

# Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde

COORDINADOR:

MAURO ARMIÑO Y ANDRÉS PELÁEZ



**Comunidad de Madrid**  
CONSEJERIA DE EDUCACION

*Ciclo de conferencias  
en torno a Oscar Wilde*

*Ciclo de conferencias  
en torno a Oscar Wilde*

COORDINADORES

MAURO ARMIÑO Y ANDRÉS PELÁEZ



**Biblioteca Virtual**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
**Comunidad de Madrid**

Tirada: 1.000 ejemplares

P.V.P. 1.000 pts. 6 €

Edición: 11-2001

© De esta edición:  
Comunidad de Madrid  
Consejería de Educación, 2001

© De los textos, cada uno de sus autores:  
D.L.: M-48.748-2001  
I.S.B.N.: 84-451-2141-3  
Imprime: BOCM

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

[www.madrid.org/edupubli](http://www.madrid.org/edupubli)

[edupubli@madrid.org](mailto:edupubli@madrid.org)

## *Índice*

*Prólogo* 9

Nuria ESPERT, Mario GAS Y Terenci MOIX

*En torno a Salomé* 11

Luis ANTONIO DE VILLENA

*Wilde Total* 27

Benito NAVARRETE PRIETO

*Salomé, el concepto de la mujer fatal  
en la pintura española de fin de siglo* 45

Jesús RUBIO JIMÉNEZ

*Oscar Wilde en España,  
en el cambio de siglo* 57

Andrés PELÁEZ

*El teatro de Oscar Wilde en España  
1940-1990* 99

Mauro ARMIÑO

*Un final para Oscar Wilde:  
Proceso, cárcel y balada* 115

## *Prólogo*

*Cien años se cumplen, en este que cierra el siglo XX, de la muerte de Oscar Wilde, uno de los genios mayores de la literatura universal. La Comunidad de Madrid, a través de su Consejería de Educación, no ha querido estar ausente de las conmemoraciones que se celebran en todo el mundo. Tal es el sentido de este ciclo de conferencias que se desarrolló durante los meses de octubre y noviembre de 2000 en el Círculo de Bellas Artes, con el concurso de destacados especialistas y conocedores de la vida y la obra del escritor. Su alcance es evidente: Wilde murió como un proscrito, víctima de la intolerancia de su tiempo, pero cien años después de su muerte el genio wildeano sigue esplendente, su teatro se representa en todas las lenguas y sus libros son siempre un éxito seguro para cualquier editorial. Wilde ha triunfado de sus verdugos y hasta la catedral de Westminster le ha consagrado una vidriera. Por eso, si al cumplirse esta efeméride debemos rendir homenaje al genio, también lo debemos hacer al hombre que fue víctima de la intolerancia y la cerrazón mental. Homenajear a Oscar Wilde es homenajear a la tolerancia, a la declaración de los derechos humanos, que estableció rotundamente que ningún hombre puede ser discriminado por razón de sexo, raza u opinión. Lejos de los escándalos mundanales y del ruido y la furia de su época, la figura de Wilde se yergue como una invitación a la solidaridad y tolerancia entre los hombres, y su obra fulge con el fulgor de la belleza genuina, que es capaz de derrotar al tiempo.*

## *En torno a Salomé\**

NURIA ESPERT, MARIO GAS Y TERCENCI MOIX

PRESENTACIÓN DE ROSA BASANTE: Los cien años de la muerte de un genio entendemos que deben conmemorarse siempre, pero resulta aún más obligado hacerlo cuando ese genio murió en la proscripción, el abandono y el desprecio de toda una sociedad. Así ocurrió con Oscar Wilde, que fue víctima de un proceso infame y una sentencia aberrante, que le condujeron al presidio y a la muerte civil, detrás de la cual tardó poco en llegar la muerte real.

Existe hoy un consenso universal sobre los tristes acontecimientos que despeñaron a Wilde por el abismo: lo mató el clasismo y, sobre todo, lo mató la intolerancia. Instituciones como la Iglesia Anglicana y la Iglesia Católica han rehabilitado la memoria de Wilde, que está ya rehabilitada en la conciencia universal más avanzada. Al recordarlo en su centenario, al homenajearlo, la Comunidad de Madrid, a través de su Consejería de Educación, se suma a esa rehabilitación.

Wilde fue un comediógrafo agudo y brillante, un poeta memorable, un narrador exquisito y profundo y un ensayista moral de alto calado, como revela su magnífico *De Profundis*.

Murió cuando agonizaba el siglo XIX, pero ha sido también un escritor del siglo XX, cuyas obras no han dejado de reeditarse y de representarse en todo el mundo. Desde luego, un escritor del nuevo

---

\*El texto de esta mesa ha sido tomado directamente de las intervenciones orales de los ponentes. De ahí su lenguaje entrecortado que respeta los vaivenes e indecisiones de la palabra.

siglo al que nos asomamos, porque es un clásico y, como todo clásico, un escritor vivo que nos sigue iluminando con la parábola de aquel principito estatua que renunciaba a las pedrerías de su cuerpo para ayudar a los humildes, con la estremecedora meditación sobre el amor y la muerte, y la pena de muerte de su *Balada de la cárcel de Reading*, con la reflexión moral que revelan sus ensayos y sus obras de teatro, con la extrema brillantez de un gran genio.

El hombre Wilde era un espectáculo en sí mismo, según atestiguaron sus contemporáneos, pero lo que nos queda son sus palabras, y son estas las que van a ser convocadas en este ciclo de conferencias que ha organizado la Consejería de Educación a través de su Departamento de Relaciones Institucionales, cuyo director, Miguel García-Posada, nos acompaña. Un Wilde visto en casi todas sus facetas, incluida la repercusión de su magnífica obra en España.

Quiero agradecer muy de corazón a los directores del ciclo, Mauro Armiño y Andrés Peláez, por su extraordinaria y cordial cooperación, y quiero dar las gracias, asimismo, a todos los intervinientes por su colaboración, y de manera muy especial a la espléndida y magnífica, con su nombre es suficiente, Nuria Espert; y a Mario Gas, y excusar la presencia de Terenci Moix, que no ha podido venir, por esos problemas que todos sabemos de los aeropuertos; ha querido estar con nosotros y no ha podido; al menos quiero agradecerle la intención de estar aquí hoy presente.

Nada más grato para mí, por eso, que estar con todos ustedes y por supuesto con estos monstruos que nos acompañan en este homenaje que Madrid rinde a un genio desde su dimensión más identificadora, la dimensión de la tolerancia y la libertad. El gobierno de Madrid quiere una sociedad sin exclusiones, una sociedad abierta, una sociedad desprejuiciada, y en último sentido esto es lo que pretendemos con este homenaje a este gran genio de la literatura universal, que se lo merecía todo solo por su obra en sí. Pero pocas veces como en este caso resulta estéril separar al hombre de su creación, al creador de sus criaturas. Muchas gracias, ahora cedo la palabra a Mauro Armiño.

MAURO ARMIÑO: Yo sustituyo aquí por emergencia a Terenci Moix. No tengo su gracia, y lo único que tengo en común con él es que ambos hemos traducido *Salomé*. Yo, aparte de eso, fui testigo de la *Salomé* de hace unos quince años en Mérida.

La experiencia de representar y ver representada *Salomé* puede parecer una cosa normal, pero lo cierto es que en Inglaterra no se



ha podido representar hasta los años 50: en su momento, fue prohibida inmediatamente, no se toleró. Oscar Wilde la escribió en francés con destino a Sara Bernhardt. Por lo que sea, no se pudo hacer entonces y en Inglaterra fue prohibida. Poco a poco se fue montando por pequeños grupitos teatrales un poco a escondidas, e incluso le costó el puesto a un crítico de teatro en cierta ocasión, ya bien avanzado el siglo; por defenderla.

Y el principal problema es pensar por qué *Salomé* estuvo prohibida durante tanto tiempo. El puritanismo inglés prohibió durante mucho tiempo también el *Ulises* de Joyce, supongo que hay que entenderlo por ahí, porque ahora nos parece una obra muy normal, mientras que, pese a la condena, o después de la inmediatez de la condena, a principios de siglo, las restantes obras de Oscar Wilde siguieron y siguen montándose normalmente en Inglaterra, ¿por qué *Salomé* no? Es que *Salomé* tenía un contenido erótico demasiado fuerte para la época puritana, y esto, unido al nombre de Wilde, a la condena de Wilde por homosexualidad y la vergüenza pública, debió ser la causa de la prohibición de esta obra que normalmente no tiene por qué crear ningún problema.

Además, en esa época, y apunto dos cosas nada más, *Salomé* era una figura absolutamente emblemática. Emblemática para toda la literatura simbolista, por ejemplo, aunque *Salomé* ya tenía desde el Renacimiento y el Barroco representación pictórica por muchas partes. En Francia, en la última década del siglo, se han contabilizado más de mil quinientos poemas dedicados nada más a la figura de *Salomé*. Si miramos la pintura prerrafaelista y simbolista y el número de cuadros dedicados a *Salomé*, empezando por Gustave Moreau, que hizo por lo menos dieciocho o veinte con la misma figura, podríamos preguntarnos por qué, en ese determinado momento, después del Romanticismo, se produce la exaltación de una figura, qué encarna esa figura; y resulta que lo que está encarnando *Salomé* es la mujer absolutamente rebelde, la mujer-diablo, la mujer infernal, la mujer que destroza el sistema patriarcal a través del deseo.

También en ese momento tenemos obras que están hablando de *Lulú*, como la de Wedekind, que es la incorporación de los personajes femeninos ya como protagonistas exclusivos, o más importantes, al teatro, como la Nora de la *Casa de muñecas* de Ibsen, la *Lulú* de Wedekind, etc. La encarnación de *Salomé*, lo que representa para los simbolistas, es eso, la mujer maldita, la mujer que a través

del Eros, del erotismo, arrastra al hombre. Eso nada más para puntualizar un poco por qué esa figura en ese momento, entre 1890 y 1910, tiene tanta importancia en literatura, en la pintura y la poesía sobre todo.

Y lo que pretendíamos era que entre Terenci, que fue el traductor de la *Salomé* de hace quince años, Nuria, que la interpretó y Mario Gas, que la dirigió, nos contaran la experiencia *Salomé* que, si no recuerdo mal, tuvo problemas, no del tipo enunciado hasta ahora, sino de otro, recuerdo que hubo algún problema con la piscina, o tú tenías que echarle a la piscina...

NURIA ESPERT: Las piscinas en escena siempre son problemáticas, y había una gran piscina de agua que, aunque parezca increíble, estaba helada en el mes de agosto a las doce de la noche y era un problema permanente.

Cuando decías que por qué se había creado ese problema con *Salomé*, porque realmente no parece tan escandalosa, a mí me parece que basta con leer las otras obras de Wilde, las que tuvieron aceptación, las que se representaron en vida y regocijaron y extasiaron al público inglés; ver qué mujeres pintaba Wilde en su teatro, siempre con una ironía que escondía que tal vez él no estaba de acuerdo con eso. Pero en *Una mujer sin importancia*, *El abanico de Lady Windermere*, esos temas, esas mujeres aceptadoras, que en lo más profundo de su alma pueden tener un pequeño atisbo de rebelión, y esas obras eran un éxito extraordinario, y se siguen representando como si esas mujeres todavía existieran, con lo cual debe ser que todavía existen. Aparte de que esas comedias de Wilde, a veces mal llamadas comedias, son obras maestras y lo siguen siendo, se siguen representando porque de alguna manera algo encontramos ahí de esos comportamientos femeninos.

¿Por qué molesta tanto Salomé? Porque es la antípoda, alguien que muestra su sensualidad y su sexualidad, alguien que se deja arrebatar por las pasiones, alguien que rompe absolutamente todo tipo de tabúes, los judíos de la Biblia y los ingleses de su momento, esa aureola de pecado en el sentido más interesante de la palabra que rodea toda la función, con esos seres extrañísimos, nada definidos sexualmente, que rodean al personaje; ¿qué pretende obtener ella de esa cabeza que se va a cortar? No tiene nada que ver con la Biblia o con la madre, la madre ahí no pinta absolutamente nada, ahí hay verdaderamente, como en *El Imperio de los Sentidos*, un llegar hasta el final a través del

dolor y de la sangre y de la inmolación y del asesinato. Yo creo que sabían muy bien lo que se hacían cuando le tenían temor a ese texto.

Ese texto lo representó Margarita Xirgu, estoy segura porque tengo una foto de ella de los años veinte o principios de los treinta interpretando a Salomé con la cabeza y la bandeja. Después yo creo que no se ha vuelto a hacer. Yo la hice en televisión en catalán. Después creo que se pasó por toda España doblada, en una adaptación de Terenci, que siempre se ha sentido profundamente fascinado por el personaje de ella y el personaje de Yokanaán, uno que puede controlar sus sentidos, que se supone que la belleza y la lascivia de esa mujer tendrían que descontrolar, pero que puede encontrar dentro de sí una fuerza espiritual que es más fuerte que todo eso que se desencadena; y una persona que no conoce límites y que ha roto ya todas las fronteras y se ha tirado verdaderamente al encuentro de sí misma, y lo que encuentra en sí misma es una pasión que da terror.

