

## De los textos fundadores al mito finisecular: figuraciones de Salomé en la literatura francesa (G. Flaubert y J.-K. Huysmans)

CARMEN CAMERO PÉREZ  
Universidad de Sevilla, España

### Resumen

Desde su primera aparición en los textos evangélicos, Salomé ha recorrido la literatura y las artes hasta llegar a convertirse en una de las figuras más fascinantes del imaginario francés de finales del XIX. Este trabajo traza la evolución del mito, explicando las razones de su éxito en la época citada y analizando de manera particular y contrastiva las figuraciones saloménicas presentes en *Herodías* de G. Flaubert y *A contrapelo* de J.-K. Huysmans.

Palabras clave: Salomé, Flaubert, Huysmans, danza, *femme fatale*.

### Abstract

From her first appearance in the evangelical texts, Salomé has crossed the literature and the arts becoming one of the most fascinating figures of the French imaginary in the XIXth century. This work describes the evolution of the myth, explaining the reasons of her success in the period mentioned and analyzing in a contrastive and particular way the Salomenic appearances in *Herodias* by G. Flaubert and *A contrapelo* by J.-K. Huysmans.

Keywords: Salomé, Flaubert, Huysmans, dance, *femme fatale*.

De entre las interesantes figuras que pueblan la ficción literaria del XIX francés, la figura de Salomé es una de las más emblemáticas y misteriosas, una de las más fascinantes para el imaginario de los escritores *fin de siècle*. Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Albert Samain, Jean Lorrain, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde (que escribió su Salomé en francés) y antes que ellos, el realista Gustave Flaubert, todos se sentirán fascinados por la bailarina oriental y contribuirán con sus textos a la creación de uno de los mitos literarios más relevantes de la época. Los orígenes de este mito se remontan, como es sabido, a los textos evangélicos de S. Marcos (VI, 21-28) y S. Mateo (XIV, 1-12), donde se narra cómo Herodes Antipas mandó ejecutar a Juan Bautista<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El evangelio de S. Lucas, 3, 19-20 y 9, 7-9, no menciona sin embargo ni a Herodías ni a su hija. La muerte del Bautista se explica por motivos estrictamente políticos y se presenta como único responsable a Herodes Antipas.

Un día –leemos en el evangelio de San Marcos– se presentó la ocasión favorable. Herodes festejaba su cumpleaños, ofreciendo un banquete a sus dignatarios, a sus oficiales y a los notables de Galilea.

La hija de Herodías salió a bailar, y agradó tanto a Herodes y a sus convidados, que el rey dijo a la joven: «Pídeme lo que quieras y te lo daré».

Y le aseguró bajo juramento: «Te daré cualquier cosa que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino».

Ella fue a preguntar a su madre: «¿Qué debo pedirle?» «La cabeza de Juan el Bautista», respondió ésta.

La joven volvió rápidamente a donde estaba el rey y le hizo este pedido: «Quiero que me traigas ahora mismo, sobre una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista».

El rey se entristeció mucho, pero a causa de su juramento, y por los convidados, no quiso contrariarla.

Enseguida mandó a un guardia que trajera la cabeza de Juan.

El guardia fue a la cárcel y le cortó la cabeza. Después la trajo sobre una bandeja, la entregó a la joven y ésta se la dio a su madre<sup>2</sup>.

Vemos cómo el final de esta cita designa a Herodías como la verdadera instigadora del crimen de Juan Bautista, el profeta que había anatemizado la ilícita vida conyugal de la pareja, dado que Herodías era la esposa de Felipe, hermano de Herodes Antipas y cuñada por tanto de este. Esta historia de los Evangelios guarda cierta relación con determinados episodios del Antiguo Testamento, como el de Elías y Jezabel, que también habla de la oposición entre un profeta y una reina lujuriosa, pero sobre todo el de la seductora Judith que se encargará de cortar ella misma la cabeza del asirio Holofernes. Sin embargo, solo el episodio de Salomé nos ofrece el tema de esa danza mortífera, capaz de acallar la voz del Bautista.

