

TOMÁS GONZALO SANTOS, M<sup>a</sup> VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO  
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ y JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO (Eds.)

# TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO



AQUILAFUENTE  
A

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

TOMÁS GONZALO SANTOS  
M<sup>a</sup> VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO  
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ  
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO  
(Editores)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO  
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

**SEPARATA**

*La Salomé* de Claude Cahun  
*Cristina Ballestín Cucala*



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 216

©  
Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

1.ª edición: marzo, 2016  
I.S.B.N.: 978-84-9012-516-8  
Depósito legal: S.115-2016

Motivo de cubierta:  
Antigua Librería de la Universidad de Salamanca (detalle)

Este volumen ha sido editado gracias a la colaboración del Ministerio de Ciencia e Innovación,  
la Asociación de Francesistas de la Universidad Española  
y el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca

La obra ha sido coordinada por  
Tomás Gonzalo Santos

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito, s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

*Impreso en España - Printed in Spain*

Composición:  
Cícero, S. L.  
Tel.: 923 123 226  
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:  
Imprenta Kadmos  
Tel.: 923 281 239  
37002 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro  
pueden reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca*



CEP. Servicio de Bibliotecas

TEXTO, género y discurso en el ámbito francófono / Tomás Gonzalo Santos [y otros] (editores).  
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

976 p. — (Colección Aquilafuente ; 216)

Textos en español y francés

Recoge parte de las comunicaciones presentadas en el XVII coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española.

1. Francés (Lengua)-Análisis del discurso-Congresos. 2. Francés (Lengua)-Estudio y enseñanza-Congresos.
3. Literatura francesa-Historia y crítica-Congresos. I. Gonzalo Santos, Tomás, editor

811.133.1'42(063)

811.133.1:37(063)

821.133.1.09(063)

# Índice general

PRESENTACIÓN.....	17
-------------------	----

## ANÁLISIS DEL DISCURSO, COHESIÓN Y PROGRESIÓN TEXTUALES

Les concepts de <i>Textes, Genres, Discours</i> pour l'analyse textuelle des discours JEAN-MICHEL ADAM.....	21
Gramática(s) y discurso JESÚS F. VÁZQUEZ MOLINA.....	39
El funcionamiento de las formas relativas: de los usos normativos a los no prototípicos JUAN ANTONIO COMPANY RICO.....	51
Structure pseudo-clivée et proforme. Étude contrastive : français/ espagnol M <sup>a</sup> JOSEFA MARCOS GARCÍA .....	63

## GÉNERO Y DISCURSO, TRADUCCIÓN Y CONTEXTO INTERCULTURAL

L'interprétariat en milieu social comme nouveau genre de médiation interculturelle : l'exemple de la Banque interrégionale d'interprètes de Montréal JUAN JIMÉNEZ SALCEDO.....	75
Los medios de comunicación en una comunidad bilingüe: factores sociales que influyen en la elección de lengua. El caso de Sudbury (Canadá) M <sup>a</sup> TERESA PISA CAÑETE .....	85
Genre et construction énonciative dans le discours scientifique JOËLLE REY.....	97
Dénomination, définition et traduction en contexte interculturel : exemple du siège de repos DANIELLE DUBROCA GALIN.....	109

<i>On demande traducteur sachant repasser : pour un apprentissage de la traduction</i>	
NORMA RIBELLES HELLÍN .....	117

## DISCURSO PEDAGÓGICO Y ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

La enseñanza de las lenguas vivas: visión metodológica de los pensionados de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1908-1935)	
M <sup>a</sup> INMACULADA RIUS DALMAU.....	125
Didactique de l'intercompréhension plurilingue par l'exploitation des structures discursives	
ISABEL UZCANGA VIVAR .....	137
Les gestes emblématiques comme un composant dans le processus communicatif	
AHMED MALA .....	149
Criterios para la adquisición de la competencia fraseológica en FLE	
ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ.....	155
Las paremias en la competencia comunicativa del francés actual con vistas a la enseñanza de lenguas	
JULIA SEVILLA MUÑOZ, MARINA GARCÍA YELO.....	169
Le discours comme aide à la progression de l'apprenant dans ses rapports à la parole étrangère : le cas du FLE en milieu universitaire	
JACKY VERRIER DELAHAIE.....	179

## HIPERTEXTO, ENSEÑANZA DE LENGUAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Reflexiones sobre las aplicaciones pedagógicas de las nuevas tecnologías en la enseñanza-aprendizaje del FLE	
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO .....	191
Aprendiendo y enseñando una lengua extranjera desde Internet: herramientas y recursos	
SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ	
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA .....	201

Edublogs: ¿un nuevo reto en FLE?	
MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO .....	209
Propuesta de actividades en la clase de lenguas extranjeras desde Internet	
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA	
SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ .....	221
Mise en place d'un dispositif de formation en FLE/FLS sur une plateforme d'enseignement institutionnelle	
BRISA GÓMEZ ÁNGEL	
FRANÇOISE OLMO CAZEVIEILLE .....	235
Modelos de análisis para recursos lexicográficos en línea en el ámbito de la traducción	
ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ.....	247
L'utilisation de l'hypertexte dans l'enseignement de la littérature d'enfance et de jeunesse	
M <sup>a</sup> LUISA TORRE MONTES	
M <sup>a</sup> JOSÉ SUEZA ESPEJO.....	257

### TEXTOS, GÉNEROS Y DISCURSO EN LA EDAD MEDIA

El vino y las viandas de la mesa medieval. Presentación	
M <sup>a</sup> JESÚS SALINERO CASCANTE .....	269
Tipología textual en la obra de Huon Le Roi de Cambrai	
GLORIA RÍOS GUARDIOLA.....	281
Las imágenes del discurso de Razón en algunos manuscritos del <i>Roman de la Rose</i>	
DULCE M <sup>a</sup> GONZÁLEZ DORESTE.....	293
El discurso y la imagen del discurso en <i>Le Roman de la Rose</i> de Guillaume de Lorris	
M <sup>a</sup> DEL PILAR MENDOZA RAMOS.....	315
La ruta jacobea como espacio bélico: la batalla de Nájera (1367)	
IGNACIO IÑARREA LAS HERAS .....	327
Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española	
SALVADOR RUBIO LEAL .....	341

