



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Hispànica

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

Salomé y Herodías: ruptura con la *femme fatale*

Comparativa entre Oscar Wilde y Rosario Castellanos

NOM DE L'ESTUDIANT:
Andrea Mishel Rogel Cueva

TUTOR:
Edgardo Gabriel Dobry Lewin

Barcelona, a 16 de juny de 2021

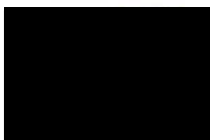


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 16 de juny de 2021

Signatura:





Resumen:

Salomé, la joven bailarina conocida en el Evangelio por ser la hija de Herodías y por pedir la cabeza de Juan el Bautista, se convertirá a finales del siglo XIX en un arquetipo de *femme fatale*. El cambio de joven sumisa a símbolo decadentista será sobre todo debido a la publicación de *Salomé* (1893) de Oscar Wilde (1854-1900) que la convierte en un personaje literario universal.

Wilde transforma la figura de Salomé en una bailarina exótica. Consciente de su belleza y sensualidad, no dudará en manipular a los hombres hasta llevarlos a la muerte.

A mediados del siglo XX, en cambio, Rosario Castellanos (1925-1974), se acerca a la figura de Salomé, reescribiendo el mito desde una perspectiva feminista y, por tanto, alejándose del arquetipo de *femme fatale*. En su versión de *Salomé* (1952) utiliza las figuras de Salomé y Herodías para criticar el rol de la mujer en la sociedad.

Palabras clave: *Femme fatale*, Salomé, Herodías, Oscar Wilde, Rosario Castellanos

Abstract:

Salome, a young dancer known in the gospel for being Herodia's daughter and for asking John the Baptist's head, becomes at the end of XIX century a *femme fatale* archetype. The change from being a submissive young girl to decadence symbol is due to the publishing of Oscar Wilde's *Salome* (1893) who makes her into a universal literature character.

Wilde (1854-1900) transforms Salome's figure into an exotic dancer. Aware of her beauty and sensuality, she will not hesitate in manipulating men and leading them to their death.

In the middle of the 20th century, in another way, Rosario Castellanos (1925-1974), approaches Salome's figure rewriting the myth from a feminist perspective and, therefore, moving away the *femme fatale* archetype. In her *Salome's* version (1952) she uses Salome's and Herodias figures to criticize women's role in society.

Key words: *Femme fatale*, Salome, Herodias, Oscar Wilde, Rosario Castellanos



ÍNDICE

1.	SALOMÉ Y HERODÍAS EN LA BIBLIA	1
1.1.	<i>Invariantes y variables con el mito bíblico</i>	3
2.	LA FEMME FATALE A FINALES DEL SIGLO XIX	4
2.1.	<i>La aparición de la femme fatale a finales del siglo XIX</i>	4
2.2.	<i>Salomé y Herodías convertidas en femme fatale</i>	6
3.	LA FEMME FATALE EN EL SIGLO XX	15
3.1.	<i>Reconfiguración de la femme fatale en el siglo XX</i>	16
3.2.	<i>Salomé y Herodías: ruptura con la femme fatale</i>	21
4.	CONCLUSIONES	29
5.	BIBLIOGRAFÍA	31



1. SALOMÉ Y HERODÍAS EN LA BIBLIA

Los evangelistas Lucas (9: 7-9), Mateo (14:1-12) y Marcos (6:14-29) son los encargados de dar a conocer el origen de la princesa hebrea Salomé, conocida principalmente por ser la hija de la reina Herodías y por pedir la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja de plata. Cabe señalar, pero, que estos pasajes se centran en la figura de Juan el Bautista, también conocido como el Bautista o San Juan.

En el Evangelio de Lucas, por ejemplo, solo aparece el tetrarca Herodes exponiendo su participación en la decapitación del Bautista y en ningún momento aparecen mencionadas Herodías o Salomé:

“Herodes dijo: “A Juan, le decapité yo. ¿Quién es, pues, éste de quien oigo tales cosas?”. Y buscaba verle.”

(Lucas 9, 9)

En los Evangelios de Mateo y Marcos, en cambio, sí se explica como Juan Bautista fue encarcelado por el tetrarca Herodes Antipas debido a que el Bautista predicaba como Herodías abandonó a su esposo Felipe para casarse con Herodes, el hermano de este.

Por eso, Herodías exigía la muerte del Bautista. El tetrarca Herodes, en cambio, no se atrevía a asesinarlo por miedo, ya que, el Bautista contaba con el apoyo del pueblo judío.

Todo cambia cuando entra en escena la princesa hebrea, Salomé, hija de Herodías.

En el cumpleaños del Tetrarca, la joven baila para él y este se siente tan complacido que le concede un deseo. La princesa acude a su madre y acatando las órdenes de esta, pide la cabeza de Juan Bautista. El tetrarca no está complacido por dicha petición, pero siguiendo su juramento, lleva a cabo la decapitación del Bautista.

En el Evangelio se puede ver como Herodías es la verdadera instigadora y causante de la muerte del Bautista mientras Salomé es solo un instrumento que utiliza su madre para llevar a cabo sus planes. De hecho, ni siquiera llega a mencionarse su nombre ya que se la presenta como la hija de Herodías. Será el historiador judío Flavio Josefo quien dará a conocer su nombre por primera vez en su obra: *Antigüedades judías*, publicada en el año 93/94 d.C.

Lo poco que se puede saber de la personalidad de Salomé está en el origen de su nombre ya que, este “deriva del vocablo hebreo salom y que significa “la pacífica”. En consonancia con su apelativo, la Salomé que aparece en la Biblia fue, según Flavio Josefo, una mujer moderada, en ningún modo extravagante para las costumbres de la época” (Rodríguez Fonseca, 1996:



409-410).

En la obra de Flavio Josefo también se explica la muerte de Juan Bautista, pero ni Salomé ni Herodías aparecen vinculadas a esta, en cambio, sí se hace hincapié en el temor que tenía Herodes por el apoyo que el pueblo judío le brindaba al Bautista:

Herodes, por temor a que esa enorme capacidad de persuasión que el Bautista tenía sobre las personas le ocasionara algún levantamiento popular (puesto que las gentes daban la impresión de que harían cualquier cosa si él se lo pedía), optó por matarlo, anticipándose así a la posibilidad de que se produjera una rebelión a instancias de él (Josefo: 1997b: 1099)

No obstante, los pasajes de los evangelistas Marcos y Mateo son los que más se popularizan y son muchos los artistas que han acudido a estos para crear su propia versión del mito. Estos pasajes bíblicos, por ejemplo, serán muy populares durante la Edad Media, Renacimiento y el Barroco y serán tratados en autos religiosos enalteciendo la figura de Juan el Bautista. Por ejemplo, autores como Lope de Vega y Calderón de la Barca incluirán su propia versión del mito en sus obras: *El heredero del cielo* y *La viña del señor* respectivamente.

En el siglo XIX, el mito vuelve a ser fuente de inspiración, pero esta vez la figura del Bautista queda relegada a segundo plano y serán Salomé y Herodías las grandes protagonistas en las obras de los autores.

Por ese motivo, el objetivo del presente trabajo es analizar y comparar las figuras de Salomé y Herodías en la obra *Salomé*¹ (1893) de Oscar Wilde (1854-1900) con *Salomé*² (1952) de Rosario Castellanos (1925-1974).

La elección de estos dos autores se debe a que las variaciones que introducen en los personajes femeninos en sus obras, reflejan la sociedad a la que pertenecen y, por tanto, se puede apreciar el cambio de pensamiento ocurrido entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, especialmente en el ámbito de la mujer en la sociedad y en la literatura.

¹La versión de *Salomé* que se citará en el presente trabajo está traducida por Rafael Cansinos Assens el cual se guió por la versión inglesa y cuenta con las ilustraciones de Aubrey Beardsley: Wilde, O. (2020). *Salomé* (R. Cansinos Assens, Trad.). Libros del Zorro Rojo.

²La versión que se analizará en el presente trabajo está incluida en: Castellanos R (2004), *Obras II Poesía, Teatro y Ensayo*, México, Fondo de cultura económica.



Oscar Wilde, como artista finisecular, por ejemplo, transforma a la princesa Salomé en un arquetipo de *femme fatale*. Lily Litvak describe a estas mujeres como “criaturas irracionales y perversas, portadoras del mal, de la perversa y diabólica seducción” (Litvak, 1986: 227).

Rosario Castellanos, escritora feminista de mediados del siglo XX, en cambio, decide romper con este arquetipo patriarcal que, como se puede observar por los adjetivos calificativos que usa Litvak para referirse a estas mujeres, este arquetipo creado por hombres, vincula a las mujeres con el mal, con la fatalidad:

las escritoras se sienten obligadas a rechazar las enseñanzas de unos modelos icónicos creados para subyugar a su género y se proponen su destrucción. La intención no es acabar con la leyenda en sí, con la belleza poética de sus componentes narrativos o la profundidad emocional de sus personajes, sino cuestionar la universalidad de su mensaje, poner de relieve los patrones históricos de dominación que transmiten y, a partir de ello, subvertir los valores androcéntricos que contienen (Merino Madrid, 2015: 118)

A partir de la comparación de estas dos obras, por consiguiente, se pretende analizar qué elementos del mito perduran en las figuras femeninas de Wilde y Castellanos y qué elementos han sido modificados y por qué motivo.

1.1. Invariantes y variables con el mito bíblico

Antes de profundizar en el análisis de las figuras femeninas en Oscar Wilde y Rosario Castellanos, es necesario advertir de qué manera estos autores se han acercado al mito bíblico y, en consecuencia, ver qué cambios en el contenido han realizado en cada versión. Lo que Claude Lévi-Strauss denominaba: «invariantes» y «variaciones» en el contenido, en su obra *Mito y significado* (Strauss, 1987: 62).

Para Strauss, los mitos que se relacionan por contar una misma historia poseen una célula explicativa. No obstante, aunque en estos mitos su estructura básica sea la misma, el contenido de dicha cédula varía y por eso aparecen variaciones a un mismo mito (Strauss, 1987: 62).