Los textos evangélicos son no obstante poco explícitos al hablar del personaje de la bailarina. Salomé carece de nombre y tendremos que esperar hasta el final del siglo I de nuestra era para que el historiador Flavio Josefo, en sus *Antigüedades Judaicas* (XVIII, 7), se encargue de bautizarla; tampoco tiene edad y nada conocemos de sus sentimientos y reacciones ante la decapitación. Un gran silencio rodea a este personaje que bien podría haber caído en el olvido a no ser por los padres de la iglesia cristiana que se encargarán de cubrir las elipsis existentes y de conferir al episodio un alcance didáctico y moralizante. Así la voz de Juan Crisóstomo, el representante más importante de la Escuela de Antioquía y uno de los padres de la iglesia en Oriente, en sus Homilias sobre el evangelio de Marcos y de Mateo ofrece un retrato más preciso de Salomé: se trata de una joven de quince años, dotada de capacidad para razonar y consciente del alcance de sus actos. Su danza impúdica, ligada a la seducción y a la muerte hacen de ella una figura terriblemente escandalosa, que reaparecerá también en los Sermones sobre la

---

<sup>2</sup> [http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada\\_escritura/biblia/nuevo\\_testamento/02\\_marcos\\_02.htm](http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/nuevo_testamento/02_marcos_02.htm); (04/03/2014).

decapitación de San Juan Bautista de Agustín de Hipona. Se insiste en ellos en el poder erótico y seductor de la danza de Salomé, subrayando la ligereza de su vestido, las formas voluptuosas de su cuerpo y sus ondulantes movimientos, como si un pensamiento diabólico guiara la ejecución de su danza. No es extraño pues que San Agustín le inflija un terrible castigo: el de morir decapitada por las placas heladas de un río.

La Edad Media continuará inventando ejemplares castigos para una Salomé legendaria ligada a Lucifer y al pecado de lujuria. Jacques de Voragine, por ejemplo, en su *Leyenda Dorada* (1264) imagina que Salomé es devorada por la tierra que se abre bajo sus pies. Por otra parte, desde el siglo XIII y hasta el XVII, los Misterios sustituyen la danza lasciva por una danza macabra, utilizando un discurso edificante que condena el pecado de concupiscencia. Junto a las figuras de la historia, aparecen los personajes del Diablo, los demonios o la muerte, que terminarán arrastrando a los infiernos a la madre y a la hija. Inseparable de la representación del martirio de San Juan Bautista, adornando capiteles y vidrieras de iglesias y catedrales<sup>3</sup>, la importancia de Salomé en la Edad Media y el Renacimiento se debió sin duda a la gran popularidad de la que gozaba el Santo en esa época. Se sabe que numerosas capillas exponían las llamadas bandejas de San Juan, sobre las que se colocaban imitaciones de la verdadera cabeza sanguinolenta del Bautista que se hallaba, según se decía, en la catedral de Amiens.

Los siglos venideros prestarán menos importancia a la figura de Salomé, que volverá a surgir de manera espectacular en la segunda mitad del XIX, afirmándose por encima de la historia y la iconografía religiosas y alcanzando un lugar privilegiado y verdaderamente obsesivo en el imaginario artístico de la época. En este renacer de la hija de Herodías jugó un importante papel el poeta alemán Heinrich Heine que, reinterpretando el texto bíblico y las leyendas medievales, publica en 1841, fecha de su establecimiento en París, su poema *Atta Troll*, traducido al francés en 1847. En este largo texto, Salomé y su madre forman una única entidad que posee todo el encanto de Oriente, el fasto de su vestido recuerda los cuentos de Shéhérazade y está condenada a seguir, hasta la hora del juicio final, la caza nocturna de los espíritus. Llevando siempre en sus manos la cabeza de Juan Bautista, Heine transforma a Herodías-Salomé en una mujer apasionada y enamorada del Profeta, amor que no es recíproco y que la conduce a una total desesperación y eterna locura<sup>4</sup>. Salomé en efecto perdió la razón

<sup>3</sup> Desde la Edad Media, Salomé estará igualmente presente en la iconografía: retablos, frescos y cuadros representan su figura. El catálogo de la exposición de 1988 *Salomé dans les collections françaises* ofrece un interesante acercamiento a la evolución del mito desde la época medieval hasta el Simbolismo. También puede consultarse a este respecto el artículo de Mireille Dottin-Orsini, «Salomé» (1988) y su obra homónima de 1996.

<sup>4</sup> H. Heine no fue sin embargo el primero en ofrecer la imagen de una Salomé enamorada del Profeta. Como bien señala Mireille Dottin Orsini (1988: 1234), en el poema del siglo XII *Reinardus Vulpes*, Salomé, llamada Pharaïldis, muestra su dolor y pasión tras la muerte del Bautista, cubriendo de lágrimas su cabeza y queriendo besarla.

y murió loca de amor, pero a pesar de su locura, el narrador protagonista del poema, dispuesto a satisfacer todos los caprichos de Salomé, aspirará a ocupar el lugar del santo que no supo apreciar la belleza de la gran pecadora, la lujuriosa y atractiva Salomé.