TEXTOS Y GÉNEROS DE LOS SIGLOS XVII A XIX  
EN FRANCIA: DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA NOVELA

La autobiografía en el método cartesiano JESÚS CAMARERO ARRIBAS .....	351
Escuchar <i>L'Astrée</i> . La recepción oral de la novela TOMÁS GONZALO SANTOS .....	365
La nouvelle du XVII <sup>e</sup> siècle, une technique en évolution : <i>Anaxandre et La princesse de Monpensier</i> M <sup>a</sup> MANUELA MERINO GARCÍA .....	377
El género del cuento en la segunda mitad del siglo XVIII: <i>Le Songe</i> , cuento alegórico de Loaisel de Tréogate ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA .....	391
Lo fantástico a partir de un texto inaugural: <i>Vathek</i> de Beckford MARÍA DOLORES RAJOY FEIJÓO .....	405
La Tierra o el eterno renacer: <i>Le Marteau Rouge</i> de George Sand M <sup>a</sup> TERESA LOZANO SAMPEDRO .....	419

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX EN FRANCIA:  
DEL RELATO POÉTICO AL AUTOBIOGRÁFICO

La <i>Salomé</i> de Claude Cahun CRISTINA BALLESTÍN CUCALA .....	435
Del poema al relato poético en Jules Supervielle LOURDES CARRIEDO LÓPEZ .....	449
<i>Histoire d'un Blanc</i> de Philippe Soupault : une autobiographie sur- réaliste ? MYRIAM MALLART BRUSSOSA .....	461
Le genre épistolaire et le discours de soi et de la guerre : le cas d'Henri Thomas MARÍA PILAR SAIZ CERREDA .....	471
De <i>L'amant</i> de Mireille Sorgue à <i>L'amante</i> de François Solesmes : désir de l'être entre deux mains s'écrivant ou l'entre-deux dé- sirs d'être s'écrivant AMELIA PERAL CRESPO .....	479
J.M.G. Le Clézio et la quête de soi CRISTINA SOLÉ CASTELLS .....	489

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX: ESCRITURA  
DRAMÁTICA Y POÉTICA EN LENGUA FRANCESA

L'adieu à la « pièce bien faite » dans l'œuvre de Michèle Fabien DOMINIQUE NINANNE .....	501
L'écriture dramatique en langue française de Matei Visniec : une exploration poétique du monde d'aujourd'hui à travers le prisme grossissant du surréalisme CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA.....	509
Lucidité et pessimisme dans l'œuvre de Natacha de Pontcharra CLAUDE BENOIT .....	521
Yasmina Reza y el teatro "invisible". A propósito de <i>Une pièce espa- gnole</i> IGNACIO RAMOS GAY, STÉPHANIE LÓPEZ .....	527
Jean-Pierre Verheggen ou de l'art de mélang(u)er en Babelgique ANDRÉ BÉNIT .....	537

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX:  
NARRATIVA EN LENGUA FRANCESA

La présence du corps dans l'écriture de Marie-Claire Blais EVA PICH PONCE .....	551
<i>Les Lettres chinoises</i> de Ying Chen: dos voces para una escritura mestiza OLAYA GONZÁLEZ DOPAZO.....	561
Les intertextualités garyennes dans la littérature québécoise hyper- contemporaine, nouvelle vague ? GENEVIÈVE ROLAND .....	571
Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ? JULIE LÉONARD.....	585
Solitude et violences dans <i>Plus loin que la nuit</i> de Cécile Oumhani YOLANDA JOVER SILVESTRE.....	599
Mujeres y erotismo en la obra de Ahmadou Kourouma I. ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN.....	607
Las digresiones de los "griots" en las epopeyas africanas VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES .....	617



## RECEPCIÓN DE TEXTOS Y GÉNEROS FRANCESES EN ESPAÑA

Maupassant y su obra en la prensa de Girona de finales del siglo XIX ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA.....	631
La réception du naturalisme français en Espagne dans <i>La Ilustración española y americana</i> de 1880 à 1890 GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD.....	647
El paso del naturalismo al espiritualismo en la revista <i>La Ilustración española y americana</i> (1891-1899) ÀNGELS RIBES DE DIOS.....	653
Influences de lectures françaises dans l'œuvre poétique d'Antonio Aparicio FABIENNE MARIA CAMARERO DELACROIX.....	665

## GÉNERO DE VIAJES E IMAGOLOGÍA

Eugène-Louis Poitou: una visión negativa de la Andalucía del XIX ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ.....	683
Sentido metafórico de la ilustración en el género de la literatura de viajes: el viaje a España de Poitou M <sup>a</sup> ELENA BAYNAT MONREAL.....	695
Il était une fois l'Afrique. Le discours sur la colonie dans les manuels de lecture de l'école primaire belge (1900-1939) LAURENCE BOUDART.....	709
La descripción en el relato de viajes modernista: la prosa impresionista de Enrique Gómez Carrillo MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO.....	721
Representaciones de Canarias en la narrativa francesa reciente JOSÉ M. OLIVER CLARA CURELL.....	731

## TRASVASE DE GÉNEROS: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURAS

<i>La Commère</i> de Marivaux, ou la transposition du roman à la comédie M <sup>a</sup> TERESA RAMOS GÓMEZ.....	745
Le transfert de genres. Au sujet de deux épigraphes dans les <i>Odes</i> de Victor Hugo JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA.....	759

Ironie, pratique réflexive et jeu intertextuel dans <i>Le pauvre chemisier</i> de Valéry Larbaud MARIBEL CORBÍ SÁEZ.....	769
<i>Seul ce qui brûle</i> , de Christiane Singer : réécriture d'un conte de Marguerite de Navarre. LÍDIA ANOLL VENDRELL .....	781
Le jeu de l'intertextualité dans <i>Le vieux Chagrin</i> de Jacques Poulin LLUNA LLECHA LLOP GARCIA.....	793
Recreaciones contemporáneas de un mito literario: el detective de Baker Street ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO.....	803

