



Salomé. Novela-Poema de José María Vargas Vila: una relectura de un mito finisecular en la literatura hispanoamericana

Andrés Sánchez Martínez¹

Resumen. Este artículo pretende analizar la relectura del mito de Salomé que el autor colombiano José María Vargas Vila realiza en su novela de 1918 *Salomé. Novela-Poema*. Se estudiará primero el esquema motívico con el que se conforma este mito en el modernismo latinoamericano, heredero de lecturas europeas como la obra de Oscar Wilde. Por ello, la metodología no dejará de ser comparatista al poner en comunicación intertextual la obra del autor irlandés y la del colombiano junto con otras fuentes manejadas por ambos, para saltar en última instancia a las variantes introducidas en la novela. La revisión del discurso mítico de Salomé por parte de Vargas Vila será radical, dando lugar a una modificación de personajes y estructuras tal, que roza la desmitificación. De esta forma, la poética del autor colombiano, inmersa en el orientalismo tan afín al modernismo hispánico, no dejará de sorprender. En primer lugar, por su propuesta lúdica en lo que a reinención de un mito y un género se refiere; y, en segundo lugar, en el retrato de unos personajes cuya perversidad atenta contra los cánones de la sociedad finisecular.

Palabras clave: Vargas Vila; Salomé; intertextualidad; desmitificación; modernismo; esteticismo; erotismo.

[en] *Salomé. Novela-Poema* by José María Vargas Vila: a new view of a *fin de siècle*'s myth in Spanish American literature

Abstract. This article will focus on the analysis of the review of Salome myth that the Colombian writer José María Vargas Vila developed in his novel of 1918 *Salomé. Novela-Poema*. First, we will study the combination of mythical motifs of Salome in Latin American Modernism, influenced by European readings like Oscar Wilde's works. For this, our methodology will be comparative, in order to show the intertextuality which connects both writers and their sources. Ultimately, we will analyse each one variations of Salome's myth in the novel of Colombian writer. The transformation of mythical discourse by Vargas Vila will be extreme, so characters and narrative structures are so modified that bring the work close to demystification. Thus, the orientalist Modernism Vargas Vila's poetic amaze us. First, because of this ludic proposal is renewing not only a myth, but also a genre, and lastly, due to the characters' portrayal, whose perversity disagree with the rules of *fin de siècle* society.

Keywords: Vargas Vila; Salomé; intertextuality; demystification; Modernism; aestheticism; eroticism.

Sumario. 1. Introducción. 2. El mito de Vargas Vila. 3. *Salomé. Novela-Poema*. 4. Conclusiones.

¹ Universidad de Granada. España.
E-mail: andressanchez605@gmail.com

Cómo citar: Sánchez Martínez, A. (2019) *Salomé. Novela-Poema* de José María Vargas Vila: una relectura de un mito finisecular en la literatura hispanoamericana, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 109-126.

1. Introducción

El proceso de modernización que supuso la desvinculación de la metrópoli, los primeros pasos en la construcción de las repúblicas americanas, la constitución de las grandes urbes y el cientificismo, no dieron todas las respuestas esperadas. Por ello, parte de la literatura del modernismo, aunque sin huir de su contemporaneidad, necesitó otras realidades para completar el vacío existencial (Picon Garfield y Schulman, 1984: 11-31 y 60-64) experimentado. Así, junto a la asunción de la realidad industrial y los cantos al progreso, se sucedía el más descarnado pesimismo nihilista², al que se quiso dar salida por vehículos tan diversos como la misma ciencia, la religión, el espiritismo o el exotismo, en la alternancia de otras realidades más bellas que la cotidiana. Como puerta de entrada a estos espacios, los mitos surgieron con renovada fuerza, entre ellos, los procedentes de la *Biblia*. En este último escenario, dentro de la abigarrada galería de mujeres fatales que poblaron la imaginación de los artistas finiseculares, destacó con tal persistencia la figura de Salomé, que quedó codificada como arquetipo, llegando a manifestarse después el cansancio del tema a través de la parodia y la ironía. En cualquier caso, incluso cuando el modernismo tocaba a su fin, Salomé seguía ejerciendo su atractivo, como demuestra la novela que Vargas Vila le dedicaría en 1918.

El caso de José María Vargas Vila (1860-1933) es especialmente ilustrativo de lo que se viene anticipando. Tanto en su vida como en su obra, el escritor colombiano mostró hasta la exageración esa actitud que provenía de Baudelaire y de los decadentistas, del poeta moderno que no encontraba su sitio en la nueva sociedad utilitarista. Esta desubicación existencial será ampliamente manifestada en su extensa obra, donde expresa su rendido culto a la Belleza en la creación de paraísos artificiales donde refugiarse de lo vulgar, y también en su actitud vital, siendo un declarado amante de la soledad. Preparado así el campo de estudio, entraremos aquí en el análisis del mito literario de Salomé en la obra de Vargas Vila; concibiendo como hipótesis de partida el hecho de que en *Salomé. Novela-Poema* se asumen los motivos de un arquetipo de mujer fatal para finalmente subvertir dicha estructura. La comprobación de la hipótesis será posible atendiendo a las modificaciones producidas en el esquema mítico, cuyos motivos o “mitemas” (Durand, 1993: 344), estableceremos previamente por medio del análisis comparatista de la novela y sus fuentes (principalmente los Evangelios y la *Salomé* de Oscar Wilde). Sólo así se podrá entender el relieve de las innovaciones argumentales, el tratamiento de los personajes o la forma genérica que se emplea en *Salomé. Novela-Poema*. Estudiaremos así una provocadora relectura de uno de

² El mismo Rubén Darío aún en su obra estas dos actitudes; entre el estremecedor pesimismo nihilista de “Lo Fatal” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y la fe en el progreso humano de “Canto a la Argentina” (*Canto a la Argentina y otros poemas*, 1914) (Darío, 1993: 305 y 388-415).

los mitos más frecuentes en el modernismo, una de sus señas de identidad, por parte de uno de los autores más controvertidos de la época.

2. El mito de Vargas Vila

El análisis del mito de Salomé en Vargas Vila tiene que partir, además de las fuentes e influencias en el colombiano, de la propia poética del autor y su visión del mundo. No obstante, acceder a ello es más complejo de lo que se podría pensar, pues la imagen que tenemos de su obra aún es heredera de las feroces críticas que el autor sufrió desde su tiempo. Así, antes de estudiar el mito de la mujer fatal, entremos brevemente en “el mito de Vargas Vila” (Triviño Anzola, 2014), es decir, en la construcción ficcional que de su vida y su obra llevó a cabo la crítica literaria en su época y posteriormente, en un flagrante caso de “recepción literaria manipulada” (Correa Ramón, 2009). Por debajo de las máscaras que el propio autor contribuyó a colocarse, y de los falseamientos de la crítica posterior, la historia literaria no ha tenido en cuenta sus novelas y sus ideas siempre comprometidas a favor de la libertad, que recogerá en obras como *Los césares de la decadencia* (1907). Por su talante contestatario y sus ataques a la Iglesia y a la dictadura de Rafael Núñez, líder de la Regeneración y presidente de la república de Colombia desde 1880, Vargas Vila tuvo que exiliarse en 1886; primero en Venezuela y luego fuera de América, residiendo en ciudades como Nueva York, París, Roma, Venecia, Madrid, Málaga o Barcelona. Trabajando en esta ciudad para la editorial Ramón Sopena, publicó sus obras completas en 58 volúmenes, siendo el escritor más leído y mejor pagado de su época. Vemos así hasta qué punto, contradictoriamente, el dandi misántropo que huía de la sociedad (Vargas Vila, 2000: 41), fue un escritor moderno, en estrecha dependencia con el mercado editorial.

