

LAFORGUE, GÜIRALDES Y EL TEMA DE SALOMÉ

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

RESUMEN

Proponemos aquí un método de análisis comparativo de textos literarios de J. Laforgue y de R. Güiraldes, que tratan el mismo tema: la historia de Salomé. Intentamos lograr una aplicación didáctica que permita una nueva elaboración a partir del análisis previo. Queremos mostrar cómo el conocimiento de los principios de la literatura comparada puede contribuir a la didáctica de la lengua.

ABSTRACT

In this paper we propose an analytical method in order to comparing two literary texts from J. Laforgue and R. Güiraldes, about Salomé's story. We endeavour a didactic application able to apply to a new text elaborated according to this previous analysis. In this way we try to explain that a basic knowledge of comparative literature can contribute to a Language Teaching.

En la literatura, la pintura y la música de fines del siglo XIX, es decir, en lo que ha dado en llamarse el espíritu *fin de siècle*, se da un fenómeno estético muy curioso, que podría definirse como neo-renacimiento. Vuelven a tratarse los mitos clásicos, judeo-cristianos y medievales, al mismo tiempo que se revisan los mitos europeos renacentistas (Fausto y Don Juan especialmente). En un primer momento el tratamiento de estos mitos es de tipo reverencial: en ópera, Wagner recrea la mitología medieval nórdica y cristiana, vista como un gran fresco trágico comparable a los mitos helénicos; los pintores pre-rafaelistas ingleses, E. Burne-Jones, Dante-Gabriel Rossetti, recuperan el elenco mitológico pagano y cristiano en imágenes voluntariamente arcaizantes; los pintores simbolistas franceses, Odilon Redon y Gustave Moreau, entremezclan memoria y sensación, mito y sueño, en cuadros de un cromatismo vertiginoso; en literatura, desde Flaubert y Mallarmé hasta Huysmans y Oscar Wilde, el espíritu fin de siglo entra a saco en todo mito viviente hasta acabar convirtiendo lo que en origen eran poderosos esquemas de raíz antropológica en un modernizado retablo manierista de walkirias, cisnes voladores, pegasos y faunos alucinados, náyades y dríadas suntuosas y turbadoras y un qué sé yo de gemidos de olifantes, cornos melancólicos y trompetería abigarrada. Sin embargo algunos mitos, algún mito, especialmente femenino, sale remozado y configurado de nuevo tras esta pasión finisecular. Es el caso concreto de *Salomé*, cuya primera revisión literaria procede de la pluma privilegiada de Gustave Flaubert, en el cuento *Hérodiade*. Los dos cuadros que dedica Gustave Moreau a este tema (*Salomé, L'Apparition*) y el célebre capítulo que le dedica Joris-Karl Huysmans en su novela *A rebours*, hacen que hacia 1885 el tema de Salomé sea seguramente el motivo central de toda la corriente estética que con el nombre de *Simbolismo* y su adaptación hispánica de *Modernismo* se constituye en la estética dominante del final de siglo. La pieza de teatro de Oscar Wilde, escrita originaria en francés para Sarah Bernhardt (y retraducida al inglés por Lord Alfred Douglas, íntimo de Wilde) e ilustrada por Aubrey Beardsley es seguramente el punto culminante de esta trayectoria estética del mito judeocristiano. En todos esos años destacan además otras obras que tratan el tema: la ópera *Hérodiade* (1881) del francés Massenet, con libreto de Paul Milliet y Henri Grémont⁽¹⁾, el poema de Mallarmé, la exquisita escultura polícroma de Max Klinger, el cuadro de Puvis de Chavannes (*La decapitación de San Juan Bautista*) o el dibujo de Lucien Levy-Dhurmer con el sensual beso de Salomé en los labios de la cabeza degollada del bautista, completan la imagería mítica del último decenio del siglo.

Como se ve, el tema de Salomé lo reúne todo para proponer un tratamiento didáctico global: confluencia de pintura, música, escultura, poesía, relato y teatro; posibilidad de tratamiento mitocrítico y psicocrítico; amplio abanico de estudio de la transmodalización; textos en varias lenguas, etc...

