

# DECADENTISMO Y MISOGINIA: VISIONES MÍTICAS DE LA MUJER EN EL FIN DE SIGLO

Luis Martínez Victorio  
*Universidad Complutense de Madrid*  
[ljmartin@ccee.ucm.es](mailto:ljmartin@ccee.ucm.es)

|                       |    |
|-----------------------|----|
| I. ....               | 2  |
| II. ....              | 4  |
| III. ....             | 8  |
| IV. ....              | 11 |
| V. ....               | 13 |
| BIBLIOGRAFÍA .....    | 14 |
| DEBATE POSTERIOR..... | 16 |

# DECADENTISMO Y MISOGINIA: VISIONES MÍTICAS DE LA MUJER EN EL FIN DE SIGLO

Luis Martínez Victorio  
Universidad Complutense de Madrid  
[ljmartin@ccee.ucm.es](mailto:ljmartin@ccee.ucm.es)

## I.

Salomé, el personaje bíblico, alcanzó un protagonismo extraordinario en la literatura y el arte del Fin de Siglo XIX como una de las más emblemáticas representaciones de la *mujer fatal*. El objetivo de este artículo es explicar la relación entre el surgimiento de este mito y la crisis experimentada en dicho periodo por el conocido como orden patriarcal, en el marco de una crisis general que afectó a los valores dominantes en la cultura victoriana. La *mujer fatal* puede explicarse de hecho como una reacción de dicho orden ante el surgimiento de la *nueva mujer*, término que, como señalan Ledger y Luckhurst (2000: 75), se popularizó precisamente en 1894 y que alude al movimiento feminista surgido en pleno Fin de Siglo. Aunque me referiré sobre todo al célebre drama de Oscar Wilde y a la sociedad victoriana, considero que mis conclusiones podrán hacerse extensivas al contexto socio-cultural de otros países en los que el mismo fenómeno se puso de manifiesto.

Salomé, tal y como se nos presenta en la obra de Wilde, es una mujer con poder, pero el significado de ese dato tiene que ser matizado por no responder a una realidad social en el periodo histórico en que este personaje alcanza su protagonismo. En la sociedad victoriana, la mujer carecía de una cuota de poder mínimamente representativa. En ese sentido, Salomé está lejos de ser un reflejo de su situación social, aunque sí lo es de la aversión que el incipiente feminismo de la época suscitó en una sociedad muy conservadora, cuando no directamente reaccionaria, en todo lo relativo a la emancipación de la mujer. Lo curioso es que también refleja la actitud de algunos estetas, y en particular la de Oscar Wilde, extrañamente aliados con la visión retrógrada dominante. Por otro lado, la relación entre los estetas y la *nueva mujer* estuvo asimismo jalonada de complicidades como las que dejó patente la revista *The Yellow Book*, el principal medio de expresión del decadentismo, en la que se publicaron relatos, ensayos y poemas escritos y protagonizados por la *nueva mujer*. En realidad, en el contexto de esta publicación convivieron “tendencias culturales y estéticas antagónicas” (Ledger, 2007: 9), por lo que la presencia de la *mujer fatal* y otras versiones misóginas de la mujer tuvieron una amplia y variada representación.

La mujer con poder es un hecho muy reciente, propio de los países occidentales y con un impacto variable según su nivel de desarrollo. En términos generales, la participación de la mujer en el poder es todavía baja comparada con la del hombre, pero su presencia resulta suficiente para que se acepte con naturalidad un fenómeno inexistente en el periodo de referencia de este trabajo. A este respecto pueden plantearse ya algunas preguntas interesantes, por ejemplo: ¿qué les sucede a la mujer y al poder cuando se encuentran? ¿La mujer *feminiza* al poder o el poder *masculiniza* a la mujer?<sup>1</sup> ¿A través del ejercicio del poder la mujer *feminiza* a la sociedad? No procede aquí contestar a estas preguntas en relación con nuestro tiempo, pero si se aplican al protagonismo de Salomé en el Fin de Siglo pueden contribuir a la comprensión del fenómeno. La hipótesis que me propongo desarrollar es la siguiente: la mujer con poder (Salomé) puso en evidencia el miedo de los victorianos —entre ellos algunos estetas— a la liberación del *poder de la mujer* o del *poder de lo femenino*, algo que encerraba desde su perspectiva un potencial tremendamente subversivo. Tanto la aparición estelar de Salomé como las reacciones que provocó son a mi juicio síntomas inequívocos de ese temor. Los artículos de Dawson, Dowling y Marcus, cada uno con sus matices, avalan a mi juicio esta línea interpretativa.

Como he señalado, el Fin de Siglo fue un periodo de crisis de la cultura victoriana. Al aludir a *lo victoriano* estaré usando una expresión propia del contexto británico, pero en realidad el término puede remitir también a los países europeos más avanzados y a Estados Unidos. De hecho, alude a las sociedades modernas surgidas a lo largo del siglo XIX, caracterizadas por la simbiosis entre los valores de la Ilustración y los valores del puritanismo o del protestantismo, y en las cuales se consolidó el sistema liberal-capitalista concebido teóricamente por Adam Smith. Se trata por lo tanto de sociedades cuya clase social hegemónica es la burguesía y que se distinguen por la fe en el progreso y por grandes avances en todos los campos imaginables: el tecnológico, el sanitario, el científico, el político, etc. Es importante reconocer esta modernidad, pues así podemos ser más conscientes de ciertos vínculos existentes entre aquella época y la nuestra. Por otra parte, si los victorianos eran modernos, no debe extrañarnos que en la crisis del Fin de Siglo se detecten algunos rasgos que hoy en día consideraríamos posmodernos.

Ahora bien, en ese contexto que puede llegar a resultarnos cercano, la mujer seguía ocupando un lugar muy secundario en la sociedad. Y la literatura lógicamente refleja tanto esa situación como los primeros signos de crisis del orden patriarcal, ese orden tan enraizado en la historia de la humanidad y basado en la autoridad y en los intereses del hombre. Inspirándome en un estudio de Nina Auerbach (1982: 63-108), introduciré cuatro tipos de mujer característicos de la literatura inglesa del siglo XIX que, pese a la

---

<sup>1</sup> Utilizo esta expresión en la medida en que el poder puede caracterizarse como masculino por haber sido ejercido históricamente por los hombres y por encarnar en buena lógica nuestras visiones, objetivos y prejuicios.

simplificación que esta operación comporta, reproducen con bastante fidelidad las distintas posiciones de la mujer en el panorama de la sociedad victoriana.

