

*Vas Luxuriae (Le Fiale, 1903): Tópicos y mitos de la mujer luxuriosa en el primer Govoni, II*¹

La iconografía litúrgico-religiosa, así como los objetos propios de espacios sagrados son utilizados por la literatura decadente-simbolista como medio de profanación del amor, siempre en búsqueda de nuevas y arriesgadas transgresiones. Sade es el mayor transgresor moderno del rito cristiano, cuando entre otras ocasiones, Juliette es sodomizada por el Papa Braschi en el Vaticano con una hostia en el pene². D'Anunzio en *Il piacere* presenta a su protagonista Andrea Sperelli en convalecencia a causa del amor frustrado por su amante. Su purificación es expresada por medio del ritual católico, como expresan los versos intercalados escritos por el protagonista: <<Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca/donna, con atto di comunicare,/tien fra le pure dita l'Ostia santa>>³. Si en *Consolazione (Poema paradisiaco)* el protagonista recibe la hostia de manos de la madre (<<La lieve ostia che monda/io la riceverò da le tue dita>>), en la novela es clara la intención sacríle-

(1) La primera parte de este trabajo se ha publicado en *Trivium*, 6 (1994).

(2) Sobre las figuras femeninas en la obra de Sade véase A. CARTER, *La mujer sadiana*, Barcelona, Edhasa, 1981.

(3) *Il piacere*, en *Prose di romanzi*, Milán, Mondadori, 1982, p. 154. Cito siempre por esta edición.

ga y simbólica a un tiempo al desear la posesión de la "Ostia santa". La hostia es identificada con la <<bella fronte incoronata di capelli bianchi, illuminata di santità, pura come l'ostia nel ciborio>>. La correspondencia entre iconografía religiosa y erótica con un sentido profanatorio es obvia, como se expresa en la novela en la voz de Donna Fancesca al oír el poema: <<Sacrilegio! Sacrilegio!>> (*Il piacere*, p. 162), y más tarde al narrar el sueño erótico que Andrea tiene de Maria Ferres: <<Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perchè avrebbe reso più acuto il singular sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere>> (*Il piacere*, p. 238). La habitación elegida para la consumación del amor por Andrea Sperelli (igual en iconografía erótico-religiosa a la de Des Esseintes de *A rebours*) es como una capilla: <<La stanza era religiosa, come una cappella...>>. Y llama la atención su decorado, que contribuye a sostener el sentido estético de la profanación del amor: <<V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro... erano adoperate a uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche: borse di calice, borse battesimali, copricapelli, pianete, manipoli, stole, stoloni, conopei... E si compiacque a lungo nell'immaginar la istoria profana in mezzzo alle storie sacre>> (*Il piacere*, pp. 238-239). Aún más ornamental es la última parte de *Le fiale, Orto di devozione*. No olvidemos que la dedicatoria del poemario reza <<A Elena Maria queste fiale liturgiche>>, símbolo entre lo religioso y lo amoroso. En *Le flacon (Les fleurs du mal)* Baudelaire ya había poetizado el motivo de la ampolla de perfume amoroso.

En *Le fiale* se reitera la simbología profanatoria del acto amoroso con los ritos cristianos de la transubstanciación y de la eucaristía en el escenario del altar. La simbología de la hostia sagrada como inocencia o castidad femeninas, se observa en

Olocausto: <<ostia pura d'azimo,.../pronta per la vicina eucaristia>>. Sobre todo en las secciones *Fioretti francescani* y *Orto di devozione* los elementos religiosos ritualizan escénicamente los actos amorosos, taal es el caso del cirio que sangra y mancha el cráneo virgen de Beata Beatrice, la monja muerta: <<cereo benedetto,/verso la muta spoglia verginale,/sanguina da la sua cicatrice>> (*Sogno d'una notte d'inverno, la suora morta*). El amor se convierte en un rito fuera de la banalidad cotidiana, en un acto solemne, prístino y sacrificial. Existe un doble sentido, profanador y ritual en todas estas escenas litúrgicas. Por un lado la sublimación ritual de la amada, Gran Madre divina, inmaculada; por otro, la simbolización del acto sexual mediante la sangre del poeta, si atendemos incluso al verbo que la acompaña, *inaffiare*, etimológicamente soplar dentro: <<Io t'erigo un'altare immacolato/...e lo inaffio del sangue vellutato/del mio cuore, religiosamente>> (*Incoronazione*). Precisamente el sagrario recibe la palabra fecundante de la mujer, la mística simiente: <<ed un grande ciborio costellato/di calcedonie, devotamente/ricive nel suo cuore di granato/la tua parola, mystica semente>> (*Altare privilegiato*). También el altar es el lugar donde se consuma la intimidad amorosa del poeta sin amor que bebe el cáliz del olvido del ajenjo, aguardiente querido por los poetas decimonónicos: <<ed il disadorno altare/profuma con qualche altro fiore/...e sorbisci/l'amarissimo calice d'assenzio>> (*Esortazione*). La escenografía litúrgico-religiosa, la mujer de rodillas rezando, el espacio como un templo y el lecho como altar aparecen en *Donna Francesca* (VII, *La chimera*) de D'Annunzio: <<la mia dolce amante/scorsi a ginocchi in atto di preghiera?//...Muto io ristetti, come 'l limitare/d'un tempio;...//...il letto parvemi un altare>>. En XIII la mujer protagonista asciende por un altar, como si se tratase de una sacerdotisa, hasta el Sacramento en una unión mística de belleza, deseo y poesía celebrativa. Menos sacrilego y de mayor convencionalidad poética presenta Valle-Inclán el cuerpo de Concha cuyos <<senos eran dos rosas blancas aromando un altar>> (*Sonata de otoño*).

En *Ofertorio y Crissopassi d'amore (Le fiale)* el corazón del poeta, hostia sagrada, se ofrece en el cáliz: <<t'offro l'ineffabile mio cuore/nel purissimo calice d'amore,/ostia di propiziazione>>, <<t'ho chiuso l'ostia del mio cuore,/olocausto docile e solingo>>. En *Graal* la sangre del poeta simboliza la sangre de Cristo que va a ser bebida por la mujer amada devoradora: <<O Graal! Il mio sangue fermenta/nel ciborio d'oro.../Sangue densissimo che s'impazienta/d'essere trangugiato da un secreto/alveo di bocca fonda ed opulenta>>, y en *Olocausto* la sangre del poeta en el cáliz y su corazón son ofrecidos a la amada⁴. El pan eucarístico se convierte en carne humana, erótica, en <<carne santa>>, como escribe D'Annunzio en *Donna Francesca*, IX (*La chimera*). El alimento divino por excelencia sirve de comunión y transustanciación para los deseos amorosos del poeta. La simbología eucarística ha perdido el significado religioso de unión entre carne divina y humana en favor de una unión erótica masculino-femenina⁵. En *Crepuscolo nel chiosstro* el pozo de un convento se asimila al sagrario que espera la transustanciación. El cáliz es, pues, símbolo reversible, lugar de transustanciación de la sangre, de lo masculino y femenino, crisol sagrado del rito amoroso, de la succión de la carne divina, alimento superior de amantes. Cáliz y sagrario son, a su vez, símbolos sexuales femeninos por excelencia, acomunados

(4) <<Calice puro, in forma del mio cuore,/tutto di perle candide intessuto,/tra-boccante del sangue de l'amore/morbido come un tenero velluto;/sangue puro, più dolce d'un liquore/di fragole, dai grappoli spremuto;//de la vigna del mio lungo fervore/per la tua vendemmia cresciuto;//per la vicina eucaristia;//patena pura che nel suo bismuto,/incisa di rosai tutti in fiore/porta l'offerta -Ad Elena Maria->> (*Olocausto*). Vieri destaca expresiones comparativas entre el cuerpo y elementos litúrgicos en Rodenbach: <<la cloche de la Luxure, avec tant de corps pames et de seins grappillés, le vase plein de péchés, le ciboire offert de l'enfer>> (*Le carillonneur*), Péladan: <<Ton ventre, tabernacle des spasmes>> (*A Couer perdu*), F. VIERI, <<Le "pièces interdites" di Corrado Govoni>>, *Studi italiani*, fasc. 1, enero-junio (1991), 49-93.