#### TRASVASE DE GÉNEROS: LITERATURA Y BELLAS ARTES, DISCURSO LITERARIO Y RELATO FÍLMICO

Tras las huellas del gato: De Manet a Baudelaire M <sup>a</sup> VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO .....	815
El reflejo de la sociedad quebequesa a través de las películas de Denys Arcand M <sup>a</sup> ÁNGELES LLORCA TONDA.....	827
L'art de parler français à travers les films de Denys Arcand CHRISTINE VERNA HAIZE .....	837
Alain Corneau, interprète cinématographique du discours littéraire d'Amélie Nothomb ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ.....	845

#### EL DISCURSO MEDIÁTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

El género del suceso mediático ( <i>fait divers</i> ) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa: la mitificación del personaje y la proyección e iden- tificación del lector JUAN HERRERO CECILIA .....	859
El maillot y su simbología en la lengua del ciclismo JAVIER HERRÁEZ PINDADO.....	875
L'adaptation publicitaire : la valeur ajoutée de la communication internationale ESTHER KWIK.....	885

Le message publicitaire en français et en espagnol d'Europe chez Danone. Stratégies communicatives et fonctions langagières CAROLINE LARMINAUX .....	897
---	-----

## EL DISCURSO POLÍTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

Neologismos y eufemismos, a propósito «du borbier irakien et autres dégats collatéraux» PERE SOLÀ.....	907
Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (I) ALBERTO SUPLOT RIPOLL .....	915
Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (II) ELÍAS MARTÍNEZ MUÑIZ .....	925
El discurso político en la canción comprometida ANA M <sup>a</sup> IGLESIAS BOTRÁN .....	939
Les Lumières en politique JEAN-MARIE GOULEMOT.....	951
ÍNDICE DE AUTORES .....	969

## LA SALOMÉ DE CLAUDE CAHUN

CRISTINA BALLESTÍN CUCALA  
*Universidad de Zaragoza*

**E**L BREVE EPISODIO RECOGIDO EN EL evangelio de San Mateo<sup>1</sup> cuenta cómo la relación de Herodías con Herodes, hermano de su marido Filipo, provoca la captura de Juan, que insiste en denunciar la ilegitimidad de tal unión y su fatal destino. Si Herodes, el Tetrarca, se muestra cauto al retrasar la muerte del apresado por temor a su pueblo (*Mt* 14, 3-5)<sup>2</sup>, durante las celebraciones de su onomástica no escuchará sino las voces de su deseo hacia la hija de su nueva mujer: «Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que este le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, “dame aquí, dijo, en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista”» (*Mt* 14, 6-8). La niña recogerá el premio, lo entregará a quien lo demandaba y abandonará la escena (*Mt* 14, 8-11; *Mc* 6, 24-28)<sup>3</sup>.

En el relato, Herodías es la señalada como culpable del fatal proceso: promueve el encierro del fiel compañero<sup>4</sup> y, a continuación, pide su cabeza. Herodes se limita

<sup>1</sup> El hecho es igualmente señalado en el *Evangelio según San Marcos* (*Mc* 6, 17-29) y en el de Lucas (*Lc* 3, 19-20; 9, 9).

<sup>2</sup> La palabra completa de Mateo es: «Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: “No te es lícito tenerla. Y aunque quería matarle, temió a la gente, porque le tenían por profeta”».

<sup>3</sup> Lucas no refiere sino el encierro de Juan y sus causas.

<sup>4</sup> Observamos en la cita anterior cómo San Mateo dirige el peso de la culpa por completo sobre Herodías, algo mantenido por San Marcos que centra en ella la carga de la captura del discípulo: «Es

a cumplir sus deseos y la niña, los de ambos. Sin embargo, este episodio de la inocente y virginal Salomé –posteriormente casada con el Tetrarca Herodes Filipo II y, tras él, con el hijo de Herodes de Calcis, Aristábulo– surtirá a la cultura de un gran número de variaciones que abrazan la literatura, la pintura, la ópera y el cine. Entre ellas, nos detendremos en las firmadas por Shakespeare y Jules Laforgue para establecer las relaciones de lejanía o proximidad con la versión de Cahun y discernir su originalidad y distancia respecto de la tradición.

La versión de Cahun aparece en 1925, en el *Mercur de France*<sup>5</sup>, con una dedicatoria a Wilde, cuya *Salomé* fue motivo de escándalo en la Inglaterra de finales del XIX<sup>6</sup>. Los ecos de la representación de esta obra –escrita en francés por el gran dramaturgo con la inestimable asistencia de Marcel Schwob, el célebre tío de una Cahun que nacería el año siguiente– llegan hasta la escritora, que siente como suyos los vínculos y la repercusión suscitada<sup>7</sup>. Su crónica “La *Salomé* d’Oscar Wilde, le procès Billing et les 47.000 perversis du livre noir” registraba ya en 1918 este interés y el de un París que en ese momento reponía la obra<sup>8</sup>. La publicación, también recogida por el *Mercur de France*, contiene extractos del juicio entablado tras la denuncia de la conocida bailarina Miss Maud Allan –que encarnaba a Salomé en la representación teatral– a Mr. Pemberton Billing –miembro del Parlamento– por la publicación de un artículo difamatorio en el *Vigilante*, periódico que este dirigía (Cahun, 2002a: 451-459).

El escándalo rodeaba la representación privada –previa reserva y pago de la entrada– de una obra prohibida. Quienes asistían a sus sesiones recibían la inculpación de perversidad y su autor, ataques tanto personales como literarios

---

que Herodes era el que había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con quien Herodes se había casado. [...] Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y le protegía; y al oírle quedaba muy perplejo, y le escuchaba con gusto» (*Mc* 6, 17-20). San Lucas, sin embargo, matizará esta responsabilidad para volcarla sobre el poderoso dirigente: «Pero Herodes, el tetrarca, reprendido por él a causa de Herodías, la mujer de su hermano, y a causa de todas las malas acciones que había hecho, añadió a todas ellas la de encerrar a Juan en la cárcel» (*Lc* 3, 19-20).

<sup>5</sup> *Le Mercur de France*, 639, 1 de febrero de 1925. En el presente artículo, las citas irán referidas a la reciente publicación que recoge este y otros retratos de mujeres realizados por Cahun.

<sup>6</sup> El escritor publicó su *Salomé* en 1893. Las citas se referirán aquí a una edición más reciente.