Es decir, un mismo mito (como es el caso de *Salomé*) puede llegar a tener diferentes transformaciones (porque ha pasado por diferentes autores) y según Strauss, “cuando se transforma un elemento los restantes deben ser readaptados forzosamente a los cambios



sufridos por el primero” (Strauss, 1987: 69).

En la versión de Oscar Wilde, los acontecimientos (la estructura básica) aparentemente son los mismos que en el Evangelio: empieza en el cumpleaños del tetrarca, el Bautista está preso por oponerse al matrimonio de Herodes y Herodías. La reina desea la muerte del Bautista, la princesa Salomé baila y, por último, se produce la decapitación del Bautista. En esta versión, pero, aparecen nuevos personajes como Narraboth; Salomé se enamora del Bautista — Jokanaan— y al final no solo el Bautista es asesinado, sino que también lo será la princesa Salomé lo cual no ocurre en el mito bíblico.

Rosario Castellanos, por su parte, no se apega tanto al mito y, por tanto, no respeta su estructura básica. Ella opta por resituar los acontecimientos en San Cristóbal. En esta versión no aparece Herodes y tampoco se menciona su cumpleaños, por consiguiente, Salomé no danza para él. Un elemento que sí permanece invariable es el encierro de Juan el Bautista —el Hombre—. No obstante, este ha sido preso no por oponerse al matrimonio de Herodes y Herodías sino por defender los derechos de los indígenas en la sociedad.

El hombre consigue escapar y termina en casa de Salomé. Allí, aunque la joven se enamora de él, decide delatarlo pues observa como este hombre es abusivo con las mujeres.

2. LA FEMME FATALE A FINALES DEL SIGLO XIX

Teniendo en cuenta que “los mitos van sufriendo cambios de orden religioso, ético, político o social a medida que el contexto en el que vive el ser humano se transforma. Dicho de otro modo, las modificaciones de la sociedad hallan su reflejo en el mito, la literatura, el arte y la religión” (Zaragoza Gras, 2006: 12), se empezará este trabajo analizando brevemente la época que vive cada autor y observando cómo influye en su reescritura de la figura de Salomé y Herodías.

2.1. La aparición de la femme fatale a finales del siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX aparecen movimientos feministas que luchan por la igualdad de la mujer en ámbitos estudiantiles, laborales y políticos. Además, se crea una “nueva



mujer” que se rebela y desafía los cánones establecidos³.

Esto provoca que se abran debates sobre el rol de la mujer en la sociedad y como consecuencia, aparecen numerosas teorías de Schopenhauer, Nietzsche, Darwin, Winger, Simmel... que tratan de profundizar en el carácter de la mujer. Augusto Comte, el padre de la sociología moderna, en 1839, por ejemplo, expone la inferioridad de la mujer frente a las capacidades del hombre:

La relativa inferioridad de la mujer en este sentido es incontestable, poco capacitada como está, en comparación [al hombre], para la continuidad e intensidad del esfuerzo mental, o bien debido a la debilidad intrínseca de su raciocinio o a su más ligera sensibilidad moral y física, que son hostiles a la abstracción científica y la concentración. Esta indudable inferioridad orgánica del genio femenino ha sido confirmada por experimentos decisivos, incluso en las bellas artes y con medio de las mejores circunstancias. En cuanto a las funciones del gobierno, la radical ineptitud del sexo femenino es aún más evidente, incluso en el nivel más elemental, que es el gobierno de la familia (Anderson y Zinsser, 1991: 178).

Esta idea de “inferioridad” venía arraigada de toda una tradición en la que, según Erika Bornay, las mujeres se concebían “como ser destinado al servicio y placer del hombre en todas las facetas de su vida” (Bornay, 2020: 69).

Por esta razón, los movimientos feministas no dejaron indiferentes al sector masculino, ya que, para Bornay, estos llegaron a sentirse intimidados ante esta nueva mujer, tal y como lo explica en el capítulo VII de su obra *Las hijas de Lilith*, el cual se titula: *Los fantasmas del miedo masculino ante la nueva mujer* (Bornay 2020: 69).

Este miedo y desconcierto provoca la aparición de un nuevo arquetipo femenino: la *femme fatale*. Esta mujer será la encargada de representar todos los vicios y los males femeninos. Será una mujer que destacará por su belleza y sensualidad, pero también por su astucia consiguiendo manipular a los hombres hasta llevarlos a su muerte.

La *femme fatale* será representada en todo tipo de artes: literario, pictórico, escultórico...

³⁴Los padres se veían desafiados por hijas que insistían en fumar, ir en bicicleta, vestir de manera «provocativa» y expresar opiniones que rompían con los cánones de la feminidad, exigiendo recibir una educación del mismo nivel que sus hermanos. Los maridos se veían desafiados por esposas que reclamaban su derecho a extender facturas, controlar sus propiedades personales, ganar su vida, obtener divorcios en los mismos términos que sus esposos y tener un cierto grado de autonomía” (F. Harrison, transcrito por Erika Bornay: 1887: 70).

Asimismo, a la hora de representarlas, los artistas volverán a sentirse atraídos por los mitos clásicos, ya que, tal y como dice Mario Praz:

Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel (Praz: 1999: 347).

Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* hace un estudio sobre la reconfiguración que hacen los artistas finiseculares sobre personajes de la mitología pagana como Venus, Pandora o Helena de Troya. Los personajes históricos como Cleopatra, Mesalina o Lucrecia Borja, y personajes bíblicos como Lilith, Eva, Judith, etc. (Bornay, 2020: 328).

No obstante, entre todas estas figuras femeninas, la que más destaca por encima de todas es la princesa hebrea Salomé, la cual se convirtió en un ídolo de la perversión femenina:

Ataviada con sus nuevos ropajes de *femme fatale* la bailarina bíblica pasa de ser una anodina jovencita a convertirse en el símbolo de la lujuria, la belleza perversa y la fatalidad en un siglo dominado por varones recelosos que necesitan exorcizar sus miedos ante la progresiva liberación de la mujer (Rodríguez Fonseca, 1996: 411).

Enrique Gómez Carrillo, por ejemplo, en su cuento *El triunfo de Salomé* menciona las diferentes versiones que aparecieron sobre Salomé a finales del siglo XIX, las cuales, muy probablemente le sirvieron de inspiración para crear la suya:

Marta hacía todo lo posible por saturarse de la leyenda de la princesa lejana, repitiéndose sin cesar las divinas estrofas de Mallarmé, los diálogos complicados de Oscar Wilde, las pomposas cláusulas de Flaubert, las pesadas descripciones de Huysmans, las prosas irónicas de Laforgue, los cuentos visionarios de Lorrain, todo lo que las musas decadentes han producido, en fin, durante las postrimerías de nuestro siglo positivista, para completar la apoteosis del Pecado (Gómez Carrillo, 1989: 110).

2.2. *Salomé y Herodías convertidas en femme fatale*

Oscar Wilde (1854-1900) a finales de 1891 y principios de 1892 terminó de escribir *Salomé*, en francés. La obra fue publicada en 1893 y al año siguiente fue publicada su versión en inglés. Esta versión, además, contó con las ilustraciones de Aubrey Beardsley.

Se sabe que, a la hora de crear esta tragedia simbolista, Wilde había leído los pasajes del

Evangelio⁴ pero el escritor también recibió inspiración de otras obras. Ellmann, por ejemplo, menciona que, en 1890 en una visita a la casa de Lord Francis Hope, Wilde pudo contemplar la pintura: *La aparición* de Gustave Moreau. Dicha pintura lo cautivó de tal manera que presuntamente llegó a pronunciar: “La bella donna de la mia mente” (Ellman: 1988: 321).

Wilde también recibió inspiración de sus coetáneos, por ejemplo, en el relato de *Herodías* que hace Gustave Flaubert (1821-1880) en *Tres cuentos* escritos entre 1875 y 1877 o Stéphane Mallarmé (1842-1898) y su poema *Herodías* (1864-1898).

En estos autores, será la reina Herodías la protagonista de sus obras y, por tanto, será ella la que se convierta en arquetipo de *femme fatale*. No hay que olvidar que en el Evangelio es Herodías la que ordena a su hija que pida la cabeza de Juan el Bautista y los evangelistas hacen hincapié en esto al explicar cómo Salomé le da la cabeza del Bautista a su madre:

Entristeciósse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, la cual se la llevó a su madre (Mateo 14: 9-11).

Artistas finiseculares como Flaubert, presentan a Herodías como una mujer seductora al describir como la trenza de su cabello “se hundía por la punta entre los dos senos”:

Alguien lo había tocado. Herodías estaba ante él. Una especie de ligera túnica de púrpura la cubría hasta las sandalias. Habiendo salido precipitadamente de la habitación, no llevaba collar ni pendientes; una trenza de sus cabellos negros le caía sobre un brazo y se hundía por la punta entre los dos senos. Las aletas de la nariz, demasiado hinchadas, palpitaban; el gozo de un triunfo iluminaba su cara (Flaubert, 1999: 91).

Oscar Wilde, por su parte, realza la belleza de Herodías a través de los complementos que lleva en el cabello como símbolo de poder. Esta opulencia que acompaña a la reina se debe a que los artistas finiseculares situaban a la *femme fatale* “en un cuadro de antigüedad oriental bárbara, entre arquitecturas gigantescas y minuciosas, en medio de un lujo inigualable de vestidos y joyas” (Litvak, 1986: 227). No hay que olvidar que “el mundo orientalista era el espacio de la fatalidad” (Litvak, 1986: 98).

⁴En 1874 Oscar Wilde da un discurso en una logia masónica de Oxford y menciona la figura de Juan el Bautista.

No obstante, una diferencia notable entre ambos autores es que Wilde, reescribe al personaje de Salomé desligándola de la sombra de su madre que tantos siglos la había perseguido⁵. Erika Bornay menciona como muchos artistas confundían a madre e hija llegando a cambiarles los nombres (Bornay, 2020: 147). Un ejemplo de esta confusión se encuentra en *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes. En este entremés, Cervantes funde en una sola persona a madre e hija ya que la bailarina que menciona no se llama Salomé sino Herodías:

Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas. (Cervantes, 1971: 179)

Alicia Romero, también advierte esta confusión en la obra de Mallarmé:

no encontramos esa predominancia de la figura de Herodías, sino que asistimos a una simbiosis entre las figuras de la madre y la hija, pues las voces de las dos mujeres se superponen; se menciona a Herodías y no a Salomé, y la escena final del baile está puesta en boca de la madre, creando así una imagen confusa de las dos mujeres. (Romero López, 2016: 1019-1020)

Wilde, en cambio, deja de lado la figura de Herodías y profundiza en la figura de Salomé haciendo continuas referencias a la belleza⁶ y sensualidad de la princesa convertida ahora en *femme fatale*.

