



Placeres prohibidos y trasgresión moral: mujer y sexualidad en el cuento del fin de siglo

Ana Casas

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Resumen: El presente trabajo analiza algunos aspectos de la representación literaria de la mujer en el cuento español en torno a 1900. En un primer momento, se interesa por la figura de la *femme fatale*, cuya presencia es recurrente en los textos de la época. Atractiva por su belleza y, al mismo tiempo, exponente de la depravación sexual, este arquetipo femenino se caracteriza por su

voracidad y capacidad de dominio, configurándose como símbolo de la otredad con respecto al varón y la mentalidad patriarcal. La segunda parte del artículo estudia las formas de la sexualidad no codificada que aparecen ligadas a la *femme fatale*, con una especial atención al sadomasoquismo en tanto que figuración trasgresora del orden moral, social y religioso del Fin de Siglo.

Palabras clave: Cuento, Fin de Siglo, Erotismo, *Femme fatale*

Abstract: The present article analyzes some aspects of the literary representations of the woman in the short stories around the beginning of the XXth century. First of all it focuses on the figure of the *femme fatale*, whose presence is recurrent in the works of this period. Attractive because of her beauty, voracity and capacity to dominate others, she is considered as the symbol of the other for the male and the patriarchal mentality. The second part of the article deals with the forms of the uncoded sexuality which are associated with the *femme fatale*, focusing particularly on the sadomasochism as a transgressor imagining of the social and religious morality of the end of the century.

Keywords: Short Story, End of the Century, Erotism, *Femme fatale*

Coincidiendo con el nacimiento de la sexología como disciplina científica y la expansión de los movimientos emancipacionistas, el Fin de Siglo vivió una ola de erotismo sin precedentes. Entre finales del siglo XIX y principios del XX aparecen, en efecto, algunas de las obras más importantes sobre psicología y psicopatología sexual (aunque a veces desde planteamientos claramente misóginos), como *Psycopatía sexualis* (1882) de Richard von Krafft-Ebing, *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman* (1891) de Harry Campbell, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) de Cesare Lombroso y Gina Ferrero, *Man and Woman* (1894) de Havelock Ellis, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) de Sigmund Freud, o *La Question sexuelle* (1906) de Auguste Forel. Por esos años se celebraron, entre otros encuentros, el I Congreso feminista internacional (París, 1878), el II Congreso feminista (1883), donde se debatió el sufragio femenino, y el Congreso Internacional de las Mujeres (Londres, 1899).

En el caso concreto de España, la influencia de las fuerzas conservadoras (sobre todo la Iglesia Católica) frenaron el desarrollo de las preocupaciones científicas en torno a la sexualidad. Sin embargo, el pensamiento de la época no pudo sustraerse a este fenómeno de alcance internacional, del cual sí dio buena cuenta la literatura, especialmente la que se dio en llamar “galante”. En ese sentido, cabe destacar los relatos (principalmente novelas) de Alberto Insúa, López Bago, Emilio Carrere, Joaquín Belda, Eduardo Zamacois, Hernández Catá, Salvador Rueda, Antonio de Hoyos y Vinent, José María Carretero (“El caballero audaz”) o Felipe Trigo, entre algunos otros, ya que, en buena medida, al éxito y la difusión del erotismo (y de la fama de estos autores) contribuyó la popularización del género de la novela corta, que tuvo como objeto la implantación en España del modelo de la novela erótica francesa. En este ámbito merece mencionarse la labor desarrollada por Eduardo Zamacois, no sólo como escritor (con interesantes títulos en su haber, como las novelas *Punto negro*, 1897; *Incesto*, 1900; *El seductor*, 1902; *Loca de amor*, 1902; *Memorias de una cortesana*, 1903; o *Sobre el abismo*, 1905), sino como impulsor de la novela corta galante a través de las revistas y colecciones que él mismo dirigió o fundó (Granjel 1980): la revista *Vida Galante* (a partir de 1898), las colecciones “Regente” y “Galante” de la editorial de Ramón Sopena, y muy especialmente las colecciones periódicas *El Cuento Semanal* (1907) y *Los contemporáneos* (1909), que sirvieron de plataforma a los escritores llamados ‘eróticos’.

No obstante, la narrativa no especializada (o apenas sujeta al molde de la novela erótica francesa) también contribuyó a replantear la tradición sensualista que, desde el siglo XVIII, se aplicaba a lo sentimental, así como a reelaborar sus temáticas a la luz de los nuevos presupuestos científicos (García Lara 1990). La atención preferente al análisis psicológico de los sentimientos femeninos, pero sobre todo la posición de la cuestión sexual en el centro del relato marcarán el desarrollo de la narrativa de tintes eróticos de una manera distinta a como hicieran en su día autores como Galdós, Campoamor o Juan Valera. El presente trabajo tiene por objeto analizar algunos de estos textos, cuentos en su mayoría -pues este género acogió con entusiasmo los asuntos galantes-, pertenecientes a varios de los narradores más relevantes del Fin de Siglo, entre ellos Ramón del Valle-Inclán, Antonio de Hoyos y Vinent, Manuel Machado, Miguel Sawa o el propio Eduardo Zamacois, en la medida en que sus relatos suponen un impulso renovador en el tratamiento de lo erótico, aun a riesgo muchas veces (o mejor: complaciéndose en ese riesgo) de transgredir la norma moral socialmente establecida.

