



**SALOMÉ, PRINCESA HEBREA Y MUJER FATAL EN LA NARRATIVA  
CENTROAMERICANA**

FERNANDO A. MORALES OROZCO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

El siglo XIX es una época marcada por cambios fundamentales en la manera de escribir literatura en las letras latinoamericanas. Toda Hispanoamérica se encuentra sumida en el oscuro ambiente romántico impregnado de los sinsabores dictatoriales y otros problemas políticos que la aquejan. Los escritores de la primera parte de esta centuria son congresistas o abogados denominados “letrados”; la mayoría se dedica a la literatura con fines didácticos. La búsqueda de la identidad nacional trajo consigo la renovación de la ideología romántica europea y la adaptó de tal manera que los poetas y literatos escribieron sobre el pasado indígena, la conciencia criolla y las virtudes de las tierras americanas. Sin embargo, algunos cuantos escritores comenzaron a mirar hacia las ciudades europeas, cuna de la civilización occidental. Con esta nueva corriente de pensamiento se dirigió la atención hacia París por ser la ciudad donde confluían todos los saberes —baste recordar, por ejemplo, la gran exposición universal de la cual todavía siguen en pie sus dos grandes monumentos: el *Grand Palais* y la *Tour Eiffel*—. Asimismo, los escritores (que seguían fungiendo como políticos, diplomáticos o periodistas, según sea el caso), voltearon más allá, a las místicas ciudades del Oriente. En la voz de los poetas de fin de siglo se encuentra la vuelta al pasado exótico y misterioso. La voz popular, aquella que habla del trópico, el café y la identidad

latinoamericana, queda relegada y surge entonces un discurso preciosista que rescata las antiguas tradiciones. En palabras de Enrique Marini:

[los modernistas] descubrieron que la tradición emparentaba con Grecia, Roma, Egipto, la India y que a la par de las demás de Europa, la cultura española también había mamado en ésas más antiguas. Y por olvido muy a menudo se alejaron de la cultura vernácula, la cual a juicio de ellos había envejecido. Al mismo tiempo descubrieron que en Europa muchos europeos tampoco se mostraban satisfechos de la cultura que los rodeaba por considerarla también envejecida”. (Marini, 1989: 26)

Durante este periodo “la literatura hispanoamericana alcanzó un primer momento de madurez y autoconciencia estéticas. Al mismo tiempo, el escritor alcanzaba una verdadera especialización profesional y reclamaba un lugar para el espacio literario en el campo de las actividades sociales” (Goic, 1989: II, 30-31).

En la misma época, la sexualidad humana se discute también entre los círculos letrados, científicos y filosóficos, como lo han comprobado ya Peter Gay en su *Experiencia burguesa* o Eduard Fuchs en su *Historia de la moral sexual*<sup>1</sup>. La sociedad finisecular decimonónica, establece Eduard Fuchs, es una sociedad basada en la norma del respeto por la decencia externa. La exploración de la sexualidad, presente en *Juliette* de Sade, *Las relaciones peligrosas* de Chorde los de Laclos y *Fanny Hill* de John Cleland—por citar algunos ejemplos de la literatura erótica del siglo XVIII—fue barrida por la noción de orden y progreso que reinó en el pensamiento de mediados y fines del siglo XIX. “La quintaesencia de la decencia externa consiste en una eliminación lo más perfecta posible de todo lo sexual en el comportamiento público” (Fuchs, 1996: 95). Es muy importante tomar en cuenta que la aparente moral imperante del siglo XIX es solamente una fachada, necesaria para el buen funcionamiento de la sociedad finisecular; es esta la razón por la cual existen refranes populares como “si no sois castos, sed al menos disimulados” (Gay, 1992:138).

Los personajes femeninos en la literatura del siglo XIX se alinean con una dicotomía que ya estaba presente en la tradición católica del mundo occidental: el

---

<sup>1</sup> Tanto Eduard Fuchs como Peter Gay toman como base de sus revisiones históricas, los textos literarios, filosóficos y periodísticos producidos en Inglaterra, Alemania, Francia y Rusia durante el siglo XIX. Me parece una visión sesgada la de estos investigadores, pues aparentemente no consideran que el mundo hispánico pueda aportar otra visión a los temas de la sexualidad burguesa decimonónica.

binomio Eva-María. Amparados bajo este pensamiento, los escritores publicaban relatos para:

hombres y mujeres jóvenes cuyos encuentros emocionales dibujaban la mayor parte de las novelas, podían navegar por los peligrosos mares del amor, sólo para dirigir sus naves al fin hacia el seguro puerto del matrimonio, bendecido por la aprobación paterna incondicional y la promesa de una felicidad invariable. (Gay, 1992: 138)

En esta metáfora, la dicotomía María-Eva funcionará entonces como una especie de timón que ayuda a los hombres para conocer cuáles serán las consecuencias de relacionarse con alguno de los dos tipos de mujer. Son muchos los registros de la narrativa que mantienen esta tradicional dicotomía, como lo demuestra el ensayo de José Ricardo Chaves *Los hijos de Cibeles*, Bram Dijkstra en *Idols of Perversity* y Erika Borná y en *Las hijas de Lilith*. La narrativa modernista y decadente del fin de siglo XIX, influida fuertemente por el parnasianismo y el simbolismo<sup>2</sup> europeo, resucita los modelos de la *femme fatale*, uno de los cuales, quizá el más recurrente de toda la literatura finisecular, será el de la bailarina que llevó a la muerte a Juan el Bautista: Salomé. Para Lily Litvak, que ha rastreado el mito de Salomé en la literatura hispánica, Salomé:

representaba una mezcla satánica de belleza ultrarrefinada, voluptuosidad, crueldad y astucia. Era la clásica personificación de la decadencia, en la que se unían todos los motivos queridos a esta mentalidad: esteticismo, localización en un pasado que superaba con su crueldad y sus vicios la trivialidad del presente, el pecado cometido como obra artística. Significaba también la fatal sujeción a las pasiones que hacían llevar la vida en un plano diferente del vulgar lugar común. El erotismo se presentaba en todo tipo de formas anormales: pasión senil de Herodes por la princesa, ímpetu sexual de ésta por san Juan. Las aspiraciones sexuales permanecen allí cohibidas en su desarrollo por un velo ético o social; diferencia de jerarquía, afinidad consanguínea, voto del nazareno. Siempre pasiones condenadas a permanecer latentes en forma de angustia sexual, de aberración estéril capaz de satisfacerse tan sólo mediante el crimen. (Litvak, 1986: 234)

---

<sup>2</sup> Sobre la influencia del simbolismo en la narrativa modernista, Enrique Marini Palmieri indica que: “como los simbolistas —y en ello reside, a mi parecer, lo esencial de la influencia (¿o de la coincidencia?) de éstos en los modernistas—, los poetas americanos intentaron primero comprender la individualidad de su subconsciente, aspirando antes al retorno a decorados fabulosos de las leyendas primitivas universales para alcanzar luego el inconsciente universal común a la memoria colectiva, dueña de esencias, de lo primordial que se esconde detrás de las apariencias, de la nostalgia que siente el alma del hombre confrontada a las realidades de su condición” (Marini, 1989: 19). Como veremos en el análisis propuesto de los cuentos que forman el corpus de este ensayo, los tres escritores centroamericanos utilizan el tema personaje de Salomé para explorar tres facetas distintas del comportamiento masculino frente a la belleza y la sensualidad.