(5) Véase C. G. JUNG, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1990, págs. 9-48, y P. CAMPORESSI, <<La hostia consagrada: un maravilloso exceso, en M. FEHER, R. NADAFF, N. TAZZI (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 227-244.

por el color rojo y por la forma cóncava que recuerda a la urna (el *Vas*): <<Oh come il dolce calice scarlatta/t'inturgidisce a le libidinose/carezze de le labbra fattucchiere!>> (IV, *Bacio di libidine, Vas luxuriae*), <<ed il mio caro pube saccheggiato/e un prezioso e rorido ciborio/che trabocca di peccato>> (III, *La vulva, Vas luxuriae*). D'Annunzio ya había descrito el éxtasis amoroso, el <<orroro mistico>> del <<impuro desio>>, asociando la boca de la amada al cáliz: <<Chino a lei su la bocca io tutto, come a bere/da un calice>> (*Peccato di maggio, V, Intermezzo*). Para la sierva Dyadá de la *Afrodita* de Pierre Louÿs las concavidades del cuerpo humano no hacen sino constatar su propia naturaleza sexual, descanso del hombre: <<..y tus axilas son dos bocas... tu ombligo es un pozo profundo, es un desierto de rosada arena...mi ombligo es una perla redonda sobre una copa invertida, y mi regazo es la clara media luna de Phoebé bajo los bosques... es la gruta húmeda, el albergue siempre abrigado, el Asilo en que descansa el hombre de caminar hacia la muerte>>⁶.

<<Para los sacerdotes Mandeian, herederos directos de las enseñanzas de San Juan, el cáliz del vino consagrado representa el útero cósmico>>⁷. Precisamente la figura de San Juan Bautista es representada de forma andrógina por Andrea Salaino, pintor amigo de Leonardo. El mismo San Juan Bautista de Leonardo fue tomado como símbolo de androginia para los literatos de final de siglo. Péladan califica al San Juan leonardiano de <<androgyno incomparable>> en *La Gynandre* (1891)⁸. Ya Walter Pater había hablado de <<sus cabellos de mujer,...cuya traidora sonrisa nos da a entender algo que va mucho más allá del gesto exterior o de la circunstancia>>⁹.

(6) P. LOUÏS, *Afrodita*, Madrid, Casset, 1992 (1ª ed. 1896), pp. 21-22, de cuya edición cito siempre.

(7) E. ZOLLA, *Androginia*, Madrid, Debate, 1990, p. 24.

(8) Apud F. FRANCHI, *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991, p. 209.

(9) W. PATER, *El Renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1982 (1ª ed. 1873), p. 97.

Oscar Wilde había entrevisto en su *Salomé* (1896) que la belleza del Bautista y la pasión de Herodías-Salomé por aquél habían sido la causa de su asesinato. Algunos pintores de final de siglo, como Lévy-Dhumer (*Salomé*, 1896) o Pivat Livemont (*Salomé*, 1900-10) habían pintado a Salomé besando los labios de la cabeza decapitada del Bautista ¹⁰. Govoni, invirtiendo el mito de Medusa, invoca la venida de una mujer que le cercene la cabeza como Salomé hiciera a San Juan, anhelando llegar a un estado de unión superior de lo masculino y lo femenino, al dolor deseado (la *algolagnia*, según Praz): << Chi la preziosa/spada per la mia gloria m'acquista,/la spada come quelle che il, Bautista/fece monco de la testa orgogliosa?>> (*O Nothung! Nothung!*). La muerte erótica y violentamente deseada es común en esta poesía decadente; de esta forma Enzo Marcellusi desea morir al copular con una de las rubias y delgadas señoras ensoñadas, aunque en realidad se trate de esa <<muerte pequeña>> de la que habla Bataille al tratar sobre el erotismo: <<Forse, è destino che mi uccida/sopra una d'esse: le ultime grida/si mescoleranno ai suoi baci sapienti,/e il mio sospiro ai più atroci blandimenti>> ¹¹. De la mujer sacralizada en la eucaristía hemos pasado al poeta sediento de nuevas experiencias y placeres que se consagra cuerpo divino para ser engulido por la boca femenina (o cercenado por la mano). Se produce un travestimiento del poeta, presa de la devoración erótica de la mujer, tal y como sucedía en las figuras bíblicas de *Vas luxuriae*.

Si en *Vas luxuriae* se condensan las figuras femeninas fatales, en la sección *Fioretti francescani* se nos ofrecen escenarios de calma religiosa, calles, iglesias abandonadas, capillas, patios..., en oposición al erotismo violento. Esta contraposición entre el exceso erótico y un paisaje de pureza y ausencia humanas se

(10) Véase E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 202-203.

(11) *I canti violenti* (1912), en G. VIAZZI (ed.), *Dal simbolismo al Déco*, Turín, Einaudi, 1981, pp. 517-18.

inscribe en el eje sensualidad-ansia de pureza propia de la literatura de final de siglo, baste recordar a Verlaine o a Rubén Darío. Libro de conciliación con la caridad religiosa, *Sagesse* (1880) de Verlaine, contiene explícitas referencias a motivos religiosos, como el último poema XI: <<¿ C'est la fête, c'est la fête du pain>>, en el que la cosecha del trigo (pan) y la vendimia (vino) representan <<La Chair et la Sang pour le calice et l'hostie>>, uniendo la fecundidad de la tierra, la comida agrícola y la comida divina. *San Giorgio* es la mayor expresión simbólica de carácter *diarético*, de purificación no del deseo sino del objeto perverso del deseo: la mujer, motivo de perdición. Al igual que Judith o Cleopatra decapitaban a sus amantes, Govoni, encarnando a San Jorge, desea traspasar con su lanza al <<verde mostro de le sette teste>>.