El malditismo del que se revistió a la figura de Vargas Vila fue patente desde su época, comenzando con la prohibición de sus libros por la Iglesia. Desde esta instancia de poder se iniciará una brutal campaña difamatoria, desde obras como la *Preceptiva literaria* (1918) de Jesús María Ruano³. Estas imágenes negativas del “degenerado escritor” (Escobar Uribe, 1968: 23-24) continuaron en la crítica posterior, como constata la profesora Correa Ramón (2009: 64-65), que llega a

³ Así escribía el jesuita Jesús María Ruano: “La carnaza de lo obsceno es el sebo infame con el que hoy se llama y atrae a los lectores [...]. Cualquiera escribe mejor el castellano que él, y muchos otros narran con mayor naturalidad y con menos exotismo que él. Ni ortografía sabe; y si la sabe, hace muy mal y muestra poco meollo en desdeñarla [...]. [En sus novelas] no es solamente el erotismo sensualista del naturalismo lo que se respira: allí se hace la apoteosis del pecado, la excitación a los crímenes más repugnantes a la Naturaleza; allí brota como encarnación pútrida del odio sistemático a la pureza de las costumbres, y a la dignidad, y a la generosidad, y a la moral racional del hombre. Y digo todavía poco, porque son tan burdos, tan desenfundados, tan selváticamente africanos, nauseabundos los engendros con que mancha páginas este degenerado escritor, que la misma indignación espontánea que siente la dignidad humana al leerlo, se trueca en la compasión que inspira un poseso o un alienado. [...] Se las echa de nietzscheano [...] y tiene la desfachatez de enfrentarse [...] a la ciencia de todos los doctores de la Iglesia [...] diciendo que es de hombres ruines someterse a la ley moral, y de superhombres, [...] levantar la bandera del libertinaje. ¡Qué insulto a la dignidad humana! ¡Qué salivazo lanzado al rostro de nuestras santas madres [...]! ¡Superhombre! Infrahombre, parvihombre [sic] lo llamará el sentido común de la historia” (Escobar Uribe, 1968: 23-24). Sobre estas valoraciones, más bien insultos prejuiciosos que valoraciones críticas serias, construirá la crítica posterior la imagen del Vargas Vila maldito, olvidando en muchas ocasiones un análisis serio de sus obras.

clasificarlas en psicológicas, sociales, físicas y en relación con el concepto de modernismo asumido. Siguiendo esta categorización, fueron conocidas las críticas a su “egocentrismo con caracteres patológicos” (Lazo, 1967: 221), y se habló además de su carácter “satánico” (Correa Ramón, 2009: 68). En segundo lugar, se tachó su estilo esteticista como nada comprometido con su tiempo (2009: 69), “afectado, aparatoso y artificial” (Henríquez Ureña, 1954: 328) y “de un mórbido mal gusto” (Anderson Imbert, 1954: 237). En tercer lugar, se le achacaron malformaciones físicas o lepra, se le acusó de travestismo y de homosexualidad (Correa Ramón, 2009: 68 y 72; González Ruano, 1930: 51). También se llegó a criticar su ortografía, comentándose que no sabía escribir en castellano, que abusaba de neologismos y extranjerismos (Correa Ramón, 2009: 75). Por último, su influencia de Nietzsche también sería objeto de burla⁴.

Más recientemente, Consuelo Triviño ha hecho un retrato más equilibrado de las “dos caras del mito”: el dandi exhibicionista, pero también el filósofo nihilista oculto detrás de su esteticismo literario (2014: 30). En cualquier caso, el iniciador de la leyenda fue el propio Vargas Vila, que se confesaba así en una entrevista a César González Ruano: “Cuide usted mucho de tener una leyenda. Si no tiene difamadores haga por tenerlos. Si no tiene usted una leyenda monstruosa, horrible, no será nunca nada” (1930: 49). En cierta manera, con esta estrategia se fabricaba una gran popularidad que se traducía en la masiva venta de sus libros y hasta en adaptaciones cinematográficas de algunas de sus novelas, como la de *Aura o las violetas* en 1924. Sin embargo, en última instancia, esta leyenda se volvió en contra de su literatura y de su persona, llegando a causarle una muerte ficticia en 1896, que será tomada como real y motivará una sentida necrológica por parte de Rubén Darío⁵. Esta complejidad del personaje creador, provocador y mitificado, será remedo de la actitud de su admirado Oscar Wilde, desde donde crea una nueva Salomé, veinticinco años después de la obra del irlandés.

3. *Salomé. Novela-poema*

La larga trayectoria literaria de Vargas Vila, después de obras como *Aura o las violetas* (1887), *Flor de Fango* (1895), *Ibis* (1900) o *Alba roja* (1901), habían formado un amplio y heterogéneo público que esperaba ávido su próxima y provocadora novela. Para enriquecer sus espacios exotistas, próximo a los años 20, Vargas Vila marchará a la *Biblia* para crear dos de sus más poderosas mujeres fatales, que darán título a dos novelas muy cercanas, *Salomé. Novela-Poema* (1918) y *María Magdalena* (1919). Sin embargo, al tiempo que el autor

⁴ Gonzalo Sobejano llegó a citar a Vargas Vila como “arrendajo de Zaratustra en el tono y fabricante de barata pornografía decadente”. (1967: 524)

⁵ Es esta una prueba más del aprecio del que gozó Vargas Vila por parte de los grandes poetas del modernismo, desmontando así parte de su leyenda. Es interesante reproducir el poliédrico retrato de Vargas Vila trazado por Darío en donde si le reprocha algo, es precisamente su compromiso político: “Hombres de pensamiento y de acción, audaces, vibrantes; [...] brillantes y vivaces como José María Vargas Vila. Este, un corazón llameante y una mente violenta. Había nacido con dotes de verdadero artista, pero la política se las vició, cosa que en aquellos países latinos del Norte de América sucede con mucha frecuencia. En vida de luchas de intereses civiles, mal podía consagrarse el arte puro y soberano. Hugo, que tanto mal ha hecho en la atracción de su abismo, le poseyó. Vargas Vila hucueaba [sic] ¡ay! hermosamente. (Darío, 1950: 892)

colombiano se acercaba a las Sagradas Escrituras, también se aproximaba al fin de siglo y a Wilde, cuya *Salomé* (1893) fue el hipotexto fundamental en esta nueva presentación de la princesa hebrea. Salomé era ya un lugar común en las letras latinoamericanas, desde autores del primer modernismo como Julián del Casal (*Nieve*, 1892), pasando por Guillermo Valencia (*Ritos*, 1899), Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) o Enrique Gómez Carrillo (“El Triunfo de Salomé”, 1898), hasta llegar a autores españoles con los que Vargas Vila tuvo relación, como Francisco Villaespesa, Ramón Goy de Silva, Emilio Carrere, Antonio de Hoyos y Vinent o Ramón del Valle-Inclán⁶. A su vez, todos bebían del modelo de Wilde, con las filtraciones decadentistas de la época (Huysmans, D’Annunzio), además de multitud de fuentes pictóricas, como las obras *Salomé danzante* y *La aparición*, que Moreau había expuesto en París en 1876.

