



El erotismo en la mirada y el sueño: *Salomé* de Wilde y Pessoa

Leida Cristina Bedoya Saraza

Trabajo de grado para optar al título de maestra en arte dramático

Asesor: Mr. Carlos Enrique Ortiz Giraldo

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Teatro Arte dramático

Medellín

2024

Cita (Bedoya Leida, 2024)

Referencia

Bedoya Leida, (2024). El erotismo en la mirada y el sueño: Salomé de Wilde y Pessoa [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mis hijos Miguel Ángel y Martina

Agradecimientos

A Carlos Enrique Ortiz por su acertada asesoría y acompañamiento en la búsqueda teórica del erotismo y el encuentro con las naturalezas de Salomé. A las horas que me dedicó en días de lectura y conversaciones donde con sabiduría y paciencia me ayudó a apreciar la profundidad de Bataille, el oscuro simbolismo de Pessoa y la belleza trágica en Wilde. A todos mis maestros que con sus saberes me iniciaron en los misterios del cuerpo, de la voz, de la imaginación y el erotismo. A mis padres por acompañarme siempre. A todos los amigos y amigas, especialmente a Esnedý Zuluaga, que amorosamente me alentaron a continuar el camino iniciado.

¡Ah! ¿Por qué no me miraste? ¡Si me hubieses mirado, me habrías amado! Harto lo sé, me habrías amado. Y el misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte...

Óscar Wilde

Índice

1. Resumen.....	7
2. Abstract.....	8
3. Generalidades del trabajo de investigación.....	9
4. Antecedentes teóricos y estéticos de la investigación.....	13
5. Fundamentación teórica.....	16
6. Herramientas metodológicas, procedimientos e instrumentos empleados.....	20
7. Contenido del trabajo.....	22
7.1 Capítulo I.....	22
7.1.1 Breves apuntes sobre la vida y obra de Wilde.....	22
7.1.2 Salomé de Wilde.....	25
7.2 Capítulo II.....	46
7.2.1 Breves apuntes sobre la vida y obra de Pessoa.....	46
7.2.2 La Salomé de Pessoa.....	49
7.3 Capítulo III.....	57
7.3.1 La figura teatral de Salomé en Wilde: la femme fatale o un personaje trágico.....	57
7.3.2 Apuntes para la construcción de un cuerpo erótico.....	62
7.3.3 Salomé o el mito de la femme fatale.....	63
7.3.4 El sueño como el elemento poético en la Salomé de Pessoa.....	63
8. Conclusiones.....	66
9. Bibliografía.....	69

RESUMEN

Este texto presenta un análisis de tipo filosófico estético sobre la mirada y el sueño como elementos que detonan el erotismo, en la obra Salome de Oscar Wilde y Fernando Pessoa, el objetivo de este trabajo de grado es indagar en la configuración erótica y poética del cuerpo dentro del texto, delimitando su campo de análisis a partir del recorrido discursivo del personaje Salomé, para interpretar y comprender la figura teatral de este en la tragedia en un acto de Wilde y en la obra simbolista de Pessoa.

Para delinear la configuración poética y erótica del cuerpo en dichas obras, la interpretación recurrirá a la comparación de los personajes de ambos autores, haciendo énfasis en la mirada y el sueño como rasgos fundamentales para el análisis y comprensión del personaje teatral y su contexto histórico y literario.

La investigación contiene un amplio rastreo teórico de tipo histórico del personaje, esclareciendo de manera muy interesante el simbolismo asociado al discurso, y la carga dramática de este.

Palabras clave: erotismo, mirada, sueño, tragedia, drama, transgresión, investigación.

ABSTRACT

This text presents an aesthetic philosophical analysis of the gaze and dream as elements that trigger eroticism, in the dramatic text *Salome* by Oscar Wilde and Fernando Pessoa. The goal of this degree work is to investigate the erotic and poetic configuration of the body. Within the text, it is delimiting its analysis field based on the discursive journey of the character Salomé, to interpret and understand her theatrical figure in Wilde's one-act tragedy and Pessoa's symbolist work.

To outline the poetic and erotic configuration of the body in these works, the interpretation will resort to comparing the characters of both authors, emphasizing the gaze and the dream as fundamental features for the analysis and understanding of the theatrical character and its historical and literary context.

The research contains an extensive historical theoretical tracing of the character, clarifying in a very interesting way the symbolism associated with the speech, and its dramatic load.

Keywords: eroticism, gaze, dream, tragedy, drama, transgression, investigation.

1. Generalidades del trabajo de investigación

La idea de esta investigación surge como deseo de indagar en la configuración erótica y poética del cuerpo, delimitando su campo de análisis a partir del recorrido discursivo del personaje Salomé, en las obras de Wilde y Pessoa. Buscamos nombrar al cuerpo como una instancia cuya naturaleza erótica y poética nos permita adentrarnos en el amplio terreno de lo simbólico.

A partir de esta premisa de indagar como es la configuración erótica y poética del cuerpo en las obras de los autores seleccionados, la investigación se acerca a los conceptos más relevantes pues tanto el erotismo, la poesía como el cuerpo en los textos de Wilde y Pessoa proporcionan una visión definitiva en el recorrido dramático de las obras, acercándonos también a categorías como la mirada y el sueño muy importantes para esclarecer los objetivos del trabajo.

Rastreamos el cuerpo, o como es percibido y como se manifiesta en el contexto dramático, y erótico, de qué manera, podría ser relacionado con la premisa de Bataille lo que está en juego en el erotismo son los cuerpos y el deseo de este por cumplirse como presencia, en el sentido de poder reflejarse en el otro y poner en cuestión su propia identidad, “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 1997, p. 15). Elegimos la *Salomé* de Wilde porque en esta obra aparecen de manera explícita los cuerpos deseantes y las categorías erotismo, cuerpo y poesía. Aquí surge la necesidad de buscar otros referentes de Salomé, que van desde la Salomé bíblica a la Salomé de Pessoa, donde encontramos elementos detonantes y complementarios para el curso investigativo. Claramente los personajes, no solo Salomé, transitan por esta experiencia interior erótica y deseante, que nos llevarán a comprender la naturaleza erótica de este personaje.

Los objetivos se resumen, entonces, en interpretar y comprender la figura teatral de Salomé en la tragedia en un acto de Wilde y en la obra simbolista de Pessoa. Para delinear la configuración poética y erótica del cuerpo en dichas obras. Dicha interpretación recurrirá a la comparación de los personajes de ambos autores, haciendo énfasis en la mirada y el sueño como rasgos fundamentales

y que expresan la esencia erótica y trágica de cada uno. Analizaremos la mirada y el sueño como elementos desencadenantes del erotismo en las obras.

De modo que hacemos un rastreo bibliográfico de los trabajos más relevantes sobre Salomé, especialmente aquellos que estudian el tema del erotismo en la obra, con Salomé como figura central. Nos interesa el contexto histórico del personaje y la relación con otros productos artísticos que contribuyen al mejor entendimiento de la pieza teatral. De igual manera pretendemos ubicar el núcleo del análisis literario de *Salomé* en la mirada y el sueño como categorías que configuran el erotismo en ambas obras.

El estudio del cuerpo, tanto en la literatura como en la sociedad, ha tenido innumerables manifestaciones. El cuerpo siempre será un tema tabú, aunque todos vivamos dentro de uno, se nos dificulta, se nos prohíbe, o no se nos da ser iniciados en sus misterios para poder vislumbrar sus diferentes naturalezas. Esta investigación busca adentrarse en una de ellas, quizá una de las más primigenias y enjuiciadas, o más bien negada, precisamente por restricciones de tipo religioso moral, político, social, patriarcal, etc. Reconocer nuestra naturaleza erótica y la de los otros cuerpos nos congracia con nosotros mismos y con el sentimiento colectivo que reconoce nuestra faceta intelectual y humana.

En la *Salomé* de Wilde y Pessoa esta naturaleza erótica, violenta y onírica del cuerpo nos permite hacer un recorrido muy evocador del mismo, del deseo por poseer el cuerpo del otro. Tanto así que este deseo se torna siniestro y trágico. En la actualidad el cuerpo tiene una carga semiótica y cultural muy intensa, y aunque esta erotizado al tope no es ese tipo de erotismo al que buscamos acercarnos. Se trata más bien de indagar en las obras, un cuerpo donde la naturaleza de lo erótico proporciona un campo de análisis muy enriquecedor, cargado de símbolos y categorías muy interesantes tanto en su análisis teórico como poético o estético, que constituyen también el universo literario de los dos autores.

La idea central de este trabajo es comprender las distintas naturalezas eróticas de la figura teatral de Salomé, desarrolladas por Wilde y Pessoa. Su estudio se realizará por separado para pasar posteriormente a la comparación. Aquí resultan de especial importancia las categorías estéticas de la mirada y el sueño. Se identificarán las diferencias y semejanzas profundas y se expondrán sus respectivas condiciones trágicas. Para la interpretación de las figuras de Salomé creadas por Wilde y Pessoa este trabajo se apoya en conceptos filosóficos y estéticos del pensador francés contemporáneo Bataille; en particular para la comprensión del erotismo y la voluptuosidad y su relación con el gasto, el sacrificio y el crimen. Además, los elementos metodológicos de este trabajo son los propios de una interpretación estético-filosófica, aplicada a dos obras teatrales centradas en el mismo personaje bíblico.

Buscaremos el rastreo de Salomé analizando su condición de arquetipo, además de presentar un contexto básico de cada uno de los autores involucrados en esta investigación teórica. Luego interpretaremos estas figuras partiendo de cada autor y con el apoyo de los conceptos de Bataille. Posteriormente estableceremos las conclusiones más relevantes y los aportes del trabajo. Como hemos expuesto, para realizar dicho análisis poético en la obra *Salomé* y poder extraer el objeto de estudio de dicha problemática y así materializar nuestra búsqueda, fue necesario visualizar en un amplio espectro documental de la figura de Salomé y hacer un rastreo tanto de tipo bíblico, literario, como un rastreo visual y musical, del personaje de Salomé. Dentro de este amplio espectro de referentes, nos apoyamos en los más representativos, haciendo además un estado del arte de las diferentes y recurrentes representaciones de este personaje en las manifestaciones culturales y artísticas. Contextualizando por ejemplo la “L’Aparition”, pintura de Moreau, que nos remitirá a Gustave Flaubert en su cuento “Herodias” y la ópera de Richard Strauss que tienen en común la potencia simbólica de este personaje.

A la luz de lo anterior proponemos analizar la mirada y el sueño como elementos que configuran tanto lo erótico del texto como su poética, entendiendo que estos elementos son los que desencadenan tanto el conflicto dramático como el desarrollo discursivo de la obra, donde la mirada y el sueño están enmarcados por la prohibición, elementos que se desarrollaran en el análisis, estos que desembocan en el deseo de posesión del cuerpo del otro y llevan a un desenlace trágico, donde se anula la autonomía del otro y se le violan sus derechos fundamentales como la vida y la libertad.

Estas piezas teatrales suelen ser estudiadas desde la individualidad de la obra artística, razón por la que no forzamos la interpretación, sino que respondemos a las solicitudes del texto, siempre en función del autor y a la luz de investigaciones realizadas. Esto implicó que no nos redujéramos exclusivamente al análisis de los contenidos literarios por sí mismos, ni a las categorías (formas gramaticales, semánticas, sintácticas, conceptuales o figuras literarias), porquenuestra exigencia fue una comprensión amplia del material, No necesariamente restringiendo esta perspectiva, solo que no es la elegida en este caso; De ahí que consideramos también a los autores y las interpretaciones que de sus obras se han hecho, que suponen esa relación, a veces olvidada, entre literatura y sociedad, ratificando el hecho de que en la literatura podemos establecer cuándo y por qué aparecen determinados juicios políticos, literarios o estéticos. Asunto que no es en este caso la matriz investigativa. En este caso Salomé, por ejemplo, representa el arquetipo de *femme fatale*, que de algún modo define el personaje o tipo de personaje en Wilde. Esto porque las actitudes de los escritores pueden ser ubicadas en el tiempo de acuerdo con los modos de vida que imperan en su contexto. Lo que indica que cada aporte del poeta, bajo diferentes voces enunciatoras, evidencia particulares condiciones históricas, fortaleciéndose de este modo la comprensión de la vida intelectual de la época.

2. Antecedentes teóricos y estéticos de la investigación

Salomé es una figura cultural de primer orden, una de las más interesantes y problemáticas de la historia cultural de occidente. Salomé es un mito, cuya fuerza nace de la complejidad psicológica del personaje bíblico, transmitida a los personajes artísticos que lo encarnan y a la violencia interior y exterior que posee y desata.

Salomé es la forma femenina del término hebreo *Shalom*: un saludo de paz. Por lo tanto, significaría “pacífica” o “la pacífica”, siendo la forma femenina del nombre Salomón. Desde el contexto bíblico seguimos al historiador judío Flavio Josefo, que en *Las antigüedades de los judíos* (2013) referencia a varias mujeres del *Nuevo Testamento* y a la figura de Salomé, especialmente en el “Capítulo I”: “Los hijos de Herodes regresan de Roma; son calumniados por Salomé y Feroras” del *Libro XVI* (p. 17).

En primer lugar, Salomé es el nombre de la esposa de Aristóbulo primero, rey de Judea, también llamada Alejandra. A la muerte de su esposo liberó a sus hermanos, encerrados en prisión, y puso al mayor de ellos, Alejandro Janeo, en el trono judío, como lo cuenta Josefo en las *Antigüedades* 13,12,1 y en *Guerras* 1,4,1. No sabemos si la muerte del rey fue natural o un crimen ni si la liberación de los hermanos sería el motivo de una posible muerte criminal de Aristóbulo, nombre de origen griego que quiere decir: “destacado en el consejo”.

En segundo lugar, se encuentra Salomé, la hija de Antípatro con su esposa Cypros, y hermana de Herodes el Grande. Es la primera vez que el nombre caracteriza una mujer perversa y llena de maldad. Acusó a su esposo José de serle infiel y tener un adulterio con Miriam, la esposa de Herodes, el cual hizo ejecutar a José, pero perdonó, engañado, a Salomé, a quien amaba. Finalmente se divorció de ella.

Salomé volvió a casarse, esta vez con Costobaro, pero, cuando quiso deshacerse de él, lo acusó de traición al rey, con lo que fue condenado a muerte. También la consideran culpable de las muertes de los príncipes Alejandro y Aristóbulo, y de la madre de estos, Miriam. Siendo ya una mujer anciana se enamoró de un joven príncipe árabe, de nombre Sileo, primer ministro de los árabes nabateos, viejos enemigos de Herodes. Cuando Sileo en persona le pidió a Herodes el Grande la mano de su hermana Salomé, Herodes le exigió circuncidarse y abrazar la fe judía, con lo que Sileo no accedió y volvió, muy molesto, a sus tierras. Según Josefo en *Antigüedades* 15,4 y 17,8, Salomé, siempre intrigante, apoyó la revuelta de Antipas contra Arquelao.

En tercer lugar, tenemos a Salomé, hija de Herodes el Grande con Elpís, dada la amistad de Herodes el Grande con Roma. El propio Cesar Augusto le aumentó considerablemente la dotea Salomé, cuando su padre fue a casarla con uno de sus propios sobrinos; hijo de sus hermanos Feroras, según indica Flavio Josefo en *Antigüedades* 17,1 y *Guerras* 1, 28.

En cuarto lugar, aparece Salomé, la esposa de Zebedeo y madre de los apóstoles de Jesús, Jacobo y Juan, según se lee en Mateo 25,56 y en Marcos 15,40 y 16,1. Es también una de las mujeres que sigue a Jesús y atienden sus necesidades. Según relata Marcos en 27,56, fue una de las mujeres que asistió a la crucifixión y figura entre las que, en la mañana del día de la resurrección, llevó flores a la tumba del maestro, como cuenta Marcos en 16,1.

En quinto lugar tenemos a la Salomé que nos ocupa en esta investigación; la hija de Herodías con su primer marido Herodes Filipo, como constata Flavio Josefo en *Antigüedades* 18,5,4. Esta Salomé danzó ante su padrastro Herodes el tetrarca, quien le había prometido darle lo que pidiese, hasta la mitad de su reino, pero ella, instigada por su madre Herodías (que odiaba a Juan el Bautista, quién descalificaba el segundo matrimonio de Herodías por inmoral), provocó el asesinato del profeta al pedir su cabeza tras incitar a su padrastro con su erótica danza, lo cual está narrado por Mateo, 14,3-11 y Marcos, 6,17-28. Salomé se casó con su primo Filipo, tetrarca de Iturúa, y, después, con su primo, también llamado Herodes, rey de Cálcedonia, con el cual tuvo tres hijos.