De clara intención profanatoria es *Amore spirituale*, en el que el poeta ensueña un <<amore spirituale/con una dolce suora giovinetta>>, en un <<sepulcrale/convento in una mite cameretta/angelicata dal cero pasquale/e da la pile d'acqua benedetta//.Suora di cui non conoscesse il nome>>. En *Le fiale* la monja, que deriva de la *béguine* de Rodenbach¹², connota igualmente la profanación del amor. La mujer alabada de *Elogio* es una <<santa bisantina>>. Junto a las estampas de iglesias o conventos, encontramos la presencia de las monjas novicias, a las que se opone un paisaje enfebrecido de ornamentos erotizantes. A la <<timida vergine novizia>> se oponen los <<capinieri in amore>> y el <<crepuscolo sviene di languore/ne la sua fulgida pompa patrizia>>, incorporando el color rojo connotado por lo sexual (*Chiesetta deserta, I Mandorli in fiore*). Observamos en J.R.J. escenarios religiosos impregnados de erotismo: <<las violetas/y las rosas perfuman un místico sagrario/hecho para las novias de los tristes poetas>> (*Exóticas, Rimas*). Alusiones a mujeres conventuales lejos de las tentacio-

(12) Véase F. LIVI, <<Govoni tra Ferrara e Bruges>>, *Italianistica*, 2, mayo-agosto (1972), pp. 245-267.

nes libidinosas del mundo en medio de un ámbito sensualmente rarefacto se encuentran en *Jardines lejanos*: <<Es un pecado discreto,/ en una carne cristiana/ que va a misa, con un lirio/ entre rosas deshojadas>> (VI, *Jardines lejanos*), <<la Virgen pobre y bonita,/ con los labios entreabiertos/ ...que se parece a mi niña,/ con su carita morena>> (*Solo, Rimas*). En *Armonia in grigio et in silenzio* (1905) de Govoni es reiterativa la presencia de monjas, novicias, conventos, sin el erotismo de *Le fiale*, sino con el <<voto di perpetua castità>> (*Ore di pace*). En los sonetos de Andrea Sperelli la mujer es ensoñada como <<una novizia in veste di iacinto>>, contrapuesta a la mujer fatal, destructora y medusea: <<Non più sfinge con unghie auree l'abbranca,/ non górgone la fa pietra restare,/ non sirena per lunga ode l'incanta>>. Villaespesa se hace eco de la asociación del amor a elementos o escenarios sagrados: <<Yo leo a D'Annunzio, y ella, arrodillada, reza/ delante de una arcaica Madona bizantina>> (*Anunciación, Veladas de amor*). La eucaristía también sirve para simbolizar la concesión del amor: <<Mano que me ofreció la Eucaristía/ de un santo amor>> (*Elegías campestres, Viaje sentimental*). La figura de la novicia, la <<novia blanca>>, es un tipo amoroso recurrente en *Arias tristes* u *Olvidanzas*¹³. Miméticamente encontramos al <<novio blanco>> divinizado que representa a Cristo: <<Dulce esposo, novio blanco,/ que te acercas sonriendo, con el corazón florido/ en tu costado entreabierto!>> (XI, *Jardines lejanos*). En Villaespesa las vírgenes son vistas en la tumba en espera de sentir la sensualidad que en vida no tuvieron: <<Y esperan.../ que las acaricien, las bocas lascivas/ que les den los besos que soñaron vivas/ y que hoy en las tumbas aún aguardan muertas>> (*Las vírgenes, Canciones del camino*). Gesualdo Manzella Frontini expresa el erotismo hacia una monja, a la que sacrílegamente al final del poema ve arder de deseo por Dios:

(13) Este tipo de mujer ha sido estudiada con precisión incluso biográfica por I. PRAT, *El muchacho despatriado. J.R.J. en Francia (1901)*, Madrid, Taurus, 1986.

<<Lascia ch'io ponga il bacio che suggella/su le tue mani...//Ché vidi il Dio...//serpere sitibondo in aspra guerra,/e te che ardevi di desii carnali//illanguidita, resupina a terra>> (*Monaca, Il canto violento*,)¹⁴. La ensoñación de la mujer virgen y lujuriosa es un tópico de la poesía decadente y crepuscular. En *La canción de las horas* de Emilio Carrere aparece la juanramoniana <<blanca novicia>> junto a <<Lucrecia,/la hermosa sirena que vierte la muerte;/...el chulo y la arpía>>, y <<el quicio sombrío donde una ramera/canta coplas tristes de flamenquería>>. Arturo Graf la ensueña en *Amor di vergine*, contraponiéndola a las expertas en amor y retomando el verso dantesco <donne che avete intelletto d'amore>>: <<donne che avete maestria d'amore>>¹⁵. En *Le vergini morte (Medusa, 1890)*, Graf presenta una alucinatória representación de vírgenes espectrales que si en la nocturnidad encuentran a algún joven lo arrastran y le roban el alma a besos: <<E se scontran.../smarrito garzone,/.lo spirito, premendolo stretto,/gli bevon coi baci>>. Villaespesa nos ofrece una visión onírica de la virgen durmiente, versión místico-profanatoria del tópico de la bella durmiente: <<pálida como mística azucena/que se marchita en el jardín del claustro/la virgen duerme>> (*Flores de ensueño, La copa del rey de Thule*). El cuerpo femenino visto como una figura virginal se prodiga en los versos del primer Juan Ramón: <<surge una virgen fantástica/cuyo suavísimo cuerpo/se adivina vagamente/tras blanco y flotante velo>>, <<sé que mi virgen me adora>> (*A una niña, Rimas*), <<y unos ángeles, bellos como vírgenes blancas>> (*Alborada ideal, idem*), <<Yo soñé una virgen,/Yo soñé que era de fuego su mirada/Yo soñé que entrelazados nuestros cuerpos/apuramos del placer todas las ansias>> (*Ninfeas*). Con otras connotaciones folklóricas y decadentes se presenta la virgen manuelmachadiana: <<Es la chiquilla mía/morena y clara,/como la Virgencita/de la

(14) Apud G. VIAZZI, *Dal simbolismo al Déco*, cit., pp. 459-460.

(15) Apud R. GAGLIARDI (ed.), *Poeti del riflusso*, Roma, Savelli, 1979, pp. 68-69.

Esperanza>> (*Alegrías, Cante hondo*), <<Virgen satiresa>> (*Carmencita, Apolo*). Virginales son las figuras femeninas valleinclanescas. Rosarito, la niña protagonista del mismo cuento de *Femeninas*, es retratada con la <<curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer>>, con <<las hermosas manos de novicia, pálidas, místicas, ardientes>>, ante el primo de su madre, Don Miguel de Montenegro, su homicida. Maximina (*Sonata de invierno*) es una novicia virginal e inocente que aún no tiene quince años. Emilio Carrere alude al *furor eroticus* que invade indistintamente a hombre y mujer vírgenes: <<es el diablo sensual que enciende/la sed de las vírgenes locas>> (*Carnaval, Líricas*; cfr. *La hoja de oro, Prosas profanas* : <<...la autunnal tristeza de las vírgenes locas/por la lujuria>>). Inspirándose en un cuadro de Burnes-jones, D'Annunzio describe a Psique como mujer <<vergine sublime>> (*Psique giacente, Poema paradisiaco*). Los tópicos de la mujer virgen y de la mujer novicia se entrelazan, en consonancia con el afán de profanación amorosa, que desde el mito de Don Juan seductor de Inés estaba en boga en el siglo XIX: <<Rondador de conventos, acaricia,-/en sueños- a la pálida novicia/que anhela el deseo de la bestia humana>> (*El tentador, La copa del rey de Thule*). Villaespesa retoma de nuevo la imagen de la novicia desconsolada que ensueña amores pasados (*La novicia, La gruta azul*). La sor Maria de Rubén Darío (*Retratos, II, Cantos de vida y esperanza*), es una monja diabólica cuya <<alma pecaminosa>> hizo <<brotar el encendido clavel del sacrilegio>>. Amalia Guglielminetti habla desde el lado femenino del deseo en *Le vergini folli* (1907), y precisamente es otra mujer, Sibilla Aleramo, quien rompe con el tópico-mito de la mujer virgen en su novela *Una donna* (1902).