*Atta Troll* abre así la vía a lo que será, en Francia, el mito fin de siglo por excelencia. Escritores, músicos y pintores se sentirán cautivados por los fatales encantos de la princesa judía, que se aleja ya del relato bíblico para convertirse en un arquetipo de la *femme fatale*<sup>5</sup>. Así, en el terreno musical, Massenet, inspirándose en *Herodías*, el tercero de los tres cuentos que Flaubert publicó en 1877, escribe, en 1881, su ópera *Herodiades*, mientras que en los Salones parisinos se exponen cada año cinco o seis cuadros sobre el tema de Salomé. Los del pintor Gustave Moreau, *Salomé bailando ante Herodes* y *La Aparición*, cautivarán al decadente Joris-Karl Huysmans hasta el punto de dedicarle las páginas iniciales del capítulo V de su célebre novela *A contrapelo* (1884). Huysmans cita además en su texto fragmentos de la *Hérodiade* inacabada de Mallarmé, en la que el maestro del Simbolismo había trabajado desde 1864 hasta su muerte, en 1898. La imagen que este nos ofrece es la de una Salomé solitaria, presa del *ennui* y contrapunto de la figura del dandi. Hérodiade-Salomé se encierra en un mundo de piedras preciosas, perfumes y objetos insólitos que pueblan su virginal soledad: «Amo el horror de ser virgen [...] ¡Oh encanto último, sí! Lo siento, estoy sola» (Mallarmé, 1979: 117). Otros poetas como Jean Lorrain, en *M. de Phocas* (1899)<sup>6</sup> o Albert Samain en *El jardín de la Infanta* (1893) no dudan en retomar el tema, describiendo a la bailarina cubierta de joyas. Jules Laforgue, por su parte, en sus *Moralidades Legendarias* (1886) inventa un relato irónico que denuncia determinados tics simbolistas y decadentes. La danza de Salomé desaparece, pero el autor hace hablar a su personaje con un discurso un tanto hermético, que esconde fuertes alusiones eróticas. Finalmente, Oscar Wilde hará de Salomé la heroína de su célebre obra de teatro, escrita en francés en 1893. Mucho más conocida en su época que los textos de Mallarmé, de Flaubert o de Laforgue, la obra de Wilde, fuente de inspiración de las ilustraciones de Audrey Beardsley (1894) y de la música de la ópera de Richard Strauss (1905), consiguió relanzar la figura de Salomé y expresar de manera sorprendente el motivo del necrófilo beso a la cabeza del santo y la pasión erótica de la bailarina.

Este espectacular éxito del mito de Salomé puede explicarse por dos razones fundamentales. La primera de ellas responde al gusto del siglo XIX por el exotismo y el orientalismo, que ya cultivaron los artistas románticos y que encontramos representado en las distintas ficciones literarias sobre Salomé. La mirada y el discurso del escritor occidental harán de esta mujer del lejano Oriente la representación misma

<sup>5</sup> En 1912, Maurice Krafft afirmaba haber encontrado un total de 2789 poemas dedicados a Salomé.

<sup>6</sup> Esta fecha corresponde a la prepublicación del texto en *Le Journal*, el día 13 de junio, antes de aparecer en volumen, en 1901.

de lo exótico, es decir de lo raro, lo extraño y lo misterioso. Pero Salomé no es solo una mujer exótica, es también y sobre todo una bailarina exótica<sup>7</sup>, cuya danza excita a los espectadores occidentales haciendo surgir el fantasma del harén, presente ya en determinados discursos de la primera mitad del siglo XIX francés. En este sentido, podemos recordar el artículo « Les Devadasis, dites Bayadères » que el escritor Théophile Gautier publicó en *La Presse*, el 20 de agosto de 1838, con ocasión del primer espectáculo de danza india en el Teatro de Variedades parisino:

Hemos asistido y hemos visto por fin algo diferente, misterioso y encantador, algo totalmente desconocido en Europa, algo absolutamente original. Hasta los espectadores menos entusiastas se han sentido conmovidos, cautivados por esa curiosidad tímida que se apodera de uno cuando se nos abren de pronto las puertas del hasta ahora impenetrable serrallo<sup>8</sup>.

