

LOS DISFRACES DE LOLITA. PERSONAJES Y ARQUETIPOS FEMENINOS CAMUFLADOS

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

Lolita se comportó siempre como una niña juguetona. El profesor Humbert de la novela de Nabokov se vuelve loco, no sólo por el cuerpo de su deseada nínfula, sino por su inclinación constante hacia el enredo, cuyos resultados desesperan y atraen por igual. Lolita juega a ser mayor, o al menos a parecerlo. La niña aprendiz de mujer disfraza su inocencia, disimulándola sin esconderla. Pero esto no era nuevo. El juego es consustancial a las edades de la infancia, y los creadores encuentran en la temática infantil femenina un filón por explotar. El entretenimiento de la creación de estereotipos se carga de significación, con particular intensidad, en los artistas vinculados a las poéticas del fin de siglo decimonónico, aunque la temática en absoluto ha dejado de interesar a los artistas contemporáneos que rastrean el mito con presupuestos plásticos y semánticos diversos y renovados. Bajo el complejo espíritu finisecular, toda una pléyade de personajes femeninos históricos, literarios y mitológicos preferentes en las representaciones artísticas se pone al servicio de los creadores para proyectar deseos, obsesiones y perversiones inconfesables. Pero Judith, Salomé, Cleopatra, Leda, Pandora, Ofelia, las sirenas, ninfas y esfinges, adquieren una trascendencia añadida cuando son interpretadas por niñas disfrazadas para la ocasión.

Siendo conscientes de que un rastreo exhaustivo de esta temática supera los lógicos límites de este espacio, hemos preferido centrarnos en aquellos “disfraces” de efectos más impactantes y/o transgresores, o aquéllos en los que la juventud de la protagonista se convierte en un elemento clave de la imagen y del discurso. En esta necesaria selección el personaje de Salomé ocupa un lugar preeminente. La princesa hebrea especialmente dotada para el baile, la seducción y la destrucción, encarna a la perfección su papel, como un fruto verde, joven y lozano que contiene en potencia los encantos de las flores venenosas.

El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación I+D “El camuflaje en la cultura visual contemporánea: arte, arquitectura, diseño y culturas urbanas” (HUM2007-61182ARTE), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y desarrollado en el

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, bajo la coordinación de la profesora Maite Méndez Baiges como investigadora principal.

De disfraces, enmascaramientos e identidades camufladas... el juego de la inocencia

Los artistas comprometidos con un arte alternativo a la mediocridad académico-burguesa, aquéllos que reivindican la fantasía y la imaginación como facultades creativas de primer orden, encuentran en las prácticas de camuflaje un aliado para la consecución de un objetivo que traspasa la práctica profesional para infiltrarse en las experiencias individuales. El camuflaje se presenta entonces como una actitud vital y casi como una tabla de salvación para las urgencias del alma. La necesidad de explicar una realidad que no se entiende y que abruma hasta aplastar voluntades, el ansia de elevar a la superficie lo escondido e insondable, lo prohibido, el deseo irrefrenable de dejarse arrastrar hasta el abismo, son algunos de los problemas existenciales inseparables de la práctica artística. Y junto a éstos, la obligación de enfrentarse a un mundo de profundos cambios: el progreso y la técnica, el caos de la metrópolis, las premisas de la vida moderna en el sentido baudelairiano, las nuevas relaciones entre los sexos, el emergente poder femenino que suscita temores y atracciones fatales.

Los recursos del camuflaje decimonónico convierten el ámbito iconográfico en uno de sus aliados más eficaces. Los propios artistas y sus personajes se convierten en verdaderos expertos en el arte de esconder, ocultar y mimetizar, para, paradójicamente, desvelar y reafirmar identidades. Por eso entre los mecanismos de camuflaje preferentes se encuentran la estridencia o el sigilo sensorial, el disfraz, la máscara, el maquillaje, los paraísos artificiales, el tratamiento obsesivo de personajes femeninos mitológicos, literarios o históricos, el enmascaramiento de imágenes, los deslizamientos semánticos, la multiplicidad de significados, las metamorfosis y transgresiones visuales, como aquéllas que convierten a la mujer en un motivo decorativo, prestando su anatomía a objetos cotidianos, o transforman a una tortuga viva en una rara y exquisita pieza de joyería para saciar apetitos extravagantes (Huysmans, 2000, 165-175).

