

EL CUENTO GALANTE EN 1900: DEL AMOR IDEALIZADO A LOS PELIGROS DE LA CARNE

Ana Casas

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
ana.casas@upf.edu

RESUMEN: El presente trabajo analiza algunos de los rasgos que singularizan el cuento erótico en el Fin de Siglo. En primer lugar, se estudia la representación literaria de la mujer (objeto principal del erotismo), que resulta esencialmente contradictoria al asumir las características de la virgen y al mismo tiempo de la *femme fatale*. A continuación, se aborda la dimensión sacrílega de muchos de estos cuentos, pues a menudo lo carnal aparece asociado a lo religioso, así como a la noción de pecado. Por último, se explora la unión de eros y tánatos como última manifestación del hedonismo anti-burgués reivindicado en torno a 1900 por un número importante de artistas.

PALABRAS CLAVE: Cuento, Fin de Siglo, Erotismo

ABSTRACT: The present article analyses some of the features that characterize the erotic short stories at the end of the XIXth century. First of all, it focuses on the literary representations of the woman (eroticism's main object), which is specially contradictory because she has at the same time the features of the virgin and those of the *femme fatal*. Next, it deals with the sacrilegious aspect of many of these short stories, since the carnal aspects are often associated with the religious and with the idea of sin. Finally, the conjunction of Eros and Thanatos is analysed as the last sign of de antibourgeois hedonism which was claimed around 1900 by an important number of artists.

KEYWORDS: Short Story, End of the Century, Eroticism

LA UNIÓN DE LOS CONTRARIOS

Los textos literarios del Fin de Siglo a menudo expresan una visión del amor que todavía depende de concepciones románticas, especialmente aquellas obras en las que se da preeminencia a la vertiente idealizante y trascendente de las relaciones sentimentales. No obstante, lo que caracteriza muchos de los cuentos galantes de la época (un género en auge en los años en torno a 1900), no es tanto la espiritualización del sentir amoroso – perspectiva que viene de bastante lejos – como el modo en que la mentalidad dual típicamente ‘Fin de Siglo’ se expresa a través del erotismo. Una mentalidad que, como muy bien ha explicado Dijkstra (1992), resulta paradójica, ya que, por un lado, defiende la idea del amor como fuerza trascendente y representa a la mujer como criatura de pureza, casi celestial, mientras que, por el otro, cede gustosamente a las tentaciones de la carne y considera a la mujer fuente de degeneración y pecado.

De la convivencia conflictiva de estos dos órdenes antagónicos surge precisamente la tensión erótica en la que con frecuencia se deleitan los relatos del cambio de siglo. A veces la síntesis resulta imposible, como ocurre en los textos (entre la prosa poética y el cuento) que componen *Baladas para después* (1908), de Juan Ramón Jiménez, en la medida en que la actitud del narrador oscila de manera dramática entre la

(casta) visión del cuerpo de la amada y la consumación amorosa; dos actitudes irreconciliables, pues la belleza de la mujer solo permanece intacta en su pasividad, mientras es contemplada como objeto estético (Litvak, 1979: 19-82).

Coexisten, por lo tanto, la atracción y el miedo que la unión sexual inspira, tal y como manda una sociedad que, si bien siente fascinación por el erotismo y sus formas, somete las ‘bajas pasiones’ a férreos convencionalismos. Un dilema que muchas veces acaba materializándose en la representación de un tipo de mujer ‘imposible’, al mismo tiempo virgen y *femme fatale*, mujer experimentada y niña inocente, criatura espiritual a la vez que carnal. Extremando el concepto, la combinación de características antagónicas puede engendrar seres fantásticos como “La mujer de nieve”, en el cuento homónimo de Miguel Sawa (*Historias de locos*, 1910), que es fría y blanca como el hielo (rasgos que se asocian con la pureza y la virginidad ideales) y ardiente como el fuego (a la altura de la pasión que, durante un breve encuentro amoroso, esta mujer ‘imposible’ procura al personaje).

El carácter dual de las heroínas finiseculares resulta bastante recurrente en los cuentos de la época. Abundan las mujeres-niñas, poseedoras de una voluptuosidad agazapada que pugna por salir a la superficie para, aun bajo las trazas de una inocencia casi infantil, descubrir la verdadera esencia de la feminidad. Ésta se revela altamente peligrosa: si en el cuento de Sawa, la mujer de nieve conduce al protagonista a la locura, en otros relatos la pasión dual también no deja de tener sus consecuencias, como en “Fuerza bruta” (*Del huerto del pecado*, 1910), de Antonio de Hoyos y Vinent, donde Filomena conquista al que luego será su marido gracias a “sus travesuras de niña, sus arañazos de gata y sus hechizos de hembra”, arrastrando al personaje masculino a la depravación y brutalidad; en “Liberación” (*Del huerto del pecado*, 1910), del mismo autor, es Federico Valcárcel quien padece los resultados de la pasión enfermiza que le inspira una exótica bailarina, a la que terminará asesinando, pues en ésta confluyen los rasgos de la virgen y de la ramera (su figura de un “impúber andrógino”, su pecho “casi plano” y el cuello “de alabastrina blancura” la definen como un ser asexual, contrastando con su rostro, que expresa “todos los deseos, todas las perversidades”, así como su boca, que es “roja y húmeda como una rosa sangrienta” (Hoyos y Vinent, 1910: 106).

Sin llegar a estos extremos, muchas de las protagonistas del cuento galante pertenecen a la categoría de la adolescente virginal, en cuya definición confluyen sensualismo y pureza. Hasta un autor como Felipe Trigo – acérrimo defensor de la emancipación de la mujer y su liberación sexual – ‘sucumbe’ en algún relato a la escondida voluptuosidad de la virgen, como en “La niña mimosa” (*Cuentos ingenuos*, 1909), donde describe a una despreocupada muchacha con la que durante un tiempo el narrador mantiene una relación platónica: éste, si bien dice admirar el candor e inconsciencia de su amiga, también siente su seducción (erótica, sexual), “embriagado de su perfume” y con cada roce del “vuelo de su falda” (Trigo, 1998: 38).