La Herodías wildeniana se muestra celosa al ver la atracción que ejerce Salomé en los hombres y por eso constantemente recrimina a Herodes lo mucho que mira a Salomé y tampoco quiere que su hija baile. Salomé, pero, al contrario que la joven sumisa del Evangelio, aquí no se muestra obediente a su madre. Por ejemplo, la desobedece y baila y tampoco le entrega la cabeza de Jokanaan, sino que está ansiosa por tenerla ella en sus manos:

(Un brazo negro, gigantesco, el brazo del vergudo,
asoma por la cisterna, sosteniendo en una bandeja
de plata la cabeza de Jokanaan. Salomé se la arrebata;
Herodes se tapa la cara con el manto.

Los nazarenos caen de hinojos y rezan) (Wilde, 2020:77).

⁵En la obra de Flaubert, cuando se presenta a Salomé, el narrador hace hincapié en el parecido que tiene la joven con su madre: “En lo alto del estrado se quitó el velo. Era el vivo retrato de Herodías, cuando era joven. Luego empezó a bailar” (Flaubert, ed 1999: 115).

⁶En la obra de Wilde, por ejemplo, se la describe como una mujer de piel blanca: manecitas blancas (p.16); ojos dorados: me mira con pupilas de oro, que brillan bajo unos parpados amarillos (p.30); labios rojos: boquita bermeja (p.42); dientes blancos: las huellas de tus dientecitos blancos (p.43).



Ante la decapitación de Jokanaan, a diferencia de los hombres allí presentes, ni Salomé ni Herodías muestran remordimiento alguno por la muerte de este. Reflejando así su naturaleza maquiavélica. De hecho, Salomé llega a besar la boca de Jokanaan con entusiasmo, escena que se convierte en el clímax de la obra:

—¡Ah! ¡No querías dejarme que besara tu boca,
Jokanaan! ¡Bueno; ahora te la besaré!
La mordisquearé con mis dientes cual si fuese un
fruto maduro. Sí, ahora te besaré en la boca,
Jokanaan. Ya te lo dije. ¿No te lo había dicho?
¡Sí, te lo había dicho! ¡Ah! ¡Ah! Ahora te besaré en la boca... (Wilde, 2020:78)

Cabe mencionar que el enamoramiento de la joven por Jokanaan y el rechazo de este no es invención de Oscar Wilde. Heinrich Heine (1797-1856) ya había usado este argumento en su poema satírico *Atta Troll* (1843) con la diferencia de que, en su poema, es Herodías la que se enamora del Bautista y la que terminará besándolo:

En las manos lleva siempre
La fuente con la cabeza
De Juan, y la besa; sí,
La besa con entusiasmo.
Porque antes amaba a Juan,
—en la Biblia no lo dice,
pero el pueblo habla de aquel
sangriento amor de Herodías- (Heine, 2001: 159).

Wilde, con su reescritura de Salomé, “había creado una mujer sensual y cruel (cuyo mayor gozo era obtener la cabeza del profeta Jokanaan en una bandeja de plata). Salomé suponía un peligro para la sociedad patriarcal, pues con su belleza podía conseguir sus deseos. Distinta a la joven del pasaje bíblico quien actúa según la voluntad de su madre, la Salomé de Wilde encarna una voluntad de poder Nietzscheana que va más allá del poder del bien y el mal” (Badea, 2014: 247).

La sensualidad de Salomé será transmitida por los personajes masculinos como muestra de la atracción que ejerce la princesa en ellos, los cuales no pueden parar de mirarla o alabar su

belleza.⁷

No obstante, en la obra se crea un enfrentamiento entre los hombres que han caído rendidos a los encantos de Salomé (Narraboth y Herodes) y los hombres que ven más allá de su belleza (Jokanaan y el Paje) y, por consiguiente, hay dos descripciones que contrastan de la joven.

Por ejemplo, Narraboth⁸ está tan enamorado de Salomé que no llega a ver su naturaleza manipuladora. De hecho, la compara con palomas y mariposas:

Sus manecitas blancas se agitan cual palomas que

tornan a su palomar. Parecen mariposas

blancas, y acaso lo sean (Wilde, 2020: 16)

(...) Se asemeja a una paloma desbandada...

A un narciso suavemente mecido por el viento...

A una gentil flor de plata... (Wilde, 2020: 18)

La paloma es un animal que simboliza la pureza. En el *Cantar de Cantares*, por ejemplo, es asociada con la figura de la esposa, ya que, como menciona Rafael Fernández González, la paloma “es la imagen de la esposa por su dulzura, docilidad, su bondad, fidelidad” (González Fernández, 1999: 192).

No obstante, también se relaciona con la sensualidad ya que era un animal que acompañaba a la diosa Venus, la diosa del amor sensual. Por ejemplo, Boucher en su pintura *La toilette de Venus* (1751), recrea a la diosa sentada en un diván rodeada de sus querubines y con dos palomas blancas en sus pechos:

Al contemplar el cuadro resalta principalmente la elegante y sensual diosa rodeada de los niñitos, aunque enseguida se ven las palomas, cargadas de energía erótica, que captan el poder sexual del cuadro y lo transfieren al espectador (Gies, 2007).

Esta dualidad de pureza y sensualidad es lo que observa Narraboth cuando ve a Salomé. Y estas características recuerdan a la Salomé bíblica, ya que, si bien los evangelistas no hacen una descripción como tal de la princesa, sí la muestran como una chica joven⁹ (asociada a la inocencia y pureza) y sumisa que busca complacer a las personas: por un lado, baila para

⁷Herodes, por ejemplo, acepta que la mira demasiado: “Tu belleza me ha trastornado hasta en lo más/ hondo y quizá te mire más de lo justo” (Wilde, 2020: 70).

⁸Este personaje no aparece en el mito bíblico. En la obra de Wilde, él se enamora de Salomé y al no verse correspondido terminará suicidándose, siendo la primera víctima de la princesa.

⁹Llegó a ser representada por niños en las obras teatrales medievales. Además, en *Herod and Salome* (Musée des Augustins, Tolouse), capitell del S.X también se puede apreciar representada como una niña.



complacer al tetrarca y, por otro, cumple el deseo de su madre. Por tanto, en la Biblia, sus acciones no desprenden maldad.

Dora Poláková comenta como esta “inocencia” y “pureza” de la Salomé bíblica que contrasta con sus manos ensangrentadas por llevar la cabeza decapitada del Bautista son las características que atraerán a los artistas renacentistas y barrocos y posteriormente a los artistas finiseculares (Poláková, 2019: 47).

Jokanaan, en cambio, mira más allá de la apariencia seductora de Salomé y la ve como lo que realmente es: una mujer diabólica que es consciente de su belleza¹⁰.

Además, Salomé adopta un rol activo. Ella seducirá a los hombres usando su belleza para conseguir sus deseos. De esta manera, decide seducir a Narraboth (siendo consciente del amor que este le profesa) para que le deje ver a Jokanaan:

SALOMÉ. (Se acerca a Narraboth y le habla por lo bajo con vehemencia):

—Tú lo harás por mí, Narraboth, ¿no es verdad?

Siempre he sido buena contigo. Lo harás por mí (...)

—Pero por mí la alzarás, Narraboth (Muy vehemente),

y mañana, cuando yo pase en mi litera por el atrio

donde están los ídolos, dejaré caer para ti

una florecilla, una florecilla verde. (Wilde, 2020: 25)

Por su forma de actuar y enamorar a los hombres, recuerda a la “mujer fálica” que menciona Showalter (Showalter, 1991: 149). Además, en las ilustraciones de Aubrey Beardsley que acompañaron la versión inglesa, aparecen personajes hermafroditas:

Hay que recordar que a finales del S. XIX, la explícita y provocadora genitalidad del hermafrodita representa el sentir del momento, es decir, la decadencia de ideales, el escepticismo, la desilusión y el pesimismo hacia el futuro (...) Salomé encarna a la virgen lasciva, cuya inocencia de exacerbada sexualidad simboliza el caos, la pérdida de valores morales, la imposibilidad de distinguir lo positivo y lo negativo, el hermafroditismo del mal fatalista de *fin de siècle*. (Meagle-Molina, 2006: 106).

José Ortega y Gasset comenta como esta Salomé es varonil en su comportamiento: “La masculinidad de Salomé había de llevarla sin remedio a entrar en la relación erótica con una actitud de varón” (Ortega y Gasset, 1972: 41). Su actitud es varonil ya que una mujer debe

¹⁰Salomé lo deja claro en las palabras finales que pronuncia cuando decide salir del banquete porque Herodes no para de mirarla: “No sé por qué me mirará así... Aunque sí sé por qué” (Wilde, 2020: 18).

entregarse al hombre y no perseguirlo:

Existe, pues, una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para ésta, vivir es entregarse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acomodo (Ortega y Gasset, 1972: 33).

Salomé, en cambio, le habla a Narraboth con vehemencia, adjetivo que se repite dos veces en el texto y que, según la RAE, significa “ardiente y lleno de pasión”. Además, Salomé es la que enamora y, por consiguiente, “se lanza sobre la presa” mientras que, para Ortega y Gasset, la mujer es la presa que debe ser cazada:

La mujer normal, no se olvide, es lo contrario a la fiera, la cual se lanza sobre la presa; ella [Salomé] es la presa que se lanza sobre la fiera (Ortega y Gasset, 1972: 41).

Salomé también se aleja del canon femenino cuando reafirma los sentimientos sexuales que siente por Jokanaan: “Estoy prendada de tu cuerpo, Jokanaan” (Wilde, 2020: 31). Estas palabras de la princesa no son bien recibidas en la sociedad victoriana en la que el sexo es un tabú, especialmente en las mujeres.