El peligro de la mujer fatal

Dicho afán innovador afecta de manera muy especial a la representación literaria de la mujer, que a menudo aparece bajo las trazas de la *femme fatale*. Como tal personaje arquetípico, simboliza la perversidad y la degeneración, pero también refleja la atracción que el varón de la época sentía por la mujer “nueva”, así

como el temor al dominio que ésta podía ejercer sobre él. Por ello, con frecuencia estos textos elaboran una imagen dual de la mujer (desde el idealismo trascendente a la carnalidad más extrema), dotándola de rasgos contradictorios (o que sugieren reacciones contradictorias), como su extraordinaria hermosura y, al mismo tiempo, su capacidad para incitar al mal y someter al hombre (Bornay 1990: 115). En los cuentos del cambio de siglo encontramos numerosos ejemplos de esta clase de mujer definida como monstruo de belleza y maldad: Elisa Dantín, en “Aguafuerte” (*De carne y hueso*, 1900) de Eduardo Zamacois, cuyos “ojos negros eran crueles y fríos”, a la vez que “bajo el talle esbelto, sus caderas amplias de mujer sensual dibujaban una doble curva firme y armoniosa” (Zamacois, 1900: 19); la protagonista de “El señor Cadáver y la señorita Vampiro” (*Del huerto del pecado*, 1910), de Hoyos y Vinent, que, además de gran belleza, posee “una potencia de vida, una intensidad tal de alegría, un reflejo de pasión, de voluntad, de dominio, que fascinaba, atemorizando al mismo tiempo” (Hoyos y Vinent, 1910: 96-97); o muchas de las coquetas heroínas de *Femeninas* (1895) y *Corte de amor* (1903), de Valle-Inclán, que disfrutaban apoderándose de la voluntad de sus ‘contrincantes’ masculinos, como “Tula Varona” (*Femeninas*, 1895) [1], en la que todo en ella “cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante” (Valle-Inclán, 1992: 99).

Su belleza y su capacidad de dominio sobre los demás convierten a la mujer fatal en un claro peligro para el hombre, ya que pocos alcanzan a calibrar las consecuencias que se derivan de frecuentar un tipo de hembra que inspira fascinación y terror a partes iguales: en “Aguafuerte” el marido y el amante de Elisa mueren ante su fría mirada, tras una terrible pelea que ella misma ha provocado; en el relato de Hoyos, el protagonista tendrá algo más de suerte, ya que, después de descubrir la naturaleza vampírica de su compañera, huye lo más lejos posible, a Constantinopla nada menos, y salva así su vida; en los relatos de Valle, los destinos de los personajes masculinos suelen ser poco honrosos, como el de Ramiro Mendoza, humillado por la indomable criolla (“Tula Varona”), Aquiles, abandonado por su amante (“La Condesa de Cela”, *Femeninas*, 1895) o Sandoval, presa del capricho de la malcasada Currita Jimeno (“La Generala”, *Femeninas*, 1895) [2].

El dominio de la mujer, llevado a ciertos extremos, desemboca en el dominio de la *virago*, ya que, como sugiere Erika Bornay (1990: 107) con respecto a la mujer fatal, “por las peculiaridades que le son propias, es lógico que aparezca (...) como un ser fuerte, dominante y poderoso, características que siempre se han contemplado como atributos propios del hombre, y que otorgan a la imagen del ser femenino una apariencia a menudo andrógina, e incluso en ocasiones, masculina”. El ejemplo paradigmático es Tula Varona, hermosísima mujer de “contornos redondos” y línea de caderas “ondulante y provocativa”, a cuyos atributos femeninos el narrador se refiere con delicados diminutivos (“la orejita nacarada y monísima de la señora”), además de insistir en la coquetería del personaje (“se miraba los dientes en el lindo espejito de mano que tenía sobre la falda”). Pero, por otra parte, insiste en resaltar los rasgos que ‘masculinizan’ a Tula: su risa “hombruna”, por ejemplo, así como el hecho de que guste practicar actividades propias de varones: “jugaba, bebía y tiraba del cigarrillo turco, con la insinuante fanfarronería de un colegial. Al verla apoyada en el taco de billar, discutiendo en medio de un corro de caballeros el efecto de una carambola, o las condiciones de un caballo de carreras, no se sabía si era una dama genial o una aventurera muy experta” (Valle-Inclán 1992: 87). Su monstruosidad -insinuada ya en el apellido Varona- consiste en que, asimilándose al hombre, Tula se convierte en su antagonista, como parece sugerir el narrador cuando, tras el chasco que se lleva el pobre Ramiro (vencido al florete por la criolla y rechazado como pretendiente sexual), exclama: “¡Diana cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre!”, en clara alusión a la virginidad/esterilidad del personaje mitológico. En este sentido, Tula, que no se corresponde con el ideal de la mujer madre y esposa, representa un espacio que está vedado al varón.