Pero sin duda si hay un autor que explora la sensualidad latente en la virgen ése es Valle-Inclán en relatos como “Rosarito” (*Femeninas*, 1895) y “Beatriz” (1901),ⁱ protagonizados por adolescentes que, de una manera u otra, experimentan el despertar a la sexualidad: la primera lo hace al ser seducida por don Miguel de Montenegro, su tío abuelo; en la segunda se produce por la fuerza, pues Beatriz es víctima de la brutal concupiscencia de Fray Ángel. En la descripción de las jóvenes – sobre todo en el caso de “Rosarito”, relato en el que me detendré brevemente – se yuxtaponen rasgos evocadores de la pureza (en especial el color blanco y la luz utilizados para caracterizar al personaje) con otros que aluden a lo carnal. Así, al inicio del cuento, Rosarito es presentada como una joven virtuosa: de ella el narrador llama la atención sobre su “rubia

cabellera”, “el marfil de su mejilla”, “el busto delicado y gentil destacándose en penumbra incierta sobre la dorada talla” (Valle-Inclán, 2007: 147). Pero, poco después, relata cómo, durante unos instantes, Rosarito aparta los ojos de su labor y, en actitud ensoñadora, se abstrae mirando el jardín, que “se abre sobre un fondo de ramajes oscuros y misteriosos”. El comentario del narrador (“¡No más misteriosos, en verdad, que la mirada de aquella niña pensativa y blanca!”) hace que el jardín (como arquetipo de lo sexual) quede asociado a Rosarito y que en ésta se superpongan la blancura (la luz) y la oscuridad o, lo que aquí viene a ser lo mismo, la pureza y el deseo. El espacio puede ser interpretado, entonces, como una proyección de la conciencia de la virgen, además de una extensión de Miguel de Montenegro, que irrumpe en la casa desde las sombras del jardín. Rosarito, en consecuencia, no es del todo ajena a la seducción que el libertino ejerce sobre ella, ya que éste, al verla, no puede evitar sentir “el peso magnético de aquella mirada que tenía la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer” (Valle-Inclán, 2007: 153).

EL EROTISMO SACRÍLEGO

A la representación de la mujer como personaje ambivalente – recayendo en dicha dualidad su principal atractivo erótico –, hay que unir también la perspectiva que implica la fusión de lo carnal y lo religioso. La noción de pecado planea, en efecto, sobre muchos de los relatos galantes de la época, en consonancia con la idea de trasgresión típicamente modernista. Como señala Lily Litvak (1979: 86), “la literatura y el arte fin de siglo se inician en el goce de lo prohibido. (...) De hecho, parece que el placer sólo es válido cuando viola algunos límites”. Y no hay límites más sagrados que los que provienen de la religión en una sociedad donde la Iglesia impone su moral y amenaza con la condena eterna a quienes no respetan sus leyes. Así, en “Rosarito” se comete un incesto (Montenegro es pariente de la muchacha) y un crimen, pues la joven es asesinada (o se suicida, no queda claro); en “Beatriz”, el cura de la casa abusa sexualmente de la hija de la Condesa de Porto-Dei y lo hace, además, en la sacristía; en “Octavia Santino” (*Femeninas*, 1895),ⁱⁱ otro excelente relato de Valle, su protagonista prefiere morir en pecado mortal antes que confesar y arrepentirse de la relación ilícita que mantiene con su amante, Perico Pondal, ya que no están casados.ⁱⁱⁱ En estos ejemplos, y en otros tantos, la trasgresión erótica unida a lo religioso sitúa el acto sexual fuera de las convenciones; desafía, en este sentido, las normas de la sociedad burguesa, cuestionadas desde muy distintos ángulos en el Fin de Siglo.

Pero esta mezcla de contrarios también responde al deseo de aproximar el sexo a lo religioso, en justa correspondencia con el idealismo de la época. Desde esta perspectiva, puede hablarse de erotismo místico (Litvak, 1979: 107), un concepto aplicable a muchas producciones del cambio de siglo que adopta diversas estrategias. Se expresa, por ejemplo, a través de uno de los motivos más utilizados en el cuento modernista: el satanismo como reflejo de la complacencia en el mal. De esta manera, resulta habitual la presencia de sortilegios y encantamientos, las intervenciones de brujas, hechiceros y, muy especialmente, de personajes que encarnan al demonio o al menos poseen rasgos satánicos, como les ocurre a Miguel de Montenegro, en “Rosarito”, y a Fray Ángel, en “Beatriz”, relatos donde se escenifica el conflicto que se produce entre las fuerzas celestiales, a cargo de los personajes femeninos, y las infernales, representadas por los personajes masculinos.

Otra de las manifestaciones del erotismo místico es la recurrencia de lugares sagrados evocadores de la voluptuosidad o convertidos en escenario del encuentro amoroso: la celda del asceta, asaltada una noche por “el Pecado” bajo el disfraz de una

seductora mujer, reclamo al que el protagonista termina sucumbiendo (Miguel Sawa, “La tentación”, *Historias de locos*, 1910); la capilla, donde el visitante entrevé a través de una reja la silueta de una monja, cuya visión acabará obsesionándolo (Gabriel Miró, “El favor de su majestad”, *Los amigos, los amantes y la muerte*, 1915); o la iglesia, en la que dos inocentes huérfanos son víctimas de la perversidad y la maledicencia de su confesor (Antonio de Hoyos y Vinent, “Eucaristía”, *Del huerto del pecado*, 1910).