María Magdalena le sirve a Govoni como arquetipo de la lujuria profanatoria al tener <<contro il saturo ventre e contro il petto/stringendoti libidinosamente/il biondissimo Cristo redentore>> (*Magdalena*). Tintoretto y El Greco habían pintado una Magdalena con la mirada extasiada en una luz proveniente

del cielo, con un crucifijo delante a la altura del pecho. Dada la diversidad de interpretaciones de esta mujer bíblica, Carrere nos ofrece una Magdalena arrepentida como reflejo del poeta pecador: <<... mi alma pecadora/ve apagarse su lámpara de Ideal, y llora/abrazada a tus pies como otra Magdalena>> (*La vía de la amargura*, I), idéntica a la Magdalena de Villaespesa: <<llorando de pena, abrazada/a las santas rodillas de Cristo>> (*Magdalena, Saudades*). Beatriz, la protagonista del cuento del mismo nombre de *Jardín umbrío* es poseída por el demonio (al final resulta ser el propio confesor Fray Angel) y sus éxtasis demoníacos se describen como arrebatos místicos-eróticos a la manera de la Magdalena govoniana: <<Retorcíase bajo la mirada muerta e intensa del Cristo... Beatriz evocaba el recuerdo de aquellas blancas y legendarias princesas, santas de trece años ya tentadas por Satanás>>. Villaespesa recoge la figura de la mujer casta, religiosa, en unión erótica con la sangre de Cristo: <<...en místicos espasmos las histéricas novicias/de lujuria se embriagan/con la sangre de los "Cristos">> (*Los crepúsculos de sangre, La copa del rey de Thule*). La Magdalena está presente en los poetas mencionados por Vieri: desde Gautier a Rodenbach (*La Jaunesse Blanche*), Péladan (*A coeur perdu*), D'Annunzio (*La donna di Giudea, Intermezzo*) o Colautti (*La Magdalena, Canti virili*), modelos del joven Govoni¹⁶. Lucrecia Borgia representa otra profanación del amor al ser llamada <<Madonna lussuriosa/non mai sazia di coito diletto?>> (*Lucrezia Borgia*, III, *Vas luxuriae*), contemplándola a través del tópico *sed non satiata*. Rossetti pinta en 1860-61 la acuarela *Lucrecia Borgia*, en la que se lava las manos después de haber envenenado a su marido. Pero la mujer govoniana que lleva hasta el límite la transgresión

(16) La Magdalena govoniana es vista desde la depravación, prototipo de lo profanatorio y libidinoso, cuando en realidad en ella se funden tres Marías: María Magdalena, María hermana de Lázaro y María la pecadora anónima. Sin embargo, Govoni, recoge la versión de María Magdalena según la leyenda judía del Talmud, que se libró de los celos agobiantes de su marido Pappus para fugarse con un oficial de Magdala (<<O magnífica donna di Magdala>>), de ahí el sobrenombre de Magdalena.

sacrílega del erotismo es Cleopatra (III, *La mia vulva, Vas luxuriae*), cuyo sexo se convierte en sagrario litúrgico pecaminoso. Para que el efecto sea de mayor intensidad y credibilidad sobre el lector el soneto es puesto en boca del personaje haciéndolo real y presente. La unión entre el ornamento cristiano y evocación de la sensualidad no solamente es una expresión más de las dos caras con que se representa el imaginario erótico femenino de la pureza y la lujuria, de sublimación y desublimación, sino que conlleva a nivel ideológico el sentido de la transgresión y de la fetichización del acto amoroso, además de servir de medio simbólico para el erotismo "perverso". El rito del amor se convierte así en una fuente de ambigüedad <<tra uno slancio di purificazione e un sapore acre di raffinata corruzione: situazione, inutile dirlo, fortemente emblematica... La poesia simbolista... è poesia rituale, perché proprio nella dimensione del rito la parola perde la sua convenzionalità... e si fa tramite di decifrazione, di rivelazione>>¹⁷. Ya en *A rebours* el autor se servía de imágenes y fórmulas litúrgicas como medios de su experiencia espiritual, aunque con una clara intención irreverente. También Baudelaire se mofa de Dios, del Demonio y de la Santa Misa: << Je m'en moque comme de Dieu/Du Diable ou de la Sainte Table!>> (*Le vin de l'assassin, Les fleurs du mal*). El poeta se convierte en un buscador de la armonía del universo, revelador del misterio y de la verdad transcendente, aunque para ello tenga que unir los ritos del amor a los de la liturgia. La poesía se convierte así en una ceremonia ritual en la que el poeta es el sacerdote oficiante ante el cuerpo del amor. Imágenes amorosas de carácter profanatorio se encuentran en Valle-Inclán. Perico Pondal recoge la cabeza de su amante Octavia <<como una reliquia>> (*Octavia Santino, Femeninas*), la condesa de Cela había sentido <<ese amor curioso y ávido que

(17) S. JACOMUZZI, <<D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale>>, en E. MARIANO (ed.), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milán, Il Saggiatore, 1976, pp. 200-201.

inspiran a ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas>> (*La condesa de Cela*, idem). La habitación de la condesa en *Rosarito* (idem) tiene <<un damasco carmesí que parece tener algo de litúrgico, ¡tanto recuerda los viejos pendones parroquiales!>>. *Flor de santidad* conjuga la lujuria del peregrino hacia Santiago con la religiosidad de la pastora Adegá, que se ofrece a aquél <<como una virgen mártir que se dispusiese a ser decapitada>> (cap. IV). En *Sonata de invierno* Sor Simona hace la señal de la cruz y se aleja del Marqués de Bradomín maldiciéndolo por haber enamorado a la educanda Maximina. En las estampas provincianas y nostálgicas de la poesía de Fernando Fortún encontramos también la unión de lo profano y lo religioso en el recuerdo de la novicia amorosa y en los frailes ebrios vistos como silvanos: <<Y al evocar los viejos amores juveniles/...sentir plácida y vaga la serena dulzura/de la suave sonrisa de unos labios monjiles>> (*Visión de quietud*, IV, *Reliquias*), <<Unos frailes que beben, ebrios, enardecidos;/...son carátulas vivas de radiantes silvanos./...por Eros brinda un fraile, como hubiera brindado/el Reverendo Padre Francisco Rabelais>> (*Cromos*, I, idem). También ensueña en el romanticismo de sus versos a la <<virgen prerrafaélica>>, según el gusto de la época: <<Amo, en silencio, una imagen angélica/en un viejo retablo de un pintor primitivo.../¡Bendita tu mirada, virgen prerrafaélica,/de inefable dulzura, por la que sólo vivo!>> (*Idilios...*, idem).