Por su parte, Herodes Antipas, que vivió entre el año 20 antes de Cristo y el año 39 después

de Cristo, fue hijo de Herodes el Grande y de Maltace, esposa samaritana de Herodes. Fue educado en Roma, junto a su hermano Arquelao y su medio hermano Felipe. Dado que Arquelao heredó el trono, Herodes el Grande le dejó a Herodes Antipas la tetrarquía de Galilea y Perea, con lo cual fue rey de Jesús. Levantó una muralla en torno de Séforis, ciudad a la que convirtió en su capital, así mismo fortificó la ciudad de Bet-haram, en Perea, cambiando el nombre de la ciudad por el de *Julia Livia*, en honor de la esposa de Augusto. Herodes Antipas se casó con una de las hijas de Aretas, rey de los árabes nabateos, pero luego en Roma se enamoró de Herodías, que era la esposa de su medio hermano Felipe, se unió a ella repudiando a su legítima esposa, esta es la razón por la que Juan el Bautista rechazará la unión del rey con Herodías, la cual instigó su muerte, como se registra en Mateo en 14,1-12.

Cuando la fama de Jesús se extendió Herodes Antipas llegó a creer que se trataba de Juan el Bautista que había resucitado, como lo indica Mateo en 14,1-2, Lucas en 23,7-12,15 y aparecen Hechos 4,27. Herodes se hallaba en Jerusalén por los días de la crucifixión de Jesús, Pilatos le envió a Jesús y Herodes se lo retorna decepcionado de no sacarle ni un milagro y Pilatos lo ejecuta. Aquel mismo día Herodes y Pilatos, que habían reñido, se reconcilian.

Es necesario indicar aquí que, en su obra, Wilde confunde a Herodes el Grande (Mateo, 11:1), con Herodes Antipas (Mateo, 14:3) y con Herodes Agripa (Hechos, 13). Según Robert Ross, albacea y amigo de Wilde, en su texto “Una Nota sobre Salomé”, escrito para la edición londinense de John Lane de 1907, esta confusión no lo sería, pues Wilde la comete intencionalmente, dado que quiere que su Herodes funcione como un “tipo”, y no como un personaje histórico. Wilde quiere construir una imagen del poder y del poderoso como un cierto tipo humano, torpe y delirante, propenso a la arrogancia y a la megalomanía, frívolo, supersticioso, manipulable y malvado.

3. Fundamentación teórica

El autor español Rafael Cansinos Assens publicó en la Editorial América, en Madrid, 1919, un ensayo titulado “Salomé en la literatura”, donde analiza la figura de Salomé en los autores Wilde, Flaubert, Mallarmé, Apollinaire, Eugenio de Castro y en el mismo Cansinos Assens. En el juramento insensato de Herodes, registrado en el nuevo testamento, en Marcos, 6, 21-29, que reza: “Pídeme lo que quisieres, que yo te lo daré. Y te juro: todo lo que me pidiereste daré, hasta la mitad de mi reino”¹, se basa una de las situaciones extremas de la Biblia y una de las piezas de la historia de la literatura y del arte (música, pintura teatro y cine), más significativas de Occidente.

Mientras en Wilde se trata de una transfiguración literaria para la escena, la cual se construye a partir de las repeticiones que elevan la intensidad de la situación, llevándola a la condición de trance, en la que la Luna aparece como personaje misterioso, a la vez causa y efecto, en una historia trágica y llena de presagios. En Flaubert, en un texto corto, titulado Herodías, se evoca el extraordinario poder de lo exótico y atmosférico como determinante de la conducta humana, lo sugestivo y voluptuoso que muestra todo su poder.

Por su parte Mallarmé en su poema simbolista “Herodiada”, recoge los instantes decisivos del drama, y pone a dialogar a Herodías con la nodriza, diálogo donde se revela la profunda angustia de Herodías por la pérdida progresiva de la belleza y la juventud, y su ansia loca de poseer el poder de la mirada de Venus, la Diosa del Amor, la tejedora de ardid.

Eugénio de Castro, poeta portugués, escribió en 1911 un soneto que empieza describiendo la belleza de Salomé vestida de pedrerías, y de su entorno, grato a pesar de sofocante calor. La belleza de Salomé es tal que calma a los leones nubios que se mueven en su entorno y cuyos rugidos son de amor, cuando olisquean sus manos. Ella es “divinamente bella”(p. 17), pero está presa de los más terribles delirios, su ira empalidece las llamas y sus turbias intenciones ensombrecen su belleza deslumbrante.

Apollinaire, a su vez, nos presenta una Salomé que baila para el Bautista, para que este sonría, y no para la complacencia y la promesa fatal de Herodes, al cual dice: “Cuando vuestrossoldados lo llevaron, oh Herodes, / Todos los lirios de mi jardín murieron” (p. 21). El poema esburlesco y absurdo, Salomé parece burlarse de todo.

Cansinos Assens aborda el tema con un profundo estudio hermenéutico, partiendo de los evangelistas Marcos y Mateo, recrea el contexto histórico de la palestina de Herodes y termina con la presentación de la figura de Salomé como una figura destinal, a la cual ve presa de la obsesión y la reiteración delirante de ideas fijas.

En cuanto a la Salomé de Wilde, fue publicada originalmente en francés en 1881, en 1894 apareció la traducción inglesa. Wilde tuvo muchos problemas para estrenar la obra, no pudo obtener el permiso para presentarla en Londres, porque la normativa de la época prohibía representar teatralmente temas bíblicos, pero realmente la razón habría sido lo escabroso y pasional del tema.

La obra se estrenó en París, con un programa diseñado por Toulouse Lautrec. El argumento original fue retocado en las partes más atrevidas y se presentó privadamente en varioslugares de Europa. Solo pudo estrenarse en Londres hasta el 5 de octubre de 1931, en el Savoy Theatre. Ya en 1930 la obra se publicó en París, por la Societé des amis du libre moderne, con ilustraciones de Manuel Orazi.

La obra de Wilde sirvió de inspiración al compositor alemán Richard Strauss, quien compuso una ópera homónima. En España apareció traducida al castellano en 1902, por J. PérezJorba y P. Rodríguez, sin embargo, la primera presentación fue en lengua catalana, con la actuación de Margarita Xirgu, el día 5 de febrero de 1910 en el Teatro Principal de Barcelona.

Otras presentaciones son las de Lindsay Kemp, con la actuación de Mayrata O’Wisiedo en 1978, en el Teatro de la Comedia de Madrid, la de Terenci Moix, dirigida por Mario Gas, conNuria Espert y Luis Merlo, en 1985. La versión de Mauro Armiño, dirigida por Miguel Narros, con la actuación de María Adánez, Elisa Mantilla, Millán Salcedo y Chema León en Madrid, teatro Lope

de Vega en 2005; y, finalmente, el montaje dirigido por Jaime Chávarri en 2016, con Victoria Vera, Manuel de Blass y Maite Brik.

Por otra parte, vale la pena señalar la ópera seria *Hérodiade*², en cuatro actos, basada en la obra ya mencionada de Flaubert, y que se estrenó en el Teatro Real de la Moneda, en Bruselas, el 19 de diciembre de 1881, con música de Jules Massenet y libreto de Paul Milliet y Henri Gremont.

En cuanto a la *Salomé* de Pessoa, se inscribe en el llamado teatro simbolista, que no se trata de la representación escénica de lo real sino de la puesta en escena del mundo de lo simbólico. El simbolismo nace como movimiento literario en Francia, a finales del siglo XIX, como una reacción creativa contra el naturalismo y el parnasianismo. Fue Baudelaire el precursor del simbolismo; pues en *Las flores del mal*, de 1857, en el poema “Correspondencias” (p. 56), se refirió a la naturaleza como “bosque de símbolos” (2009, p.56), que contemplan al hombre mientras este lo atraviesa. Para los simbolistas la analogía y la sinestesia se transforman en los instrumentos literarios preferidos, pues se espera de ellos el poder de desvelar los sustratos profundos de la realidad, que no se captan en el concepto, ni en los sentidos ni en la metáfora tradicional ni en el intelecto.

La obra artística simbolista (literaria, musical, pictórica, fotográfica o teatral), debe emanciparse de la lógica y la gramática tradicional y debe volverse libre y autónoma para poder explorar y expresar las relaciones entre la materia concreta y las ideas abstractas. La obra de arte debe ser capaz de evidencia para desentrañar el significado oculto y profundo de las cosas humanas. Aquí la musicalidad del poema y su poder de evocación, se vuelven más importantes que la manifestación de la individualidad vital del artista.

El texto “La siesta de un fauno”, de 1876, de Stefan Mallarmé, es considerado una especie de manifiesto fundacional del simbolismo. Posteriormente, J. Moréas publicó en 1886 en el suplemento literario de *Le Fígaro*, el “Manifiesto simbolista”, donde ya está planteada la ruptura con las estéticas precedentes y la teorización del movimiento. Mallarmé está, a su vez, influenciado por las ideas de Poe, cuyo texto de 1846, “La filosofía de la composición” le inspiró las premisas básicas del movimiento.

La exploración del mundo simbólico del hombre, la búsqueda de un lenguaje trascendente y místico, el gusto por la transgresión y lo exótico y el valor de enfrentar la condición humana mortal y confusa, fueron elementos muy fuertes en el simbolismo. A partir de la década de 1890 el simbolismo se extendió por Europa y fue cultivado por autores como él ya mencionado Moréas, Verhaeren, H. de Régnier, J. Laforge, Maeterlinck y Kahn, en el ámbito francés. En Rusia se destacó Blok, en Alemania S. George y en Inglaterra Swinburne. Poetas de la talla de Eliot, Yeats, Rilke, D'Annunzio y H. von Hofmannsthal y poetas de lengua española como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío.

En el simbolismo hay una transformación estética en cuanto a la forma de entender el contenido de la realidad que la obra teatral nos transmite. Se cuestiona que el teatro tenga la obligación de representar preferentemente a la realidad “real”; no sólo cualquier otra “realidad” puede ser representada, sino, incluso, la sospecha sobre lo real de la realidad. La realidad consiste en el hecho mismo de su representación.

La Salomé de Pessoa no sólo se inscribe en estos parámetros, sino que desarrolla toda su dimensión “mística”; parte de la desconfianza sobre la identidad del ser. ¿Quién es, aquí, Salomé, quién es el Bautista? Toda la obra está planteada dentro del sueño y la incerteza. Toda realidad está aquí trastocada, alterada, difícil de percibir y de interpretar. Pessoa pretende, en su teatro, en su Salomé, hacer visible lo que está más allá de la percepción misma, esto es; lo mismo que pintores como Klee, Kandinsky y Malevich estaban tratando de mostrar por medio de la abstracción pictórica. Pessoa quiere ilustrar la negación estética de los elementos de la realidad cotidiana. Los espacios, los personajes, los acontecimientos dramáticos, los diálogos, los tiempos, el hilo argumentativo cortado frecuentemente, los espacios... adquieren una consistencia de sueño, de irrealidad, de levedad y de ilusión, a pesar de lo trágico que trasluce tras la “ilusión como realidad” o la “realidad como ilusión”. La realidad teatral de los dramas de Pessoa está en los diálogos de los personajes, a los cuales el autor denomina “figuras”. Salomé es, así, una figura perpleja de su propia existencia, de su deseo y su delirio, una figura de su propio sueño. (Pessoa, 1996, p. 11)

4. Herramientas metodológicas, procedimientos e instrumentos empleados

Este trabajo investigativo utiliza como herramientas metodológicas la lectura crítica. Definimos esta lectura crítica como un ejercicio dialéctico y de comprensión de los textos seleccionados de Wilde y Pessoa, inspirados en Salomé a partir de las reflexiones teóricas de Bataille a cerca del erotismo, la voluptuosidad, la literatura, la muerte y la condición humana. Esa lectura pausada, minuciosa y crítica permite luego el ejercicio de interpretación o establecimiento del sentido de los textos, usando para ello un método combinado de tipo genealógico-estratigráfico, muy utilizado en la interpretación de textos filosóficos, literarios, religiosos y dramáticos.

El método consiste primero en establecer la genealogía de los textos y conceptos, esto es; rastrear su origen y reconstruir su historia para comprender su génesis, su desarrollo y su causalidad, hasta llegar a su manifestación presente. A continuación, se lleva a cabo un análisis hermenéutico de los dramas de Wilde y Pessoa profundizando en cada uno de los estratos de significación que poseen las dos obras, haciendo una lectura minuciosa de cada uno de los momentos de las mismas. Dadas las capas de significación histórica filosófica artística, sexual y psicológica entre otras, que ha tenido el personaje de Salomé, sus implicaciones a nivel artístico, ya sea este de origen dramático, pictórico o musical.

Para este segundo momento metodológico, que profundiza la comprensión y la interpretación de los textos, de sus relaciones y diferencias profundas, de sus valores y significados particulares y de su trascendencia espiritual y cultural para nosotros, de su inmenso valor estético y filosófico, es que resultan apropiados los conceptos tomados de la obra de Bataille, los cuales se irán aplicando a medida que la metodología de lectura lo requiera. Línea alínea, a cada texto, y de manera progresiva. Consideramos que los conceptos de Bataille nos proporcionan una perspectiva hermenéutica, reconociendo esta como la teoría general de la interpretación, dedicada a la indagación del autor y su obra textual, en este caso sobre el erotismo, dicha teoría que nos aporta conceptualmente para al estudio de los textos de Wilde y Pessoa, y así comprender como se

configura el erotismo y como se manifiesta en el personaje protagónico.

Este trabajo se divide así en dos capítulos, dedicados al análisis de las obras de Wilde y Pessoa para establecer finalmente unas conclusiones y hallazgos que la investigación permite en procura de cumplir sus objetivos. De igual manera consideramos unos conceptos clave a lo largo de toda la investigación: erotismo, vida, belleza, seducción, voluptuosidad, deseo, sacrificio, angustia, sagrado, profano, poder, muerte, mal, maldad, despilfarro, gasto, simbología de la luna llena y sueño.

Finalmente es importante precisar que para el análisis de la mirada y el sueño como elementos detonantes del erotismo en la obra *Salomé* de Wilde y de Pessoa, respectivamente, y como componente transversal en esta investigación, partimos de un tipo de análisis cualitativo, pues este modelo de investigación nos permite abordar la mirada, el sueño, lo erótico, el deseo como categorías de estudio. Además, nos sitúa en un nivel de análisis descriptivo a través de un rastreo teórico y su conceptualización e interpretación, y contextualización, para sustentar su desarrollo dentro de la estructura dramática y poética de la obra. La mirada y el sueño desencadenan otros niveles de interpretación dentro del mismo texto, que nos llevan a la descripción de dimensiones y variables de tipo psicológico o histórico, permitiéndonos indagar en asuntos subjetivos que recrean y exploran la realidad humana y sus pasiones, expresadas a veces de manera subtextual o como sentidos intrínsecos que subyacen en la estructura poética de la obra.

El modelo cualitativo surge como alternativa al paradigma racionalista, puesto que en las disciplinas de ámbito social existen diferentes problemáticas, cuestiones y restricciones que no se pueden explicar ni comprender en toda su extensión desde la metodología cuantitativa [...] Esta corriente ha recibido alternativamente diversas denominaciones: paradigma cualitativo, metodología cualitativa, interpretativa [...] Esta metodología de análisis (de textos científicos, planes de estudio, leyes...) desarrollada a lo largo del estudio fue ubicada en el ámbito de lo descriptivo, pretendiendo descubrir los componentes básicos de un fenómeno determinado extrayéndolos de un contenido dado (López, 2002, p. 68).

5. Contenido del trabajo

5.1 Capítulo I

5.1.1 Breves apuntes sobre la vida y obra de Wilde

Óscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854- 1900) nació en Dublín (Irlanda) el 16 de octubre. El amor incondicional a la belleza determinó su vida y obra. Su padre, oftalmólogo y otorrino, fue nombrado Sir en 1864. Su madre, Jane Francesca Elgee, (lady Wilde) era una gran lectora y autora de varios textos, con el pseudónimo de Speranza, y reunía en su casa un círculo de intelectuales bohemios. Ella fue determinante en la vocación artística de su hijo. La formación de Wilde se dio en prestigiosos colegios, en los que se destacó. Con frecuencia sus vacaciones transcurrían en Francia, con lo cual adquirió la lengua y la cultura francesas, de ahí que varias de sus obras fueron escritas en esta lengua.

En 1871 Wilde inicia sus estudios universitarios, en el Trinity College de Dublín, donde muestra su enorme interés por los autores clásicos, las lenguas griega y latina y los autores ingleses. Son tan buenas sus notas que le proporcionan una beca en el Magdalen College en Oxford, allí entró en contacto con el simbolismo francés y el prerrafaelismo, mediante sus maestros John Ruskin y Walter Pater. En 1878, siendo aún muy joven, escribió sus primeros poemas, en particular uno extenso, titulado “Ravenna”, con el cual obtuvo el premio Newdigate. En 1881 publica una colección titulada *Poemas*, bajo la influencia literaria de Keats y Rosseti. Ya por esta época destaca en su forma extravagante de vestir y de decorar sus espacios; se declara un “esteta puro”, que atrae admiradores y, a la vez, muchas críticas e intentos de ridiculización.