Este ensayo surge de la lectura de tres cuentos modernistas centroamericanos cuyo protagonista es el personaje tema de la *femme fatale*, Salomé. En los tres cuentos es posible observar una reconfiguración del mito de la princesa hebrea que baila para obtener la cabeza del profeta. Baste recordar que Salomé, junto con su madre Herodías, ya están presentes en la literatura europea de mediados y fines del XIX, como en un poema de Stéphane Mallarmé, narraciones de Flaubert y Huysmans, así como de una de las piezas teatrales más importantes del fin de siglo, la *Salomé* de Oscar Wilde. En este tenor, resulta muy interesante revisar cómo es que los motivos decadentistas europeos están presentes asimismo en la narrativa finisecular centroamericana, y sobre todo, cómo los escritores modernistas, en este caso, Rubén Darío, Froylán Turcios y Enrique Gómez Carrillo, logran reinventar el mito de Salomé para la configuración de sus relatos cortos y con un fin discursivo diferente del de los europeos.

### **1. La concepción de Salomé como *femme fatale***

Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos de femineidad prepotente y cruel.

Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo*.

Femineidad prepotente y cruel, ésta es, por supuesto, una visión marcadamente machista. En un mundo en el que son los hombres, en su mayoría, quienes escriben la literatura, dictan la cultura y las normas sociales, es fácil comprender que una mujer con aspiraciones de igualdad sea vista como arribista. El uso del tópico y la acumulación de clichés literarios, según manifiesta Praz en *La carne, la muerte y el diablo*, cristaliza el tipo de la mujer fatal en las manifestaciones culturales del siglo XIX.

Como menciona José Ricardo Chaves, a través de su investigación fundada también en Djikstra y Praz, las cualidades más tangibles de la mujer fatal son la extrema belleza —vinculada sobre todo con la cabellera y los ojos—, la extranjería, que le otorga un toque exótico y la desmesurada y voluptuosa sexualidad. La mujer fatal, entonces, es la encarnación del temor de castración del hombre (Chaves, 1997: 99). Lo demuestra la resurrección de mitos como los de Salomé y Cleopatra, la presencia de

seres fantásticos como la vampira Clarimon de de Gautier y su homónima, la tejedora de vestido negro y motas moradas en *La araña* de Hans Heinz Ewers.

Sabemos, por conducto de los evangelistas, Mateo, Marcos y Lucas, la historia de la princesa hebrea que, como un personaje incidental, es objeto o juguete de su madre, la cual la incita a bailar frente al rey Herodes para obtener la cabeza del profeta.

Ser áel historiador Flavio Josefo quien en su libro *Antigüedades judías* constate el destino de la princesa y le dé el nombre por el cual ha pasado a la historia, que deriva del vocablo hebreo *salom* y que significa “la pacífica”. En consonancia con su apelativo, la Salomé que aparece en la Biblia fue, según Flavio Josefo, una mujer moderada, en ningún modo extravagante para las costumbres de la época. (Rodríguez, 1997: 409-410)

El mito de Salomé pervive en las artes plásticas y en la literatura, como bien lo indica Gómez Carrillo —haciendo uso de un lenguaje preciosista—en su texto “El triunfo de Salomé”. La historia de la bailarina está representada a través de:

La Salomé de Leonardo Da Vinci<sup>3</sup>, mostrando con un ademán orgulloso la cabeza del Bautista, [...] la Salomé de Ticiano, en una copia muy antigua hecha por un guardián de El Escorial, levantando ante su madre, el trofeo sangriento y sagrado; la Salomé, ligera como una pluma, del fresco de Domenico Ghirlandajo; la Salomé de Baudry, elegante y casi nada tradicional, sacudiendo los brazos; la Salomé de Gustavo Moreau<sup>4</sup>, en una fotografía iluminada, bailando, en medio del templo, ante el Tetrarca, vestida con más lujo que las reinas de Egipto, casi impúber y ya excitante, y ya perversa, y segura ya del prestigio irresistible de su sexo; otras muchas Salomé, en fin, sonreían en la estancia, para enseñar a Marta el arte de gustar y triunfar. (Gómez Carrillo, 2004: 225)

---

<sup>3</sup> Actualmente, sabemos que Leonardo no pintó un cuadro de Salomé; la pintura que se conserva en el Museo del Prado es atribuida a Bernardino Luini, discípulo de Leonardo durante la estancia de éste último en Milán. Uno de los detalles más interesantes de esta pintura es la introducción de la figura del verdugo que levanta la cabeza del Bautista mientras que Salomé, en un instante de pudor, rehúye dicha visión, aunque sostiene entre sus manos la bandeja de plata. La posición de Salomé en esta pintura recuerda a la *María Magdalena* de Leonardo, pintura que se encuentra actualmente en el Courtauld Institute of Art. Debido a esta semejanza, es posible pensar en la confusión sobre la autoría de dicho cuadro por parte del guatemalteco.