<sup>7</sup> La traducción a la lengua inglesa fue realizada en un primer momento, precisamente, como señala Pascal Aquien en su introducción a la obra, por Lord Alfred Douglas cuyo incompleto conocimiento del francés condicionó el mediocre resultado y enfrentó al escritor, al traductor y demás miembros del equipo de edición (Wilde, 1993: 25).

<sup>8</sup> La crónica aparece publicada en *Le Mercur de France*, 406, mayo 1914. En nuestro artículo, las citas remiten al volumen de las obras de la escritora preparado por F. Leperlier.

(Cahun, 2002a: 451-459). El contexto cultural y social donde se desarrolla el juicio es visible a través de ciertas observaciones del informe publicado por el *Times* y el *Daily Mail*, que la escritora reproduce: « À cette époque la sodomie était condamnée par tous les gens convenables. Aujourd’hui, c’est différent : la plus haute société croit à la religion de Wilde (wild-cult). Des premiers ministres, des juges, et tous les puissants d’Angleterre tiennent les sodomites en estime » (Cahun, 2002a: 457). Tras el paso y declaración de todos los testigos, garantes, en gran parte, del dispositivo de control científico y religioso<sup>9</sup>, el alegato final de la acusación se centrará en la capacidad atribuida a la obra de corromper y depravar, de causar incluso a todas aquellas personas que la vean mayor daño que el ejército alemán (Cahun, 2002a: 459).

Sin embargo, más allá de lo espectacular del proceso por sus cifras y declaraciones, su interés radica para Cahun en lo que considera el verdadero objeto de ataque: la autonomía de la creación literaria y artística. Advierte así, desde el principio, de su punto de mira: « on y trouvera en outre la thèse de ces puritains qui, invoquant l’état de guerre, veulent, sous couleur d’une réforme des moeurs, ôter toute liberté à l’expression artistique de la pensée » (Cahun, 2002a: 451). De hecho, la dedicatoria de su *Salomé* a Wilde anuncia su posicionamiento; algo que defenderá posteriormente, junto a Breton, en la escena pública del debate que el surrealismo mantendrá con el Partido Comunista, y que le valdrá su entrada en las páginas de los *Documents surréalistes* de Maurice Nadeau<sup>10</sup>.

Más allá de la hipocresía del escándalo público que supuso esta denuncia, observamos el proceso al que obedece la atención del escritor inglés. La versión de Wilde se sitúa en un movimiento de recuperación de esta virgen bestial por la iconografía de finales del siglo XIX; iconografía que multiplica los movimientos de su temible danza hasta la extenuación. Su fuerza abrumadora, descontrolada, manifiesta los fantasmas masculinos sobre la mujer, convirtiéndola en paradigma del temible efecto de la cesión y arrastre hacia lo carnal que esta provocaría en el hom-

<sup>9</sup> Como muestra el extracto de la declaración del padre Bernard Vaughan, llamado por Billing: « Que dirais-je, si je parlais en prêtre, de cette abomination que je considère comme une trahison délibérée envers la majesté et la sainteté de Dieu? [...] La pièce devrait être interdite. Si Salomé vivante a fait tant de mal à Hérode, qu’en sera-t-il aujourd’hui d’une nouvelle Salomé, alors qu’Hérode est légion?... Je ne conçois pas qu’aucune femme ose jouer ce rôle. [...] Le Dr. J. H. Clark déposa que, selon lui, l’oeuvre de Wilde était un “musée de toutes les perversions sexuelles”. Il ferait représenter *Salomé* devant ses élèves comme étude pathologique, s’il ne croyait pas la leçon par trop nocive » (Cahun, 2002a: 458).

<sup>10</sup> Un extracto del ensayo que publicará con motivo de esta colaboración, *Les Paris sont ouverts*, es recogido por Maurice Nadeau para sus *Documents surréalistes* y es, precisamente, lo que llevará a F. Leperlier, biógrafo de Cahun, a su (re)descubrimiento.

bre. La omnipresente cazadora de cabezas resulta, junto a otra mujer bíblica, Judit, una fuente inagotable para la identificación instructiva del mal: « In the turn-of-the-century imagination, the figure of Salome epitomized the inherent perversity of women: their eternal circularity and their ability to destroy the male's soul even while they remained nominally chaste in body » (Dijkstra, 1986: 384).

De esta manera, el enemigo más poderoso del hombre ocupa los lienzos de Henry Regnault o Alfred Stevens para bañar posteriormente de sangre los de Gustave Moreau o Edouard Toudouze<sup>11</sup> y contonear su virginidad amenazante entre las páginas de Flaubert o de Laforgue<sup>12</sup>. El conjunto artístico e intelectual promueve así a esta mujer a la capitanía dentro de la categoría de vírgenes sedientas de sangre y semen. El proyecto masoquista al que se entrega la cultura *fin-de-siècle* pretendería, según la investigación de Dijkstra, la consecución de la supremacía a través del aislamiento, de la identificación del enemigo a batir: la mujer (1986: 394)<sup>13</sup>. Con ello, la perversa tentación que lucen con insolencia estas jóvenes, reinscritas en la tradición cultural, aparece enfrentada a la espiritualidad masculina mediante el abuso de la corporeidad sinuosa que ofrecen a la mirada del hombre.

En el mismo movimiento, cargado de didactismo, el poder otorgado a la mujer es enjuiciado y denunciado por su deslealtad con un juego de dominio cuyas reglas subvierte. El gobierno de las mujeres resultaría de su falta de respeto y su intransigente perversión de los cánones impuestos sobre su sexo por la historia cultural, que censura un asalto al poder. El castigo habitual por este ejercicio de apropiación, interpretado como una intolerable exhibición de fuerza viril, arroja a las heroínas a una muerte, redentora para el ya sacrificado, que restituiría la jerarquía “natural”. Así, dada la correspondencia inmediata, el cosmos queda vengado de la inaceptable afrenta.

<sup>11</sup> La obra más conocida de los citados, que introduce la dimensión paradigmática de esta mujer, es concebida por Moreau: « By 1876 Moreau was ready to embark on a more detailed representation of the manner in which an intellectual can lose his head over women. That year he contributed to the Paris salon a Salome shown dancing on the very tips of her toes and carrying a white lotus flower balanced on a snakelike stem, her marmoreal limbs encompassed by the shell-and-jewel-encrusted sparkle of her veils –and all this before an appropriately owl-eyed Herod. With this work Moreau inaugurated the late nineteenth-century's feverish exploration of every possible visual detail expressive of this young lady's hunger for St. John the Baptist's head » (Dijkstra, 1986: 379-393).