Siempre fascinado por la cultura helénica, viajó por Grecia e Italia durante su periodo universitario. Ya graduado, viajó a Estados Unidos con el fin de impartir una serie de conferencias sobre prerrafaelismo y esteticismo en 1882; en New York se estrena, sin éxito alguno, su primera

obra teatral: *Vera o los Nihilistas*. *La Duquesa de Padua*, de 1883. Tras una corta estadía en París, Wilde se instala en Londres, donde conoce a una bella joven llamada Constance Mary Lloyd, con quien se casa en el 29 de mayo de 1884. La pareja tuvo dos hijos, Cyril y Vyvyan, nacidos, respectivamente, en 1885 y 1886. En el año siguiente, 1887, Wilde se emplea como periodista y se hace cargo de la publicación *Women's World*, simultáneamente escribe textos como *El fantasma de Canterville* y *El alma del hombre bajo el socialismo*.

En 1888 publicó los cuentos del *El príncipe feliz*, una colección de relatos que aumentó en una segunda edición, cambiándole el título a *Una casa de granadas*, en 1891 apareció su ensayo "El alma del hombre", donde toma una posición crítica y se adhiere a las ideas del anarquismo filosófico, también en este año termina sus ensayos de estética, reunidos en *Intenciones*, y publica su obra maestra *El retrato de Dorian Gray*, donde el hedonismo y el narcisismo son el centro de reflexión filosófica a través de una obra literaria de intensa perfección. A partir del éxito de esta obra, Wilde es aclamado por los círculos intelectuales londinenses, frecuenta los foros y los salones de la alta sociedad, así como las fiestas, donde actuaba, contaba relatos y se embriagaba a placer.

En pleno reconocimiento social, publica, en 1892, *El abanico de Lady Windermere*, la primera de sus cuatro comedias. La obra cautivó al público y confirmó la fama del autor. Wilde inicia una serie de melodramas de sociedad ingeniosos y brillantes. Estos son: *Una mujer sin importancia*, de 1893, *Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto*, ambas de 1895, en ellas destacan la belleza de los diálogos, la elegancia de los personajes y las situaciones y el recurso narrativo de la paradoja. Su siguiente obra dramática, escrita en francés, es uno de los objetos de estudio de esta investigación: *Salomé*, un drama en un acto que explora el mundo del erotismo, la transgresión y las pasiones obsesivas del poder, el deseo y la mística. Es una de las mejores obras de Wilde, de gran carga poética, una obra ambigua y sensual, sumamente perturbadora y lúcida.

Estaba previsto que Sara Bernhardt interpretará el papel protagónico en el estreno en Londres, pero, como ya se dijo, se impidió la presentación por tratarse de un tema bíblico tratado de forma atrevida y libre, es decir: se impuso la censura. La obra solo subió a los escenarios

en 1896, estando ya Wilde encarcelado. Unos años después (1905), el compositor alemán Richard Strauss compuso su opera homónima inspirada en la obra de Wilde.

Wilde fue encarcelado por el delito (en la época así considerado) de homosexualismo, cuando la relación que había iniciado con Lord Alfred Douglas fue denunciada socialmente por el Marqués de Queensberry. El joven deslumbró a Wilde por su destacada belleza, y el escritor, sumamente sensible ante lo bello, cayó bajo los encantos del joven de 20 años, que animoso de pelear con su padre, lo animó a entrar en una querrela judicial con el Marqués por difamación. El resultado fue que Wilde perdió la querrela y fue condenado a 2 años de trabajos forzados, esta condena fue muy dura y le motivó a escribir en la cárcel un texto en forma de carta titulado *De Profundis*, donde reflexiona sobre su relación con Alfred, con quien reanudó la relación tras salir de la cárcel. La familia de Wilde huyó del escándalo cambiándose el apellido, y este perdió la tutela de sus dos hijos y se vio, finalmente, obligado a renunciar a la relación para recibir una modesta pensión de su esposa.

Al final de su vida, retirado en Francia, usó un nombre falso; Sebastián Melmoth, y escribió en 1892 *La balada de la cárcel de Reading*, un hermoso texto en el que evoca amargamente su vida en prisión, a través de la narración poética de la angustia que sufre un condenado a muerte a la espera de su ejecución. El poema está dividido en 6 partes y resulta un alegato humano contra el horror de las cárceles, donde lo humano de los individuos se destruye.

Tras la ruptura con el amante y con la familia, Wilde se trasladó a París, allí le llegó la noticia de la muerte de su esposa en Italia. Wilde, ayudado económicamente por sus amigos, fue a visitar la tumba de Constance. Al volver a París adquirió una otitis muy fuerte, la cual degeneró en un proceso canceroso, se alcoholizó y se le diagnosticó sífilis, todo lo cual desembocó en una terrible agonía. Murió el 30 de noviembre de 1900. Fue enterrado en el cementerio de Bagneux y años después sus restos se trasladaron a Pere Lachaise. En su tumba se grabaron unos versos de su *La balada de la cárcel de Reading*. El siglo XX lo consagró como uno de los grandes escritores de la literatura universal.

5.1.2. *Salomé* de Wilde

Salomé es un drama en un acto, lo cual, teatralmente, implica que la obra debe ser un todo completo que se desarrolla de principio a fin en unas pocas páginas y en su montaje en tablas, en poco tiempo. Por lo tanto, todos los elementos teatrales se plantean de inmediato y la obra se desarrolla desde su inicio con muy alta intensidad. La obra requiere de un grupo de personajes descrito así:

HERODES ANTIPAS, tetrarca de Judea

JOKANAAN, el profeta

NARRABOTH, un joven sirio, capitán de la guardia

EL PAJE DE HERODÍAS

SOLDADO PRIMERO

SOLDADO SEGUNDO

EL CAPADOCIO

EL NUBIO

SALOMÉ, la hija de Herodías

UN ESCLAVO

HERODÍAS, mujer del tetrarca

TIGELINO, joven romano

CORTESANOS, JUDÍOS, NAZARENOS, UN SADUCEO, UN FARISEO, ETC.

NAAMAN, el verdugo

LAS ESCLAVAS DE SALOMÉ (Wilde, 2011, p. 5).

La escena se abre con Narraboth hablando con el paje en la amplia terraza del alcázar de Herodes, pared de por medio con el salón donde se desarrolla el festín, los soldados se apoyan en sus armas, a la derecha se ve una gran escalera; a la izquierda y en el fondo, una antigua cisterna, con una tapa

de bronce pintada de verde. Allí está encerrado el Bautista. Un elemento muy importante aparece aquí: la luna llena reluce muy clara, en un cielo estrellado. Más adelante se mostrará la importancia simbólica de la luna a lo largo del desenvolvimiento del drama.

Narraboth abre la obra centrando el asunto: anuncia la belleza deslumbrante de Salomé, la cual está como resaltada en aquella noche, el paje, a su vez, nombra el embrujo y la rareza de la luna, que tiene el semblante de una muerta “que se levanta de su sepulcro en busca de otros muertos” (p. 9). Narraboth compara entonces a la luna con una blanca princesa que danza, pero el paje insiste en que parece una mujer muerta que camina lentamente. La belleza de Salomé y el embrujo de luna abren así la obra, pero; ¿qué es la belleza?, ¿cuál es su poder?, ¿qué hace bella a la princesa?, ¿qué representa aquí la luna? Progresivamente se irán aclarando estos conceptos y símbolos. Dice Bataille, en *El erotismo* (1997),

que la belleza humana es el alejamiento de los rasgos animales, que juzgamos bello un rostro o un cuerpo humano, en la medida en que sus rasgos se alejan de los que caracterizan a los animales, por el contrario; juzgamos humanamente feas aquellas facciones que nos recuerdan a las características animales (p. 128-129).

Salomé es bella porque su cuerpo es leve, erguido, elegante, su piel es blanca y suave, su rostro es pulido y dulce, sus proporciones son perfectas, sus movimientos son armoniosos y la gracia y la humanidad de su cuerpo irradian naturalmente de ella, engalanándose, además, con sus maneras y modales de princesa, y con sus lujosos ropajes.

Pero, por otra parte, dice Bataille que la belleza es una promesa de placer, con lo cual la dimensión erótica de la belleza es así resaltada (p. 129). Salomé es joven, bella, y pertenece a la nobleza, todo en ella promete placer, múltiples placeres, todos los placeres que la sensibilidad humana puede tener. Por lo tanto, Salomé provoca, con excesiva facilidad, el deseo humano, ese misterio vertiginoso que nos define. El poder de la belleza de Salomé es el de prometer a aquellos que la perciben, y percibirla es desearla, un placer tan supremo como la belleza de la princesa. Salomé es irresistible, su capacidad de seducción es enorme.

La belleza, la seducción y el deseo y la voluptuosidad, son características esenciales de Salomé que Wilde nos plantea de entrada, son las claves de su extraño y desmesurado poder, por lo

cual se impone aquí desarrollarlas como categorías de interpretación. Lo bello, definido por la filosofía dentro de la disciplina estética, es una categoría esencial. Es el concepto que describe a la cualidad que llamamos belleza. Bello procede, etimológicamente del latín, *bellus*, que significa bonito, elegante, agradable, amable, es decir, digno de amor. Lo bello designa también el valor estético más fundamental, es el valor estético por excelencia. Lo bello es definido, así como un concepto más noble, más fuerte, más grandioso y más valioso que lo bonito.

Lo bello no es solo un concepto o una categoría estética fundamental: designa también un valor. Así dice Baudelaire en sus *Curiosidades estéticas* de 1855, que “Lo bello es siempre raro” (p. 20), con lo cual se señala que lo auténticamente bello es escaso entre los hombres. Un filósofo tan importante para la tradición occidental como Platón ha transmitido la idea de que lo bello es el esplendor de lo verdadero, lo bueno y lo justo. Es lo bello entendido como manifestación del bien; en el diálogo *Fedro* (1871) dice que la belleza: “tiene el privilegio de ser a la vez un objeto tan sorprendente como amable” (p. 298). De ahí que la belleza, como aquello que se hace amar, provoca en el ser humano una contemplación que es el inicio de un ascenso hacia la contemplación y el recuerdo (anamnesis), de las formas ideales. En la doctrina platónica de lo bello, la belleza de un ser o de un objeto es la presencia de lo ideal en lo material; la belleza de algo en el mundo material significa que su semejanza o participación en la idea que lo define es más plena.

En el neoplatonismo, particularmente en Plotino, en su libro *Enéadas* (1982); libro 1, apartado 7, se lee lo siguiente: “El bien, que suministra la belleza a todas las cosas” (p. 301). En esta interpretación mística y cristiana de la teoría de las ideas de Platón por parte de Plotino, comienza la tradición occidental de considerar lo bello y la belleza como un atributo dado por Dios. En Plotino Dios es lo Uno divino, puro y perfecto de donde emana el mundo material de lo diverso.

De la obra de Plotino surge la tradición medieval de considerar la belleza un atributo dado por Dios, pero no se debe olvidar que la belleza física del hombre y, particularmente, la de la mujer, se consideró también una trampa y un gran peligro, puesto que la belleza y la voluptuosidad que provoca, según la teología cristiana medieval, es riesgo de tentación, pecado y condenación

eterna.

La belleza, un don de Dios, pasó así a ser un arma del diablo. Solo la belleza desprovista de voluptuosidad se podía admitir en la vida y en el arte.

Para Aristóteles, en la *Poética* (2009): “lo bello está en la grandeza unida al orden. La belleza se define así en relación con la simetría, por el orden y por la grandeza, lo cual es posible abarcar en su conjunto de un solo vistazo” (p. 57-58.). La doctrina de Aristóteles fue promulgada por escuelas como los estoicos, y en distintos pensadores. Un filósofo ecléctico, como Cicerón, considera la belleza, tanto del cuerpo como del alma, la armonía, proporción, unidad y disposición de las partes de un todo. En las *Disputaciones tusculanas* (2005) dice:

Así como en el cuerpo existe una armonía de formas bien proporcionadas y unidas y una buena disposición, que se denomina belleza, así en el alma la uniformidad y la coherencia de las opiniones y de los juicios, unida a una determinada firmeza e inmutabilidad, que es consecuencia de la virtud misma de la virtud, se denomina belleza (p. 31).

En la Edad Media, en la escolástica, la doctrina de Aristóteles y de Cicerón hizo parte de la tradición cultural, así lo demuestra Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, en *The Summa Theologica* donde lo bello se interpreta fundamentalmente como armonía y perfección. Esta doctrina también incluye el concepto de que el arte es copia de la realidad. Varios artistas y filósofos del Renacimiento siguieron esta doctrina, como lo hace Leonardo, en su *Tratado de la Pintura*. La belleza y lo bello se han constituido, así, en la categoría estética fundamental, en torno a la cual se han articulado históricamente las diferentes teorías estéticas.

En el mundo de la Ilustración, cuando la estética, de la mano de Baumgarten, se configura como una disciplina filosófica independiente, lo bello se redefine como perfección sensible, como perfección de la representación sensible y como placer que acompaña a la representación que proviene de la percepción sensible. Así se interpreta en Baumgarten, en la obra que define a la estética como disciplina separada e independiente de la metafísica: *Aesthetica* (1986).

Para los analistas de la Ilustración inglesa, como Hume y Burke, lo bello y la belleza se definen en clave empirista. Hume, en su Ensayo “Moral y político”, y Burke en su ensayo “De lo

sublime y de lo bello”, consideran que lo bello y la belleza se definen en virtud de los caracteres que hacen que sea al placer sensible aquello a lo que llamamos lo bello. Para Kant, en la *Crítica del juicio* (1790), lo bello es lo que place o agrada al gusto, de ahí que para este filósofo el problema se centra en resolver la cuestión de cómo hacemos los juicios de gusto, para decir que algo es bello, feo o sublime. Y lo bello kantiano es lo que agrada universalmente y de manera desinteresada, y sin conceptos puros a priori, lo cual significa que la facultad de juicio o imaginación (pues conoce por imágenes), no posee conceptos innatos. Kant reconoce lo bello natural y define lo sublime en función de la experiencia de lo grandioso ante la naturaleza (pp. 317-318).

Kant también distingue entre lo que llama belleza libre y belleza adherente; la belleza libre es la que percibimos por fuera de todo modelo o concepto, como la belleza de las flores, y la belleza adherente, que se refiere a lo que gusta y agrada en relación a su cumplimiento de un modelo o concepto mental adquirido, como un caballo o una construcción arquitectónica de determinado estilo, donde hay un concepto adquirido en la cultura, que presupone lo que el objeto debe ser (pp. 62-64). Para Kant lo bello y lo sublime son el centro de la esfera sentimental y espiritual del hombre, para la esfera intelectual está el entendimiento y para la esfera de la voluntad la ética. Pero lo bello, como juicio estético, es también un elemento que produce equilibrio entre el entendimiento y la imaginación, como facultades independientes pero interrelacionadas del conocimiento humano.

En la definición de lo bello como lo verdadero o manifestación de la verdad, tiene lugar central la estética de Hegel, la cual carga con una herencia romántica. Hegel define esta categoría como la manifestación sensible del Espíritu como idea, mientras que la verdad, es la manifestación objetiva de la idea. Así tanto lo bello como lo verdadero son manifestaciones del mismo espíritu que se despliega dialécticamente en la realidad. Que lo bello es lo esencial y lo verdadero y que la verdad de la vida humana es la belleza de la intensidad de la existencia, es un postulado propio del Romanticismo (Souriau, 2010, pp. 640-644).

Vale decir, en este punto, que la Salomé de Wilde encarna completamente esta visión romántica y trágica de la belleza como forma suprema de la intensidad de la vida, es decir, como verdad evidente y profunda de la vida plena. Pero lo bello también ha sido considerado como perfección expresiva: es el caso de Croce, que considera a la belleza como expresión lograda. Para Heidegger, en una estética que de nuevo entra en relación con la metafísica, lo bello es el brillo de la verdad del ser, que acontece en la contemplación de la obra de arte.

Retomando a Bataille; la belleza humana se mide en relación con el alejamiento de los rasgos animales, pero la belleza humana encubre así a la animalidad de la que lo humano proviene, y que está plenamente representada en los órganos genitales. Lo bello humano, llevado al plano del erotismo, está allí no para ser admirado de manera neutra, sino para ser mancillado, expuesto y relacionado con aquella animalidad que pretende negar.

Volviendo a la interpretación del drama de Wilde, mientras Narraboth declara con vehemencia: “¡Qué hermosa está esta noche la princesa Salomé!” (p. 9), y los judíos discuten de teología, el page señala otro elemento esencial de la dramática de esta obra: la mirada. Todos miran a Salomé; Narraboth, el page, los soldados, el capadocio, el nubio, los cortesanos, los judíos, los nazareos, con particular lascivia y riesgo lo hace Herodes. Todos menos Jokanan, el bautista.

Mirar demasiado, con total intensidad de percepción y deseo, mirar para ser presa de la voluptuosidad, puede atraer lo funesto, es la advertencia que el page hace reiteradamente. La mirada humana está cargada de todos los sentimientos y pasiones del alma humana. Para las culturas del África negra mirar lentamente de abajo hacia arriba es una señal de respeto y bendición. Para la cultura de la Roma imperial la mirada puede ser benéfica o deseante, pero, dada su capacidad mágica, trae siempre el riesgo de la magia negra en la forma del mal de ojo.