Otra de las tipologías de la mujer fatal govoniana está representada por la cortesana antigua, verdadera encarnación de la mujer lujuriosa, de la mujer fatal poseedora de un *ars erotica* insuperable. El arquetipo de la Gran Ramera la encontramos en la Biblia, engalanada, lujuriosa, <<embriagada con la sangre de los mártires de Jesús>>, con la cual fornican los reyes y cuyo Amado es el Anticristo¹⁸. María Magdalena correspondería a una tipología intermedia entre la ramera y la arrepenti-

(18) Apocalipsis, 17. Tamar se disfraza de ramera en Génesis, 38. Lilith, en forma de serpiente, aparece en Isaías, 34.

da. La meretriz es un prototipo femenino recurrente en toda la poesía del siglo XIX, pero Govoni, como Louÿs a Khrysis, la envuelve en un aura mitificada, alejándola de la realidad mercantilizada de la prostituta y protegiéndola bajo la torre de marfil de la literatura. Junto a D'Annunzio Vieri ha señalado la sección *Le Immortali* de los *Canti virili* de Colautti, dedicada a mujeres famosas desde la antigüedad a nuestros días. Govoni acoge a una serie de cortesanas clásicas. como Taide, al parecer la Tais meretriz que recoge Dante (*Infierno*, XVIII, 133)¹⁹. Pero Govoni tendría en mente a la más cercana Tais de Lucini (*Adone, Il libro delle imagini terrene*), como recuerda Vieri²⁰. Frine es una cortesana griega de legendaria belleza del siglo IV antes de Cristo, que sirvió de modelo Praxíteles para su Afrodita de Gnido. Es descrita en espera de copular con un <<forte hermafrodito>>. *Afrodita* de Pierre Louÿs pone en boga a la cortesana alejandrina. Demetrios es un artista que no puede poseer a Khrysis mientras ésta tiene relaciones lésbicas, y sólo al forjar la estatua ante su cadáver puede sustituirla en su mente, tal y como el arte sustituye a la realidad. Villaespesa dedica a la estatua de Frine uno de los sonetos del libro inédito *Claveles rojos*. <<Cortigiana spudorata>> es la mujer ansiada de *Fame di carne* (*Vas luxuriae*). Cleopatra le sirve para conjugar a la mujer prostituta con la sublimidad y la lujuria mediante expresiones de clara provocación sexual. Es una *femina serpens*, con *furor uteri*: <<Sono la maga che sorbisce/a sazieta da la vulva di puttana/rossa come una rossa melagrana,/il seme con libidino-

(19) La Taide de Dante puede proceder, según los críticos, de dos fuentes. Por un lado, la humanística, en la que se entremezclan el *Liber Esopi* atribuido a Galterus Anglicus, que representa a una Taide que elige a un amante con adulaciones para obtener provecho, de la cortesana de *El eunuco* de Terencio, que recibe como regalo de su amante Fedria una etíope y un eunuco, quizá por influencia del paso XXVI del *De Amicitia* de Cicerón sobre la adulación en la amistad. Por otro lado, la bíblica (*Proverbios*, VII, 10-18), en el que se alude a los halagos seductores encarnados en una adúltera. Así se expresa E. RAIMONDI, <<Dalla Bibbia a Taide>>, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Turín, Einaudi, 1982 (1ª ed. 1970), pp. 199-207.

(20) F. VIERI, <<Le "pièces interdit" de Corrado Govoni>>, *Studi italiani*, cit., p. 66.

sità>> (*Cleopatra*, I, *Maga*, *Vas luxuriae*), <<O movenza di coscie serpentina>> (IV, *Nel bagno*). La Pamphila (*Poema paradisiaco*) de D'Annunzio, inspirándose en su etimología (recordemos el Pánfilo protagonista del poema del siglo XII, *Pamphilus de Amore*), es la mujer de todos, <<da tutti posseduta, dal mendico/e dal sire>>, la elegida por el poeta para experimentar su amor infinito, su amor pánico: <<Ne le sue membra impure/io coglierò tutto il desio terreno,/conoscerò tutto l'amor del mondo>>. Es el arquetipo de la mujer desconocida, ambigua (incluye la referencia a Safo y a sus <<segrete amiche>>), misteriosa, quimérica deseada por imposible, experta en amores, lasciva y cósmica, como la Gran Ramera bíblica. El modelo italiano de Govoni es el D'Annunzio de *Intermezzo*. En el *Preludio* de este poemario el poeta describe un viaje iniciático (afín al viaje de Ulises dantesco) hacia la Gran Ramera, mujer lujuriosa, ambigua, insondable y metamórfica. En ella se encierran todas las mujeres posibles que simbolizan el placer y la seducción del hombre joven: áspid, sirena, sabia, Medea, Circe, Onfalia, Dalila, Herodías, Demonia, Dishonra, Lujuria Omnipresente. La mujer ramera es vista en la literatura y la pintura del siglo XX sobre dos flancos: la cortesana sublimada o la prostituta vulgar; la Naná de Zola es una mezcla de ambas, nacida en la miseria y seductora de adinerados. Les *diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly pone de manifiesto esta tipología femenina que lleva a la destrucción, recuérdese que la sifilítica es otro tipo real que estigmatiza maléficamente a la mujer. En este sentido son de gran importancia las figuras de diversas adúlteras, variantes de la ramera y de la lujuriosa, que se nos presentan en *Le adultere* (*Intermezzo*) de D'Annunzio, haciéndose eco de la tradición. Entre ellas encontramos a Helena, esposa de Menelao raptada por Paris con su consentimiento (<<al suo voluttuoso esilio/data>>) según la leyenda²¹. Herodías, <<concubina

(21) A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1984 (1ª ed. 1975), pp. 405-406.

insonne>>, mujer adúltera y homicida, la presenta en la molición del placer junto a la macabra descripción de la cabeza cercenada de San Juan Bautista. *La donna di Giudea* parafrasea el texto evangélico de San Juan (8,1-11) sobre la mujer adúltera. Isolda, Lady Macbeth, la duquesa Isabel Orsini, Ana Bolena, etc., son otras de las mujeres adúlteras. Según el texto bíblico el adulterio provoca al hombre su expulsión del reino de los cielos (1 Corintos 6, 9). Tanto Magdalena, como Taide, Cleopatra o Lucrecia representan no sólo el topos de la mujer insaciable, sino de la docta en placeres, cuya sabiduría y experiencia eróticas a menudo se combinan con el hombre letrado inexperto: <<O magnifica donna di Magdàla,/dotta ne le lussurie più segrete;/...nuda sul letto in una positura sapiente>> (*Magdalena, Vas luxuriae*), <<l'espertissima loro imperatrice>> (*Taide*), <<Io son maestra de le oscenità/che non conosce alcuna cortigiana>> (*Cleopatra, I, idem*), <<o dotta in cavalcare gli impazienti/corsieri ed i quieti palafreni>> (*Lucrezia Borgia, I, idem*). En los miembros de la Pamphila dannunziana el poeta conocerà <<tutto l'amor del mondo>>, besarà sus manos, <<le sue mani/esperte>>, y aprenderá de ella <<tutti i nomi/più dolci e ardenti>>. Las <<mani sapienti>> las encontramos en Govoni en *Laide IV*, y en *Culto di mani*: <<Mani sapienti/di cortigiane o d'avvelenatrici,/mani avvezze a palpare i bei scarlati>> (*Giallo crisantemo e Violetto pasquale*)²². También los <<baci sapienti>> de las rubias mujeres de Enzo Marcellusi le harán gritar y morir de placer (*Canzone delle bionde magre, Il canto violento*)²³. La Safo de Colautti tiene la <<bocca sapiente>> (*Saffo, Canti virili*, 1896). Recordemos que ya Leopardi, en su poema de mayor erotismo llama a Aspasia <<dotta allettatrice>> (*Aspasia* ; cfr. <<carne allettatrice>>, *Taide, Vas luxuriae*), que en *Les métamorphosis du vampire* de *Les fleurs du mal* la mujer se