<sup>4</sup> Anna Peluffo, en su estudio sobre la Salomé de Rubén Darío, indica que la pintura de Gustave Moreau es la que tuvo mayor impacto sobre los escritores latinoamericanos. “Las Salomé de Moreau, de las que se hicieron numerosas réplicas y bocetos, tenían modelos literarios y postulaban una inversión del lema horaciano sobre la jerarquía de las artes. En una de las versiones más conocidas de la pintura titulada *La aparición* (1876), la Salomé de los evangelios aparece semidesnuda, con el cuerpo cubierto de joyas y tatuajes orientales. El aura que emite el cuerpo enjovado de la bailarina se recorta contra una zona más sombría del cuadro en la que Moreau coloca a los otros personajes de la conocida historia [...] al revisar *L'apparition* de Moreau es fácil entender por qué los escritores latinoamericanos encontraron este material a la vez atractivo y productivo culturalmente hablando. La Salomé finisecular tiene un poder erótico que hace que los hombres pierdan la cabeza por ella: no sólo Juan el Bautista que sufre en carne propia ese poder letal sino también en un sentido figurado, el tetrarca y los poetas. En una época en que diversos grupos marginales estaban defendiendo su derecho a constituirse como sujetos en el terreno de la letra, Salomé puede ser leída como un emblema del terror letrado frente a las múltiples amenazas que acosaban su sensibilidad”(Peluffo, 2006: 294-296)

A través de esta pequeña historia de Salomé en la pintura europea, somos testigos de las diversas formas en las que ha ido cambiando este personaje. Desde la mención anónima de los evangelios, Salomé se ha convertido en una *femme fatale* que utiliza su encanto y poder de seducción para hacer que Herodes pierda el poder y el Bautista, la cabeza. A través de los textos de Mallarmé, Laforgue, y Wilde, Luz Aurora Pimentel demuestra cómo el foco de la narración se traslada de la figura de Juan el Bautista hacia la reina Herodías y luego hacia la bailarina Salomé durante el siglo XIX. “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”(Pimentel, 2012: 274). La fuerte carga erótica, con la que se representa a Salomé en los textos finiseculares europeos y latinoamericanos, representa la fascinación y el terror que despiertan en el hombre todas las mujeres: las evocadoras, las sensuales, las que despiertan la lujuria interminable.

## **2. El castigo de la princesa. “La muerte de Salomé” de Rubén Darío**

Publicado por primera vez en Costa Rica, en 1891, “La muerte de Salomé” es una de tantas visitas que realiza el poeta nicaragüense al tema-personaje. Existen menciones de Salomé en “Canción de otoño y primavera” poema en el que se habla de amores fallidos, entre los cuales una de ellas fue una mujer fatal como Herodías o Salomé. En este poema podemos observar cómo dichas figuras ya tienen el valor semántico decadente, diverso del sentido que observamos en la configuración de la historia bíblica. Salomé vuelve a aparecer en el poema XXIII, en el que la danza de la princesa es eterna y la voz poética parangona este baile perpetuo con la sexualidad que, una vez descubierta, cambia absolutamente todo el sentido de la vida. Por ello, “La muerte de Salomé” constituye un texto completamente distinto, sobre todo en su conclusión, pues, como veremos, una vez consumado el sacrificio del Bautista, la princesa hebrea cae rendida víctima de su propia lujuria.

Darío inicia su narración con un proemio en el que intenta darle valor de verdad histórica a su texto. El nicaragüense sabe que existen dos versiones de la historia de Salomé: la narrada por los evangelios y la contada por Flavio Josefo. Introduce entonces una tercera versión que le dará la oportunidad de posibilitar su propia carga ideológica a partir de un texto traducido por cierto sacerdote, amigo suyo de un pergamino hallado

en Palestina, y en el que el caso estaba escrito en caracteres de la lengua de Caldea”<sup>5</sup>(Darío, 1983: 223). Es muy interesante observar que en este cuento, la escena del baile —la que se supone es la más importante para la tensión narrativa por su erotismo—pasa a segundo plano y en su lugar, el desarrollo de la historia gira en torno a lo que sucede después. La carga erótica del personaje se mantiene presente cuando somos testigos del momento en que la princesa regresa a sus aposentos: “dos negras de Etiopía, jóvenes y risueñas, le descifieron su ropaje, y, toda desnuda, <sup>6</sup> saltó Salomé al lugar de reposo, y quedó blanca y mágicamente esplendorosa, sobre una tela de púrpura, que hacía resaltar la cándida y rosada armonía de sus formas”(p. 223). En esta pequeña descripción existen una serie de elementos simbólicos que vale la pena rescatar: la piel blanca, que indica el extremo cuidado de una princesa, pero que al mismo tiempo nos recuerda el color pálido de uno de los personajes fatales de la literatura decimonónica, el vampiro. Salomé, como mujer fatal es capaz de quitar la vida a los hombres que la rodean, motivo que se presenta de manera explícita con la decapitación de Juan el Bautista, pero que también se refuerza con el otro símbolo presente en la descripción anterior: la princesa recostada sobre una tela de púrpura, color que sólo pueden utilizar los reyes. Entonces, Salomé además de haber logrado conseguir la cabeza del profeta, se coloca como única reina de toda Judea, ya que convenció a Herodes de cometer tal crimen. El rey que fue despojado de su voluntad, por causa de la lujuria, también es una víctima de la bailarina. Esta seductora mujer reina sobre los sentidos y el cuerpo de los hombres que la rodean.

La Salomé de Darío, adornada por ajorcas y brazaletes, porta un collar en forma de serpiente, la cual aporta su simbolismo al tema de la fatalidad, pues sus ojos “eran dos rubíes sangrientos brillantes”. Dicha serpiente es un símbolo del tiempo como el

---

<sup>5</sup> Acerca de este tema, la inserción de una nota de realismo, Lenina Méndez establece que: “Esta relación inmediata entre el autor y un arcano secreto que sólo él posee es una fórmula muy socorrida durante todo el siglo XIX para crear ese entorno misterioso estableciendo un vínculo directo entre el narrador y el lector, aunado al hecho de que lo terrorífico no viene de fuera de la realidad, sino que siempre se ha encontrado allí, pero oculto por alguna mano desconocida”. (Méndez, 1999)

<sup>6</sup> “La imagen que nos ofrece [Rubén Darío] de la bailarina no difiere del resto de integrantes que ilustran su vasta galería de mujeres fatales. [...] Aún dentro de esta sobriedad en el tratamiento de la bailarina como *femme fatale* el poeta nicaragüense no puede obviar el poderoso atractivo sexual común a todas las versiones del mito, atractivo del que están contagiadas todas las Salomé”. (Rodríguez Fonseca, 1997: 415)

mismo Darío indica en su narración —la serpiente que se muerde la cola, es manifestación del tiempo que no se detiene y que siempre alcanza al hombre—pero también es un símbolo de ambivalencia sexual como apunta Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*: “Ésta se traduce en este aspecto de su simbolismo por el hecho de que es a la vez matriz y falo”(Chevalier, 1999), lo cual indica que la Salomé de Darío, una vez que ha debilitado al rey Herodes se convierte en la mujer más poderosa de Judea, la única capaz de darle órdenes al máximo gobernante. Sin embargo, también es necesario recordar el simbolismo cristiano que tiene este animal, portador de la desgracia, de la tentación y del pecado. Con este símbolo se completa la imagen de seducción y lujuria; toda esta carga simbólica está depositada en la figura de Salomé. No es extraño, entonces, entender cómo se desarrolla el final de la narración de Darío. La voluptuosidad, y la fatalidad de la bailarina se tornan en su contra. El joven y católico Darío castiga con la muerte a su protagonista. La serpiente del collar cobra vida y: “al quererla arrancar, experimentó Salomé un súbito terror. [...] Repentinamente, la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, adonde estaba, triste y lívida, la del precursor Jesús; y al lado del cuerpo desnudo, en el lecho de púrpura, quedó enroscada la serpiente de oro” (p. 224).