La mirada expresa la vida interior y sus designios, desea, seduce, ignora, fascina, fulmina, mata. En la mitología griega la mirada de la Gorgona Medusa transforma en piedra a aquel a quien mira. Pero la mirada no solo revela lo visto, no sólo muestra aquello que vemos; la mirada con la que miramos nos revela, nos muestra, nos desnuda; ser visto mirando, ser un mirón, un voyerista,

es estar definido por la mirada y por lo mirado, pero de forma perversa. La mirada del deseo es una sed y ver a Salomé es desearla, tener sed insaciable de ella, de su belleza definitiva e intensa, como la muerte. Todos, menos uno, miran a Salomé, y ella ¿a quién mira?

Si miras a Salomé, caes en el deseo, la seducción y la voluptuosidad, caes en las redes de su poder, tan antiguo como lo es la humanidad, si miras a Salomé ya estas sumergido en el erotismo, que según la definición de Bataille “es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (1997, p. 235).

¿Qué es el deseo? ¿En qué consiste el deseo propiamente erótico? Lo interesante de la posición de Bataille es que determina al objeto de deseo como algo interno, psicológico, y no meramente el objeto externo, fenomenológico, que puede ser otro ser humano. A diferencia de la psicología, que no habla de erotismo sino de sexo, y que considera que el objeto de deseo es algo externo a quien desea, esto es, el cuerpo o la belleza del otro, Bataille considera que lo que se desea en el erotismo es la experiencia de continuidad con el otro, la experiencia de no estar separado y aislado del otro sino en la continuidad con este otro a través de los besos, las caricias, la contemplación y la penetración.

En Bataille el erotismo es entendido como la afirmación de la vida hasta en la muerte, que se hace presente en tres formas esenciales: erotismo de los cuerpos, erotismo de los corazones y erotismo místico (p. 235). El erotismo de los cuerpos es el amor corporal, que habitualmente llamamos sexo, pero Bataille sabe que el erotismo es la dimensión sagrada comunicacional del hombre, mientras que el sexo es una actividad del cuerpo. El erotismo de los cuerpos tiene por esencia una cierta violencia que es necesaria para sacar al ser aislado de su aislamiento, esta violencia no es destructiva sino ritual y teatral, su función es disponer a los amantes para la comunicación plena y la experiencia de la continuidad. Se trata de la violencia de la desnudez que abre al ser cerrado por la ropa, la violencia del deseo, que expresa sin pudor la disposición íntima, la violencia de los besos, que hacen de dos bocas una sola que queremos hacer durar en el tiempo. La violencia tierna de las caricias, la violencia de la penetración y su ritmo de amor, la violencia de los jadeos y gritos y la del placer que desborda lo que somos.

El erotismo de los corazones es la amistad, la unión familiar, la admiración y la guianza que

permiten la continuidad del afecto y el reconocimiento de lo que nos es dado y nos pertenece, lo que es de amar. El erotismo místico es el éxtasis. La unión tántrica, la unión con Dios o con sus creaturas divinas, que los místicos de todos los tiempos han relatado de manera confusa e intensa, como un desplazamiento del propio ser, como un estar fuera de sí y ser tomado, con intenso placer después de una ardua búsqueda de pureza y elevación espiritual, no pocas veces terrible y dolorosa. En el erotismo de los cuerpos, cuya experiencia de intensidad y desfallecimiento, de desnudez y entrega, de amor invencible y de fragilidad extrema del amor, de desbordamiento de los límites del ser, de angustia y felicidad, nos acercamos a la experiencia de la muerte.

Siguiendo con la descripción del drama de Wilde vemos que Herodías escancia vino para el tetrarca, al que Wilde describe, mediante el soldado segundo que afirma: “Es muy dado al vino el tetrarca” (p. 13). Herodes disfruta de vinos purpúreos, como el manto de César, amarillos, como el oro, y rojos como la embriagante sangre humana. En este momento El Nubio interviene y menciona la presencia de sacrificios humanos en su religión: “Los Dioses de mi patria gustan de la sangre, dos veces al año les ofrecemos en holocausto cincuenta mancebos y cien vírgenes, y puede que no estén satisfechos, pues aún se portan con nosotros duros y crueles” (p. 14).

Esta mención del sacrificio humano en la obra, que pareciera algo no esencial o de menor importancia, o una mención de paso o ambiental por parte de Wilde, es, sin embargo, muy importante; el sacrificio, justificado en la relación con los dioses como una ofrenda del hombre para obtener el favor de estos, resulta una conducta humana muy compleja, contradictoria y problemática. Wilde introduce esta mención del sacrificio, por demás exagerada pues implica el sacrificio anual de 300 jóvenes, pues está preparando el hecho culminante de su drama: el sacrificio de Jokanan en el altar del deseo de Salomé. Herodes se embriaga cada vez más y cada vez más obsesivamente mira a su hijastra y su extraño deseo crece sin control, entre tanto el capadocio afirma que en su país no hay dioses, pues los romanos los han expulsado a todos, quizá huyeron a las montañas, pero él mismo los ha buscado en las cañadas, gritándoles, sin hallarlos, quizá han muerto.

En este punto, el soldado primero interviene y dice que los judíos adoran a un Dios invisible, lo cual le resulta incompresible, a él y al capadocio. En este momento se deja oír, por primera vez, la voz del profeta cautivo, quien anuncia desde la cisterna que pronto vendrá el mesías para regocijo de la tierra y para traer prodigios y consuelo a los necesitados de esta tierra. El profeta habla desde la cisterna, su voz está presente pero su figura no, su presencia teatral es ambigua; está en escena a través de su voz, como un autor literario, aunque su cuerpo no esté ahí, más allá de su cuerpo, como sin su cuerpo, como si no solo estuviera preso y enterrado, sino muerto y redivivo y hablara ya desde el más allá.

El soldado segundo le desprecia, mientras entiende que Jokanan es un profeta. Entre este soldado y el capadocio perfilan, para la unidad argumental de la obra, la figura del Bautista. Su figura intimidante era seguida de un gran gentío, su magnetismo tremendo arrasaba con todos, sumensaje de transformación, cambio y esperanza era oído por muchos y, aun así, él habla de alguien mayor, que está por venir, alguien ante el cual el propio Jokanan no es digno ni de atarle las sandalias.

Narraboth continúa excitado con la visión seductora de Salomé, en tanto que el soldado segundo le explica al capadocio que la cisterna desde la que se hace oír Jokanan ya fue usada como prisión; en ella estuvo preso Felipe, el medio hermano de Herodes, primer esposo de Herodías, por nada menos que 12 años, sometido a hambre y vejámenes, y, dado que no murió así, fue preciso que el verdugo Naaman, un enorme negro de fuerza descomunal, lo estrangulara. La señal de la orden de estrangular a Felipe la envía Herodes, según Wilde, en la forma de un anillo, símbolo de la orden de ejecución por parte de este tetrarca.

La ejecución de un rey se ordena por otro, que es su medio hermano con el símbolo de un anillo de muerte. Aquí se interrumpe la explicación del soldado segundo pues, agitada y muy bella, hace su entrada en escena Salomé. La princesa huye de la fiesta, acosada por la mirada lasciva de Herodes, solo para caer bajo la mirada extasiada de Narraboth. Pero Salomé esta asqueada no solo de la mirada de su padrastro sino del vulgar ambiente y de la sordidez que se amontona siempre en

torno al poder. Con voz melodiosa y sensual dice:

¡Ah, que aire tan plácido se respira aquí! Aquí puedo respirar. Ahí dentro están reunidos judíos de Jerusalén, que se destrozan unos a otros con locas voces; bárbaros que beben sin tino, vertiendo elvino sobre el pavimento; griegos de Esmirna, de ojos alcoholados, mejillas dadas de afeitte y guedejas ensortijadas; egipcios taciturnos, siempre a la que salta, con uñas de azabache y túnicas oscuras; egipcios taciturnos y taimados y romanos soeces y ordinarios, que hablan un finchado lenguaje... ¡Oh, cuanto odio les tengo a esos romanos! Se las dan de señores y son de lo más ruin (p. 20).

El parlamento es muy bien logrado. Salomé no solo huye de la vulgaridad sexual que la acosa, huye de la bajeza del poder y de la inmundicia social que lo rodea, su postura de lucidez es admirable. Y mientras Narraboth mira a la princesa, Salomé mira a la luna. Y ve en ella una linda flor de plata fría y reluciente, la belleza de una virgen que se conserva pura, pues ella nunca ha sido mancillada su belleza entregándose a los hombres, como sí lo han hecho las otras diosas. Así Wilde pone a su voluptuosa Salomé a alabar la pureza virginal a través de la imagen de la luna.

El símbolo de la luna es muy fuerte en todo el drama. Atendamos el valor conceptual del símbolo lunar para ir completando la interpretación del drama. La luna es símbolo de lo femenino que refleja el poder de lo masculino, en cuanto su luz no es propia sino reflejo de la radiación del sol. Sus diferentes fases la muestran como símbolo de cambio y renovación, pero también de periodicidad sin fin, de eterno retorno de lo mismo que cambia y, finalmente, permanece igual.

Representa los ritmos biológicos y su influjo sobre la vida en la tierra es evidente, quizá porque los primeros calendarios fueron lunares. La luna representa también al tiempo que pasa el tiempo vivo y vital del hombre que recolecta, caza y siembra y de la mujer que cuida, alimenta, menstrua y gesta para parir y volver a cuidar y alimentar. La luna se vincula así con las lluvias, las aguas, las mareas, el movimiento de la savia en las plantas, los ciclos de siembra y riego, la fecundidad femenina, vegetal y animal. El destino del hombre en el más allá y las iniciaciones rituales.

La luna nueva se vincula simbólicamente con la ausencia de los muertos, que han desaparecido de la vista, pero están en la proximidad de los vivos, de ahí que la luna sea también una divinidad funeraria y crónica en varias religiones. Los griegos la asocian a Perséfone y a

Hermes. Como Perséfone vuelve del Hades, el mundo subterráneo de los muertos, trayendo la primavera a los vivos, así la luna renace y crece, para relucir plena, grávida de la luz del sol. Hermes fue concebido en plena noche, furtivamente bajo la luna, por Zeus y Maya, una de las Pléyades, hijas de Atlas, se escondían de los demás dioses y de los hombres. De ahí su vinculación con el astro. Hermes es el inventor de la lira, la cual cambia a Apolo por doce vacas, cien terneras y un toro, que ya le había robado.

Hermes inventa también la flauta y la siringa, que cambia a su medio hermano Apolo por el caduceo y las artes adivinatorias. Ante tanta habilidad Zeus lo nombra su heraldo y lo consagra a su servicio y al de Hades y Perséfone. Hermes da la espada a Heracles, el casco de Hades a Perseo, protege a Odiseo contra Calipso y Circe, protege al Dionisos niño para que Herano le haga daño, llevándolo de un lugar a otro y conduce a Hera, Atenea y Afrodita ante Paris para el juicio de belleza que será causa remota de la guerra de Troya.

Dios de los comerciantes, los pastores y los ladrones, su imagen, en forma de poste con un busto humano, velaba en los caminos y las encrucijadas de la antigua Grecia. Acompañaba las almas de los muertos de camino al Hades, por lo cual se le llama Psicopompo; el que acompaña al alma. Por ello Hermes se asocia a la luna nueva, a la luna que simbólicamente ha muerto, quedando durante tres noches cada mes lunar esta como muerta, oscurecida y ausente de nuestro mundo.

La luna evoca a la belleza que refulge entre las sombras, es la luz mayor en la inmensidad tenebrosa, así también es un símbolo del conocimiento y se le asocia a la lechuza, un animal nocturno. De la luna procede el rocío, como de la belleza procede el deseo. En el hinduismo, la medialuna es el emblema de Shiva, y entre los griegos lo es de Jano, poseedor de dos caras, pues la luna es, simultáneamente puerta en los cielos y, en algunas tradiciones, puerta del Hades. Así Artemis sería representante del aspecto bueno de la luna y Hécate representaría el aspecto temible de la luna, su aspecto nefasto.

Dicen J. Chevalier y A. Geerbrant, en su *Diccionario de los Símbolos* (2000) que, para la tradición judía, a la que Salomé pertenece, la luna representa o simboliza al pueblo de los hebreos

en tanto nómada e itinerante. Adán es el primer nómada, expulsado del paraíso se transforma en errante (*Génesis* 3, 24), Caín es un vagabundo por orden de Dios (*Génesis* 4, 14), Abraham recibe la orden divina de abandonar la casa de su padre y su patria (*Génesis* 13,1) y el pueblo de Israel vaga por el desierto en busca de la tierra prometida.

Para los cabalistas, la luna es, como Salomé, la princesa, la hija del rey que alternadamente se muestra y se oculta para mantener su poder de seducción. En el islam, la luna es creada por Alá para el servicio de los hombres (*Corán* 14. 37), pues el ciclo lunar es la base del calendario religioso, mientras el ciclo solar es la base del calendario agrícola y comercial, la luna, pues, pertenece así al mundo sagrado, mientras el sol mide el tiempo del mundo profano.

Para Jalal-od Din Rūmī místico islámico del siglo XIII: “El profeta refleja a Dios, como la luna refleja la luz del sol. Así el místico que vive del fulgor de Dios se asemeja a la luna, por la cual se guían de noche los peregrinos” (*Corán*, 2007, p.291). La luna simboliza lo húmedo, lo fecundo, el principio femenino como pasivo y receptor, lo subconsciente, el sueño, lo inestable lo transitorio que, como se dijo antes, no obstante, permanece. La luna representa la divinidad de la mujer y el poder fecundante de la vida. La luna es Salomé y Salomé es la luna.

La zona lunar de la personalidad humana y femenina de Salomé es la zona penumbral, pulsional e instintiva. El encuentro de Salomé con la luna es el encuentro de la princesa con sumas íntima oscuridad y animalidad, con la sensibilidad de su ser íntimo desatado, librado a la fantasía de su propia capacidad seductora y deseante.

Y mientras Salomé se encuentra con la luna Jokanan habla desde su encierro, y aunque nombra al que vendrá, al hijo del hombre, al que traerá la justicia al mundo, haciendo que los centauros se arrojen a los ríos, lo que dice no importa; él encanta con su voz a la princesa. Ella solo alcanza a preguntar “¿Quién anda ahí?” (p. 21), le responden que es el profeta y ella añade, en forma de pregunta: “¿El que tanto miedo inspira al tetrarca?” (p. 21).

Salomé sabe que Jokanan desprecia a su madre Herodías, que dice cosas terribles de ella, y que Herodes le teme, no sabe casi nada más, pero la voz del profeta la seduce. Ella no quiere volver

a los salones de la fiesta ampulosa, quiere ahora oír las extrañas y proféticas palabras que emite el que está preso. Salomé quiere ahora hablarle, verlo y presiona a los guardias y a Narraboth, a quien seduce al prometerle que, si trae al profeta ante ella, mirará a Narraboth en el mercado de ídolos ante todos, y hasta puede que le sonría, y una mirada amorosa de Salomé es, para Narraboth como la lluvia en el desierto, después de la peor sequía, y una sonrisa de Salomé es para él como si la luna saliera y le sonriera. Narraboth moriría por ello y Salomé lo sabe, como sabe el lobo que la luna le ayuda a cazar. Incumpliendo las órdenes estrictas de Herodes lo pone ante la princesa. Cuando el profeta sale de la cisterna prisión la luna ha cambiado; ahora es Hécate, la luna de muerte, la funesta. Jokanan no repara en Salomé, se dedica a denunciar a Herodes y a Herodías como corruptos, lascivos y malvados, y aunque la princesa debiera de oírle, lo que le perturba son sus ojos negros y su bello y delgado cuerpo, tan blanco como el de ella.

Jokanan no quiere ni mirarla ni ser mirado; no quiere el vínculo riesgoso del deseo entre los dos, él la rechaza y ella quiere oírle hablar, él la maldice, la manda a buscar al hijo del hombre y ella solo quiere saber si este es bello como lo es Jokanan, cuyo cuerpo blanco es como “el seno de la luna sobre el mar” (p. 31). El deseo por la voz, el deseo por el cuerpo, el deseo por los cabellos y, finalmente, el deseo acrecentado por la boca del Bautista, pierden ahora a Salomé.

Narraboth, que ha transgredido la orden estricta de Herodes, quiere ahora impedir el deseo de Salomé, presa de la mayor desesperación se hunde el puñal que porta y cae entre el profeta y la princesa. Narraboth, el doncel sirio, se sacrifica en el altar de su deseo imposible. Pero ¿Qué es el sacrificio? ¿Cómo entender esta conducta y esta institución religiosa tan violenta y contradictoria?

El sacrificio no es simplemente la destrucción criminal de seres vivos, animales, plantas o humanos: el sacrificio es la conducta paradójica y contradictoria que está en la base de todas las religiones auténticas de la Tierra. Consiste en destruir algo, una vida, para que lo destruido, que había caído o pertenecía al mundo profano, retorne o ingrese en el mundo sagrado.

Bataille ha mostrado, en *Teoría de la Religión* (1981), que el sacrificio no es solo una donación o un exvoto, o una ofrenda a los dioses, se trata de devolver al mundo de lo sagrado algo,

pero mediante su destrucción en un ritual violento, por lo cual lo sacralizado y destruido no puede volver más al mundo de lo profano. En el sacrificio el sacrificador implícitamente enuncia:

Yo te retiro, víctima, del mundo en que estabas y no podías sino estar reducida al estado de unacosa, poseedora de un sentido exterior a tu naturaleza íntima. Yo te reclamo a la intimidad del mundo divino, de la inmanencia profunda de todo lo que es (p. 48).