En esta sociedad existía un doble estándar moral que garantizaba la desigualdad entre mujeres y hombres, sobre todo en lo que concernía a su libertad sexual. La norma social sancionaba como paradigma de comportamiento moralmente correcto la castidad y las relaciones sexuales orientadas a la procreación en el seno del matrimonio. Por supuesto, un cierto grado de desobediencia de la norma era inevitable en el ámbito privado de la pareja y fuera de ella, pero no hay dudas respecto a su posición de referencia moral y a su capacidad de generar sentimientos de culpa en quienes la incumplían sistemática o esporádicamente. En relación con este paradigma se materializaba el doble estándar mencionado, el cual puede resumirse en los siguientes términos: el hombre que infringía la norma cometía un *pecado venial*, mientras que la mujer que hacía lo propio cometía un *pecado mortal*. Tanto desde la perspectiva religiosa como desde la social, la transgresión de la mujer se consideraba imperdonable. Es obvio que esta doble moral no era exclusiva del contexto británico<sup>2</sup>.

## II.

Los cuatro tipos de mujer, asociados a pautas de comportamientos en relación con el paradigma dominante, son el *ángel doméstico*, la *mujer con pasado* (con el icono central de la *mujer fatal* como elemento más representativo), la *prostituta* y la *nueva mujer*.

El *ángel doméstico* era la depositaria de las esencias de la moral victoriana. Su etiqueta lo dice todo sobre ella y sobre su posición en la sociedad. La conexión con lo angelical delata la opresiva idealización de la que era objeto. Encajar en la descripción del ángel obliga a un grado de pureza sólo asequible mediante la renuncia, ya sea impuesta o autoimpuesta. Desde luego, no se puede desestimar la alienación de un gran número de mujeres cuya “defensa” ante la opresión consistía en interiorizarla como elección propia. El segundo término de la etiqueta nos habla de una mujer relegada al ámbito doméstico, encargada del bienestar del esposo y de los hijos y cuya sexualidad quedaba restringida al fin de la procreación dentro del matrimonio. El *ángel doméstico* era asimismo una mujer expropiada, pues todos sus bienes pasaban a ser propiedad de su esposo, autorizado legalmente a disponer de ellos con total libertad. Sin duda, esta circunstancia constituía el obstáculo definitivo para la mujer en la búsqueda de un destino propio en la vida, y así lo denunciaba ya la feminista Mona Caird en su impactante artículo “El matrimonio” (1888; Ledger & Luckhurst, 2000: 79).

---

<sup>2</sup> Desgraciadamente, tampoco es exclusiva de épocas pasadas. Los prejuicios del orden patriarcal respecto a la mujer distan mucho de haber desaparecido en la actualidad. Por lo tanto, el uso del pasado como tiempo verbal no debe interpretarse como un signo de la feliz y definitiva superación de la discriminación de la mujer, aunque también deba reconocerse el significativo progreso experimentado en las últimas décadas en los países democráticos.

Como ilustra muy bien el relato de Oscar Wilde *El crimen de Lord Arthur Savile*, el hombre tenía derecho a salir al mundo, a convivir y a contaminarse con el mal, para luego regresar al hogar y purificarse bebiendo del manantial de inocencia que encarnaba su esposa. La aliteración Savile / Sybil de los nombres de la pareja protagonista insinúa que estamos ante las dos caras de una misma moneda. *Sybil* además sugiere una interesante conexión con la Sibila de Cumas de la mitología latina. Recuerdo el argumento del relato wildeano: a Savile le han leído las líneas de la mano, y por ello ha sabido que en su destino está escrito que matará a alguien, un acto cruento que en realidad sólo simboliza el rito de paso por el que se convertirá en varón adulto de pleno derecho, requisito indispensable para que pueda desempeñar su papel de esposo y de padre. Esto queda demostrado por la impunidad de la que se beneficia Savile tras perpetrar el asesinato de Mr. Podgers, precisamente el quiromántico que le reveló su destino y a la postre el chivo expiatorio imprescindible en estos casos. Sybil, símbolo inequívoco de la mujer victoriana, queda excluida de este rito de paso que implica la pauta masculina de integración en la sociedad. Savile pospone la boda con Sybil hasta que por fin consigue superar su prueba, sin que su prometida ponga objeción alguna, es decir, perfectamente identificada con su posición en el seno de la pareja victoriana. Ella, como la Sibila encerrada en la vasija por Apolo, espera sin vida propia, y las dotes proféticas del mítico personaje se transforman aquí en la fe que Sybil deposita en la palabra de Savile, caracterizado irónicamente a lo largo del relato como un admirable hombre de honor, una especie de Apolo victoriano. No consta que Wilde pretendiera usar el episodio mitológico como una metáfora de la situación de la mujer en el hogar victoriano, pero la conexión es ineludible. La mujer permanecerá enclaustrada e inocente en la urna que la moral patriarcal ha consagrado para ella.

En la ficción victoriana, al *ángel doméstico* se le opone normalmente la *mujer con pasado*, esa mujer que ha transgredido las normas morales por ambición o por ingenuidad y que debe pagar su pecado contra la sociedad. Dentro de este tipo tiene especial relevancia la *mujer fatal*, de la que queda excluida toda inocencia, ya que se trata de una persona ambiciosa e inteligente, que se plantea objetivos “masculinos” y que se sirve de sus encantos sexuales para desenvolverse en el mundo de los hombres. En muchas versiones aparece provisionalmente como una mujer admirada y triunfadora, pero su inexorable caída siempre forma parte del guión. En la obra de Wilde, su enfrentamiento con el *ángel doméstico* viene a ser un duelo entre el *ángel bueno* y el *ángel malo* en relación con un hombre que, tras haber sido seducido por el mal, acabará volviendo al redil de la virtud. El personaje de Salomé, tal y como lo retrata Wilde en sintonía con la sensibilidad del Fin de Siglo, se caracteriza por una exacerbación del componente sexual de la *mujer fatal* y de su poder destructivo. En realidad, la “*new woman*” era percibida desde muchos ángulos de la sociedad victoriana como una “*wild woman*” (Ledger, 1998: 24-25). En esta versión de Salomé, la sexualidad se vuelve muy explícita, desafiante y agresiva y se nos presenta como un fin en sí mismo. Además, la dimensión subversiva del personaje se agrava por su posible identificación inicial con el modelo del *ángel doméstico*, a causa de su juventud, inocencia y

celosa virginidad, lo que vendría a sugerir la existencia de una represión susceptible de un violento y revolucionario desbordamiento.

Por otro lado, muy próxima a la *mujer fatal* en el imaginario masculino victoriano estaba la actriz, cuyo carisma procedía quizá de su ubicación fronteriza entre la ficción y la realidad. Y es que el varón victoriano —evidenciando sin duda una pauta generalizada de relación con el otro— apaciguaba su ansiedad ante la mujer a base de mitificarla, de reducirla en buena medida a un ente de ficción. Mediante esta estrategia, más o menos consciente, eludía a la mujer real y su cada día más apremiante demanda de reconocimiento.