A mí no me agrada de esta obra que ella sea asesinada, pienso que debería morir en ese acto, pero podría morir de placer o podría hacerse el harakiri allí, al lado de él; me parece que eso acabaría de redondear el mensaje que la obra manda tantos años después y que hizo que nosotros, en el año 85, ante mí sorpresa y no sé si la de Mario, nos encontramos ante una obra profundamente escandalosa, cuando en el 85 tenemos que pensar que se llevaban diez años del nuevo periodo español y se estaba viendo de todo en todas partes, como es lógico y natural; en cine y teatro de pronto ese personaje seguía inquietando muchísimo y seguía apareciendo allí en vivo más duro que los desnudos que se ven y se veían permanentemente o las cópulas que se veían a las tres de la tarde.

Así que algo hay en ella, en esa historia que mezcla espiritualidad y carne, porque Juan no es realmente una persona religiosa, es una persona espiritual y ahí se mezcla una cosa explosiva que sigue funcionando, y, como tú has dicho, el hecho de que haya fascinado a través de los siglos a los pintores como un momento culminante de la historia de la pasión, como lo es la Judith con la cabeza de Holofernes. Pero Judith tenía unas razones que podían no dejar la pasión tan clara, podía pensarse en una cosa patriótica, pero en Salomé no hay nada de eso, en la Salomé de Wilde hay una cosa que, leída objetivamente, no tiene por qué despertar esa cosa tremenda que despierta, pero que estoy convencida de que, si dentro de cinco años un buen grupo teatral la vuelve a representar, volverá a producir ese malestar que es una de las cosas mejores que puede provocar el arte,

un malestar, una sensación morbosa que no viene tanto de lo que está escrito y dicho como de lo que se respira.

MARIO GAS: Oscar Wilde era un personaje que decía: “cuando discuto con alguien que está de acuerdo conmigo, tengo la sensación de que me estoy equivocando”; aunque solo fuera por esta frivolidad, ya es un tipo francamente interesante.

Cuando se dirige un espectáculo, en lugar de hacer exégesis, o análisis, o de poner en evidencia aquello que parece evidente, en mi opinión se hace un camino a la inversa: normalmente los textos agarran, fascinan, tienen muchos aspectos no analizados, y ponerlos en escena es una manera de irte aclarando a ti mismo sobre aquellos aspectos confuso de que te has percatado pero que no aciertas realmente a darles una traducción exacta; y a partir de ahí, con los actores y una propuesta de producción, vas descubriendo cosas, vas por caminos que a veces no habías pensado inicialmente y acabas conformando una visión determinada que casi siempre, y yo creo que es bueno, se aleja del estricto aspecto de elevarla a un diálogo, delante de un público para convertirse en una realidad diferente.

¿Qué pensó Oscar Wilde al escribir la obra? ¿A qué respondía personalmente en cuanto a su actitud como escritor, a su actitud como ciudadano frente a la sociedad que le estaba masacrando absolutamente, ante la oferta, que parece que le hizo Sara Bernhardt, para que le escribiera el texto? ¿Qué recogía, además, de las corrientes simbolistas, pictóricas también, poéticas e incluso dramaturgias del momento? Y después, ¿qué es lo que escapa de los tiempos de Oscar Wilde y qué nos puede interesar en los años veinte, los años cuarenta, los años ochenta o los años noventa? Podría irme por muchas disquisiciones, pero la verdad es que a veces en la vida las cosas son mucho más concretas y yo diría que casi culinarias. Un buen día, desde Oviedo, Nuria me llamó y me dijo: ¿quieres dirigirme en *Salomé*, de Oscar Wilde? Y dije: sí. Y a partir de ahí ya había una evidencia, que era coger ese texto y hacer *Salomé*.

Oscar Wilde es un autor que me ha gustado y me ha interesado mucho siempre. Primero, porque pertenece a esa serie de autores que, cuando estás en el bachillerato y empiezas a oír sonar su nombre, pues resulta que es un señor que escribía comedias de salón, etc, y cuando empiezas a descubrir qué hay detrás de todo eso, terminas encontrando una de las mentes más lúcidas, más irónicas, más críticas, más cínicas, más profundas, más hondas de la literatura del paso de siglo, del último tercio del siglo XIX. Sobre todo en una

sociedad tan puritana como la inglesa; pero ¿qué sociedad occidental está libre de pecado? Que tire la primera piedra.

Yo creo que hay algo que sigue operando en este tipo de personajes. Hay un poema de Cernuda titulado en inglés *Birds in the night*, Pájaros en la noche, dedicado a Verlaine y a Rimbaud, donde especula un poco con esto; dice: cuando estos pájaros vivían juntos y estaban allí, en Camden Town, y hasta fornicaban juntos, todo el mundo podía insultarles; ahora uno de ellos no está de moda, pero el otro sí, todo el mundo recita sus poemas y todos dicen bueno, bueno, Rimbaud, un tío estupendo, sí, un poco loco, pero no pasa nada. Verlaine, un tipo normalísimo, casado, estupendo, un poco loco, pero en fin. Yo creo que si los personajes como Oscar Wilde o estos hombres actuaran ahora con un coeficiente que atacara directamente el clima bienpensante de una sociedad determinada, volverían a estar en conflicto y en problemas. Los hay de hecho.

O sea que a Oscar Wilde lo contemplamos con un siglo de distancia. Nos parece que la sociedad tuvo mucha culpa en hacer lo que hizo con él, desde luego destruirle personalmente, porque todo el mundo sabe que murió a los pocos meses de todas las secuelas anímicas y físicas que le dejó la prisión; y creo que ahora sigue ocurriendo lo mismo. Un autor que es capaz de crear, en su literatura dramática, conflictos, personajes, que de algún modo son quemantes, que no se explican muy bien a sí mismos, pero que están en eterno conflicto consigo mismo y con el oponente, y si, además, y en eso yo creo que hay una ironía casi macabra, sardónica, la obra donde está subvirtiendo los valores, ... ¿son hombres los personajes de la *Salomé*? ¿Son mujeres los personajes de la *Salomé*? ¿Dónde está la diferencia de sexo, en el poder? Se habla de un personaje subversivo que va en contra de una especie de pelele que es Herodes, que cuando empieza la función ya ha perdido absolutamente la capacidad política, la capacidad erótica, la capacidad de mando, y está intentando regalar cualquier tipo de piedra preciosa a esa especie de persona o de mujer medusa, monstruo que prefiere tener la cabeza, como metáfora sexual, al sexo de ese iluminado que está por ahí, que lo único que hace es insultar, lanzar improperios; el amor del joven capitán y del eunuco, el clima de calor, esa especie de Herodes, esa especie de mural parlante, que solo reprocha, pero que está al borde del ataque como si fuera una cocainómana, una heroinómana, y todo eso en un submundo lateral donde yo creo que está destrozando constantemente la iconografía religiosa, la historia cristiana, y donde, inclu-

so, subvierte el propio concepto de tragedia terminando en una especie de pastiche, en el mejor sentido de la palabra, donde inventa acentos nuevos, en una noche extraña y calenturienta donde todos acaban con todos.

Yo creo que esto es un poco para mí, recordando al cabo de quince años, lo que en principio me puse a pensar cuando Nuria me encargó *Salomé*, que era un proyecto muy atractivo.

Yo había visto una película... Claro, *Salomé* se puede afrontar desde muchos puntos de vista hace poco; creo que pasó por Madrid, en uno de los Festivales de Otoño, hace cinco o seis años, que era un montaje de Steven Berkoff, y yo había visto a principios de los 70 una película un poco *underground* de un genio italiano algo inclasificable que se llama Carmelo Bene. No sé si a ustedes les dice algo este nombre, pero Carmelo Bene es un actor, dramaturgo, comediógrafo, cineasta importantísimo, pero que viene desde hace treinta o treinta y cinco años subvirtiendo sistemáticamente todo el orden establecido artístico en el cine y el teatro italiano. Un hombre a cuyo lado se producen una serie de contradicciones enormes. La última vez que he visto medio teatro en pie, aplaudiendo y braveando insistentemente a un actor, y la otra mitad insultándole constantemente, hasta los peores insultos, y a su vez él insultando al público, fue en una función de Carmelo Bene que vi en Roma, *Le Cene delle doffe*.

Yo vi una *Salomé* de este hombre, muy interesante, que creo honestamente que fue un poco el punto de partida para afrontar la propuesta que me hacía Nuria. Había dos *Salomé*s, una era Donai de Luna Negra y la otra era *Verushka*. El hacía el papel de Herodes. El es un hombre, algunos estructuralistas han escrito libros sobre él, ... es un hombre que repite su nombre hasta la saciedad en sus actuaciones; es capaz de hacer un Mercuccio en un *Romeo y Julieta* que después que le matan siguen muriéndose toda la función en una cama blanca y roba el papel a los demás personajes y sigue haciendo sus monólogos.

El hacía de Herodes, y san Juan Bautista era un señor calvo y con bigote al que tenían oculto dentro de una gran tina de vino de la que le sacaban de vez en cuando, y este hombre iba cantando una canción italiana de los años treinta, *Ridere senza mania incunía*, y los judíos le iban dando con unos libros de piedra, le iban dando así en el coco, y él iba vestido de jugador de la escuadra *azzurra*, o sea de jugador de la selección italiana de fútbol. Entonces había un

Cristo que estaba intentando autoclavarse en la cruz. Parecía que lo conseguía cuando podía clavarse los pies, parecía que lo conseguía cuando podía clavarse la mano izquierda con la mano derecha, pero sus problemas empezaban cuando sólo le quedaba una mano.

Y recuerdo que había una secuencia maravillosa y estruendosamente poética y fuerte y muy bien filmada al final, cuando Salomé le desollaba vivo, le iba arrancando la piel a tiras a Herodes en una playa, con una fotografía muy muy quemada, que cada vez se veía con más dificultad, mientras sonaba el *Te Deum* de la *Tosca* de Puccini. Una obra muy impresionante, rodada con una sola cámara, con un foco instalado en la parte superior de la cámara y con unos decorados fluorescentes y un estanque. Era una especie de locura pero muy agresiva. Imagino que fue un poco una de las visiones que tuve cuando Nuria me propuso esta obra y empezamos a hablar.

Nuria tuvo otra gran virtud, que fue decirme, a partir de la gran generosidad que fue ofrecermé este montaje: “¿por qué no lo hacemos con Enzo Friggerio? Claro, cualquier director de teatro a quien se le nombre a Enzo Friggerio se pone a dar botes de alegría, porque para mí es uno de los cuatro o cinco escenógrafos que han hecho historia en el mundo en estos últimos treinta o cuarenta años.

La verdad es que yo no le conocía, conocía su obra. Me fui a trabajar a su casa en Italia, y durante dos semanas estuvimos hablando mucho de *Salomé*, y de ahí salieron dos propuestas, dos posibilidades. La oferta, el trabajo, se concretaba en una *Salomé* al aire libre. Difíere mucho plantearse un trabajo al aire libre, *al aperto*, que en un teatro digamos a la italiana. Las dificultades, la geografía propia de un espacio condiciona mucho cómo tienes que abordar el espectáculo; al aire libre no tienes ni contraluces, ni cenitales, ni puedes subir ni bajar decorados; es un lugar donde has de amoldarte a esa estructura más o menos, en unos sitios griega, en otros romana, y en otros el Palacio de Deportes o la plaza del pueblo, sea grande o pequeña.

Entonces estuvimos en la casa de Friggerio, en aquella época Friggerio vivía muy cerca de Roma, muy cerca de Ostia, en un pequeño pueblecito con una casa muy romana, que parecía que éramos Petronio, y discutíamos por la noche. Volvimos con dos propuestas para Nuria: una era seguir conservando de algún modo lo que el autor dice, los presupuestos históricos, formales, de la función. Otra, intentar hacer una adaptación y situarla en los primeros años del Holly-

wood mudo, donde se hacía una película sobre Salomé y había una fiesta donde estaban todos los personajes.

Después de hablarlo mucho nos decidimos por la versión histórica, y prácticamente enseguida tuvimos claro que toda la iconografía, sobre todo de vestuario, debíamos basarla principalmente en Moreau. Yo creo que Moreau ha sido el que mejor ha pintado todos los aspectos de Salomé y nos venía muy bien para la estética que queríamos adoptar. Y enseguida inventamos, o inventó Friggerio, una especie de platillo volante, polícromo, con una piscina circular en el mismo centro, a modo de matriz, de útero, de epicentro; una gran piscina en la que iba a desarrollarse fundamentalmente, aparte de muchas partes de la acción, la danza de los siete velos, una danza de difícil traducción, porque eso de que se va quitando un velo, y luego otro velo, pues sí, eso, leído, puede tener su interés, pero creímos que lo que había que hacer era captar toda la sexualidad y el dominio, la lucha de dominios que había entre los dos, tú me das, yo te doy, yo te busco, te hago ver que no... Entonces inventamos que esa danza de los siete velos tenía que ser una especie de pequeño reclamo sexual con movimientos dancísticos y guturales de los actores y de un colectivo que lo hacía en *off*, una especie de rito sexual, y pasar mucho de los velos. Para eso nos pusimos en contacto con Cesc Gelabert, que fue el que hizo esa coreografía en la que Carlos Lucena y Nuria Espert se metían en la piscina, se perseguían, se llamaban, se hacían gestos con las manos, con la lengua, con sonidos guturales, mientras había unos ecos que iban creando esa especie de atmósfera sexual. Y también pensamos que había que poner una música en directo, y, con los hermanos Paniagua y algunos músicos marroquíes, pusimos música en directo.