Al igual que Wilde, Vargas Vila se fija primero en las fuentes evangélicas, en Mateo (14,1-12) y Marcos (6,14-29). Sin embargo, también conoce los textos de Heine, Flaubert, Mallarmé o Huysmans, que ya habían puesto los cimientos en la construcción del poderoso mito finisecular de mujer fatal. Así advertía Huysmans en *À Rebours* (1884):

Ni en San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación. [...] se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca. (2012: 179)

Análoga transformación sufre el material bíblico en la obra de Vargas Vila. Según anuncia en el prólogo, sus personajes, las “almas” de su novela, partirían de los Evangelios, pero evolucionarían, pasados por el tamiz de otras lecturas:

[...] las he idealizado así, dándoles un soplo de pasión, que no tienen en el tosco esbozo evangélico que me sirvió de tema; [...]
la Fantasía, rompiendo los muros limítrofes de la Realidad, ensancha enormemente los horizontes de la Belleza, los hace infinitos [...];
los poetas han creado figuras de mujeres, no menos adorables sobre la tierra;
adorables por su belleza, y casi todas adorables por su Perversidad; [...]
de Friedrich Hebbel, a Maeterlinck, y, de Wilde, a Rostand, [...];
todos ellos han arrojado sus creaciones vivas y palpitantes, sobre las tablas del Teatro;
yo, no he querido profanar así la mía;

⁶ La obra de Delfina P. Rodríguez Fonseca (1997) estudia la influencia de Oscar Wilde en las obras que algunos autores españoles y latinoamericanos dedicaron a Salomé. Por mi parte, dedico un trabajo completo, de próxima aparición, a la presencia del mito de Salomé en las literaturas hispánicas del modernismo, con el propósito de elaborar un corpus más amplio de autores, rastreando al mismo tiempo influencias de diversas literaturas y formas artísticas.

desprecio mucho el espectáculo y la gloria escénica para arrojar a la voracidad de la Gran Bestia, una Obra mía;
 he optado para mi creación, por esta forma de Novela-Poema, que por ser forma de arte más puro, lejano en absoluto al contacto de las muchedumbres, se presta a vuelos de mayor idealidad;
 (Vargas Vila, 1920: 12-15)

Esta cita tan reveladora da cuenta primero de una transformación en el personaje que ya había impulsado Huysmans: la tímida joven de los Evangelios pasa a ser la mujer fatal perversa y temible por su belleza y poder, unida intertextualmente a las obras que Hebbel, Maeterlinck, Wilde y Rostand dedicaron a sus personajes femeninos⁷. Pero si dicha evolución tenía en Huysmans una evidente justificación en la poética decadentista que se asumía, en Vargas Vila ocurre algo parecido. Si el novelista francés antepone en el prólogo de 1903 a su novela un rechazo explícito al naturalismo, lo mismo hace el autor colombiano. Para él, el arte debe superar a la realidad para penetrar en el terreno ideal de la Belleza. Sin embargo, estos postulados no serán sólo temáticos o estéticos, sino también genéricos. La obra sólo será perfecta si está sustentada en un nuevo modelo, en su caso, poético-narrativo, alejado de la vulgaridad de las masas⁸ y más preciso para entrar en la psicología de los personajes sin abandonar la poesía y la musicalidad.

En su novela, Vargas Vila introducirá una serie de variantes en un esquema mítico establecido desde los Evangelios, que elaboraron ya los motivos sobre los que se sustentaría el mito finisecular con Wilde a la cabeza:

- 1) la resurrección de Juan el Bautista, y su posible identificación con Elías.
- 2) Odio de Herodías al profeta, que condena la relación incestuosa con el Tetrarca.
- 3) Encarcelamiento de Juan por parte de Herodes, forzado por su esposa Herodías.
- 4) Temor de Herodes a la entidad santa del Bautista.
- 5) Fiesta de cumpleaños de Herodes y danza de la hija de Herodías⁹.
- 6) Herodes promete a la joven otorgarle como premio lo que desee.
- 7) Salomé, influenciada por su madre Herodías, pide la cabeza del Bautista.
- 8) El entristecido Tetrarca, obligado por su promesa, se la concede.
- 9) Decapitación del Bautista.
- 10) Entrega de la cabeza a Salomé, que se la lleva finalmente a su madre.
- 11) Los discípulos recogen el cadáver de Juan y le dan sepultura.

Este conjunto de motivos será recogido por Wilde, aunque siguiendo la estela de las pinturas de Moreau y la novela de Huysmans, destacará al personaje de Salomé,

⁷ De gran influencia en las letras hispánicas será, además de la *Salome* wildeana, la *Judith* (1840) de Friedrich Hebbel, que contó con la popular traducción de Ricardo Baeza en 1918 (Madrid, ed. Atenea), año de la primera edición de la *Salomé. Novela-Poema* de Vargas Vila.

⁸ Hay aquí una gran contradicción, pues es sabida la masiva circulación de las novelas de Vargas Vila, hecho reconocido por el propio autor, cuando habla del contrato firmado en 1918 con la editorial Ramón Sopena: “poner mi Obra al alcance de *todos* es el objeto principal de este contrato”. (2000: 98)

⁹ En los Evangelios aparece sin nombre, sólo identificada como la hija de Herodías. Serán los textos de Flavio Josefo (*Antigüedades Judías*) los que otorguen a la princesa el nombre de Salomé.

que se convertirá en la perversa protagonista de su tragedia. Vargas Vila seguirá esta línea:

he extraído a Salomé de las entrañas del Poema Bíblico, y la he modelado a mi manera; virgen perversa y fatal, tan fatal y tan perversa, como aparece en la candidez de las páginas evangélicas, y como ha pasado después, por poemas, por teatros y por films [sic], hasta desbordar en la furente histeria que Lida Borelli [sic], ha inmortalizado en actitudes prodigiosas; mi Salomé, es, sin embargo, otra; otros sus gestos éticos; otro su Yo complejo y tenebroso. (1920: 15-16)

Se construye así este personaje en una abigarrada intertextualidad confesada, bebiendo de fuentes tan diversas como el teatro de Oscar Wilde o el cine, donde las primeras *vamp*, como Theda Bara en Estados Unidos o Lyda Borelli¹⁰ en Italia, causaban estragos entre los espectadores con sus interpretaciones de la danzarina hebrea. De esta forma, la propuesta de Vargas Vila nace como profesión máxima de modernidad intermedial.