Un ejemplo literario de la fascinación por la actriz lo hallamos en *El retrato de Dorian Gray*, la celeberrima novela de Wilde. Dorian se enamora de la actriz Sybil Vane —otra vez la Sibila— por su talento para multiplicarse en una amplia gama de mujeres / máscaras distintas. Dorian no la identifica con una mujer real e individual, y la tragedia del suicidio de Sybil sobreviene justo cuando ella, por un efecto mágico del amor, se “vuelve real” y se singulariza, perdiendo por ello sus dotes de actriz. Dorian, que la quería para siempre encerrada en la urna de la ficción, la desprecia, mostrándose completamente incapaz —¿podríamos decir *impotente*?— de amar a una mujer real. Salomé también actúa (baila) ante Herodes y al despojarse de sus máscaras (velos) aterroriza, aunque de distinta manera, a su fascinado espectador. Lo que sigue quizá pueda interpretarse también como el suicidio de Salomé.

A esto hay que añadirle la pasión del propio Wilde por las actrices, entre las que se contaba Sara Bernhardt, la diva francesa a la que eligió para el papel de Salomé y a la que puede considerarse como una de las fuentes de inspiración del personaje. Tanto este caso como su equivalente ficticio en *El retrato de Dorian Gray* dan lugar a una interesante paradoja. Pese a su condición de estetas feminizados, Wilde y Dorian se identifican con el imaginario masculino victoriano a este respecto. Y su esteticismo no es la única explicación de su rechazo de la mujer real. En otras palabras, la supuesta superioridad de lo estético sobre lo prosaico de la realidad es sólo una de las posibles interpretaciones de ese rechazo. La misoginia es otra, y muy digna de tenerse en cuenta. Aclararé esto más adelante.

La prostituta aparece también con frecuencia en la ficción decimonónica reflejando la función social de esta mujer caída en desgracia. La prostituta es un elemento fundamental del doble estándar, por ser con ella con quien el varón puede realizar de manera más habitual e impune su doble vida sexual. Como menciona John Fowles en su novela *La mujer del teniente francés* (1996: 258), un magnífico retrato de la sociedad victoriana vista desde la perspectiva del siglo XX, una de cada sesenta casas en Londres era un burdel, lo que nos da una idea de la importancia de la prostitución en dicha sociedad. Por supuesto, a pesar de servir a los intereses sexuales del hombre, la prostituta asumía el estigma del mal y de la perdición, dejando a aquél prácticamente liberado de culpa<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> La mujer proletaria y la mujer rural se veían a menudo emparentadas con la prostituta. Fowles (1996: 261-262) incide en esto para demostrar que la moral vigente es siempre el producto del discurso y de la

Salomé presenta un rasgo definitorio de la prostituta, puesto que vende su cuerpo a Herodes a cambio de un determinado beneficio, en este caso no económico, sino a su vez estrictamente sexual. Ángel doméstico, mujer fatal, actriz, prostituta, la mezcla de tipos en Salomé contribuye a la configuración monstruosa que el personaje debe adquirir para encarnar las aprensiones de la sociedad victoriana.

El cuarto tipo es la *nueva mujer*, ampliamente representado de manera más o menos explícita por los autores del Fin de Siglo. Entre ellos Thomas Hardy, Bram Stoker, Oscar Wilde y Henry James, así como un número significativo de escritoras feministas como Sarah Grand, la ya citada Mona Caird, Menie Muriel Dowie y Ella Hepworth Dixon. Entre las más estrechamente vinculadas a *The Yellow Book* figuran George Egerton, Netta Syrett, Evelyn Sharp, Olive Custance y Victoria Cross (Ledger 2007: 8). El tipo, como he anticipado, representa a la realidad social emergente de una mujer con cierta capacidad económica, perteneciente casi siempre a la burguesía, decidida a rebelarse desde dentro del sistema y a reivindicar su condición de mujer real frente a las interesadas mitificaciones de la sociedad patriarcal.

Como expone Kerry Powell (1990: 91-92) en su análisis del contexto teatral del Fin de Siglo en Inglaterra, las pretensiones de la *nueva mujer* quedaron patentes en un debate organizado en 1888 por el *Daily Telegraph* sobre el matrimonio. La iniciativa surgió en respuesta a los artículos “El matrimonio” y “El matrimonio ideal”, en los que Mona Caird criticaba con mucha dureza esta institución. El director recibió 27000 cartas y a través de ellas se pudo conocer la postura de las feministas. La mayoría representaba una línea moderada: abogaban por la disolución del doble estándar, pero no en el sentido de liberar a las mujeres, sino en el de aplicar al hombre un rigor equivalente; también reivindicaban la devolución de la propiedad para la mujer casada y destacaban el vínculo entre lo privado y lo público. El hombre debía ser irreprochable en la esfera pública para poder serlo también en la privada con su mujer y sus hijos. Su despotismo debía erradicarse del ámbito público como garantía de su eliminación en el doméstico. Entre las muchas obras teatrales que abordaron este tema figura la comedia *Un marido ideal*, con la que Oscar Wilde pretendió emular a Henri Ibsen, sin haber resuelto algunos conflictos que se transparentan tanto en escenas concretas como en la incoherencia del conjunto<sup>4</sup>. En este caso, la víctima de la idealización es un hombre que se rebela contra ella por considerarla opresiva, inconsciente

---

perspectiva de las clases hegemónicas. La mujer proletaria y la mujer rural “se acercaban” a la prostituta por no cumplir, a causa de distintos condicionantes, con el modelo de virtud atribuido a la mujer burguesa. Por ejemplo, como advierte Fowles, en el medio rural eran frecuentes las relaciones sexuales prematrimoniales, ya que la pareja necesitaba comprobar si podría tener descendencia al ser los hijos una mano de obra imprescindible.

<sup>4</sup> Wilde no consigue hacer convivir de forma coherente la seriedad del universo ibseniano con la frivolidad del mundo de los dandis. Por otra parte, la defensa de la tolerancia para el hombre que ha cometido una falta en el ámbito público se hace compatible con una cerrada defensa del doble estándar. Lord Goring, el evidente trasunto wildeano en la obra, propicia un desenlace grato para el orden establecido con una bochornosa apología de la sumisión de la mujer.

—como su autor— de hasta qué punto la mujer padecía esa misma opresión desde tiempos inmemoriales.

Tampoco faltaron feministas que entendían el matrimonio como una mera elección, no como la salida natural de la mujer en la vida. Y las manifestaciones más radicales, minoritarias pero de gran impacto, iban directamente contra el matrimonio, al que consideraban un obstáculo decisivo para la realización individual de la mujer.

De estas distintas orientaciones de la *nueva mujer* surgen sus distintas versiones literarias, desde la imagen de la mujer hombruna, pasando por la mala madre y esposa, hasta la vampiresa devoradora de hombres (Ledger & Luckhurst, 2000: 75).

### III.

Aunque todo fenómeno social suele obedecer a una combinación más o menos compleja de factores, el cambio de modelo económico experimentado por la sociedad victoriana durante el Fin de Siglo pudo influir especialmente en la aparición de la *nueva mujer*. Dicho cambio consistió en la transformación de la tradicional *economía de la producción* en una *economía de consumo* (Gagnier, 1998: 20-21), lo cual suena muy actual sobre todo si se acepta que esta economía conduce inevitablemente al consumismo, un signo característico de nuestro tiempo. Éste sería uno de los elementos de esa impronta posmoderna que mencioné antes.