Como ocurre en este relato, son muchos los textos de la época que exploran la imagen de la mujer como símbolo de la otredad. En algunos casos, su misterio (en la medida en que estos personajes femeninos aparecen como objeto inaprensible para el hombre) se ve reforzado cuando a la mujer se le suponen orígenes lejanos o exóticos que, en parte, podrían justificar su malignidad y explicar su irresistible atractivo erótico. Sucede de esta manera en “Liberación”, de Hoyos y Vinent, donde la protagonista es una bailarina gitana de la que el narrador se pregunta “¿Qué portentosa mezcla de razas hubo en la vida nómada de los suyos para producir el enigma de aquella singular belleza?” (Hoyos y Vinent 1910: 106). O también la propia Tula Varona, en la que todo resulta exótico, desde su procedencia (es una criolla afincada en París) hasta su excéntrico comportamiento (se conduce como un hombre antes que como una dama de buena familia); desde su casa (el lacayo mulato, los pájaros americanos en suntuosas jaulas, los idolillos indios sobre el mueble japonés), hasta su actitud, pues no se somete a las reglas de la sociedad, ya que vive separada de su marido.

Pero, de entre las heroínas de Valle, “La niña Chole” (*Femeninas*, 1895) [3] es la que resulta más misteriosa. Caracterizada por el narrador como “una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas”, su “contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del Sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso”. En la niña Chole se cruzan las razas y las religiones, hasta convertirse ella misma en un “ídolo” gracias a “esa quietud estática y sagrada de la raza maya; raza tan antigua, tan noble, tan misteriosa, que parece haber emigrado del fondo de la India” (Valle-Inclán 1992: 123). Un sugestivo personaje que acaba siendo comparado con una antigua amante del narrador (“¡Tenía la misma sonrisa de Lili! ¡Aquella Lili no sé si amada, si aborrecida!”), cuyo nombre recuerda al de Lilith, la devoradora de hombres de la mitología hebraica, cuya malignidad se extiende a las parturientas y a los recién nacidos a los que también ataca, estableciéndose así un nexo de unión (y de maldad) entre Lili y la niña Chole. Ésta también resulta lejana en el tiempo y en el espacio cuando el narrador la llama “la Salambó de Mixtla”, en alusión a la sacerdotisa cartaginesa de la célebre novela de Flaubert; todo

ello sin olvidar que el barco en el que viajan los protagonistas lleva por nombre Dalila, en este caso un personaje bíblico y otra mujer maléfica, pues, tras seducir a Sansón y cortarle su poderosa cabellera, Dalila entrega su víctima a los filisteos.

Extraordinaria belleza, maldad, hieratismo, orígenes ignotos, hacen de la mujer fatal una mujer monstruo, desprovista de humanidad y poseedora de terribles poderes. Por ello, a menudo ejerce su seducción como si de un encantamiento se tratara. Lo hace fundamentalmente a través del movimiento sensual de su cuerpo (sobre todo el baile como expresión de lubricidad, tal como aparece representada Salomé en muchos cuadros de la época, bailando ante Herodes antes de reclamar la cabeza de Juan Bautista) y también a través de la mirada, que resulta hipnótica al tiempo que lasciva. Los ejemplos son numerosos:

[Zía] danzaba, primero, despacio, con ademanes de sensualidad perversa, mordiéndose los labios en espasmos interminables de cansada lujuria, con un no sé qué de serpiente sabia, y así, engalanada de andrajos, bañada sucesivamente en luz roja y verde, tenía apariencias inquietantes de pesadilla. Luego, danzaba más de prisa: saltaba, se retorció, se desbarataban las líneas de su figura, para en aquella danza calenturienta volver a reunirse, enlazarse quiméricamente con apariencias monstruosas de goyesco capricho. Y bailaba, bailaba, se retorció, se descoyuntaba con ademanes lúbricos de concupiscencia demoníaca, desmelenada y jadeante como una poseída (“Liberación”, Hoyos y Vinent 1910: 106-107).

[Susana] bailaba una danza sin nombre y sin más norma que la necesidad de ritmo de aquel cuerpo serpentino. Curvas que trazaban sus pasos ligeros, ondulaciones de sus miembros ágiles y delicadamente redondos, lujuriosas contorsiones, lentas o apresuradas, según la música interior de un poema lúbrico que vibraba en ella ¡qué sé yo!... (“Alma parisién”, M. Machado 1999: 47-48) [4].

[Los ojos de la criolla] brillaban con cierto fuego interior y maligno (“Tula Varona”, Valle-Inclán 1992: 95).

...sus hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado (“La niña Chole”, Valle-Inclán 1992: 136).

Sus ojos cambiaban caprichosamente de color, y eran, a veces, verdes como el mar, y otras, azules como el cielo. ¡Pero qué extraña, qué poderosa luz en las pupilas! ¡Qué soberano modo de mirar el de aquellos ojos únicos! (“La sirena”, Sawa 1910: 81).