A partir de ahí se hizo el planteamiento de dirección, juntamente con Terenci, que escribió un monólogo central, nuevo, donde Salomé increpa directamente al Bautista, al que teníamos allá, debajo de una reja y donde prácticamente se pone a hablar con él, arrodillada pero con las piernas abiertas; por lo tanto está ofreciéndose a sí misma y toda su sexualidad al hombre que está abajo, así iluminado, y va diciendo improperios, imprecaciones, y por eso le cortan la cabeza. Y al final pensamos en hacer un pequeño cambio; pensamos en toda esa transgresión que Salomé operaba ante el decrepito Herodes y su mundo, ante los enviados romanos y ante ese mundo de Galilea, y no podía ser sencillamente que unos soldados la aplastaran con unos escudos, sino que ella, una vez obtenida la cabeza



del Bautista, entraba en las cuevas para estar en contacto con el resto del cuerpo, y entonces esto Herodes no lo podía soportar por lo que significaba, y tenía que ofrecer una inmolación, así que incendiaba esa cueva en la que Salomé penetraba; y la función acaba así, artatamente. Herodes eliminaba una pasión que no había podido conseguir y un posible elemento de rebaja o desintegración de su propia idea de soberanía personal y de patriarcado. Bueno, pues fuimos por ahí y trabajamos por ahí.

Hay quien dice que *Salomé* es una tragedia, hay quien dice que *Salomé* es un oratorio, hay quien dice que es una tragedia simbolista. Yo creo que no, yo creo que es una contra-tragedia, yo creo que está subvirtiendo constantemente ese *pathos* y que son unas máscaras con carne detrás, pero que ahí hay un juego que supera el puro hecho trágico y que es un poco ese tipo de teatro que está anunciando ya la desintegración de los dioses, de algún modo. Por tanto, el hombre está muy perdido, el suelo se ha abierto absolutamente bajo sus pies, y yo creo que en Grecia ocurría igual, aunque lo disimulaban, pero está ya subvirtiendo todos los códigos y está elaborando algo muy calenturiento y muy frío al mismo tiempo, aunque parezca difícil decirlo, y ofreciendo un espejo muy roto y las diez mil caras del espejo en una especie, casi diría, de *jamm session* teatral de personajes. Y un poco intentamos hacer eso, no sé si lo conseguí, yo creo que sí.

NURIA ESPERT: Yo recuerdo que cuando Mario y Enzo aparecieron con las dos posibilidades para esta *Salomé*, ambas buenísimas y ambas muy meditadas, me incliné mucho más por una aparentemente clásica visión del espectáculo, porque me parecía que el hecho de ser tan desconocida esa *Salomé*, esa obra que nos es tan familiar a la gente del teatro y tan poco al público teatral, me parecía que no nos autorizaba a que la primera vez que se mostraba en serio, para unas generaciones que no la habían visto nunca representar, era mucho mejor, era más útil para el poeta que la representáramos en un exterior que permitiera captar las ideas primeras. Ese es el criterio que también he aplicado a las óperas, es decir, he hecho transgresiones con las óperas que me han parecido muy conocidas y lo permitían, y he dejado intactas aquellas que creo que necesitan el ambiente en el que fueron escritas para ser saboreadas.

Y recuerdo el verano del 85, cómo ese espectáculo iba arrebatando por las ciudades españolas, cómo provocaba colas interminables, que tenía que venir la policía a intervenir en el momento de dar la

entrada porque no había espacio para todos. Fue verdaderamente un espectáculo... ¿escandaloso sería la palabra? Sí, algo se producía sobre eso que Mario ha llamado platillo volante y que era una terraza de mármol absolutamente maravillosa, donde por cierto había agua y donde me caí de culo una noche resbalando ¿Te acuerdas?

MARIO GAS: Sí, porque la superficie del resto era metacrilato, y con la humedad de los espacios abiertos...

NURIA ESPERT: Y no sé qué cosas le pediría Mario Gas a Cesc Gelabert, pero el baile que hacíamos el maravilloso actor Carlos Lucena y yo, dos personas que no eran bailarines, y que era muy largo y muy difícil, se volvía verdaderamente una de las cosas más interesantes que yo he hecho en mi vida, la verdad. Mario y Cesc, como él ha contado muy bien, sabían que no podíamos bailar; así se llama, la danza, así lo dice Wilde, y ahí apareció una cosa verdaderamente poderosa y para mí inolvidable, por su dificultad y por lo desagradable que era hacerlo; inolvidable por el efecto enorme que recibías desde el público, que te volvía como una oleada. Yo creo que a Wilde le hubiera gustado muchísimo.

MARIO GAS: La piscina, que decía antes Mauro que hubo problemas, la piscina tenía como seis metros de diámetro, tenía una entrada con escalones y había un lugar que cubría realmente a una persona. Entonces se diseñaron en la época unos calentadores que se introducían diez o doce horas antes de la función y que teóricamente tenían que calentar el agua. Yo recuerdo, cuando lo hicimos en el teatro Herodes Atticus de Atenas, que eso fue una gozada, porque está el Partenón ahí arriba, y es un teatro fantástico, que hacía frío aquella noche y, bueno, no había quien se metiera, eso era tremendo.

NURIA ESPERT: Nos metimos, y Salomé tiritaba, la gente debió de pensar que era por la pasión, pero era por el frío, Salomé no podía hablar, estaba congelada absolutamente. Pero esa fue una noche bella, la obra fue a Roma, la obra estuvo en Grecia, nos dio tantísimas satisfacciones y creo que fue el primer montaje que hicimos Mario y yo juntos. Y fue duro, durísimo, y bueno, buenísimo, para las dos carreras.

MARIO GAS: Duro porque había momentos, por ejemplo, en que al Bautista, que lo hacía Toni Isbert, lo extraían de esa especie de gruta que estaba en primer término, con una verja, atado con unas grandes cuerdas de pies y manos, entre cuatro guardianes; le llevaban a la piscina y le sumergían y, bueno, el primer día coordinan-

do cómo tenían que tirar de las cuerdas para que el hombre no sufriera para que no le descoyuntáramos. Pues bien, se hizo así y le descoyuntamos realmente, se dio un golpe contra el canto de la piscina y empezó a sangrar por la ceja.

Y luego era muy bonito ver toda la mítica de ese personaje iluminado, que está constantemente advirtiéndoles de lo que les ocurrirá, y el público, claro, a excepción de las pocas escenas en que está el actor en vivo y en directo, es una voz en off que asusta constantemente a Herodes, porque Herodes es el miedo, el no quedarse con nada, yo creo que es un hombre que está acabado desde el principio, no le queda ya ni un ápice de dignidad ni de grandeza, sino que está entregado, buscando como un perro las cosas.

Lo bonito habría sido que hubiéramos tenido una cámara para bajar y ver cómo estaba el actor Toni Isbert, que tenía instalada su barraquita, para que durante una hora y cuarto que no salía y solo hablaba, y hablaba con un micro, y tenía también un reverbero, con unos ecos,... pues él tenía su botellita de whisky, su mesita con un ajedrez y unas damas, para hacer unos solitarios, sus bocatas, lo tenía absolutamente organizado. Tenía como un *living-room* debajo del platillo volante ese donde el hombre estaba perfectamente instalado.

NURIA ESPERT: Nunca me enteré de eso, nunca bajé.

MARIO GAS: Los ensayos fueron bastante duros porque hay muchas maneras de abordar un texto. Por supuesto, la gracia del teatro está en que cada espectáculo puede ser diferente, depende de cómo se mire y quién lo haga. Es decir, que *Salomé* admite muchas maneras. Por ejemplo, Steven Berkoff apostaba por una versión, digamos años veinte, con una música de *standards* americanos, poniendo mucha pantomima en el espectáculo, muy limpio. Se puede hacer como si fuera una gran tragedia, muy declamatorio. A mí me interesaba mucho esa fuerza emergente de Salomé, ese personaje desatado por la furia y por la pasión, y para conseguirlo tenían enfrente un mundo muy decrepito, y un mundo un poco tangencial; llegaban los romanos allá, los judíos; los personajes más cretinos de la función son los tres judíos, eso se nota también en la ópera de Strauss, esos que dicen “profeta de Elías”. Se metían en las piscinas, se manchaban, nunca acertaban, no contaban.

Y luego esa especie de relación extrañísima entre Herodes y Herodías. Herodías no puede abrir la boca, y el otro está masacrándole, la otra con miedo. Una fiesta que nunca vemos, sí que vemos la terra-

za, Herodes abandona despavorido la fiesta en busca de Salomé, dónde está Salomé, y luego le quiere dar topacios, todo para que no lo mate, y para que se quede con él. Y luego esta mujer que lo que quiere es el coco, la cabeza del hombre, no el cuerpo, no, la cabeza como metáfora de la totalidad, y lo consigue al final frente a un iluminado y frente a un poder establecido.

Por eso yo creo que es una obra muy de máscara, en el sentido de que Oscar Wilde no estaba sólo contando la historia cuyo padre es Herodes, la hija es Salomé y la señora es Herodías y hay un señor que tienen preso. Está estableciendo una serie de códigos y de arquetipos con los que dar su visión particular de una lucha de poderes sexuales, cotidianos, del hombre y la mujer en una sociedad evolucionada pero muy puritana y con una serie de tabúes muy fuertes. En ese aspecto sí pienso que tiene esa obra un algo de inquietante, y lo va a seguir teniendo.

Pretender hoy en día que una obra sea tan inquietante como para descolocar a todo el personal... pues no, estamos en un momento en que la violencia está en la calle y lo vemos todo, y ya lo hemos visto todo, y supongo que seguiremos viendo más cosas, pero es muy difícil que una obra perturbe en este sentido, pero sí que sigue teniendo algo de inquietante y de pozo sin fondo que te permite ir descubriendo cosas, y que probablemente si la volviéramos a montar descubriríamos muchas cosas más. Ese influjo de la luna, esa poética perturbadora, esa secuencia inicial, el suicidio del joven cuando empieza la función: “qué bella está esta noche la princesa Salomé”. Y el eunuco que intenta estar con el joven, y el joven que no se sabe si es un joven o es una joven, pero que se deja querer por el eunuco pero que ama a la princesa, y se suicida y tiñe con su sangre el lago, y lo convierte en un lago rojo.

A mí me parece que hay por ahí un punto de sana enfermedad de los personajes motivados por la luna o por el entorno que les está apretando constantemente, hasta que explotan, que es muy interesante. Y creo que es una obra laica, con un sentido del laicismo total, es un contra-auto sacramental, una contra-tragedia, una obra con un sentido laico y provocador en su momento que la hace muy apetecible para abordarla desde muchos puntos de vista.

NURIA ESPERT: Yo creo que a lo largo de estas sesiones que ustedes tendrán sobre Oscar Wilde hablarán muchísimo del resto de su teatro. Nosotros hoy veníamos a hablar de *Salomé*. Pero yo no quiero terminar esta sesión nuestra, porque da la impresión de que

Mario y yo (no sé si hay más gente de teatro convocada para estas charlas) seguiremos enamorados de esa obra después de haberla trabajado en profundidad y descubrir lo que quizá no sea posible descubrir en una noche como espectador, ... me gustaría hablar cinco minutos sobre el resto del teatro de Wilde como actriz.

Nunca he representado más que *Salomé* y soy una enamorada de su teatro, también del resto de su teatro. Cada una de ellas me parece una joya y una obra maestra, verdaderamente. ¿Por qué nunca lo he representado? Yo creo que los buenos actores españoles son capaces de representar casi todo, y los buenos directores españoles son capaces de dirigir casi todo. Creo que podemos hacer buen Shakespeare, buen Strindberg, buen Ibsen, buen Arthur Miller, buen teatro japonés, buen todo, pero creo que no sabemos hacer buen Oscar Wilde. No sabemos hacer *Una mujer sin importancia*, no sabemos hacer *El abanico de lady Windermere*. Hay una cosa tan sutil y delineada, tan perfumada de la personalidad de Wilde, tan absolutamente distinta. Me parece que es mucho más fácil para nosotros hacer kabuki que hacer *Un marido ideal*. Lo hemos intentado muchas veces, han sido grandes éxitos en cuanto a público se refiere, pero yo siempre he pensado, viendo a magníficos compañeros haciéndolo, que hay una cualidad última, sutil, como una seda china transparente, que flota al lado de los personajes y de los conflictos que nosotros no sabemos trasponer, no sabemos trasladar, quizá porque no tienen posibilidad de ser trasladados; quizá no se pueden traducir nuestra manera de interpretar y de acercarnos a la cultura. He visto teatros abarrotados para ver las anécdotas, pero nunca he visto, y por eso no lo he hecho, porque creo que no soy capaz de hacerlo tampoco, nunca he visto esa sutileza. Y pienso que él no tiene suerte en el Mediterráneo porque hay algo que no consigue ser reproducido por nosotros. ¿Estás de acuerdo?

MARIO GAS: Bastante. Ya desde las traducciones, porque *La importancia de llamarse Ernesto* ya es un poco así, literal, pero que no tiene el significado que él le da a esa frase. Bueno, es el arte de la comedia, que esconde mucho más que enseña, y que hay mucho más por debajo de la punta del iceberg, y que hay que abordarla con una noción muy estricta, la de que, cuando se hace y se dice algo, detrás hay otra cosa, un modo de dominar la atmósfera y no quedarse con el enredo aparente.

NURIA ESPERT: Y el humor se vuelve chiste, en vez de sonrisa que solo pasa por la cabeza, que no tiene ni que pasar por la boca, tiene

que pasar por los ojos y la cabeza. Aquí se vuelve una carcajada porque ha sido acentuado. Tenemos una enorme dificultad, yo creo.