La sociedad victoriana, como el sistema capitalista en general, precisaba de esta transformación para seguir en la senda del crecimiento y del desarrollo. La economía de la producción se basa en la generación del objeto útil y constructivo, mientras que la economía de consumo tiende a convertir al objeto producido en un fin en sí mismo y en una fuente de placer para el individuo. Ahí radicaba la posibilidad de una expansión tan saludable como peligrosa. Puede establecerse que a la economía de la producción le corresponde una *sexualidad de la reproducción*, mientras que a la economía de consumo le corresponde una *sexualidad del placer*. En otras palabras, la economía de consumo exigía la liberación del deseo (de consumir), que el cuerpo dejara de ser un mero instrumento productivo / reproductivo y se reconociera como un fin en sí mismo. La teoría del arte por el arte y la reivindicación de la sexualidad y de los instintos vinieron juntos a sacudir los cimientos de la mentalidad puritana. En realidad, todo lo que la tradición había tenido por superfluo o secundario empezó a reclamar un protagonismo que a muchos pareció inaceptable. La mujer, superflua en sí misma para el orden patriarcal y sólo trascendente como una pieza fija en el tablero de dicho orden, pudo empezar a verse como sujeto de un destino propio. Por su parte, la mayoría social victoriana reaccionó viendo a la mujer liberada como un factor clave en la deriva hacia un hedonismo irracional y, en definitiva, como una amenaza de caos para el orden establecido.



Los victorianos se habían encontrado inmersos de golpe en un terrible dilema. La expansión económica tenía mucho de mandato moral para ellos, pues ya se sabe que la riqueza es un signo de salvación en el puritanismo que les servía de base en lo religioso y lo ideológico. Por un lado, debían ser partidarios de todo lo que generase avance y enriquecimiento social; por el otro, eran enemigos acérrimos de los instintos, de lo irracional y, en consecuencia, del deseo que la nueva economía necesitaba activar. Este conflicto guarda una estrecha relación con el protagonismo de Salomé en el Fin de Siglo, así como con los atributos que el personaje exhibe en la obra de Wilde. Salomé, con su componente monstruoso, simboliza esa relevante porción del progreso social que ni el orden patriarcal ni paradójicamente algunos estetas estaban dispuestos a asumir.

La *nueva mujer* formaba parte de *lo inasumible* por reivindicarse como individuo real, pues esa reivindicación implicaba el derecho a la liberación sexual y una demanda de protagonismo en la sociedad. Ambas cosas apuntaban a un preocupante proceso de feminización general. La *remitificación de la mujer* para subrayar su legendaria dimensión maligna —aquella inaugurada por el episodio bíblico de la debilidad y tentación de Eva— fue una de las reacciones previsibles. Si la Sibila salía de la botella, si el *ángel doméstico* se escapaba de su torre de marfil, se imponía la fundación del mito de la *mujer fatal* para mostrarle a la propia mujer y al mundo el peligro que se avecinaba. En realidad, el orden patriarcal había inventado al *ángel doméstico* como antídoto para una visión mítica de la mujer en la que ésta se confundía totalmente con su sexualidad. Y la sexualidad, sin los estrictos controles convencionales, representaba para los victorianos una energía tan invasiva como demoledora. En este contexto, la liberación de la mujer suponía dar rienda suelta no a un sujeto de deseo sino a un sujeto “poseído” por su deseo, con el consiguiente riesgo de feminización o hedonización de la sociedad.

Si el orden patriarcal hubiera tenido en cuenta sólo las lógicas y justas demandas de la mujer real, probablemente ni Salomé ni otras figuras equivalentes hubieran alcanzado tanto protagonismo. El lado progresista del hombre victoriano la hubiera llevado a convivir conflictiva pero no trágicamente con esas demandas, aun cuando se hubiera resistido a ellas en mayor o menor grado en función de su radicalismo. Es precisamente su anclaje en el mito, es decir, su percepción de la mujer como un ser mítico, lo que le impulsa a sobrereaccionar ante una liberación sexual que desde esa perspectiva conlleva una amenaza de castración. De ahí la atracción (de los autores) y la aversión (de los receptores) por un relato en el que el episodio de la decapitación / castración ocupa un lugar central. La posibilidad de perder el control absoluto que el hombre había ejercido sobre la sexualidad, tanto sobre la propia como sobre la de la mujer, tuvo que contribuir decisivamente a potenciar este temor inconsciente.

Hay un caso de recreación del mito de Salomé que ilustra esta tesis del miedo a la feminización, así como lo conflictivo de su naturaleza. Se trata del segundo cuadro que el pintor austriaco Gustav Klimt dedicó al personaje bíblico de Judith. A pesar de estar fechado en 1909, el contexto cultural es prácticamente el del Fin de Siglo. Como se sabe,

Judith salva al pueblo judío del asedio de los ejércitos de Nabuconodosor. Para ello seduce a su general, Holofernes, y aprovechándose de su embriaguez lo decapita —otra vez el motivo alusivo a la castración. La acción tiene lugar en la tienda del general y, una vez consumada la gesta, Judith vuelve con su pueblo portando la cabeza de su enemigo y propiciando así el fin del asedio. En Judith se manifiestan tres dimensiones fundamentales: el heroísmo, el liderazgo del pueblo y la seducción fusionada con la amenaza de castración. Sin embargo, en el cuadro aparece sólo una mujer de pie y semidesnuda con un gesto que sugiere el orgasmo. El cuadro acabaría siendo reconocido como *Salomé*, sin que Klimt se opusiera.

Judith, pese a su rica complejidad, queda reducida a Salomé, al mito de la mujer como pura sexualidad, excluyendo además el motivo de la decapitación, en contraste con el también famoso cuadro de Moreau<sup>5</sup>. A Klimt, como a otros muchos, Salomé debió de parecerle menos amenazadora que Judith puesto que podía ser identificada exclusivamente con lo maligno y por tanto con la subversión que justifica el rearme moralista de la sociedad. En cambio, la viuda judía reúne rasgos encomiables, como el liderazgo salvador y el heroísmo, que obligan al reconocimiento y la asimilación, pero que a su vez conllevan una suplantación del rol masculino —el riesgo de feminización de la sociedad— y la violencia castradora contra el hombre. Para que estas amenazas contra el orden patriarcal pudieran ser objeto de repudio, Judith tenía que reencarnarse en Salomé. Y eso es justo lo que sucedió.

Por otro lado, es fácil establecer un paralelismo con la *nueva mujer* y su proyección en el personaje de Salomé. Como en el caso de Judith, los rasgos complejos y dignos de ser enaltecidos de la *nueva mujer*, así como su dimensión política, quedan borrados por la representación de una sexualidad ciega, que en este caso se vincula explícitamente a una fuerza destructiva y castradora.