Esta práctica común se complica cuando las protagonistas son niñas. En realidad Nabokov no crea el mito desde cero, o dicho con otras palabras, no es el artífice primero

del arquetipo, si bien es el que plantea el verdadero carácter del mismo, despojándolo de la falsa y ambigua retórica que lo hacía “permisible”. Las artes plásticas, la literatura y la ciencia médica y psicológica del siglo XIX, sobre todo desde sus últimos treinta años, habían preparado y abonado el camino. Son innumerables las imágenes artísticas y literarias que tienen como protagonistas a niñas que, de manera más o menos explícita y/o enmascarada, ejercitaban un fuerte poder de fascinación sexual. En palabras de Dijkstra: “nació un género en el que una tosca pornografía infantil se disfrazaba como tributo al ideal de la inocencia, y las niñas se convertían en víctimas del temeroso rechazo hacia las mujeres que sabían demasiado de los pecados de la carne (...) El desamparo, la debilidad y la docilidad pasiva e ignorante que ya no podía encontrar en la adulta empezó a atribuirle a la niña” (1994: 194). La exploración por parte de éste y otros historiadores de las causas últimas de esta suerte de atracción fatal concluye en la idea de que se da una contradictoria mezcla de atracción sexual y un culto casto a la inocencia de la infancia, hasta el punto de que las fronteras entre ambos intereses quedan absolutamente desdibujadas (Dijkstra, 1994:189; Bornay, 1998: 142-157). De este modo, el malévolos juego de la seducción se sitúa en un peligroso, pero sumamente atrayente, borde del abismo, cuando las disfrazadas gozan de una extrema juventud.

Recordemos que desde la creación de Nabokov, reconocemos a una “Lolita” en las jóvenes pre-púberes que reproducen en sus rasgos fisonómicos, actitudes e indumentaria los atributos de la feminidad utilizados en los mecanismos de seducción-atracción por la mujer adulta. De ahí que sean consideradas aprendices de la fatalidad femenina. Además las referencias místicas, legendarias y animales sitúan a estas niñas en un plano de excepción que las distingue y separa del resto de sus semejantes mortales: “... ¿son nínfulas todas las niñas? No, desde luego (...) hay que ser artista y loco, un ser infinitamente melancólico, con una gota de ardiente veneno en las entrañas y una llama de suprema voluptuosidad siempre encendida en su sutil espinazo, para reconocer de inmediato, por signos inefables —el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza y las lágrimas de ternura me prohíben enumerar—, al pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas; pero *allí está*, sin que nadie, ni siquiera ella, sea consciente de su fantástico poder” (2002: 25-26).

En este párrafo se plantea además un asunto que resulta primordial para comprender el verdadero carácter de la nínfula: la participación del varón que proyecta su mirada, como un *voyeur* escondido, y con ella sus deseos y obsesiones, sobre ella, convirtiéndose en el verdadero artífice del objeto, que encuentra porque busca y selecciona, como el cazador de mariposas.

El tratamiento del tema activa el excitante juego de la ambigüedad, clave en los códigos comunicativos y expresivos de la práctica artística finisecular. Mediante este mecanismo, el artista —y con él el espectador— se convierte en un participante más del juego de la interpretación en el que, para encarnar otras vidas, resulta imprescindible disfrazarse.

Una niña contiene en potencia todos los elementos que definirán en el futuro la esencia femenina. El interés por la niña/joven o por la mujer adulta no resulta, entonces, tan dispar, aunque, como indica Dijkstra, “la mujer-niña sugería al hombre del XIX no sólo la inocencia sino también la ausencia de toda resistencia a las particularidades del deseo masculino” (1994: 190). El equívoco culto a la niña mostraba una “ventaja”, pues en ella la docilidad y la obediencia se daría en mayor grado —o al menos con menos esfuerzo—, ajena aún a la experiencia otorgada por los años. A esta idea se suma un cúmulo de circunstancias sociales, marginalidad y leyendas insostenibles —circuló por Europa la creencia en la curación de las enfermedades venéreas, desflorando o violando a jóvenes vírgenes— (Bornay, 1998: 142-143), en un intento por explicar la escandalosa práctica y uso de la explotación de menores y la prostitución infantil, particularmente en la Inglaterra victoriana.