El último de estos cuentos merece ser comentado con algo más de detenimiento, ya que por un lado ilustra muy bien la representación del erotismo basculando entre lo místico y lo sacrílego, y por el otro ejemplifica la función conferida a los espacios que poseen connotaciones religiosas. En este caso, Hoyos y Vinent inicia el relato con una extensa descripción de la iglesia construida sobre la acumulación de elementos sagrados, los cuales se presentan con escrupuloso detallismo: el altar del Santo Gonzaga ante el cual rezan con ardor los dos niños protagonistas, la Virgen María que sostiene en sus brazos al niño Jesús, la imagen de san Luis, las vidrieras góticas o las azucenas litúrgicas, entre otros signos que contribuyen a crear un ambiente de trascendencia y devoción. En este contexto, se inserta la descripción de los dos huérfanos, Jesús y Juan, en el día de su primera comunión, comparándolos con creaciones de Murillo y Rafael, exponentes de la pintura religiosa. Tras la extensa pausa descriptiva, se desarrolla la acción en forma de escena en la que tiene lugar la confesión de Jesús – de los dos niños, el más inocente y frágil –, cuando el cura insiste en conocer sus pecados. El narrador hábilmente elide el momento en que el confesor formula la terrible pregunta, pero se explaya en cambio al referir la reacción del niño:

Los ojos, sagaces, escudriñaron en la carne del penitente como si quisiesen leer hasta el fondo de su alma. Reflejaba inocencia tal, que el sacerdote vaciló. ¿Seríale permitido sondear abismos que tal vez no existían? La pregunta infame, detúvose en sus labios un instante, y, al fin, la formuló velada.

El niño, con los ojos muy abiertos, llenos de temor y asombro, denegó enérgico con la cabecita de querube, apretando los labios para no sollozar, e inclinando la frente para recibir el exorcismo de aquella cruz que borraría el pecado, pero no retornaría el candor perdido (Hoyos y Vinent, 1910: 123).

Cuando termine la ceremonia y Jesús rechace, avergonzado, el abrazo de su amigo, para ambos habrá concluido la infancia, y la eucaristía – según la doctrina momento de redención y comunión con Dios – quedará asociada para siempre al pecado de la carne. La orfandad de los personajes será, pues, también espiritual.

Aunque el sacerdote no sale muy bien parado en este cuento, ya que al poner en duda la inocencia de los niños en realidad lo que hace es desvelar su propio deseo, de la lectura del relato parece desprenderse cierta complacencia en la narración de la Caída de Jesús y Juan, tal vez porque, como advierte Eugenio de Nora (1969: 415), en Hoyos y Vinent “la atracción o tentación del misticismo (...) libera revueltos y enzarzados complejos sádicos y masoquistas con ansias irracionales de expiación y sacrificio”. No es de extrañar, entonces, que la palabra “pecado” se haga recurrente en algunos títulos del autor, como en las colecciones de relatos *Del huerto del pecado* (1910) y *El pecado y la noche* (1913).

El empleo del vocabulario religioso para hablar de erotismo es precisamente otra de las constantes de los cuentos galantes del cambio de siglo. Algunos de los nombres de los personajes están muy connotados, como el de Jesús, el niño que pierde la inocencia el día de su primera comunión, en “Eucaristía”, o el de Juan, que recuerda al del Bautista. En los cuentos de Valle, Rosarito posee un valor religioso (rosario) y otro más mundano (rosa), acorde con el carácter dual de la joven; también se observa una notable

contradicción en Miguel de Montenegro, que lleva el nombre de un arcángel, mientras que el apellido alude a la naturaleza demoníaca del personaje; por su parte, Beatriz remite a “beata” (piadosa) y Fray Ángel, a pesar de llamarse así, aparece caracterizado con rasgos satánicos.

Más allá de todos estos simbolismos, es bastante usual que lo religioso traspase el lenguaje empleado en la descripción de los personajes: la voz de Octavia Santino tiene algo “de la solemnidad de un rezo”, su cabeza es “como una reliquia”; las manos de Rosarito son “místicas y ardientes” y su rostro posee “cierta castidad prerrafaelita”; Susana, en “Alma parisién” (1902),^{iv} de Manuel Machado, atrae al protagonista por lo que tiene “de viciosa y de mística, de virgen prerrafaélica^v y de gata parisiense”; y en Hoyos y Vinent los ejemplos son tan numerosos que resulta preferible transcribir uno de sus fragmentos más elocuentes, éste que pertenece a “La noche de Walpurgis” (*El pecado y la noche*, 1913), donde se describe a los protagonistas, dos jóvenes aristócratas en busca de emociones fuertes por los bajos fondos de Madrid. Del primero, Jimmi, el narrador dice que tiene la gracia de un “arcángel insexuado”:

Eso era, un arcángel. El rostro correcto, voluntarioso; la boca pálida y sonrosada; los ojos azules, cándidos, luminosos, y los largos y lacios cabellos de oro que escapaban del gorro de punto negro, dábanle extraña semejanza con esos vagos ensueños del hermafroditismo cristiano. Revestido de larga túnica transparente y un nimbo de oro en torno a la cabeza, pequeña y bien moldeada, o pertrechado de argentada coraza, casco incrustado de pedrerías, flamígera espada entre las manos y grandes alas blancas, hubiese servido a un Sandro Botticelli o a un Filippo Lippi para uno de los ambiguos personajes que se yerguen sobre sus cándidos paisajes, un Gabriel amenazador o un vengador San Miguel.

Frente a él, Nieves Sigüenza, más actual, más perversa, más complicada, tenía un encanto ultramoderno, acre y voluptuoso de flor del mal, el inquietante encanto de esos iconos que asomando entre las vestiduras de oro muestran el rostro de marfil bajo su cabellera de negro jade. Era el suyo de una blancura de hostia, absoluta, cegadora, sin matices ni claroscuros, sólo interrumpida por la sangrienta sonrisa de los labios, rojos como cerezas, gruesos, golosos, sensuales. Nimbando aquella eucarística palidez, la cabellera de ébano, pesada, espesísima, retorciase en pequeños rizos (Hoyos y Vinent, 1995: 5-6).

Como puede advertirse, las descripciones de los protagonistas incluyen un buen número de referencias religiosas, las cuales sirven de término de comparación a los rasgos que caracterizan a éstos, además de aunar una serie de elementos antagónicos que quedan yuxtapuestos en el relato: la inocencia y furia de Jimmi (transmutado en arcángel vengador); la blancura del rostro de Nieves (también su nombre se inspira en este color) junto a su negra cabellera, que evocan piedad y pasión respectivamente, así como la espiritualidad del personaje (su “blancura de hostia”) compatible con su sensualismo (“labios, rojos como cerezas”). Por otra parte, resulta evidente que tanto Jimmi como Nieves desprenden un erotismo sádico que se superpone al erotismo religioso, ya que mientras Jimmi recuerda a “un Gabriel amenazador”, Nieves tiene un encanto “voluptuoso de flor de mal” y una sonrisa “sangrienta”.