El atractivo sexual de la bailarina, aunado a su carácter fatal y al poder que tiene sobre los hombres que la rodean, son los elementos que eventualmente la llevan a la muerte. Darío establece en este cuento un nuevo final para el personaje de la *femme fatale* y es el castigo por el pecado. De esta manera, el nicaragüense ejerce la justicia que ratifica el orden natural de hombres y mujeres. La mujer no puede ser más poderosa que los hombres, debido a que sus armas —la voluptuosidad y la seducción—pierden al hombre y lo vuelven pecador. En este sentido, la serpiente enroscada al cuello de la bailarina evoca el mito creacional del Génesis y recuerda la relación existente entre Eva y el Ángel Caído. El final moralizante de Darío es una advertencia para todos sus lectores, tanto hombres como mujeres: para los primeros, sobre los peligros que conlleva dejarse seducir; para las segundas, la advertencia de castigo para las que hagan uso de la voluptuosidad como medio para obtener poder sobre aquel que fue denominado “rey de la Creación”.



### 3. La posesión y el incesto: “El triunfo de Salomé”

Pocos años más tarde, en 1898, aparece publicado en París *Del amor, del dolor y del vicio*, escrito por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. En las páginas de este volumen se encuentra el relato “El triunfo de Salomé”, narración que traslada la carga semántica de la princesa hebrea hacia un elemento ulterior, la posesión del cuerpo de una joven artista. En el relato de Gómez Carrillo somos testigos de una vuelta de tuerca completamente novedosa respecto del tratamiento del tema personaje que han realizado previamente los maestros europeos.

Sin embargo, antes de iniciar el análisis, me parece conveniente revisar un pasaje fundamental en la vida cultural de Gómez Carrillo: su relación con el poeta y dramaturgo irlandés Oscar Wilde. Para Gómez Carrillo, Wilde es un verdadero amigo a quien visita frecuentemente en su apartamento de *Boulevard des Capucines*. La admiración de Gómez Carrillo por Wilde queda plasmada en varias crónicas, de entre las cuales rescato las siguientes palabras:

La nota triunfante de su singularidad, es la exageración en las medias tintas. Durante todo el tiempo en que un cariño casi fraternal me ligó a él, creo que nunca le oí dar un grito. Cuando blasfema, lo hace de la misma manera femenil e insinuante con que diría un requiebro. Y blasfema con frecuencia, porque, en su modo raro de pensar, quería, a cada momento, enmendarle a Dios la plana. [y en un arranque decadentista, compara el naturalismo de Zola con el dandismo de Wilde diciendo que] Las ideas escritas de Oscar Wilde tienen esa ventaja. De una sola de sus frases podría hacerse un libro, mientras que de un libro de Zola apenas podría hacerse una frase. Oscar Wilde es un gran crítico, gracias a cuya influencia el naturalismo francés no ha hecho muchos estragos en la joven literatura de Inglaterra. (Gómez Carrillo, 1900: 150-151)

Para Wilde, la presencia de Gómez Carrillo también es importante. Según los datos que aporta Joseph Pearce en su libro *The Unmasking of Oscar Wilde*, fue durante una visita en 1891 cuando Wilde, sabiendo que Gómez Carrillo había estado previamente en Madrid, buscó al guatemalteco para hablar de manera entusiasta acerca del Museo del Prado, “lleno de Salomés”. Wilde habló sobre la Salomé de Tiziano, ante la cual, Tintoretto había dicho: “Aquí está el cuadro de un hombre que pinta en carne viva”, “no cabe la menor duda, debes haber visto esa Salomé”. Wilde continuó “Ella está parada ante su triunfo, sosteniendo en una bandeja de plata la cabeza del Precursor”. Conversaron acerca de las otras Salomés exhibidas en El Prado, como la de Stanzioni y

la de Alessandro Veronese<sup>7</sup>. Sin embargo, la excitación del irlandés, no quedó satisfecha. Para Wilde, los grandes artistas fueron cautivados por la figura de Salomé, pero nunca llegaron a capturar su esencia en dichos cuadros. Decía que la figura de la princesa siempre se les había escurrido entre las manos<sup>8</sup>. Wilde y Gómez Carrillo son dos escritores fascinados por la imagen de Salomé, motivo que eventualmente los impulsa a crear tanto la obra de teatro del irlandés, como la narración breve del guatemalteco.

Según Gómez Carrillo, en un principio Wilde no tenía en mente escribir una obra de teatro. Primero esbozó unas páginas en prosa, luego abandonó el trabajo; entonces decidió escribir un poema. Sólo más tarde, después de varios intentos fallidos, comprendió que lo más adecuado era la forma teatral. La idea de que Sarah Bernhardt la representase quizá lo indujo a escribirla en una lengua que, aunque no dominaba en profundidad, sí conocía lo suficientemente bien. (Gutiérrez, 1995: 418).

Gómez Carrillo tiene en mente esta *Salomé* en conjunto con las de Mallarmé, de Flaubert, Huysmans, Laforgue y Lorrain<sup>9</sup>, tal como lo atestigua “El triunfo de Salomé” en el recuento que hace el narrador de las obras que pueblan la mente de la protagonista.

El cambio de la carga semántica en este cuento se observa a continuación: Marta es una bailarina contemporánea que vive en Madrid. Ella baila las piezas que su

---

<sup>7</sup> Wilde debe haberse confundido porque el Veronés lleva por nombre Paolo, además de que no pintó un cuadro con el tema de Salomé. En El Prado, según catálogo del propio museo, sólo existen cuatro Salomés, la de Luini, la de Tiziano, un boceto al carbón de la de Baudry y un dibujo en tinta de Giovanni Battista Naldini.