Nuestra intención es proponer una aproximación didáctica al mito, fijando metodológicamente un corpus mínimo de especial rentabilidad. En ambos

casos se trata de relato, y en ambos casos de tratamiento paródico del mito. Contamos además con la ventaja de unos textos de extraordinaria calidad literaria que hasta ahora han pasado casi desapercibidos: la *Salomé* de Jules Laforgue (que se puede consultar en este momento en el original francés y en traducciones inglesa, alemana, italiana y española⁽²⁾) y el breve relato "Salomé", incluido en *El cencerro de cristal*⁽³⁾, del argentino Ricardo Güiraldes. Dada la dificultad para acceder a este texto y su breve extensión, lo incluimos como apéndice de este trabajo. Este relato está directamente inspirado en el de Laforgue, según confesión del propio Güiraldes⁽⁴⁾.

Hay en principio tres aproximaciones importantes para tratamiento didáctico:

En primer lugar, el entramado técnico de la fórmula paródica, que en Laforgue procede del cuento de Flaubert, en cuanto al estilo y la técnica descriptiva en la parte formal; en la parte de contenido la colusión de ironía y parodia actúa sobre el relato mítico original; en Güiraldes la técnica paródica tiene como guía el propio modelo laforguiano y propone una variación personal, a partir de la pauta creada por Laforgue.

En segundo lugar, los procesos de condensación y de expansión de un texto. Laforgue expande su primer texto inicial por medio de una estrategia de transformaciones que suprimen, añaden o cambian el texto tanto en el plano del contenido como en el de la forma. Güiraldes condensa el plan del relato enfocando algunos momentos determinados del texto laforguiano y actuando al mismo tiempo sobre el entramado narrativo por medio de elipsis y sobre el eje de la narración por medio de la ironía.

En tercer lugar, la traslación y reutilización de fórmulas y técnicas detectadas en el análisis para la ulterior producción de textos personales; textos que manifiestamente remiten a un sistema intertextual latente.

Veamos primero el entramado técnico de la parodia en el texto de Laforgue, que tiene por referente el de Flaubert. No sólo *Hérodias*, el referente textual patente, sino otro texto de Flaubert: *Salammbô*. Esto ha sido analizado por Daniel Grojnowski, que apunta lo siguiente:

"Dans le cas de "Salomé", la lecture stéréoscopique se complique du fait que le récit ne répond qu'imparfaitement à la sollicitation du scénario, visiblement tributaire d' "Hérodias". Au début des deux oeuvres, le "tétrarque" contemple le paysage environnant la "terrasse" de sa demeure édifiée sur un socle de "basalte". Par la suite, on servira aux visiteurs romains "des rognons de taureau, des loirs, des rossignols, des hachis dans des feuilles de pampre" ("Hérodias") - ou une collation végétarienne et ichtyophage composée d'artichauts callipyges, d'anguilles gris-perle, de gâteaux de datte ("Salomé")⁽⁵⁾.

Y más adelante: "Non seulement la moralité (T) désigne "Hérodias" (T'), mais elle laisse transparaître des données issues d'une autre oeuvre de Flaubert (T''): comme Salammbô, en effet, Salomé n'a pas de mère, elle connaît intimement les étoiles et les astres. Par de nombreux traits, l'héroïne de Laforgue s'identifie à la fille d'Hamilcar..."⁽⁶⁾.

Dejaremos fuera de este estudio lo que atañe a la relación "Salomé/Salammbô" para concentrarnos en el pasaje del banquete, que desarrolla un motivo típicamente flaubertiano. Aquí vemos, en efecto, uno de los procedimientos de parodia del texto laforguiano: frente a la lujuria de **carne** que compone el menú flaubertiano, Laforgue acepta el motivo narrativo "descripción de banquete", pero altera sutilmente el relato, que basa su capacidad paródica en la ironía al alterar el contenido del texto parodiado. No cabe la menor duda de la intención paródica e irónica de este sorprendente vegetarianismo, ya que el propio texto de Laforgue explota esta idea:

"On servit une collation. Et comme les princes juraient se faire un scrupule de toucher à de la viande chez des hôtes si orthodoxes en végétarisme et ichtyophagie, la table fut à peindre, dans l'arrangement léger, parmi les cristaux, de ces quelques artichauts callipyges nageant en des gousses de fer hérissées et à charnières, aspergés sur claies de joncs roses, anguilles gris-perle, gâteaux de dattes, gammes de compotes, divers vins doux"⁽⁷⁾.