Siguiendo con la recreación del mito, otro dato revelador es la manipulación del episodio bíblico llevada a cabo por Wilde, a diferencia de la fidelidad que le guarda Flaubert en su relato *Herodías*. En la Biblia, Salomé tiene un papel secundario —ni siquiera es citada por su nombre— frente al de Herodías, quien, harta de los reproches del Bautista, ve la oportunidad de vengarse cuando su hija concluye su danza ante Herodes. Éste, agradecido, le promete darle cualquier cosa que le pida y Salomé, a instancias de su madre, elige la cabeza del profeta. En el relato original, la innominada princesa es un mero instrumento de Herodías. En la obra de Wilde, Salomé, la mujer joven en su plenitud sexual, cobra todo el protagonismo por representar mucho más convincentemente la amenaza de una liberación subversiva.

Resumiendo, la *nueva mujer*, identificada con una sexualidad de perfiles míticos, amenazaba con feminizar —y, por tanto, sumir en el caos— a la sociedad, lo que a su vez

---

<sup>5</sup> Julius Klinger, en un cuadro fechado también en 1909, mostró explícitamente la identificación entre decapitación y castración a la que he venido aludiendo.

implicaba una amenaza de castración para el varón. Estos temores están en el trasfondo de la *teoría de la degeneración* de Max Nordau que tanto impacto tuvo en el Fin de Siglo (Cohen, 1993: 15-34). Según esta teoría, degeneración y feminización son conceptos prácticamente sinónimos. De hecho, Nordau describe al esteta, paradigma del degenerado, como el depositario de una serie de estigmas convencionalmente atribuidos a la mujer, a saber: emocionalidad descontrolada, neurastenia, histeria, debilidad mental, cobardía, etc. (Ledger & Luckhurst, 2000: 16-17). Bajo el influjo de estas tesis, el esteticismo y el hedonismo fueron vistos por amplios sectores de la sociedad victoriana como muy peligrosos para el orden establecido. Dicho de otra manera, lo femenino, fuera de los cauces tradicionales, se percibió como un cáncer susceptible de hacer metástasis y aniquilar el robusto cuerpo de la nación más poderosa del mundo. No obviemos que Nordau titula el capítulo donde se describen los rasgos recién mencionados “El crepúsculo de las naciones” (13).

#### IV.

Llegados a este punto, conviene explicar ya la paradójica afinidad de Wilde, y de otros estetas finiseculares, con el orden patriarcal en lo que respecta a su visión de la mujer, a pesar de que su esteticismo, identificado como feminidad, lo señalaba como uno de los adalides de la degeneración social. La paradoja se entiende si interpretamos la misoginia de algunos dandis, en el marco de una cierta tendencia a ideas y actitudes reaccionarias —desprecio por la democracia, racismo, antisemitismo, etc.—, como un efecto secundario de su estigma de hombres degenerados. Y esto se agrava probablemente dentro del conflicto psicológico que causa una homosexualidad no asumida plenamente, como sucede en el caso de Wilde. Como explican Stetz y Lasner (Ledger 2007: 6), la convivencia en *The Yellow Book* de autoras lesbianas y bisexuales con escritores y artistas homosexuales fue tan frecuente como fructífera. Wilde, sin embargo, nunca se integró en este círculo, y esta actitud no se explica sólo por sus tensiones con Audrey Beardsley, causadas por sus celos ante el protagonismo de sus magníficas ilustraciones a la edición inglesa de *Salomé*. Más allá de esta circunstancia, la mala o escasa relación con un grupo que tan afín debería haberle resultado, pudo muy bien estar motivada por el empeño de Wilde en disfrazar su homosexualidad tras la supuesta reivindicación intelectual del helenismo. Si a Walter Pater le reprochó siempre más o menos abiertamente su condición de homosexual reprimido, a A. C. Benson, Frederick Rolfe y Laurence Housman, entre otros, probablemente los vio como involuntarios denunciadores de su estrategia de disimulo.

Como Baudelaire, Wilde dio numerosas muestras de misoginia, pues no debemos dejarnos engañar por ciertos homenajes que rindió a la mujer. Tales homenajes siguieron siempre las pautas de la mitificación opresiva característica del orden patriarcal, lo que hace más verosímil aún la lectura de su *Salomé* en esos términos, aunque por supuesto existan otras líneas interpretativas que emanan verosímilmente del mismo texto.

Baudelaire consideraba abominable a la mujer por hacer *naturalmente* lo mismo que él hacía *artificialmente*. La amenaza que representaba la mujer para la mentalidad patriarcal dependía de su identificación con la naturaleza y del consiguiente riesgo de desbordamiento asociado a su emancipación<sup>6</sup>. El dandi, como vemos, puede compartir este punto de vista, pero con un matiz añadido: lo femenino alcanzaría su realización más sublime en el propio dandi, no en la mujer. Por lo tanto, la apropiación de lo femenino es consustancial con su proyecto y constituye uno de sus aspectos más subversivos, aunque, por otro lado, resulte perfectamente compatible con la misoginia.

Las palabras de Sartre sobre Baudelaire pueden ayudarnos a entender mejor al dandi. Sartre lo define como un rebelde y sostiene que “el rebelde se ocupa de mantener intactos los abusos que padece para poder rebelarse contra ellos” (1984: 35). Dicho de otro modo, el dandi nunca pretende destruir el orden al que se enfrenta. Eso le privaría tanto de su escenario como de su audiencia. Si, como hombre feminizado, se gana el desprecio de una sociedad conservadora con importantes elementos reaccionarios, su mejor defensa consiste en interiorizar el discurso reaccionario en la medida en que sea compatible con sus intereses esenciales. Su misoginia —dejando ahora de lado otras explicaciones que profundizarían más en la psicología del personaje— supondría por tanto una especie de compensación por el desafío que plantea su feminidad. Y lo mismo cabe decir de otras actitudes de similar tenor que le sirven para exculparse, desviar la atención hacia otras víctimas propiciatorias y, por supuesto, apoyar al orden que justifica sus transgresiones. Producir lo subversivo y neutralizarlo al mismo tiempo es la contradicción en la que el dandi vive y crea.

La paradoja atraviesa toda la obra de Wilde. Su objetivo es la exhibición y el disfrute de lo subversivo, pero en un contexto de ambigüedad ideológica que le permita escapar indemne ante la reacción puritana. A la hora de defenderse de las acusaciones de inmoralidad que suscitaban sus obras, Wilde siempre podía argüir que su objetivo era denunciar los excesos, no recrearse en ellos. Sus textos están sembrados de guiños a la ideología dominante que buscan hacer posible la sentencia absolutoria. Esta actitud es evidente, por ejemplo, en sus cartas de réplica a las furibundas críticas recibidas por *El retrato de Dorian Gray*.

