del gran escarabajo en Flaubert a su vez activa una relación intersemiótica, ya que la descripción es una narrativización —y por ende una dinamización, una puesta en movimiento— de la escultura en el pórtico de la catedral de Rouen. Patinador adolescente proyectado sobre danzante enarcada que cristaliza —o mejor: se petrifica— sobre una escultura gótica... esta imagen extraordinariamente compleja y simultánea es sólo producto de una relación hipertextual e intersemiótica. De hecho, lo que resalta en la figura de la Salomé del siglo XIX —y los textos que hemos visto no son sino un ejemplo, aunque representativo— es que estamos frente a un objeto semiótico complejo: en constante relación intertextual e hipertextual con otras realizaciones del tema, en constante proyección sobre las artes plásticas, la Salomé textual es punto de partida para elaboraciones pictóricas y esculturales, pero es también punto de arriba que tiene su origen en las artes plásticas. De ahí la plasticidad de esta figura; de ahí también su transformación en mito.

⁴⁴ G. FLAUBERT, *Un corazón ingenuo...*, pp. 179-80. "Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes [...] Sans fléchir ses genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher [...] Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée; et s'arrêta brusquement". (G. FLAUBERT, *Trois contes*, pp. 179-80.)

⁴⁵ J. LAFORGUE, "Salomé", en *Vuelta*, núm. 133-134, p. 16. "[...] un adolescent patineur [...] qui ne s'arrêta qu'après avoir décrit toutes les combinaisons de courbes connues; puis il valsa sur les pointes comme une ballerine; puis il dessina en eau-forte sur la glace une cathédrale gothique flamboyant, sans vous omettre une rosace, une dentelle! [...] sortit de la scène, les pieds en l'air, patinant sur les ongles d'acier de ses mains!" (J. LAFORGUE, *op. cit.*, p. 142.)

En Flaubert, la figura sintética de la madre y la hija aparece *enmarcada* por el dintel de la puerta y las esculturas de los leones a los lados, fijando a Herodías en un cuadro, mientras que Salomé, al bailar, se transforma en el doble de una escultura gótica. Algo similar ocurre en Mallarmé: la doncella paralizada por su propia virginidad —pues “¿Quién osaría tocar[la], sagrada a los leones?”— es una síntesis de la madre y la hija, síntesis que subraya paratextualmente el título del poema, “Hérodíade”. En Laforgue, la última secuencia se calca no sólo en el “Cántico de san Juan” de Mallarmé, como hemos visto, sino en el cuadro de Moreau, “La aparición”, regresando la cabeza del Bautista al centro del relato —aunque su posición sea de clausura. En Wilde la textura verbal, como un velo de piedras preciosas, envuelve a Salomé proyectándola como la figura hierática que vemos en el cuadro de Moreau, intitulado “Salomé bailando frente a Herodes”.

Ahora bien, todo este complejo semiótico tiene una articulación mítica, que le da a las elaboraciones decimonónicas del tema un fuerte valor ideológico. Herodías flanqueada y respetada por los leones no sólo tiene como efecto de sentido operar una fijación plástica de la imagen. Haciendo explícito lo que en Mallarmé estaba sólo sugerido, Flaubert equipara a Herodías con la diosa Cibeles. La primera significación de esta transformación mítica es la obvia: Herodías, diosa de la fertilidad, en tanto que *madre*; diosa de la naturaleza salvaje, de ahí que esté flanqueada por los leones, de ahí la *ferocidad* que tanto atrae a Flaubert. Pero hay otra significación oculta: Cibeles se asocia en el mito con Atis, su joven consorte y prototipo de todos sus devotos eunucos. En la versión frigia del mito, los dioses castran al andrógino Agdistis; de las partes masculinas amputadas nace un almendro y por su fruta Nana concibe a Atis. Más tarde Agdistis se enamora de Atis, y para evitar que éste se case con otra lo obliga a una autocastración. Agdistis es claramente un doble de Cibeles. En Roma, ya en los últimos años del imperio, Atis es investido con atributos celestes, deviene incluso una divinidad solar.⁴⁶

Acudir al mito es activar una infinidad de significaciones que están latentes en el tema y que la circulación hipertextual e intertextual permite entretener. Es por la vía del poema de Mallarmé y del relato de Flaubert, al establecerse una relación analógica explícita entre Herodías y la diosa Cibeles, que surge la verdadera articulación en el texto de Laforgue: todos los motivos que en él se antojan surreales están pre-