Pero Salomé no tiene miedo o reparo alguno a la hora de enfrentar a Jokanaan aunque este la ve como una mujer que trae consigo las desgracias: “¡Apártate de mí! ¡Oigo los aleteos del ángel de la muerte en el alcázar! (Wilde, 2020: 31).

Esta demonización que se hace de Salomé en la obra forma parte de la iconografía de la *femme fatale* que se ve acentuada con las ilustraciones de Aubrey Beardsley. En las ilustraciones, Erika Bornay menciona como Beardsley siguiendo la estética arabesca muestra a una sádica Salomé:

Beardsley nos ofrecerá unas imágenes en blanco y negro de la hija de Herodías que enfatizan la obra con fina y sutil ironía. En dos ilustraciones, las tituladas *El clímax* (también conocido como *El beso de Salomé*) y *El momento supremo*, estas figuras aparecen con la cabeza sangrante del Bautista. En ambas, y siguiendo el texto escrito, Salomé no es un objeto pasivo de la lujuria de Herodes ni un instrumento de la venganza de su madre, sino un activo agente de destrucción, una agresiva y peligrosa criatura (Bornay, 2020: 153).

Otro rasgo característico de *femme fatale* radica en su mirada cautivadora y asesina ya que cualquier hombre que la viera se enamoraría de ella. Esta mirada tan poderosa lleva el presagio de la muerte lo cual remite al mito de Medusa, la Gorgona que convertía a los hombres en piedra con solo mirarla.



PAJE:

—Pero, ¿qué te interesa a ti? ¿Por qué la miras tanto?

Ten cuidado; podría ocurrirte algo funesto (Wilde, 2020: 16).

El Paje advierte a Narraboth del peligro que corre por haber puesto sus ojos en la princesa, pero el capitán está tan enamorado que no le hace caso y al final terminará suicidándose. Jokanaan, en cambio, cuando ve los ojos de Salomé puede ver su verdadero ser y la muerte que la asecha:

JOKANAAN:

—¿Qué mujer es esa que me mira? No quiero que
se posen en mí sus ojos

(...) Hija de Babilonia, no te acerques. Antes cúbrete
el rostro con un velo, échate ceniza en la cabeza,
vete al desierto y busca al Hijo del Hombre (Wilde, 2020:30).

Incluso una vez que ha muerto, Jokanaan se niega a ver los ojos de la princesa porque no quiere ser tentado por su belleza. Salomé es consciente de eso y por ese motivo se siente frustrada ya que Jokanaan no ha sucumbido a sus encantos:

¡Ah! ¿Por qué no me miraste, Jokanaan?

Tú ocultabas el rostro entre tus manos y
me insultabas. Te pusiste en los ojos la venda del
que quiere ver a Dios. ¡Bueno! Pues ya has visto a tu
Dios, Jokanaan; pero a mí, nunca me viste.
¡Si me hubieras visto me habrías amado! (Wilde, 2020: 80).

Aparte de su mirada, otra arma de seducción que tiene Salomé es su voz, que, al igual que el canto de una sirena, logra que los hombres hagan todo lo que pide: Narraboth le deja ver a Jokanaan y Herodes le entrega la cabeza del santo; Jokanaan por eso también se niega a escucharla: “No me hables, no quiero/ oírte” (Wilde, 2020: 32).

Esta reconfiguración de Salomé siendo una figura bíblica no fue bien recibida por la crítica de la época, influenciada en parte por la doble moral victoriana. Erika Bornay¹¹, por ejemplo, explica como en dicha época el matrimonio era visto como algo sagrado a la par que se extendía

¹¹Bornay profundiza sobre el tema en su capítulo III: *La doble moral victoriana*, de su libro: *Las hijas de Lilith*. (p. 45-55)



el tabú sexual en la sociedad. La unión sexual se daba únicamente con fines reproductivos. La iglesia también ejerció su influencia, especialmente en las mujeres las cuales debieron acatar las nuevas normativas y mostrarse siempre recatadas y sin interés por lo sexual.

Además, se afianzó la dicotomía María-Eva:¹² “La madre, la esposa, es aquella Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición” (Bornay, 2020: 50).

Y si bien, las mujeres cumplieron con lo que la sociedad les pedía, los hombres, en cambio, protagonizaron esa doble moral ya que, por un lado, estos criticaban a las personas, especialmente a las mujeres, que no guardaban su honra, pero, por otro lado, eran ellos los que acudían a encuentros con prostitutas¹³.

Es decir, era una sociedad que vivía de cara a la galería, salvando las apariencias y por este motivo, la reconfiguración que hace Oscar Wilde sobre Salomé no fue bien recibida ya que representaba a una mujer que se alejaba del canon femenino establecido y se convertía, en cambio, en un símbolo de decadencia sexual que tanto reprimían en la época.

Por este motivo, la obra teatral fue cancelada. Joseph Donohue explica que fue Lord Chamberlén, el responsable de cancelar la obra usando de pretexto una antigua ley que prohibía la representación de personajes bíblicos en el escenario. Además de mencionar que la obra era “medio bíblica, medio pornográfica” (Donohue, 1997: 118).

Es por esta doble moral que Wilde decide escribir primero su obra en francés ya que encontraba que Francia, a diferencia de Inglaterra, alentaba a los artistas en sus creaciones y no los censuraba tanto:

Para mí solo hay dos lenguas en el mundo: el francés y el griego. Aquí [en Inglaterra] la gente es esencialmente antiartística y de mente estrecha. Aunque tengo amigos ingleses, no me gustan los ingleses en general. Hay mucha hipocresía en Inglaterra, que vosotros en Francia, muy justificadamente, halláis

¹²Eva se convierte en otra *femme fatale* para la sociedad victoriana. Por ejemplo, en la obra de Oscar Wilde el profeta Jokanaan hace alusión a ella: "Por mediación de la mujer vino el mal a este mundo" (Wilde, ed.2020: 32). Jokanaan menciona que fue Eva la primera en llevarle la contraria a Dios y comer del fruto prohibido y condenó a toda la humanidad con su acto de rebeldía.

¹³Bornay menciona como durante esa época solo en Londres se encontraban aproximadamente 120.000 prostitutas y como a los hombres se les permitía esas «licenciosas» actividades. (Bornay 2020:47).



criticable (Ellman, 1990: 432).

3. LA FEMME FATALE EN EL SIGLO XX

El mito de Salomé también captó la atención de los artistas hispanoamericanos que no tardaron en crear sus propias versiones. Julián del Casal, es el poeta cubano que da inicio a esta fiebre por la princesa hebrea con sus poemas *Salomé* y *La aparición*, ambos de 1891.

Delfina P. Rodríguez Fonseca en su estudio sobre la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas divide en tres etapas el tratamiento que se le hace a Salomé entre los artistas hispanos, siendo la primera etapa la denominada: “el arquetipo” (1891-1918). Fonseca le da ese nombre debido a que, en esta etapa inicial, los autores aún tienen como modelo el arquetipo de *femme fatale* impuesto por los autores europeos.

La segunda etapa la llama: “abandono progresivo del mito” (1918-1936). Como su nombre indica, los autores se alejan del mito bíblico y se centran en la figura de Salomé la cual sigue retratada como *femme fatale*:

Una vez consolidado el arquetipo en el período anterior, los escritores que aborden la figura de la princesa judía a partir de ahora lo harán para someterla a examen o utilizar el modelo instaurado como excusa para artículos de diversa índole (Rodríguez Fonseca, 1996: 419).

La tercera etapa la denomina: “la reescritura”. Esta etapa es la que interesa destacar en el presente trabajo puesto que, por primera vez, aparece el mito retratado desde una perspectiva feminista¹⁴: Rosario Castellanos con *Salomé* de 1952 y Lourdes Ortiz con *Salomé* de 1988.

En esta etapa el mito se reescribe “bajo una perspectiva que nada tiene que ver con las claves misóginas que articulaban las obras anteriores. Así, la figura de Salomé recobra su dignidad perdida y deja de ser un arquetipo de fatalidad para transformarse en una mujer de carne y hueso” (Rodríguez Fonseca, 1996: 423).

¹⁴Fonseca menciona como la segunda etapa termina con la obra de Concha Linares Becerra: *¡A tus órdenes mi coronel!* Una novela que se creó con intenciones propagandísticas del bando nacional en la que aparece un personaje llamado *Salomé*, pero se trata de un personaje secundario y a diferencia de las autoras de la tercera etapa, Becerra no termina de alejarse de la figura de Salomé como *femme fatale* (Rodríguez Fonseca, 1996: 421).



Este cambio en el mito de Salomé viene motivado porque las escritoras de mediados del siglo XX se sienten en la necesidad de reescribir los mitos establecidos por una sociedad patriarcal que ha definido lo “femenino” y lo masculino”:

los mitos fueron elaborados por hombres que caracterizaron a las mujeres con los rasgos que ellos consideraban específicos del género femenino. Así también, las reacciones y las respuestas de las protagonistas de los mitos eran aquellas que los hombres creían que les correspondían como género (Molas Font, 2006: 35).

El principal problema surge debido a que el canon femenino que se estableció era el de la mujer virginal que debía tener por referencia a la Virgen María. Las características que se les impusieron a las mujeres eran de sumisión y de castidad pues debían salvaguardar la honra de la familia. Y sus obligaciones eran las de atender al marido y cuidar del hogar.

Las mujeres que se salieran de este canon, como se ha visto con Salomé de Oscar Wilde, eran demonizadas. Alicia Romero explica como en la Edad Media se culpaba al demonio de todos los males que ocurrían y al mismo tiempo, la imagen de la mujer fue desprestigiándose y devaluándose (llegó a demonizarse la menstruación de la mujer) y teniendo en cuenta que se consideraba a la mujer débil, era más fácil que el demonio la poseyera. (Romero López, 2016: 1001).

Por todo esto, las escritoras ahora quieren romper con estas dos visiones que la sociedad patriarcal refleja sobre la mujer. Rosario Castellanos, escritora y poeta feminista destacará precisamente por criticar y ejemplificar en sus obras la opresión a la que se vio sometida la mujer en la sociedad:

Debemos ver a RC como una pionera en Latinoamérica de una corriente que sitúa a la mujer como ser oprimido dentro de un marco de opresión mayor (...). La obra de RC ofrece un ejemplo interesante de interacción entre lo microcósmico del hogar y la familia burguesa y lo macrocósmico de un país dentro de un continente oprimido. (Szurmuk, 1990: 39-40).