De hecho, las “Lolitas” participan de los rasgos esenciales de los dos prototipos femeninos genéricos: la inocencia de la mujer blanca, su inconsciencia e inmadurez perenne, y los atributos de la mujer fatal, más o menos desarrollados. El “pequeño demonio mortífero”, como la denomina el profesor Humbert Humbert, aprende rápido. En todo caso, siempre queda la posibilidad de conciliar. La inocencia, manejada hábilmente, se convierte en un arma de doble filo. Y esto provoca una sugestión irresistible en el varón que se siente arrastrado por la atracción del abismo encarnada en la mujer eternamente infantil y en la niña aprendiz de adulta. Dijkstra aclara cómo en el siglo XIX se concilió “científicamente” esta contradicción: “la relación establecida entre las capacidades intelectuales de las

mujeres y las de los niños no era más que una simple prolongación de la idealización fetichista de la mujer —ser que, en su inocencia, equivalía al niño— que habían perpetrado ideólogos de mediados de siglo como Michelet y Comte. El mismo Darwin llegó a la conclusión de que “la fémica se asemeja de alguna manera a su descendencia joven durante su vida” (1994: 167). Una de las “evidencias” físicas de esta correlación entre la mujer y la infancia era la presencia mensual de la menstruación, el fluido que despojaba de vitalidad, periódicamente, el cuerpo y la mente de la mujer, privándolos de un desarrollo normal, o lo que es lo mismo, atrofiándolos de manera progresiva.

Pretendidamente justificadas por estas opiniones “científicas”, las imágenes se cargan de sentido, más allá de la simple apariencia. Veamos, a continuación, algunas de las manifestaciones de esta peligrosa y ambigua fijación que adquiere la entidad de género.

Salomé, la niña danzarina o la inocencia enmascarada

Desde luego, todas las Salomé, escritas, pintadas o filmadas, son un fresco y jugoso fruto para Herodes, el decrepito y lascivo rey, independientemente de la edad que representen. Tanto San Marcos (6, 14-29) como San Mateo (14, 1-12), se manifiestan muy poco explícitos en datos sobre esta “joven” o “muchacha” sin nombre, como se refieren a ella en sus respectivos Evangelios. Pero no dejan lugar a dudas de su obediencia ciega: no opina, no protesta, sólo acata, baila, y pone voz a los deseos de Herodías, la verdadera mala de la historia: “Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista”. Un perfecto instrumento en manos de su progenitora que mueve los hilos de la marioneta para provocar acciones y efectos inmediatos.

No sabemos por qué los artistas olvidaron a Herodías, o la situaron en un plano secundario. Quizás para resarcir a la incauta indocumentada del olvido de los evangelistas. O quizás porque la joven bailarina amateur prometía, como los frutos verdes anuncian su madurez. Y daba mucho más juego con su rara habilidad artística. Lo cierto es que aun sin conocer la respuesta, los resultados no se hacen esperar. En realidad los ingredientes estaban preparados: una intrigante historia de pasiones, ansias de poder, adulterios, deseos prohibidos y asesinatos. Faltaban los condimentos, que serían servidos por el imaginario masculino, a cuyas fantasías debemos un derroche creativo sin precedentes. El camino para transformar a la princesa hebrea en uno de los personajes más representados de la historia

del arte tiene en Oscar Wilde una parada importante. Con su *Salomé* asistimos a los necesarios cambios de guión, que pasaron por invertir responsabilidades y transfigurar a los actores hasta hacerlos protagonistas de una trama centrada en un triángulo que se antojaba amoroso: Salomé, Herodes y San Juan. La cabeza del Bautista, que en los relatos evangélicos iba de mano en mano (del verdugo a Salomé, de ésta a su madre, y de ella a las de sus discípulos), descansaría para siempre en el regazo de una joven y perversa enamorada, que muere por besar los labios de Iokanaán.

Las representaciones medievales de Salomé, muy abundantes, serán seguramente las más cercanas al relato bíblico en cuanto a la edad del personaje. Los relieves y las miniaturas muestran a “tiernas” adolescentes, cuyas proporciones juveniles son enfatizadas gracias a elementos que sirven de referencia visual. Así aparecen empequeñecidas por gigantescos y solícitos Herodes (*Herodes con Salomé*, 1120. Capitel del claustro, Catedral de Saint-Étienne de Toulouse.) o sosteniendo cabezas de tamaño monumental (Nicola y Giovanni Pisano, *Salomé*, 1277-78. Fuente Mayor de Perugia). La agilidad corporal es otra de las pistas de la lozanía de la princesa. Una miniatura del siglo XIV presenta a una joven Salomé, profesionalmente curtida en las artes circenses del contorsionismo (Miniatura medieval, s. XIV. National Library de Holanda).