<sup>8</sup> “Wilde’s obsession with Salome was at its height during an extended visit to Paris in 1891. The extent of her hold over him was evident in conversations he had with Enrique Gómez Carrillo, a young diplomat and writer. Learning that Gómez came from Madrid, Wilde talked enthusiastically of The Prado Museum, which was «filled with Salomes». He spoke of Titian’s portrait of her, before which Tintoretto exclaimed, «Here is the man who paints with living flesh!» «No doubt you have seen that Salome», Wilde continued «she is standing up after her triumph, holding up on a silver tray the head of the Precursor» He also discussed with Gómez the other Salomes exhibited at the Prado by Stanzioni and Alessandro Verones. Ultimately, however, Wilde’s fascination was only aroused but not satisfied by these depictions of his fantasy. He believed that the greatest artists had been captivated by Salome but had never captured her. She had always slipped through their fingers”. (Pearce, 2004: 269)

<sup>9</sup> La acumulación de referentes culturales es un artificio propio de la escritura modernista, al respecto, Ismael Gutiérrez sostiene que: “el peligro más inmediato que entraña la aglutinación de datos culturales —aparte del elitismo que implica dar por sentado la existencia de un público lector culto, ideal de difícil consecución en una época aquejada de un alto índice de analfabetismo—es que puede entorpecer, a base de frecuentes divagaciones o de comentarios digresivos, el fluir natural de una secuencia narrativa cuyo discurrir puede quedar entonces paralizado de forma repentina. Pero en el relato de Gómez Carrillo no hay temor de que eso suceda. Los contados casos de alarde culturalista —justificados y por demás, nada extensos—que salpican ‘El triunfo de Salome’ no interrumpen la acción de la historia ni distraen las expectativas que los acontecimientos generan, ya que están perfectamente disueltos entre los elementos internos de la trama”. (Gutiérrez, 1995: 425).

hermano Luciano compone y entre los dos se han forjado una carrera artística aplaudida por los hombres que frecuentan los lugares en donde danza. Marta, así como la mítica *femme fatale* Salomé, se describe de la siguiente manera:

Blanca como una estatua en la transparencia de tenues y vaporosas gasas. Alta, delgada, casi incorpórea [...] su cabellera rubia surgía de entre las flores azules de una guirnalda, cayendo en pálidas ondas de luz sobre el pálido alabastro de los hombros. Sus labios *ensangrentados* de carmín sonreían dulcemente, dejando ver *las líneas impecables de los dientes*. Tres largos collares de piedras multicolores, de amuletos de ámbar y de *falos* de bronces envolvían su torso y marcaban la delicada ondulación del pecho. (Gómez Carrillo, 2004: 217, las cursivas son mías)

La rubia y larga cabellera es un motivo que además recuerda la Salomé iluminada de Gustave Moreau, aquella que envuelta en un halo de luz danza para Herodes en el cuadro del pintor francés. Otros elementos igualmente simbólicos, que oscilan entre lo fatal y lo lúgubre son los labios ensangrentados y la impecable línea de los dientes, los cuales, al ser el único hueso del cuerpo humano visible a simple vista, simbolizan la calavera, la sombra de la muerte. Marta, comparte las características de la Salomé de Darío, además de ser descrita con los elementos de la mujer vampiro<sup>10</sup>. El otro elemento que interesa para la identificación de Marta con la muerte es el símbolo de la Luna. En el cronotopo construido casi al inicio del cuento, Marta y Luciano pasean por los jardines del Retiro en Madrid; el narrador indica que “la noche estaba clara, y en el horizonte la luna brillaba cual un ópalo intenso, haciendo más blanca aún, con su luz, la blanca silueta de la bailarina”(Gómez Carrillo, 2004: 220). El símbolo de la Luna ya estaba previamente asociado con la figura de Salomé en el drama de Wilde, por lo cual, es factible pensar en el texto europeo como una de las influencias sobre nuestro escritor modernista<sup>11</sup>. Sin embargo, además de otorgarle atributos de *femme fatale* a Marta,

---

<sup>10</sup> La idea del vampirismo también la utiliza Monserrat Peco en su ensayo mito crítico sobre la figura de Salomé: “La historia que nos ofrece Gómez Carrillo en su cuento destaca un aspecto de Salomé hasta ahora insólito e innovador. Y no sólo se la puede considerar un espíritu del mal que ha poseído a una joven bailarina, sino también como un vampiro; la princesa judía ha vampirizado a Marta, ha succionado poco a poco el alma de esta joven hasta dominarla. Con ello se evidencia asimismo que el poder de esta mujer fatal es eterno: Salomé es capaz de triunfar finalmente sobre el tiempo”. (Morales, 2008: 295). Este poder eterno del espíritu de Salomé se verá reforzado con el símbolo de la salamandra, como veremos más adelante.

<sup>11</sup> “En *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Gilbert Durand insiste en el carácter nefasto de la imagen arquetípica de la luna, «solamente ligada a la muerte y a la feminidad». Es en sí misma epifanía dramática del tiempo, un astro sometido a la temporalidad y a la muerte, de hecho se la llega a considerar como el primer muerto. De ahí que en numerosas divinidades lunares sean ctónicas y funerarias. Además de ver en ella a la diosa de la muerte, también en algunas culturas y civilizaciones se la ha imaginado

Gómez Carrillo es muy inteligente al construir a su personaje, pues la mujer voluptuosa que baila y que lleva todos estos elementos de fatalidad, está enferma, lo cual le confiere atributos de la *femme fragile*. La Luna que se cierne sobre la carne blanca de Marta actúa como símbolo de doble significado: el de la seductora bailarina que al mismo tiempo está tocada por la muerte. En el transcurso de la narración, veremos cómo se desarrolla esta ambivalencia.

La vuelta de tuerca en la narración de Gómez Carrillo consiste en que Marta, en dos momentos de sonambulismo aparenta estar poseída por: “una fuerza incontrastable [que] hacía la saltar del lecho para bailar enteramente desnuda, ante su espejo, bailes caprichosamente improvisados”(Gómez Carrillo, 2004: 218). Dicha fuerza desconocida es la que induce a Marta a “usurpar” las funciones de su hermano, pues como ella misma explica a Luciano durante el mencionado paseo nocturno por el Retiro: “He compuesto un baile con música y todo. Es un baile que nada vale al lado de los tuyos, un puro *capricho de mujer mimada*, un baile desordenado y tonto...se llama ‘El triunfo de Salomé’”(Gómez Carrillo, 2004: 221, las cursivas son mías). A manera de motivo de anticipación, leemos las palabras de Marta que corresponden a la apropiación de las funciones masculinas que veíamos anteriormente simbolizadas en los falos de bronce que cuelgan de su cuello cuando baila. Marta minimiza las funciones de Luciano, como la Salomé decadentista lleva a los dos hombres, Herodes y el profeta, a la perdición. De esa manera, observamos que el discurso de Gómez Carrillo también servirá como una advertencia para no caer en la tentación femenina.