Después de declarar estas influencias, comienza la novela situando la acción en un espacio exotista, donde se exagera el ya de por sí orientalista escenario wildeano, según es descrito en la primera acotación de la tragedia: “Una gran terraza en el palacio de Herodes que da a la sala de festines. Soldados acodados en la balaustrada. A la derecha, una enorme escalinata. A la izquierda, al fondo, una antigua cisterna rodeada por un muro de bronce verde. Claro de luna” (Wilde, 2013: 53). En su texto, Vargas Vila lleva a cabo la misma distribución temporal y espacial, aunque de forma más abigarrada:

En el azul invasor de la Noche luminosa, la terraza toda blanca, ostentaba en el Silencio la insolencia de sus mármoles;
columnatas atrevidas, llenas de una gracia helénica y florecidas de acantos;
estatuas que parecían flores, en su desnudez olímpica...
pórticos maravillosos extendiéndose hasta perderse de vista; [...]
enormes leones de pórfiro, abriendo fauces rojas al pie de las escalinatas;
pebeteros de plata repletos de perfumes;
sobre tapices de Persia, y cojines de Esmirna, la Tetrarquesa reposa; [...]
la Soberana se hastía;
y, mira, más allá del barandaje, florecido de enredaderas, el patio aún luminoso [...];
la llaman: la Pantera de Judea;
ella, no tiene entrañas; no tiene sino vientre; bajo vientre;
su amor mata, como el rencor de un áspid; [...]. (1920: 61-63)

¹⁰ Theda Bara en Estados Unidos y Lyda Borelli en Italia, fueron las primeras *vamp* del séptimo arte y las primeras actrices que dieron vida a Salomé en la pantalla. Theda Bara protagonizaría *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918) y la actriz italiana encabezaría el reparto en *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), cinta muy influenciada también por la obra de Wilde. En el caso concreto de Borelli, el autor pudo tener un conocimiento muy temprano de sus interpretaciones de Salomé a través de sus actuaciones en el madrileño Teatro de la Comedia, reseñadas de forma clarividente por Emilia Pardo Bazán en una crónica de 1912 en *La Ilustración artística* (2005: 469).

Reconocemos en esta descripción exageradamente orientalista, el palacio, la terraza, la escalinata y la balaustrada donde Oscar Wilde situaba a sus personajes. Pero el autor colombiano comienza hablando no de la luna (como hacía Wilde), sino directamente describiendo a una de las mujeres fatales de la obra, Herodías, cuyo carácter fiero se exalta. Aparece así uno de los motivos del mito que en el hipotexto está casi ausente: el carácter lujurioso de la esposa de Herodes y su deseo sexual por el Bautista hará que germine una feroz rivalidad entre ella y su hija Salomé, que también quiere poseerlo¹¹.

Hay más motivos ausentes en el hipotexto wildeano, y que giran como veremos, en torno a la idea motriz de la perversión sexual, centro de la trama novelesca. En la obra de Vargas Vila, Herodías ha concebido a un hijo llamado Aristhodemus, fruto de una relación fugaz con un capitán persa. El joven se asemeja extrañamente a Johanam, por lo que la madre siente una gran atracción física hacia él. Notando Herodías que no consigue atraer al Bautista, llegará a un intento de violación, que, al no fructificar, ordenará el encierro del profeta en una cisterna subterránea para después pedir su cabeza. Sin embargo, la enamorada Salomé, urdirá un plan para salvarlo. Primero, seducirá al sirviente Arminius para que la ayude: drogan al joven Aristhodemus y lo colocan en la cisterna en lugar del Bautista, que de esta manera puede ser rescatado. A la mañana siguiente, se consuma la decapitación; el horror es máximo cuando Herodías nota que la cabeza que le entregan es la de su hijo. En ese momento, envuelta en lágrimas de dolor y deseo, realizará el acto sexual con la cabeza cortada, llegando al culmen del incesto y la necrofilia (1920: 219-222). Por su parte, Salomé huye con el profeta al lejano castillo de *Adzor ad Kin*, y aludiéndose al mito de Tristán, la joven consigue que Johanam ingiera un filtro que despierta en él una sensualidad antes desconocida, que le permite entregarse a la princesa. Al despertar de los efectos del bebedizo se siente traicionado y decapita con furia a la joven¹², arrojándose después al profundo río que rodea la fortaleza en busca de la muerte.

El mito de Salomé en la obra de Vargas Vila es de gran productividad. Como vemos, en la novela se introducen muchos motivos nuevos, ausentes en la tradición mítica: la rivalidad entre madre e hija, el hijo de Herodías y su acto necrófilo-incestuoso con él, el intento de violación al Bautista, el rapto de Johanam por parte

¹¹ Desde la misma descripción física, madre e hija, ambas mujeres fatales, se oponen radicalmente: “[Herodiada] es bella aún, con una belleza declinante y, soberbia, llena de prestigios carnales; la garganta columnaria, posada sobre el zócalo de un pecho exuberante, hecho para lactar rebaños de leones; las caderas opimas, montañas de sensualidad, hechas para atraer sobre ellas, el rayo de las más brutales caricias; los brazos y las piernas, estatuarias, de una estatuaria calipigia y, monumental; [...] bella y feroz como una fiera opulenta” [...]; en cuanto a Salomé, destaca “las formas gráciles, cuasi impúberes, de una admirable pureza de líneas, y un ritmo suave de ondas” (Vargas Vila, 1920: 81-82 y 84). El amor al Bautista une a ambos personajes y los separa al mismo tiempo; son rivales: “Sí, me interesa [Johanam], y me interesa mucho más desde que lo he visto huir desnudo de tus brazos” (1920: 120). Nos hallamos aquí ante otra suerte de reinterpretación de los arquetipos finiseculares; en este caso, de la “mujer fatal” dominadora y la “mujer frágil” (Hinterhäuser, 1980: 92-95).

¹² Como los anteriormente citados, este motivo está ausente en Wilde y en los Evangelios. Sin embargo, existe una rica tradición textual según la cual Salomé cae a un río helado y muere decapitada por el hielo. Los más antiguos testimonios de esta muerte se hallan en los *Evangelios Apócrifos* (VV. AA., 1956: 518), pasando después a obras como *La Leyenda Dorada* (1264) de Santiago de la Vorágine (cap. CXXV) o la *Historia Eclesiástica* (s. XIV) de Nicéforo Calixto Xanthopoulos (Peri Rossi, 2004: 39). Esta tradición continuó en el modernismo hispánico, con obras como el poema “La muerte de Salomé” de Emilio Carrere (*Dietario Sentimental*, 1916) (Carrere, 1919: 89-91).

de Salomé, el filtro amoroso, el acto sexual entre Salomé y el profeta y el suicidio final de Johanam, que altera la tradicional decapitación del santo. Por otro lado, Vargas Vila desarrollará algunos motivos centrales del mito que sólo estaban sugeridos en textos anteriores. Ejemplo perfecto de ello es el episodio de la danza, que Wilde denomina por primera vez “danza de los siete velos”, dejándola en el misterio al no introducir ninguna descripción de la misma. Por contra, la novela recrea extensamente los movimientos sensuales y ambiguos de una núbil danzarina, en cuya descripción se advierten numerosos ecos:

es una niña pálida y, delgada, con la cabellera oscura, coronada de nardos; [...] la niña, que ha quedado inmóvil ante el vuelo de las palomas se estremece, como el follaje de un trébol...
deja caer los tules a lo largo de su cuerpo, que queda perfilado en la sombra, como una incrustación de esmaltes;
su busto se muestra ahora blanco, como su rostro pálido y sus pies sin sandalias, que se ven apenas como dos palomas, que se hubiesen albergado bajo la túnica...
(Vargas Vila, 1920: 196 y 201-202)

En esta descripción de la danzarina, la intertextualidad con su principal hipotexto es clara; sobre todo en cuanto a la palidez, compartida con la Salomé wildeana: “¡Qué pálida está la princesa! Nunca la he visto tan pálida. Parece el reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata” (Wilde, 2013: 57); o en la intensificación de la blancura de los pies por medio de la comparación con dos palomas: “Parece una princesa cuyos pies fueran como pequeñas palomas blancas... Se diría que baila” (2013: 55). Pero junto al reflejo intertextual, Vargas Vila introduce una variante de gran originalidad, que advierte sin embargo de la ideología misógina que el texto rezuma: al tiempo que danza, la doncella canta una suerte de oda a la pureza, que se va transmutando progresivamente en violentos anatemas en contra de la feminidad corrompida por la sexualidad.