La ambigüedad erótico-religiosa afecta, además de a los personajes, a la composición de situaciones y escenas significativas. Ello es válido sobre todo en algunas narraciones de Valle-Inclán, como “Epitalamio” (1897),^{vi} donde es muy abundante la terminología religiosa asociada al erotismo, un recurso que en este caso en concreto potencia el amoralismo de la obra: Augusta, ante la llegada inminente de su marido, promete a su hija con su actual amante, el príncipe Attilio; de ese modo, los dos adúlteros continuarán viéndose sin levantar demasiadas sospechas.

La aparición de Augusta, al inicio del relato, es ya de por sí muy significativa, pues el narrador la presenta leyendo los *Salmos Paganos*, compuestos por el príncipe en honor de su amante: Attilio veía en ella “la musa de los *Salmos Paganos*: la amaba con el amor del arte y el amor del libertinaje; dualismo comprensible en quien se mostraba como poeta, griego y bizantino, romano y bárbaro; alma extraña, que si rezase buscaría a Cristo en el Olimpo y a Júpiter en el Cielo”. Por si no resultara poco sacrílego el sincretismo religioso del que hace gala el príncipe, Augusta, por su parte, tiene “aquella devoción frívola y mundana de las damas aristocráticas”, ya que el suyo es “un cristianismo placentero y gracioso como la faz del niño Jesús” (Valle-Inclán, 1992: 198, 218). Ambos personajes, por lo tanto, viven sin remordimientos de ninguna clase su “amor voluptuoso y robusto como los flancos de una Venus”, amándose “con el culto olímpico y potente de las diosas desnudas”. Las referencias religiosas al mundo clásico son constantes en el texto, hasta culminar, llegando casi al desenlace, en una escena que adquiere todos los visos de un rito pagano: en el huerto de la casa, los amantes observan cómo Beatriz, la hija de Augusta, ordeña una vaca, “la res destinada para celebrar la «Pastorela mundana»; aquel nuevo rito de ese nuevo paganismo, donde las diosas son Evas pervertidas, y donde los sacerdotes son poetas que embriagan con ajeno libado en elegante vaso griego” (Valle-Inclán, 1992: 219); “¡He aquí el bautizo de la santa y pagana Naturaleza!...”, exclama entusiasmado Attilio Bonaparte, exaltando de este modo el placer trasgresor que comparte con Augusta, pues éste viola por igual las leyes religiosas y sociales.

En otros textos, el erotismo sacrílego llega a su cénit cuando el crimen (sobre todo si éste se plantea como expiación) adquiere categoría estética. Sucede de este modo en “Rosarito” y en “Beatriz”, donde tiene lugar la “profanación de lo divino, [el] mancillamiento de lo bello, [el] martirio de lo inocente” (Litvak, 1979: 86). En el primero de estos relatos, la joven aparece muerta en la que fuera la habitación de Fray Diego de Cádiz, donde ahora se aloja Montenegro, un lugar configurado como un espacio sagrado, en el que el narrador destaca en primer término el lecho del santo, concretamente “sus líneas rígidas y severas a través de luengos cortinajes de antiguo damasco carmesí que parece tener algo de litúrgico”. En él yace Rosarito, a la que su madre descubre ya sin vida:

¡Rosarito está allí inanimada, yerta, blanca! Dos lágrimas humedecen sus mejillas. Los ojos tienen la mirada fija y aterradora de los muertos. ¡Por su corpiño blanco corre un hilo de sangre!... El alfilerón de oro que momentos antes aún sujetaba la trenza de la niña, está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extiéndese por la almohada, trágica, magdalénica... (Valle-Inclán, 2007: 164).

La descripción de la joven recuerda a otra muy anterior, en la que el narrador se refería a Rosarito durante una de sus primeras apariciones del siguiente modo:

Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo; la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla; y el busto delicado y gentil destacándose en penumbra incierta sobre la dorada talla, y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros (Valle-Inclán, 2007: 147).

La palidez de la muchacha prefiguraba ya la blancura de la muerte; el damasco azul celeste del canapé tendrá después su paralelo en el damasco rojo de la cama (del mismo color que la sangre de la inocente; color de la muerte y de la pasión frente al blanco

virginal); los ojos de Rosarito dejarán de ser soñadores para tener “la mirada fija y aterradora de los muertos”; la trenza infantil quedará deshecha y la joven no recordará más a una ingenua madona sino a María Magdalena cuando el alfilerón de oro que le sujetaba el cabello aparezca clavado en su pecho, que quedará mancillado al igual que su honra (el alfiler podría funcionar aquí como símbolo fálico). Como parece sugerir Risley (1979: 55), en la muerte de Rosarito hay algo de autoinmolación, en la medida en que el relato de Valle escenifica metafóricamente el tema de la Caída no solo como la lucha de contrarios entre el seductor y la virgen, sino como la lucha que acontece en la conciencia de la joven.

La destrucción de la inocencia unida a la idea del sacrificio reaparece en “Beatriz”, en concreto durante la escena que se desarrolla en la habitación de la protagonista, a la que todos creen poseída por el demonio. De un modo parecido a como sucedía en el cuento anterior, la alcoba de Beatriz se presenta como un santuario (en este caso recuerda, por sus características, a una iglesia de estilo gótico): es “una gran sala entarimada de castaño, oscura y triste”, con “angostas ventanas de montante donde arrullaban las palomas, y puertas monásticas, de paciente y arcaica ensambladura, con clavos danzarines en los floreados herrajes”, y el lecho, también como en “Rosarito”, había pertenecido a un sacerdote, aquí a “Fray Diego Aguiar, un Obispo de la noble casa de Barbanzón tenido en opinión de santo” (Valle-Inclán, 2007: 91). Todos estos elementos participan en la creación de un espacio con fuertes resonancias religiosas, en el que se intensifica, por contraste, la escena a la que le sirve de marco: el combate que Beatriz mantiene consigo misma (con sus remordimientos), pues la falta de Fray Ángel la siente como propia:

La niña, con los ojos extraviados y el cabello destrenzándose sobre los hombros, se retorció. Su rubia y magdalénica cabeza golpeaba contra el entarimado, y de la frente yerta y angustiada manaba un hilo de sangre. Retorcíase bajo la mirada muerta e intensa del Cristo: Un Cristo de ébano y marfil, con cabellera humana, los divinos pies iluminados por agonizante lamparilla de plata. Beatriz evocaba el recuerdo de aquellas blancas y legendarias princesas, santas de trece años ya tentadas por Satanás (Valle-Inclán, 2007: 96).