<sup>12</sup> Flaubert publica su *Hérodias* en 1877 y Jules Laforgue sus *Moralités Légendaires* en 1886. Las citas a ambas obras se referirán aquí a ediciones posteriores.

<sup>13</sup> A este respecto, señala Dijkstra: « Instead of directly taking the executioner's position, that of the lordly master who tramples on the world because it is his, the masochists, [...] needed to isolate, identify, and elevate the presumed source of their humiliation so that the destruction of their enemy –woman– would ultimately lift them to a position of parity with the imperial sadist » (Dijkstra, 1986: 394).

Es este el contexto de la obra de Wilde, que participa del designio anunciado con la determinación propia de su genio, recogiendo las líneas trazadas para elevar a Salomé por encima de sus compañeras de ginecidio (Dijkstra, 1986: 396). El único acto de este drama opone en escena la materialidad de la mujer que el Nuevo Testamento decide no nombrar y la capacidad espiritual reducida de aquel que sucumbe ante lo corpóreo: « Wilde's Salomé is a very carefully designed dramatization of the struggle between the bestial hunger of woman and idealistic yearning of man. The play works up to a conclusion in which the masculine mind is led, through temptation and submission, to an understanding of the need for woman's immediate physical destruction » (Dijkstra, 1986: 396).

Desde el comienzo, aparece la advertencia del peligro que supone observar la belleza de Salomé. La obra muestra en su apertura a un joven seducido por los encantos físicos de esta; posteriormente, a un Tetrarca que se deleita igualmente en su contemplación y ambos prevenidos por quienes les acompañan, un paje y la madre de la niña, respectivamente:

LE JEUNE SYRIEN. — Comme la princesse Salomé est belle ce soir !

LE PAGE D'HÉRODIAS. — Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur (Wilde, 1993: 47).

HÉRODE. — Où est Salomé? Où est la princesse ? Pourquoi n'est-elle pas retournée au festin comme je lui avais commandé ? Ah ! la voilà !

HÉRODIAS. — Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez toujours ! (Wilde, 1993: 91).

La cerrazón es asfixiante en el contexto vital donde Wilde presenta a su heroína. Sobre ella se ciernen acosadoras las miradas inflexibles de los hombres (Wilde, 1993: 61)<sup>14</sup>. A pesar de ello, el joven cuerpo objeto de deseo tramará, ajeno, la

<sup>14</sup> La princesa abandona la estancia donde se desarrolla el banquete mostrando su incomodidad ante las miradas de Herodes: « Je ne resterai pas. Je ne peux pas rester. Pourquoi le tétararque me regarde-t-il toujours avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes ? ... C'est étrange que le Mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire... Au fait, si, je le sais » (Wilde, 1993: 101).

Sin embargo, su deseo sale a buscar a la joven ante la desesperación celosa de la madre: « HÉRODE: [...] Je ne suis pas malade. C'est votre fille qui est malade. Elle a l'air très malade, votre fille. Jamais je ne l'ai vue si pâle.

HÉRODIAS. — Je vous ai dit de ne pas la regarder.

HÉRODE. — Versez du vin.

Salomé, venez boire avec moi. J'ai un vin ici qui est exquis. C'est César lui-même qui me l'a envoyé. Trempez là-dedans vos petites lèvres rouges et ensuite je viderai la coupe.



ruina y fatalidad de quienes lo observan, la suya propia. Como señala Dijkstra, asistimos en el drama shakespeariano a una completa manipulación de la mujer que, presentada como agresora, subraya abiertamente su perfidia e insaciable necesidad física (Dijkstra, 1986: 396). El juego propuesto por el escritor muestra el poder perverso de la mirada, del fatal amor que desde los ojos atraviesa el corazón del enamorado para terminar enloqueciendo. Lejos de languidecer ante una pasión no correspondida, el capitán sirio de la guardia establece, en un acto tan repentino como brutal, su muerte mediante la propia espada (Wilde, 1993: 85)<sup>15</sup>.

La entrada de Herodes se anuncia igualmente trágica, como señalábamos, por su insistente mirada. La luna, presente desde la primera escena como símil aliado a la mujer, según la tradición de identificación dual, tiene un aire extraño:

La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. [...] Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre... Je suis sûr qu'elle cherche des amants... (Wilde, 1993: 45)<sup>16</sup>.

Frente al atento examen de la representatividad del astro, Herodías, esposa del Tetrarca, sostiene: « Non, la lune ressemble à la lune, c'est tout » (Wilde, 1993: 95). La incapacidad de trascendencia del plano físico, en el que Salomé se recrea con insistencia, calificaría la esencia de estas mujeres según el esquema maniqueo que las obliga y reduce a lo material. Así, la princesa se obstina en descubrir y hablar al

---

SALOMÉ. — Je n'ai pas soif, tétrarque.

HÉRODE. — Vous entendez, comme elle me répond, votre fille ?

HÉRODIAS. — Je trouve qu'elle a bien raison. Pourquoi la regardez-vous toujours ? » (Wilde, 1993: 101).

<sup>15</sup> Una insistente Salomé pretende seducir a Iokanaan ante los ojos y advertencias del joven enamorado que no podrá resistir la escena: « C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de Grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de Grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus rouges que les roses, ne sont pas aussi rouges. Les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi rouges. [...] Il n'y a rien au monde d'aussi rouge que ta bouche... Laisse-moi baiser ta bouche ».

Poco después, el joven sirio aterrado no puede soportar la escena: « Princesse, princesse, toi qui es comme un bouquet de myrrhe, toi qui es la colombe des colombes, ne regarde pas cet homme, ne le regarde pas ! Ne lui dis pas de telles choses. Je ne peux pas les souffrir... Princesse, princesse, ne dis pas de ces choses... Ah !

*Il se tue et tombe entre Salomé et Iokanaan* » (Wilde, 1993: 86).