El recurso de las dimensiones será paulatinamente sustituido por el de la gracilidad. Elegantes, ligeras y esbeltas son las Salomé pintadas por Benozzo Gozzoli (*El baile de Salomé*, 1461-62), Fra Filippo Lippi (*El baile de Salomé en la fiesta de Herodes*, c. 1460-1464. Capilla Mayor, Catedral de Prato), o R. van der Weyden (*Degollación de S. Juan Bautista*, 1453-55). Todas ellas acompañan estas bondades con formas femeninas sutiles, aún sin desarrollar.

Curiosamente, una punta seca de Picasso, fechada en 1905, presenta a una Salomé danzante de rostro añorado, cuya juventud la hace especialmente dotada para el baile y para la exhibición de su turgente cuerpo desnudo. Y Salomé se transforma en la acróbata protagonista de una pantomima de circo.

Una expresión infantil y una rara flexibilidad parecen ser un binomio infalible para la conquista de hombres de todo tipo y condición. Flaubert lo describe exquisitamente en el cuento *Herodías*: “sin doblar las rodillas, separando las piernas, ella se dobló tanto que su mentón rozaba el suelo; y los nómadas, acostumbrados a la abstinencia, los soldados de

Roma, expertos en todos los excesos, los avaros publicanos, los viejos sacerdotes amargados por las discusiones, todos, dilatando los agujeros de la nariz, palpitaban de deseo (...) Ella se subió, volvió a aparecer; y, ceceando un poco, pronunció estas palabras, con expresión infantil: quiero que me des, en una bandeja, la cabeza... (2000: 169-170).

La irresistible atracción del personaje residía entonces en una mezcla explosiva de inocencia y promesas por cumplir. Ambos componentes rigen las creaciones finiseculares decimonónicas con aires renovados, aunque viciados. A Jean Floressas Des Esseintes-Huysmans, la Salomé de Rubens le parece “una vulgar carnicera de Flandes” (2000: 179), y si es así, imaginamos que la de Sebastiano del Piombo vendría a ser su antepasada italiana, aún más rolliza y juvenil (*La hija de Herodías*, 1510. National Gallery de Londres). Es comprensible si se considera encarnación ideal de la perversidad moral y del encanto estético la creación de Gustave Moreau (*La aparición*, 1876. Museo Gustave Moreau de París). Una Salomé sobre la que el pintor vuelve obsesivamente y que ya no podemos dejar de admirar sin estar condicionados por la mirada de Huysmans. Desde luego, si los evangelistas habían obviado los pormenores escabrosos del banquete de Herodes, y los artistas no habían puesto interés en recrear la “verdadera” esencia del personaje, el momento había llegado. Pero los hacedores de esta suerte de sortilegio no son seres corrientes. Salomé —y con ella el mito de la fatalidad femenina— quedaba “únicamente accesible para las mentes desquiciadas y afinadas que adquieren un poder visionario por medio de la neurosis”.

Hay padecimientos que no encuentran remedio ni aún pasando cien años. Recordemos que el neurótico profesor Humbert admite que sólo la locura y una profesión melancólica como la de artista, aderezada con “una gota de ardiente veneno en las entrañas” y cocinada con “una llama de suprema voluptuosidad siempre encendida en el sutil espinazo”, predisponen al reconocimiento de los pequeños e inconscientes “demonios mortíferos”.

Resulta inevitable que dudemos del nivel de conocimientos de algunas de las niñas protagonistas de las imágenes, porque parecen saber más de lo que la edad presupone. Pero es más difícil que dudemos de la intencionalidad de los adultos. Al reverendo Charles Lutwidge Dogson, conocido artísticamente como Lewis Carroll, las niñas, amadas insistentemente por el objetivo de su cámara, no le parecían “demonios mortíferos” sino

todo lo contrario. Y sin embargo son poseedoras de ese “fantástico poder” atribuido a las ninfulas. Negar el erotismo que emana de las niñas de las fotografías realizadas por Carroll, negar el interés sexual del propio autor en ellas, ha sido el empeño de sus estudiosos y biógrafos, obviando las conclusiones a las que llegó Freud en sus estudios sobre la sexualidad infantil, distinta a la de los adultos, pero en absoluto inexistente (un análisis crítico sobre este asunto en Mavor, 1995: 7-22; véase también Lardín, 2003: 175-210).