(22) Secciones presentes en *Le fiale*, Milán, Garzanti, 1948 (sólo en esta edición y no en la de 1983)

(23) En G. VIAZZI, *Dal simbolismo al Déco*, cit., pp. 517-518.

llama a sí misma <<docte aux volputés>>, y que para D'Annunzio las manos de Pamphila son <<mani esperte>>. Esta sapiencia femenina se encuentra también, según nos indica Vieri²⁴, en Colautti: <<Dotta nel bacio e nel veleno tardo>> (*Canti virili*), o en Rodenbach: <<O si subtiles mains expertes aux luxures>> (*Les Lignes de la Main, Les vies Encloses*). En Manuel Machado la tipología femenina aparece entre la niña pura y la gitana fatal. Sin embargo, las alusiones a la mujer prostituta están envueltas en la idealización, uniendo a poeta y a hetaira en el desclasamiento social, tal y como acaece en Govoni: <<Somos, a un mismo tiempo, santos e infames;/somos, a un mismo tiempo pobres y reyes!./Yo sé que los mismos que nos adoran/en el fondo nos guardan igual desprecio./;Ven tú, conmigo, reina de la hermosura;/hetairas y poetas somos hermanos!>> (*Antifona, Alma*). El burdel que describe Carrere en *Un son de bordones* (*Versos de bohemia*) es <<encrucijada de hetairas...;/En el negro burdel, la andrajosa pupila,/cariátide del vicio, con su voz de lamento,/bordonea una copla flamenca>>. Es una mezcla de bohemia, miseria, exotismo y folklore andaluz. Al igual que en Govoni también la mujer de Carrere es diosa prostituta: <<Ven, diosa prostituta; ven, coqueta inmortal! >> (*Pantomima, Del misterio y de la muerte*).

El lesbianismo es otra de las formas de representar a la mujer *luxuriosa*. En el soneto *Magdalena* (*Vas luxuriae*) la protagonista es vista en relación homófila al excitar a sus <<gioviní amanti>> que <<rendi inquiete/con un sol sguardo ove l'ardente sete/de la carne agognata batte l'ala>>. Laide, protagonista de tres sonetos, se describe en el primero en actitud masturbatoria, en el tercero y cuarto (puesto en boca de la misma) se da al amor lésbico con <<una bionda amica prediletta>>, <<innamorata tenera>>, de formas animales, <<chioma

(24) F. VIERI, <<Le "pièces interdit" de Corrado Govoni>>, *Studi italiani*, cit., p. 65.

corvina>> y <<groppa>> serpentina. Cleopatra ya no es la reina egipcia legendaria, mujer fatal de hombres y emperadores, sino que prefiere <<i baci voluttuosi/de le giovani lesbie virtuali>> (II, *Il mio ventre, Vas luxuriae*). Muy cercanos se encuentran los tipos hermafroditas, aunque ponen de relieve la ambigüedad sexual más que la lujuria. La figura de Paca en *La cara de Dios* es caracterizada por una semblanza hermafrodita: <<Su rostro no tenía la expresión común a la belleza femenina; antes bien, tenía como un sello masculino. Era un mixto de hombre y de mujer, poseyendo con toda la gracia de ésta toda la varonil decisión de aquél>>. Crise es la encarnación de la mujer lésbica y lúbrica acompañada de <<corpi molli e adolescenti>> y <<amiche lusinghiere>>, a la cual el poeta anima a realizar el tópico del *collige, virgo, rosas*: <<dopo un giorno appassiscono le rose,/e tutto è vanità fuor che il piacere>> (*Crise, Vas luxuriae*). La Crise govoniana se encuentra en relación directa con la Khrysis de Louÿs, como cortesana dedicada voluptuosidad lésbica, al igual que Khrysis con la sierva Dyalà: <<O CRise bianca,.../calca le tue giovani impazienti>> (*Crise, Vas luxuriae*). No en vano el subtítulo del poema lo constata: <<leggendo Pierre Louÿs>>. Laide (*Desiderio*, I, idem) es descrita en acciones de autoerotismo hermafrodita, que sería un lesbianismo *in absentia* del otro, pues en otro soneto dedicado a la misma (*Delirio*, III, idem) aparece la <<innamorata tenera>>, cuyo vientre es más placentero que los <<d'efebi adolescenti>>. Es como si la figura femenina derivase en poseedora de los dos sexos, en ser autosuficiente. D'Annunzio en *Al poeta Andrea Sperelli (La chimera)* describe a la mujer como ser andrógino, hermafrodita (aludiendo a Leonardo), cuya ambigüedad delata su carácter misterioso, impenetrable, finalmente vista como quimera o esfinge (<<bella ed omicida>>); <<mostro senza nome>> y <<muta/Imagine>> es llamada en *Preludio* y en *L'immagine (L'intermezzo)*, cuyo misterio nunca podrá desvelar el poeta Sperelli. La sonrisa enigmática de la Gioconda (Leonardo es visto como Prometeo buscador del hermafrodito,

del ser ambiguo) vence al poeta apasionado que nunca podrá desvelar el fondo del eterno femenino: <<Io son la Sfinge e sono la Chimera.//...O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;// ma non saprai giammai perché sorrido>>.

No es de extrañar la presencia de figuras de amores sáficos dada la abundancia de éstos en la pintura y literatura decimonónicas, desde los prerrafaelitas (*Musica matinal* de Rossetti presenta una cierta androginia en los rostros) a Toulouse-Lautrec (*Las dos amigas*, 1895) o los poetas liberty italianos, como los *Sonetti dell'androgine* (1906) de Ricciotto Canudo o la *Saffo* de Arturo Colautti (*Canti virili*, 1896). Baudelaire poetiza el amor lésbico en *Femmes damnées* y en *Lesbos*, a cuyas protagonistas ve como <<O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres, /... Chercheuses d'infini>>. Verlaine en *Les amies* (1867) había publicado (luego condenados) seis sonetos de amor sáfico; en su *Ballade Saphho (Parallèlement)* el poeta se transforma en una Safo que se deleita con los placeres de sus compañeras. En este sentido la poesía de amor sáfico de Pierre Louÿs era conocida por Govoni, no en vano *Afrodita* (libro que narra las peripecias de la cortesana griega Khriyís) figuraba en su biblioteca, en la que más tarde se encontrarán *Les chansons de Bilitis*²⁵, poemario sáfico por excelencia. De hecho la cortesana Bilitis es un arquetipo femenino apócrifo en el que se conjugan el amor mercenario y el amor sáfico en un ambiente idílico, campestre y delicadamente elegíaco. La lésbica decadente deriva del tipo baudelaireano, del <<rifiuto della sessualità produttiva, stigmatizzata nella "naturalità" della donna animalescamente feconda>>²⁶. Pero la lésbica govoniana no tendrá la <<froide majesté de la femme stérile>> baudelaireana (*Sed non satiata, Les fleurs du mal*), sino que una atleta y una sabia del erotismo.