<sup>16</sup> La primera escena se abre con la percepción del vigilante paje: « Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts » (Wilde, 1993: 45).

rostro del profeta, encerrado en un pozo, y cuya apariencia resulta misteriosa por mandato del rey<sup>17</sup>. Pese a su terrible profetizar, la joven se dirige al preso, al que pretende seducir mediante alabanzas a diversas partes de su semblante, supuestamente monstruoso:

¡Iokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lys d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les beiges qui couchent sur les montagnes, comme les beiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. [...] Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Laisse-moi toucher ton corps ! (Wilde, 1993: 83).

La insistencia de las miradas dirigidas a Salomé encuentra así su equivalente en el empeño que esta manifiesta en tocar<sup>18</sup>, oponiendo, a través de los sentidos de la vista y el tacto, la supuesta naturaleza de hombres y mujeres en la obra de Wilde: « Both may be primary senses, but for Wilde the battle between sight and sound represented the struggle between materialism and idealism, between the feminine and the masculine » (Dijkstra, 1986: 396).

Ello explica que ni Salomé, que insiste en besar la boca de Iokanaan, ni su madre Herodías puedan percibir el temible batir de alas del ángel de la muerte, cuando este se produzca. Solo el profeta y Herodes parecen beneficiarse de la capacidad y sensibilidad propia del oído (Wilde, 1993: 99). La entrada voluntaria del joven sirio y de Herodes, pese a los avisos, en el mundo ajeno, el de la mirada, es lo que conlleva el dramático resultado. La infracción se salda con tres muertes: el suicidio del primero, el asesinato del profeta, pronunciado por Salomé, y el de la joven, según dispone su última conquista, involuntaria como la anterior y con la que se cierra la obra. De esta forma, la incomunicación del universo dual y maniqueo descrito por Shakespeare resulta fatal e irrevocable, como señala Dijkstra, llamando a la acción a aquellos que determina como víctimas: « the work [...], in effect, becomes a call to gynocide » (Dijkstra, 1986: 396).

<sup>17</sup> La heroína oye su voz y, en tres intervenciones sucesivas, muestra su creciente deseo de conocer al profeta: « Quelle étrange voix ! Je voudrais bien lui parler. [...] Je veux lui parler. [...] Je le veux. [...] Vous ne m'avez pas entendue? Faites-le sortir ! Je veux le voir » (Wilde, 1993: 67-69).

<sup>18</sup> Ante las sucesivas negativas que Iokanaan lanza a Salomé cuando esta quiere tocar una parte de su cuerpo, la joven responde insultando con el mismo entusiasmo la parte deseada para, a continuación, ensalzar una nueva: « Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux. [...] Tes cheveux sont comme les cèdres du Liban, comme les grands cèdres du Liban qui donnent de l'ombre aux lions et aux voleurs qui veulent se cacher pendant la journée. [...] Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux... Laisse-moi toucher tes cheveux » (Wilde, 1993: 83-85).

Muy lejos de este mensaje, crece la Salomé de Cahun que parece despertar ante el interés por su propia figura. La heroína de la francesa afirma una distancia consciente respecto del entorno así como de las miradas de este, que recibe exhibiendo otros intereses: « Si je vibre d'autres vibrations que les vôtres, fallait-il conclure que ma chaire est insensible ? » (Cahun, 2006: 59). Así, la escritora nos presenta a una protagonista cuya indiferencia no se resiste a su sensibilidad soñadora:

Une seule chose dans la vie, le rêve, me paraît assez belle, assez émouvante, pour valoir qu'on se trouble jusqu'au rire, jusqu'aux larmes.

J'ai cru trouver la fin de mon indifférence quotidienne (*le lieu et la formule*), un prolongement de mes nuits: l'art » (Cahun, 2006: 55).

La joven cree encontrar en la preocupación artística la necesaria excusa frente a los requerimientos de su entorno masculino. Se refiere así a su virginidad no sólo física sino espiritual, cualidad señalada por encima de la anterior a lo largo de todo el retrato. Parece seguir Cahun aquí la perspectiva de Laforgue (1977: 139), cuya heroína, gran oradora, desdeña el Amor como acceso material y reivindica el terreno propio de los sueños:

Amour ! Inclusive manie de ne pas vouloir mourir absolument (piètre échappatoire !) Ô faux frère, je ne te dirai pas qu'il est temps de s'expliquer. D'éternité, les choses sont les choses. Mais qu'il serait vrai de se faire des concessions mutuelles sur le terrain des cinq sens actuels, au nom de l'Inconscient ! (Laforgue, 1977: 137).

Despojada del entorno perseguidor de la obra de Wilde y más cerca del papel otorgado por el autor francés, la principal observadora del relato de Cahun es Salomé. Su mirada se centra entonces en el objeto elegido: el mundo de la creación. En el baile de la Salomé de *moralidad legendaria*, asistimos a una escena de tintes maravillosos en la que tres *clowns*, con los papeles de Idea, Voluntad e Inconsciente, pronunciaban un único estribillo:

O Chanaan,  
Du bon néant!

Néant, la Mecque  
Des bibliothèques (Laforgue, 1977: 133).

La mirada de la escritora francesa sigue esta línea crítica con un discurso de pintores, escritores, escultores y músicos de principios del siglo XX que se desarrolla sin verdadero interés pues, según su perspectiva, se reduciría a una mera copia de la vida (Cahun, 2006: 56). Muestra así su escepticismo, presente desde el título en el epíteto que acompaña su nombre, tras su análisis del mundo de la

creación: sus producciones provocan el desencanto descreído de la ahora crítica virgen. El mensaje lanzado por la Salomé de Laforgue en medio de la gran fiesta se asemeja a la concepción de la creación defendida por la heroína de Cahun. Se trata de alejarse de lo cotidiano, de la vida, de engañar a *esa eterna esposa* frente a la limitación de las prácticas artísticas habituales: « Fardez, maquillez, mettez-lui un faux-nez –grattez: la grimace reparait ; la femme, elle est toujours dessous ! [...] Et fiers de leur révolte, se contentaient d'assembler, et sans aucun discernement, ce qu'ils trouvaient éparés dans la nature, ou chez leurs collègues: les décalcomanes » (Cahun, 2006: 56).