El siguiente elemento es herencia de la poesía simbolista, y tiene su origen en la filosofía romántica: el alma de Marta es presa de la fuerza desconocida, que finalmente toma su nombre, en el mundo de lo inconsciente, en el sueño. Lejos de la razón y del sentido, en el mundo onírico Marta se encuentra finalmente con lo Real<sup>12</sup>, con el espíritu de la princesa hebrea:

---

como país de los muertos. Incluso el folklore europeo alude a una luna antropófaga, que succiona toda la sangre derramada en la tierra (Durand, 1984: 110-112). La luna es, por tanto, signo de muerte y se le atribuye un poder maléfico”. “Morales, 2008: 283”.

<sup>12</sup> “Para los románticos, el alma no puede ser sino el ligar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal, la presencia en nosotros de un principio de vida que se confunde con la propia

Bailaba en sueños, con la imaginación; [...] retorciéndose como una salamandra<sup>13</sup> entre las llamas, ondulando como una rama joven [...] Salomé misma surgía a veces de sus ensueños delirantes para revelarle el secreto de la gracia perdurable, diciéndole lo que había hecho, dos mil años antes, en el palacio del Tetrarca, con objeto de obtener en recompensa la cabeza recién cortada del Precursor. —Bailé—murmuraba la hija de Herodiada al oído de la artista dormida...así...muy largamente. Mi cuerpo dorado y ágil plegóse como un junco ante Herodes; luego se enderezó con un movimiento de *serpiente*; y en cadencia, sacudiendo los collares de mi seno, los brazaletes de mis tobillos, las joyas de mi cintura, todo mi ser se estremeció...Mis caderas se estremecieron. El estremecimiento simétrico de mis piernas infantiles y perversas hacía vacilar la voluntad del hombre envejecido...Bailé...muy largamente. (Gómez Carrillo, 2004: 223-224)

A partir de este momento es en el que el mundo de la vigilia y el sueño se confunden. Marta lleva dentro de sí el espíritu de Salomé, la cual se manifiesta a través del arte. La habitación de Marta es llenada con las imágenes mencionadas al inicio de este ensayo y de esta forma observamos que los ojos de Salomé se posan sobre la joven bailarina. La salud de Marta continúa menguando al mismo tiempo que el delirio de posesión se agudiza. Y justo en este momento aparece otro elemento decadentista, que reorganiza la carga semántica de la narración. A través del discurso narrativo somos testigos de una nueva formulación del mito de Salomé: en el caso bíblico, Herodes sucumbe ante la lujuria que le causa su hijastra y por ello pierde poder; la relación entre Luciano y Marta, en la narración de Gómez Carrillo también conlleva el pecado del incesto. Una vez que Marta está a punto de sucumbir a la tisis:

Sus labios no volvieron a entreabrirse sino para recibir *los besos de su hermano* que, no sabiendo ya cuál remedio darle para hacerla sanar, *multiplicaba sus caricias, tratándola como a una novia*, respirando el aroma de sus cabellos rubios, besando sus manos húmedas, *halagándola, en fin, con mimos apasionados y frívolos*, en el silencio trágico del dormitorio. (Gómez Carrillo, 2004: 227-228, las cursivas son mías)

Marta, poseída por Salomé, logra que su hermano pierda fuerza, primero al momento en que ella usurpa sus funciones de compositor, y segundo, en el momento en

---

Vida divina. Y, como nuestra psique consciente es la psique posterior a la separación, encerrada en sí misma, será preciso postular otra región de nosotros mismos a través de la cual la prisión de la existencia individual se abra a la realidad. En efecto, lo que las facultades de nuestro ser consciente –sentido y razón– conocen con el nombre de realidad objetiva no es lo Real. Esto último, que se confunde con la vida, solamente puede alcanzarse en nuestro interior, en el Inconsciente”. (Béguin, 1954: 108)

<sup>13</sup> La salamandra es un símbolo verdaderamente interesante porque desde el mundo antiguo, se cree que puede habitar en el fuego sin ser consumida por éste. La salamandra es uno de los símbolos de la inmortalidad así como una manifestación viva del poder del fuego. (Chevalier, 1999). El simbolismo adquiere una nueva significación a la luz de la religión católica, pues la salamandra sobrevive a la maldad, reflejada en el fuego como manifestación de lo infernal. Marta, en sus sueños, está siendo poseída por una manifestación de lo maligno que se rehúsa a morir.

que éste se abandona a la lujuria con su hermana. En esto consiste el verdadero triunfo de Salomé. La princesa hebrea resucita de entre los muertos para continuar su camino como ícono de la maldad decadente. Marta entonces, se ha convertido en la *femme fragile* cuyos ojos hundidos y pulmones lacerados la emparentan con toda la serie de protagonistas románticas víctimas de la tisis en la literatura decimonónica. El espíritu de Salomé triunfa sobre la música, sobre el hombre y finalmente, sobre la bailarina. En un último cuadro de la narración, en cuyo ritmo podemos apreciar cómo la vida de la muchacha se va apagando poco a poco, reaparece también el símbolo lunar: Marta, casi sin respirar, se levantó de la cama y:

bailó. Su torso blanco se crispó con un temblor de agonía: sus piernas largas y fijas agitáronse rápidamente; sus caderas vibraron, se contrajeron, se encorvaron, se esponjaron, se desgonzaron con la ligereza vertiginosa de la locura. Bailó toda su obra en el espacio de algunos minutos. Y luego, extenuada, sin fuerza, sin aliento, perdiendo el equilibrio cayó en postrera ondulación, envuelta en un rayo de luna que, para verla, había entrado por la ventana...”. (Gómez Carrillo, 2004: 229)

La Salomé de Gómez Carrillo dista mucho de la de Darío, debido a que la del nicaragüense recibe el castigo por su pecado. La del guatemalteco es un espíritu que se apodera del cuerpo y alma de otra mujer para acabar con ella, al mismo tiempo que corrompe al hombre más cercano. En este sentido, también valdría la pena recordar el final de la *Salomé* wildeana. La princesa, una vez que ha conseguido la cabeza del Profeta y en medio de un arranque de locura, se lanza a besar al Precursor y le confiesa su enamoramiento. Luego de un oscuro escénico, Salomé dice: “¡Ah! He besado tu boca Juan. ¡Ah! He besado tu boca; Tenían sabor amargo tus labios. ¿Era el sabor de la sangre? No, acaso era el del amor... Dicen que el amor tiene un sabor amargo...”. (Wilde, 1970: 69) Luego de ello, Herodes manda matar a la princesa con lo que se termina el drama de Wilde. Bajo esta lente, el texto de Gómez Carrillo aparentaría ser una continuación de la historia del irlandés, pues el amor inmoral de la Salomé wildeana es una fuerza macabra suficientemente poderosa para que el espíritu de la princesa hebrea, muerta en el texto del irlandés, se posea del cuerpo de una bailarina y logre traspasar los límites del tiempo con el fin de provocar otros amores perversos, como el de Marta y su hermano Luciano.