...sus ojos de quimera, enormes, brillantes, rodeados de círculos violáceos, eran amarillos, dorados, como topacios cabalísticos (“Liberación”, Hoyos y Vinent 1910: 106).

Con frecuencia, el sinuoso movimiento de los personajes femeninos, así como sus lúbricas miradas, recuerdan a los de determinados animales (Zía tiene “un no sé qué de serpiente sabia”, además de ojos “camaleónicos”, y Susana posee un “cuerpo serpentino”, por ejemplo). Este tipo de comparaciones contribuye a la deshumanización/animalización de la mujer fatal, al tiempo que subraya la mayor proximidad de la hembra con respecto a la Naturaleza. De la representación de este arquetipo femenino parece desprenderse que la capacidad de la mujer de luchar contra su lado animal es menor que la del hombre, por lo que no duda en hacer todo lo posible para atraer al macho y satisfacer así su instinto de reproducción (Dijkstra 1992: 231). Esta idea -avalada por un buen número de científicos de la época, entre ellos Darwin- explica la presencia recurrente de las “bellas atroces”, concebidas como personajes monstruosos, muchas veces híbridos -mitad mujer, mitad animal-, tales como la esfinge, la medusa, la sirena, la arpía, la vampira o la quimera.

La connivencia de la mujer con la bestia, especialmente con felinos y serpientes (estos últimos animales absolutamente pecaminosos, dado su protagonismo en la Caída de Adán y Eva) es, en este contexto, un lugar común. Así, “La niña Chole” es descrita como “una figura hierática y serpentina”, cuyo “andar rítmico y ondulante (...) recuerda al tigre”; la protagonista de “El señor Cadáver y la señorita Vampiro” posee “una glaciencia viscosa, de reptil”; de Esmeralda, en “El gato de Baudelaire” (*Historias de locos*, 1910) de Sawa, el narrador explica su fascinación por esta hermosa mujer en los siguientes términos: “Si la hubiera usted visto en las siestas del verano -dice a su interlocutor-, desnuda, sobre una piel de tigre -nunca conoció el pudor-, desperezarse voluptuosa, como el gato negro de Baudelaire, alargando sus manos, ¡las preciosas garras, en busca de una presa que destrozar!...” (Sawa 1910: 21).

La simbiosis de la mujer con la Naturaleza se expresa a través de otros símiles e imágenes: los ojos camaleónicos de la bailarina, en “Liberación” son claros “como hojas de álamo”, pero se vuelven oscuros “como algas marinas”; el cuerpo de la niña Chole parece, por su parte, “bruñido por el ardiente sol de Yucatán” (Valle-Inclán 1992: 123-124). Y sería posible continuar citando diversos fragmentos, en los que la mujer aparece descrita como parte integrante de esa Naturaleza que atrae al hombre a la vez que amenaza con destruirlo, pues la afinidad entre ambas sugiere una sexualidad lujuriosa e irracional:

Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas de aquella Venus de bronce florecían entre céfiros, y que veladas primero se entreabrían turgentes, frescas, lujuriosas, fragantes, como rosas de Alejandría en los jardines de tierra caliente. Y era tal el poder sugestivo del recuerdo que, en algunos momentos, creí respirar el perfume voluptuoso que al andar esparcía su falda, con ondulaciones suaves (“La niña Chole”, Valle-Inclán 1992: 133).

La voracidad sexual de las mujeres es, por lo tanto, otro de los mitos que recorre la representación de la feminidad. La hembra de apetito insaciable, tentadora ávida de simiente y en busca perpetua del macho inspira, por ejemplo, a Hoyos y Vinent en la elaboración del retrato de la señorita Vampiro, para quien los hombres son tan solo “una presa de voluptuosidad y de dinero, algo que ella destrozaba, aniquilaba, para dejarlo luego abandonado como un despojo miserable”. Sus besos son, además de crueles, “inacabables, absorbecedores de vida” y sus caricias provocan en el amante “espasmos de voluptuosidad dolorosa” con los que él siente “acabar la vida”, hasta terminar viejo y agotado, convertido en el señor Cadáver que, junto a la señorita Vampiro, da título al cuento: “Sentía un cansancio inmenso, impresión de acabamiento tremenda, incapacidad física que me hacía temer que, en un loco galope de años, había llegado la vejez para mí” (Hoyos y Vinent 1910: 98-100), afirma el personaje después de haberse producido la relación sexual.