Los propios retratos confirman la importancia que en esta actividad tuvieron las opiniones freudianas sobre el carácter instintivo, primitivo y pervertido de la sexualidad infantil, principalmente la femenina. A juzgar por el resultado, jugar a disfrazarse no parece un momento de ocio muy divertido, es más no parece ni un juego, y sin embargo Carroll insiste obsesivamente en disfrazar a sus pequeñas modelos: Maud Constante Mealbury y Alice Liddell de mendiga, ésta última y su hermana Lorina de chinos, Weld Agnes de caperucita o las hermanas Hatch de piezas de la naturaleza salvaje en estado puro, como sirenas, ninfas o venus. Hay una gravedad, mezclada con hastío, indolencia, apatía, ofrecimiento y sensualidad turbia, en los rostros y poses de las niñas que cuanto menos intimida. De tanto repetirse, estos rasgos las catalogan como género, las convierten en una metáfora de la pretendida esencialidad femenina, puesta de manifiesto desde la más tierna infancia. Este aspecto ha hecho correr ríos de tinta entre los discursos feministas de distinta orientación (Mavor, 1995: 11-14).

Quizás tampoco resulta casual que el reverendo Dogson comparta con Des Esseintes o Humbert Humbert uno de los rasgos definitorios de su carácter: el temperamento melancólico, que provoca, según el grado de su intensidad, desasosiegos del alma, caprichos inconfesables y hasta delirios estéticos. Carroll muestra a través de su cámara a la pequeña Ethel como una venus recostada, de una inquietante “animalidad” natural (*Retrato de Ethel Hatch*, 1879) (Mavor, 1995: 11-14). Para los espíritus decadentes más extremos y refinados, Salomé encarna una fisiología animal más exquisita, pero igualmente brutal: ella es, literaria y visualmente, en palabras de Huysmans y en imágenes de Moreau: deidad simbólica, indestructible Lujuria, diosa de la inmortal Histeria, Belleza maldita, Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, implacable estatua, peligroso ídolo, sobrehumana y misteriosa, pero también histrióna, cortesana, verdaderamente hembra, ardiente y cruel, salvaje, execrable y exquisita, bruja, dominadora... y además inocente.

Muy hermosa, pero espectralmente pálida, como los reflejos de una rosa blanca en un espejo de plata, mariposa blanca, paloma extraviada, flor de plata, virgen, como corresponde a las diosas, y lunática, caprichosa y obstinada, en el retrato ofrecido por Oscar Wilde. Cuando la perversidad moral se une al encanto estético, el capullito por florecer se transforma en una peligrosa flor venérea.

Se podía dar un paso más. Representar a Salomé como una niña sin lugar a dudas, ni adolescente, ni muchacha, ni joven, sino niña. La Salomé más pequeña del siglo XIX es la pintada por Edouard Toudouze hacia 1886 (Bornay, 1998: 156-157) (fig. 1). En un principio, puede sorprender esta obra en la trayectoria de este pintor, ilustrador y decorador parisino, triunfador en los salones oficiales y entre el público burgués, con obras históricas, mitológicas y de género dieciochesco. Pero no olvidemos que el respetable reverendo Dogson a estas alturas del siglo ya llevaba muchos años en el oficio y cientos de negativos revelados.

Es cierto que la temática bíblica se podría catalogar afín a la especialización artística de Toudouze, pero su *Salomé triunfante*, traspasa las expectativas del género histórico para adentrarse en otros caminos... digamos, más fronterizos. La inocencia tiene múltiples rostros. El culto casto a la niña se sobrepasa y los límites entre la idealización de la infancia y la atracción sexual quedan peligrosamente desdibujados. De ahí que los artistas decimonónicos planteen el tema de forma ambigua proyectando una mezcla de fascinación y deseo reprimido. El disfraz entonces se convierte en un mecanismo habitual para moverse con sigilo por senderos espinosos. Y si se trata de niñas, una de las fórmulas que ofrece más posibilidades en el excitante juego de la ambigüedad es versionar temas adultos protagonizados por adolescentes o niñas.

Pero Salomé no era un “disfraz” cualquiera. Las connotaciones sexuales del personaje no sólo eran sobradamente conocidas, sino extensamente tratadas, particularmente en el último tercio del siglo XIX. Toudouze viste a la niña de Salomé y crea un escenario acorde para el reconocimiento del personaje. Su actitud, su pose y su rostro no dejan lugar a dudas de que la pequeña princesa es ese “demonio mortífero”, más o menos consciente de su poder, la nínfula soñada y temida por aquellos adultos melancólicos, artistas, locos, algo envenenados y voluptuosos.