Sagrado es lo que tiene valor en sí, inalienable y propio, reconocido y no adjudicado por el hombre, lo sagrado es el ser y el cosmos mismo que crea y sostiene la vida. Lo sagrado es lo que tiene valor pleno y sentido pleno, lo que otorga valor y sentido a todo lo demás, por eso al hombre solo le corresponde venerarlo y sometérsele, lo cual hace mediante ritos complejos y el establecimiento de complejos sistemas rituales de prohibiciones y transgresiones, con enorme carga estética.

Lo profano es lo contrario de lo sagrado, es lo que no tiene valor en sí, sino un valor nopropio, un valor de uso, como las cosas, un valor de intercambio, como el dinero, o un valor derepresentación y comunicación, como los signos o símbolos o señales. Pero lo sagrado es el mundo de la significación, la comunicación plena, mientras lo profano es el mundo de la producción, el trabajo, el consumo y el aislamiento doloroso de los seres. Sacrificar es matar y destruir, pero, paradójicamente, es devolver a un ser, mediante su destrucción, el valor pleno, sagrado, que perdió al caer en el plano profano de las cosas y el valor de uso.

Narraboth se autoinmola y el paje sabe ahora que la luna funesta ha reclamado un muertopara sí. Mientras tanto Salomé, como ausente, sólo quiere besar la boca del Bautista, como este la rechaza reiteradamente, llamándola de las peores maneras, ella convierte su deseo en una sentencia: besaré tu boca, cueste lo que cueste. Jokanan, que no quiere verla, la maldice y vuelva su prisión. El paje revela ahora su amor por el capitán suicida y, antes de que entre él y los dossoldados consigan sacar el cuerpo, entran Herodes y Herodías.

Se inicia así el desenlace trágico del drama. Herodes, ebrio ya, busca a Salomé, quiere verla, y Herodías, que lo sigue, no quiere que la mire más. Entonces Herodes cae en la fascinación de la luna, presa también el de la magia helada de barro y soledad del astro, que a élle parece una

mujer desnuda que busca un amante, una mujer borracha y loca.

El tetrarca quiere traer su festín a la terraza, pero se ensucia con la sangre de Narraboth. Cuando se entera de que se ha suicidado, no lo entiende y se burla diciendo que sólo los filósofos se suicidan, sobre todo en Roma, donde si no se suicidan, los mata el César o algún poderoso, como en el caso de Séneca o Cicerón.

El Cesar, dice Tigelino, ha compuesto un poema satírico contra los filósofos que él mismo lleva al suicidio, con lo cual Herodes, el rey lacayo de Roma, exclama que César es sublime y sabe hacerlo todo. Herodes recuerda ahora que también el César gusta de mirar a Salomé en demasía.

El tetrarca quiere beber en compañía de su hijastra, pero Salomé se niega a beber o a comer en su compañía. Desde la cisterna Jokanan vuelve a hablar y Herodías pide que se le acalle. Herodes, que lo respeta y lo teme, lo deja hablar, lo considera un hombre que ha visto a Dios. Pero los judíos no lo aceptan, quizá Elías haya visto a Dios, quizá sólo vio su sombra, pero Jokanan es seguro que solo es un revoltoso. El profeta predica la venida del Mesías mientras los judíos se entregan a una estéril discusión teológica.

El nazareo primero entra en la discusión como partidario de que Jesús, a quien Jokanan anuncia, es el verdadero mesías, relatando su santidad y algunos de sus milagros. Herodías, para quien lo único real es el poder, se burla del mesías milagrero y de todo aquel que cree en ellos, para ella son hombres locos que han mirado a la luna. El hechizo de la luna a través de la mirada, mirada hechizada por la luna, siguen recorriendo la obra hasta el final. Ahora Herodías asocia a la fe en la predicación religiosa de Jesús o de cualquier otro.

La discusión en escena se da entre los dos nazareos, los judíos, Herodes y Herodías, y el tema es Jesús, su naturaleza divina de mesías y sus milagros. Al enterarse de que Jesús había resucitado a la hija de Jairo, Herodes quiere que se le prohíba hacer eso, los demás milagros pueden seguir haciéndolos, pero resucitar muertos es algo horrible para el tetrarca que quizá no quiere que Felipe, su medio hermano y padre de Salomé, vuelva a pedirle cuentas. O cualquier otro de los múltiples muertos que carga a cuestas.

Jokanan habla ahora, es su treceavo parlamento y profetiza la lapidación de Herodías, queno logra que el tetrarca lo haga callar, por el contrario, Herodes reconoce que, como dice Jokanan, quizá el origen perverso de su amor por Herodías vaya a acarrear más desgracias, pero lo olvida y bebe con todos por el Cesar.

Salomé palidece, su blancura es ahora espectral. El deseo que siente por el profeta andrajoso la ha calado hasta los blancos huesos, Herodes no deja de mirarla y Herodías no cesade reprocharle la forma en que la mira. Jokanan, muy solemne, habla y profetiza:

Llegará el día en que el sol se volverá tan oscuro como un paño negro. Y la luna se volverá como sangre y los astros del cielo caerán sobre la tierra como los higos precoces de una higuera. Llegará el día en que han de temblar los reyes de la tierra (p. 56).

Herodías, que, como se dijo, cree que el poder es lo único real, se burla. Pero Herodes, que ha mirado no sólo a Salomé sino a la luna, siente en las palabras del profeta el frío del mal presagio, presagio de mala muerte. Para Herodías, Jokanan parece borracho, para Herodes, el vino de Dios le ha embriagado. Ahora el tetrarca desvía la conversación hacia la restauración del templo y el velo perdido del tabernáculo, que él mismo ha robado, y, abruptamente le pide a Salomé que baile para él. Lo ruega y luego lo ordena, pero la joven se rehúsa, entonces Herodes y Herodíasdiscuten un poco más, hasta que el tetrarca zanja la cuestión reforzando su funesto deseo con la seducción del poder: “danza, pues, en mi obsequio, y te daré cuanto me pidas, aunque sea la mitad de mi reino” (p.61).

Herodes, apoyado en lo tentador y desmesurado de su propuesta, expresa ahora su máximo deseo: Salomé debería ser su reina, quiere, pues, cambiar a la madre por la hija, a la vieja por la joven, a la que fue bella por la belleza lunar de Salomé. El deseo de Herodes ya no es solo erótico (la continuidad, como se explicó) sino que desea más allá del erotismo, desea la posesión y la dominación de la belleza de Salomé como si fuera un objeto al que obtuvo por la mitad de su reino. Herodes ya no ama la belleza de Salomé, quiere reducirla a la condición de una cosa, quiere exhibirla como un trofeo, quiere usarla como un animal de lujo. Una posesión más de su poder

crematístico. Ahora Salomé, que ya sabe que pedirá la cabeza del Bautista a cambio de su voluptuosa danza, se apresta a bailar para que el sórdido poder masculino de Herodes sea neutralizado por el femenino poder de su seducción.

Danzará descalza, ¿pisará así la sangre vertida de Narraboht, que la amaba?, es esa la preocupación de Herodes, a la que Herodías le responde: “¿Qué te importa que baile encima de la sangre? ¡No has pisado tú poca sangre! ...” (p. 64) y justo en este instante del drama la luna se ha puesto roja, como la sangre, roja como lo había anunciado el profeta cautivo. Jokanan vocifera desde la cisterna, Herodías está colérica y no quiere oírlo, no quiere que Salomé dance y no quiere que Herodes la mire. Danza Salomé y su danza es erotismo puro, seducción plena y voluptuosidad desbordada. El poder de esa voluptuosidad seductora debe ser explicado.

En el conjunto de ensayos que escribe Bataille entre 1944 y 1961, publicados parcialmente en español bajo el título *La felicidad, el erotismo y la literatura* (2001), destaca justamente el ensayo que lleva este mismo título y que se ocupa del problema de la voluptuosidad, el texto inicia con estas palabras: “La vida la propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable -el momento de la voluptuosidad es resolución y deslumbramiento; es la perfecta imagen de la felicidad” (p. 82).

Pero luego aclara que la vida humana posible y organizada, es antinómica con la voluptuosidad, y añade: “En verdad, el erotismo es un peligro en proporción directa a su valor” (p. 82). Si le reconociéramos al erotismo su valor sagrado supremo, si nos sumergiésemos en la voluptuosidad, esto es en el placer realizado de los sentidos, si no otorgáramos preponderancia al mundo de la producción, el trabajo y el consumo calculado, si entregáramos nuestra vida al gastonos arriesgamos a arruinar nuestras vidas, obras y a nosotros mismos.

La voluptuosidad es la felicidad lograda, pero con el sentido de la desgracia, porque la vida normalizada del trabajo, que niega, racionaliza y administra al erotismo para que no derroche totalmente las energías del individuo, se convierte en una vida vacía y de mentiras. La voluptuosidad es estigmatizada, no solo porque sumerge al ser humano en el mundo

vertiginosode los placeres sensibles desatados, sino porque se la identifica con la animalidad, la indecenciay lo sucio y nefasto. En tanto búsqueda de la felicidad y de la expresión libre de lo que somos, la literatura universal, y el arte en general, se han ocupado de la voluptuosidad humana. Pero el problema parece ser que la voluptuosidad, en tanto placer extremo y en tanto total intensidad, implica un gasto de energía tan grande y tan inmediato, que no puede durar, es la felicidad lograda que amenaza con dejar de ser a cada instante, es la felicidad amenazada por el orden social y envidiada y codiciada por todos, es, por lo tanto, la puerta de la desgracia. Señala Bataille que, frecuentemente, los seres humanos confundimos la felicidad con los medios necesarios para lograrla, es decir con los medios materiales que dan riqueza y acceso al placer. Justo lo que le propone Herodes a Salomé para disuadirla de pedir la cabeza de Jokanan, le enumera las joyas y riquezas que le dará, pero ella solo quiere la sombra siniestra de una voluptuosidad perdida e imposible: el beso del profeta.

Salomé no quiere la felicidad mezquina de adquirir y acumular, quiere la felicidad voluptuosa y enloquecida de gastar, y gasta (sacrifica) la vida de Jokanan en el altar de su deseo frustrado y que se ha vuelto perverso: “¡Si me hubieses mirado, me habrías amado!” (p. 80), le ha dicho a la cabeza cercenada del Bautista. Esto es: si me hubieras mirado y amado, habríamos derrochado la voluptuosidad juntos, negándolo todo; la condición de profeta, la de princesa y los dioses y la moral y la sociedad de ambos.

Pero Jokanan no se deja seducir, no se deja llevar al placer, incluso deseándolo, pues no puede negar su condición ascética, ni pasar por encima de la repulsión que Salomé y su mundo le provocan. Asume entonces el papel de héroe trágico; tendrá que morir por conservar su esencia. Tendrá que morir para no negar su vida, tendrá que perder violentamente el ser, para preservar la integridad de lo que ha sido, el símbolo de esta integridad conservada ante lo trágico es el silencio que rodea a la ejecución en la escena de Wilde.

En tanto gasto de energía y de recursos, la felicidad voluptuosa es contraria a la duración, es la felicidad que no puede durar, la del instante, la del momento, la del día de hoy. En ese sentido la

felicidad voluptuosa es el valor sagrado del instante que no puede durar. Ha dicho el poeta René Char, muy admirado por Bataille: “El ramo de tu cuerpo es la felicidad del tiempo”.

La voluptuosidad se profundiza en la angustia que ella provoca, angustia de saber que se dilapidan recursos más allá de lo debido, angustia de saber que la voluptuosidad no puede durar, angustia de transgredir el orden social y el de la razón productiva, angustia de verse definido por el gasto, el placer y la pasión. Y lo que es pasional solo pasionalmente se comprende, por eso el voluptuoso está solo en su delirio, aunque su objeto de deseo y su búsqueda de la continuidad sean codiciados por todos. Dice Bataille en *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* (2001): “La voluptuosidad en efecto no puede ser definida como una categoría lógica” (p. 78). Pero la experiencia voluptuosa trae un conocimiento, que no es solo la conciencia y la técnica del placer, sino el conocimiento experiencial y no discurso de los grandes misterios de la existencia, el nacer, el amar y el morir. La voluptuosidad es la desnudez del alma, que escandaliza aún más que la del cuerpo. La seducción es el poder de invitar a la voluptuosidad, mientras que el poder tradicional no es más que la capacidad de apropiación violenta de algo.

Salomé representa la seducción, el poder femenino y lunar, opuesto al poder opresivo, masculino y solar de Herodes. Y, finalmente, cae Salomé, tras su danza de voluptuosidad y muerte, a los pies de Herodes, que, jubiloso, quiere ahora cumplir su promesa y Salomé pide al punto un azafate de plata con la cabeza de Jokanan. Herodes se horroriza y Herodías se llena de júbilo, viene entonces una disputa entre Salomé y Herodes para que este cumpla su palabra.

Herodes trata de persuadirla una vez más y se echa la culpa de la situación, culpa a su mirada, expresión de su deseo voluptuoso, no quiere sacrificar a Jokanan, quien ha sido tocado por el dedo de Dios y profiere su palabra sagrada, no quiere tentar al Dios del bautista a castigarlo, ofrece entonces las partes ocultas de sus tesoros, algo que, como no, maravilla a los judíos presentes, pero la grácil bailarina asesina no cede, pide rabiosamente la cabeza del profeta al que desea y al que ha sentenciado por no poder seducirlo.

El anillo de la muerte se le quita al tetrarca de su dedo por su malvada esposa, y pasa al

sayán para llegar al verdugo como símbolo de la orden siniestra. El verdugo desciende a la cisterna, el silencio denso todo lo llena, señal de que el profeta no grita ni se resiste y, ante los gritos de Salomé ya histérica, el verdugo Naaman emerge con la cabeza en la bandeja de plata. Salomé arrebató la cabeza y le habla. El discurso es admirable, por eso se transcribe aquí completo el parlamento:

¡Ah! ¡No querías dejarme que besaré tu boca, Jokanan! ¡Bueno; ahora te la besaré! La mordisquearé con mis dientes cual si fuese un fruto maduro. Sí, ahora te besaré en la boca Jokanan, Ya te lo dije ¿No te lo había Dicho? ¡Sí, te lo había dicho! ¿¡Ah! ¡Ah! Ahora te besaré en la boca...Pero ¡Por qué no me miras, Jokanan!? Tus ojos, antes tan fieros, tan llenos de arrogancia y desdén, tienes ahora cerrados.

¿Por qué los tienes cerrados? ¡Pero abre los ojos, levanta los párpados, Jokanan ¡¿Por qué no me miras? ¿Te infundo acaso miedo, Jokanan, para que no quieras mirarme? Tampoco dice nada tu lengua, Jokanan, esa víbora roja que escupía sobre mí su veneno. ¿Es raro, ¿verdad? ¿Cómo será posible que esa víbora roja no se mueva ya? Tú proferías insultos contra mí, contra Salomé, la hija de Herodías, princesa de Judea.

Muy bien pero aún estoy viva, al paso que tú estás muerto y tu cabeza, tu cabeza me pertenece. Puedo hacer de ella lo que quiera. Puedo arrojársela a los perros y a los pájaros del aire. Lo que dejen los perros, los pájaros del aire lo apurarán... ¡Ah!, ¡Ah! Jokanan, Jokanan, tú fuiste el único hombre que amé; los demás me inspiraban asco. En ti cifré mi ideal de belleza. Eras Hermoso, tu cuerpo era una columna de marfil sobre basamentos de plata. era un jardín lleno de palomas y florecido de azucenas de plata. Nada en el mundo era tan blanco como tu cuerpo. Nada en el mundo era tan negro como tus guedejas. En el mundo entero no había nada tan rojo como tu boca. Tu voz era un incensario que difundía aromáticos sahumerios, y cuando te miraba percibía yo una secreta música. (Absorta en la contemplación de la cabeza de Jokanan)

¡Ah ¡¿Por qué no me miraste Jokanan? Tú ocultabas el rostro entre las manos y me insultabas. Te pusiste en los ojos la venda del que quiere ver a Dios. ¡Bueno! Pues ya has visto a Dios, Jokanan; pero a mí, a mí nunca me viste. ¡Si me hubieras visto me habrías amado!

Yo siento sed de tu hermosura: Tengo hambre de tu cuerpo. Ni vino ni manzanas pueden apaciguar mi apetito... ¿Qué he de hacer ahora Jokanan? Ni los ríos ni las grandes aguas podrán apaciguar este íntimo anhelo. ¿Cómo haré ahora, Jokanan? Princesa, me desdeñaste; desfloraste mi alma virgen y en las venas de mi cuerpo casto infiltraste el fuego de la lascivia ¡Ah! ¿Por qué no me

miraste? ¡Si me hubieses mirado me habrías amado!

Harto lo sé, me habrías amado y el misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte (p. 80). El sacrificio de Jokanan se ha consumado. Herodes ahora percibe la monstruosidad de Salomé, quiere irse, refugiarse dentro del palacio, en la seguridad de sus aposentos. La luna se oculta, Salomé se jacta de haber besado la boca del Bautista, pero, en el sabor de la sangre, cree haber libado el regusto amargo del amor humano.