Las semejanzas ente la novela y la tragedia de Wilde son manifiestas (Rodríguez Fonseca, 1997: 163-168), como ya se ha anticipado. Así, y por citar sólo algunas más de estas evidentes convergencias intertextuales, en el texto narrativo-lírico se hace hincapié en la relación entre la princesa y la luna (1920: 116 y 122), motivo capital en el texto wildeano (Wilde, 2013: 53-55 y 65). Además, la seducción y utilización de Arminius para liberar al Bautista (Vargas Vila, 1920: 163) es análoga a la del enamorado Narraboth para que abra la cisterna (Wilde, 2013: 71) donde se halla el profeta. Por otro lado, la construcción de la Herodías vargasviliana obedece a las mismas referencias intertextuales, y ello es claro en su deseo de besar la boca del Johanam (Vargas Vila, 1920: 73, 75, 218), una de las obsesiones de la Salomé de Wilde, en su necesidad de poseer el cuerpo del Bautista (Wilde, 2013: 81-85). Por su parte, el retrato de un Herodes ebrio y lujurioso (Vargas Vila, 1920: 67 y 74) procede también del hipotexto principal, en el momento en que el Tetrarca hace sus perversas observaciones¹³ a Salomé, para culminar en la petición de la danza, que conllevará el pago de la cabeza del profeta,

¹³ “Salomé, ven a beber un poco de vino conmigo. [...] Moja en él tus pequeños labios rojos y luego yo apuraré la copa. [...] Salomé, ven a comer estas frutas conmigo. Me gusta mucho ver el mordisco de tus dientecitos en una fruta. Dale un mordisquillo a esta fruta, y luego yo comeré lo que dejes”. (Wilde, 2013: 91).

al que el gobernante accede temeroso. En la obra de Vargas Vila se reproducen también los augurios de muerte que algunos ven en el cielo o en la luna y que acechan a los personajes de la tragedia (Rodríguez Fonseca, 1997: 167). En última instancia, estas influencias (extremas en algunos casos en los que el colombiano transcribe pasajes enteros de la tragedia), junto con las variantes míticas, funcionan como procedimientos intertextuales para la evolución de un mito literario que, derivando de materiales anteriores, cobra ahora, como se verá, nuevas significaciones.

Las innovaciones audaces de Vargas Vila sobre un esquema mítico fosilizado por la tradición son radicales. Como ya se ha observado, nuevo es el argumento, el esquema motivico y sus añadidos, los personajes y las relaciones entre ellos. No obstante, la caracterización de Salomé es arquetípica, exagerándose su naturaleza maligna en las descripciones físicas:

Erguida y, esbelta, como una corza de cristal en una montaña de mármoles; [...] blanca, como hecha de la pulpa de lirios y esencia de benjuí; los ojos luminosos, de un azul invernal, pálido y frío, apenas visibles bajo la espesura de las pestañas, como dos violetas ajadas, entre el ocre de un zarzal de estío; la boca larga y, sensual, de labios imperiosos y, húmedos, hechos más rojos por el hábito de morderlos, que deja ver sus dientes largos y fuertes, de animal carnicero; las formas gráciles, cuasi impúberes, de una admirable pureza de líneas, y, un ritmo suave de ondas; [...]. (Vargas Vila, 1920: 83-84)

Destaca aquí, en primer lugar, la relación de *hipertextualidad* (Pimentel, 1993: 225) que se establece de forma muy estrecha entre el hipertexto vargasviliano y el hipotexto wildeano. No de otra forma surge esta imagen de Salomé como “corza de cristal en una montaña de mármoles”, si no es desde la derivación de la imagen hipotextual: “reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata” (Wilde, 2013: 57). Ambas metáforas se construyen en torno al fundamento de la blancura: en Wilde la rosa blanca y en Vargas Vila el mármol; ambas comparten el término del cristal: uno utiliza el espejo y el reflejo, otro el cristal en sí; finalmente, ambas introducen un elemento externo (natural) al campo semántico predominante, que podríamos calificar como “artificio” o “joyas”: Wilde la rosa y el colombiano la corza, que se mezcla con el ambiente y se hace cristalina. Pese a que aquí la carga simbólica que podría conllevar la imagen de la corza se ha perdido a favor del esteticismo (“corza de cristal”), el efecto de esta metáfora es más que notable en la caracterización del personaje y su funcionamiento en el espacio exotista de la novela.

Esta esteticista Salomé es caracterizada como una fiera, como se aprecia en la segunda parte de la cita anterior. Desde esta naturaleza salvaje expresa su deseo por el profeta; su madre ya ha exigido la cabeza del Bautista, pero ella se la quiere arrebatar, la quiere para ella sola. Así, al igual que en la obra de Wilde y de forma contraria a fuentes anteriores como la “Herodías” de Flaubert, donde la joven está bajo las órdenes de la madre, aquí la princesa proclama su autonomía y el valor de su deseo sexual:

Sí; yo sé de un esclavo egipcio, que petrifica los cadáveres; yo, le daré esa cabeza para momificarla, le haré extraer los sesos y los ojos; pondré en sus cuencas, como dos pupilas, dos zafiros luminosos, y, con los labios, pintados de bermellón de Arabia que no se borra nunca, y, los cabellos perfumados con esencias de Oriente, yo, pondré esa cabeza en un velador cercano a mi lecho, para besar en las noches, la cabeza del Bautista, y dormir con la cabeza helada del Bautista sobre mi corazón... (1920: 89-90)

Una vez más, Vargas Vila estiliza al máximo para hacer que la materia (en este caso, muerta) se convierta en Belleza. Este recurso, junto con el motivo de la decapitación, fue muy habitual entre los modernistas; tanto es así que encontramos textos que presentan analogías sorprendentes con la Salomé vargasviliana, como es el caso del poema “Tú Dormías”, de la uruguaya Delmira Agustini: “Engastada en mis manos fulguraba/ como extraña presea, tu cabeza;/ yo la ideaba estuches, y preciaba/ luz a luz, sombra a sombra su belleza. // [...] Yo soñaba/ que era una flor de mármol tu cabeza...” (2012: 204). Sin entrar en la complejidad de la poética de Agustini, sirvan estos dos casos para ilustrar las cotas de perfección esteticista a las que había llegado en Latinoamérica la poética decadentista y el mito de Salomé.