#### 4. La *femme fatale* desdeñosa. “Salomé” de Froylán Turcios

Aunque cronológicamente la “Salomé” de Froylán Turcios es la más moderna de todas —fue publicada por primera vez en *Hojas de otoño*, en Tegucigalpa en 1904— esta versión es la que menos cambios en la carga semántica produce. Así como “El triunfo de Salomé”, la de Turcios también se desarrolla en el mismo marco espacial y temporal de los escritores modernistas, quizá por influencia de la Salomé de Gómez Carrillo. El personaje de Turcios, así como el de Gómez Carrillo, es una joven bailarina, pero a diferencia de Marta, la mujer anónima de Turcios

llevaba en la frente el sello de un terrible destino. En su cara, de una palidez láctea, sus ojos de un gris de acero ardían extrañamente, y su boca, flor de sangre, era un poema de lujuria. Largo el talle flexible, mórbida la cadera, finos y redondos el cuello y los brazos, sus quince años cantaban el triunfo de su divina belleza. (Turcios, 1989: 117)

En este caso, la perdición del alma masculina está encarnada en Oliverio, el cual también está caracterizado como un dandy:

esteta por su tenaz obsesión de belleza y por el culto de la palabra; y desventuradamente, un voluptuoso. Su espíritu refinado, puro y excelso, sufría tomentos dantescos, vencido por la carne traidora. Llevaba en las venas —quizá por absoluta ley atávica—rojos ríos de lujuria; y en las horas demoníacas revolaba en su cerebro un enjambre de venenosas cantáridas<sup>14</sup>.(Turcios, 1989: 118)

Oliverio es un personaje típico del fin de siglo XIX, hermanado con el Des Esseintes que protagoniza *Contranatura* de Joris Karl Huysmans o Lord Henry Wotton, amigo de Basil y de Dorian Gray en la novela de Oscar Wilde. Para Oliverio, el primer encuentro con la bailarina resulta desastroso, la lujuria que puebla su sangre compele a Oliverio al apasionamiento, el cual, a través del mismo motivo romántico del mundo onírico, termina por cristalizarse:

Aquella noche tuvo fiebre. Pálidas mujeres de la historia, creaciones luminosas de los poetas, blancos seres de legendaria hermosura, que duermen, desde remotos siglos, el hondo sueño de la muerte, llegaron hasta él, en lento desfile [...] vio pasar a Salomé, casi desnuda, alta y mórbida, de carne ámbar, de áurea cabellera constelada de grandes flores argentinas, tal como la vio en el cuadro de Bernardo Luini. Esta última figura

---

<sup>14</sup> “Escribía Baudelaire —que fue un dandi y más que un dandi—que el dandismo «era el último resplandor de heroísmo en la decadencia». De algún modo venía a entender que el dandismo pondría el punto final a la era burguesa y a ese mundo de la civilización industrial y mecanicista muy siglo XIX, juzgado de mal gusto y feo por casi todos los artistas, pero que lejos de desaparecer persevera bajo formas, naturalmente, muy cambiadas [...] El dandismo y el dandi eran una forma de protesta que, ya que contaban con el arte y la belleza, tenía que ser bella, aunque resultara chocante. El dandismo no era «ir elegante», casi al contrario, pero significaba eso sí, una elegancia otra, distinta, y por eso —con el paso de los años—se llegaron a confundir”. (Villena, 2012: 7)

llegó a producirle una alucinación profunda [...] El arpa de sus nervios vibraba de continuo y su alma de silencio y de sueño se pobló de imágenes *luctuosas*. (Turcios, 1989: 118, las cursivas son mías)

El arpa es una representación de la tensión que existe entre los instintos materiales y las aspiraciones espirituales, según indica Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*, representadas en este caso por la lujuria y la rebeldía estetizante del personaje. Esta tensión eventualmente lo conducirá a la muerte, como anticipan las imágenes luctuosas que aparecen en el sueño del esteta. Con ello queda demostrada la neurosis que domina el mundo onírico de Oliverio. Finalmente, esta potencia de locura obligará al personaje a escribir, impulsado por este frenesí, para presentar a la bailarina anónima sus intenciones.

Escribió algunas cartas candentes, impregnadas de besos, de lágrimas y de voluptuosidad. Él le dijo su angustia en palabras de perfumada lujuria, que eran casi caricias sexuales, y también en frases de espíritu, ligeras como alas [...] y fueron aquellas cartas profundas maravillas de ingenio, en que el amor y el deseo decían una canción desconocida, en que las líneas parecían tener un alma, exhalándose un perfume de pecado y de muerte...—Si no me amas, te mataré— le decía—. Serás mía o de la tumba [...] Mi amor sobrehumano me hace superior a los hombres... Dame el hálito de tu juventud, dame el divino tesoro de tu cuerpo y seré un dios. (Turcios, 1989: 119).

En este discurso caótico, presenciamos la ambivalencia víctima-victimario presente en Oliverio. Este hombre es un artista decadente, un escritor que se cree a sí mismo capaz de quitar la vida a la mujer que desea o de obtener la inmortalidad bebiendo del cuerpo amado.

En el cuento hispanoamericano, concretamente en el mexicano, es posible encontrar a otro de estos hombres atormentados: Gabriel Montero de *El enemigo*, novela corta publicada por Efrén Rebolledo en 1900 y editada por segunda ocasión en Guatemala, durante su estancia como secretario de la legación diplomática mexicana en dicho país. Gabriel Montero es un esteta que sufre los embates de la modernización —y consecuente desacralización— de la ciudad de México. En un esfuerzo por crear su propia obra de arte, transforma a Clara Medrano en una virgen parecida al retrato de la Inmaculada Concepción de Murillo, sólo para violarla al final de la narración. El dandi rebelde de fin de siglo XIX explota sus pasiones de manera violenta. En el caso del mexicano, dicha explosión se vuelca sobre la *femme fragile*, pero en el caso del hondureño, la violencia se cierne sobre él mismo, al enfrentar su fuerza contra la de una



mujer aún más poderosa, otra reencarnación de Salomé. Por ello, en el siguiente sueño, Oliverio: “vio errar una vez, por un paisaje deslumbrante, a Salomé, llevando en una amplia fuente de plata, la lívida cabeza del Precursor. Él llegó a su lado, al impulso de un brazo invisible, y reconoció en aquella testa difunta, su propia cabeza”(Turcios, 1989: 119-120).