Como las bayaderas de la India, Salomé también despierta el deseo masculino, pero su danza seductora lleva aparejada la muerte, por lo que a la fascinación que la mujer oriental sigue ejerciendo sobre el imaginario masculino vendrá a unirse un sentimiento de miedo y repulsión. Salomé va a concentrar también las angustias y temores de los escritores y artistas de la época, obsesionados por las enfermedades, la locura y la muerte e influidos por el discurso médico de la época sobre las causas de la sífilis y la histeria, asociadas a un llamado sexo «débil», que el hombre siente, sin embargo, como verdaderamente peligroso y amenazante. Recordaremos que entre los escritores sifilíticos figuran los nombres de Baudelaire, Flaubert, Maupassant, Alphonse Daudet y Jules de Goncourt.

Este sentimiento del artista finisecular tiene que ver sin duda con el desarrollo del feminismo en el siglo XIX. Aunque el código civil de Napoleón I sigue considerando a la mujer una menor, sometida primero al padre y luego al esposo, la naciente sociedad industrial le permite cierta emancipación por el trabajo y la política de alfabetización viene a poner en práctica el discurso del siglo de las luces. En 1836 se crea la enseñanza laica femenina y en el 38 la primera Escuela Normal de Maestras. Grandes mujeres como Mme de Staël o George Sand, reconocidas hoy como figuras literarias importantes, eran, sin embargo, apenas aceptadas socialmente en su época. La mujer culta y letrada, al igual que la mujer que afirma su deseo y vive fuera de las normas establecidas, aparece como mujer peligrosa para la ideología conservadora de la época. Escritores y artistas finiseculares la situarán entonces en las filas de las figuras femeninas míticas que siempre han sido una amenaza para el hombre: Judith, Dalila, Cleopatra, Venus, y la bella Salomé venida de Oriente..., todas se convierten en seductoras

<sup>7</sup> En su artículo « Danse exotique, danse érotique » (2008), Jean-François Staszak ofrece interesantes reflexiones sobre la dimensión erótica consustancial al exotismo de la danza.

<sup>8</sup> La traducción es nuestra.

demoniacas, objeto de repulsión y de admiración masculina. Las figuras de la mujer casada que encontramos en la *Fisiología del matrimonio* (1829) de Balzac, o la de la madre, presente en la novela de Michelet, *La Mujer* (1859), se verán sustituidas por otros personajes femeninos menos virtuosos y ejemplares: la mujer de mala vida, como la *Carmen* de Mérimée (1845), la prostituta, como *Nana* de Zola (1880) o la virgen mortífera y mujer fatal, como Salomé. Símbolo de helada virginidad o encendida lubricidad, de desconcertante inocencia o aguzado erotismo, la figura de Salomé recorre la literatura francesa finisecular conservando todo su misterio y ofreciendo múltiples interpretaciones que, a pesar de sus variantes, permiten instaurar un verdadero mito literario, que alcanza brillantes representaciones bajo la pluma de dos grandes escritores de la época sobre los que nos vamos a detener: el realista Gustave Flaubert (1821-1880) y el decadente J.- K. Huysmans (1848-1907).

El primero escribe en 1876 *Herodías*, último texto de su volumen titulado *Tres Cuentos*, donde se representa por primera vez y de manera concreta la danza de Salomé. El punto de partida es, como se sabe, un bajorrelieve del pórtico de la catedral de Rouen (s. XIII) que representa a Salomé bailando:



Vemos que Salomé aparece aquí como una juglaresa medieval, ejecutando la danza acrobática que se realizaba en los festines y en las representaciones de los misterios y que se denominaba la danza de Salomé. Pero, como buen realista, Flaubert buscará también documentación en la Biblioteca Nacional, apoyándose a continuación en las notas que él mismo tomó durante sus viajes a Oriente. En el primero de ellos, realizado entre 1849 y 1851, el escritor visitará África del Norte y Asia Menor, mientras el segundo lo conducirá hasta Túnez con el fin de reunir material para su novela *Salammô* (1862). El recuerdo de las bailarinas egipcias, y sobre todo el de la célebre cortesana Kuchuck-Hânem, sirvieron sin duda de modelo para

su Salomé<sup>9</sup>. El relato se inscribe en un marco realista, con precisas descripciones de los lugares de la acción y un alto grado de fidelidad a los textos evangélicos. En efecto, la Salomé de Flaubert es una Salomé obediente, una adolescente que no hace sino seguir los mandatos de su madre. Pero al llevar a cabo su danza, esta niña- virgen se metamorfosea en sensual mujer que con sus provocadores gestos llega a despertar los más vivos deseos de los espectadores. Salomé provoca ciertamente con su danza los mismos efectos que el espectáculo de Kuchuck-Hânem provocó en el occidental Flaubert, espectador en Esneh de una escena, en la que se unen exotismo y erotismo. El 13 de marzo de 1850, unos días después de asistir al espectáculo de las almeas, término que en Egipto y en el mundo árabe designa a las mujeres letradas que cantan, bailan y recitan poesías, Flaubert hace partícipe por carta a Louis Bouilhet<sup>10</sup> de su inenarrable experiencia:

Había cuatro bailarinas y cantantes, cuatro almeas (la palabra *almea* significa sabia, literata, o sea mujer ligera, lo que prueba, señor, que en todos los países las mujeres de letras!!!...). La fiesta, incluyendo la algarabía de los entreactos, duró desde las seis hasta las diez y media. Dos músicos que tocaban el rabel sentados en el suelo no paraban de hacer sonar su instrumento. Cuando Kuchuck se desnudó para bailar, les vendaron los ojos con un pliegue del turbante a fin de que nada pudiesen ver. [...] No tengo palabras para describir esta danza. Tendría que explicarla con gestos para que me comprendiera e incluso así, sería imposible. Cuando llegó el momento de partir, yo me quedé<sup>11</sup>. (Flaubert, 1998: 125-126)

Años más tarde, Flaubert conseguirá en su *Hérodias* representar el exotismo y la sensualidad de esta danza, ofreciendo una puesta en escena en la que el espectador puede proyectarse en los personajes de la ficción, observando con concupiscencia a la erótica bailarina. En su cuento, Flaubert no llega a desnudar a su personaje, pero el preludio de la danza le atribuye ya un carácter misterioso y sensual. Sin llegar a nombrar la «danza de los siete velos» como más tarde lo hará O. Wilde, muy influenciado, por cierto, por el texto de Flaubert, este motivo del velo, que insinúa y sugiere lo que se deja entrever sin ser mostrado, aparece desde el principio en el cuento:

Pero del fondo de la sala llegó un murmullo de sorpresa y admiración. Acababa de entrar una joven. Bajo un velo azulado que le cubría 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 tornasolada que cubría sus hombros, se sujetaba a la cintura con un cinturón de orfebrería. Sus calzones negros estaban cuajados de mandrágoras, y hacía sonar de manera indolente unas pequeñas pantuflas de plumón de colibrí. (Flaubert, 1999: 115)

<sup>9</sup> Para mayor información, remitimos a la excelente obra de Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose*, que citamos en la bibliografía final.

<sup>10</sup> Louis Bouilhet (1821-1869) fue poeta, autor dramático y amigo íntimo de Flaubert.

<sup>11</sup> La traducción es nuestra.

Utilizando un ritmo ternario, Flaubert centra la atención del espectador-lector en los ojos, las calcedonias y la blancura de la piel de la bailarina. Un vocabulario colorista viene a inscribirse en esta descripción, en la que el blanco de la piel y la virginidad de la joven se unen al azulado del velo y de las calcedonias, es decir los pendientes de ágata, que también poseen el mismo color: el Azul del ideal, tan querido por los autores simbolistas. No obstante, el pañuelo tornasolado, relacionado químicamente con el azul violáceo, aplicado al tejido, sugiere un color cambiante, que bien pudiera interpretarse como signo de la ambigüedad de esta Salomé que, incluso a su pesar, combina la pureza virginal con la fatalidad del trágico destino del Bautista que su danza provoca. El azulado se une en efecto al negro de sus calzones curiosamente cuajados de mandrágoras, esa planta que en medicina se ha usado como narcótico y a la que se atribuían en la Edad Media supuestas propiedades eróticas.

Al preludio de la danza, sigue la retirada del velo y con él, el surgir del deseo ante el descubrimiento de la desnudez de un cuerpo, el de la inocente Salomé, que Flaubert identifica con su madre, la bella y feroz Herodías:

En lo alto del estrado se quitó el velo. Era el vivo retrato de Herodías cuando era joven. Luego empezó a bailar. [...] Con los párpados entreabiertos se retorció la cintura, mecía el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no paraban. (Flaubert, 1999: 115-116)

Cautivado por una danza, que Flaubert concentra en tres zonas cargadas de erotismo (la cintura, el vientre y los senos), y transportado hacia el más allá, «El tetrarca –como indica el escritor a continuación– estaba sumido en un sueño y ya no pensaba en Herodías». Asistimos entonces al momento culminante de la acción, al «arrebato de amor que quiere ser saciado» ante el poder de esta danza, fuertemente cargada de exotismo y erotismo:

Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia<sup>12</sup>. Inclinaba su cuerpo a todos lados como una flor agitada por el viento. Le saltaban los zarcillos de sus orejas, la tela de la espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas surgían invisibles chispas que inflamaban a los hombres. Sonó un arpa: la multitud respondió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; y los nómadas habituados a la abstinencia, los soldados de Roma duchos en estos relajos, los avaros republicanos, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitan de concupiscencia. (Flaubert, 1999: 116)

<sup>12</sup> Eurípides en *Las Bacantes* cuenta que bailaban desnudas toda la noche, entrando en éxtasis bajo la influencia del alcohol y los alucinógenos.



Obsesionado por la perfección del estilo y maestro del ritmo de la prosa, Flaubert hace que éste avance gradualmente a lo largo del texto hasta alcanzar la explosión de sensualidad obtenida con el ritmo cuádruple y la utilización de la conjunción «y», lo que hace que los nómadas, los soldados de Roma, los avaros republicanos, los viejos sacerdotes, todos, palpiten de concupiscencia.

Herodes, por su parte, nos aparece ya totalmente embrujado, encantado por esta adolescente, que gira en torno a la mesa de Antipas como el rombo de las brujas, antes de adoptar la postura del gran escarabajo, que nos recuerda la representada en el pórtico de la catedral de Rouen.

Y con una voz entrecortada por sollozos de voluptuosidad, él le decía:

—¡Ven!, ¡Ven!, ¡Te daré Cafarnaúm!, ¡la llanura de Tiberiades!, ¡mis fortalezas!, ¡la mitad de mi reino!

Apoyándose en las manos, los talones en el aire, recorrió así el estrado como un gran escarabajo, y se detuvo bruscamente.

Su nuca y sus vértebras formaban ángulo recto. Las fundas de colores que envolvían sus piernas, pasándole por encima del hombro, como un arco iris, acompañaban su cara, a un codo del suelo. Llevaba los labios pintados, sus cejas eran negras, sus ojos casi terribles y sobre la frente como unas gotitas de vapor sobre mármol blanco.

No hablaba. Se miraban.

En la tribuna se produjo un chasquido de dedos. Ella subió, reapareció; y, ceceando un poco, pronunció estas palabras, con aire infantil:

—Quiero que me des en una bandeja la cabeza...—había olvidado el nombre, pero continuó sonriendo— ¡La cabeza de Yaokanán! (Flaubert, 1999: 116-117)

Con su danza del gran escarabajo, símbolo solar de la resurrección y envuelta en los colores del arcoiris, representación del puente mediador entre la tierra y el cielo que atraviesan los dioses y los héroes, esta Salomé solar, que cecea como una inocente niña a la vez que exhibe los fatales colores rojo y negro de sus labios y sus cejas, consigue finalmente persuadir y dominar a un Herodes que se ve seducido por su poder maléfico. Flaubert hace así que triunfe el deseo humano, el poder de la belleza y la seducción erótica de una Salomé que, quizás a su pesar, consigue acallar la voz de la ley y degollar o castrar, según indican algunas interpretaciones psicoanalíticas, al hombre. Salomé restablece así la liturgia más bárbara a fin de que la ciencia del cuerpo, la danza, las joyas, el deseo, el erotismo no desaparezcan. Se diría que Flaubert hace pues de ella la sacerdotisa de Eros y Tánatos.

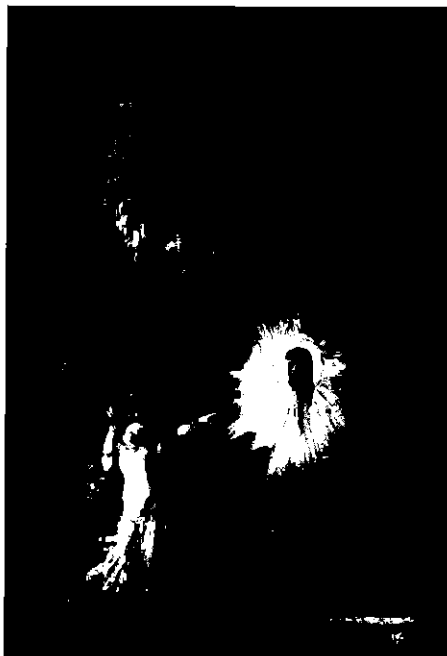
Siete años después de la Herodías flaubertiana, es decir en 1884, se publica la biblia del decadentismo, la novela de Huysmans *A contrapelo*, en la que el autor, sirviéndose de la écfrasis, realiza una magistral inscripción de la pintura en el texto literario. En este caso, la inspiración viene, como ya señalábamos antes, de los cuadros