La novela *À Rebours*, con el antecedente de Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), habían sentado las bases de una suerte de “moral estética” contra lo natural¹⁴ de la que beben estos textos tan en deuda con el decadentismo. El dandi creado por Huysmans también quería adornar la naturaleza en el célebre capítulo IV de la mencionada novela, cuando cubre de oro y piedras preciosas a una tortuga, causando la muerte de animal. “La naturaleza, esa sempiterna vieja chocha, ha agotado ya la paciente admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de sustituirla, siempre que sea posible, por el artificio” (Huysmans, 2012: 144). Será por tanto el objetivo del arte la llegada a la Belleza más elevada por medio de lo artificial. El caso de Agustini y Vargas Vila es aún más radical, pues se adorna lo muerto y se hace bello para después poseerlo. Se entra así, con la unión necrófila de Eros y Thanatos, en uno de los tópicos del modernismo hispánico, que se venía repitiendo desde “Les des Bonnes Soeurs¹⁵” de Baudelaire, en lo que Litvak llama “categorización estética del crimen erótico”. Se entendía así la perversión sexual como desviación de la norma social:

La literatura y el arte de fin de siglo se inician en el goce de lo prohibido [...]. La transgresión de las prohibiciones aun incrementa el placer y lo varía. De hecho, parece que el placer sólo es válido cuando viola algunos límites. El erotismo [finisecular] es la profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio

¹⁴ Afirma así Baudelaire en el “Elogio del maquillaje”: “Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y deseos del hombre natural puro, no encontrarán más que horror. Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y el cálculo. El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de la madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural, puesto que, en todos los tiempos y en todas las naciones, han sido necesarios dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y el hombre, *solo*, habría sido incapaz de descubrirla”. (Baudelaire, 2015: 184)

¹⁵ “Sí, la Orgía y la Muerte son dos amables chicas, / colmadas de salud y fecundas de besos, / cuyo prístino seno revestido de harapos/ jamás parió debajo de la eterna tarea. / [...] Y el fétetro y la alcoba, pródigas en blasfemias, / a rachas nos ofrecen, como buenas hermanas/ dulzores horrorosos y terribles placeres”. (Baudelaire, 2011: 437)

de lo inocente. Se sigue de la breve consigna de Sade: «no hay voluptuosidad sin crimen». (1979: 86)

Esta naturaleza maligna de Salomé, modifica radicalmente en el caso de Vargas Vila la caracterización estereotipada de los personajes del mito. Este caso, junto con el de Johanam, es ilustrativo de este procedimiento radical de desmitificación o “reescritura por combinación de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492). En la novela, los motivos o mitemas tradicionales se combinan con otros nuevos (como se veía, el deseo de la Salomé wildeana por la cabeza del Bautista se mezcla por ejemplo con la realización sexual) o se modifica la estructura de los personajes, para alterar la sustancia mítica anterior.

Continuando con el caso de Salomé, la perversidad de la princesa heredera de la tragedia wildeana en ocasiones se atenúa en el complejo personaje de Vargas Vila. Ello es apreciable analizando con profundidad a su protagonista, cuyo carácter se enriquece al recibir el influjo de otros hipotextos, como la poesía de Mallarmé. Así, la conversación entre Salomé y Anabías de la parte central de la novela es un correlato perfecto del diálogo que se establece entre Herodías y su nodriza en el poema *Hérodiade* (1869) de Mallarmé:

NODRIZA

De vuestra gracia espera: ¿Y para quién guardáis
devorada de angustias ese esplendor oculto
vano misterio de vuestro ser?

[...]

HERODÍAS

¡Sí, sólo para mí florezco yo, desierta!

[...] Yo amo el horror de ser virgen

y quiero entre el espanto vivir de mis cabellos

de noche, retirada en mi alcoba, reptil

inviolado, sentir en la carne infructuosa

el frío títular de tu claridad pálida,

tú que te mueres, tú que ardes de castidad,

¡noche blanca de témpanos y nieve cruel!

Y hermana tuya a solas, o hermana mía eterna,

[...]

Y en torno mío todo vive en la idolatría

de un espejo que copia en su dormida calma

a Herodías, de clara mirada de diamante...

Oh encanto final, ¡sí! Yo lo siento, estoy sola. (Mallarmé, 2009: 75 y 79-81)

De esta forma, la fría Salomé del poeta francés, que influirá a su vez a Wilde, envuelta en su concentrado simbolismo, admira ante el espejo su pureza¹⁶. Esta

¹⁶ Esta escena también influyó la *Salome* (1893) de Oscar Wilde: “¡Qué gusto ver la luna! Parece una moneda chiquitita. Se diría una diminuta flor de plata. Es fría y casta la luna...Estoy segura de que es virgen...Tiene la belleza de una virgen... Sí, es virgen. Nunca se ha mancillado. Nunca se ha entregado a los hombres como las otras diosas” (2013: 65). En este caso, la luna adquiere devuelve su reflejo a Salomé, tal como hacía el espejo

suerte de alabanza a la frialdad incorruptible, que es al tiempo Belleza y perfección, concluye en la delectación narcisista de la situación de soledad en la que se encuentra. Pese a la herencia decadentista y al aristocratismo vargasviliano, el autor no puede evitar humanizar a su personaje, produciéndose así una completa relectura del hipotexto base:

¡oh nodriza! ¡oh mi nodriza!... Madre mía, verdadera...
 ¿por qué nací yo hija de una pantera?
 [...]
 ¿de qué me sirve ser tan bella, si no he de poder nunca ser amada?
 todos tienen miedo de mí, a causa de la sangre que llevo en las venas...
 todos saben que son terribles, los hijos de las hienas...
 todos huyen de mí;
 [...]
 y, ninguno ha querido llevar como presea, a la hija de la Tigre de Judea;
 soy una rosa de Fatalidad, en torno de la cual, no hay, sino gemidos de viento y,
 parajes de soledad;
 ¿no es verdad que soy muy desgraciada? ¿no es verdad? (Vargas Vila, 1920:
 133-135)

De esta forma, la novela adopta la situación creada por Mallarmé en su poema, pero la radical relectura de Vargas Vila transforma a la fría mujer fatal en una Salomé romantizada e idealizada, que se lamenta por la falta de libertad que impone un linaje maldito que la condena a la soledad. La oda a la pureza de la soledad del poeta simbolista francés se transforma aquí en planto de la doncella que busca el amor.