Comentando estas cuestiones de intertextualidad, Grojnowski ha apuntado un aspecto fundamental de la elaboración textual paródica: "Il importe donc de se préserver des prestiges d'une lecture savante et parfois érudite. Elle a certes le mérite de dépister, au fil des moralités, des exercices de réécriture, et elle intéresse sans doute au premier chef la génétique littéraire... Le jeu intertextuel participe d'un ensemble dont il constitue une composante qui n'est ni la seule, ni la plus productive"⁽⁸⁾.

Esta reflexión nos plantea un problema central para la didáctica de la literatura, problema en donde se observa el entrecruzamiento de cuestiones típicas de la literatura comparada y de la teoría literaria. La integración del análisis de la escritura paródica y de sus procedimientos, dentro de un esquema capaz de integrar el estudio de la "genética literaria" (a partir de documentos concretos) y el estudio, tan desatendido, especialmente en España, de la teoría de la producción de textos en todas sus fases. Obsérvese que la filología tradicional planteaba el Texto como un Ente de carácter platónico; de hecho no es difícil observar la traslación, remedo y superposición de los procedimientos clásicos de la Hermenéutica escrituraria al estudio de los textos literarios. En cierto modo, para la Filología el Texto es producto de una Revelación (es de suponer que de una o varias Musas a uno o varios Genios), lo que explica la falta de atención al **proceso** de la elaboración textual y a su inserción en la dinámica de lo cognoscitivo. Pero volvamos al texto de Laforgue.

El procedimiento paródico sirve además para conseguir una especie de connivencia entre el lector y el narrador, connivencia que reaparecerá en el momento de la danza de Salomé, por el mismo efecto de sustitución de expectativas. La danza, arte del silencio, se ve precedida de un interminable discurso de Salomé, mujer concienciada y adalid de la liberación de todo cuanto sea susceptible de ser liberado o emancipado: los invitados, que aguardaban el tipo de éxtasis visual asociado a la danza lúbrica, se topan con la incontenible verborrea de Salomé dispuesta a hacer preceder sus evoluciones de una imparable introducción filosófica a la teoría de la evolución cósmica y el inconsciente universal. Pero además, la parodia vegetariana e ictiófaga del festín actúa también como prolepsis del pasaje del Acuario (que no estaba en la primera redacción de la obra, publicada en la revista **La Vogue**. La diferencia entre un escritor que parodia, y uno que usa la parodia para construir un texto elaborado y homogéneo, en el que la parodia es un principio de composición, estriba en esa capacidad para articular los distintos niveles y planos latentes que esconde el texto patente. Obviamente las alcachofas calpíges, las anguilas gris-perla y los pasteles de dátiles reenvían a la figura misma de la bailarina ("les deux seins aux amandes piquées d'un oeillet..."). Por lo tanto la parodia se extiende al lugar común de comparar la "dulzura" femenina con los auténticos dulces de comer (pasteles de dátil, almendras con flores), el serpenteo y ondulación del baile con las anguilas y las alcachofas con las redondeces femeninas.

El segundo principio de análisis se refiere a la ampliación y condensación del texto. Por parte de Güiraldes, la reducción de materia narrativa lleva a eliminar todo aquello que llevaba a crear expectativas; a cambio se potencian procedimientos narrativos que acentúan la parodia. El más evidente de todos, herencia de otros pasajes de las *Moralités*, es la parodia de la oración, único modelo discursivo del Tetrarca. Esto en lo que atañe a la forma; en lo que atañe al contenido, el final de la historia, que Laforgue altera capciosamente, es utilizado del mismo modo, pero con otro tipo de alteración, por Güiraldes. En realidad (y esto ya es el colmo de la parodia consciente), Güiraldes resuelve el momento final de su relato acudiendo al artificio con que Laforgue resuelve el dilema de Lohengrin, que vuela y va a perderse por los espacios siderales abrazado a la almohada metamorfoseada en cisne. Otro procedimiento paródico que Güiraldes hereda de Laforgue es la introducción consciente de un **yo narrativo** que actúa como distanciador irónico del relato en sí. Un buen ejemplo es la primera interrupción explicativa del relato del discurso de Salomé, anterior a la danza. Una vez administrado el primer párrafo de la verborrea filosófica el narrador, en un aparte que rompe la objetividad de la voz de Salomé, se hace cargo de la confusión de los expectantes espectadores. No me resisto a dejar de transcribir el pasaje:

"Que le Néant, c'est-à-dire la Vie latente qui verra le jour après-demain au plus tôt, est estimable, absolvant, coexistant à l'Infini, limpide comme tout!