de Gustave Moreau, figura clave del Simbolismo francés, que hará de Salomé una figura recurrente de su obra a partir de 1872. La elección de Huysmans no es gratuita, ya que el escritor, que había sido discípulo preferido de E. Zola y practicado la escritura naturalista en sus primeras obras, decidió alejarse del maestro para abrazar una estética decadente. El héroe, o mejor dicho, antihéroe de su novela, el duque Des Esseintes, encarnación del propio autor, representa el fin de una raza, un ser refinado, neurótico y solitario que decidirá alejarse de una insoportable época de vulgar chabacanería, huyendo de París, para ir a encerrarse, solo, en una refinada y exquisita morada, cuya decoración le permitirá crear el espacio idóneo para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos. Para ello, Huysmans no podía escoger a pintores del mundo moderno como Degas, o de la naturaleza, como los impresionistas, sino a aquéllos que, como Gustave Moreau, lo transportaban hacia tiempos remotos y lugares exóticos, ofreciéndole la posibilidad de trasladarse a otro mundo, lejos de la realidad presente: «Entre todos los artistas, había uno cuyo talento le subyugaba y le sumía en éxtasis prolongados, se trataba de Gustave Moreau» (Huysmans, 1984: 176).

Huysmans imagina que su personaje ha adquirido las dos obras maestras del pintor, es decir el óleo de *Salomé bailando ante Herodes* y la acuarela de *La Aparición*, que fueron expuestos en el Salón de 1876.



*Salomé bailando ante Herodes*



*La Aparición*

Huysmans, que como ya señalamos en un artículo anterior (Camero, 1993: 41-44), tuvo ocasión de ver estos cuadros y que practicaba además la crítica de arte<sup>13</sup>, no parece sin embargo dudar a la hora de interpretar la pintura de G. Moreau. Su discurso sobre la *Salomé bailando ante Herodes* comienza con una descripción espacial, cuya localización nos traslada al mítico y exótico Oriente:

Este cuadro estaba organizado de la manera siguiente: aparecía un trono elevado, semejante al altar mayor de una catedral [...] en un palacio parecido a una basilica de estilo musulmán y bizantino a la vez.

En el centro del tabernáculo [...] se encontraba sentado el tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas. (Huysmans, 1984: 177)

El esplendor oriental, admirado, como ya vimos, por Flaubert, y que también Baudelaire reflejó en su poema «Invitación al viaje», está igualmente presente en esta descripción, en la que cabe destacar las piedras preciosas del trono del tetrarca y,

<sup>13</sup> Traducidos y recogidos por primera vez en castellano por M. Alfaro y M<sup>a</sup> P. Suárez (2002), los escritos de crítica de arte de Huysmans plantean interesantes cuestiones sobre la mujer fatal.

cómo no, todas las joyas que centellean, contrastando con la rosada piel mate de la augusta y solemne bailarina, que desde hacía años obsesionaba al duque Des Esseintes:

Sobre su piel sudorosa centellean los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja culebrinas de fuego, bulle y se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero, y adornados con rayas verdes del color del pavo real. (Huysmans, 1984: 178)

Mucho más que en el texto de Flaubert, asombra aquí la riqueza del vocabulario colorista que es más bien fruto de la imaginación del escritor que reproducción de los colores reales, sobre todo teniendo en cuenta que habían pasado seis años desde que Huysmans contempló el cuadro de Moreau hasta que escribió estas páginas y que, en el momento de la escritura, solo disponía de una reproducción en blanco y negro del óleo. Observaremos, sin embargo, que la profusa escritura colorista que acompaña a Salomé se ve reducida a un único color en el caso del tetrarca: «Su rostro era amarillo, apergaminado, surcado de arrugas y desgastado por los años» (Huysmans, 1984: 177). Alejado del amarillo alba y luminoso de la bailarina, símbolo de vida, pero también de traición, el amarillo del rostro de Herodes es un amarillo pergamino, signo de senectud y de disminución, por tanto, de deseo sexual. Frente a la juventud de Salomé, Herodes se nos presenta como un personaje falto de vitalidad y sensaciones, Huysmans lo compara a una «estatua inmóvil y petrificada», a la que Salomé será capaz de devolver a la vida, despertando de nuevo sus sentidos aletargados, su libido y su lujuria con su lúbrica danza:

Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulaban los senos de Salomé y, al contacto de los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan. (Huysmans, 1984: 177-178)

Como la Salomé de Flaubert, también esta consigue seducir al tetrarca, pero la ambigüedad entre la inocencia y la maldad de la adolescente flaubertiana desaparecen bajo la pluma de Huysmans:

Entre el aroma perverso de los perfumes, entre la atmósfera cargada de esta basílica, Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies, extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra. (Huysmans, 1984: 177)

Desde que Salomé hace su aparición, mediante el uso, por cierto, de un verbo

en presente que, opuesto al imperfecto narrativo, la hace presente y real para Des Esseintes, nuestro autor se encarga de subrayar el dominio, la fuerza y el poder seductor de la bailarina que extiende el brazo izquierdo con un gesto de autoridad y sostiene con el derecho el símbolo fálico de la flor de loto.

Comparada por Huysmans a una sonámbula, Salomé no se sitúa en el mundo real, sino en el de los sueños o del trance, característico de los seres capaces de comunicar con el más allá. Se trata, a los ojos del escritor decadente, de una Salomé sobrehumana y misteriosa, una diosa de la lujuria y de la histeria, capaz de provocar los más incontrolables deseos sexuales y la más temida neurosis. Hay por tanto erotismo en esta danza de Salomé, pero Huysmans en su discurso final va más allá al conferir a la bailarina las características esenciales de lo que hoy conocemos como la mítica figura de la *femme fatale*:

En la obra de Gustave Moreau, concebida sin atenerse a los datos que nos sumistra el Nuevo Testamento, Des Esseintes veía realizada por fin esta Salomé sobrehumana y misteriosa con la que tantas veces había soñado. Y ya no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar en un anciano el deseo y la apetencia sexual con las disolutas contorsiones de su cuerpo; que consigue doblegar el ánimo y disolver la voluntad de un rey balanceando los pechos, moviendo frenéticamente el vientre y agitando temblorosamente los muslos, sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que mira, todo lo que ella toca. (Huysmans, 1984:179)

Lejos quedan ya los textos fundadores. La referencia a la fuente, al Nuevo Testamento, es utilizada por Huysmans para subrayar la originalidad del pintor que, alejándose de los Evangelios, confiere a la figura de Salomé un valor simbólico. La adolescente, que no hacía sino obedecer a su madre, se transforma en portadora de muerte, en intencionada productora de catástrofes, en símbolo de voluptuosidad y erotismo. Utilizando un discurso a medio camino entre la ficción literaria y la crítica de arte, Huysmans fundó sin duda un tipo de lectura específica de los cuadros de Moreau. Bajo su pluma, como también bajo la de Flaubert y la de tantos otros escritores y pintores finiseculares, la figura de Salomé se convierte en un importante eslabón en la cadena de mujeres fatales, deseadas y odiadas a la vez en el imaginario de unos artistas horrorizados y seducidos por sus fantasías.

## Bibliografía

- Camero Pérez, C., «Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau: Figuraciones de Salomé» in Camero, C., Bermúdez, D. y Rubiales, M. (eds.), *Literatura-Imagen*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, pp. 37-54.
- Collectif, *Salomé dans les collections françaises*. Catalogue d'exposition, Saint-Denis, Musée d'Art et d'Histoire, 1988.
- Dottin-Orsini, M., « Salomé » in Brunel, P. (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1232-1243.
- *Salomé*, Paris, Autrement, 1996.
- Flaubert, G., *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Herodias, Tres cuentos*. Edición y traducción de Germán Palacios. Madrid, Cátedra, 1999.
- Gautier, T., « Les Devadasis, dites Bayadères », *La Presse*, 20 août, 1838.
- Huysmans, J.-K., *A contrapelo*. Edición y traducción de Juan Bravo. Madrid, Cátedra, 1984.
- *El arte moderno. Algunos*. Edición y traducción de Margarita Alfaro y M<sup>a</sup> Pilar Suárez. Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
- Mallarmé, S., *Poesía completa*. Tomo I. Edición y traducción de Pablo Mané. Barcelona, Libros Río Nuevo, 1979.
- Marchal, B., *Salomé entre vers et prose*, Paris, Corti, 2005.
- Staszak, J.-F., « Danse exotique, danse érotique », *Annales de Géographie*, 660-661, 2008, pp. 129-158.