3.1. Reconfiguración de la femme fatale en el siglo XX

Las escritoras, de mediados del siglo XX advierten como la literatura se convierte en un reflejo del pensamiento masculino que aún alaba la figura de la mujer virginal y demoniza a la mujer que se sale de este canon:

hasta bien avanzado el siglo XX, las mujeres escritoras se encontraron con un lenguaje literario que transmitía una tradición en la que ellas estaban escasamente representadas o bien presentaba modelos estereotipados de lo femenino, que a menudo se asociaban a lo trivial, cuando no a la sensiblería. De ahí

que la palabra 'poetisa' alcanzara una carga peyorativa, de la que las literatas intentaron zafarse autodenominándose 'poetas'¹⁵. (Hermosilla Álvarez, 2017: 124).

Por este motivo, se ven en la necesidad de reescribir los mitos desde una perspectiva feminista para poder alejarse de estos arquetipos femeninos presentados por los hombres:

La mujer pretende ahora premeditadamente aportar una óptica femenina, diferente, a la explicación tradicional de las leyendas clásicas, con la pretensión de romper las estructuras patriarcales dominadoras que las leyendas clásicas ofrecen como modelos de conducta, constatando que la mujer realiza en ellas un papel servil y secundario. La forma de afrontar esta tarea adquiere tonos y formas diversas en las numerosas autoras que durante el siglo XX reivindican el papel transformador de la literatura en pie de igualdad ya con el hombre y este esfuerzo colectivo de revisión y construcción femenina del mito –con implicaciones no solo literarias, sino también sociales y hasta políticas– ha sido analizado desde la crítica literaria feminista por investigadoras como Mary Daly, Maggie Humm o Alicia Ostriker" (Merino Madrid, 2015: 79).

Autoras como Rosario Castellanos, pretenden “formar conciencia, despertar el espíritu crítico” (Castellanos, 2014: 953) sobre el papel que juega la mujer en la sociedad, tal y como lo expone en su ensayo: *Mujer que sabe latín*. Sobre esta autora, Rivero comenta que:

la temática feminista [de Castellanos], por otra parte, está dada por la representación de toda una serie de autovaloraciones y de delimitaciones del papel de la mujer en una sociedad como la latinoamericana: definida por una estructura económica que explota al que más produce (...), que inculca normas de pasividad a través de un incesante indocinamiento cultural que comienza desde la cuna y que logra internalizar en la psique femenina la convicción de su propia deficiencia intelectual y de lo necesario de su dependencia del hombre (Rivero, 1980: 90).

En diversos ensayos, Castellanos pondrá de manifiesto que la sociedad deja de lado la educación de la mujer ya que prefiere exaltar su belleza física, una belleza que “es un ideal que compone y que impone el hombre” (Castellanos, 2014. 615). Pero al mismo tiempo, esta sociedad que no incluye a las mujeres en el mundo académico, debate sobre el carácter de la mujer, su naturaleza y sobre si intelectualmente está a la altura del hombre.

Estos debates que surgen a mediados del siglo XIX motivados por los movimientos feministas

¹⁵Antonio Merino Madrid profundiza sobre este debate acerca de la mujer como “poeta”, “poetisa” en el “capítulo 2.1 ¿Mujer poeta o poetisa? La discusión terminológica.” En su tesis doctoral: Merino Madrid, A (2015). *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*. Tesis doctoral, Uned.

y que son mencionados en el apartado 2.1 de este trabajo, no pasaron desapercibidos por Rosario Castellanos ya que los menciona en su ensayo sobre *La mujer y su imagen*:

Dejemos a un lado las diatribas tan vulgarizadas, de Schopenhauer, los desahogos, tan esotéricos, de Wininger; la sospechosa ecuanimidad de Simmel y citemos exclusivamente a Moebius quien, con tenacidad germánica, organizó una impresionante suma de datos para probar científica, irrefutablemente, que la mujer es una “débil mental fisiológica” (Castellanos, 2014: 620-621).

Frente a estos discursos misóginos, Castellanos explica como la mujer se ha visto sometida por el hombre en todos los aspectos de su vida. Desde su apariencia hasta su comportamiento. La mujer en todo momento debe saber comportarse en sociedad y seguir los cánones femeninos impuestos, especialmente por los hombres y la religión:

La mujer fuerte, que aparece en las Sagradas Escrituras, lo es por su pureza prenupcial, por su fidelidad al marido, por su devoción a los hijos (...), por su laboriosidad en la casa (...) sus virtudes son la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión (Castellanos, 2014: 940).

Frente a esta mujer “santa” a la cual aspiraban parecerse las mujeres, aparece la mujer “diabólica” (*femme fatale*) que tienta a los hombres hasta llevarlos a su perdición. Irónicamente, esta mujer es creada por los mismos hombres:

El hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios (...) el creador y el espectador del mito ya no ven en la mujer a alguien de carne y hueso (...) menos aún perciben en ella las cualidades de una persona que se asemeja en dignidad, aunque se diferencia en conducta, sino que advierten sólo la encarnación de algún principio, generalmente maléfico, fundamentalmente antagónico (Castellanos, 2014: 614)

Con estos dos arquetipos de mujer, se puede observar que aún sigue vigente la dicotomía María-Eva, y como la mujer sigue anclada a una sociedad con doble moral, en la cual el hombre tiene que ser “muy macho” y la mujer “muy abnegada” (Castellanos, 2014: 952).

Ante esta situación, Castellanos decide elevar su voz para crear conciencia dentro de la sociedad, especialmente en las mujeres, sobre esas costumbres a las que califica de manera mordaz y tajante de “ridículas, obsoletas, cursis y de imbéciles”. No obstante, para crear este cambio opta, no por “arremeter con ellas” sino por ponerlas en evidencia en su obra para que sea el lector el que se percate de las cosas por su cuenta (Castellanos, 2014: 952).

Gil Iriarte comenta como Castellanos “a partir de 1951y hasta 1969, (...) pone en práctica un modelo de literatura feminista, parodiando los textos maestros, pero dependiendo todavía de ellos” (Gil Iriarte, 1998: 192).

Castellanos, por ejemplo, en 1952 publica su propia versión de Salomé en la revista *Ateneo* y en 1956 publica su versión de Judith¹⁶ en *Poesía de América*. Las dos obras parten de dos mitos: el *Evangelio* y *El libro de Judit* respectivamente. En los mitos, las dos mujeres terminarán siendo las causantes de la decapitación de dos hombres: Juan el Bautista y Holofernes. Por ese motivo, Castellanos decide unir ambas obras en una sola y en 1959 aparece: *Salomé y Judith, poemas dramáticos*.

Otro ejemplo se encuentra en su libro, *Poemas* (1953-1955) en el que aparece el poema: *Lamentación de Dido*. Este poema es una reescritura de Dido, la reina de Cartago y tiene como fuente de inspiración las obras de Virgilio y Ovidio¹⁷.

Estos mitos que han sido tratados desde una perspectiva masculina, pasan por un proceso de desmitificación en el que los personajes femeninos se alejan de los arquetipos impuestos por la sociedad:

En el uso particular de estos símbolos femeninos, la poeta ha empleado un tipo de revisión llamada por Duplessis «Defección», consistente en narrar una historia sancionada por la tradición desde el punto de vista de la marginalidad. En nuestros tres ejemplos, la historia se muestra desde la óptica marginal de Dido, Salomé y Judith, quedando sus homólogos masculinos acallados. Además, tanto la independencia como la rebeldía, la afirmación gozosa de su sexualidad y la voz asertiva de estas figuras femeninas, pierden todas las marcas negativas que les había asociado la cultura dominante. En los textos de Castellanos, como en los textos de las nuevas generaciones de escritoras, el “yo” impuesto por la cultura patriarcal se enfrenta al otro “yo” reprimido pero que pugna por nacer (Gil Iriarte, 1996: 90).

Castellanos, por ejemplo, resitúa los acontecimientos en un espacio periférico (y sub alterno) como es San Cristóbal,¹⁸ en el caso de Salomé y Tierra Caliente, en el caso de Judith:

La acción en San Cristóbal, durante el porfiriato, en ocasión de una posible sublevación de los chamulas:
En la casa del Jefe Político. Una mañana (Castellanos, 2004: 341).

La acción en un pueblo de la Tierra Caliente, en Chiapas, sitiado por un ejército enemigo durante la época

¹⁶Véase: Swanson, R. (2016). “Soy igual que vosotras. Solo me aparta un signo arbitrario y terrible...”; Feminismo, nacionalismo y malinchismo en la Judith (1952) de Rosario Castellanos. *Revista Iberoamericana* (254), 103-121.

¹⁷Véase: Cruz Gimeno, M. J (2015). La influencia de Virgilio y Ovidio en el poema “Lamentación de Dido”, de Rosario Castellanos. *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud*, (21), 69-82.

¹⁸Este cambio en el mito no es exclusivo de Castellanos ya que hay otros autores que usan esta técnica. Por ejemplo, Valle-Inclán recrea su versión del mito en España en su obra teatral: *La cabeza del Bautista* (1924).



revolucionaria. Una noche (Castellanos, 2014: 367)

Esta decisión de la autora no es aleatoria, ya que, con este cambio, los personajes pasan a reflejar la sociedad mexicana de alrededor de 1869.¹⁹ Además, se convierte en un recurso que emplean las escritoras a la hora de reescribir los mitos desde una visión feminista:

Mediante la desubicación de su contexto natural, tanto espacial como temporal, la poeta pretende destruir la topicidad del personaje, desprenderlo de sus adherencias arquetípicas y convertirlo en un nuevo instrumento de interpretación poética en el que tengan cabida experiencias antes no imaginadas. Al obligar a un personaje a enfrentarse a una situación completamente distinta a las que está acostumbrado se le fuerza a responder de modo diferente a como lo ha venido haciendo durante siglos y a crear nuevas respuestas más acordes a la sensibilidad femenina que rompan el discurso tradicional y diluya los valores que representa. El recurso responde a una tendencia general de actualización de los mitos muy común en la poesía contemporánea pero que en los poemas escritos por mujeres adquiere una significación particular (Merino Madrid, 2015: 130).