Parece la autora librarse aquí a un combate contra las manifestaciones artísticas del contexto en que vive, aquel que ve surgir la incendiaria propuesta dadá de destrucción y parricidio, enfrentada con una Gloria que terminará por someter al genio<sup>19</sup>. El intento por revolucionar a través de una representación de lo espontáneo se enfrentaría en estas prácticas, según las palabras de su heroína, con la simpleza que demuestran. Este análisis del producto creativo, dice, comenzó en el terreno teatral. Imprimiendo un giro a la versión, que reúne a través del argumento y objeto de provocación a dadaístas y fuente bíblica, la protagonista asiste a su representación como espectadora: « Ma déception commença au théâtre, un tour qu'on apportait *dans un bassin d'argent* une tête en carton peint, dégoûtante de rouge –rappelant un morceau de porc frais à l'étal du boucher. C'est ignoble ! Ma religion en interdit la vue » (Cahun, 2006: 57).

De esta manera, la heroína aparece dotada de una sensibilidad desconocida por la tradición. Su vocación y estímulos se mueven aquí, según afirmaba, al dictado de su inconsciente; y esto, unido al desengaño sufrido por el mundo creativo, la llevará, antes del retiro elegido, a bailar ante Herodes: « Toutefois, avant de renoncer au monde, je danserai devant Hérode, parce qu'il s'intéresse à mon sommeil, et qu'il m'a fait lui expliquer mes songes... » (Cahun, 2006: 57). Parece que, tras el desinterés por las prácticas de artistas y escritores, surge, a través de su escéptica Salomé, la respuesta personal de Cahun: su renuncia al mundo o, lo que es igual, el caparazón simbolista del que se proveyó largo tiempo y que por entonces permanecía sobre ella. Durante este período no dejó sin embargo de cultivar su fascinación por los temas aquí expuestos: las relaciones entre el sueño y la vigilia (Cahun, 2002b:

<sup>19</sup> Salomé afirma: « comme ils sont, devant ce qu'ils nomment : la Gloire, des enfants sages, et soumis, et battus ! – comme ils manquent d'audace !... Ils croient à l'immortalité du Génie (blague entre les blagues !). Ils pensent aussi, les uns *que c'est arrivé*, les autres *que ça arrivera* » (Cahun, 2006: 56-57).

483-484)<sup>20</sup> y las formas de expresión artística y literaria, reivindicando, como su heroína, su condición de esteta. Así, el tradicional punto álgido de la trama bíblica parece desvelarnos en su versión los escrúpulos de ese carácter.

El poder de Salomé residía hasta entonces en su erotismo, su fuerza innata y naturalizada, que convoca, a través de la mirada, mortal desgracia a su alrededor. El ejercicio de este sentido, que instaura la contradicción esencial entre sujeto y objeto, es convertido por la heroína de Cahun en cualidad de difícil acceso para aquellos que la rodean: « Ils disent que je tournoie, tantôt sur les paumes, tantôt sur les orteils, comme une acrobate – car ils ne savent pas voir. Je suis sirène ou serpent et me tiens dressée sur ma queue ; je suis un oiseau, un ange, et danse légèrement sur la pointe endurcie de mes ailes » (Cahun, 2006: 57).

Su conciencia desafía así en primera persona la dualidad representada por la tradición: en su relato, desde una posición enunciativa, afirma que los hombres no saben lo que ven y se dota, además, del elemento que para las mujeres se agitaba imperceptiblemente en la obra de Shakespeare. Al mismo tiempo, señala como pretencioso al Herodes que afirmaba oír algo extraordinario y establece así entre él y el profeta sin nombre<sup>21</sup> – que anunciaba previamente el estremecerse de las alas del ángel de la muerte – una relación de rivalidad celosa<sup>22</sup>.

Sirena y serpiente, ángel y demonio, la ruptura de los compartimentos estancos impuestos por la categorización maniquea se muestra en los siete cambios de piel que la sonámbula erótica realizará (Cahun, 2006: 58). A este respecto, observamos cómo la protagonista de Laforgue utilizaba igualmente su célebre levantamiento de velos para revelar aquello que las ciencias ocultan a los *sectarios de la consciencia* y superar así las categorías impuestas: « C'est l'état pur, vous dis-je ! O sectaires de la conscience, pourquoi vous étiqueter individus, c'est-à-dire indivisibles ? Soufflez sur les chardons de ces sciences dans le Levant de mes Septentrions. Loin, les cadres, les espèces, les règnes! Rien ne se perd, rien ne s'ajoute, tout est à tous » (Laforgue 1977: 139).

En Cahun, el motivo de la danza se fundamenta, además de sobre el interés del Tetrarca por el sueño y los sueños de la bailarina, sobre la promesa de ser recom-

<sup>20</sup> De esa época es su “Récits de rêves” publicado en la revista *Le disque vert*, 2, 1925. En el presente artículo, la cita se refiere al reciente volumen de las obras de la escritora preparado por F. Leperlier.

<sup>21</sup> Dice, reflexiva, la protagonista: « je commanderai qu'on m'apporte *dans un bassin d'argent* la tête du prophète Whatshisname (j'oublie son nom; n'importe ! Mon Beau-père comprendra) » (Cahun, 2006: 58).

<sup>22</sup> « D'abord, ce sera drôle de voir son front fâché. Il n'aime pas qu'on parle du prisonnier, dont il est jaloux, car lui-même prophétise volontiers. Il s'est vanté d'entendre des voix – des voix terribles. Mais Salomé aussi lui fait peur, et c'est ma mère qu'il... » (Cahun, 2006: 58).

pensada, para lo que la joven piensa en una composición artística (Cahun, 2006: 57). Sin embargo, de manera repentina al igual que la heroína de Laforgue (1977: 140), la Salomé de Cahun se alejará del elevado terreno elegido para su discurso con la petición final de la cabeza de *Whathisname*, el profeta encerrado por el tetrarca. Es nombrado así por la escritora, en un guiño quizá a la complejidad y diversidad de nombres que el fiel discípulo recibe en las obras dedicadas a Salomé<sup>23</sup>; quizá a la heroína de Flaubert que olvida el nombre de su víctima en el momento de pedir su cabeza mostrando así su indiferencia: « Je veux que tu me donnes, dans un plat, la tête... Elle avait oublié le nom » (Flaubert, 1964: 198).