⁴⁶ Cf. N. G. HAMMOND y H. SCULLARD, eds., *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, Universidad de Oxford, 1970, s. v. ‘Attis’, ‘Cybele’.

sentes en el mito: la castración, la androginia, el almendro como origen de Atis, el incesto, puesto que Agdistis es madre-padre andrógino de Atis y luego amante; el mito solar. El mito y la relación hipertextual ponen al desnudo este cúmulo de significaciones terribles que convierten al adolescente patinador en un *doble* de Salomé en la amante-madre, andrógina y castrante, pues es claro que Juan está aquí en la exacta posición mítico-estructural de Atis.

Esta oscura visión de la mujer está latente en Flaubert, puesto que en “Herodías” todos los atributos de la madre se transfieren a la hija. Ahora bien, si se recuerda que Juan en la tradición era asociado constantemente con los leones, por su ferocidad y por su cabellera, la relación de Salomé-Herodías-Cibeles con los leones es ya en sí una afirmación de supremacía de la mujer sobre el profeta. Por otra parte la sistemática erotización de la cabeza decapitada a lo largo de todas las versiones del tema nos habla de una clara transferencia de la castración a la decapitación. Tanto en Laforgue, de manera lúdica, como en Wilde y en Strauss, de modo abiertamente erótico, incluso sublime en la música de la ópera, hay una clara figuración de la posesión sexual a través del beso en la boca inerte. En Laforgue, Salomé incluso lo “penetra” con una de sus propias joyas astrales, al insertar el ópalo en la boca de Juan en sacrílega analogía con una hostia; en Wilde y en Strauss el beso arrastra a Salomé a un verdadero frenesí necrofilico que no es sino la expresión de una posesión sexual. En Strauss Salomé incorpora musicalmente los motivos que le son propios a Juan, dándole una clara supremacía musical y dramática sobre el profeta. Por otra parte, la orquesta realiza un maravilloso tejido polifónico al desarrollar en alternancia los motivos musicales de uno y de otro hasta lograr una extraordinaria fusión. De ahí literalmente la incorporación del profeta en Salomé.

Las relaciones transtextuales e intersemióticas que un texto establece con otros textos y con otros sistemas de significación son capaces de tejer apretadas redes de significación que enriquecen y le dan una extraordinaria densidad semántica a los textos u objetos semióticos en cuestión. Pero también de su puesta en perspectiva surgen insospechados efectos de sentido que pueden llegar a constituir una especie de radiografía ideológica de toda una época. La sola incursión en cinco textos nos ha permitido poner en relieve, casi como una escultura, las obsesiones más oscuras de la sensibilidad decimonónica que construye sistemáticamente una imagen de la mujer sobre las líneas de la fascinación y de la castración; una lectura bastante misógina de la mujer que va desde la innocua visión de la mujer fatal romántica de un Walter Scott,

hasta llegar a la terrible deidad asesina que surge con Poe y con Baudelaire. La mujer, aquel “ser terrible e incommunicable como Dios”. La mujer más que humana es “una divinidad, un astro, que preside sobre todas las concepciones del cerebro masculino”.⁴⁷ Deidad que se asimila a la belleza misma, es “infernale y divina”: “¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo / oh, Belleza?” “de tus joyas el Horror no es la menos encantadora, / y el Homicidio, entre tus más queridos dijes / sobre tu vientre orgulloso danza amorosamente”.⁴⁸ Este “Himno a la Belleza” de Baudelaire bien podría haber sido escrito a la figura de Salomé que resume todo el miedo y la fascinación que despierta la mujer, figurada como aquella diosa de la “indestructible Lujuria”.

⁴⁷ “C’est plutôt une divinité, un astre, qui preside à toutes les conceptions du cerveau mâle”. (Charles BAUDELAIRE, “La Femme”, en *Le Peintre de la vie moderne. Oeuvres complètes*, t. II. Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], p. 713).

⁴⁸ “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme, / O Beauté? [...] De tes bijoux l’Horreur n’est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement”. (Ch. BAUDELAIRE, “Hymne à la Beauté”, en *Les Fleurs du mal. Oeuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], pp. 24-25.)