Se moquait-elle? Elle continuait:

"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..."⁽⁹⁾

Ese magistral "Se moquait-elle? Elle continuait" tampoco estaba en la edición original de **La Vogue**, y es una prueba de la consciencia de la narración que tiene Laforgue. Esa misma consciencia de la narración y la capacidad para distanciar el relato de su narración están en la base de las líneas iniciales de Güiraldes, hasta el momento en que avisa: Empiezo. Cuando el lector llega a esa séptima línea se da cuenta del doble nivel de composición que tiene el breve relato. Propiamente hablando hay un **narrador** y un **diferidor** de lo narrado. Nos damos cuenta entonces de que las reflexiones "Tiene que ser..." y "Debe ser..." no pertenecían a la narración del relato sino a su presentación como **diferencia**. Y una vez instalados en la ambigüedad de los planos de la narración, dentro de la narración en sí volvemos a encontrar un narrador intruso que usa el espacio que le conceden los paréntesis para expresar su punto de vista sobre la espalda de Salomé: "(incomparable, por cierto)". La parodia y la ironía, como se ve, son **modos** de articulación textual; no son accidentes de la tarea de escribir.

Vayamos ya a la aplicación didáctica obligada que proponíamos como tercer esquema de actuación. En su forma más primaria se basa en un vaciado sintáctico del estilo de Güiraldes, y en la reutilización del principio de descripción de un estímulo visual de origen pictórico. Parto para ello de la ilustración en xilografía de Edouard Manet para *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, del léxico de Jules Laforgue en *Pan et la Syrinx* y del vaciado sintáctico inicial del texto de Güiraldes. Buscamos pues un hipertexto conscientemente paródico:

Galoubet et plainte. Merveilleuse folie de la vallée.

Galoubet? Il s'agit sans doute d'une doléance très personnelle, virgine, folâtement radieuse.

Plainte? Il faut que ce soit en Arcadie.

C'est pourquoi mon histoire se doit d'être immortelle et royalement faunesque.

El hipertexto conseguido no sólo reenvía a la "Salomé" de Güiraldes y al "Pan et Syrinx" de Laforgue. Incluye también una frase del propio Laforgue en *Hamlet* ("le roi Horwendill... l'oeil coquin et faunesque"). En este ejemplo podemos seguir el proceso (uno de los procesos posibles) de integración de estímulos estéticos asumidos por medio de una **mímesis** consciente, para la

Desnudeces opacas, a ahacer tambalean pilastras. Las pilastras, sin embargo, no tambalean y la cornisa no tiene por qué temer un golpe. Con lo cual queda asegurada la existencia de Antipas, por el momento muy echado, hacia adelante, en su trono, sonriendo a... a lo que toda su corte contempla, con aplauso en el semblante. Un gusanito humano, sin sedas ni oropeles, con piel blanca y todos los atributos para gustar al hombre; diminutivos atributos, plurilineales, en las continuas des- y re-composiciones de actitudes a efecto. Antipas reza:

– Véngame el tu reino, oh Salomé, pequeña que estás en mi carne, la locura mía de cada día, dámela hoy y sufre mis caricias, como yo sufro tus caprichos.

Salomé da vueltas, en puntillas, sobre una hilera de pimpollos que florecen.

ANTIPAS- ...has enredado mi alma en los bucles de tu baile... ¿Por qué así me la retuerces de lascivia?

Salomé cae bajo la calcárea estela del astro noctámbulo. Es una gasa, una nube, pero detiene su gambeteo y recupera su consistencia de virgen láctea.