MARIO GAS: Lo que sí creo es que estamos ante uno de los grandes escritores, tanto como poeta (*La balada de la cárcel de Reading*) como sus libros de aforismos; leer, por ejemplo, las actas de sus juicios dan un poco el calibre de qué tipo de persona es, con qué ironía, con qué cinismo, con qué hondura, con qué profundidad, con qué entereza se enfrenta, y luego, sometido a un vía crucis muy fuerte por una sociedad determinada, que lo acaba pagando, desheredado de todo el mundo, y lo acaba pagando con su vida, que suena así un poco a lejano, pero que visto en directo es terrorífico.

NURIA ESPERT: Y el *Clamavit ad te* demuestra que si verdaderamente él hubiera querido escribir dramas al uso de su época era perfectamente capaz de escribirlos. Pero él escribe dramas, porque yo creo que todas sus obras son dramáticas, donde la risa flota permanentemente, pero la sociedad que está pintando es una sociedad a la que él mira desde una profunda compasión, como una sociedad hipócrita, denuncia la hipocresía permanentemente, en todas y cada una de sus funciones, y lo adereza para que cuele y le perdonen ser lo inteligente que es y ser quien es, y tener la biografía que tiene, y los problemas que tenía cada mañana al levantarse. Lo envuelve con ese tul del que he hablado y que es como la mariposa que, si se la toca así, ya no vuela más.

MARIO GAS: Bueno, hay algunos aparentes fustigadores de sociedades a los que permiten seguir, pero a él la sociedad se lo devolvió de una manera muy cruenta. Yo creo que toda esa ambivalencia que hay en esa imagen apriorística del Wilde de cenáculos, con una palabra fácil y con un giro siempre a punto y sabiendo encontrar la palabra hiriente, es un velo que impide ver la tragedia personal del hombre que tiene una visión del mundo, una conducta, y que está enfrentado constantemente al mundo que le rodea. Y de eso sale su expresión personal que es su poesía, su prosa y su teatro. En ese aspecto creo que sigue siendo muy actual.

## *Wilde Total*\*

LUIS ANTONIO DE VILLENA

MAURO ARMIÑO: Luis Antonio de Villena se encarga de la conferencia. Presentarles yo a Villena es un poco absurdo, pero lo que sí es cierto, por si alguien todavía no lo sabe, es que estoy seguro de que el escritor español que a lo largo del siglo ha escrito más sobre Oscar Wilde ha sido Luis Antonio, a quien se deben prólogos, artículos y libros sobre nuestro autor, además de dirigir en estos momentos una colección sobre Oscar Wilde de recuperación de los textos, artículos, etc. Ha llegado a traducir, por lo menos, una de las obras de teatro, que yo sepa por lo menos una, no sé si más (*La importancia de llamarse Ernesto*). Creo que Luis Antonio de Villena es tan conocido de todos ustedes, tanto como poeta, como novelista y como wildeano, que no merece la pena que me extienda más en su presentación. Basta con cederle la palabra.

L.A. DE VILLENA: Muchas gracias, Mauro, y a ustedes por estar aquí. He titulado esta conferencia (aunque yo prefiero decir charla, porque al no leer un texto, teóricamente sería como una conversación en la que de momento conversa uno solo, pero con un tono más distendido) con el título de *Wilde total* por dos motivos: uno digamos publicitario, pero publicitario *avant la lettre*, entonces no importa todavía, y es que yo estoy haciendo un libro que se va a titular *Wilde total*, así que utilizaba el título de ese libro que aún no está, hoy por hoy, terminado.

---

(\*) El texto que sigue es la transcripción –solo muy levemente pulida– de una conferencia. Ha de calificarse, por tanto de texto oral, que anticipa conceptos que están (y mucho más precisamente) en mi libro *Wilde total*. (Planeta, 2001).

Por otro lado, la idea de una de las cosas que podría significar Wilde total es a la que yo quiero hacer alusión sobre todo en esta charla, en la que en otros momentos se hablará de muchas cosas de Wilde y que además tiene que ver con algo de lo que ha ocurrido tradicionalmente con Oscar Wilde. De Oscar Wilde se ha hablado muchísimo, ha hablado y escrito muchísima gente y cada uno se ha quedado con algún aspecto de su personalidad o de su obra, muy ligadas entre sí. Pero generalmente se quedaban con un aspecto o con otro. No es que esos aspectos no sean verdad, cada uno de esos aspectos normalmente es verdad, pero a casi nadie se le ha ocurrido pensar que esos aspectos no se contradecían, sino que, al contrario, esos aspectos se unen, y para entender la figura de Wilde, que así resulta bastante contradictoria, hay que mezclar todos esos aspectos, es decir, no potenciar uno sobre otro ni excluir algunos, como hicieron algunos biógrafos, sino juntarlos todos.

Yo creo que no se puede tampoco empezar a hablar sobre Wilde sin mencionar al que ha sido hasta ahora su mejor biógrafo, que fue Richard Ellmann, quien publicó su biografía en inglés en 1987, desgraciadamente el mismo año en que murió el propio Ellmann. Digo desgraciadamente porque no me cabe duda, conociendo la trayectoria de Richard Ellmann, especialmente su gran libro sobre Joyce, anterior, que Ellmann hubiera mejorado mucho ese libro. ¿Es entonces que el libro sobre Oscar Wilde no es bueno? No, el libro de Oscar Wilde es muy bueno, aunque tiene algunos fallos imputables a una primera edición. Por ejemplo, les diría uno simplón: cuando menciona a los hijos de Wilde, que tuvo dos hijos, no pone las fechas de nacimiento y defunción, cuando sí las pone, por ejemplo, de la mujer. Eso se le escapó, lo normal era que las hubiera puesto. Las fechas de nacimiento las cuenta en el libro, después dice algo, muy poquito, de lo que fue de los hijos después de la muerte de Wilde, lo que no es, por supuesto, un gran error, pero que en un libro tan completo es error.

Otro ejemplo, al tratar de las relaciones de Wilde en París menciona, como es lógico, a Gómez Carrillo, que conoció a Wilde y lo refiere en sus memorias, pero no conoce a Manuel Machado y no sabe, por ejemplo, el muy bonito texto que Manuel Machado escribió sobre Oscar Wilde titulado *La última balada de Oscar Wilde*, y que cuenta la historia que Wilde le contó sobre un anillo que pierde. Es decir, que ese libro, siendo espléndido, es sin duda un libro mejorable.



Pero después comete el “error”, entre comillas, típico de muchísimas, al menos de las grandes, biografías de tradición anglosajona, y es que la inmensa cantidad de datos que aporta, que es estupenda, pues es muy bueno para conocer a un personaje saber quizá hasta el último dato, pero aquí ocurría al revés que en el dicho. Se dice que los árboles no dejan ver el bosque, aquí el bosque no deja ver los árboles. Los muchos datos hacen que de repente se olvide la figura de Wilde, es decir, hay tantos detallitos sobre Wilde, en qué hotel estuvo, en qué habitación, a quién vio esa noche, todo está tan minuciosamente detallado que, finalmente, quién era Wilde, es decir, la interpretación general del personaje se le escapa. No porque no diga algo alguna vez, sino porque todo eso va quedando suelto, le importa mucho más la erudición y los datos que el entendimiento del personaje. Y al final, se nota, porque uno lee el libro, sabe muchos datos de Wilde, pero le falta algo, que a veces parecería más elemental y no lo es, que es por qué actuó como actuó, por qué hizo lo que hizo. Usted me cuenta lo que hizo, pero ¿por qué lo hizo? ¿Cuáles eran los móviles de su persona y los móviles de su obra? Yo me quiero referir a eso precisamente.

Creo que hay cuatro elementos esenciales que configuran la estética personal y escritural de Wilde, que él quiso voluntariamente que se confundieran. Él quiso, como muchos estetas del fin de siglo, que su vida y su obra fuesen contempladas desde un mismo plano, aunque al final quizá Oscar Wilde haya resultado más famoso, sin duda. Esto que digo lo hizo más llamativamente todavía Gabriele D’Annunzio, por ejemplo. Gabriele D’Annunzio convirtió su vida en una obra, y eso es también lo que pretendió Wilde y muchísimos estetas de esa época. Que eso fuera verdad del todo o no sería discutible, pero en el caso de D’Annunzio lo era y en el de Wilde lo era también.

Digo que de esos cuatro elementos o cuatro pilares que sostienen la cosmovisión de la vida y obra de Wilde, uno de ellos es el más conocido, y por eso lo voy a dejar para el final: es el esteticismo. Todo el mundo califica a Wilde de esteta, con todo lo que luego el esteticismo aquel de fin de siglo en Inglaterra significaba. Ahí se incluiría el dandismo, etc.

Hay una parte que es la que se dice menos, y voy a empezar por esa, que es el helenismo o el neopaganismo de Wilde. Como ustedes sabrán, Wilde estudió en Oxford, y lo que estudió, una carrera humanística, le preparaba, y yo creo que hubiera sido, de no tener siempre pensado dedicarse a otra cosa, es decir, por los profesores

que tuvo, por los trabajos que hizo, Wilde habría sido un gran heleenista, porque incluso hizo algunos trabajos sobre ese tema, sobre los trágicos griegos; había ganado una medalla todavía en la etapa de Dublín, precisamente por una edición de textos griegos. Es decir, que en Wilde había un elemento erudito muy grande que él no utilizó demasiado pero que existía y que lo llevaba al conocimiento del mundo clásico.

Y como mucha gente que se acerca a ese mundo, o algunos, (otros son profesores rancios y que se interesan más en las palatales del eólico que en la propia vida del mundo antiguo) piensan y llegan en algún momento a la teoría, desde luego esta fue la teoría de Wilde, de que el paganismo no había muerto, sino que el paganismo había sido cortado por el cristianismo, puesto que, en efecto, el cristianismo se impuso desde el Estado. Fue el emperador Teodosio el Grande, no Constantino, como se suele decir, sino Teodosio, quien puso el cristianismo como religión obligatoria del Imperio. Constantino admitió el cristianismo como una más de las religiones y Teodosio, setenta años después, la hizo religión única, prohibiendo todas las demás. Entonces fue cuando los cristianos asaltaron el templo de la Diana Efesia, etc.

Pues bien, muchos humanistas, en los sucesivos renacimientos que ha habido en Europa, uno quizá en el siglo XII; el más conocido, evidentemente, en los siglos XV-XVI; en el XVIII-XIX; quizá en ese momento, a finales del siglo XIX, es decir, todos los sucesivos renacimientos que ha habido, una de las cosas que han pretendido, en la medida de lo posible (que no era mucho porque la Iglesia seguía ahí) era reconstruir, volver a hacer valer las fuentes de conocimiento del mundo grecolatino. Pero no solo las fuentes de conocimiento en cuanto erudición, que eso sí, eso funcionaba, sino también en cuanto sistema de vida, y pudiéramos decir en cuanto a una moral alternativa.

El paganismo se presentaba entonces como un mundo nuevo, un mundo que podía continuar, no volviendo atrás, no haciendo ningún arcaísmo, sino como algo actuante, como algo que se puede vivir, pero que se vive en ese mismo momento, en ese tiempo. Pero que se vive con unas características y sobre todo con una concepción moral, con una concepción de la vida muy diferente a la que impone el cristianismo, sea en su vertiente luterana o protestante, sea en su vertiente católica.

Entonces en Wilde hay ese deseo de revivir el paganismo. Se mete en una corriente que existía, naturalmente no era el único, en

una corriente neopagana en la que él había tenido un gran maestro y precursor que era Walter Pater. Pater había sido un hombre muy culto que ya había intuido por dónde iba esa corriente y la había mezclado con la vida. Había entendido que esa corriente necesitaba ser vivida, no solo ser postulada como una teoría. Sin embargo, él no había hecho nada, no la había vivido. Digamos que ese atrevimiento de Wilde (y atrevimiento aquí no lleva comillas porque era un atrevimiento real) consistiría precisamente en intentar vivir, no solo pensar, sino vivir con una moral diferente. Eso le costó caro, todos lo sabemos, pero evidentemente en él había esa voluntad, voluntad neopagana, de vivir con una moral distinta.

Por lo tanto, este asunto del neopaganismo no es un lado accidental en el caso de Wilde, sino que es uno de sus grandes fondos. Por ejemplo, en un momento dado, en el momento de su gran esplendor en 1891, el que Ellmann llama *annus mirabilis*, el año mágico de Wilde, porque es cuando consigue la plenitud de su triunfo intelectual y de su triunfo personal, dice: “Me siento como Baco entrando en Antioquía”. Esa imagen, que a primera vista puede ser entendida como una imagen esteticista, si se analiza se comprende que es rigurosamente exacta en todos los puntos. Baco era un dios, como sabemos, lúdico, festivo. Era el dios del vino, de la sensualidad, pero también, en su aspecto griego, Dionisos, comportaba unos cultos místéricos, unos cultos trágicos. Para llegar a la iniciación dentro de los ritos báquicos había que pasar por un momento de tragedia. Lo que diferenciaba ese culto del cristianismo es que, después de la tragedia, no se quedaba en ese limbo en el cual termina un poco el mundo cristiano, sino que terminaba en un mundo de alegría, en un mundo de sensualidad, en un mundo en el que no se negaban para nada los sentidos, al contrario, es un mundo tremendamente terrenal, pero limpio, después de esa iniciación. Pero siempre un mundo muy sensual, al cual se llegaba por una metamorfosis de los sentidos que ocurría por esas ceremonias de los ritos báquicos o dionisíacos.