No es extraño, entonces, que la prostituta, la bailarina, la mujer encanallada, protagonice un buen número de relatos galantes, en la medida en que ésta responde a la imagen de la mujer voraz (en el doble plano de la sexualidad y de lo material), aunque su presencia en los textos de la época también tiene mucho que ver con la función que desempeña como nexo de unión entre las distintas clases sociales (Bornay 1990: 62-63). Con la figura del joven rebelde, hijo de las clases acomodadas, comparte el desprecio por la sociedad burguesa y la doble moral que rige los comportamientos de sus miembros. Así, el Duquesito de Ordax se muestra afín a Rosita, en el cuento de Valle que lleva el mismo nombre (*Corte de amor*, 1903) [5], antigua bailarina del *Moulin Rouge* y actual reina de Dalicam [6]; los protagonistas masculinos de los cuentos de Manuel Machado -que, como “Rosita”, también se ambientan en el París aristócrata y canalla- viven prácticamente en los salones, donde las meretrices y bailarinas son las soberanas indiscutibles; por su parte, Antonio de Hoyos y Vinent, carga las tintas en la descripción de los ambientes bohemios caracterizados como espacios de depravación, como sucede en “Una hora de amor” (*El pecado y la noche*, 1913), protagonizado por Estrella, una prostituta entrada en años que espera encontrar algún cliente, y sobre todo “La noche de Walpurgis” (*El pecado y la noche*, 1913), en el que los aristócratas Jimmi y Nieves visitan, disfrazados, un “antro prostibulario donde su enfermizo e inquieto decadentismo les llevara en busca de sensaciones raras”. En él pasarán la noche rodeados de maleantes, toreros y prostitutas que resultarán ser todas idénticas entre ellas: “el mismo rostro blando, fofo, embadurnado de rojo; las mismas mejillas marchitas bajo el carmín; iguales labios chorreando bermellón; idénticos ojos pintarrajeados; peinados semejantes” (Hoyos y Vinent 1995: 7, 13).

La sensualidad pervertida

Consecuencia de lo anterior, los autores del cambio de siglo llevan el sexo al terreno de lo no convencional, por lo que en sus textos cobran protagonismo aquellas prácticas que los científicos y sexólogos de la época tildan de ‘patológicas’. Los trabajos de Sigmund Freud, Havelock Ellis o Henrich Ebbing que se publican por esos años contribuyen a discernir la sexualidad ‘codificada’ de la ‘alternativa’ (fetichismo, sadismo, *voyeurismo*, son conceptos en boga), tal y como hacen, aunque desde otro punto de vista, los artistas del Fin de Siglo. La lujuria desatada que, como se ha visto, exhibe el arquetipo de la *femme fatale* se traslada, por lo tanto, al terreno de lo enfermizo, llegando en ocasiones a desembocar en lo abyecto, como sucede en los textos de Hoyos y Vinent, cuyas temáticas exploran las formas monstruosas de la sexualidad, entre ellas la necrofilia o la que liga el placer al horror y a lo feo, como ocurre en “La santa” (*El pecado y la noche*, 1913), donde su protagonista, la princesa Elvira, es tenida por sus súbditos por una hermosa y casta joven, cuando en realidad es una vieja de aspecto repugnante y conducta libidinosa, que todas las noches visita los bajos fondos para comprar los favores sexuales de los soldados. Otras expresiones de la sensualidad pervertida -pervertida obviamente según los cánones de la época- atañen al homosexualismo, al que este autor en concreto alude en sus obras de una manera relativamente velada a través de las sugerentes descripciones de efebos de apariencia andrógina o afeminada (por ejemplo en “La noche de Walpurgis”) y también a través de alguna que otra referencia al lesbianismo, como en el relato “Hermafrodita” (*El pecado y la noche*, 1913), donde los personajes asisten a una tertulia en la que se cuentan historias procaces, entre ellas la protagonizada por cierta dama que sentía una “lesbiana pasión por una amiga suya”.

A pesar de tratar de modo indirecto todas estas cuestiones, Hoyos no desaprovecha la ocasión para criticar la doble moral de la sociedad burguesa: así, las muy respetables señoras que asisten a la tertulia antes referida disimulan su fascinación por el hermafroditismo - ‘alteración’ de la naturaleza que en el fin de siglo generó un gran interés- mientras escuchan la historia del hijo de Hermes y Afrodita, pues en la mitología -advierte el narrador- “hay una serena fe en el amor y la vida, que permite a los oídos más pudibundos y fáciles de ofender escucharla sin menoscabo de su honestidad” (Hoyos y Vinent 1995: 25). El tono elevado que adopta el relator -otro respetable burgués- contrasta con el posterior desarrollo de la trama, mucho más humorístico, a partir de que doña Recadera -dama castísima- abandone la tertulia, escandalizada por lo que allí se cuenta. Se insiste entonces en la fealdad del personaje, así como en su ausencia de feminidad, patente en sus rasgos

físicos amén de su “vozarrón de bajo profundo”: “Era el suyo un rostro largo, arrugado, bigotudo y hasta con algo de barba; la nariz de gancho; la boca grande, de gruesos labios y dientes caballunos, puntiagudos y amarillos, y la frente anchísima, coronada de escasos cabellos grises, dábanle aspecto hombruno” (Hoyos y Vinent 1995: 28). ‘Hermafrodita’ moderna, doña Recadera es asaltada en plena Plaza Mayor por unos chulos que la toman por un hombre travestido y pretenden divertirse a su costa, situación de la que la señora tratará de defenderse gritando a pleno pulmón que ella es hermafrodita, término del que por supuesto ninguno de los ahí presentes conoce su significado.