A través de este recurso, por tanto, Castellanos denunciara el rol que jugaba la mujer y el indígena en la sociedad de la época. Tema que será recurrente a lo largo de su obra.²⁰

De hecho, años antes de publicarse *Salomé*, en 1948, publicó: *Apuntes para una declaración de fe*, un libro de poemas cuyo objetivo era:

denunciar y reivindicar la figura de la mujer, tan devaluada en la sociedad, especialmente en una sociedad como la mexicana, movida por engranajes tan caducos como la virgen de Guadalupe o la figura de la Malinche, polos opuestos que condenan a la mujer a vivir bajo la máscara del mesianismo o de la abyección, pero siempre bajo los dictados del simulacro. (Gil Iriarte, 1998: 191)

Cabe mencionar como la figura de la mujer ha sido reescrita por artistas masculinos a lo largo de los siglos. En este trabajo, por ejemplo, se ha podido observar cómo Salomé ha pasado de ser una joven sumisa como muestra el Evangelio a convertirse en una *femme fatale* en la versión de Wilde.

¹⁹Se aproxima esta fecha debido a que al inicio de la obra se menciona una posible sublevación de los Chamulas la cual ocurrió en 1869.

²⁰Rosario Castellanos profundizará sobre el papel de la mujer en la sociedad en ensayos como: *Sobre cultura femenina* (1950), *Mujer que sabe latín* (1973); en obras teatrales como: *El eterno femenino* (1975), en su poesía, etc.

A Rosario Castellanos, por consiguiente, se la puede incluir en una vertiente del discurso feminista debido a que reescribe los mitos que han sido contemplados desde una perspectiva masculina para hacer que la mujer se convierta en la protagonista de ellos reivindicando el poder femenino, lo que Bárbara Godard denominó “feminism mythmaking” (Godard 1921: 3-21).

Siguiendo esta idea, Mercedes Serna comenta como “las mujeres de Castellanos no son testigos pasivos de las actuaciones de los hombres, sean o no sus esposos, y tampoco son apéndices de las vidas de ellos. Las mujeres por las que apuesta Castellanos tienen una motivación individual, una fuerte personalidad, lo que da al traste con los roles tradicionales que el hombre, para su conveniencia, ha otorgado a la mujer” (Serna, 2014: 49).

3.2. *Salomé y Herodías: ruptura con la femme fatale*

En la obra de Rosario Castellanos, *Salomé* y *Herodías* rompen con el arquetipo de *femme fatale* con el que fueron encasilladas por los autores finiseculares:

Para estos autores [finiseculares], el interés del argumento estriba en la competición de las dos mujeres por el rango de pecadora, de mujer maldita, sin indagar en la psicología del personaje femenino. La *Salomé* de Castellanos es diferente. Marcada por el estigma de la rebeldía frente a las normas sociales, que arrebatan la voluntad femenina, su alzamiento es sólo un problema de libertad (Gil Iriarte, 1996: 88).

En la obra de Castellanos, *La Madre —Herodías—* ya no es una reina, sino que es el claro ejemplo de mujer que ya ha asumido su papel en la sociedad: el de esposa y ama de casa. Por eso ella misma habla con amargura de su casa:

¡Mírame a mí, tascando

casa y destino como un freno aciago! (Castellanos, 2004: 343).

El léxico que utiliza la Madre muestra ese sentimiento de represión que siente, ya que, el adjetivo “aciago” que utiliza para explicar la vida que le espera en esa casa es un adjetivo negativo pues representa lo “infausto, infeliz, desgraciado, de mal agüero” (RAE). Y menciona al destino debido a que las mujeres no podían escapar de ese rol social.

También, llama la atención la palabra “tasca” debido a que es una palabra asociada con los caballos: “dicho de una caballería: morder el freno” (RAE). Por consiguiente, Castellanos crea un paralelismo entre la condición femenina y el animal:

«La animalización se ha cernido siempre como una amenaza y una condena sobre mujeres, pueblos



sometidos, extranjeros, clases desfavorecidas, indígenas y minorías sexuales» (Puleo, 2011: 367).

Este recurso será recurrente en la obra de Castellanos ya que, con estos ejemplos, pone de manifiesto como la sociedad, especialmente los hombres, ponían a la mujer al nivel de un animal o planta¹⁸:

Cronológicamente están distantes los tiempos en los que se discutía, en los concilios teológicos, si la mujer era una criatura dotada de alma o si debía colocársela en el nivel de los animales o de las plantas, de la pura materia, ansiosa de recibir la forma que sólo podía serle conferida a través del principio masculino (Castellanos, 2014: 940)

Por este motivo, en su obra *Judith*, también se puede advertir como Juan coloca a Judith al nivel de un animal salvaje a la cual tiene que domar:

JUAN

Llevo tu voluntad entre las manos
como el brío de una yegua.

JUDITH

Sabes usar la rienda, el freno, el látigo. (Castellanos, 2014: 369-370).

En su poesía también hay ejemplos de cómo la mujer pierde su condición humana y queda reducida a ganado:

Con paso cauteloso me arrimé al campamento
de los hombres. Me vieron
con esos mismos ojos que calculan
el peso del ganado
o la totalidad de la cosecha. (Castellanos, 2014: 175).

En las palabras de la Madre, también se aprecia cómo, mientras la casa se va haciendo más bella con macetas bien cuidadas, el follaje trenzado con armoniosas guirnaldas, mesas con manteles de lino y la casa con olor a caoba y cedro (Castellanos, ed. 2004: 7), la Madre se va haciendo cada vez más mayor:

mi madurez come conmigo

¹⁸En su ensayo: *Esquema de Salomé*, José Ortega y Gasset, por ejemplo, relaciona a Judith y Salomé con animales y plantas: “Son naturalezas fronterizas que, por decirlo así, pertenecen a dos reinos confinantes, como ciertos animales que casi son plantas, o ciertas sustancias químicas que casi son plasma viviente” (Ortega y Gasset, 1972: 33)



su comida de lágrimas

(...) ¡Y, lloro presintiendo mi vejez

como hoguera apagada (Castellanos, ed. 2004: 344).

Esta imagen de Herodías se aleja de la iconografía opulenta con la que los artistas finiseculares la representaban. En la obra de Castellanos, la Madre ya no está casada con un rey sino con el Jefe Político. No obstante, aunque su marido ocupa un cargo importante, ella aparece por primera vez dentro de la obra bordando, tarea destinada exclusivamente a las mujeres:

Estancia de una casa de provinciana. Sobria. Paredes de colores vivos. Una puerta que comunica con el corredor. Otra que conduce al resto de las habitaciones. Una ventana que da a la calle. Al levantarse el telón la madre está sentada, bordando frente a un bastidor. Se pone de pie para recibir a Salomé, que viene del interior de la casa (Castellanos, 2004: 341).

Este inicio de la obra, además, pone de manifiesto otra diferencia con respecto al Evangelio ya que, a diferencia de este, Castellanos no hace alusión al cumpleaños del Tetrarca, sino que se centra en mostrar una escena cotidiana en la vida de las dos mujeres las cuales se sienten asfixiadas en esa casa tal y como muestra el siguiente lamento de Salomé:

Yo estoy aquí en alcobas que ninguno

traspasa

y recorro vestíbulos

en vano destrenzada

¡Cuántas veces mis ansias se estrellaron

ante un balcón de rejas intrincadas!

(...) ¿Y cómo me vería cuando nadie me ha visto

entre tantas murallas encerrada? (Castellanos, 2004: 351).

La Madre también ejerce presión en la joven hasta tal punto que Salomé siente la necesidad de decírselo: “Tus brazos me asfixian/ ¡yo quiero respirar en las praderas!” (Castellanos, 2004: 346).

Salomé es una joven soñadora que desea “el amor y su aniquilamiento” (Castellanos, 2004: 346) en contraposición a la Madre, la cual, al estar casada y haber sufrido en carne propia un matrimonio infeliz, siente el amor como una mazmorra y como una cadena (Castellanos, 2004: 346) y muestra esta amargura cada vez que habla de su esposo.

En la versión de Castellanos, el tetrarca como personaje ni siquiera aparece ya que, como se ha



mencionado, se profundiza en las figuras femeninas de Salomé y la Madre y lo único que se da a conocer de él es a través de las crueles palabras que le profesa su esposa. Lo cual difiere con la obra de Wilde, ya que, en ella, el tetrarca es una figura central:

Pese a que Salomé como figura que sirve de eje motor de los acontecimientos tiene cierta relevancia, Wilde hace del viejo tetrarca, no de la princesa hebrea ni de Herodías, el personaje central. En él confluyen los contrarios, la rivalidad de designios (Gutiérrez, 1995: 421).

En la obra de Castellanos, Herodes ejemplifica al marido mujeriego, borracho y jugador que tantas veces criticó la autora en sus obras:

La esposa gozaba de los dudosos privilegios de la legitimidad y se iba aclimatando a estas tierras donde el amo y señor era tan absoluto que llegaba a olvidar las fórmulas de cortesía (...) y ella se veía obligada a descender del pedestal de dama (...) para convertirse en la fecundadora paridora (Castellanos, 2014: 943).

Además, se muestra la relación de desigualdad que existe en el matrimonio siendo el marido el amo mientras que la mujer queda excluida a ser su sierva:

Mi talador, mi buitre
en los meses primeros
(...) Me traicionó con todas las mujeres,
con el hastío y el poder y el juego.
Vi entrar por esa puerta la embriaguez,
el grosero deseo
y la brutalidad del amo y la sierva
y el desprecio (Castellanos, 2004: 344-345).

Más adelante, cuando Salomé le pregunta a su madre por qué no huyó, se puede apreciar como la Madre ya ha aceptado su destino pues le comenta que no tiene a dónde escapar ya que sus hermanas están pasando por el mismo infierno y recalca que fue:

educada para obedecer
y sufrir en silencio.
Mi madre en vez de leche
me dio el sometimiento (Castellanos, 2004: 345).

Con esta conversación entre madre e hija, Castellanos expone como este rol sumiso de la mujer que debe sufrir en silencio, es aceptado por estas no solamente por la presión masculina sino también por la femenina ya que son las propias madres las encargadas de instruir a sus hijas.