Por lo tanto, cuando él se ve a sí mismo como un dios Baco, no está simplemente haciendo una metáfora, está diciendo cuál es su sentido de la vida, pues es eso lo que quería ser, quería verse no como una reencarnación, sino como una especie de sacerdote del dios que va a llevar al mundo esa alegría que ha perdido con la moral cristiana.

Después, si ustedes recuerdan, Baco, en las imágenes clásicas, generalmente va en un carro y ese carro habitualmente es tirado por tigres

o por panteras, según quien lo pinte son panteras o leopardos. Curiosamente, en ese mismo año en que dice esa frase, al tiempo de su relación con Lord Alfred Douglas, Wilde ha empezado a frecuentar un burdel masculino que había en Londres. Había muchos, y uno ya había sido cerrado unos años antes, el famoso escándalo de Cleveland Street, que se tapó porque la mayoría de los que cogieron en ese burdel eran aristócratas, algunos intimísimamente relacionados con la familia real, y a uno de los más famosos, Lord Henry Somerset, que por cierto era poeta a sus horas, le dijeron que abandonara Inglaterra, y Lord Henry Somerset se fue a Florencia, donde el pecado, en aquel tiempo, era mucho más fácil. Se fue a seguir haciendo lo que hacía en Inglaterra, pero bueno, si lo hacía fuera de Inglaterra a los ingleses de aquel tiempo no les preocupaba. Que lo hiciera en Inglaterra sí, sobre todo si la cosa había saltado al público.

Wilde entró en relación con un personaje del que se habla muy poco, aunque fue al que condenaron a la vez que él, un tal Alfred Taylor, que le hizo de proxeneta, y por el cual Wilde empezó a tratar a chicos de los barrios bajos de Londres. Tenía la excentricidad de regalarles pitilleras de plata con su nombre grabado, también el de los chicos, pero luego, naturalmente, esas pitilleras de plata fueron una de las pruebas en los juicios, porque una pitillera de plata para un chico de barrio, a finales del siglo XIX, era una notoria excentricidad. Supongo que a Wilde le haría mucha gracia que fuera una notoria excentricidad. En el *De profundis* dice que la sociedad le criticó haber invitado a cenar a estos muchachos de otra clase social. En la Inglaterra victoriana esto de pasar de una clase a otra no estaba muy bien visto.

Y dice una frase con la cual un erudito tituló un libro sobre esos temas: “feasting with panthers”. El decía que esas cenas eran como festejar con panteras, o una celebración con panteras. Qué curioso que sean panteras, precisamente los animales que van tirando del carro de Baco. Podría haber dicho que era una celebración con leones, en cuyo caso habría cambiado, porque los leones eran de Cibele, pero no, al decir “festejando con panteras” a lo mejor en ese momento, inconscientemente, nos daba de nuevo la imagen del carro de Baco y de una de las cosas que él pretendía con esa vida, evidentemente sexual y al margen, que era vivir una vida de placer, una vida lúdica, una vida de felicidad o de satisfacción. La frase dice: “Me siento como Baco entrando en Antioquía”. ¿Por qué en Antioquía y no en otro sitio? Porque Antioquía, en efecto, que era en la

Antigüedad una ciudad griega del Asia Menor, de lo que hoy es Turquía, era considerada como una de las grandes ciudades helénicas, como Alejandría, pero Antioquía era una ciudad especialmente dedicada al placer. Era una ciudad que tenía un enorme número de burdeles, y donde estaban los santuarios de dioses especialmente orgiásticos. Eso hacía que, dentro del mundo antiguo, cualquier referencia a Antioquía fuera tenida como algo que implicaba sexualidad, una sexualidad no necesariamente superficial, sino basada en la idea del mundo en transformación.

Por lo tanto, el neopaganismo de Wilde no era una casualidad, no era una cosa que viniera dada por sus estudios de griego, sino además una propuesta de vida, y muchísimos de sus libros tienen eso detrás. Quizá al final podríamos ver cómo en *El retrato de Dorian Gray* casi todas estas imágenes se juntan.

El segundo de esos pilares que digo (tengo que ser un poco sintético porque si no me alargaría demasiado) sería el decadentismo. El decadentismo, en primer lugar, parecería exactamente lo contrario del neopaganismo, porque ese movimiento decadente que empieza en Francia en los años ochenta implica, como en general todo movimiento decadente, un sentimiento de final. El que está dentro de lo decadente se siente al fin de algo, pero en un primer momento, en vez de reaccionar contra ese algo, en este caso posiblemente una civilización que se acaba, en vez de reaccionar contra eso, lo que hace es algo así como regodearse en el final, ver que eso está acabando, pero ese acabamiento le llena de esa satisfacción de sentirse fin, de sentirse morir.

Es verdad también, como en el culto báquico, que después de una cierta destrucción aparece una resurrección, aparece un tiempo nuevo. El decadente se sabe el final de un tiempo y, en algunos casos, el inicio de un tiempo distinto. Ese tiempo distinto, para la mayoría de los decadentes del fin del XIX era la abolición de la civilización en que vivían y la aparición, como recordaría Le Sar Péladam y muchísimos pintores del simbolismo belga, Ferdinand Khnopff o Delville (estos que pintaban quimeras, estos ángeles andróginos, que ya pintaban también muchos de los prerrafaelitas ingleses en su segunda etapa, o sea Burne-Jones o Simeon Solomon) la aparición del andrógino.

El Andrógino es un ser que será la imagen de un mundo nuevo y que tiene dos vertientes, y eso se ha dicho muy pocas veces: el andrógino es en el que predomina el lado masculino, es decir, el andrógino

gino es un ser que tiene los dos sexos pero en el cual lo más aparente es lo masculino, si fuera al revés, lo que se llama ginandra, es decir, un personaje con los dos sexos pero en el que predomina la imagen de lo femenino. En realidad son el mismo ser pero con las dos facetas. Entonces la mayoría de los decadentes sienten que van a participar, o que son el final de un mundo que tendrá después esa novedad. Una novedad muy terrible porque implica la destrucción del mundo anterior, un cambio que tiene algo de destrucción.

De ahí lo muy decadente del poema de Cavafis que todos habrán leído, *Esperando a los bárbaros*. Ese poema presenta a los romanos que están ahí quejándose de por qué no hablan los cónsules, bueno, pues los cónsules no hablan porque van a venir los bárbaros y ya hablarán los bárbaros. ¿Y por qué los generales no se han puesto la toga? Porque van a venir los bárbaros y ya dirán los bárbaros si hay que ponerse la toga... Entonces en medio de esta historia, recuerden el final, de repente han llegado noticias de la frontera que dicen que no hay bárbaros. Y dicen *¿y qué será de nosotros sin bárbaros?* Eso es lo más decadente que puede ocurrir, porque la mayoría de los decadentes lo que piensan es que los bárbaros van a llegar, van a destruir esa civilización y van a crear un mundo nuevo, más primitivo pero lleno de fuerza. Ahora, si no llegan los bárbaros, esa civilización se convierte un poco en lo que fue Bizancio, una suerte de civilización agotada y que sin embargo continúa y continúa, metida ya en el agotamiento puro.

Por tanto, el decadentismo tenía esa faceta que no suele verse, saberse final pero buscar también un principio. Y ese decadentismo es enormemente asumido por Wilde, sobre todo a partir de los años noventa; en los ochenta no, porque predomina el lado esteticista más prerrafaelista, o más mezclado con lo que fue el prerrafaelismo. A partir de los noventa entra plenamente en ese mundo decadente, y ese mundo decadente implicará en él la idea también de un *fatum*, la idea de un destino que le va a obligar, y ese destino, como para los ritos dionisiacos, y de la misma manera que para el decadente que tiene que asumir el final de una civilización, ese destino implica una tragedia, implica la necesidad de un momento trágico.

De ahí que Wilde, por ejemplo, cuando estuvo en libertad condicional, entre el segundo y el tercer juicio (en el segundo juicio el jurado no llegó a una conclusión, entonces lo dejan en libertad condicional), los amigos que tenía, especialmente Frank Harris, que es quien lo cuenta, pero hay otros que lo han reafirmado, le dice que

se vaya a París, que huya, como habían huido muchos acusados de la misma historia, porque este tema, que era delito en Inglaterra, no lo era en Francia. Recordemos, por ejemplo, que Verlaine y Rimbaud habían tenido una historia amorosa, tormentosa, y Verlaine estuvo dos años en la cárcel; pero fue porque Verlaine le pegó un tiro a Rimbaud, es decir, no lo estuvo por homosexualidad, sino por el tiro que le pegó. Francia se regía por el código de Napoleón, que era un código enormemente avanzado para su época, pero Inglaterra no. Incluso unos años atrás se había hecho más duro todavía el código penal, por una reforma del año 1885 que lo hacía más estricto. Reforma que, por cierto, no fue abolida hasta 1967, lo referido a la homosexualidad.

Frank Harris nos cuenta que prepara un barco, y hay un barco cerca de Dover, no en el propio puerto porque entonces lo verían, sino un barco privado, de un señor judío amigo de Frank Harris, que lo iba a llevar, cruzando el canal, a Calais o muy cerca. Oscar Wilde dice que no, que no se quiere ir. Para todos los amigos que tenía en ese momento resulta inexplicable que no se vaya cuando le ofrecen el barco, tiene todo a su disposición para irse pero no se va y no lo entienden. Hay quien dice que quería proteger a Lord Alfred Douglas. Es posible que sí, pero Lord Alfred Douglas se fue, e indudablemente hay un detalle que tiene que ver con todo lo que estamos contando, y es que Wilde asume, porque es parte de su vida, y ya hemos dicho que por esa cuestión del esteticismo él quería hacer de su vida una obra de arte y para que su vida fuese una obra de arte necesitaba ese final trágico, al menos un momento en el que asumir una tragedia. Y la encontró de una manera realmente brutal. Y cuando se encontró con la tragedia no quiso huir, aceptó que tenía que pasar por esa tragedia.

Eso está dicho en el *De profundis*, aunque no con estas palabras, porque de alguna manera tenía conciencia de que en él se tenía que operar un cambio, y ese cambio viene de esa manera brutal, puesto que era una condena no a dos años de prisión, sino a dos años de trabajos forzados, que era una cosa muy diferente puesto que implicaba, como así fue de hecho, la destrucción del individuo.

El decadentismo, pues, es uno de los rasgos más fácilmente rastreables en toda la obra de Wilde. Especialmente, como digo, en los cuentos de su segundo libro de cuentos, el que se titula *Una casa de granadas*; desde luego en *El retrato de Dorian Gray*; evidéntísimamente en *Salomé*; por ejemplo en *Salomé* es clarísimo, esa sen-

sación de muerte, de final, de acabamiento, de que tiene que ocurrir algo trágico. Todo el drama de *Salomé* es esa sensación ambiental de que hay una tragedia y que va a ocurrir algo terrible que acabará con los que están allí, pero los que están allí no hacen nada por impedirlo, sino al contrario, tienen esa especie de placer decadente, de congratularse en esa sensación de final. Ese era el segundo pilar.

El tercero, que es el más conocido, al que aludí al principio, sería el esteticismo. El esteticismo es en lo que Wilde se forma y es lo que una rama muy importante de la estética en la Inglaterra de los años setenta y ochenta del siglo XIX, a través de lo que había difundido el modelo prerrafaelita, es decir, un gusto por una sensación estética de la vida que se oponía, naturalmente, a toda la era industrial, al mecanicismo, a la interpretación de la vida simplemente como un engranaje.

Naturalmente hay un esteticismo de tipo prerrafaelita, que sería el primero que asume Wilde cuando hace su famoso traje estético y cuando va a EEUU a dar conferencias y se convierte en una especie de personaje casi caricaturesco. Cuando se da cuenta de que está siendo demasiado caricaturesco lo deja, porque naturalmente no es esa caricatura llevada hasta el final lo que pretendía.

Y hay luego otro esteticismo decadente que es el que adopta después, que ya no tiene tanto que ver con una parafernalia exterior, sino más bien con esas ideas que he dicho antes. Pero también tenía algunos otros ingredientes que pertenecen, que están mezclados a todo el mundo de Wilde, que serían el esnobismo y el dandismo, que son dos cosas completamente diferentes aunque con frecuencia suelen confundirse. El esnob es alguien que quiere integrarse en un grupo, un grupo que se entiende aristocrático y selecto, quiere ser uno más dentro de ese grupo al que en principio no pertenece. El dandi es más bien un personaje que quiere separarse del grupo, ser visto como alguien raro que tiene sus propios códigos y su propia historia.

Ambos ingredientes, el esnobismo y el dandismo, estuvieron en la vida de Wilde. Son contradictorios, pero funcionaron los dos. Por supuesto, cualquiera de esas dos formas de esteticismo implica la consideración de la belleza, que en esa época se escribe casi siempre con mayúscula, como una especie de deidad suprema. La Belleza lo entiende todo, la Belleza lo abarca todo, y además llega a ser, y esto se ha visto pocas veces, (Wilde lo dice en uno de sus



aforismos en francés); en uno de ellos viene a caer en el tema de que la belleza perfecta guarda muy poca relación con el sexo. ¿Por qué? Porque cuando uno ve a alguien de una gran perfección inicialmente se pasma, se queda asombrado, y en ese asombro no hay sexualidad, hay una especie de maravilla, de dejación del pensamiento, si se quiere un momento místico en el que de repente lo inmediato no cuenta, pero no funciona el sexo, porque el sexo empezaría a funcionar cuando a esa belleza se le encuentre un pequeño defecto. Entonces empieza a funcionar el morbo, o la carnalidad, o la sexualidad, pero en la belleza pura, entendían estos estetas, no había sexo, o el sexo era una cuestión mental, no sexual, valga la redundancia. Y eso aparecerá también en algunas de las imágenes con que Wilde reiteradamente, como muchos estetas de la época, describirá personajes muy atractivos que salen sobre todo en los cuentos.