La bailarina flaubertiana suministraba la venganza de su madre a través de un artificio urdido desde el principio de la historia: Salomé se revelaba así como un mero instrumento que desaparecía tras hacerse efectiva la decapitación<sup>24</sup>. Shakespeare y Laforgue elegían la muerte de la protagonista principal de sus relatos en un tono que recuerda la moral predominante en su siglo, restableciendo así el orden tras el asalto acometido por la arrogante virgen<sup>25</sup>. Cahun, sin embargo, prefiere para ella un final abierto a la permanente diferencia de su protagonista, que afirma con despreocupación desdeñosa su superioridad: « L'art, la vie: ça se vaut. C'est à qui sera le plus loin du rêve – et même du cauchemar. Je veux bien qu'il y ait des sots sur qui ça fait beaucoup d'effet. Moi, ça me laisse froide » (Cahun, 2006: 59). Huyendo de relaciones tan escabrosas como materiales, la heroína se encuentra con una recompensa desagradable, ni siquiera deseada, de la que retiene el mero valor estético: « Pourquoi ai-je demandé ça ? Elle est encore plus coupée, encore plus laide et plus mal faite qu'au théâtre. *Il paraît* que je dois y toucher, la prendre dans mes mains, la baiser... Ça m'est bien égal ! Est-ce qu'un objet si ridicule peut effrayer ? Ma répugnance est tout esthétique » (Cahun, 2006: 58). El cierre de este golpe de efecto muestra a la escéptica ante una cabeza artificial, una mala imitación

<sup>23</sup> En la obra de Jules Laforgue, el profeta recibe el nombre de Iaokanann, en las de Flaubert y Shakespeare se opta por Iokanaan.

<sup>24</sup> Tras su danza, la heroína deposita su triunfo ante quienes allí se congregan y desaparece: « La tête entra; – et Mannaëi la tenait par les cheveux au bout de son bras, fier des applaudissements.

Quand il l'eut mise sur un plat, il l'offrit à Salomé.

Elle monta lestement dans la tribune; plusieurs minutes après, la tête fut rapportée par cette vieille femme » (Flaubert, 1964: 198).

<sup>25</sup> Laforgue ofrece un final dedicado a la desaparición dolorosa de su heroína: « Comme elle voulait que la tête tombât en plein dans la mer sans se fracasser d'abord aux rochers des assises, elle prit quelque élan. [...] Mais la malheureuse petite astronome avait terriblement mal calculé son écart ! Et, chavirant par-dessus le parapet, avec un cri en fin humain ! Elle alla, dégringolant de roc en roc, râler, dans une pittoresque anfractuosité que lavait le flot, loin des rumeurs de la fête nationale, lacérée [...] agoniser une heure durant » (Laforgue, 1977: 143-144).

a la que sus besos y caricias deberían dotar de vida ante un público demasiado imaginativo. Ni la cálida sangre de la obra creada, que derrama manchas sobre su piel, consigue el estremecimiento pasional tan resaltado por las anteriores versiones: « *Ce n'est pas du bon théâtre* » (Cahun, 2006: 58), señala una distante mujer que se encuentra así reafirmada en sus teorías sobre el arte y la vida.

De este modo, en un ejercicio de libertad creativa, la escritora francesa lleva a cabo la desdramatización de la historia a través de su propia heroína, que subraya la inverosimilitud del tradicional relato al tiempo que critica la acción de ciertos movimientos artísticos de su época. Al cuestionar la verosimilitud y calidad del artificio escenificado, reducido a la inocuidad —quizá como las acciones del entonces aislado Tristan Tzara—, parece poner en cuestión las formas de supervivencia de ciertas creaciones más allá de su entorno —tanto la propia historia de Salomé como la de aquellos jóvenes furiosos que entraron como nihilistas en las páginas de la historia— y señalar la distancia y necesaria relación de independencia entre la esfera creativa y su interpretación. Este ejercicio, para el que apela al uso de un conciencia crítica o al escepticismo —y que mantendrá junto a Breton años después—, evitaría los excesos cometidos contra ciertas creaciones y quienes las conciben.

Además, hemos observado cómo Cahun rompe con la tradición y los caracteres que consagraban a esta heroína. Nos la muestra así humanizada y con inquietudes bien alejadas de la fantasía masculina que la erigía como ejemplo de la depravación, envolviéndola de sangre y desbordando sexo. De esta forma, la vocación pecadora de Salomé se extiende aquí sobre la crítica al mundo de la creación, desde la verdadera trascendencia tanto de lo habitual como de lo carnal y desde la ruptura de los cánones de representación; ejercicios contenidos por la obra plástica y escrita de Cahun, que suponen un paso más en la expansión de las reivindicaciones surrealistas, planteadas en su inicio como la culminación del resto dadá.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- NEUVA BIBLIA DE JERUSALÉN*, revisada y aumentada. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- CAHUN, C. (2002a): “La *Salomé* d’Oscar Wilde, le procès Billinget les 47 000 pervers du livre noir”. Leperlier, F. (ed.): *Claude Cahun. Écrits*. París, Jean-Michel Place, 451-459.
- (2002b): “Récits de rêve”. Leperlier, F. (ed.): *Claude Cahun. Écrits*. París, Jean-Michel Place, 483-484.
- (2006): “Salomé la sceptique”. Leperlier, F., (ed.): *Héroïnes*. París, Mille et une nuits, 55-59.
- DIJKSTRA, B. (1986): *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Nueva York, Oxford University Press.

- FLAUBERT, G. (1964), *Hérodias*. Flaubert, G.: *Oeuvres complètes*, préface de Jean Bruneau; présentation et notes de Bernard Masson. Paris, Seuil, 187-199.
- LAFORGUE, J. (1977): *Moralités légendaires*. Paris, Gallimard.
- WILDE, O. (1993): *Salomé*. Paris, Garnier-Flammarion.



IMPRIMIOSE ESTE LIBRO, TRAS ÍMPROBOS ESFUERZOS,  
EN LA CIUDAD DE SALAMANCA, EN LOS TALLERES  
DE LA IMPRENTA KADMOS, AÑO DE DOS MIL  
DIECISÉIS, EN TORNO A LA FESTIVIDAD  
DE SAN ANSELMO, PADRE DE LA  
ESCOLÁSTICA