Herodes, volviéndose, ordena a sus hombres que maten a Salomé, los guardias la rodean, se precipitan sobre ella y, simbólicamente, la rodean y cubren con sus escudos como signo de su muerte. Aquí, cae, rápido, el telón. De ahí que la mirada del joven sirio construye a Salomé como objeto erótico de deseo, y a su vez Salomé construye a Jokanaán y por último la mirada de Herodes que trastornado por el deseo de mirar a Salomé también hace de esta su objeto de deseo. Basados en el estudio de estas tres miradas construimos pues un análisis poético que propone la mirada como elemento constitutivo y configurador del erotismo en este drama.

5.2 Capítulo II

5.2.1 Breves apuntes sobre la vida y obra de Pessoa

Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935) nació el 13 de junio en Lisboa, en el cuarto piso del Largo de Sao Carlos, y murió allí mismo el 30 de noviembre de 1935. Pero pasó gran parte de su juventud en el sur África, por lo que el inglés fue su segunda lengua. Es considerado una de las cumbres de la literatura en lengua portuguesa. Fue uno de los creadores del modernismo e inventó movimientos estéticos como el Interseccionismo, de inspiración cubista, y el Sensacionismo, de inspiración futurista. También participó de grupos como el Saudocismo y el Paulismo.

Dado que el padre de Pessoa, don Joaquim Pessoa, quien era crítico musical del *Diario de Noticias* y funcionario de la Secretaría de Estado, murió de tuberculosis, cuando Fernando sólo tenía 5 años, y su madre volvió a casarse con un diplomático, y este fue nombrado cónsul de Portugal en una colonia en África del Sur, Fernando fue a dar a estas tierras y pasó allí parte de su infancia, la cual él mismo relataba como solitaria y triste. Fue un niño enfermizo y débil; padeció de anginas y toces secas, les tenía pavor a las tormentas y le asustaba mucho su abuela Dionisia Estrela, que había enloquecido, vivía con la familia y padecía ataques de demencia en los cuales aparecía desencajada y expresándose en insultos hacia la familia. De allí le viene a Pessoa el miedo irracional y la fascinación por la locura. Y quizá de allí surge también la necesidad de acompañarse de “presencias”; amigables compañeros como Chevalier de Pas y el Capitán Tibaud, confidentes y compañeros de juego, que lo ponían a salvo del delirio.

Pessoa cursó estudios de derecho en la Universidad del Cabo, que luego abandonó. Allí adquirió el dominio perfecto del inglés. De retorno a Lisboa, en 1905 (Wilde había muerto solo 5 años antes), Pessoa se consagró a la lectura de los clásicos de la filosofía, la historia y la literatura, en particular en lengua portuguesa. En estos años se ganó la vida escribiendo cartas comerciales en

inglés y francés para varias empresas de Lisboa, especialmente para Lavado Pintoy compañía, donde se desempeñó como corresponsal de lenguas extranjeras.

En el año de 1915, junto a su amigo el poeta Sa Carneiro y otros autores, fundó la revista *Orpheu* para publicar allí a los nuevos autores y aportar a la renovación de la poesía portuguesa. Su trabajo a penas le daba para vivir y emborracharse a diario, en particular le gustaba la vinatería de Abel Ferreira da Fonseca, donde combinaba el clarete y el abafado con el vino tinto y el moscatel. Allí le fue tomada, años después, una foto, (que María José de Lancastre recoge en su libro *Fernando Pessoa, una Fotobiografía*, publicada por la Imprensa Nacional Casa da Moeda y Centro de Estudios Pessoaanos, Lisboa, en 1981). Esta es la imagen que Pessoa le envía a Ofelia Queiroz en septiembre de 1929, con una dedicatoria que decía: “Fernando Pessoa en Flagrante delito” Con este envió él quería reanudar una relación rota nueve años atrás, lo cual logró, pero la relación solo duró seis meses. Este es el único amor conocido que el poeta tuvo, la única relación sentimental registrada y que no prosperó. Hasta el final de su vida la consideró un alma muy bella, a pesar de que el destino de poeta y la extrañeza de su propia vida de creador lo haya separado.

En el año de 1934 Pessoa publica por primera vez, se trata de la obra *Mensaje*, uno de los pocos textos que publicó con su nombre y que editó en vida. Casi toda su obra se conoció póstumamente y él nunca supo el éxito que tendría después.

Las revistas *Orfeo* y *Presencia* publicaron una parte de sus poemas y obras literarias, póstumamente fueron publicados: *Poesías* de Fernando Pessoa, en 1942, *Poesías* de Álvaro de Campos, en el mismo año, *Poemas* de Alberto Caeiro de 1946 y *Odas* de Ricardo Reis, también en 1946. Pessoa escribió poesía, teatro, obras de reflexión filosófica y política, las cuales firmó con múltiples heterónimos, y a través de personajes inventados, cada uno un ser integro, con su propia sensibilidad, estilo y visión del mundo.

Los principales heterónimos de Pessoa fueron tres: Alberto Caeiro, un poeta ingenuo, naif, rubio, de mediana estatura, sin estudios, de salud delicada, lo cual lo obligaba a vivir a orillas del

Tajo, en el campo, era un hombre pagano y lúcido. Pessoa puso en Caeiro todo su poder de despersonalización dramática. Caeiro apareció el 8 de marzo de 1914 cuando, en un éxtasis, de pie, junto a un mueble alto, le vino la inspiración de los poemas que conforman el libro *El guardador de rebaños*. Ricardo Reis es el depositario de toda la disciplina mental de Pessoa, este personaje nació en Oporto, tuvo formación clásica y lo reflejaba escribiendo en el estilo del poeta latino Horacio, se trata de un autor sereno y nihilista. En 1919, este heterónimo parte a exiliarse en Brasil, donde escribe 50 odas de elegante estilo y refinado fraseo. Ricardo Reis le dejó a Pessoa el libro *La lluvia oblicua*. En derivación opuesta al desplazamiento que hizo surgir a Reis, apareció impetuosamente un nuevo personaje; Álvaro de Campos, que contiene toda la emoción que Pessoa no se da a sí mismo ni a su vida, de esta irrupción surgió la obra *Oda triunfal*. Reis y de Campos solían tener discusiones de índole estético, Caeiro influyó a Campos, le enseñó el paganismo y los tres trataban, al desgaire, el “tema Pessoa”.

De Campos nació en Tariva de Algarve, el 15 de octubre de 1890, era alto y desgarbado, tuvo una educación vulgar de instituto, luego fue enviado a Escocia, a Glasgow, a estudiar ingeniería; primero industrial y luego naval. Esta última la abandonó para viajar al Oriente, donde escribió el libro *Opiario*. Al regreso de su viaje desembarcó en Marsella, luego fue por tierra hasta Lisboa, un primo suyo lo llevó al campo, a Ribadejo, donde conoció a Caeiro.

Admiraba a Whitman, pues, como él mismo, vive la intensidad del instante presente y celebra la vida.

Además de estos tres heterónimos, está Bernardo Soares, un ayudante de contabilidad de la ciudad de Lisboa que es el más filosófico de los heterónimos, lo cual se revela en su obra; esa especie de novela diario que es *El libro del desasosiego*. En inglés Pessoa firmó como Alexander Search y Charles Robert, y en francés uso el nombre de Jean Seúl. En una carta a Sá Carneiro, publicada en la edición de la obra poética completa por Ediciones 29, en Barcelona en 1990, la cual fue escrita en Lisboa el 13 de enero de 1935, Pessoa explica los planes de publicación de su obra, el origen de sus principales heterónimos y sus rasgos principales (tal como aquí se han descrito) y su relación con el mundo del ocultismo.

Para Pessoa era necesario y natural expresarse a través de sus heterónimos y personajes y explicaba que todos tenemos dos vidas; la real, que es la soñada y concebida en la infancia, y la falsa, que es la vida de la convivencia cotidiana con los demás en el mundo real signado por el absurdo.

5.2.2 La Salomé de Pessoa

El drama de Pessoa es muy distinto al de Wilde. Pessoa no nos informa técnicamente de nada, no describe el ambiente de la escena ni el vestuario o la fisonomía de los personajes ni las situaciones, tampoco da indicaciones sobre el montaje de la obra. Los personajes solo aparecen y hablan sin ser descritos, salvo Salomé que habla de sí misma. De hecho, casi toda la obra es un monólogo de Salomé, alternada y simultáneamente desde la realidad y el sueño.

Esta Salomé es, siguiendo al poeta luso, un canto de sirena en el olvido de la voz, es la belleza funesta que el antiguo poeta griego Hesíodo había llamado Pandora en su Teogonía. Es la belleza que mata, es lo sagrado nefasto, por eso Pessoa le hace decir al inicio de su drama: “Soy fatal, como las noches y los otoños, y en mi corazón ya hay una añoranza de todos aquellos que aún he de matar” (p. 120). Podríamos usar un verso de Bataille para describir la belleza de la Salomé de Pessoa: “Eres bella como matar es bello”.

Si ver a la Salomé de Wilde es lo mismo que amarla, ver a la Salomé de Pessoa es perderla calma para siempre: “Por mi desprecio visible cambiarían muchos todos los amores que les fueran dados, y hasta aquellos que hubiesen deseado” (p. 119-120). Pero esta Salomé no es solo la mujer soñada, es la mujer que sueña, vive y habla desde el sueño, desde allí invita, es la deseada princesa de lo onírico, que se sabe más bella que todos los sueños bellos de los hombres.

Salomé invita a quienes la oyen, a las mujeres que la rodean y a toda mujer, a venir a ella con los sueños hasta un lugar desde donde se mira el mar: “Traed, dije, vuestros sueños hasta

este bancal desde donde se ve el mar. Quiero soñar con vosotras en voz alta, y que mi voz, con las vuestras, pueda tejer el capullo de una historia en que cerremos a la vida” (p. 120). Pero esta Salomé quiere un sueño soñado por todas, para que sea más hermoso, para que su vida sea más larga, pero más intensa y trémula, como las imágenes que habitan en el fin del mundo. Quiere soñar porque su vida carece de valor y de sentido, quiere soñar y habitar en el sueño, incluso en los sueños de otros, porque su vida de la vigilia es: “una llanura a la que le sigue otra llanura” (p.121).

La vida de esta Salomé es cansancio, vacío, monotonía y soledad: “Mi vida tiene cansancio de más cosas de lo que es mi vida” (p. 121) Por eso no quiere saber nada que no hayasñado, por eso sabe que debe confiarse a lo que siente y le oímos decir: “Cuando sueño siento que no muero” (p.121). Y así el sueño es lo opuesto al recuerdo, lo imperecedero opuesto a lo perecedero, lo que dura eternamente opuesto a la huella de lo pasajero.

Entonces Salomé transmuta alquímicamente su sueño en un sueño relato, que sus oyentes sonantes puedan oír soñar con ella. Y, en vez de bailar, canta: “Será como un cantico en que cantemos juntas en un sentido y cada uno a su turno en la voz. Decidme que puede ser así, para que yo pueda soñar la historia que ha de ser” (p. 122). Salomé ha convocado en torno suyo, no las miradas lascivas de los hombres sedientos de voluptuosidad, como en Wilde, sino el coro de las soñadoras que cantan el sueño de todas para que una de ellas pueda contar y soñar lo que ha de ser.

Sabe, o mejor sueña, que no hay historias reales son relatos de hechos o relatos de sueños, y que lo sido, los “hechos del pasado”, son solo las historias de lo que ya no es, susurros de la nada en la memoria. Por eso sueña y nombra a Juan, el profeta que llama y nombra, que suplica y clama, que grita y susurra a un Dios que necesita, y de tanto gritarle, lo crea, esto es lo nombra, esto es: lo sueña. Este hombre, Juan, relatado y soñado por Salomé era tal que: “Quería un Dios con más sed que la del agua” (p.123). Y se llama Juan, porque en el sueño de la princesaese es su nombre soñado. “Para quien sueña no hay hora, ni el alma se desvía de su destino” (p.123), por eso el Bautista ha soñado a su Dios, para que su sueño sea verdad en el futuro. También Salomé sueña de ese modo, porque solo lo soñado es verdadero.

En este punto del drama, abruptamente, traen la cabeza de un bandido y asaltante de caminos, al tetrarca, lo cual provoca gritos. Salomé pide explicación y le informan, entonces exige que le traigan la cabeza en una bandeja de oro (y no de plata como ocurre en el drama de Wilde). La cabeza le es traída como pide y entonces pide más, decide que es la cabeza de un santo que creaba dioses, el siervo que ha traído la cabeza, se mantiene en su punto: es la de un bandido que el tetrarca ha mandado ejecutar.

A la luz de la luna Salomé contempla la cabeza, el claro de luna le da como un maleficio a aquella cabeza cercenada, la princesa hace llamar al capitán para que mate al siervo que le ha discutido, el capitán lo realiza, mata al siervo, este cae muerto con la bandeja de oro, cabeza, siervo y bandeja resuenan en el suelo (esta es una de las dos únicas descripciones escénicas que Pessoa introduce en su drama).

En este ruidoso instante entra Herodes y pregunta: “¿Qué nuevo sueño es este o que nuevo capricho? ¿Qué maldad ha hecho que se trajera aquí esta cabeza que pedí que llevaran? ¿Quién la desvió de mis ojos hacia los tuyos?” (p. 126-127). A lo que Salomé, inesperadamente responde: “Es la cabeza de un bandido que mataba por las aldeas” (p. 127). Es decir: Salomé afirma ahora aquello que negaba, afirma que es la cabeza del bandido y no la del profeta, pero justo antes ha hecho matar a un siervo por decir eso mismo.

Lo funesto de Salomé es ahora manifiesto, pero, de improviso nuevamente, Pessoa nos sorprende, pues es ahora Herodes quien niega la versión del paje ajusticiado y dice que sí es la cabeza de un santo que andaba en el desierto fabricando dioses, y le pregunta a Salomé: “¿Por qué la has pedido?”, a lo cual la joven responde: “¿Qué por qué la he pedido? ¿Por qué la he pedido? No lo sé. No lo sé” (p.127). Y añade luego: “No me digas que me has dicho la verdad, porque eso es excesivo para mi sueño” (p.127). Excesivo pues lo de ella no es saber, es soñar, incluso soñar que sabe aún sin saber que sueña.

Salomé sabe que no sabe nada, esto es: que solo el sueño es verdad, que el sueño es el único relato que tenemos por propio, única patria, por lo tanto; no quiere saber. Y la verdad de Herodes

de que esa es la cabeza del bautista, la derriba, la coincidencia entre sueño y realidad la han dejado sin salida. Herodes cree que esta borracha, que alguna clase de vino lunar la ha embriagado, a punto de que habla “como los muertos entre los vivos” (p.127). ¿Cómo hablan los muertos entre los vivos? La pregunta se impone. Pero Pessoa no nos ayuda con la respuesta; nos muestra a Salomé de nuevo contemplando la cabeza. La toma en sus manos y dice: “Da miedo y asco, como los dioses. Es la cabeza de un monstruo, porque es la de un muerto” (p. 127).

Pessoa se pone así muy lejos de la tradición cultural y estética que ha consagrado una Salomé voluptuosa, que, como la de Wilde, está enamorada de la belleza del santo y le halla bello incluso decapitado. Aquí, donde no sabemos bien de quien es esa cabeza, es la monstruosacabeza de cualquiera. Cuando Salomé toma la cabeza no hay deseo, no hay voluptuosidad ni venganza; hay un sacro terror, la cabeza es peor que nada porque es el signo de la muerte de un hombre cuyo ser ha sido borrado violentamente de la faz de la tierra.

Herodes pide la cabeza, el capitán se la acerca en la dorada bandeja, esta es la segunda y última indicación escénica en todo el drama, y, entonces, el tetrarca se reafirma, es la cabeza de Juan, no le teme, no siente remordimiento de su crimen, no lo considera más que un hombre más, solo sabe que profetizaba la venida de un Dios definitivo de justicia terrible. Cuando, a continuación, Herodes pregunta a Salomé por qué ha mandado a matar al siervo, ella miente de nuevo y afirma que el siervo dijo, y discutió que la cabeza que había traído era la del santo que creaba dioses en los desiertos, a lo cual afirma que sí, que lo era. Entonces Salomé lo niega.

Asombrosamente le dice a Herodes que es la cabeza de un bandido que mataba por las aldeas. Y dice que tiene sueño, trata a Herodes de padre, como si la relación fuera armónica y amorosa, y pide a este y a sus nodrizas que se retiren pues el sueño la vence. Pide que la bandeja con la cabeza quede en el suelo y que todos salgan.

Y el drama se cierra con una Salomé que afirma que ya sabía que no se puede soñar sin que lo sepa Dios, y ese Dios, que ve nuestros sueños, no es otro que el Dios triste como las rocas y solo como las grandes llanuras, un Dios que se apena del que nada tiene, del que no tiene más realidad

que sus sueños inexistentes. Salomé se queda sola y decide danzar, como si estuviera en un festejo, como si hubiera música y músicos y espectadores, como si la danza fuera real y soñada a la vez, es decir, sin que sea verdad, como en los sueños.