(25) Según señala L. CARETTI en <<Vas luxuriae>>, *Strumenti critici*, fasc. III, octubre 1975, p. 166.

(26) M. Di Maio, *Pierre Louÿs e i miti decadenti*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 139.

A ello se debe añadir la figura del andrógino, no presente en *Vas luxuriae* pero sí en ciertas figuras de otras secciones, como los serafines que tienen <<visi feminini>> (*Offertorio, Le fiale*). Govoni representa a la mujer prerrafaelita dentro del ámbito solemne de la iglesia, cuyas vidrieras un <<pittore pre-rafaelita/figurò di pacifiche angelele>> (*Preraphaelica*). Las figuras angélicas aparecen masculinizadas o feminizadas. Gautier y Balzac ya habían presentado dos figuras, en cierto modo transsexuales, la Mademoiselle de *Mademoiselle de Mapin* (1835-36), que para conocer el mundo del hombre se masculiniza, y el Séraphitus de *Séraphita* (1835), chico que se une a una pareja. En *El hombre sin atributos* (1942) Musil fijará la figura andrógina en los dos hermanos Ulrich y Agathe que se reencuentran para formar una sola alma en dos cuerpos. Uno de los prisioneros que se presentan al Marqués de Bradomín de la *Sonata de invierno* es <<el más admirable de los efebos>>, que, a su vez le recuerda a la joven novicia que le ha consolado en la amputación de su brazo, y en su fantasía mezcla rasgos de ambos en un ser andrógino: <<recordé a la niña de los ojos aterciopelados y tristes, y lamenté con un suspiro, que no tuviese las formas gráciles de aquel efebo>>. Pero es D'Annunzio el modelo más cercano y el más fiel a la tradición latina. En *Invocazione (Intermezzo)* la ensoñación de la amada se modela según la <<ambigua forma,.../bello Ermafrodito adolescente>> (mito descrito más tarde en *L'Andrógine, La chimera*), tal y como lo narra Ovidio en el libro IV de las *Metamorfosis*. El andrógino en D'Annunzio es fuente de anhelos implicados, la conjunción de lo Uno y lo Diverso, del ser ambiguo, de la mujer metamórfica, del yo y de la vida. Se convierte en belleza misteriosa y medusea: <<Io guardo nel cuor mio;.../è tutto avvilupato/da una spoglia di serpe>> (*Donna Francesca, X, La chimera*)²⁷. El mismo

(27) Sobre la figura del andrógino de final y principio de siglo véase F. FRANCHI, *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Otto e Novecento*, Bergamo, cit. y sobre diversa iconografía del mismo E. de DIEGO, *El andrógino sexuado*, Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1987.

sentido no sólo de unión de diversos sino de posesión de ambos sexos y, por tanto, de ser sobrehumano, tal y como sobrehumana es la mujer *luxuriosa* de Govoni, posee el hermafrodita de Samain: <<monstre éclos, exquis et surhumain,/Au ciel supérieur des formes plus subtiles>> (*L'Hermaphrodite, Au jardin de l'Infante*, 1893-97).

La mujer fatal es a menudo caracterizada por el exotismo. En *Invernal* (*Azul*) Darío describe a la mujer con la que sueña el poeta: <<nerviosa, sensitiva,/...bellos gestos de diosa,/tersos brazos de ninfa>>. Sin embargo, en *Divagación* (*Prosas profanas*) enumera toda una serie de características que se corresponderían con las mil formas de la mujer fatal que el poeta desea para sí, desde la diosa Diana, hasta la gitana, a la japonesa de Kioto, la negra de Jerusalén o la reina de Saba. En *Alaba los ojos negros de Julia* (*Prosas profanas*) el poeta la identifica con las reinas <<magníficas y fuertes,/...que daban los amores y las muertes./Pentesilea, reina de amazonas,/Judith, espada y fuerza de Betulia,/Cleopatra, encantadora de coronas,/la luz tuvieron de tus ojos, Julia>>. El <<alma de una esfinge>> de la protagonista de *Para una cubana*, y la Margarita que posee los <<labios escarlatas de púrpura maldita>> son ecos de la mujer fatal, pero sólo serán ecos ya que Darío sueña siempre con esa mujer ideal perseguida²⁸. Por ello en él se sobrepone la mujer apolínea a la mujer medusea, lo bello a lo siniestro, el erotismo exaltante a lo cruel y tenebroso. La mujer satiresa de *Palabras de satiresa* no posee la crueldad de otras mujeres fatales, sino que es vista como ninfa sin atributos malignos. Por ello su esfinge femenina está más cerca de la princesa ideal que de la mujer terrible y ambigua: <<Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;/apoyada en mi brazo como convaleciente,/me mirará asombrada/con íntimo pavor;/la enamorada esfinge quedará estupefacta;/apagará la llama de la vestal intacta,/¡y la faunesa anti-

(28) R. FERRERES, <<La mujer y la melancolía en los modernistas españoles>>, en L. LITVAK (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981 (1ª ed. 1963), pp. 171-183.

gua me rugirá de amor>> (*Ite, missa est, Prosas profanas*). En *Le fiale* se expresa la exaltación del Eros en sus formas anticonvencionales, fuera de la vulgaridad cotidiana, mostrando la faz tenebrosa del alma femenina provocadora de violencia o muerte, según la belleza medusea puesta como modelo desde el Romanticismo ²⁹. No lejanas de anticonvencionalismos son las mujeres de Valle-Inclán, la amante adúltera Octavia Santino con <<un dios adolescente>>, o la condesa de Cela de *Femeninas*. Junto al eros transgresor, propio de todo el decadentismo, se sitúa el alejamiento temporal y geográfico. En Oriente se busca lo antiquísimo y lo exótico, y la mujer oriental es motivo reiterado en todos los artistas: Cleopatra es uno de estos modelos. *Aida* (1871) de Verdi había puesto en alza el Egipto faraónico con sus esoterismos, sus animales fabulosos y fetichistas, el culto de los astros, etc., amalgamado con el Egipto musulmán. Pero había sido Gautier el iniciador del exotismo con *Une nuit de Cléopatra* (1845), depredadora mortífera de hombres, luego seguido por la *Salammbó* (1862) de Flaubert. Mujer exótica y maléfica se unen en las diversas protagonistas de novelas y poemas del siglo XIX ³⁰. Piedras preciosas, perfumes, topónimos, etc., de carácter exótico y orientalizante envuelven todo el libro de Govoni, como corresponde al gusto de la época. A la cortesana Frine (*Frine, Vas luxuriae*) le muerde en el cabello un <<rettile di crisolito>> (cfr. <<Rilucevano il carbonchio e il crisolito/sul suo capo sovrano>>, D'Annunzio, *Sopra un "Adagio" (di Johannes Brahms), Poema paradisiaco*), las hetairas de *Splendenti di gioielli orientali (I Modi. Anime e simboli*, 1896), de Romolo Quaglino son descritas con recargo de estos adornos. A la renacentista Lucrecia Borgia, a la que la leyenda (el drama de Donizotti, por ejemplo) la ha estigmatizado como mujer fatal se le asocia el oro de Golconda (cfr. el príncipe de

(29) M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, Sansoni, 1976 (1ª ed. 1930), pp. 19-40.