Sobre esto, Buundgard recalca que “lo interesante es que la crítica recae no solo en los personajes masculinos, sino principalmente en los femeninos porque contribuyen con su pasividad a reforzar las actitudes patriarcales en la familia y la colectividad social” (Buundgard, 2010: 333). Además, Castellanos volverá a poner énfasis sobre esta crítica en otras obras como *El eterno femenino*:

Castellanos recalca una de sus críticas más constantes, a saber, la complicidad de la mujer en su propia alienación, transmitiendo el conformismo de generación en generación: porque no vas a ser distinta de lo que fui yo. Como yo no fui distinta de mi madre. Ni mi madre distinta de mi abuela (Gil Iriarte, 1998: 194).

Castellanos desea crear una brecha en el pensamiento femenino que ayude a despertarlas y a que actúen. Por ese motivo, utilizará al personaje de Salomé y su discurso para concienciar a la sociedad, en especial a las mujeres. Pero para llevar a cabo dicho discurso, Castellanos primero decide alejar a Salomé del arquetipo de *femme fatale* y la reconfigura en un personaje capaz de dar voz a las mujeres.

Salomé es presentada por primera vez a través de su madre, la cual, a diferencia de la Herodías de Wilde, no la ve como una rival, sino que exalta su belleza:

MADRE:

Amaneces, doncella, como el agua
de nuestras albas frías:
cuajada superficie de cristales
que enciende gozo entre los que la miran.
Vienes creciendo, esbelta, como el pino
que da hermosura a nuestra serranía.
A los del valle nos preside, alto,
y a veces respiramos salud en sus resinas. (Castellanos, 2014: 341)

Aquí, la belleza de Salomé es comparada con el paisaje mexicano, a diferencia de la Salomé wildeniana que es comparada con la luna, que lleva consigo el presagio de la muerte:

NARRABOTH (Atisbando por entre las cortinas
del refectorio):

—¡Qué hermosa está esta noche la princesa
Salomé!

PAJE:

—Mira el disco de la luna, qué raro parece.
Como el semblante de una muerta que se levanta
de su sepulcro en busca de otros muertos. (Wilde, 2020: 9).

Esta comparación de Salomé con la muerte se hace más evidente cuando Narraboth al ver la luna la compara con una “princesita” (Wilde, 2020:9), “que tiene por pies blancas palomas” (Wilde, 2020:9). Como se ha mencionado en el apartado 2.2 de este trabajo, Narraboth compara a Salomé con palomas, de la misma forma en que ahora lo hace con la luna. Además, termina su diálogo diciendo que la luna parece estar danzando.

Wilde a través de los diálogos de sus personajes, vaticina el desenlace trágico que tendrá la obra. Además, a medida que se acerca el clímax, la luna irá adoptando el color rojo de la sangre tal como presagió Jokanaan y al final de la obra, la luna se llevará el cuerpo sin vida de Salomé.²¹

En la versión de Castellanos, en cambio, Salomé no simboliza la muerte y su belleza y sus acciones tampoco representan la crueldad femenina con la que fue caracterizada por los artistas finiseculares.

Por este motivo, la Salomé de Castellanos no danza, lo cual sí ocurría en el Evangelio y en artistas finiseculares como Oscar Wilde y Gustave Flaubert.

En la danza de los siete velos²² que describe Wilde, por ejemplo, Salomé es consciente de su carga erótica ya que decide bailar descalza encima de la sangre derramada de Narraboth, y, además, se detiene en “actitud de arrobó” (Wilde, 2020: 66). La RAE menciona como arrobó también significa “enajenar” y una de las descripciones que facilita sobre “enajenar” es: “extasiar, embelesar, producir asombro o admiración” (RAE). Por tanto, Salomé adopta esa postura para cautivar a los presentes.

Asimismo, la imagen de la danza con la que ilustra Beardsley la escena (*La danza del vientre*,

²¹La viñeta (colofón) de Aubrey Beardsley con la que termina la obra muestra a la luna y al demonio llevando el cuerpo sin vida de Salomé.

²²Este baile de Oscar Wilde inspira la ópera de Richard Strauss, *Salomé* (1905). Y, a partir del baile de los siete velos, se creará lo que se ha llamado Salomanía: “término utilizado en diferentes estudios anglosajones sobre danza por autores como Wendy Buenaventura (1998), Judith R. Walkowitz (2003) o Stavros Stavrou Karayianni (2004), se corresponde con el período comprendido entre 1907 (fecha del estreno de la ópera de Strauss, *Salomé*, en Nueva York) y el inicio de la I Guerra Mundial” (Tena Medialdea, 2008: 122). Lily Litvak, por su parte, comenta como Wilde influyó a otros autores en sus obras: “Se popularizó el tema de la danza de los siete velos, que encontramos en Machado [*Una estrella*], Leonardo Rivera [*La danza*], Carrere [*Gitanerías*], y en la prosa de Zamacois y Leonardo Sherif” (Litvak, 1986: 234-235).



Wilde, 2020: 67) que acompaña la obra de Wilde, muestra a una Salomé con los pechos y vientre descubiertos, pero con una mirada penetrante y maquiavélica.

Y, aunque en la versión de Wilde y Flaubert el baile de Salomé está impregnado de sensualidad, en la versión wildeniana, Salomé ya ha dejado de ser esa niña sumisa y es toda una mujer, por ese motivo, cuando pide la cabeza de Jokanaan, no duda ni titubea como la Salomé de Flaubert y, a diferencia de otras versiones del mito, la Salomé de Wilde se mueve por sus propios intereses personales y no por seguir órdenes de su madre:

SALOMÉ:

—Yo no hago caso de la voz de mi madre.

Para deleite mío quiero tener en una bandeja de plata
la cabeza de Jokanaan. Has jurado Herodes,
has jurado, no lo olvides. (Wilde, 2020: 68)

Castellanos al eliminar esta escena en su obra, pretende alejarse de esta imagen sexualizada a la que se vio sometida la princesa hebrea:

La Salomé de este poema no danza lasciva ni seduce por mera gratuidad, es una mujer que rechaza el sufrimiento que el padre ha infringido en la madre, así como en la raza chamula, su entrega al fugitivo es la declaración subversiva frente a los poderes de «La ley del padre» (Gil Iriarte, 1996, 11).

Por otra parte, aunque tanto Wilde como Castellanos se distancian del mito pues optan por enamorar a Salomé, los motivos de su enamoramiento son diferentes.

En la versión wildeniana, por ejemplo, Salomé se siente atraída por Jokanaan y cuando este la rechaza, él se convierte en una obsesión para la joven quien, actuando de forma despechada, pide su cabeza.

La Salomé de Castellanos, en cambio, se siente atraída por el Hombre porque ha oído de su lucha por la igualdad y libertad de los indígenas.²³ Por eso ella cree que este hombre se diferencia del resto de hombres que la rodean y decide huir con él.

²³ Castellanos introduce también el personaje de la Nodriz. Esta mujer al ser indígena sufrirá una doble marginalidad: por una parte, es recriminada por la sociedad por su condición de mujer y por otra, por ser indígena, tal y como expone Gil Iriarte: “Esta nodriza es la mima nana sufriente de *Balún-Canán* y de *Oficio de tinieblas*, es la encarnación de seculares vejaciones. Es la encarnadura de la doble marginación impuesta por la raza y por el sexo” (Gil Iriarte, 1996: 87).



Su visión del Hombre cambia cuando son interceptados por la Madre y Salomé ve como este la empuja y le tapa la boca para que no grite y lo delate:

HOMBRE (se abalanza bruscamente a la madre y la aparta de la puerta. Para impedir que grite, cubre su boca con la mano)

(...) SALOMÉ (como no queriendo creer lo que ha visto)

Has golpeado a mi madre... (Castellanos, 2004: 360).

Salomé, por tanto, se vuelve consciente de que, si bien el Hombre lucha por la igualdad del indígena, no lucha por la igualdad del hombre y la mujer y, por consiguiente, sabe que si se marcha con él estaría aceptando un matrimonio desigual. Por eso, decide guiarse por la razón y no por su corazón y termina delatando al Hombre. Este es llevado por los soldados y es ajusticiado. Con esta acción, Salomé deja de ser un personaje pasivo como su madre y se convierte en un personaje activo:

La muchacha sacrifica a su amante porque descubre que es cruel, que maltrata y tiene poca estima a las mujeres a pesar de sus ideales de justicia revolucionaria; por eso, en un plano simbólico, la muerte del líder indígena impide que el nuevo orden continúe oprimiendo también al sexo femenino (Rivero, 1980: 92).

Salomé es un personaje rebelde pues se enfrenta al Hombre y no acepta el rol social que se le ha impuesto solo por su condición femenina. Por eso, el discurso que transmitirá Salomé en la obra de Castellanos servirá para enaltecer la imagen de la mujer que ha soportado todo este tiempo “el yugo de la humillación”:

Madre, mujeres todas que antes de mí y conmigo
soportasteis un yugo de humillación, bebisteis
un vaso inicuo, ¡Estáis en mí vengadas!

Yo he rescatado vuestra esclavitud
al precio de mis lágrimas (Castellanos, 2004: 361).

Con este discurso Salomé también se libera del arquetipo de *femme fatale* con la que la vincularon los artistas finiseculares.²⁴ Ahora es la heroína que actúa guiándose por la razón. Ella como “heredera de la mitad oscura/ del mundo, confinada/ en la mitad sombría de la casa” (Castellanos, 2004: 362) es consciente de que la sociedad necesita un cambio y al ver como las mujeres se muestran pasivas y obedientes ante la figura autoritaria del hombre, aceptando su condición de esclavas, decide ser la primera en actuar y ponerse de ejemplo para las futuras generaciones de mujeres:

²⁴En la versión wildeniana, Jokanaan ve a la mujer como la causante de todos los males y por eso este tipo de mujer necesita ser erradicada: “por mediación de la mujer/ vino el mal a este mundo” (Wilde, 2020: 32), “ramera hija de Babilonia (...) muchedumbre de gentes se unirán contra ti y/ cogerán piedras y te lapidarán” (Wilde, 2020: 53), “Así será para que quede borrada toda infamia, / para que aprendan todas las mujeres a no seguir/ el camino de sus concupiscencias” (Wilde, 2020: 53).