Otra vez se yuxtaponen elementos antagónicos: la cabeza de la doncella es “rubia y magdalénica”, en la descripción domina el claroscuro (el Cristo está hecho de marfil y de ébano; el cuerpo de Beatriz, con toda su blancura, golpea la negra tarima de la cama), se mezclan lo terreno y lo ultraterreno (el Cristo tiene “cabellera humana” y “divinos pies”), en correspondencia con la lucha interior que mantiene la joven en cuyo pecho blanco y virginal aparece “la huella negra que dejan los labios de Lucifer cuando besan”.

La ambigüedad de la escena se traslada al lector, ya que, como muy bien nota Estrella Cibreiro (2008: 201), los cuerpos violados, ultrajados, de Rosarito y de Beatriz continúan siendo objeto de fascinación erótica. La sensualidad de sus movimientos, sus melenas derramadas, el temblor de sus labios, su belleza –aun tratándose de una belleza mancillada– despiertan en el receptor, que se ve contagiado por el *voyeurismo* del narrador, no tanto el horror como el deseo.

EROS Y TÁNATOS

El origen de dicha complacencia en lo mortuorio y en el sensualismo erótico que genera la contemplación del cadáver – a menudo femenino – habría que buscarlo en la estética de la muerte que el decadentismo puso en boga en el Fin de Siglo, y que, si bien

respondía a las inquietudes espirituales de la época, a la preocupación por la trascendencia, también representaba esa última frontera que el hedonismo anti-burgués se atrevía a traspasar. Así, en “Rosarito” la muerte de la protagonista atrae la atención del narrador, que observa el cuerpo de la joven con deleitación casi sexual. Es en este momento cuando confluyen, tanto desde el punto de vista formal como temático, los elementos que han ido apareciendo a lo largo de la narración y que han ido prefigurando el ‘sacrificio ritual/sexual’ de la muchacha: la blancura virginal de Rosarito anticipaba la palidez de su cadáver; sus ojos ensoñadores, la mirada inerte, vuelta definitivamente hacia el otro mundo; la agitación, el temblor y la angustia ante la turbadora presencia del don Juan, el último suspiro. Es decir, desde el inicio del relato, Rosarito ha experimentado la atracción por Montenegro y también la atracción por la muerte, haciendo de eros y tánatos términos equivalentes.

Así, parece que todo la ha predispuesto a su desaparición temprana, desde los oscuros presagios (la luna iluminando el jardín, las sombras, el gato que cruza el salón) hasta los gestos más cotidianos, como el nervioso manejo de las agujas de la labor, que evocan el alfilerón de oro que sujeta su trenza y que, en el desenlace, aparece clavado en su pecho. La asimilación de ambos objetos queda puesta de relieve muy pronto en el relato, antes de que se produzca la llegada de Montenegro, que Rosarito espera aunque sea de un modo inconsciente o intuitivo:

Profundamente abstraída *clavó las agujas* en el brazo del canapé. Después con voz baja e íntima, cual si hablase consigo misma, balbuceó:

—¡Jesús!... ¡Qué cosa tan extraña!

Al mismo tiempo *entornó los párpados, y cruzó las manos sobre el seno* de cándidas y gloriosas líneas. Parecía soñar. El capellán la miró con extrañeza:

—¿Qué le pasa, señorita Rosario?

La niña entreabrió los ojos y *lanzó un suspiro*:

—¿Diga, Don Benicio, *será algún aviso del otro mundo?*...

(Valle-Inclán, 2007: 148; las cursivas son mías).

La escena anticipa la muerte de Rosarito, la acción que la provoca (“clavó las agujas”), el modo en que tiene lugar el tránsito y el consiguiente estatismo del cuerpo (“entornó los párpados, y cruzó las manos sobre el seno”, “lanzó un suspiro”), introduciendo la posibilidad del suicidio como alternativa al asesinato de la niña en manos de Montenegro, ya que es ella quien clava las agujas de la labor en el brazo del canapé. La narración permanece, entonces, en una sugestiva ambigüedad, al insinuar que la joven no ha sido capaz de desoír el “aviso del otro mundo” y que ha sido arrastrada a la muerte sin que nada ni nadie haya podido evitarlo: “¡Demasiado linda para que pueda ser feliz!”, exclama Montenegro al ver a Rosarito por primera vez; o, lo que es lo mismo, demasiado triste para vivir... Al final, cuando la doncella se dispone a acompañar al sátiro a sus aposentos, el vínculo entre eros y tánatos se estrecha todavía más:

Trémula como una desposada se adelantó hasta la puerta, donde hubo de esperar a que terminase el coloquio que el mayorazgo y la Condesa sostenían en voz baja. Rosarito apenas percibía un vago murmullo. Suspirando apoyó la cabeza en la pared, y entornó los párpados. Sentíase presa de una turbación llena de palpitaciones tumultuosas y confusas. En aquella actitud de cariátide *parecía figura ideal detenida en el lindar de la otra vida*. Estaba tan pálida y tan triste, que no era posible contemplarla un instante sin sentir anegado el corazón con *la idea de la muerte*... (Valle-Inclán, 2007: 162; las cursivas son mías).

Para los fines estéticos del relato, resulta indiferente qué o quién ha provocado la muerte de Rosarito, pues la escena de su sacrificio queda elidida. Importa la estetización de la muerte y la voluptuosidad que se desprende de la representación de ésta.