De todas las ‘desviaciones’ sexuales, el sadomasoquismo es, sin duda, la que recibe mayor tratamiento en los textos de la época. Una tendencia que, al menos en parte, refleja la guerra de los sexos que empezó a fraguarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX, potenciada por el sufragismo y los movimientos de emancipación femenina, en la medida en que éstos cuestionaban algunos aspectos del rol tradicional de la mujer. Como advierte Estrella Cibreiro (2008: 200) a propósito de los cuentos de Valle-Inclán, en la literatura de este autor el sadismo expresa hostilidad entre hombres y mujeres, pues ellos y ellas se relacionan “en función a su capacidad de controlar el sexo opuesto, oscilando dicho control de unas manos a otras, a menudo de forma despiadada, en una dinámica de víctima/verdugo que a veces termina en la muerte”.

Varios relatos escenifican dicha dinámica sadomasoquista, entre ellos “Rosarito” (*Femeninas*, 1895) y “Beatriz” (1901) [7], cuyas protagonistas experimentan, de una manera u otra, 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. Ambas jóvenes ejemplifican la victimización de la mujer, ya que en estos dos relatos los personajes femeninos satisfacen el “insaciable apetito de posesión y dominio sexual, representado por los protagonistas masculinos” (Cibreiro 2008: 200). En otros cuentos -de hecho, en la mayoría de los de Valle-Inclán-, son los hombres quienes aparecen supeditados a la mujer, aun apreciando en ellos determinados rasgos sádicos, como la cruel indiferencia de Attilio respecto a Augusta (“Epitalamio”, 1897) [8] o la brutalidad sexual de Aquiles Calderón, que por su amante siente “esa pasión vehemente, con resabios grandes de animalidad, que experimentan los hombres fuertes, las naturalezas primitivas cuando llegan a amar” (“La condesa de Cela”).

Pero en Valle cabe hablar sobre todo de superioridad femenina: en primer lugar, así lo sugiere el hecho de que la mujer sea la protagonista indiscutible de muchas de las narraciones galantes de este autor, lo que ya se aprecia en la elección de algunos de los títulos de sus libros (por ejemplo, *Femeninas* o *Corte de amor*, que irónicamente se subtitula *Florilegio de honestas y nobles damas*), así como de buena parte de los de sus relatos, pues a menudo éstos adoptan el nombre propio de la protagonista femenina: “Rosita”, “La Generala”, “La condesa de Cela”, “Octavia Santino”, etc.; en segundo lugar, el dominio de la mujer hace que, como observa Salgado Freire (2008), los hombres parezcan seres ridículos, infantiles, inexpertos y torpes, quedando completamente indefensos ante el poderío de la feminidad: el narrador de “La Niña Chole” se siente impotente a la vez que seducido por la hermosa yucateca, cuando ésta ordena a uno de los negros que trabajan en el barco que se tire al mar y mate para ella un tiburón, solo por el placer de verle luchar contra el animal y luego morir [9]; Ramiro Mendoza aprieta los dientes de rabia y humillación, cuando Tula -otra de las grandes despiadadas valleinclanescas, aunque menos mortífera que la niña Chole- experimenta “un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado” y goza azotándole “el rostro, una y otra vez, sintiendo a cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos” (Valle-Inclán 1992: 96, 98). El placer que siente Tula es en cualquier caso de índole sexual: la joven no solo tiene “los ojos brillantes” mientras azota a Ramiro, sino que prolonga su excitación cuando, al quedarse a solas, se deleita en el goce narcisista de su cuerpo; una actitud que expresa muy bien la ‘maldad’ del personaje, ya que el narcisismo (y, en consecuencia, el onanismo, sobre todo el femenino) es otra de las ‘desviaciones’ que la mentalidad patriarcal considera como peligrosa, pues sugiere que la mujer, para obtener satisfacción sexual, no precisa del hombre:

Insensiblemente [Tula] empezó a desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que descubría: experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. Habíansele encendido las mejillas, y suspiraba voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquiva... (Valle-Inclán 1992: 98-99).

Desde otra perspectiva más humorística, incluso grotesca en algunos casos, Hoyos y Vinent también explora la voluptuosidad sádica de sus personajes. Ésta afecta tanto a hombres como a mujeres y de ella se sirve el autor para denunciar la hipocresía social de aquellos que aparentan una moralidad de la que carecen mientras ocultan sus verdaderos impulsos, como le ocurre a la protagonista de “Miss Decency” (*El pecado y la noche*, 1913), una inglesa extremadamente puritana, pero que, durante una excursión, acaba violando al guía, al que somete a todo tipo de aberraciones y brutalidades.