No en balde, Toudouze era seguidor de William Bouguereau, experto en la práctica de la ambigüedad menos sutil. A su pincel debemos un extenso repertorio de obras centradas en la temática infantil femenina. La complicidad con el espectador viene por la dulzura de las jóvenes retratadas, mecanismo que enmascara una picardía impropia de la edad. Sin embargo las imágenes no dejan lugar para la duda. Las coquetas y traviesas niñas de *La friolera* (1879), *Ensueño* (1894), *Niña con un bouquet* (1896), *La traviesa (la maliciosa)* (1895), *La pequeña ladrona* (1900), *Antes del baño* (1900), juegan a ser adultas repitiendo comportamientos, gestos y actitudes abiertamente eróticas. Como uno de los autores más prolíficos en la materialización del discurso paternalista y castrador hacia la mujer, las obras de Bouguereau y sus seguidores traslucen la idea extendida de que las posibilidades lascivas de las niñas están tan arraigadas en su propia naturaleza que ni ellas mismas son conscientes de su poder.

La *Salomé* de Toudouze además no es una Salomé cualquiera, ni siquiera una Salomé al uso. El triunfo de la princesa-niña es tan apabullante que ya hasta se ha olvidado del premio conseguido. Asistimos entonces a otro cambio de guión: Salomé no desaparece de la escena sin dejar rastro, como ocurre en algunos relatos, ni siquiera muere, como la protagonista de la obra de Oscar Wilde; tampoco se luce como bailarina consumada, ni es una Salomé enamorada, porque es muy niña para saber qué es el amor. Esta Salomé-Venus, en posición invertida, esta Lolita disfrazada de princesa, sólo se muestra al espectador, insolente, indolente, caprichosa y engañosamente ingenua. Nabokov, por boca del neurótico Humbert, distinguirá más tarde los signos determinantes de las pequeñas crisálidas en “el diseño ligeramente felino de un pómulo” o “la delicadeza de un miembro aterciopelado”, dejando a la imaginación del lector la conclusión del código genético de estas criaturas. Toudouze, de forma más burda, fiel al estilo Bouguereau, prefigura estas claves y añade un *atrezzo* de opereta orientalizante —pieles y cabezas de leonas, trono recamado, estandartes imperiales y bastones de mando— para que su enjoyado cuerpo infantil y su cabecita de ninfa perfumada encuentren un decorado “natural” de apariencia salvaje. Mientras tanto, la terrorífica cabeza del Bautista, yace a sus pies, olvidada, como un juguete roto y usado que ya no divierte. Porque la gatita Salomé ha jugado con el ratón, no para saciar el apetito, sino por puro instinto cazador.

Ni los disfraces, ni los enmascaramientos infantiles, ni Salomé son asuntos exclusivamente decimonónicos. Jim Silke escoge el cuadro de Toudouze como referente casi literal de una de las ilustraciones de la serie de cómic *Bettie Page* (fig. 2). Con ello realiza un interesante *remake* de la pintura, aprovechando el efectismo de la imagen y su impacto visual para trasladarlo al lenguaje gráfico del cómic. Sin embargo, la nueva protagonista de la imagen es Bettie Page, la célebre modelo y pin-up de los años cincuenta, especializada en asimilaciones felinas y recreaciones sadomasoquistas, cuya fama de icono erótico ha llegado a nuestros días. Las evidentes connotaciones sexuales de la Salomé niña han servido a Silke para reafirmar el proceso de asimilación de una mujer, ya adulta, con el papel interpretado por la pequeña nínfula. Con ello consigue una lectura inversa: igualmente morboso resulta admirar a la exuberante pin-up de aspecto salvaje actuando como una gatita traviesa y disfrutona. Si volvemos a mirar a la pequeña aprendiz de *femme fatale*, cada vez la vemos menos inocente, o lo que es lo mismo, más experta.