No cabe duda de que Wilde proyecta su yo en el deseo desatado de Salomé, pero también suscribe la visión victoriana del deseo como una amenaza de caos vinculada a la emancipación de la mujer: una mujer sexualmente liberada complica el enmascaramiento de su homosexualidad. Así, mediante su retrógrado alineamiento con el orden patriarcal insinúa una justificación para su homosexualidad. El ideal helénico sería una alternativa a la

---

<sup>6</sup> Otra manera de explicar la fascinación que tanto el varón victoriano como el dandi sentían por la actriz. Ésta esconde su personalidad tras el artificio de la máscara y deja de ser percibida como *real* o, lo que es lo mismo para la mentalidad patriarcal, como *natural*.

relación heterosexual con la “peligrosa” *nueva mujer*, encarnada —y tergiversada— en la voluptuosa princesa.

## V.

En su *Salomé*, Wilde hace patente que la sexualidad explícita y activa de la mujer está relacionada con el caos. El gran protagonista de su drama es un deseo desaforado, un deseo que busca imperiosamente una satisfacción imposible, pues Wilde lo caracteriza como constituido en su esencia por una ausencia irremediable. Que ese deseo tiene su origen en un mundo feminizado lo avala el protagonismo de la luna. Como una diosa lasciva y castradora, la luna preside la acción y captura las miradas de todos los personajes. Éstos, a su vez, sólo ven en la luna el espejo de su propio deseo, un deseo alucinado, marcado por el solipsismo, incapaz de atraer y de entender al otro. De otra parte, que el palacio de Herodes es una metáfora del mundo lo sugiere la diversidad de pueblos presente en el escenario de la acción. Esto subraya el elemento apocalíptico. Estamos ante algo más que una sociedad corrompida. La luna, el eterno femenino, preside ese mundo en ausencia de Dios, que está por venir y que nunca llega, en un interesante presagio del Godot beckettiano.

En efecto, el primer signo de lo caótico es ese subjetivismo radical de los personajes absolutamente identificados con su deseo. Narraboth ve en la luna a una princesa bailando descalza, su amada Salomé; el paje de Herodías ve a una mujer muerta, premonición del destino de su amado Narraboth y de las demás muertes violentas; Salomé ve una virgen, una moneda y una flor de plata, es decir, ve su virginidad perdida por una experiencia sexual mercenaria y su deseo marcado por la ausencia: la flor de plata simbolizaría la cabeza decapitada de Yokanaán, objeto bello y deseable, pero inerte; Herodes ve en la luna su propia lujuria: una mujer ebria y desnuda; Yokanaán ve en el cielo una luna enrojecida, metáfora de su deseo negativo de apocalíptica destrucción; y, finalmente, Herodías, ejerciendo de matrona asexuada, no ve nada en la luna, o, en otros términos, ve la ausencia del deseo en sí misma. Por eso quiere castrar el deseo ajeno castrando el lenguaje. Basta de símbolos y símiles: la luna es la luna.

El lenguaje de *Salomé* es extraordinariamente certero como representación del deseo y de su huella primigenia de ausencia. Se caracteriza por la repetición, la palabra que percute una y otra vez contra un muro de angustiosa incomunicación; por la asociación, en la que el tema se desliza indefinidamente como el deseo mismo; y por el símil, por su acumulación en torno al objeto que se quiere nombrar / poseer infructuosamente. La palabra se disemina, se desborda, sin cumplir su cometido, a menos que éste sea precisamente el despliegue de su propia carnalidad.

Otro elemento que contribuye a la impresión de caos en la obra es el coro, o lo que puede reconocerse como una versión inarmónica, gritona y frívola del coro clásico y de su

función esencial, que no era otra que la de transmitir una sabiduría sobre la sociedad y los dioses. La ausencia de Dios está efectivamente subrayada por un provocativo relativismo, el que emana de las discusiones sobre lo sagrado que mantienen los invitados a la fiesta de Herodes; unos creen en Dios, otros no; unos creen en los milagros de Jesús, otros no; unos dicen que está en un sitio, otros que en otro; unos creen en los ángeles, otros no; alguno se pregunta si el concepto de Bien que tienen los hombres no será el Mal para Dios; Herodías se enerva al oírlos y Herodes, en uno de los episodios de irreverente comicidad de la obra, ordena que se prohíba a Jesús resucitar a los muertos, temeroso, claro, de que su hermano pudiera ser uno de los beneficiarios. Y en medio de ese griterío resuena de vez en cuando la voz atronadora del Bautista, anunciando primero la llegada del Salvador y luego, más enfadado, el Apocalipsis. Qué mejor manifestación de lo absurdo y del caos que este guirigay que alude a una verdad presuntamente absoluta, que toma todo el tiempo el nombre de Dios en vano.

Se comprende que en este ambiente tan caótico como claustrofóbico afloren la violencia y la crueldad, los acólitos imprescindibles de un deseo identificado como destructivo. En esa coyuntura se rompen los muros, se saltan las fronteras: lo andrógino —ésta es la interpretación de Audrey Beardsley en sus célebres ilustraciones— demuele las barreras entre géneros y lo superfluo contamina y se impone a lo trascendente.

El hecho de que tanto mujeres como hombres aparezcan totalmente poseídos por su deseo no debe despistarnos respecto del componente misógino que encierra el texto wildeano. Hay que insistir en el simbolismo de la luna. Además, la sexualidad como una energía devastadora está sobre todo en Salomé, es decir, en la mujer. Desde la perspectiva victoriana que contamina a Wilde, el Apocalipsis se cierne sobre el mundo a causa de la emancipación de la mujer. Y si los soldados acaban matando a Salomé es porque la mujer y su feminidad deben volver a someterse al orden patriarcal. La Sibila puede vivir eternamente, pero dentro de la vasija.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Nina: *Woman and the Demon: the Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- COHEN, Ed: *Talk on the Wilde Side*. Londres-Nueva York: Routledge, 1993.
- DAWSON, Terence: “Fear of the Femenine”, en *The Picture of Dorian Gray. Psychoanalytic Review* 77, 2 (1990): 263-280.
- DOWLING, Linda: “The Decadent and the New Woman in the 1890s”, en *Nineteenth Century Fiction* 33 (1979): 434-453.
- FOWLES, John: *The French Lieutenant’s Woman*. Londres: Vintage, 1996.
- GAGNIER, Regenia: “Wilde and the Victorians”, en Peter Raby (ed.; véase abajo: 18-33).
- HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Trad. de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.