Se complace Hoyos en la depravación sádica hasta llegar a sus últimas consecuencias: no pocas veces el sensualismo de la carne se transforma en contemplación lúbrica del cuerpo herido, pero también despedazado, muerto o putrefacto. A menudo, los personajes -nobles y aristócratas exquisitos- abandonan sus palacios para adentrarse en el oscuro mundo de los bajos fondos, donde van a buscar emociones extremas, como Jimmi y Nieves Sigüenza, en “La noche de Walpurgis”, que acaban siendo asesinados, ya que Nieves va demasiado lejos al azuzar los instintos de sus acompañantes solo por el mero placer de “sentir rugiente a

su lado la bestia del deseo, aquel deseo animal, salvaje, feroz, que tantas veces evocase con nostalgia ante las almiaradas palabras y las románticas razones de sus admiradores”. El querer “sentirse deseada hasta la violencia, hasta el crimen” acaba costándole la vida (Hoyos y Vinent 1995: 17-18), algo que evita milagrosamente el narrador de “La ciudad del amor” (*Los cascabeles de Madama Locura*, 1916) al internarse en lo más profundo de la urbe, cuando la noche se puebla de monstruos, y ciegos, paráliticos, pobres, prostitutas, protagonizan grotescas escenas eróticas: “El espectáculo de la atroz miseria, de la horrenda abyección, en vez de inspirarme lástima, me inspiraba una idea cruel; era como una voluptuosidad malsana, un inconsciente sadismo, una necesidad de romper la terrible fraternidad de miseria y ver la bestia revolcarse furibunda” (Hoyos y Vinent 1916: 218-219), recuerda el narrador. Así, tras despertar a unos golfos que estaban durmiendo al raso y lanzarles unas pocas monedas, provoca una salvaje pelea que acaba saldándose con varios heridos y unos cuantos muertos.

En Hoyos y Vinent abundan este tipo de escenas de contenido casi orgiástico, en las que se mezcla lo erótico con lo horrible y lo abyecto, y que tienen bastante de irracional y primitivo. Esta disposición hacia lo escabroso culmina en “La domadora” (*El pecado y la noche*, 1913), relato que empieza con una escena en la que su protagonista (la princesa Vanda Orloff, obligada a abandonar Rusia y que, desde entonces, vive en un barco de nombre *Afrodita*) observa con placer cómo azotan a un mozo de la tripulación: “A cada golpe del látigo, que repercutía en un aullido desgarrador, angustioso, del mártir, sus ojos [de Vanda] fulguraban, en sus labios vagaba una sonrisa de sádica voluptuosidad, y su mano, fina y menuda, crispábase sobre la noble cabeza de Azor, el danés favorito” (Hoyos y Vinent 1995: 162). En la segunda parte, el barco se ha hundido después de haber chocado contra un banco de hielo y la princesa comparte una barca con cuatro marineros, entre los que se encuentra el mozo que mandó castigar días atrás; sin embargo, han cambiado las tornas, ahora es ella la que está en peligro, como sugieren las pupilas del joven, que “parecían arder en un fuego malsano de vesanía [sic], mientras la boca se estiraba voraz, insaciable” (Hoyos y Vinent 1995: 172). Sigue a continuación la violación de la que es objeto Vanda Orloff, así como el proceso denigratorio que experimentan los cuatro hombres, pues progresivamente van animalizándose y perdiendo toda su humanidad: durante cinco días, poseen y maltratan por turnos a la princesa y, al final, terminan devorándola.

Esta especie de primitivismo se relaciona con el deseo inconsciente de los personajes de transgredir el orden social, de liberar su lado salvaje. De igual modo, la tendencia al masoquismo puede resultar en estos relatos ‘liberadora’: durante sus encuentros íntimos con Attilio, Augusta disfruta resistiéndose “con ese instinto de las hembras que quieren ser brutalizadas cada vez que son poseídas”; “Era una bacante -prosigue el narrador- que adoraba el placer con la epopeya primitiva de la violación y de la fuerza” (“Epitalamio”, Valle-Inclán, 1992: 200). Pero de nuevo es Hoyos quien extrema el placer masoquista: la protagonista de “Ninón” (*El pecado y la noche*, 1913) gusta de frecuentar marineros y gente de baja estofa que a menudo acaban agredirla; y Filomena, en “La caja de Pandora” (*El pecado y la noche*) descubre su verdadera identidad el día en que Carlos, su amante, la emprende a golpes contra ella; tras la terrible revelación (“¡Ella, Filomena Roldán de Undaneta, condesa de Quintalvo, tenía un alma de prostituta!”), abandona su casa para disponerse “a correr las callejuelas de los suburbios bajo el velo glacial de la lluvia, como una ramera” (Hoyos y Vinent 1995: 145).

Como he explicado en otro lugar (Casas, 2010), estas formas del erotismo son el resultado de la perspectiva contradictoria que caracteriza el pensamiento y el arte en el Fin de Siglo y que hacen que la representación de la mujer como objeto del deseo bascule entre la idealización trascendente y el sensualismo depravado. De ahí el peligro de la mujer fatal (hermosa y mortífera a partes iguales), pues amenaza con destruir al hombre prometiéndole una sexualidad libre y desprejuiciada, pero que, por ese camino, puede llegar a derivar en lo patológico. Al mismo tiempo, sin embargo, en dicho desafío de la ley social, moral y religiosa, la figuración de la mujer también puede resultar hasta cierto punto redentora, en la medida en que evoca los deseos latentes, los ocultos espacios de la psique, exhibidos ahora con escaso, a veces incluso inexistente, pudor. En este sentido, el erotismo como trasgresión se instala en los márgenes de la mentalidad burguesa y sus férreas convenciones, abriendo un espacio de emancipación para la mujer, que, aun resultando ‘monstruosa’, ve cuestionado el rol que tradicionalmente la sociedad (y la literatura) le había asignado.