En *Salomé. Novela-Poema* las relecturas de los personajes del mito en el personaje del mito serán todavía más extremas, como en el caso del Bautista, que deja de ser el santo que busca lo divino. Rendida cuenta de la fosilización de estos personajes por la tradición finisecular es aportada por el revuelo de la crítica, ofendida ante una nueva profanación del autor colombiano. Desde esta perspectiva surgen estudios como el de Curcio Altamar, que definía la novela como “horrenda y abominable parodia”:

Crispado por un asesinato y azuzado por las excitaciones de un brebaje hace aparecer también al Bautista. Por tal intención, ya patológica, de mostrar a los santos como seres monstruosos y vencidos o abyectos sexualmente; por su furia iconoclasta contra todo sentimiento religioso y patriótico, contra el amor, el matrimonio, la procreación; por su empeño en incitar los ánimos genésicos de sus lectores, es Vargas Vila el novelista y el escritor colombiano más extraño y más opuesto al espíritu y a la moral del cristianismo. (1975: 172)

Al margen de la parcialidad de esta crítica, alberga algunos conceptos de interés. Primero, el de “parodia” o lectura desmitificadora, que se explicaría por un

en el poema de Mallarmé, devolviendo en ambos casos su imagen de pura belleza, frialdad y virginidad al personaje.

hartazgo de un tema tan recurrente en el modernismo latinoamericano. En segundo lugar, se alude también a su deseo de espectacularidad, de llegar al público, lo que implica la consciencia del mercado. Por último, se pone de relieve también el carácter contestatario, ateo y anticlerical, lo que informa también de la particular ideología de la que surge la obra, enriquecida además, con los subversivos elementos decadentistas ya mencionados, todavía incomprensibles para parte de la crítica de las primeras décadas del siglo XX.

En la novela, los crímenes que Salomé venía perpetrando en otros textos serán amplificados, terminando en la violación del hombre santo, drogado con el filtro amoroso. Todo ello no puede terminar más que con el ajusticiamiento de esta mujer fatal que atentaba contra la ideología patriarcal de la época (Showalter, 2010: 151; Martínez Victorio, 2010: 600). Pero Vargas Vila continúa con las transgresiones en los motivos del mito, y a diferencia del hipotexto wildeano, el final de su personaje femenino, no será el ajusticiamiento por parte del poder político (Herodes), sino un enfrentamiento con el Bautista (representante en cualquier caso del poder masculino), que, transformado en su amante, la decapita, avergonzado por haber caído en la tentación. Es innegable aquí la ideología misógina de autor, ingrediente clave de obras como *Ibis*:

No ames nunca a una mujer. Esa será tu perdición. La Mujer es la fuente del Mal y del Dolor. La Mujer lleva en el vientre la Tragedia. [...] Por el placer, la mujer es una esclava. Sé su Señor. Por el Amor, la mujer es una reina. No seas su esclavo. [...] Goza a la Mujer. ¡No la ames nunca! Sé solo. [...] El hombre solo es el hombre libre, dijo Ibsen. El hombre que no es libre no es hombre. Sé libre. Sé hombre. (Vargas Vila, 1917: 24)

He aquí una de las explicaciones al rechazo de la mujer que se produce también en *Salomé. Novela-Poema*. Entrando en la particular lectura que el colombiano hace del concepto del “superhombre” nietzscheano, el ser humano sólo alcanzará la libertad si rechaza todo aquello que le impide desarrollarse. Así, cuando la mujer lo somete a los instintos animales de los que quiere escapar, el protagonista vargasviliano se rebelará.

Vargas Vila revoluciona así la iconografía tradicional del Bautista. Frente a la santificación del profeta que hacen otros modernistas como Guillermo Valencia¹⁷, nuestro autor convierte a su personaje en uno de sus héroes suicidas. “Lo trágico para el hombre es el enfrentamiento entre su naturaleza humana y su ferviente deseo de acercarse a la divinidad” (Triviño Anzola, 1988: 302). Pero esta divinidad a la que aspira Johanam no es la cristiana. El final del Bautista no es ascendente, sino descendente; el suicidio es una de las formas más radicales de renegar de lo divino, y, por otro lado, de reafirmar su libertad:

¹⁷ En el soneto (formalmente perfecto) “Salomé y Jaokanann”, del tríptico “Las dos cabezas” (*Ritos*, 1899), se produce la ascensión del Bautista. La mujer fatal no ha podido corromper al hombre santo, que se convierte en un mártir por la Fe: “Una lumbrera que viene de lejano infinito/ da a las sienas del mártir y a su labio marchito/ la blancura llorosa de cansado lucero. // Y -del mar de la muerte melancólica espuma-/ la cabeza sin sangre del Esenio se esfuma/ en las nubes de mirra de sutil pebetero”. (Valencia, 1955: 154)

En la obra de Vargas Vila la muerte se plantea como una solución a los conflictos interiores de los personajes. [...] En el caso del suicidio, se trata de un rechazo voluntario de la vida y esto da al hombre una dimensión de fuerza y poderío, puesto que eligiendo la muerte desafía su propio destino. [...] el autor llega a la conclusión de que el suicidio es la salida más gloriosa que puede buscar un personaje, ya degradado por un amor enfermizo. (1988: 87-88)

De esta forma, Johanam se convierte en otro de los héroes de Vargas Vila que, junto con Teodoro en *Ibis*, afrontan con la muerte su conflicto vital, es decir, la naturaleza trágica del amor en sus vidas:

Él sabía bien que era imposible impedir el nacimiento de las pasiones, como la aparición de los tumores o la presencia del cáncer, pero sabía que era necesario extirparlos, antes de que nos devoren, matar la nidada de sierpes antes de que nos inoculen su veneno, estrangularlas en la cuna, como una madre valerosa al hijo que compromete su honor y su ventura. Este infanticidio perpetuo y glorioso afirma nuestro ser y nos hace libres. (Vargas Vila, 1917: 41).

Se podría rastrear una analogía con héroes wagnerianos como Parsifal: la naturaleza pura e inocente del personaje se corrompe al descubrir el amor de la mujer y el dolor del deseo (con el beso de Kundry); se sienten así anulados e incapacitados para alcanzar sus metas (el Grial en el caso de Parsifal y la libertad en el Bautista). La única solución a este conflicto del héroe será escapar de esa situación de sometimiento imponiendo su individualidad por medio del suicidio.

La caracterización de los personajes de la novela abre así nuevas perspectivas de análisis del mito de Salomé. Curiosamente, partiendo de arquetipos fosilizados como la mujer fatal, el final discurre por cauces muy diferentes a la estructura mítica wildeana. Al margen del indiscutible efectismo folletinesco, encaminado a la masa de sus lectores, Vargas Vila rompe con el encasillamiento de los personajes:

La intención de Vargas Vila es la de elevar a nivel del arte una historia de amor y muerte que rompa los límites del bien y del mal. La belleza está en la perversidad de la princesa que llega hasta el asesinato para conseguir el amor del santo. Y el Bautista se convierte en hombre [se humaniza, dejando de ser santo] en la medida que ama y es amado. (Triviño Anzola, 1988: 298)

En *Salomé. Novela-Poema* se persigue de esta forma poetizar una historia de amor adulterado y extraño que, al estar fuera de todas las convenciones, es “perverso”, se sitúa más allá del bien y del mal. Ello desencadena graves conflictos existenciales que los protagonistas deben solucionar. Al mismo tiempo, están incardinados en un espacio exotista cuyo esteticismo (vuelta de tuerca al orientalismo wildeano), al igual que la recurrencia al mito, encuentra de nuevo la explicación en su poética:

[...] yo, he dicho que el Arte, no es moral, ni inmoral, sino simplemente *amoral*;
el deber del Arte, no es, servir ni perseguir la Moral: es ignorarla;

el Arte ignora la Ética;
 el Arte, no sabe sino la Estética;
 el Arte, no está llamado a decidir si una Obra, es buena, sino si una Obra,
 es bella;
 el deber de un Artista, no es hacer obras buenas, sino obras bellas;
 todo lo bello es bueno, y no todo lo bueno es bello;
 la Belleza y, no la Moral, es la Norma Eterna del Arte;
 (Vargas Vila, 1920: 44)

Surge así una nueva Salomé, en el seno de un esteticismo modernista que ya se estaba agotando, pero que todavía recordaba los versos de Casal: “el alma grande, solitaria y pura/ que la mezquina realidad desdeña, / halla en el arte dichas ignoradas” (2001:63). Vargas Vila propone una vuelta al mito y una relectura de la obra de Wilde, pero que al mismo tiempo innovaba tanto a nivel temático como estructural y formal. Este personaje femenino nacía de nuevo para reivindicar su autonomía y a la vez, un ideal estético propio, superior a una realidad social, industrial y utilitarista, con la que el artista no comulgaba¹⁸.