La riqueza connotativa del personaje es explotada por Dieter M. Weidenbach a través de un perfil plástico y semántico muy diferente, en la obra *Lou Andreas-Salomé con la cabeza de Nietzsche* (2000) (fig. 3). El artista interviene una fotografía de una jovencísima Lou para transformarla en un remedo de su homónima bíblica, sosteniendo la cabeza del filósofo alemán, que ocupa el lugar del infortunado Bautista. En esta interpretación actualizada del mito, Weidenbach, que en un principio podría partir de la coincidencia nominal de las dos mujeres, propone otras analogías accesibles sólo si se conocen algunos pormenores biográficos y se profundiza en el carácter de la relación de los dos protagonistas. La singularidad, la fuerza de voluntad y su temperamento “nada infantiles, ni siquiera femeninos” (Peters, 2005: 61), describen los rasgos más sobresalientes de la personalidad de Lou; sus retratos de juventud muestran a una joven, de aspecto infantil, sencillo, pulcro y un tanto masculino, poseedora de una belleza inquietante. Weidenbach acentúa estos rasgos mediante trazos densos, y añade otros para reforzar esta imagen, como el bozo a modo de bigote. El resultado es extraño, turbador, caricaturesco. Similar tratamiento recibe la cabeza de Nietzsche, reducida a la apariencia de un guiñapo sanguinolento. La relación entre ambos se reduce a la acción de sujeción. La mirada de Lou, insondable, se pierde para ahondar en el enigma de este emparejamiento.

Siguiendo el proceso análogo con el mito, el artista parece ahondar en las claves de la seducción y la atracción, que residen en otros lugares más allá de la apariencia. Lou y Nietzsche, serían unos nuevos Salomé y Juan el Bautista. Desde muy joven Lou despertó el interés de hombres maduros. El pastor Hendrik Gillot, veintiséis años mayor que ella, se enamora de una Lou de diecisiete, muy adelantada para su edad, y alejada de lo considerado común y correcto para su género y su tiempo. El propio Nietzsche se siente “hechizado” por ella aún antes de conocerla personalmente; la superaba en diecisiete años, Lou tenía veintiuno cuando se encuentran por primera vez. En realidad, tanto Gillot como Nietzsche se presentan más como Herodes renovados que como Bautistas, en esta versión renovada de la fábula bíblica.

Pero ésta no deja de parecernos una lectura demasiado literal. Ahondando en la relación entre ellos surgen nuevas expectativas: amistad, amor, pasión, enseñanzas, aprendizajes, influencias y admiraciones mutuas, independencia, libertad, contradicciones, dudas y celos, distanciamiento, son algunas de las claves que definen el carácter de la misma. Para el filósofo, Lou es “sagaz como un águila y valerosa como un león y, no obstante, parece una niña, una niña que, probablemente, no vivirá mucho” (en Peters, 2005, 112); la consideraba además “la más inteligente de las mujeres”. No es de extrañar que, como él mismo afirma, “cada cinco días tenemos una pequeña escena de tragedia”. El último capítulo de esta tragedia, es la ruptura. Nietzsche escribió esta frase profética para concluir *Oración a la vida*: “¿No puedes ya darme más dicha? Entonces, ¡dame tu dolor!” (en Peters, 2005: 128). En su despedida, regala a Lou un ejemplar de *La gaya ciencia* con una dedicatoria en forma de poema; los últimos versos de *El nuevo Colón* alientan el destino de Lou: ¡Valor! ¡Tú misma estás al timón, hermosa Victoria! (en Peters, 2005: 138).

Aún abusamos un poco más de las palabras de Peters para ahondar en lo contradictorio de la imagen: “El nombre de Salomé se deriva del hebreo Shalom. Significa “paz”... irónicamente diría uno, ya que la vida de la bíblica Salomé lo fue todo, menos pacífica. El de su homónimo contemporáneo, Lou Salomé encierra el símbolo, desligado del tiempo, de las cualidades contradictorias que el nombre sugiere. *Nomen est omen*. También Lou Salomé despertó las pasiones en el corazón de los hombres, también ella sufrió el espanto del “sepulcro vacío” cuando perdió la fe en la presencia viva de Dios.

Como un arco voltaico, su luminoso espíritu alumbró la vida de muchos y ensombreció la de otros, ya que se encendía y se apagaba a su albedrío. Iba por la vida girando sobre sí misma, absorta en sus propios pensamientos, casi sin percatarse de su influencia: una *femme fatale* a pesar suyo” (2005: 17).

La Lou-Salomé de Weidenbach no es triunfante, y si lo parece, lo hace a pesar suyo. Sin embargo nos parece que se reafirma en su inconsciencia de niña. Weidenbach plantea entonces una reflexión sobre las identidades, que ya Oscar Wilde había adelantado: la dialéctica entre el sujeto observador y el objeto observado, que a finales del siglo XIX tiene que ver con la problemática de la identidad femenina en lucha con el sistema patriarcal (Ortega, véase recurso web).