Y, finalmente, había otro ingrediente, un cuarto ingrediente, que sería el de la atracción que Wilde tuvo por el cristianismo y por el catolicismo. Pero estos hay que separarlos, porque la atracción de Wilde por el catolicismo fue muy superficial y muy típica de muchos decadentes ingleses de la época, que veían el catolicismo como una forma de disidencia. En efecto, no es lo mismo ser católico en Inglaterra que en España, es exactamente lo contrario. Un católico en Inglaterra es alguien que está a la contra, que no pertenece a la mayoría, y por tanto a los estetas les gustaba ser católicos, porque eso significaba estar en contra de la mayoría. Al mismo tiempo, en ese momento, a finales del siglo XIX, la Iglesia Católica era todavía la Iglesia de la Contrarreforma, una Iglesia llena de boato, de ceremonias en latín, con gran lujo, y esa estética de la Iglesia Católica tenía mucho que ver con los deseos de los propios estetas y decadentes, que se referían a la Iglesia como la *Hembra Escarlata*. El escarlata era uno de los colores sagrados del decadentismo, y por lo tanto la Hembra Escarlata era una imagen de lo que veían en el catolicismo. Por lo tanto casi todos terminaron convirtiéndose al catolicismo. Wilde dudó, se convirtió, o mejor dicho le convirtieron cuando ya, *in articulo mortis*, estaba agonizando: su amigo Robert Ross llamó a un cura y dos horas antes de morir le bautizaron y le dieron la extremaunción. Conscientemente no llegó a convertirse al catolicismo, aunque es verdad que toda su vida coqueteó con la idea de lo atractivo que era el catolicismo, pero insisto en que eso era una cuestión puramente externa.

Sin embargo, su atracción por el cristianismo sí que era una cosa mucho más fuerte pero contradictoria. El encontró en el cristianismo algo que lo sedujo porque condecía mucho con su propio carácter, historia que también se ha contado poco. Normalmente un señor que, como Oscar Wilde, tenía una enorme facilidad para decir paradojas, epigramas y frases ingeniosas, suele ser un tipo con bastante mala idea, es decir, alguien que se dedica a poner verdes a los otros. Curiosamente, todos los testimonios acerca de Wilde insisten en el hecho de que era muy buena persona, de que era una persona muy agradable, de que era un señor bueno, eso se dice continuamente.

Es que Wilde estaba fascinado por un aspecto del cristianismo, que era precisamente la compasión, aunque quizá algún cristiano lo llamase la caridad. La compasión es el único rasgo del cristianismo que Wilde no ve en el paganismo y que le resulta muy atractivo, es decir, la idea de padecer con, o de sentir con el otro, sentir a la vez que el otro. Esa idea también secundariamente relacionada con la caridad, le lleva durante toda su vida a interesarse por los marginados, por los pobres, por la gente que sufre. Entonces la vida lujosa que Wilde llevó, frecuentemente con grandes dispendios de dinero que le dejaban medio en la ruina, pero que le daba igual, se contradice mucho con su continuo deseo de, por ejemplo, un mundo donde no hubiera propiedad privada. Su defensa de los anarquistas, o su defensa, muy explícita en el ensayo *El alma del hombre bajo el socialismo*, de un mundo completamente distinto donde las clases humildes cambiarían su estatus. Ese ensayito, *El alma del hombre bajo el socialismo*, que primero se publicó en una revista y luego en un tomito, años después, a la mayoría de los amigos de Wilde, que eran altoburgueses, les pareció muy mal, porque era una reivindicación de cierto socialismo muy estetizante que se basaba en el individualismo. Pero en esto, curiosamente, ha resultado enormemente avanzado.

En su tiempo no se entendió, porque el socialismo llevaba el camino que luego terminaría en la revolución rusa, donde más bien lo individual quedaba abolido en función de una historia colectiva, del pueblo como colectividad, en la que no se permiten, teóricamente, las individualidades. El supuesto de Wilde es el contrario: hay que crear fortísimas individualidades, que saben quiénes son, que se autoconocen, que tienen un fuerte sentimiento de sí mismos, que se estudian, que por eso son capaces de cambiar su propia forma de pensar o de razonar y luego esas personas que han cambiado, cada una en

sí, después se juntan, forman ese pueblo o esa colectividad, la forman desde la individualidad. Por tanto, desde luego hay gran diferencia entre un pueblo como masa (que es lo que Wilde no quería) y un pueblo formado por individualidades. Y hoy, si existe un cierto socialismo, cosa un tanto dudosa, tendería más bien a esto, es decir, tendería a salvar las individualidades y a formar una colectividad que no se parezca a la masa porque eso, evidentemente, ha dado muy mal resultado histórico, esa pretendida abolición de la individualidad, sino precisamente el uso de la individualidad.

Este sentido de la compasión sería fácil explicarlo en sus últimos tiempos, donde él, al haber sido marginado, humillado y ofendido en la cárcel, donde escribe la *Balada de la cárcel de Reading*, tiene muy claro el sentimiento de compasión, que parece evidente en quien ha tenido esa experiencia tan dura. Pero es que mucho antes, en el viaje a América, que es un viaje, como he dicho antes, medio lúdico, un poco operetesco, donde el esteta se exhibe continuamente, Wilde, por ejemplo, quería visitar una cárcel en un pequeño pueblo, porque quería saber cómo vivían en la cárcel, las condiciones de vida de los presos. Lo único que escribió después de la *Balada de la cárcel de Reading* fueron dos artículos sobre las mejoras que se podían hacer en las cárceles inglesas, que eran todas, porque fueron una especie de tortura sancionada por el Estado. Es decir, esa preocupación por la mejora de las condiciones de los presos la había tenido en una época en que ni podía soñar lo que vendría después.

De la misma manera que, estando en EEUU, se preocupó de cómo vivían los negros o los irlandeses, y fue a verlos, porque los negros y los irlandeses eran en ese momento las minorías oprimidas que había en EEUU; y probablemente ellos se quedarían extrañados, porque el que apareciese un señor con un abrigo de pieles, lleno de sortijas, con el pelo largo, zapatos de charol y hebillas de plata y que fuera a ver el *ghetto* de los negros, estos pensarían: qué vendrá a hacer aquí este figurín. Sin embargo, era verdad que, junto a esa exhibición de la supuesta vida distinta que conllevaría también una manera distinta de vestirse, existía esa preocupación social que he dicho fue muy fuerte.

Pero que también le llevaba (salvo en el sentido de la compasión) a dar la vuelta a historias típicas del cristianismo, a las que él precisamente les buscaba el sentido contrario porque para él, ahí sí, interviene esa atracción por el cristianismo, pero también su recha-

zo, puesto que lo ve con la óptica contraria a la que conllevan esas historias en los Evangelios.

Por ejemplo, es muy característico ese poema en prosa en el que Jesucristo llega a una gran ciudad del placer, una especie de Antioquía, y encuentra a una mujer en una orgía, que lo está pasando magníficamente bien, está allí bebiendo, completamente ebria, entregada a los placeres con cuatro o cinco y le pregunta: “¿Cómo estás haciendo esto, si yo te perdoné tus pecados?”. Entonces ella le contesta: “Si me perdonaste, ¿qué querías que hiciera?”. Así iba viendo a todos los famosos perdonados del Evangelio, y cuando por fin sale de la ciudad el pobre Jesucristo, totalmente desfondado moralmente porque ve que nadie ha seguido sus prédicas, se encuentra con un joven llorando en la puerta de la ciudad. Se acerca a ese joven que está llorando y le pregunta por qué llora. Resulta que es Lázaro, y cuando se vuelve le dice: “Tú me resucitaste ¿qué querías que hiciera?”. Ahí parece que hay un alegato contra la vida, que podría entenderse en un sentido decadente, es decir, no me interesa la vida, era mejor ese otro mundo del no-ser, que sería algo relacionado con el decadentismo. Pero, curiosamente, si bien hemos visto que todos los anteriores están dentro de la ciudad, éste está fuera. Es decir, la vida es lo que está dentro de la ciudad, fuera ya no hay vida. Por lo tanto, lo que Wilde está proponiendo como vida ya no es *esa* vida. Jesucristo le devuelve la vida a Lázaro ¿Para qué? Para que sea mesurado, para que no peque, para que sea honesto, para que se mantenga en la moral cristiana, por eso está fuera de la ciudad. Los otros, es decir, la Magdalena, que ha vuelto a pecar, y además mucho más, está dentro de la ciudad, está en otro concepto, otra idea de la vida, porque en la idea de ese neopaganismo, no exento de un ingrediente trágico, como he contado, la vida no es como la supone el cristianismo, un valle de lágrimas, sino más bien un jardín, es decir, a la vida se llega para ser feliz y no para sufrir. Al menos la concepción es, en teoría, diametralmente opuesta.

Si intentáramos verlo, aunque no hay mucho tiempo, comprobaríamos cómo todas estas cosas se van a dar mezcladas en la vida de Wilde y en su obra. Insisto en que muchos de estos cuatro ingredientes a veces tienen, e incluso frecuentemente, contradicciones entre sí: parece imposible ser una cosa y la otra. Pero eso, y lo sabemos de manera muy clara desde el psicoanálisis es justamente lo que caracteriza la complejidad de un ser humano, es decir, que cosas que parecen negarse mutuamente no se excluyen en la interioridad de ese

ser, sino que están mezcladas, se dan mezcladas, y no contradiciéndose sino, insisto, mezclándose.

Y por lo tanto yo creo que para entender la figura de Oscar Wilde y la obra, que se mezclan, hay que utilizar estos cuatro ingredientes, que a su vez se abren a muchas posibilidades. Dentro del esteticismo, dentro del decadentismo, dentro del neopaganismo o dentro de esa visión de lo cristiano hay muchas ramificaciones, pero todas ellas se tienen que dar imbricadas, y juntas es como se entendería a ese *Wilde total* al que me he referido.

Acabaré con un pequeño ejemplo de esto que, a mi ver, se da quizá en la que es una de sus obras aparentemente más complejas, también porque es la única novela que escribió, *El retrato de Dorian Gray*, donde los personajes principales encarnan muchas de esas contradicciones fundamentalmente en los tres personajes que, de alguna manera, son él. Empezando por el primero, que es un pintor, Basil Hallward, el esteta en estado puro. Este señor ve a un joven muy hermoso y decide pintarlo. Y naturalmente, no se le ocurre más que pintarlo y convertirlo en una obra de arte perfecta. Ese es, digamos imposiblemente, el artista en estado puro, que no vive más que para el arte y que solo aspira a ese arte ideal que lo abarcaría todo, a esa Belleza, con mayúsculas, que sería la totalidad de la vida.

Luego está Lord Henry Wotton, que es un aristócrata, un hombre mundano que dice: No tengo que escribir sonetos porque los días en que vivo son ya un soneto. Quizá se refería a la *tourné des grands-ducs*, una frase que se hizo muy célebre en la época, que se suponía que hacían los señores muy finos, como los grandes duques, al salir de las cenas nobles y luego se iban a los antros, eso es lo que quería decir *la tournée des grands-ducs*, y probablemente eso es lo que hacía Lord Henry Wotton. Entonces cuando Lord Henry Wotton ve el cuadro pregunta ¿quién es este? y lo quiere conocer, quiere conocer al modelo. Por lo cual Lord Henry parece ya una historia muy distinta. Es un esteta, es un hombre mundano, pero no un esteta puro, es un decadente, porque lo que quiere es precisamente conocer al modelo. ¿Y qué es lo que le dice al modelo? Pues que aproveche la vida, que se dedique a vivir intensamente, que se entregue a todo tipo de placeres, es decir, a uno de los caminos que pedía insistentemente el decadentismo, es verdad que como un camino de transformación, transformación que, en el caso de Dorian Gray, ocurre cuando él hace el pacto para que envejezca el retrato y no envejezca él. En ese momento ya ocurre también esa transformación que ope-

raría al final del decadentismo y aquí ocurre porque lo necesita el argumento de la novela desde el principio.

Después está el propio Dorian Gray, un joven muy guapo, que evidentemente puede ser lo que Oscar Wilde quiso ser, lo que le hubiera gustado ser, pero evidentemente, y eso de una manera paradigmática, lo que toda su vida pretendió encontrar: ese era el ser medio andrógino, ese ser perfecto, que encarnaría en una juventud permanente el ideal de un mundo nuevo, de ese paganismo; la imagen, un poco icónica, del paganismo al que aspiraba. Con algo que no deja de ser enormemente curioso, y es que cuando Wilde empezó a escribir *El retrato de Dorian Gray* probablemente el personaje no tenía nombre, o sí Dorian, pero no Gray. Y acababa de conocer a un poeta joven, muy guapo, que se llamaba John Gray, con el que tuvo una cierta historia, y todo el mundo entendió que era el modelo en que se basaba el Dorian Gray de la novela. El propio John Gray se lo creyó, y durante un corto tiempo firmaba sus cartas como “Dorian”, lo cual indica que lo había creído.