- LEDGER, Sally & McCracken, Scott (eds.): *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge-Melbourne-Nueva York: Cambridge University Press, 1998. Contiene “The New Woman and the Crisis of Victorianism”, Sally Ledger: 22-44.
- LEDGER, Sally & LUCKHURST, Roger (eds.): *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History c. 1880-1900*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- LEDGER, Sally: “Wilde Women and *The Yellow Book*: the Sexual Politics of Aestheticism and Decadence”, en *English Literature in Transition* 50, 1 (2007): 5-26.
- MARCUS, Jane: “Salome: the Jewish Princess was a New Woman”, en *Bulletin of the New York Public Library* 78 (1974): 95-113.
- MARSHALL, Gail (ed.): *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 2007. Contiene “Sexual Identity at the Fin de Siècle”, Richard A. Kaye: 53-72.
- POWELL, Kerry: *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- RABY, Peter (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge-Melbourne-Nueva York: Cambridge University Press, 1998. Contiene “Wilde and the Victorians”, de Regenia Gagnier.
- SARTRE, Jean-Paul: *Baudelaire*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza, 1984.
- WILDE, Oscar: *Salomé*. Ed. de Mauro Armíño. Madrid: Valdemar, 1997.

## DEBATE POSTERIOR

**José Manuel Losada:** Muchas gracias, Luis. Yo quería preguntar si en *La sala amarilla* el protagonista vuelve al cuarto amarillo o al gris azulado.

**Luis Martínez Victorio:** No dice eso, el relato termina con el desengaño del protagonista, rechazado por la mujer del cuarto amarillo.

**Eduardo Valls:** Quería darte las gracias por esta estupenda intervención. El asunto del horror en *El corazón de las tinieblas* es tan impresionista, como cabe todo realmente, el texto es multifacético. Creo que caben los dos modelos de mujer en el concepto del horror. Para empezar, todo es interpretación de Marlow. Cuando Marlow narra cuáles fueron las últimas palabras de Kurtz, habla como si fuera un último suspiro, y sin embargo entran cuatro sílabas. Cómo puede fiarse uno de un personaje. Cómo saber que no dice “the whore, the whore”, en vez de “the horror, the horror”. El horror realmente puede ser el destino del propio Kurtz, la mujer a la que quiere mantener es el inicio de su viaje y acaba con la seducción de la mujer africana, el horror es el viaje del destino, que tiene que ver también con el fatalismo de la mujer.

**Luis Martínez Victorio:** Es perfectamente verosímil que el horror englobe a las dos mujeres. Lo que pasa es que el horror estaría, en el caso de la africana, más en lo carnal, mientras que en el caso de la prometida estaría más en lo espiritual.

**Eduardo Valls:** Completamente de acuerdo. Pero a veces, en este contexto de pérdida de ideales, el horror no tiene que ser necesariamente negativo, puede relacionarse con lo telúrico y la tierra.

**María del Mar Mañas:** Entonces en eso que expones estaría la objeción contra las quejas de las feministas respecto a *El corazón de las tinieblas*.

**Eduardo Valls:** No sé qué molesta de las descripciones de la prometida exactamente...

**Luis Martínez Victorio:** Podría molestar el estereotipo, reconocer que ese tipo de mujer más corporal atrae, pero tienen que ensombrecerla con tonos siniestros para ofrecer una versión más conservadora. También entiendo que las feministas vean mal que las mujeres se representen como iconos, símbolos de algo. La novela modernista interioriza la psique del individuo. Esto es lo que pasa con Marlow, mientras que las mujeres que aparecen son meros símbolos: la mujer africana es el alma de África, y la europea es el alma de Europa. Lo que le pueden reprochar a Conrad es que no debería estar representando a la mujer de forma tan simplista. También cabe objetar a esto que lo que la novela retrata es la peripecia interior de Marlow.

**Eduardo Valls:** Es simplista en cierto sentido, pero la oposición funciona bastante bien.

**Luis Martínez Victorio:** Tampoco están los africanos muy de acuerdo con la visión que se da de África en *El corazón de las tinieblas*. Marlow es un personaje victoriano en crisis, que viaja con un marco cultural victoriano a África, pero eso no lo convierte en



adadid de la corrección política, sino en un personaje contradictorio. Tiene un conflicto de parentesco y de otredad con los africanos. Hasta cierto punto, no entienden bien la novela quienes la tachan de racista, no entienden la crisis del hombre victoriano, y además se equivocan doblemente al pasar el racismo de Marlow a Conrad.

**María Luisa Guerrero:** Gracias por el recorrido y el afán sintetizador. Me ha interesado muchísimo. Estaba intentando hacer un trasvase al fin de siglo francés, y sobre todo pensando en un autor relacionado con los decadentes, pero que es algo más que un dacadente al uso: Villiers de L'Isle-Adam. Tiene ensoñaciones de nuevas mujeres: el ángel doméstico, o la mujer con inquietudes, o la hedonista y sexual según Salomé. Tiene dos textos donde crea otras dos nuevas mujeres distintas de éstas, que no están encarnadas en la historia, ya sea espacio doméstico, selvático, inquietudes de cambio social. Una es una androide, la *Eva futura* (título de la novela) y un cuento (*Véra*), que es un espectro, que vuelve para recuperar a su amante: sólo se puede vivir plenamente saliendo de la historia. Ahí, la idea de la expulsión del sexo es vivida positivamente, como androide y como fantasma. Construye una mujer a su medida y crea un robot, pero es feliz porque no aparece la relación histórica, pasando por el sexo y el compromiso sentimental. Mi pregunta es si en esta galería caben modelos parecidos a los de Villiers.

**Luis Martínez Victorio:** No he encontrado esas mujeres en la literatura de fin de siglo inglesa, pero tampoco podría garantizar que no existen. Tendría que leer más, sobre todo la escrita por mujeres, aunque la que yo he leído tiende a estar muy basada en la realidad histórica. No he encontrado figuras fuera de la historia, del tiempo.

**María Luisa Guerrero:** Es que en Villiers hay un rechazo del tiempo y de la historia, de la Francia salida de la Revolución Francesa...

**Luis Martínez Victorio:** ¿A qué atribuyes esa renuncia a lo sexual?

**María Luisa Guerrero:** A la salida de la historia, sólo se es feliz en el aquí y el ahora. Ese rechazo por la historia le lleva a buscar una mujer ahistórica.

**Luis Martínez Victorio:** El rechazo a la sexualidad se da en algunos estetas que cultivan la virginidad. No sé hasta qué punto el componente homosexual, que está muy mal articulado en ese momento, tiene que ver con ese rechazo de la sexualidad. Hay también una tendencia a la espiritualidad, a identificar el culto a la belleza con lo espiritual, rechazando lo carnal. Pero se da en figuras menos relevantes.

**María del Mar Mañas:** Quería felicitarte también porque me ha gustado mucho la exposición. Yo me aproximé a estas figuras a partir del cine. Me ha recordado lo híbrido, la fusión de masculino y femenino también.

**Luis Martínez Victorio:** Sí, lo andrógino, como se ve en las ilustraciones de Beardsley de la *Salomé*, que tiene que ver con una recolocación de los roles sexuales.

**María del Mar Mañas:** También me ha resultado curioso el conflicto del orden victoriano que habéis comentado a partir de *El corazón de las tinieblas*. Lo que molesta es que Kurtz no manda el marfil. En la última adaptación cinematográfica de *Un marido ideal* con Blanchett, me suena que habían cambiado algo...