Como Rosarito, la protagonista de “Eulalia” (1902),^{vii} también de Valle-Inclán, siente la irresistible llamada de la muerte, una atracción que en su caso parece motivada por la frustración amorosa y personal de la que es víctima: obligada a abandonar a su amante, porque así se lo ha pedido su marido y porque no quiere dejar a sus hijas, Eulalia siente la seducción del río desde el momento en que cruza sus aguas para ir al encuentro de Jacobo y romper la relación que les une: antes de subir a la embarcación, “quedó un momento indecisa, como queriendo penetrar con los ojos la profundidad del río...”; una vez en ella, “miraba el remolino que hacía el agua en la proa de la barca, y sentía una larga delicia sensual al sumergir la mano” (Valle-Inclán, 1994: 62-63). En el camino de vuelta, Eulalia tira al agua las cartas que una vez escribió para su amante y que ahora él le ha devuelto, mientras sus lágrimas caen al río y su cuerpo se balancea peligrosamente. Para cuando el barquero se da cuenta, ya es demasiado tarde: “al erguirse de la bogada oyó un sollozo, y vio apenas una sombra indecisa y blanca que caía en el río. (...) Arrastrado por la corriente, en medio de la indecisa bandada de sus cartas, iba el cuerpo de Eulalia” (Valle-Inclán, 1994: 89). Como observa Rosa Alicia Ramos (1991: 80), Valle aprovecha el motivo folclórico (y mitológico) de cruzar el río para prefigurar el inaplazable viaje que Eulalia está llamada a realizar dado su espíritu anti-vitalista y decadente, un aspecto de su personalidad (y del arquetipo que el personaje encarna) al que se alude en la conversación que Eulalia mantiene con la Madre Cruces en la segunda parte del relato y que enfrenta dos concepciones antagónicas de la vida y de la muerte:

–[Madre Cruces:] Nuestras tribulaciones son obra de Dios, y nadie en este mundo tiene poder para hacerlas cesar.

–[Eulalia:] Porque nosotros somos cobardes... Porque tememos a la muerte.

–Yo, mi reina, no la temo. Tengo ya tantos años, que la espero todos los días, porque mi corazón sabe que no puede tardar.

–Yo también la llamo, Madre Cruces.

–Mi Señora, yo llamarla, jamás. Podría llegar cuando mi alma estuviese negra de pecados.

–Yo la llamo, pero le tengo miedo... Si no le tuviese miedo, la buscaría...

(Valle-Inclán, 1994: 70; las cursivas son mías).^{viii}

A pesar de las diferencias entre los dos relatos, tanto Rosarito como Eulalia poseen un potencial erótico que acaba identificándolas con la muerte. Por esta razón, en los textos finiseculares la mujer aparece a menudo asociada a ciertos elementos, que, como la luna, sugieren el poder destructor de lo bello. Como advierte Dijkstra (1992: 138), en el siglo XIX se hizo muy popular la percepción de este astro como entidad femenina. Además de las consabidas relaciones entre el ciclo lunar y el ciclo menstrual, a la mujer se la vinculaba con la luna, ya que ésta se veía como un principio pasivo, al reflejar el sol, el cual era considerado a su vez un principio activo ligado a lo masculino. La existencia de determinados ‘lazos físicos’ entre la luna y la mujer ideal intensificaron todavía más la asociación entre ambas:

La blancheur ternie de la lune, le glacis stérile de la cire, telle est la texture rêvée pour créer la femme idéale vers la fin du dix-neuvième siècle. La femme de cire et de lune respire par tous les pores de sa peau d’albâtre la soumission vertueuse de l’épouse, cette vierge au foyer. Après tout, Diane (Artémis pour les Grecs), la déesse

de la Lune, était dans la mythologie une déesse vierge autant qu'une déesse mère: gardienne de la fertilité qui veillait sur les enfants et présidait à l'accouchement, elle n'en avait pas moins conservé une chasteté immaculée (Dijkstra, 1992: 139).

Pero la castidad de Diana hace de ella un ser estéril y, en este sentido, la diosa de la luna se aleja de la imagen ideal de la mujer 'esposa y madre'; la blancura del astro también puede confundirse con la blancura glacial de la muerte. Así, la luna funciona como elemento erótico, pues representa lo auténticamente femenino, a la vez que posee connotaciones siniestras. Aparece por ejemplo la noche en la que Rosarito es iniciada sexualmente y pierde luego la vida: "aquel rayo de luna, y aquella soledad, y aquel misterio, traían como una evocación romántica de citas de amor, en siglos de trovadores", leemos durante la descripción del jardín que precede al sacrificio de la joven (Valle-Inclán, 2007: 159). En "Eulalia", por su parte, es la presencia de la luna la que anticipa el desenlace funesto, sobre todo cuando la protagonista ve alejarse a Jacobo entre la sombras negras de sus perros, que "al claro de la luna, parecían llenas de maleficio"; un presagio que se cumple definitivamente en el desenlace cuando se narra la muerte de Eulalia en la bella y no menos voluptuosa escena de su ahogamiento (que, por cierto, no puede dejar de recordarnos la representación tradicional de la muerte de Ofelia): "La luna marcaba un camino de luz sobre las aguas, y la cabellera de Eulalia, deshecha ya, apareció dos veces flotando" (Valle-Inclán, 1994: 83, 89).

Gabriel Miró es otro de los autores que explora, con magníficos resultados, la relación luna-mujer, en especial en los cuentos de su primera época. Concretamente, en "Los amigos, los amantes y la muerte" (1907),^{ix} la luna facilita la asimilación entre eros y tánatos, gracias a acumular significados contradictorios. En primer lugar, como elemento evocador de la muerte, permite enlazar las dos escenas que en la narración se desarrollan de manera simultánea: por un lado, la conversación que tiene lugar en el salón entre el dueño de la casa, que padece una grave enfermedad, y unos amigos que han ido a visitarlo; y, por el otro, el diálogo de enamorados entre los dos jóvenes (la hija del hombre y el novio de ésta) que observan la romántica noche de luna llena desde el balcón que se encuentra en un extremo de la sala. Una vidriera separa los dos ámbitos.