El sueño es el taller donde se crean los símbolos, los sueños son simbólicos y los símbolos participan del universo onírico y del inconsciente colectivo, como bien ha mostrado la obra de Jung. El sueño es la aventura individual e interior que cada individuo debe vivir y recorrer, en el camino que lleva a sí mismo, es la expresión simbólica más libre de nosotros mismos. Pero el sueño es también un drama; suele tener una estructura y una forma teatral, el sueño es algo que vemos, al que asistimos mientras lo vivimos, con una obra de teatro, el sueño es, en el teatro del mundo, una obra dentro de otra. Su dramaturgia interior es espontánea y descontrolada.

Desde los registros del Egipto antiguo, los sueños son vistos como poseedores de un valor premonitorio. La oniromancia, la lectura interpretativa de los sueños, ha existido en todas las culturas y en todos los lugares; asirios, fenicios, chinos, caldeos, judíos, griegos y romanos, nos han dejado documentos y registros de sus diferentes culturas. En el antiguo Egipto se invocaba a los diferentes dioses a la hora de dormir, con el fin de que Set, dios del viento y del desierto, hermano de Osiris, al cual asesinó, y enemigo de Horus que simboliza la destrucción, no envíe al durmiente sueños nefastos. Y se pedía a Bes, dios benevolente de los sueños. Al despertar, los egipcios se esparcían cerveza y mirra en el rostro y proferían unas fórmulas mágicas para alejar los efectos de posibles sueños nefastos no recordados. Los sueños se usaban también con fines de predicción.

En Babilonia la tradición de interpretación de los sueños es muy antigua, en los orígenes de esta cultura, la adivinación la hacían las sacerdotisas. En la India antigua el folklor aconsejaba quedarse dormido de nuevo después de un mal sueño, para neutralizarlo y, además, no debía contarse este sueño a nadie. Los griegos tenían a Hipnos, hermano gemelo de Tánatos (la muerte), como dios del sueño, hijos de Nix, la noche y de Érebo. Hipnos es representado como un ser alado, que recorre las tierras y los mares y adormece a todos los seres vivos. Pero en la tradición homérica, los sueños provienen de Zeus y tienen una función terapéutica.

En los templos de Asclepio, dios de la medicina, los enfermos no solo contaban sus síntomas, sino sus sueños, y eran sometidos a curaciones y ritos. En la antigua Roma, profundamente supersticiosa, la interpretación de los sueños era un servicio del Estado, que tenía que disponer y pagar a los intérpretes, cuando la situación lo exigía, cuando el caso o la persona eran de gran importancia. El Senado romano discutía y analizaba los sueños.

En la tradición bíblica Dios se comunica frecuentemente con los hombres en sueños. Algunos ejemplos de esto son: con Abimilec (Génesis, 20, 3), Jacob (Génesis, 28,12 y 31,10), Labán (Génesis 31,24), José, (Génesis 37,5), el copero del faraón (Génesis 40,5), El faraón (Génesis 41,7), Salomón (1 Reyes 3,5), Nabucodonosor (Daniel 7.1), Daniel, (Daniel 7,1) José, padre adoptivo de Jesús, que recibe instrucciones de un ángel en sus sueños (Mateo 1,20), los magos de oriente reciben también información en sueños (Mateo 2,12), en los Hechos de los Apóstoles (2,17) encontramos que los sueños se interpretan como una manifestación del Espíritu Santo.

El sueño es también el espacio mágico donde el alma se libera de los parámetros de espacio y tiempo que retiene al cuerpo, por eso es el espacio de encuentro entre las almas de los durmientes, o entre los vivos y los muertos. La versatilidad del sueño como espacio cognitivo privilegiado permite que se clasifiquen los sueños en ciertas categorías, más o menos comunes a la humanidad; así por ejemplo: los sueños de deseo, de contenido emocional o erótico, los sueños visionarios, donde se tiene un alto grado de consciencia que permite ver alguna realidad con claridad total, los sueños proféticos, en los cuales se nos advierte de un acontecimiento crítico que está en el futuro, los sueños mitológicos, donde se entra en contacto con los grandes arquetipos y angustias universales del alma humana, los sueños iniciáticos, propios de los chamanes y místicos, cargados de sentido y de eficacia mágica, donde se accede a un conocimiento superior, y los sueños telepáticos, por los cuales se entra en contacto con los sentimientos y pensamientos de personas distantes.

Soñar no es solo una función vital en la que el cerebro se descarga de la información diaria y descansa; es una vía de información privilegiada para conocer el estado psíquico del soñador. A su vez es un agente equilibrador de todas las demás funciones psíquicas del individuo. Según Jung: “Toda la equilibración psicológica del ser se efectúa entre sus planos conscientes y sus planos inconscientes, en la dimensión de la verticalidad, como si este fuera un velero entre la vela y la quilla” (citado por Chevalier y Gheerbrant, en el *Diccionario de los Símbolos*, p. 962). El sueño expresa y configura la totalidad simbólica del individuo.

El drama interior onírico revela lo que el drama diario exterior en el mundo oculta. La interpretación de los sueños suele basarse en la evaluación de tres aspectos: el contenido, o sea las imágenes y la dramaturgia del sueño, la estructura, esto es el conjunto formal de relaciones entre las imágenes, los elementos, los personajes del sueño y el sentido del sueño, esto es la orientación, intención, finalidad o teleología del sueño. La articulación o interferencia entre estos tres aspectos es lo que permite, habitualmente, una aproximación interpretativa de los sueños. Aquí lo que se busca desentrañar es el contenido latente que los planos articulados u opuestos expresan. Por otra parte, se debe considerar la genealogía del sueño, su causa, y su finalidad, lo cual también se expresa simbólicamente.

Pero el sueño, en particular los visionarios o proféticos, no solo predicen lo que va a pasar; su descarga de energía psíquica liberada en imágenes, personajes y eventos, moviliza y contribuye a la creación de eventos, como hemos visto en *Salomé* de Pessoa; la realidad se conquista en sueños. Pero, a pesar de la posibilidad de una interpretación rigurosa y veraz de los sueños, está claro que un velo de misterio los cubre; un sueño puede no tener sentido alguno, o su interpretación puede ser imposible, parcial o sudosa, el sueño, como el símbolo, como el mito, mantiene una carga de misterio y de enigma que no se puede aligerar.

El drama de Pessoa termina con Salomé sola, alucinada en la intención de danzar como una bailarina sonámbula. Ella dice:

Ya lo sabía. Ya lo sabía. No se puede soñar sin que lo sepa Dios. Mi mentira era verdad. Era cierto que en los desiertos había un santo que clamaba por un nuevo dios, un dios triste como las rocas y tan solo como las grandes llanuras. Ya sabía yo que alguien tendría que querer un dios que conozca los

sueños y se apena por el que nada tiene. Voy a hacer como si estuviera en un banquete. Bailaré en el funeral de las cosas que murieron con tu vida. Voy a bailar una danza al claro de la luna, para acabar de una vez (p. 129).

Pessoa dejó unos apuntes y fragmentos alternativos para su drama. En ellos Salomé aparece soñando que Herodes le pide que baile en el banquete, ante él y sus invitados. Bailaba de tal forma que el tetrarca le ofrece lo que quiera, y ella pedía entonces la cabeza del hombre preso. Aquí Pessoa se acerca al mito tradicional de Salomé y el Bautista, pero no se puede perder de vista que ella está contando un sueño, tampoco se puede olvidar aquí que para Salomé solo lo soñado es real. Pessoa incluye aquí un poema, “Salomé”:

Al fondo de mi pasado Salomé baila.
 Las Gracias asoman al nacimiento de sus espaldas. Son morenas y nacen
 Sus caricias son nerviosas y rápidas, pero por el sabor de su contacto parecen lentísimas. Sus dedos se saben de memoria el misterio de las sensualidades incompletas.
 Se agostan oasis en sus labios cansados.
 Se apagan lámparas en los perfiles de sus farsas.
 Hay un ruido de remotos cascabeles en todo lo que ella no... Ahí fuera el claro de luna es de plata blanda...
 Se enroscan las sombras bajo la alta luna, y el viento las sacude cuando pasan. Se callan los espacios entre árbol y árbol, entre bosque y bosque...
 Hay islas remotas en el paisaje... (p. 131).

5.3. Capítulo III

5.3.1. La figura teatral de Salomé en Wilde: la *femme fatale* o un personaje trágico

Esta profundización en torno al personaje teatral de Salomé, está fundamentada en una producción textual literaria dramática, no escénica, por lo que abordamos el personaje o la figura teatral de Salomé, en las obras de Wilde y Pessoa, desde la construcción poética discursiva del personaje, y utilizando categorías de análisis de tipo filosófico y estético, más que, dar cuenta de un análisis performativo del mismo, sin dejar de lado la potencia dramática de este mismo.

En definitiva, el potencial poético y discursivo de este, es lo que nos importa, indagar aquí y ponerlo en conversación con el erotismo, y el postulado de Bataille, que pone al cuerpo, en el juego erótico, como personaje protagónico, lo que está en juego en el erotismo son los cuerpos, dice Bataille, y este cuerpo, en la Salomé de Wilde es un personaje capital.

Casi todos los personajes del drama están permeados por el deseo del cuerpo del otro. Este cuerpo erótico, es en esencia protagónico, y a partir de este recorrido se configura en el discurso de la obra, un "cuerpo", en la obra de Wilde, poético, y profundamente existencial en Pessoa. Cabe anotar que en Pessoa la Salomé no es un personaje inconsciente, más bien diríamos que es profundamente deseante y consciente de su existencia y realidad, (tanto que la pone en duda), no de ese cuerpo prohibido, del otro, si no de cambiar la realidad, o estado de las cosas, (cierta angustia me oprime como una mano. hay un desasosiego sin esperanza en todas mis emociones. En esta hora sombría y oscura me gustaría ser algo que nadie hubiera querido ser) (Pessoa, p, 131).

Ser algo diferente, está ávida de sensaciones, no está movida por el deseo del cuerpo si no por el deseo del sueño, por el deseo de cambiar la realidad o no aceptar la que vive, realidad que se confunde a la par con lo que sueña; en Pessoa Salomé es un personaje deseante, como ya dijimos y consiente, de su cuerpo, de su angustia existencial. Aquí el discurso de Salomé, es incitante y existencial, terriblemente sumida en la angustia y la pregunta por la verdad de la vida, es una mujer

beligerante que no solo desea si no que se pregunta, y pone en cuestión la vida, cosa que es profundamente erótica, pero no es el deseo del cuerpo por el cuerpo, como si lo es en la Salomé de Wilde donde el cuerpo toma importancia como lugar del deseo, y objeto del mismo.

Constituye esto el rasgo que define a los personajes de la obra. Salomé es un personaje trágico, ella misma lo reconoce en su discurso, en Pessoa lo dice así: “dicen que soy la maravilla, pero yo no sé quién soy. Habita en mi un flujo de desastres que cae sobre las épocas futuras como una lluvia neblinosa” (p 119). Un arquetipo podríamos decir; Si atendemos a las distintas formas de teatralidad y concepción del personaje.

Desde la antigua Grecia hasta hoy, se plantean diversas formas de construcción del personaje, que introducen al actor en distintas formas de creación de estos, sea a través del uso de máscaras, u otros artificios, ya sea de tipo alegórico o arquetípico y psicológico. Podríamos decir de Salomé, además, que es un personaje antiheroico. En el artículo “Los personajes teatrales”, Olivia Barrera escribe:

Los personajes antiheroicos deben ser atractivos, es decir, aunque sean ética o moralmente corruptos, deben tener cualidades que los hagan tridimensionales. Por ejemplo, Macbeth es un magnífico guerrero, además es un esposo devoto; por su lado Ricardo de Gloucester es un personaje brillante, mucho más inteligente que todos los que le rodean, buen conversador e incluso divertido.

De modo que, Salomé es más bella y deseable que las otras mujeres, en este caso más bella y más joven que Herodías su madre, esposa del tetrarca; es a los ojos de los otros, hermosa y deseable, pero saben además que no deben mirarla, y aquí la mirada se convierte en un elemento muy importante, pues es una mirada insistente y lasciva hacia Salomé que configura también lo erótico, configura el cuerpo del deseo y pone este a su vez en el ámbito de la prohibición. La mirada de Salomé hacia Jokanaan está determina aquí por la prohibición, los cuerpos prohibidos son los que más deseo generan. La atracción hacia lo prohibido se manifiesta violenta hacia este cuerpo que ella no puede tener, y por esto es transgredido en su integridad, santidad, castidad y libertad.

Situamos a Salomé en esta categoría de antihéroe, podría decirse trágica. En tanto el curso que toma el drama se torna sangriento por la pulsión de muerte que posee Salomé, además del poder

que ella sabe que tiene, que usa para su beneficio. Aquí hay una negación de los valores positivos, rasgo constitutivo del antihéroe, no obstante, si retomamos el concepto antihéroe, problemático por demás en su concepción, pues desde su etimología admite una polisemia, y una deconstrucción, hecha por la literatura contemporánea y calificando este como categoría literaria y estética, por ejemplo se plantea que estos valores del antihéroe podrían ser alternativos, que sirvan para, o que el autor usa para enseñar otras posibilidades de vida digna, o simplemente para expresar una suerte de rebeldía ante valores establecidos y jerárquicos, de las clases políticas y religiosas dominantes.

Por lo tanto, en Salomé hay una dualidad paradójica en su discurso, entre lo heroico, que reivindica los valores positivos, como la belleza, la pureza, pero que la lleva a habitar este antihéroe cuando su discurso se torna desdeñoso y claramente encarna valores negativos como la violencia, la anulación del otro, el asesinato, esta pulsión de muerte es la que triunfa en Salomé, quien da muerte y a la vez es sacrificada: “¡que hermosa está esta noche la princesa Salomé!”. El deseo, La mirada, la prohibición de esta, la muerte y el presagio siniestro que trae, son pues temas de valor que transversalizan el discurso en Salomé.

Retomemos el concepto de personaje teatral, acuñado por máximo Gómez en su ensayo “El concepto de personaje teatral y sus variables”, quien propone que “en lo narrativo y dramático los personajes existen como entidades contundentes protagonistas de las fábulas de la que son parte”. En este caso Salomé es protagonista del drama, como representación del cuerpo deseado o del deseo de lo prohibido, de la *feme fatale* por la que hasta un tetrarca pudo poner en juego su palabra.

Decíamos pues de este personaje, que representa el poder, y este como bien supremo, que le confiere atributos de belleza, y a la vez fatales: “soy fatal como las noches y los otoños, y en mi corazón ya hay una añoranza de todos aquellos que aun he de matar”. Su relación con la muerte, la prohibición, la trasgresión y el deseo son decisivos en la estructura trágica de este personaje, que marca en la obra un recorrido sombrío, este que es jerárquico en la estructura dramática de la obra, y que define su carácter, podríamos decir dentro de lo arquetípico, sí nos acercamos al concepto francés de *femme fatale*, que Salomé representa a lo largo de la historia en el contexto literario y

artístico.

En tanto a Salomé como entidad contundente y protagónica, presenta un personaje cuyo conflicto está definido por su deseo, deseo de asir lo inasible, tiene una dualidad o conflicto interno, que se debate entre reconocer y desear la belleza y gracia de Jokanaan, pero al estar prohibida, dispone en su alocución una dialéctica, en la que dispone su doble discurso para adorar, pero cuando el santo se niega a sus deseos, este discurso le denigra y le vitupera. Es entonces en este rasgo que Salomé se vuelve un personaje ambiguo y que siempre está al límite, de la razón, de la belleza, del poder.

En un diálogo con Narraboth en el que le pide sacar a Jokanaan de su cisterna, esta insinuantemente y valiéndose del poder de la seducción que ejerce en todos le dice:

Lo harás por mi Narraboth, de sobra sabes que lo harás por mí. Y mañana temprano, al pasar por la puerta de los vendedores de ídolos, te arrojaré una mirada por entre los velos; te miraré Narraboth, y puede que hasta te sonría. Mírame Narraboth, mírame, ¡ah! Ya sé qué harás lo que te pido. ¡Harto lo sé! Sé que lo harás por mi (Wilde, p 25).

Esta aprovecha su poder de seducción para lograr lo que quiere. Es una fuerza devastadora e hipnótica que navega hacia la desgracia, pues por ella, por su deseo, y a la vez el deseo hacia ella, se desencadena una serie de sucesos siniestros, tornando el drama trágico y sangriento.

Definimos aquí a Salomé, además, como un personaje de tipo trágico: una figura teatral donde la pulsión del deseo es considerable en el conflicto del drama, el deseo por el cuerpo prohibido y por lo que no es permitido, así podríamos nombrar este conflicto, que es transversal en las obras y en los personajes o figuras, deseo que marca un tenebroso desenlace. Salomé es víctima y victimaria, es por esto que se presenta en la obra como un personaje dual desde la construcción poética de su discurso, en el que hace uso de la comparación y reiteración como figuras retóricas, y estableciendo así un sistema dicotómico, donde expone esta dualidad, en la que en primera instancia Salomé se deslumbra por la voz y belleza santa de Jokanaan, y lo desea, lo ensalza, lo nombra desde la belleza, desde la comparación del cuerpo de este con los lugares y objetos más exóticos y deleitables que existen a los ojos y a los sentidos, “tu voz es como una música en mis

oídos, estoy prendada de tu cuerpo, tu cuerpo es blanco como las azucenas de los campos, las rosas de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo” (Wilde, pp. 30-31). Luego niega todo este discurso lo transforma en lo contrario: “tu cuerpo es horrible es como el cuerpo de un leproso, es como un muro blanqueado en el que anidan áspides, es como un sepulcro blanqueado lleno de cosas repulsivas” (Wilde, p.32).