Notas

- [1] Sufrir algunos cambios en posteriores versiones; reaparece en *Historias perversas* (1907), *Cofre de sándalo* (1909) e *Historias de amor* (1909)
- [2] “La Generala”, antes de pasar a formar parte de *Femeninas*, se publica originariamente en *El Universal*, 26 de junio de 1892, con el título “El canario”.
- [3] Reaparece en *Historias perversas* (1907) e *Historias de amor* (1909). Entre su publicación en *Femeninas* y en los volúmenes de 1907 y 1908, hallamos en la prensa numerosas versiones de este relato, sobre todo hasta 1903, fecha de la *Sonata de estío*, donde aparece reelaborada “La niña Chole” (Lavaud-Fage 1991: 99-101).

- [4] 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*, 5, 29 de febrero de 1908, p. 40. Se incluye en el volumen *El amor y la muerte. Capítulos de novela* (1913) y en los *Cuentos completos* (1999: 45-48) de Manuel Machado, que es la edición por la que cito.
- [5] Aunque originariamente aparece como “La reina de Dalicam” en *La vida literaria* (15, 20 de abril de 1899); después en *El Imparcial* (14 de julio de 1902) con el título “Rosita” y, al día siguiente como “La reina de Dalicam”, en *Revista Ibérica*. Cito por la edición de *Corte de amor* (1994: 31-57).
- [6] Hay que señalar, como hacen Luis T. González del Valle (1990: 37-58) y Rosa Alicia Ramos (1991: 60-71), el tratamiento irónico de los rasgos galantes del cuento, lo que induce a realizar una lectura ‘crítica’ del decadentismo social.
- [7] “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 trabajo (la primera década del siglo XX), se publica también en *La Ilustración Española y Americana* (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* (2, 23 de marzo de 1901); *Nuestro Tiempo* (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* (15, 31 de mayo de 1913); y *Corte de amor. Opera Omnia*, vol. XI (1914).
- [8] 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).
- [9] El argumento de “Neroniana” (*Del huerto del pecado*, 1910), de Hoyos, podría haberse inspirado en esta escena de “La niña Chole”: el hijo de Lady Archibaud hace que su favorito, el marinero Nardo, se lance desde el barco al mar para rescatar una sortija que se le ha caído por la borda. El marinero morirá atacado por los tiburones ante la mirada divertida del pequeño tirano.

Bibliografía

- Bornay, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Cátedra, Madrid.
- Casas, Ana (2010): “El cuento galante en 1900: del amor idealizado a los peligros de la carne”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 1, 13 pp.,
- Cibreiro, Estrella (2008): “El espacio femenino en Valle-Inclán”, Fidel López Criado (ed.), *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. Hércules de Ediciones, A Coruña, pp. 197-209.
- Díez, Miguel R. (2007): “Introducción”, Ramón del Valle-Inclán, *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Espasa Calpe, Madrid, pp. 9-55.
- Dijkstra, Bram (1992): *Les idoles de la pervésité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Seuil, París.
- García Lara, Fernando (1990): “La novela erótica como arquetipo del modernismo literario”, *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*. Diputación de Tarragona, pp. 55-69.
- González del Valle, Luis T. (1990): *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*. Anthropos, Barcelona.

- Granjel, Luis S. (1980): *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Universidad de Salamanca.
- Hoyos y Vinent, Antonio de (1910): *Del huerto del pecado*. s.n. [Imprenta de Primitivo Fernández], Madrid.
- Hoyos y Vinent, Antonio de (1913): *Los cascabeles de Madama Locura*. s. n. [V. Rico], Madrid.
- Hoyos y Vinent, Antonio de (1995): *El pecado y la noche*. Ágata: Madrid.
- Lavaud-Fage, Eliane (1991): *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", A Coruña.
- Machado, Manuel (1999): *Cuentos completos*. Clan: Madrid.
- Ramos, Rosa Alicia (1991): *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*. Pliegos: Madrid.
- Salgado Freire, Emilio (2008): "Los galanes de *Femeninas*: entre el niño y el Don Juan", Fidel López Criado (ed.), *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. Hércules de Ediciones, A Coruña, pp. 229-236.
- Sawa, Miguel (1910): *Historias de locos*. E. Doménech, Barcelona.
- Valle-Inclán, Ramón del (1992): *Epitalamio. Femeninas*. Cátedra, Madrid..
- Valle-Inclán, Ramón del (1994): *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. Espasa-Calpe, Madrid.
- Valle-Inclán, Ramón del (2007): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Espasa Calpe, Madrid.

© Ana Casas 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