Oliverio está completamente indefenso ante las imágenes que pueblan sus sueños. El último suceso, un nuevo triunfo de Salomé, consistirá entonces en llevar a cabo dicho asesinato en el plano de la vigilia. En una suerte de recomposición de la escena del baile de la princesa hebrea, Oliverio observa desde una ventana como:

casi desnuda, velada por un tul impalpable, movíase con languidez al compás de un ritmo enervante. El cuerpo felino y pálido, de movimientos lentos y lascivos [...] en lluvia de oro la profusa cabellera. Sus senos erectos y floridos [...] coronados por una gota de sangre. [...] sonreía enigmáticamente, y su boca bermeja parecía una herida luminosa. [Oliverio] golpeó rudamente los cristales con el puño hasta teñirlos con su propia sangre.(Turcios, 1989: 121)

Con esta ofrenda, queda consumado el sacrificio del dandi, y para agregarle un toque extra de crueldad al cuadro, la bailarina se acerca a ver el cuerpo inerte del artista y “exclamó con su voz mágica y profunda: —un mendigo...nada más...”(Turcios, 1989: 121). El espíritu de Salomé, vivo a través de las manifestaciones artísticas de diversas épocas y escuelas, ha cobrado una vez más la vida de un hombre que se encaprichó con su belleza.

\* \* \*

La oscuridad que reside en lo más profundo de la mente humana reencarna en el mito de Salomé recuperado por los escritores de fin de siglo XIX. A través de diversas concepciones del arte, hemos visto cómo el mito de Salomé potencia la imagen de la *femme fatale*. Del Renacimiento y hacia el siglo XIX observamos a Salomé que pierde la ropa y estiliza su figura. La Salomé decimonónica es una mujer animalizada, voluptuosa, seductora y, sobre todo, capaz de hacer que los hombres pierdan la razón por ella. El modernismo latinoamericano retomó el mito de Salomé y lo hizo llegar aún más lejos, como hemos visto en las páginas anteriores. A los atributos de la seducción, Gómez Carrillo y Turcios acumulan la capacidad de traspasar el tiempo y poseer a las mujeres débiles (en el caso del guatemalteco) o de reencarnar en las fuertes y desdeñosas.

Además de este nuevo poder, la Salomé de Gómez Carrillo tiene la capacidad de castigar a Luciano y Marta, quienes quebraron el sagrado vínculo de hermanos a través del incesto; la de Turcios, es capaz de demostrar que la violencia y los malos pensamientos de los hombres se vuelcan sobre sí mismos.

En conjunto, y por herencia del catolicismo de la cultura hispánica, los tres relatos tienen también una veta moralizante. Para los modernistas aquí citados, no está permitido ser un sibarita decadente, como lo son los personajes de Wilde o de Huysmans. El precio de la cultura católica hispánica es buscar una moraleja —diluida en los casos de Gómez Carrillo y Turcios, o explícita como en el caso de Darío—que enseñe a los lectores los peligros de caer en la libertad de los instintos y las pasiones carnales. Hombres y mujeres, por igual, están en peligro de perecer si no resisten el embate de la sensualidad y el erotismo. Las tres Salomé son una representación de la crueldad, lo decadente y la crisis que se vive en el fin de siglo XIX, cuando el pensamiento crítico positivo comienza a acceder en los círculos letrados latinoamericanos y entra en choque contra la tradición católica de nuestros pueblos. El presente en el que viven estos escritores es trivial y se mueve a pasos agigantados. En este sentido, es importante recalcar la angustia ante lo sexual, lo que se considera aberrante, el desarrollo rápido de la industria y el hastío que sienten los escritores ante los cambios tan rápidos en el esquema de pensamiento científico, cultural y religioso. Todos estos elementos son los que producen el malestar en la cultura del que habla Freud en sus primeros escritos; malestar que obliga a los modernistas a rescatar las figuras míticas de Salomé, Cleopatra y toda una galería de *femmes fatales*; todo ello con el fin de lidiar a través de la ficción, con las pulsiones que no pueden explorar libremente en el mundo real.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÉGUIN, Albert (1954): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Mario Monteforte (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.

CHAVES, José Ricardo (1999): *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbant (1999): *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silva y Arturo Rodríguez (trad.), Barcelona, Herder.
- DARÍO, Rubén (1983): “La muerte de Salomé”, en: *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez (ed. y notas), México, Fondo de Cultura Económica (223-224).
- FUCHS, Eduard (1996): *Historia ilustrada de la moral sexual. La época burguesa*, Tomas Hupnker (ed.), José Luis Gil (trad.), Madrid, Alianza.
- GAY, Peter (1992): *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, Evangelina Niño de la Selva (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- GOIC, Cedomil (1989): “Temas y problemas de la literatura del Romanticismo al Modernismo”, en: *Historia y Crítica de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Crítica.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1900): “Una visita a Oscar Wilde”, en *Almas y Cerebros*, Paris, Garnier, (147-156).
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (2004): “El triunfo de Salomé”, en *Antología*, Guatemala, Artemis Edinter, (217-229).
- GUTIÉRREZ, José Ismael (1995): “Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: la ‘Salomé’ de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo”, *Hispanic Review*, 63:3, verano, (411-435).
- LITVAK, Lily (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus.
- MARINI-PALMIERI, Enrique (1989): *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia.
- MÉNDEZ, Lenina (1999): “La incursión de Rubén Darío en la literatura de terror”, *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, [en línea] Madrid, Universidad Complutense <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/rdario.html> [Consulta: 20 de mayo 2014]

- MORALES Peco, Monserrat (2008): “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”, en: *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Juan Herro Cecilia y Monserrat Morales Peco (coords.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, (273-298).
- PEARCE, Joseph (2004): *The Unmasking of Oscar Wilde*, San Francisco, Ignatius Press.
- PELUFFO, Ana, (2006): “Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 4, otoño, (293-308).
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012): “Los avatares de Salomé”, en: *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura Comparada*, México, UNAM-Bonilla Artigas Editores, (273-305).
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Rubén Mettini (trad.), Barcelona, Acantilado.
- REBOLLEDO, Efrén (2008): *El enemigo*, Fernando Morales Orozco (ed. presentación y notas), en *La novela corta. Una biblioteca virtual*. México, UNAM, [www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com). [Consulta: 25 de mayo 2014]
- RODRÍGUEZ Fonseca Delfina P. (1996-1997): “Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 46-47, (409-424).
- TURCIOS, Froylán, “Salomé”, en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia. (116-125).
- VILLENA, Luis Antonio (2012), “Prólogo”, en *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, Leticia García y Carlos Primo, (coords), Madrid: Capitán Swing.
- WILDE, Oscar (1970): “Salomé”, en *Teatro*, José María Claramunda (trad.), Barcelona, Bruguera.