(30) *Ibidem*, pp. 156-168. Véase también G. SCARAFFIA, *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.

Golconda o de China de *Sonatina de Prosas profanas*). Govoni alimenta el carácter de mujer fatal, libidinosa, incestuosa, homicida que la leyenda había forjado de Lucrecia: <<Ed ora dove sei, o incestuosa/figlia del papa lurido ed abbietto,/o tu, che nella stanza misteriosa/sopra il corpo d'un drudo giovinetto//provavi una lascivia sanguinosa/e lo scannavi con un tuo stiletto:/dove sei, o Madonna lussuriosa/non mai sazia di coito diletto?>> (*Lucrezia Borgia*, III, *Vas luxuriae*). Pintores y literatos describían mujeres orientales envueltas en oropeles, perfumes y escenarios lujosos. A su difusión contribuían las revistas ilustradas o las exposiciones, como la Exposición Universal de París de 1900. En ella Darío admira los cuadros de los prerrafaelitas, precisamente algunas figuras femeninas de sus poesías, como el hada de de *Autunnal (Azul)* o la princesa de la *Sonatina (Prosas profanas)* se acercan a la mujer prerrafaelita³¹. Las amadas de los poetas se convierten en odaliscas, huríes, hetairas, geisas, etc., y el poeta en sultán dueño del harén³². El exotismo va desde una a otra parte del mundo, desde la niña Chole valleinclanesca, con <<bellas actitudes de ídolo, esa quietud estática y sagrada de la raza maya>>, hasta la odalisca musulmana de Villaespesa, uno de los poetas españoles más divulgadores del exotismo musulmán. Baste recordar *En el harén (El patio de los arrayanes)*³³. Precisamente *El mirador de lindaraxa* (1908) está construido con una amada árabe ideal y con la Alhambra como telón de fondo. *Las mujeres del Generalife (Los*

(31) Véase al respecto F. LOPEZ ESTRADA, *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971, <<Más sobre el prerrafaelismo de Rubén Darío>>, Revista de la Universidad Complutense, 1980, pp. 191-203. Sobre el estetismo como fenómeno europeo uno de los primeros en hacer un balance en Italia es A. GRAF, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, Loescher, 1897, pp. 401-459.

(32) L. LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979.

(33) <<Soy sultán. De todas las cautivas/de mi harén, una sola con su esplendor me ciega:/beleza luminosa de noble stirpe griega/y manos a los juegos de amor jamás esquivas>> (*En el harén*). Incluso esta mujer exótica aparece en los versos apacibles y crepusculares de Fernando Fortún: <<la miliunanochesca visión de unas huríes,/en la noche oriental, surgía sobrehumana>> (*Cromos*, VI, *Reliquias*).

nocturnos del Generalife) describe una serie de figuras femeninas, algunas de las cuales acaban trágicamente en muerte violenta (la sangre es elemento recurrente) causada por el emir que por celos mata a la esclava, o ella misma se suicida al ser vejada sexualmente (*Leida*). Pero también, en consonancia con la Cleopatra govoniana, en otros casos inicia al amor a su paje (*Zulima*). Las mujeres fatales de final de siglo son legendarias, perversas y lúbricas. Están más allá del bien y del mal, y esa superioridad insondable y ambivalente del alma femenina las hace dueñas del destino del hombre. Al encanto se une la perversidad y la depravación hasta cotas insospechadas. La mujer *luxuriosa* es una de las manifestaciones de la mujer fatal, de la <<donna fatale sintetica>>³⁴, esto es, la mujer que posee una multiplicidad de facés eróticas, una casuística amorosa que, sin embargo, se condensa en una serie de tópicos estereotipados que el imaginario masculino ha creado para posesionarse de la feminidad, del otro que lo acecha y sin el que no puede vivir. En ella se dan la mano las representaciones de los arquetipos femeninos y de la moda de fin de siglo, tal y como Svevo nos presenta a Angiolina en la mente de Emilio Brentani: <<Aveva immaginato la sua eroina secondo la moda di allora: un misto di donna e di tigre>> (*Senilità*)³⁵. Es la misma mujer tigre de Péladan: <<Ne te fiess pas plus à cette femme qu'à un tigre>>³⁶. La mujer tigre es, amorosa y misteriosa, como en el cuadro de Khnopff, *Caricias* (1896), o violenta y lúbrica, como en la visión de Samain: <<J'étais trigre parmi les tigresses lubriques, / Dont l'échine ondulait de lents pâmoisons>> (*Visions, Au jardin de l'Infante*). Esta gimnasia de lujuria sexual será retomada y exacerbada hasta el paroxismo por el *Vas luxuriae* del joven Govoni, que, como toda la poesía decadente de final de siglo opone la "diversidad" de la poesía a la banalidad, a la hipocre-

(34) M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo...*, cit., pp. 1183 y ss.

(35) I. SVEVO, *Senilità*, Milán, D'Oglio, 1967 (1ª ed. 1898).

(36) Apud F. FRANCHI, *Le metamorfosi di Zambinella*, cit., p. 187.

sía y a la mercantilización de la mujer en la sociedad mediante el exceso erótico y la condición sobrehumana y transgresora de la *luxuria*: <<Vierge d'or et de sang, vierge consolatrice,/Vierge vierge à jamais, vierge dévoratrice>> (*Luxure, Au jardin de l'Infante*). De la tristeza de la carne del *Vas tristitiae* (*Aun jardin de l'Infant*) de Samain se ha llegado a la obscenidad epatante del *Vas luxuriae* govoniano. La animalidad (tigre, serpiente) es la condición de la mujer lujuriosa insaciable de placeres, insaciable de <<etère/e degli ermafroditi adolescenti>>, de <<guerrieri impetuosi>> y de <<giovani lesbie>> (*Cleopatra*, II, *Vas luxuriae*). La *femina luxuriosa*, <<deité symbolique de l'indescriptible luxure>> (*A rebours*), expresa el *luxus sexus* ante la mojigatería (<<nostre donne moderne senza sesso>>, *Taide, Vas luxuriae*) moderna. La libido es encarnada en la supermujer, que a la <<fame di carne>> aúna el sacrilegio, la voracidad de la vulva mítica, <<alcova del piacere>> (*Cleopatra*, I, *Vas luxuriae*) y el autoerotismo, esto es, la autoreferencialidad. La vulva devora, cercena y excluye al hombre en su narcisismo erótico: <<E a calmare la voglia prepotente/de la carne di femine eleggeva/l'auleda da la vulva sovrumana>> (*Laide*, IV, *idem*), terminando la donna govoniana por masculinizarse y adueñarse del poder fálico, docta en cabalgar <<impazienti corsieri>> (*Lucrezia Borgia*, I, *idem*): <<acuti denti>> (*Giuditta*, I, *idem*), <<durissime mammelle>> (*Giuditta*, II), <<vulva sovrumana>>, <<dure coscie>> (*Laide*, IV), tal y como se presenta la Salomé fálica de Huysmans: <<Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commadement, le bras droit sur les pointes...>> (*A rebours*). La mujer engullidora y cercenadora arrebatada el poder al hombre, goza y castra al mismo tiempo, está más allá de la realidad.