Absolutamente decidida e inconsciente en su “inocencia” se muestra la Salomé niña concebida por Colleen Langford en *Salomé* o *The Melting Heart of an Innocent Girl* (2005) (fig. 4). La obra forma parte de la serie *Unnatural Disasters (and other reasons to cut class)* con la que, en palabras de la propia autora canadiense, se pretende explorar, “the often common romantic situations of adolescence in all of their darkness, humour and satisfaction. Romance, sexuality and danger occupy these spaces with comedy and affection. It's in our development in those stages of partial understanding that we are so distinctly stamped with our experiences and all other experiences to come. Loneliness, modern life, discomfort and pain are those things that make us feel small; unchanged from our childhood selves” (véase recurso web).

Los medios expresivos y plásticos, a base de papeles recortados y pegados y sprays de colores, y una contraposición efectista del fucsia como fondo (color femenino por excelencia) y el negro de las siluetas, actúan en complicidad con la retórica anunciada en el título, pero por oposición, de modo que la concreción formal amplifica el impacto visual y conceptual. El primer efecto cándido se pierde cuando reparamos en la situación: la pequeña Salomé pisotea sin contemplaciones a un caballero cuyo grito de dolor desfigura su rostro bestial, mientras una cabeza infantil masculina, cercenada como la de un infante Bautista, repite el gesto desde el pedestal que le sirve de apoyo, como un macabro objeto de decoración. Al fondo, una elegante dama, ¿Herodías?, permanece ajena a la fantástica circunstancia del primer plano. Ante semejante escena, el único interés de la niña es el helado que se derrite entre sus manos, como su frío corazón. La feminidad, el poder y la

sexualidad manejadas por esta suerte de Salomé, cruel y juguetona, resultan claves en este planteamiento enigmático por resolver.

Para encarnar identidades o revelar las propias, el juego de los disfraces resulta sumamente eficaz. Hasta la muñeca Barbie se ha disfrazado de Salomé (fig. 5). De este modo deja de ser una diversión infantil o se convierte en un componente de la educación de las pequeñas aprendices. Como no podía ser de otro modo, la Barbie Salomé sigue vistiendo de rosa.

Figura 1: Edouard Toudouze, *Salomé triunfante*, 1886. Colección particular, París. Ver en:
http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=748&Itemid=40

Figura 2: Jim Silke, *Bettie Page como Salomé*, Serie “Bettie Page”, 1995. Ver en:
http://www.hollywoodjesus.com/television/bettie_page/Jim_silke_salome.jpg

Figura 3: D. M. Weidenbach, *Lou Andreas Salomé con la cabeza de Nietzsche*, 2000. Ver en:
<http://www.dwars.jetzweb.de/bilder/nie-wsf.jpg>

Figura 4: Colleen Langford, *Salomé* o *The Melting Heart of an Innocent Girl*, 2005. Ver en:
<http://www.filledecoupe.com/gallery/salome.php>

Figura 5: Barbie Salomé. Ver en:
<http://www.petalsandpleats.com/33.html>

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1995), *Salomé. Un mito contemporáneo (1875-1925)*, Madrid.
- BORNAY, E. (1998), *Las hijas de Lilith*, Madrid.
- DIJKSTRA, B. (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid/Barcelona.
- FLAUBERT, G. (2000), *Tres cuentos: Un corazón sencillo. La leyenda de San Julián el hospitalario. Herodías*, Madrid.
- HUYSMANS, J.-K. (2000), *A contrapelo*, Madrid.
- LARDÍN, R. (2003), “Ogros. Del amor evanescente y pederastias criminales”, en LARDÍN, R. (edit.), *El día del niño. La infancia como territorio para el miedo*, Madrid.
- MAVOR, C. (1995), *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, London.
- NABOKOV, V. (2002), *Lolita*, Madrid.
- PERI ROSSI, C. y otros (2004): *Salomé*, Madrid.
- PETERS, H. F. (2005), *Lou Andreas-Salomé. Mi hermana, mi esposa*, Barcelona.
- SILKE, J. (1995), *Bettie Page: Queen of Hearts*, Milwaukee.
- SILKE, J. y SCOTT, L. M. (2005), *Pin-Up: The Illegitimate Art*, Milwaukee.
- WILDE, O. (2005), *Salomé*, Barcelona.

RECURSOS WEB

Dieter Weidenbach: http://www.dieterweidenbach.de/htm/bio_vita.htm

Bettie Page: www.hollywoodjesus.com/bettie_page.htm

José Iván Ortega Galiano “Salomé y la observación del prójimo: la definición solipsista de la subjetividad individual a través de la mirada”, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/0400.asp#ensayos>

Colleen Langford: <http://www.filledecoupe.com>