El hermoso paisaje que contemplan los amantes – cuya descripción se carga de sensualismo, al proyectarse en él el deseo contenido de éstos – aparece bañado por la luz de la luna. Ésta, dadas sus características (blancura y frialdad), acaba introduciendo la idea de la muerte que, en principio, parecía estar reservada a la escena del enfermo, logrando así comunicar ambos espacios:

Apartados en una vidriera, dos jóvenes contemplan la noche que se pierde en *un misterio de luna*. Lejos, bajo las nieblas, escintilan las luces reunidas, medrositas, de un pueblo del valle. Se ve un llano que desgrana *lumbre de luna* en el suelto pedriscal. De los húmedos hondones emerge la alegría de verdura tierna *iluminada*. Y al pie de las ventanas está el jardín desierto, desamparado en *la nevada de luz*. Parece que los rosales, rígidos y sarmentosos, han florecido en esta noche, deshojándose las rosas por arrietes y senderos. Llega del templo *el sonar de las horas, tan frío*, resbalándose y fundiéndose en la paz, que parece *la campana también blanca, como labrada en hielo* (Miró, 1988: 232; las cursivas son mías).

La frialdad de la luz lunar parece transferirse a la frialdad del sonido de las horas (como evoca la sugestiva sinestesia) y ésta a su vez transferirse a la frialdad de la campana blanca "como labrada en hielo". La luna que, en un primer momento, potenciaba la sensualidad del paisaje, termina ligada al paso del tiempo, el cual resulta tan frío como la muerte. La correlación de todos estos elementos que, en principio, resultan

contradictorios, llega a su paroxismo cuando la muerte – materializada en un ataúd – hace irrupción en la casa y, de nuevo, la luna preside la escena: suenan unos golpes, “la puerta se abre, y en el fondo de la blancura del plenilunio se destaca un hombre que lleva sobre sus espaldas dobladas un féretro negro” (Miró, 1988: 235). Nadie ha encargado la caja, aunque el lector (como los personajes), sabe que se trata de un error sólo por poco tiempo. La interrupción, además, hace que confluyan las dos escenas que, hasta ahora, se habían desarrollado por separado: la de los amantes (el amor) y la del enfermo (la muerte).

Por otra parte, estos contrarios irreconciliables aparecen asociados sobre todo a la figura de la mujer gracias a la total identificación de la novia con la luna. Así, la protagonista se presenta, al principio del cuento, “pálida [como la luna] y enlutada por orfandad de la madre”. Marcada por la presencia de la muerte (la de la madre, que ya ha acontecido, pero también la del padre, que está próxima), ejerce, sin embargo, una morbosa atracción erótica sobre el novio (ambos “se aman dentro del infinito de tristeza, de silencio y de luna”), en gran medida gracias a su vinculación con el astro: la novia es “trémula y blanca” y sus ojos, “dorados y húmedos, copian la luz de la luna” (Miró, 1988: 232, 234, 236); una asimilación que, en el diálogo final que mantienen los tres personajes principales mientras contemplan la noche, se resuelve en la ecuación ‘amor = mujer = luna = muerte = amor’:

La gran luna vierte su luz sobre toda la amada. Está inmóvil, rígida; tiene las manos cruzadas; mira al padre y los ojos de la doncella parecen cerrados; su palidez es tan intensa que adelgaza las mejillas...

(...)

Y el hombre le susurra a la mujer:

–Te vi inmóvil, como los muertos; blanca, como los muertos, y ya no me mirabas; y yo me sentí en una muerte eterna!...

(Miró, 1988: 236-237)

CONCLUSIÓN

En gran medida, las formas del erotismo, tal y como han sido aquí presentadas, son el resultado de la perspectiva dual, profundamente contradictoria, que caracteriza el pensamiento y el arte en el Fin de Siglo. La sensualidad voluptuosa que inspira el cuerpo de la virgen (mujer ideal y tentadora al mismo tiempo), el placer de unir el pecado al goce sexual, o la búsqueda de sensaciones inéditas en la exploración del deseo a través de la muerte, son manifestaciones de una mentalidad movida por el impulso de la trasgresión. En el desafío de la ley social, moral o religiosa, la representación de la mujer – como objeto central del erotismo – evoca los deseos latentes, los ocultos espacios de la psique, exhibidos ahora con escaso, a veces incluso inexistente, pudor.

De esta manera, muchos de los cuentos analizados adoptan una especie de contranorma moral, que indaga en lo aberrante, lo monstruoso o lo antisocial. El erotismo como trasgresión se instala en los márgenes de la mentalidad burguesa y sus férreas convenciones, en la medida en que los autores del Fin de Siglo ven en la libertad sexual una extensión de la tan reivindicada libertad del artista (García Lara, 1986: 146). Las expresiones del erotismo finisecular sirven, en suma, a la exaltación del individualismo (estético pero también vital), el cual pasa por negar (y si no negar, al menos sí confrontar) la moral judeo-cristiana que sustenta y sirve de base al pensamiento burgués.

BIBLIOGRAFÍA

- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- CIBREIRO, Estrella (2008): “El espacio femenino en Valle-Inclán”, en *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. Ed. Fidel López Criado. A Coruña, Hércules de Ediciones, pp. 197-209.
- DÍEZ, Miguel R. (2007): “Introducción”, en Ramón del Valle-Inclán *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Ed. Miguel Díez R. Madrid, Espasa Calpe (Austral 284), pp. 9-55.
- DIJKSTRA, Bram (1992): *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. París, Seuil.
- GARCÍA LARA, Fernando (1986): *El lugar de la novela erótica española*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (1990): *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*. Barcelona, Anthropos.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1910): *Del huerto del pecado*. Madrid, s.n. [Imprenta de Primitivo Fernández].
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1995): *El pecado y la noche*. Madrid, Ágata.
- LAVAUD-FAGE, Eliane (1991): *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”.
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch.
- MACHADO, Manuel (1999): *Cuentos completos*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Madrid, Clan.
- MIRÓ, Gabriel (1988): *Del huerto provinciano*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Badajoz, Universidad de Extremadura.
- NORA, Eugenio de (1969): *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Tomo I. Madrid, Gredos.
- RAMOS, Rosa Alicia (1991): *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Pliegos.
- RISLEY, William R. (1979): “Hacia el Simbolismo en la prosa de Valle-Inclán”, *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* (4), pp. 45-90.
- TRIGO, Felipe (1998): *Cuentos ingenuos*. Ed. José María Fernández Gutiérrez. Madrid, Clan.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1992): *Epitalamio. Femeninas*. Ed. Joaquín del Valle-Inclán. Madrid, Cátedra.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1994): *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. Ed. Joaquín del Valle-Inclán. Madrid, Espasa-Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2007): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Ed. Miguel Díez R. Madrid, Espasa-Calpe (Austral 284).