Cuando yo alcé mi mano para el castigo, alcé
todas las manos vuestras.
Y al libertar mi grito libertaba
el grito sofocado en mártires gargantas.
(...) la acción de Salomé
os abrió una cancela.
Aunque ella se tapió para sí misma
la última rendija (Castellanos, 2004: 362).

Al entregar al Hombre, Salomé no solo se salva a ella, sino que simbólicamente salva a todas las mujeres. Les da esperanza y las anima a seguir luchando, a demostrar que la mujer es inteligente y está capacitada para algo más que quedarse encerrada en cuatro paredes acatando los órdenes del amo y aceptando sumisamente la violencia que este ejerce sobre ella.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha estudiado la figura de Salomé y Herodías representadas en la obra de Oscar Wilde y Rosario Castellanos. A partir de los elementos que estos autores han modificado del mito, reescribiendo un nuevo arquetipo femenino, se puede comprobar cómo, efectivamente, cada obra refleja la imagen que se tenía de la mujer en la literatura y el pensamiento de la época que vive cada autor.

Oscar Wilde, por ejemplo, es transgresor en su obra ya que se aleja del arquetipo femenino de mujer virginal y sumisa (que coincide con el carácter de Salomé descrita por los evangelistas) y convierte a Salomé en una mujer sensual, independiente y manipuladora que atenta contra el orden establecido.

Salomé representa a esa nueva mujer que surge a mediados del siglo XIX que se rebela contra las autoridades masculinas. Esta mujer que empieza a vestir más sensual, a reclamar una educación igual a la del hombre, igualdad en condiciones laborales, etc. Por tanto, es una mujer que busca liberarse de la figura masculina y romper con los cánones establecidos sobre lo que se consideraba “femenino”.

Como se menciona en este trabajo, los hombres se ven intimidados ante esta nueva mujer, pero, paradójicamente, son ellos los que crean el nuevo arquetipo femenino: la *femme fatale*. Por ese motivo, aunque Salomé en Oscar Wilde ya ha dejado de ser esa joven sumisa del Evangelio, no consigue liberarse de la figura autoritaria masculina.



La Salomé wildeniana es una mujer astuta, capaz de manipular a los hombres, pero serán estas cualidades las que la conviertan, desde una perspectiva masculina, en una mujer sin alma ya que actúa por capricho. Por ejemplo, pide la cabeza de Jokanaan solo para poder besarla, sin tener en cuenta la vida de este.

Su madre Herodías, también es representada como *femme fatale*, pero su transformación no es tan impactante como la de Salomé puesto que Herodías desde el Evangelio se ha representado con características negativas: es una mujer que usa su sensualidad para enamorar a Herodes y que no duda en abandonar a su marido Felipe para casarse con el hermano de este.

Además, es vengativa. Ella instiga a su hija a que pida la cabeza de Juan el Bautista porque este se oponía a su matrimonio con Herodes.

Wilde al alejarse de la figura de Herodías y centrarse en Salomé, consigue un impacto mayor con su obra y convierte a Salomé en un personaje literario universal.

Salomé y Herodías solo conseguirán desligarse de esta imagen de *femme fatale* con la llegada de un nuevo siglo. A mediados del siglo XX serán las mujeres las que se sienten en la necesidad de romper estos arquetipos establecidos por una sociedad patriarcal. Por ello, diversas autoras acuden a los mitos para reescribirlos desde una perspectiva feminista.

El análisis que se ha hecho de los dos personajes femeninos en la obra de Rosario Castellanos, permite no solo ver qué elementos se han modificado con el mito bíblico o con la versión wildeniana sino que se ayuda a ver cuáles eran los recursos que usaban las escritoras a la hora de reivindicar los personajes femeninos en la literatura.

Castellanos, por ejemplo, hace una revisión del mito teniendo presente la crítica que quiere exponer con este. Por eso, deliberadamente decide resituar su obra en la ciudad de San Cristóbal. Con este recurso, Salomé y Herodías pasan a representar la mujer mexicana y ejemplifican el papel que la mujer ejerce en la sociedad.

Los diálogos también son fundamentales pues le permiten mostrar la subyugación a la que se ha visto sometida la mujer por parte del hombre. En el lenguaje empleado, por ejemplo, se observa como la Madre habla de ella como “esclava” y, en cambio, se dirige al esposo como “el amo”. Castellanos también juega con el lenguaje con el que se ha representado a la mujer en los textos masculinos, como es el caso de la animalización.

Finalmente, el discurso de Salomé contrasta con el discurso de la Madre ya que esta última ha



aceptado sumisamente el papel que se le ha impuesto y adoctrina con este pensamiento a su hija. En el discurso de Salomé, en cambio, Castellanos pone énfasis a una colectividad femenina. Espera que las mujeres comprendan el rol social en el que están ancladas y, al tomar conciencia de la situación en la que viven, actúen.

5. BIBLIOGRAFÍA

Anderson. B. S., y Zinsser J. P. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia*. Crítica, vol II.

Badea, C (2014) Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde. *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, (2.2), 1-42.

Biblia de Jerusalén (1976). En J. A. Ubieta (ed.) Grafo S. A

Bornay, E. (2020). *Las hijas de Lilith*, (2a ed.). Cátedra.

Bundgaard, A. (2010). Salomé y Judith: conciencia enajenada y anagnórisis. En F. Chávez Pérez, y P. Popovic Karic (Coord.), *Rosario Castellanos: perspectivas críticas: ensayos inéditos* (p. 331-359). Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Castellanos, R. (2014). *Obras II: Poesía, teatro y ensayo*. Fondo de Cultura Económica.

Cervantes, M. de (1971). *Entremeses*, (E. Asensio, Ed.). Castalia.

Cruz Gimeno, M. J (2015). La influencia de Virgilio y Ovidio en el poema “Lamentación de Dido”, de Rosario Castellanos. *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud*, (21), 69-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5570436>

Donohue, J. (1997). Distance, death and desire in Salome. En P. Raby (Ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (p. 118-142). Cambridge University Press.



Ellmann, R. (1988): *Oscar Wilde*. Penguin Books.

_____ (1990). *Oscar Wilde*. Edhasa.

Flaubert, G. (1999). *Tres cuentos* (G. Palacios, Eds., Trad.), Cátedra.

Gies, D. T (2007). Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc805h0>

Gil Iriarte, M. L. (1996): La voz a ella debida: La imagen de la mujer en la poesía de Rosario Castellanos. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, (32), 79-94.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3926428>

_____ (1998); *El eterno femenino: Una reescritura dramática del mito*. Universidad de Huelva.

Godard, B (1991). *Feminism and/as myth: feminist literary theory between Frye and Barthes*. *Atlantis*, 16(2), 3-21.

Gómez Carrillo, E. (1989). El triunfo de Salomé. En E. Marini-Palmeri (Eds.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos* (103-114). Castalia.

González Fernández, R. (1999). La paloma y su simbolismo en la patrología latina. *Antigüedad y Cristianismo* (16), 189-201. <https://revistas.um.es/ayc/article/view/67231>

Gutiérrez, J. I. (1995). Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La *Salomé* de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo. *Hispanic Review*, 63(3), 411-431. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1390530>

Heine, H. (2001). *Atta Troll*. Hiperión.



Hermosilla Álvarez, M. A. (2017). Juana Castro o la voluntad de una escritura femenina. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1), 124-131. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6145321>

Josefo, F. (1997). *Antigüedades judías*. (T de Ardoz, Ed.). Akal.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Alianza Editorial.

Litavik, L. (1986). *El sendero del tigre. Erotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Taurus.

Meagle-Molina, E (2006). *Intertextualidad y androginia en la literatura posmodernista de Lourdes Ortiz: “Eva”, “Salomé”, la Liberta, Urraca y Aquiles y Penthesilea*. Tesis doctoral, University of Ottawa.

Merino Madrid, A. (2015). *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Tesis doctoral, Uned.

Molas Font, M. D (2006). Las violencias contra las mujeres en la poesía griega: de Homero a Eurípides. En *La violencia de género en la antigüedad* (p.33-62). Instituto de la Mujer (MTAS).

Ortega y Gasset J. (1972) Esquema de Salomé. En Ortega y Gasset, J. *Tres ensayos sobre la mujer*. (33-41). Almacenes generales de papel.

Poláková, D (2019). Un universo de universos y una fuente de canciones. En R. Oviedo y P. de Tudela (Eds.), *El hechizo de Salomé* (p.45-55). Verbum.

Praz, M (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acantilado.



Puleo, A.H. (2011), *Ecofeminsimo para otro mundo posible*, Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [14 de junio de 2021].

Rivero, E (1980). Visión social y feminista en la obra poética de Rosario Castellanos. En M. Ahern y M. Seale Vásquez (Eds.), *Homenaje a Rosario Castellanos* (p.85-98). Albatros Hispanófila.

Rodríguez Fonseca, D.P (1996). Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (46-47), 409-424. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144179>

Romero López, A. (2016). Herodías, la olvidada *femme fatale*. *UNED Revista Signa* (25), 1007-1027. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476807>

Serna, M (2014). Rosario Castellanos y el eterno femenino. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, (9), 40-52.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7322959>

Showalter. E (1991) *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Penguin Books.

Swanson, R. (2016). “Soy igual que vosotras. Solo me aparta un signo arbitrario y terrible...”; Feminismo, nacionalismo y malinchismo en la Judith (1952) de Rosario Castellanos. *Revista Iberoamericana* (254), 103-121.
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7362>

Szurmuk, M. (1990). Lo femenino en el eterno femenino de Rosario Castellanos. En A. González., A. Malagamba., y E. Urratia. (Eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto* (2), 37-48. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn09nt>



Tena Medialdea, M.D (2008), “Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental. *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, (3), 121-129.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2683938>

Wilde, O. (2020). *Salomé* (R. Cansinos Assens, Trad.). Libros del Zorro Rojo.

Zaragosa Gras, J (2006). La mujer como sujeto pasivo de la literatura griega. En M. D Molas Font (Eds.), *La violencia de género en la antigüedad* (p.10-32). Instituto de la Mujer (MTAS).