No debió ser así más que en lo puramente físico, porque vemos las fotos y, en efecto, John Gray era muy guapo, pero parece ser que era una persona puritana, con una mentalidad muy estrecha; por lo tanto, aunque era homosexual, realmente esa imagen de sentirse retratado en Dorian Gray, que al fin y al cabo era un personaje pecador y terrible, no le gustó. Terminó rompiendo y alejándose de esa situación en una historia que no deja de ser curiosa, ya que se hizo novio de un extraño señor de origen ruso llamado Marc André Raffalovich, que escribió un librito muy duro contra Oscar Wilde por razones que parecen en este caso algo visibles. Finalmente se hizo sacerdote católico y su novio le puso una parroquia, no es una broma, la parroquia se puede visitar todavía en Edimburgo, se llama St. Peter’s, y es una iglesia que este Raffalovich hizo construir con su dinero y de la cual, cuando ya ascendió, el párroco fue John Gray, que al final de su vida escribió una curiosa novela. Es un poeta aceptable, con una obra pequeña.

Pero nada más terminarlo conoció a un personaje que era Lord Alfred Douglas, llamado familiarmente Bosie, que curiosamente era como la aparición misma de Dorian Gray, y ahí se puede hacer una experiencia curiosa. Si uno lee la descripción de Dorian Gray, hecha cuando no conocía a Lord Alfred Douglas, y a continuación mira una foto de éste en 1892 o 1893, porque tuvo un aspecto juvenil mucho tiempo, y la pone al lado, realmente en la descripción de Dorian Gray

parece que hubiera estado mirando la foto, porque casi todos los rasgos coinciden con los de Lord Alfred Douglas.

Simplemente que esa historia, y cierra todo lo que hemos aludido del decadentismo, del *fatum*, o del destino; una cosa extraña, crea ese personaje y, cosa no siempre tan rara, ese personaje aparece en la realidad, pero no se mantiene en los límites a los que le hubiera constreñido la ficción, sino que se alarga mucho más y es el motor desencadenante, evidentemente, de toda la tragedia de Wilde. No solo de la tragedia (porque es el causante de que le haga un pleito al padre, al marqués de Queensberry, y ese pleito genere los otros dos y por tanto la ruina de Oscar Wilde), sino porque incluso esa historia de amor fue también la que le lleva a ese mundo medio del hampa, ese mundo de prostitución de barrios bajos, a eso también le lleva Lord Alfred Douglas; con lo cual se cierra ese ciclo que he dicho de la tragedia, de la necesidad de cambiar o de destruir para entrar en otro mundo nuevo.

Por tanto, vemos que los tres personajes son un único retrato que se puede pluralizar.

Termino ya, y únicamente quiero insistir en esa faceta que creo no se ha insistido suficientemente, la explicación que yo he dado: es decir, del Oscar Wilde esteticista se ha hablado muchas veces. Del decadente también, aunque no con ese sentido de la tragedia que implica el decadentismo. Y, como digo, el neopagano ha sido frecuentemente olvidado, y es el neopagano el que daba sentido a todo, es decir, la teoría del neopaganismo es precisamente la que está en la base de estas otras construcciones mucho más típicas de finales del siglo XIX, tanto el esteticismo como el decadentismo. Pero lo que sujeta ideológicamente eso, la necesidad de un cambio en la vida, es precisamente eso.

Wilde no fue, en fin, el frívolo que tantos pensaron. Como habría que decir también con frase de Borges, uno ha visto muchas veces las paradojas de Wilde y se ha sentido más o menos fascinado por ellas, pero raramente ha caído en la cuenta de por qué esas frases se continúan repitiendo o incluso se le atribuyen a Wilde frases que nunca dijo. Esas paradojas se siguen repitiendo, decía Borges, por la sencilla razón de que son verdad.

Una de las más curiosas en ese sentido es esta que pongo como ejemplo de algo que, dicho, parece una frivolidad, pero que, si se para uno a verlo, tiene todo lo que hemos estado comentando. Es una de las que publicó en la revista *The Chameleon*, una de las

pocas que seleccionó él mismo, de un conjunto de paradojas que llama *Frases y filosofías para uso de la juventud*; no la cito textualmente, pero viene a decir que hay algo trágico en el gran número de jóvenes ingleses que empiezan su vida con un hermoso perfil y terminan adoptando cualquier profesión útil. Si se piensa en esa paradoja tan aparentemente frívola y tan graciosa, todos terminamos en esa profesión útil que destruye la verdadera vida. Muchas gracias.



## *La iconografía de la mujer fatal en la pintura española finisecular<sup>1</sup>*

BENITO NAVARRETE PRIETO

La representación de la mujer en la pintura ha sido tema cotidiano y recurrente a lo largo de la historia del arte. Desde las *madonnas* italianas, pasando por las *venus giorgionescas*, la mujer ha sido plasmada como prototipo de belleza virginal, elemento de deleite sensual o incluso como referente moral en el caso de la representación de Judith, convirtiéndola en victoriosa liberadora y salvadora de su pueblo. En todos estos casos el elemento positivo subyace en la imagen de la mujer, no apareciendo en ella una actitud negativa o calculadora. A lo largo de todo el siglo XVII, lo femenino encuentra un carácter semejante, siendo siempre la mujer sujeto pasivo, como ha dejado bien sentado en sus trabajos Erika Bornay<sup>2</sup>, y, durante el siglo XVIII, el goce sensual y la belleza de su cuerpo emanan en múltiples ocasiones.

Es precisamente con la aparición del movimiento simbolista francés, y sobre todo en el campo literario, cuando empezamos a advertir las primeras referencias negativas a la mujer, presentándola como una nueva Eva fría y calculadora capaz de cometer las más crueles y sanguinolentas acciones y sobre todo capaz de tentar y utilizar al hombre<sup>3</sup>. Sin embargo la obra fundamental para entender la imagen de la mujer fatal es la novela de Huysmans *À rebours* (1884), en la que ésta queda representada como un verdadero ídolo de perversidad<sup>4</sup> en la personificación de Salomé y concretamente en la representación que de ella hace el pintor francés Gustave Moreau.

El protagonista de la obra de Huysmans, el duque Des Esseintes, ve personificada en esta Salomé la imagen de la maldad, hermanando juventud y belleza con crueldad y depravación. Comenta el protagonista de la obra de Huysmans:

“No era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible lujuria, la diosa de la inmortal histeria, la belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca”<sup>5</sup>.

La *Salomé* de Moreau se convirtió en un verdadero icono para los poetas simbolistas, una fuente de depravación que constituía la quintaesencia de la maldad y la decadencia. Expuesta en el Salón de 1876, su *Salomé*, también conocida como *La aparición*, inauguraba un ciclo de series dedicadas a este personaje bíblico, y donde el particular preciosismo y la atmosfera ensoñadora inundarán toda su obra entre 1874 y 1876. En todas las versiones la mujer maléfica ocupa el centro de la composición variando tan solo el fondo y el escenario en el que siempre se hallan referencias al arte oriental, tan del gusto fin de siglo.

En la acuarela de 1876 titulada *La aparición*, Salomé señala con su brazo la cabeza nimbada del Bautista que de manera mágica gravita. Como ha señalado Erika Bornay, parece ser que para esta escena Moreau se inspira en la escena de la danza de *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert, lectura predilecta del pintor.

Contrariamente a la evanescencia y vaporosidad otorgada por Moreau a sus obras, Aubrey Beardsley otorga a sus temas la elegancia y refinamiento propios del Art Nouveau. El estilización y el triunfo del arabesco es el elemento fundamental que se aprecia en las ilustraciones de la *Salomé* de Oscar Wilde, publicada en 1894.

Como ha señalado Hamilton<sup>6</sup>, los dibujos de Beardsley tienen poco que ver con el texto de Wilde, siendo por lo tanto interpretaciones bastante libres, aunque inconfundibles en su estilización y originalidad. Tanto la ilustración correspondiente a *El beso de Salomé* (Fig. 1), como *El momento supremo*, presentan las particulares



Fig. 1. *El Climax*. *Salomé*, de Wilde. Audrey Beardisley, 1894

características de la *Femme fatale*, evidenciando la iconografía que cristaliza con estas manifestaciones.

Estas dos escenas son las que más se ciñen al drama de Wilde, mostrando por lo tanto lo cerca que se está de la dualidad sexo-muerte, algo que gravita siempre en las representaciones de Salomé. Este triunfo de la necrófilia será algo consustancial con algunas representaciones de Salomé, el momento en que la mujer se enamora de la cabeza adolescente del Bautista, queriendo fusionarse y mezclarse con su sangre, besando sus labios mórbidos y carentes de vida.

Este momento es el preferido por algunos de los pintores españoles, quizás por ser el más dramático, terrible y decadente. Precisamente en el ámbito de lo literario es donde por vez primera Bornay ha rastreado la presencia de referencias a la *Femme fatale* en España. En 1889 en la novela de Ramón del Valle-Inclán *La cara de Dios* aparece un diálogo entre Víctor y su amigo Palomero referente a la pasión que siente el primero por una mujer, Paca la Gallarda, a lo que el segundo le responde:

“Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de las cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían; Tú serás de éstos últimos”<sup>7</sup>.

Con respecto a la pintura española fin de siglo, Caparrós Masegosa<sup>8</sup> dedicó un apartado de su tesis doctoral al estudio de la mujer fatal destructiva y tentadora. En 1888 Francisco Masriera realizó una *Salomé* de medio cuerpo cuyo carácter orientalista la relacionaba más con las imágenes de odaliscas que con las lujuriosas y depravadas visiones de la *Femme fatale*. Diez años más tarde, en un artículo publicado en *La Vida galante* el 6 de noviembre de 1898, se describía a la Bella Otero del siguiente modo:

“Es una mujer terrible que atrae como el más siniestro de los remolinos; es imposible tratarla y no quererla, y dado ese primer paso es imposible no seguir amándola porque su belleza tiene algo de diabólico que escandece la cara como si fuera un veneno”<sup>9</sup>.

La obra de Anglada Camarasa ofrece ejemplos en pinturas como *La Sibila* o *La de los ojos verdes*, de hacia 1916. Estas mujeres son sofisticadas y decorativas a la vez que elegantes, y emergen siempre ensortijadas de una riqueza colorista que las hace aún más inquietantes. A propósito de este tipo de obras Caparrós nos transmite las palabras de Casellas:

“Mujeres-fantasmas o cadáveres-bailarinas, todas tienen la muerte marcada en los lánguidos cuerpos, en la palidez de los semblantes, en la obertura desmesurada y horrible de aquellos ojos donde se reflejan el insomnio, la fiebre, el alcohol, y la morfina. ¡Afortunadamente, las puntas, los velos, las sedas y los brillantes enriquecen aquellos elegantes cuerpos muertos! ¡Por suerte los focos eléctricos, las lámparas Drumont y las policromadas fulgurancias de la danza serpentina decoran fantásticamente estos palacios de la noche...”<sup>10</sup>

Sin embargo, podemos encontrar en la obra de Picasso<sup>11</sup> una punta seca titulada *Salomé* de 1905, y en la que la joven maléfica mueve atléticamente su cuerpo ante la impasibilidad de Herodes. A un lado una sirvienta tiene en su regazo la cabeza del Bautista<sup>12</sup>. Esta Salomé seductora y dinámica se configura como la mujer libre que no tiene prejuicios y se dispone a dar rienda suelta a sus pasiones. Una mujer liberada que surge como ser autónomo independiente del hombre y, sobre todo, realizada al margen de la procreación.

En España, además, esta mujer liberal y calculadora presentará también la variante del acento regional dependiendo del pintor que la aborde. La antítesis a esta *Femme-fatale* en la pintura española es la denominada por Hinterhäuser<sup>13</sup> mujer frágil, una especie de ángel blanco evanescente y vaporoso que se acerca mucho más al concepto de lo sublime<sup>14</sup>.

El modelo de mujer fatal tal y como la entendemos: seductora, erótica y cruel, encuentra una perfecta visualización en la obra del pintor catalán Federico Beltrán Masses (1885-1949), quien aborda el tema de la mujer seductora y atrevida<sup>15</sup> no confundiendo con el tan tratado tema de la prostituta<sup>16</sup>, sino con toda la dignidad liberadora y de autodeterminación sexual de lo femenino.

Así es como aparece en su *Salomé* de 1921, donde las referencias a lo orientalizante están presentes y donde el cuerpo femenino se convierte en una potente y ondulada catarata de deseo, absolutamente dispuesto a ser poseído, contrastando con la cabeza cortada del Bautista; inerte, quieta y carente de vida. Este mismo año es la fecha en que Josep Masana realiza la fotografía de *Salomé*<sup>17</sup> obra bien interesante para entender la cristalización del concepto en el cine y la fotografía y sobre todo para apreciar la interrelación con la pintura.

Volviendo a Federico Beltrán, esta frescura que se respira en sus obras se advierte también en sus retratos, en los que las mujeres se

convierten en refinadas vampiresas, algo parecido a los Buitres de Chicharro.

Covadonga López de Prado<sup>18</sup> ha analizado el modelo de mujer fatal en la pintura de Zuloaga<sup>19</sup>, advirtiéndola sobre todo en los tipos populares del pintor. Sus majas y gitanas proyectan una incitadora mirada que Lafuente Ferrari comenta como “mujeres de mirada fogosa y *beauté du diable*”, que se aprecia en obras como *Baile gitano en una terraza de Granada* de 1922-23.