ANTIPAS- ...hostia de mi amor, lunática blanca, histeria de astro!... déjame el borrón de tus axilas de incienso, dame el orbe de tus caderas, lentas y extrañamente pálidas.

Antipas levanta la voz cascada de pasión, Salomé se abandona al baile, pasivamente.

ANTIPAS- ...dame cobalto en tus ojeras arqueadas de insomnio y la vorá-gine de tus ojos nocturnos. Prodíga a tu sediento el oasis sanguíneo de tus labios y el lunar desvarío de tu sonrisa... Blanca, oh, pura, blanca, triangulada de negro, que sella tu torturada castidad. ¡Salomé! ¡Salomé! ¿Imperios? ¿Cetro? ¿Tesoros? Di ¿qué quieres por tu lecho?

Descaradamente, con voz cortante y de desagradable altisonancia, la princesita responde, seco:

– La cabeza de Juan.

El Tetrarca, súbitamente enfriado, medita una negativa. Salomé, con el índice en laboca y haciendo pucheros, golpea sobre los machucados pétalos su talón impaciente.

– Bueno, si no me la da, ¡mejor!

Da vuelta la espalda (incomparable, por cierto) y se va, ondulando, en cadereo afable, la canaleta de su viperina espina dorsal.

Antipas grita:
– Hágase tu voluntad.

Desprende de su cintura una llave que tira al carcelero.

En áurea bandeja, flotando inciertamente, viene la cabeza del malogrado santo.

Salomé se precipita, la alza en peso y la apoya sobre su boca, como un cántaro.

Pero, ¡oh magia! La cabeza, con repentina decisión, asciende al cielo, con Salomé aferrada a su barba. El pelo del profeta marca un rastro nebuloso, y Salomé, cuyos deditos se entumecen, deja resbalar su presa, que en trazo instantáneo desaparece.

La pálida princesa, así abandonada por espacios siderales, es sorbida por la luna, su domicilio lógico.

"La Porteña", 1914

NOTAS

- (1) Para más detalles sobre Massenet y sobre el Simbolismo en la ópera, véase la tesis de A. Delgado Cabrera *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Universidad Complutense de Madrid, 1987. Especialmente los capítulos 5 y 6.
- (2) Hay una edición muy asequible en FOLIO Gallimard, 1977, al cuidado de Pascal Pia, en el volumen J. Laforgue, *Moralités Légendaires*. Más difícil de encontrar, pero imprescindible, es la edición crítica de Daniel Grojnowski (Droz, París-Genève, 1980), que incorpora las variantes textuales con las distintas fases de elaboración y redacción de la obra. Las traducciones a otras lenguas son: J. Laforgue, *Six moral Tales*, H. Liveright, New York, 1928, trad. F. Newman; J. Laforgue, *Sagenhafte Simspiele*, Stuttgart, 1905, traducción P. Wiegler, prefacio de M. Maeterlinck; J. Laforgue, *Allegorie leggendarie*, Milano, Instituto editoriale Italiano, 1919, trad. M.G. Sarfatti; *Moralità leggendarie*, Ed. Addenda, Roma, 1972, trad. N. Risi; J. Laforgue, *Moralidades legendarias*, Ed. Cátedra, Col. Letras Universales, Madrid, 1993, ed. y trad. Alfredo Rodríguez López-Vázquez.
- (3) En R. Güiraldes, *Obras completas*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1962, págs. 75-76.

- (4) "Bajo la influencia de Laforgue, al que adoraba literalmente, escribí *Salomé* y *La Hora del Milagro*", Gúiraldes, *ibíd.*, pág. 30.
- (5) Ver D. Grojnowski, *Jules Laforgue et l' "originalité"*, La Baconnière, Neuchâtel, 1988, págs. 208-9. Para el texto de Flaubert, se sigue la edición de **Trois contes**, Classiques Garnier, 1968, pág. 90; para el texto de Laforgue, la edición crítica del propio Grojnowski, pág. 123.
- (6) Cf. Grojnowski, *op. cit.*, pág. 209.
- (7) J. Laforgue, *Moralités Légendaires*, Droz, Paris-Genève, 1980, pág. 193.
- (8) *Op. cit.*, pág. 212.
- (9) Jules Laforgue, *op. cit.*, pág. 229.