**Luis Martínez Victorio:** Yo creo recordar que no aparece ese discurso más bien reaccionario..., se arregla de manera más razonable.

**María Luisa Guerrero:** ¡Pobre Wilde! Habría que hacer una cruzada contra ese tipo de adaptaciones.

**Luis Martínez Victorio:** Rupert Everett, me parece que estaba también... Sería totalmente impresentable.

**María del Mar Mañas:** Crean una especie de triquiñuela, que no recuerdo, pero que supongo que tenía que ver con ese tema.

**Ana González-Rivas:** Hay algo que quizá no está tan reflejado en estas historias sobre la mujer fatal, pero que también está en el modelo es la superioridad intelectual de la mujer, y que se ve en Poe, en *Berenice*, o *Ligeia*. Además de una mujer sexualmente activa es una mujer intelectualmente superior y al final las termina desexualizando. Saben tantos idiomas, tanta literatura, y me preguntaba si esto se reflejaba también o no tanto.

**Luis Martínez Victorio:** No tanto, pero sí que creo que parte de la reacción del orden victoriano ante la nueva mujer es precisamente por temor a eso eso, por el miedo ante la incorporación de la mujer con un sentido crítico ante la sociedad, que puede proponer cosas nuevas. El hecho de que la mujer aparezca tan sexualizada es una manera de intentar rebatir una visión apocalíptica de ese protagonismo que la mujer está intentando tener en la nueva sociedad. Implícitamente, puedes tener reconocimiento de esa capacidad intelectual de la mujer y de su potencial transformador, pero intentan representarlo en términos apocalípticos mediante una mujer sexuada y peligrosa.

**Ana González-Rivas:** También Poe escoge una mujer añorada, medio moribunda, pálida..., pero todas esas mujeres que Poe desexualiza y mata, luego regresan de la tumba, por lo que fracasa la tentativa. Está ahí el germen que luego se desarrolla en el fin de siglo.

**Carmen Gómez:** Esta mujer ideal sería una mezcla de mujer pantera y ángel doméstico, ¿hay algún relato con una mujer pantera que haya llegado a buen puerto?

**Luis Martínez Victorio:** No tengo constancia de relaciones con mujeres pantera que lleguen a buen puerto. Habría que rastrear a lo mejor en textos menores o literatura más popular.

**Carmen Gómez:** Se desecha un tipo de mujer en favor de otra. Quería saber si había una mujer pantera con la que uno se pudiera entender.

**Luis Martínez Victorio:** No, no tengo noticia.

**María del Mar Mañas:** Las cinematográficas terminan mal también.

**Luis Martínez Victorio:** Además esto sobrevive en el XX, estos mitos de la mujer salvaje se reproducen de forma muy al estilo finisecular, reflejando ese sentido de amenaza, de componente destructivo y sin capacidad de encajarla...

**Cristina Coriasso:** La idea de una mujer nueva más equilibrada habría que buscarla en las autoras.

**Luis Martínez Victorio:** Sí, por lo menos en los relatos escritos por mujeres –en Cátedra hay una antología de autoras finiseculares, si os queréis aproximar a ellas– que he leído se ofrecen un retrato más realista.

**Arno Gimber:** Me ha gustado muchísimo esta exposición y me han dado muchas ganas de leer estos relatos. Son todos iconos de perversidad, pero a la vez hay otra mujer, en la misma época, que también viene de Inglaterra, que es la Ofelia, que flota muerta en el agua, que tiene mucho éxito en Francia a través de Rimbaud y en el expresionismo alemán. Es una mujer que no es la que amenaza, sino que está muerta y se va deshaciendo. ¿Es la contraposición, es una invención de los hombres para crear una mujer no peligrosa?

**Luis Martínez Victorio:** Yo lo relaciono con la pintura y poesía prerrafaelistas.

**Arno Gimber:** En principio es un tema estético, es un tema hermoso, esa mujer flotando en el agua, los cabellos..., pero a la vez se convierte en algo muy asqueroso: las ratas que se comen las entrañas de la mujer...

**María Luisa Guerrero:** Pero no tienen energía.

**Arno Gimber:** Claro, pero esta mujer no es peligrosa. Ésa es la pregunta. La mujer peligrosa también es construcción de estos hombres. Yo me hago un lío, sé que son dos mujeres paralelas, y ambas son mujeres muy importantes en el mismo momento.

**Luis Martínez Victorio:** No viven en el mismo momento, al menos en el fin de siglo inglés. Esa Ofelia es anterior, el arte prerrafaelista comienza a representar a la mujer, con un aura espiritual, pero poco a poco se les va colando la parte carnal. Yo entiendo que la mujer de la pintura prerrafaelista es carnal, pero a la vez se tiende a la representación como frágil, como víctima, al borde del abismo, que no es particularmente amenazadora, pero comienza a representarse a la mujer como corporal, carnal. De hecho, se les llamaba The Fleshly School of Poetry.

**Arno Gimber:** Yo lo veo en la literatura alemana, donde está la *Salomé* traducida y luego por ópera en Strauss, la *femme fatale* de Wedekind, la Lulú, etc., y todas estas mujeres horribles, pero a la vez la mujer muerta, y ahí se le quita toda la peligrosidad, y son muy paralelas.

**Carmen Gómez:** También está la prostituta expresionista, que es una mujer inteligente, a la que el hombre compra, y humilla, y le quita el poder.

**Arno Gimber:** Es una especie de contraataque, una forma de eliminar su peligrosidad.

**Ana González-Rivas:** Creo que la Ofelia de los prerrafaelistas es un calco bastante literal de la de Shakespeare, es una mujer víctima de las circunstancias y anulada.

**María Luisa Guerrero:** Y que se suicida, se quita de en medio.

**Arno Gimber:** Yo no lo relaciono con la *femme fatale* ni mucho menos, sino que hay una propuesta de mujer en el mismo tiempo, en la Alemania del mismo momento, que no las iguala, pero sí guardan una relación.

**Jorge Blas:** Es más una relación de contrapeso, de contrarrestar un peligro mediante la Ofelia para disipar miedos ante la nueva mujer.

**María del Mar Mañas:** Esto de las ratas que habéis comentado, ¿es propio del expresionismo?

**Arno Gimber:** Sí. Hay autores que desarrollan la imagen de las ratas a partir del soneto de Rimbaud. Pero ese elemento de asco se desarrolla posteriormente. Y en teatro, Brecht.

**María Luisa Guerrero:** Y es lo que interesa precisamente, ese elemento de corrupción.

**José Manuel Losada:** Bueno, pues se han suscitado muchas intervenciones.

**Luis Martínez Victorio:** Sí, es un tema que se proyecta en muchas literaturas.

**José Manuel Losada:** Muchísimas gracias. Reanudamos la sesión a las 15.30 aquí.