4. Conclusión

Los mitos literarios modernos son ante todo ficción, y así hay que entender la doble estructura mítica analizada en este trabajo. En primer lugar, la envoltura, la leyenda de Vargas Vila que en cierta manera él mismo forjó, pero que al final se volvió en contra de su literatura, juzgada por la crítica como inmoral y de baja calidad. Algunos retratos más equilibrados (González Ruano, 1952: 121-127), dan cuenta de la vida austera de un autor que tuvo ejércitos de lectores y gozó de la amistad de poetas como el propio Rubén Darío. Desmitificamos así la leyenda para entrar mejor en sus textos; procedimiento asumido por el propio autor en su *Salomé. Novela-Poema* a la hora de enfrentarse a una serie de estructuras míticas y a unos personajes fosilizados por la tradición desde finales del siglo XIX. Retomando el arquetipo de la mujer fatal y la estructura base del mito, realiza su relectura y desmitificación, alterando la estructura de los mitemas, combinando los que provenían de la tradición decadentista europea (la danza, el deseo sexual de Salomé por el Bautista, el acto necrófilo con la cabeza cortada) con otros nuevos (rivalidad entre madre e hija, idilio amoroso entre la princesa y Johanam, decapitación de Salomé, suicidio del profeta), e introduciendo más personajes (Aristhodemus) y tramas, como el folletinesco rescate del profeta sentenciado a muerte.

¹⁸ Además de que la vida de Vargas Vila dio suficientes muestras de compromiso a través de su participación activa en política (hecho que lo condenó al exilio en reiteradas ocasiones, tal y como se comentaba al principio de este trabajo), es muy poco acertada la idea del exotismo modernista como evasión de la realidad social: “El modernismo, pues, puede tender a abandonar la realidad, pero una realidad engañosa, y la imaginada para suplantarla tuvo sobre ella la superioridad de reconocerse invención. [...] El exotismo supo, si no como era, sí cómo quería ser. [...] El exotismo modernista no es pretexto para negarse a la realidad, sino medio para rectificarla. [...] sienten la realidad y quisieran hacerla otra”. (Gullón, 1990: 78-82)

Todo ello se traducirá también en una particular caracterización de los protagonistas, convertidos en rebeldes héroes vargasvilianos. Salomé desplegará su deseo perverso, que no es otra cosa que un instinto totalmente enloquecido al romper con la represión sexual de la feminidad del siglo XIX. Aunque su amor no triunfe, el personaje, al igual que otras mujeres fatales, despliega una rabiosa declaración de la autonomía femenina. Por su parte, el nietzscheano Johanam, en busca de un desarrollo superior como ser humano, se rebelará contra todo aquello que lo ata a las pasiones y a su parte animal. La renuncia a la mujer y el suicidio es un acto de inconformismo y purificación, pero también de fracaso, al no poder encontrar una alternativa de redención. No sabemos si el verdadero objetivo de Vargas Vila en esta lectura tan diferente de un mito finisecular fuera sólo incrementar las ventas, dando a un tema sugestivo y picante, un tratamiento de folletín. En cualquier caso, su propuesta demuestra una vez más cómo el modernismo latinoamericano, de forma intertextual e innovadora, quiso dar respuesta a las grandes preguntas del ser humano, sobre su individualidad y también sobre el papel del arte en la nueva sociedad.

Referencias bibliográficas

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 2012.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE, 1954.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Ed. y trad. de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2011.
- Lo cómico y la caricatura. El pintor de la vida moderna*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2015.
- Casal, Julián del. *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. de Álvaro Salvador. Madrid: Verbum, 2001.
- Carrere, Emilio. *Dietario Sentimental*. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- Correa Ramón, Amelina, “José María Vargas Vila: un caso de recepción literaria manipulada”, en *Distintos*. Granada: Alhulia, 2009, pp.59-78.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Darío, Rubén. *Obras Completas*. Vol. II. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez. Madrid: FCE, 1993.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Escobar Uribe, Arturo. *El divino Vargas Vila*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1968.
- González Ruano, César. *Caras, caretas y carotas*. Madrid: Biblioteca Atlántica, 1930.
- Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1954.
- Hinterhäuser, Hans, “Mujeres prerrafaelitas”, en *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 91-121.
- Huysmans, Joris-Karl. *A Contrapelo*. Ed. y trad. de Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 2012.

- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX*. México: Porrúa, 1967.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- Mallarmé, Stéphane. *Antología*. Pról. de José Lezama Lima y epílogo de Rubén Darío. Madrid: Visor, 2009¹⁹.
- Martínez-Falero, Luis, “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Signa*, núm. 22, 2013, pp. 481-496.
- Martínez Victorio, Luis, 2010 “Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo”, en Losada Goya, José Manuel (coord.). *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante Editori, 2010, pp.593-605.
- Pardo Bazán, Emilia. *La vida contemporánea*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2005.
- Peri Rossi, Cristina. *Salomé*. Madrid: Fernando Villaverde Editores, 2004.
- Picón Garfield, Evelyn e Iván A. Schulman. *Las entrañas del vacío*. México: Cuadernos Hispanoamericanos, 1984.
- Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 41, núm.1, 1993, pp.215-230.
- Rodríguez Fonseca, Delfina P. *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK, 1997.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago, 2010.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Triviño Anzola, Consuelo. *El sentido trágico de la vida en la obra de José María Vargas Vila*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- “El mito de Vargas Vila, un caso de intervencionismo simbólico”, *Hispanérica. Revista de literatura*, 43, 128, 2014, pp. 27-34.
- Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Ed. de Baldomero Sanín Cano. Madrid: Aguilar, 1955.
- Vargas Vila, José María. *Ibis*. Bogotá: Librería Americana, 1917.
- Salomé. Novela-poema*. Barcelona: Ramón Sopena, 1920.
- Diario (de 1899 a 1932)*. Barcelona: Àltera, 2000.
- VV. AA. 1956 *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- Wilde, Oscar. *Salomé*. Ed. y trad. de Mauro Armíño. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

¹⁹ Esta antología bilingüe incluye el trabajo de multitud de traductores. La versión de la *Hérodiade* citada en este artículo se corresponde con la traducción de Rosa Chacel (Mallarmé, 2009: 61-85).