Concluimos que el cuerpo, en Salomé, se observa, se manifiesta y se construye desde la percepción de los sentidos, diríamos que es el producto de una arquitectura de estos, de los más instintivos y primigenios, construyendo así un recorrido poético, que se manifiesta discursivamente, y que sin lugar a dudas convierte a Salomé en una obra profundamente poética, y erótica, en Pessoa, en tanto al contenido de tipo existencial, construye una poética desde la angustia existencial, filosófica; en Wilde, el deseo del cuerpo, por el cuerpo, es el elemento que construye claramente lo erótico del texto.

Esto último, fundamentado como planteamos antes, en la premisa planteada por Bataille que propone a los cuerpos como lo que está en juego en el erotismo, este juego erótico que también está permeado por la transgresión, y la imaginación, esta premisa que también define el erotismo como ese goce psicológico independiente de la reproducción, de la identidad, de la clase sociales.

Es el deseo, un impulso primigenio que está presente en la Salomé de Oscar Wilde, en Pessoa se revela de manera simbólica, manifestándose en el sueño el elemento poético, existencial, que marca el curso de este drama simbolista.

Abordamos la noción de personaje teatral, para profundizar en Salomé como lugar donde la multiplicidad de sentidos, es evidente, y por esto la figura de Salomé ocupa el lugar que tiene en los estudios tanto literarios como psicológicos y artísticos a lo largo de la historia; es sin duda una figura teatral que permite análisis de diversos tipos sean estéticos, filosófico, o sociales y psicológicos.

En este sentido la noción de personaje ya sea desde el punto de vista literario o entendido como construcción del actor, como acción performativa, es indisoluble del género dramático: si en la poesía el personaje no está presente, pues se manifiesta

el yo del autor invisibilizado en el texto, en la narración y en el drama, en cambio, los personajes existen como entidades contundentes, protagonistas de una fábula de la que son parte (Gómez).

Partiendo de este postulado que propone Máximo Gómez, sobre el personaje teatral, podríamos decir que Salomé en tanto es una entidad contundente y además claramente protagonista, y decimos contundente, en tanto las sus implicaciones de esta en la acción dramática del texto lo son y deciden el curso dramático de la obra. Podríamos decir además de Salomé que es un personaje con un contexto histórico, y como ya sabemos bíblico, esto genera que la figura del cuerpo erótico aquí, y que en la época de la aparición de la obra era bastante estigmatizada, tenga mayor repercusión. Recordemos que Salomé fue prohibida por la censura, en 1892, cuando apenas se hacían los ensayos finales con Sara Bernhardt en el londinense Palace Theatre, esta representación fue prohibida por que allí aparecían personajes bíblicos. (Tomado de Salomé y Herodías: ruptura con la femme fatale, comparativa entre Oscar Wilde y Rosario Castellanos.)

5.3.2. Apuntes para la construcción de un cuerpo erótico.

5.3.3. Salomé o el mito de la *femme fatale*

Nos preguntamos cómo se configura el cuerpo erótico en estas obras, y encontramos para concluir que Salomé, como arquetipo de la femme fatale se configura como personaje, con una naturaleza erótica, salvaje, Oscar Wilde convierte a Salomé en una bailarina exótica podría decirse, un arquetipo de femme fatale, donde el poder usar su cuerpo, para el disfrute erótico del otro, le confiere un poder devastador y trágico.

Durante décadas ha existido la convención en la sociedad que asocian a una mujer seductora y soberana, con la femme fatale, esto propone a Salomé como una seductora que aprovecha su belleza para lograr lo que desea. Emparentando estos dos conceptos seducción y fatalidad, y dotando a la femme fatale con un aire de tragedia, esta convención ha venido

reevaluándose con ideas más menos patriarcales del asunto, donde la soberanía de una mujer sobre su cuerpo y deseo ya no la ponen, al nivel de la femme fatale, si no en un discurso de empoderamiento frente a sus derechos sexuales y reproductivos.

Los personajes de un drama, adquieren independencia absoluta, frente a la existencia de un narrador, y comparten el presente de la acción, condición que los lleva a ser representados por actores frente a la mirada del público, esto cuando se logra materializar en un montaje escénico.

Desde la Grecia Antigua hasta hoy, el personaje en la escena se manifestó de diversas formas, expresando también diferentes concepciones de teatralidad. Así, entre el personaje realizado con máscara, túnica y coturno, y aquel vinculado con el cuerpo sensible del actor, que compromete tanto su estructura física como sus procesos emocionales y psicológicos, podemos observar que el personaje teatral atravesó diferentes matices, concepciones estéticas y procedimientos constructivos. “De este modo, los factores culturales y estéticos que moldean tanto la dramaturgia como la representación arrojan diferentes caras del personaje tales como: máscara, alegoría, prototipo y persona, tornando compleja su conceptualización si no se precisa el contexto sociocultural y el movimiento o género al que pertenecen sus autores” (tomado de El concepto de personaje teatral y sus variables, Máximo Gómez).

5.3.4. El sueño como el elemento poético en la Salomé de Pessoa

Salomé es una figura inquietante en Pessoa, es un drama simbolista; aquí como en otros textos de Pessoa dramaturgo, vemos como claramente se configura una negación de los elementos que constituyen la cotidianidad del real, en los personajes de Pessoa hay un rasgo de levedad de atemporalidad, de ensoñación. Los diálogos son los que cobran importancia, no parece plantear allí una acción dramática pura podría decirse si no una acción verbal. Cuando este aborda el mito histórico como en el caso de Fausto o Salomé, esta entidad mítica, asume la exposición de

principios o misterios abstractos.

A diferencia del Drama de Wilde escrita a finales de 1892, y en un contexto del teatro y el arte finisecular; Mientras este texto salía a la luz, Fernando Pessoa ni siquiera había nacido. Pessoa se ubica dentro de un teatro simbolista, que ya no se inscribe en los cánones de la representación naturalista, si no como lo dice Alfredo Rodríguez López- Vásquez, en la introducción del libro Teatro completo de Fernando Pessoa texto estudiado para esta monografía. Cuando Pessoa aborda el mito como en Fausto y Salomé, mitos con un fondo histórico, la entidad mítica como en los autos sacramentales de Calderón, muestran principios o misterios sobre conceptos abstractos, “con la variación nada desdeñable, de que en el teatro de Pessoa el hilo argumental queda reducido al mínimo representativo, en tanto que las acciones que llevan a cabo los personajes se reducen a dialogar” (p.10).

Es la construcción discursiva, o verbal poética que toma aquí relevancia. Por tanto, el recorrido del cuerpo allí es perceptible desde lo onírico, pues no hay una pulsión erótica del deseo por un cuerpo, si no por deseo del sueño. Como desencadenante poético, es el sueño donde se representa el yo erótico, que en la Salomé de Pessoa es un deseo inmaterial, una necesidad intangible de saber, está confundida entre lo que es el sueño y la realidad. La realidad está dada por el dialogo que se produce. “El argumento queda reducido a dialogar a cerca de hechos que son producidos por la memoria, independientemente de si ese producto de la memoria es o no verdadero... La única realidad teatral es la que el propio diálogo produce; los personajes pasan a ser así referentes de sí mismos y el universo narrado sustituye al universo dramatizado” (p 11). En Pessoa la fuerza simbólica del sueño es la que tiene la carga poética que configura el recorrido del cuerpo y el deseo de este por soñar y saber.

A diferencia de Wilde que propone un arquetipo como personaje, Pessoa propone una entidad: “así los entes que asumen distintas voces en la escena son meras memorias que se han venido a encarnar... nótese que el propio Pessoa designa a sus entes escénicos como figuras no como personajes” (Pessoa, pp. 10, 11).

Estas figuras o entes están siempre más allá o más acá de la situación en la que un actor suministra su cuerpo y su voz a un producto imaginario. Así como en *Pedro Paramo* que se producen y reproducen diálogos desde el umbral de la muerte. Están estos seres hablando desde, y entre la vida y la muerte, no se sabe si son del más allá o del más acá, creando como Pessoa estas entidades, seres fantasmagóricos. Que dudan de la realidad, un ser fragmentado que ha quedado reducido a una mera ilusión de la realidad.

En esta *Salomé* de Pessoa vemos como sus personajes son también figuras, son entidades en el límite, fronterizos. El teatro de Pessoa mantiene su capacidad misteriosa y su poder de convicción como artefacto estético, porque es fiel a una preocupación personal interior de índole existencial. (Pessoa, 1986, p 9). La desconfianza sobre la identidad del ser es constante en la obra de Pessoa. La necesidad de ver, de soñar, de tener la imagen del otro son las matrices del conflicto en ambas obras, el deseo de saber y el deseo de ver. El cuerpo aquí se presenta como una suerte de arquitectura de los sentidos, donde el recorrido discursivo le define tanto poética como eróticamente.

Conclusiones

En el prefacio a su obra *La literatura y el mal* (2000), Bataille afirma: “El tumulto es fundamental; es el sentido de este libro. Pero es tiempo ya de alcanzar la claridad de la consciencia” (p.23). Esto es que la vida tumultuosa, entregada a la intensidad, a la voluptuosidad, a la libertad, la soberanía o el gasto, la vida erótica que se despilfarra a sí misma y realiza sus deseos de forma inmediata es lo fundamental. Por lo tanto, hay que aclarar que lo fundamental no es solo el mundo del trabajo, la producción y el consumo calculado; lo esencial es el mundo del gasto, pero de esto no tenemos conciencia plena.

Por ello es que Bataille afirma, a continuación, que es tiempo de alcanzar la claridad de la consciencia sobre esta condición humana, en la cual se reúne en nuestra humanidad lo más extremo y contradictorio. Al arte y a la creación artística, en su extrema libertad, le corresponde alcanzar esa claridad de la consciencia de la totalidad de lo que somos. Y si lo esencial es la vida tumultuosa será el arte, en nuestro caso la literatura y el teatro los encargados de mostrar esa esencialidad riesgosa.

La literatura es lo esencial o no es nada. El Mal —una forma aguda del Mal— que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, el valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una “hipermoral”. La literatura es comunicación, la comunicación supone la lealtad: la moral rigurosa se da en esta perspectiva a partir de complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa (p. 23).

En estas líneas está claramente expresada la posición de Bataille que nos ha permitido entender las figuras de Salomé en Wilde y Pessoa; la literatura como la vida tumultuosa, (como la de Salomé), representan lo esencial, lo esencial es aquí entender que nuestra lógica racional tiene origen irracional y que nuestra dimensión erótica y nuestra tendencia soberana al gasto y al despilfarro sin sentido se nos imponen finalmente a todos. Y esto es precisamente lo que Bataille llama el Mal, el conjunto de acciones extremas que liberan a la vida humana del yugo de los

deberes que la someten a su propia conservación. El Mal es la vida liberada del sometimiento a la construcción del porvenir ideal, al trabajo, al proyecto, al orden.

El Mal es la libertad humana extrema de salirse o destruir el mundo del orden cerrado de la razón pragmática, donde los seres humanos estamos reducidos a cosas. El Mal es la desnudez del ser, su más inútil soberanía, en el Mal el hombre es su propia ley funesta. Para Bataille es esencial entender la propensión del hombre al Mal, con mayúscula, pues es el acto de maldad soberana, no interesada en el beneficio del malvado, es el Mal sin sentido el que más poder tiene en nosotros, y entender la naturaleza violenta del hombre, que continuamente se expresa, queramos o no, veamos o no, sepamos o no, de forma concreta o simbólica, pero siempre real. Y, como vimos, esto posee en el hombre un valor soberano. Esta forma del Mal, aguda, es la que la literatura y el arte deben expresar, para que la naturaleza y la condición humanas completas sean reveladas.

Finalmente concluimos refiriéndonos a Paz (1993) y la forma de concebir el erotismo como poética corporal, lo que claramente expone una elaboración intelectual, una necesidad de poner en cuestión al ser frente a su deseo sexual y frente a su inminente muerte, dado que el erotismo nos formula una construcción del cuerpo singular, que se inserta en algunos casos en los terrenos de la imitación; que es la fuerza de la transgresión, dando vida tanto como muerte.

El cuerpo como arquitectura de sentidos dada por el lenguaje, su exteriorización e interacción en una cultura, nos proporciona una vista del cuerpo como constructo lingüístico donde se vuelve propiamente una representación inscrita en el terreno del arte, representación que cumple la función de ser el lugar donde la percepción del cuerpo y la vivencia del mismo, dan lugar a la reflexión y, por ende, a la puesta en cuestión del ser frente a lo que lo aterra de sí mismo; cuerpo construido o deconstruido, afirmado o negado por el lenguaje que el mismo propone a través del arte y de su vida cotidiana, está fuertemente determinado en su manifestación erótica, esta experiencia interior que llevada al campo del arte y, en general, que permea las estéticas que identifican una cultura, representa una abundante fuente de reflexión y creación, y que reevaluada y

tomada en atención como un movimiento del ser en nosotros mismos, podría significar una importante reformulación de nuestras relaciones con los otros seres.

La necesidad de ver, de soñar, de tener la imagen y el cuerpo del otro son las matrices del conflicto en la obra *Salomé* de Wilde y Pessoa, el deseo de saber y el deseo de ver. El cuerpo aquí se presenta como una suerte de arquitectura de los sentidos, donde el recorrido discursivo le define tanto poética como eróticamente. El recorrido del cuerpo en Pessoa es perceptible desde lo onírico, pues no hay una pulsión erótica del deseo por un cuerpo, si no por deseo de soñar y saber. Como desencadenante poético, es el sueño donde se representa el yo erótico, que en la *Salomé* de Pessoa es un deseo inmaterial.

Bibliografía

- Apollinare, Guillermo. (1 de febrero de 2021). “Salomé”.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/14899/1/02%20vol28%20Dos%20poemas%20Guillermo%20Apollinaire.pdf>
- Aquino, S. T. de. (1990). *The Summa Theologica*. University of Chicago. Aristóteles. (2009). *La poética*. Colihue.
- Barrera, Olivia (dic 09) “los personajes teatrales”. *Revista Gaceta cch*
<https://gaceta.cch.unam.mx/es/los-personajes-teatrales>.
- Bataille, G. (2000). *La Literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets Editores.
- Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bataille, G. (1981). *Teoría de la religión*. Taurus. Baudelaire, C. (2009). *Las flores del mal*. EDAF. Baudelaire, C. (1988). *Curiosidades estéticas*. Ediciones Júcar. Baumgarten, A. G. (1986). *Aesthetica*. Georg Olms.
- Cansinos Assens, Rafael. (1919). “Salomé en la Literatura”. Editorial América. Castro, Eugénio de. (1911). *Salomé e outros poemas*. F. França Amado.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2000). *Diccionario de los símbolos*. Herder Editorial.
- Cicerón. (2005). *Disputaciones tusculanas*. Editorial Gredos. Davinci, L. (2007). *Tratado de pintura*. Akal.
- Flavio Josefo. (2013). *Las antigüedades de los judíos*. Editorial CLIE.
- Flaubert, Gustave. (1995). *Herodías*. Editorial Andrés Bello.
- Flaubert, Gustave. (1910). *Trois contes. “Herodias”*. Bibliothèque électronique du Québec colección Atous les vents volumen 801: versión 1.0. Edition de reference: Paris: Louis conard. Libraire – editeur.
- Gómez, Máximo (2012) “el concepto de personaje teatral y sus variables” *cuadernos de picadero instituto nacional del teatro No 24, p. 9*.
- J. Chevalier y A. Geerbrant. (2015). *Diccionario de los Símbolos*. Herder.
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio*. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo.
- López Noguero, Fernando. (2002). “El análisis de contenido como método de investigación”. *Revista de Educación*, No. 4, p. 167-179.
- Mahoma. (2007). *Corán*. Clásicos Bergua.

- Paz, Octavio. (1993). *La llama doble amor y erotismo*. Editorial Seix barral. Paz, Octavio. (1994). *Un más allá erótico: Sade*. Tercer mundo editores.
- Pessoa, Fernando. (1996). *Salomé*. Gráficas Lizarra.
- Platón. (1871). *Obras completas*. Tomo 2. Edición de Patricio de Azcárate. Plotino. (1982). *Enéadas*. I y II. Editorial Gredos.
- Schokel, A. (2009). *La Biblia de nuestro pueblo*. Editorial Mensajero.
- Souriau, É. (2010). *Diccionario de Estética*. Akal.
- Ropero, A., Triviño, A. y Martín, S. (2017). *Diccionario enciclopédico bíblico ilustrado*. Editorial Clie.
- Wilde, Óscar. (2011). *Salomé*. Libros del Zorro Rojo.