NOTAS

ⁱ “Rosarito” se publica originariamente en *Femeninas* (1895) y es uno de los pocos cuentos de Valle que no sufre cambios de relieve (son sobre todo estilísticos) a lo largo de su historia editorial: hasta donde llegan los límites cronológicos de este ensayo (la primera década del siglo XX), se publica también en *La Ilustración Española y Americana*, año XLVII, núms. XL y XLI, 30 de octubre y 8 de noviembre de 1903; *Jardín Novelesco* (1905) con el título “Don Juan Manuel”; *Historias perversas* (1907); *Historias de amor* (1909); y *Jardín Umbrío. Opera Omnia*, vol. XII (1914).

“Beatriz”, por su parte, tiene una primera versión, “Satanás”, el cuento que Valle presentó al concurso de El liberal” (1900) y al que no se le concedió el premio “por lo espeluznante, tremendo y

escabroso de la narración” (Valera *cit.* en Díez, 2007: 31); más tarde, ya con el título “Beatriz”, se publican diversas versiones en la revista *Electra*, núm. 2, 23 de marzo de 1901; *Nuestro Tiempo*, núm. 25, enero de 1903; *Corte de Amor* (1903); *Historias perversas* (1907), *Corte de amor* (1908); *La Correspondencia Gallega*, 8 de enero de 1910; *El Cuento Semanal*, núm. 15, 31 de mayo de 1913; y *Corte de amor. Opera Omnia*, vol. XI (1914).

Cito para ambos relatos de la edición de *Jardín Umbrio* (2007: 147-164, 87-100). Para las variantes textuales de los cuentos de Valle-Inclán, puede consultarse Lavaud-Fage (1991).

ⁱⁱ Como anota Lavaud-Fage (1991: 91-94), la primera versión de este relato apareció en el *Universal* de México, el 10 de julio de 1892 con el título “La confesión”, aunque las diferencias con respecto al texto de 1895 son más que notables. Otras versiones aparecidas con anterioridad son: “La Confesión. Historia amorosa”, *El Globo*, 10 de julio de 1893, y “Octavia Santino”, *Extracto de literatura*, núm. 43, 28 de octubre de 1893. Cito por Valle-Inclán (1992: 101:116).

ⁱⁱⁱ Este cuento presenta algunas similitudes con “El esposo” (*Del huerto del pecado*, 1910), de Hoyos y Vinent, en el que la agonizante Elvira, en este caso una mujer casada, se niega a arrepentirse de la relación adúltera que mantiene con su amante.

^{iv} Aparece con el título “Alma parisiense” en *El liberal* (Sevilla), edición de la mañana, 26 de octubre de 1902, p. 1; luego en *Revista Latina*, núm. 5, 29 de febrero de 1908, p. 40. Se incluye en el volumen *El amor y la muerte...* (1913) y en los *Cuentos completos* (1999: 45-48) de Manuel Machado, que es la edición por la que cito.

^v El adjetivo ‘prerrafaelita’ aparece en varios textos de la época para caracterizar la belleza femenina en alusión a los siete pintores ingleses (entre ellos, William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti) que en 1848 fundaron en Londres la “Hermandad Prerrafaelita”. Si bien en un primer momento quisieron recrear un arte cristiano, con el tiempo los temas de sus trabajos (especialmente en cuanto a la representación de la mujer) derivaron hacia aspectos más literarios, para acabar creando el tipo de mujer sensual e inquietante que, en algunos de sus rasgos, prefigura a la *femme fatale* ‘Fin de Siglo’ (Bornay, 1990: 95-96).

^{vi} Primero se publica en 1897 con el título *Epitalamio (Historia de Amores)*; más adelante, con el título de “Augusta”, aparece una nueva versión que se incluye en *Corte de amor* (1903). Con respecto a la primera edición, se producen algunos cambios: la hija de Augusta, Beatriz en “Epitalamio”, se llama ahora Nelly; desaparecen determinadas palabras, como “pazo”, “Maruxa”, “patín”, haciéndose más imprecisa la localización espacial; también se reducen algunos pasajes. Cito por *Epitalamio. Femeninas* (1992: 193-226).

^{vii} El relato se publicó por primera vez discontinuamente el 18 y el 25 de agosto, el 8, 15 y 22 de septiembre de 1902 en el diario *El Imparcial* (Madrid); luego se incluyó en *Corte de amor* (1903, 1908).

^{viii} De este modo, Valle subvierte los valores decadentes que antes había defendido en otros relatos – “Rosarito”, sin ir más lejos –, ya que el temor y la atracción que Eulalia experimenta con relación a la muerte –la indecisión es su principal característica, como muestra la recurrencia del adjetivo “indecisa”– la convierten en un elemento inarmónico con respecto a la sabiduría que detentan personajes más humildes, más auténticos, como es el caso de la Madre Cruces (Ramos, 1991: 82). Por otra parte, la configuración del espacio como *locus amoenus*, como Arcadia ideal, donde la primavera parece explotar de plenitud y de vida, hace que Eulalia resulte incongruente en este contexto y no encuentre su lugar más que muriendo e integrando la naturaleza (es decir, sumergiéndose en el río). Así, como observa González del Valle (1990: 66), “con la muerte de la protagonista queda restaurada la armonía cósmica según lo manifiesta, en términos prácticos, la composición musical con que concluye el texto”, el alegre cantar de un mozo en lengua gallega.

^{ix} Aparece por primera vez en *Revista Latina*, el 30 de octubre de 1907, y luego se incluye en *Los amigos, los amantes y la muerte* (1915). Cito por la edición de *El huerto provinciano* (1988: 231-237).

© Ana Casas



Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C