Pero Zuloaga también presentó en sus retratos algunos rasgos de esta mujer liberada e independiente tal y como se aprecia en el retrato de *La marquesa de Casati*, obra de 1923 y profundamente moderna.

El contrapunto a este tipo de mujeres sería el de algunas recreaciones sobre la debilidad enfermiza de la mujer y la que la pintura catalana presenta ejemplos sublimes, sobre todo recreando la adicción a la morfina<sup>20</sup>.

La mujer fatal española encuentra también paralelo en el casticismo de Julio Romero de Torres. La representación de esa mujer liberada<sup>21</sup> y profundamente erotizante, causante de tragedias y, al mismo tiempo, profundamente bella y testigo de esa triple visión de Schopenhauer<sup>22</sup> mujer-amor-muerte es algo patente en la pintura de Romero de Torres.

Como ha estudiado Calvo Serraller<sup>23</sup>, las mujeres del pintor no son solo personificaciones del drama inmanente en la copla andaluza sino símbolos de amor, dolor, enfermedad y muerte, convirtiéndose sus gitanas en una interpretación castiza de la *Femme-fatale*. Todo lo que rodea a la perversidad está presente en estas mujeres; el pecado, la lujuria, la maldad.

Este artista realiza dos versiones de Salomé. Una se encuentra en el Museo Romero de Torres de Córdoba de 1926 (Fig. 2) y otra de 1925 perteneciente a la colección particular de Fernando García en Montevideo<sup>24</sup> (Fig. 3). Estas dos representaciones de la *Femme-fatale* pueden servirnos para entender dos actitudes.

En la primera, el arrepentimiento latente en Salomé, al contemplar la cabeza muerta del Bautista; y en la segunda, el sadismo y crueldad de Salomé al mirar al espectador, satisfecha de su acto fatal. La turgencia de su seno y la forma en cómo coge con sus brazos la cabeza del mártir, explican vivamente el ardiente deseo sexual, que también protagoniza la obra.

Fatalidad y tragedia inundan también otras representaciones de mujer en la pintura de Romero de Torres, en las que hallamos clarí-



Fig. 2. *Salomé*, Museo Romero de Torres, 1926



Fig. 3. *Salomé*, Colección particular Romero de Torres



Fig. 4. *La chica de la navaja*, Romero de Torres





Fig. 5. Romero de Torres, 1925

simamente el concepto de mujer fatal. Me refiero concretamente a *La chica de la navaja*, (Fig. 4), donde el arma blanca ensangrentada protagoniza el hecho delictivo que se escenifica al final del lienzo. Las referencias pictóricas al mundo barroco andaluz que emanan siempre en estas representaciones son patentes tanto en Juan de Valdés Leal como en Antonio del Castillo y Saavedra, elementos fundamentales para entender el arte de Romero de Torres. Todos estos ingredientes unidos al romanticismo y decadentismo fin de siglo engendran su particular iconografía concebida en el seno del alma del pueblo andaluz.

La copla resume en muchas ocasiones el sentir de este pueblo. El llanto y la tragedia, los celos y la fatalidad están presentes en muchas de estas coplas, contribuyendo a explicar la vida de estas mujeres terribles. Ramón Pérez de Ayala afirmaba que las pinturas de este artista “habría que comentarlas con coplas”, y esto precisamente reafirma el contenido dramático, lujurioso y también místico presente en su pintura. Pero los carteles de la Unión de Explosivos Río Tinto del artista también presentan en ocasiones a esta mujer malévol y asesina, como lo demuestra el de 1925, pero cambiando el cuchillo por una pistola (Fig. 5).

Es precisamente esta nueva imagen de la mujer completamente moderna y autosuficiente, una nueva Eva moderna<sup>25</sup> e independiente, la que cambiará definitivamente el papel de lo femenino en la pintura española del siglo XX.

## NOTAS

1. Agradezco desde estas páginas las sugerencias de don Andrés Peláez y del Dr. Javier Barón para la realización de este trabajo.
2. Obra fundamental para entender el concepto de mujer fatal en el siglo XIX y su comparación con representaciones de la mujer en siglos precedentes es la de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990. Véase también de esta autora; *La cabellera femenina*.
3. En este sentido hay que tener en cuenta a la figura de Nana, de Zola. Cfr. Hofmann, W., *Nana. Mito y realidad*, Madrid, 1991.
4. Es fundamental para este tema el trabajo de Dijkstra, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Barcelona, 1994
5. Huysmans, *A rebours*, citado por Erika Bornay, *Opus cit.* 1990.
6. Hamilton, G.H., *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Cátedra, Madrid, p. 153
7. Valle Inclán, R. M.<sup>a</sup>, *La cara de Dios*, citada por Erika Bornay, 1990.
8. Caparrós Masegosa, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Universidad de Granada, 1999, pp. 39 y ss.
9. Cita de Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, 1979. *Apud* Covadonga López de Prado Nistal, "La imagen de la mujer", en *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 1999, p. 178.
10. Casellas, R., *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 de mayo, 1900 en cat. exp. *Anglada*, Madrid, 1982. Citado por Caparrós Masegosa, *Opus cit.*, 1999, p. 43.
11. Agradezco a Don Andrés Peláez el conocimiento de esta obra de Picasso.
12. Genéviève Barbé-Coquelin de Lisle, "La pintura española y la representación de la mujer al margen de la sociedad en torno a los años 1900", en *La mujer en el Arte Esp* véase Georges Bloch, *Picasso. Tome I. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904-1967*, Berna, 1971, p. 23.
13. Hinterhäuser, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1980, p. 92
14. Véase en este sentido Caparrós Masegosa, L., "Una polémica en la pintura española de fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; versus negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista", en *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998.
15. Para la mujer y Beltrán Masses véase Francisco Javier Pérez Rojas, *El retrato elegante*, cat. de la exp. Museo Municipal de Madrid, 2000.
16. Julia Barroso, "Mujeres y arte. Movimientos contemporáneos", en *Historia del Arte y Mujeres*, Málaga, 1996, p. 102
17. Marie-Loup Souger, "La mujer en la fotografía española", en *La mujer, Opus cit.*, CSIC, 1997, p. 552
18. *Opus cit.*, *La mirada*, 1999, p. 186.
19. Para Zuloaga y la mujer véase también Barón Thaidigsmann, J., "La mujer en la pintura de Iturrino y Zuloaga" en *Iturrino Zuloaga. La mujer: inteligencia emocional*, cat. exp., Santander, 1999, pp. 13-21
20. Freixa, M., "La imagen de la mujer en el modernismo catalán", en *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, 1984
21. Sobre la mujer, Teresa Sauret dirigió un interesante congreso: *Lucha de género en la historia a través de la imagen*, Universidad de Málaga 27-29 oct. 1999. En la sección "Terroríficas y encantadoras. La mujer en las revoluciones deci-

monónicas” se presentó la ponencia de Fontbona, F., “Nuevas miradas sobre la mujer en el cruce de siglo”. Actas en proceso de publicación. Agradezco esta información al Dr. Germán Ramallo.

<sup>22</sup> Di Stefano, *Il complesso di Salomé. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*, Palermo, 1985

<sup>23</sup> Calvo Serraller, F., “La hora de iluminar lo negro: Tientos sobre Julio Romero de

Torres”, en *Julio Romero de Torres 1874-1930*, Madrid, 1993, p. 60

<sup>24</sup> Valverde Candil, M, y Piriz Salgado, A.M<sup>ª</sup>, *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*, Córdoba, 1983, p. 42. Lám XXVI

<sup>25</sup> Véase en este sentido el trabajo de Javier Pérez Rojas, *La Eva moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935*, cat. exp., Madrid, 1997

## *Oscar Wilde y el tema de “Salomé” en España*

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

Mi intención en este ensayo es ofrecer una visión panorámica de la recepción en España de la obra de Oscar Wilde en los primeros decenios del siglo XX desde una doble perspectiva: cuál fue su presencia y cómo se convirtió en un impulso para creadores de distintas artes la lectura y la representación plástica y teatral de la *Salomé* (1892) wildeana<sup>1</sup>. Ninguna otra obra suya cataliza mejor su recepción en la cultura española de aquellos años en que se acudía a las más diversas fuentes culturales para extraer temas que colmaran sus inquietas ensoñaciones y que dieron lugar a un peculiar sincretismo cultural.

Como es sabido, el acto único de la tragedia, alejándose del relato bíblico, articula todos sus elementos hacia un final climático y efectivo donde se ofrece a Salomé enamorada la cabeza del Bautista que acaba de ser decapitado, cabeza cuyos labios besa frenéticamente con intensa perversidad. Fue el aspecto que más fascinó en aquellos decenios, pero la tragedia era importante también por otros, tanto temáticos –la dramatización de relaciones eróticas no convencionales– como estéticos: es una de las mejores muestras de *drama lírico* creado sobre las pautas simbolistas (Hübner, 1999). *Salomé* se vio como ejemplo perfecto en el camino hacia el añorado *arte total* al permitir reunir las artes temporales y espaciales: literatura, danza, música, teatro, plástica escenográfica.

La tragedia wildeana, además, debe considerarse dentro de una gran serie de obras literarias y plásticas sobre el mismo asunto u otros afines: *Salambó* y *Herodías*, de Flaubert, o *Hérodiade*, de Mallarmé, en lo literario; las pinturas simbolistas de Gustave More-

au, que entraron en el santuario del decadentismo de la mano de Huysmans en *A contrapelo* (*À rebours*), y de algunos versos de la *Hérodiade* de Mallarmé; y unos años más tarde, en 1905, la ópera *Salomé* de Strauss. Con la tragedia de Wilde son los hitos más relevantes del tema de Salomé y configuraron un misterioso mundo, una de las más llamativas manifestaciones de la estética de la crueldad que caracteriza el periodo con su mezcla de exotismo decadente y erotismo morboso.

En la conformación de la *Salomé* wildeana tuvieron un papel fundamental las versiones plásticas de Moreau y los comentarios de Huysmans en *A contrapelo*, y en ellos queda resaltado el sonambulismo del personaje, la matriz ilimitada de crueldad, indiferencia, erotismo e histeria, amén de la misteriosa ambientación en que todo acontece (Wollen, 1995, p. 72).

En realidad, el tema de Salomé así tratado no es sino el más elocuente de una verdadera pléyade de *mujeres fatales* que poblaron el imaginario de la época: Lilith (la diablesa asirio-babilónica devoradora de hombres), Pandora, Circe, Medusa, la Esfinge; las bíblicas: Eva, Dalila, Judith, etc. O Salomé, la mujer velada por excelencia con el triple valor del velo: asociado a los misterios de Oriente, a la mujer inaccesible y, finalmente, el velo como símbolo de la sexualidad femenina (una transposición del himen y una correlación con la castidad). El viejo continente se estremeció durante algunos decenios con la presencia de estas enigmáticas mujeres, hijas de Lilith. Ante ellas, como escribía Alejandro Sawa en 1904, los escritores tenían la sensación de estar "ante el misterio"<sup>2</sup>.

Delfina Rodríguez ve la *Salomé* de Wilde como poseedora de todos los atributos de la *mujer fatal* finisecular, sosteniendo que su capacidad concentradora fue decisiva en su éxito:

No podía ser de otra manera. Hereda de Lilith la capacidad de seducir y ser una ávida devoradora de hombres (devora más que besa los labios del muerto Jokana en un acto necrofílico), hereda de Pandora el llevarle la desgracia a los personajes masculinos que la rodean (la muerte al profeta, el suicidio a Narraboth, la destrucción moral a Herodes), de Astarté su poderoso y destructor deseo sexual hacia el Bautista, de Circe su capacidad para transformar a los hombres, en este caso en meros peleles que actúan a su antojo, como el soldado, o en animales libidinosos como en el caso del Tetrarca. De Dalila imita su capacidad para destruir el talento o la fuerza característica de todo



Gustave Moreau, "La aparición" (1876)

hombre, como hace con Herodes, y de la sirena su facilidad para enredar a los incautos en un laberinto valiéndose, en este caso, no de sus cantos mágicos sino de su danza perturbadora. (1997, pp. 81-82)

Numerosos estudios han fijado los textos y la iconografía más frecuentes y han explorado la significación de este desfile de *mujeres fatales* que tienen en común que llevaban a los hombres a su perdición. Es habitual por ello considerar que la *mujer fatal* de la cultura finisecular encarna los temores masculinos a la pérdida de su poder secular sobre el mundo femenino. Se expresa en modulaciones que van desde la ansiedad y el miedo a la castración hasta la misoginia. Basta ver libros como los de Mario Praz (1976), Hans Hinterhäuser (1980), Mireille Dottin (1983), Erika Bornay (1990 y 1994), Bram Dijkstra (1994), o el catálogo de la exposición que tuvo en lugar en Madrid sobre el tema, sumándose a la revisión del asunto llevada a cabo en los últimos 25 años: *Salomé. Un mito contemporáneo (1875-1925)* (1996; comisariado de Patricia Molíns).

La *Salomé* de Wilde y las otras citadas poco tenían que ver con el personaje bíblico, secundario e inocente, víctima ella misma de las maquinaciones de su madre Herodías. Desde que, en 1841, Heine, en su poema satírico *Atta Troll*, había convertido a Herodías en un símbolo de la lujuria, la belleza perversa y la fatalidad, se multiplicaron las versiones del tema, explorando sus rincones más exóticos y crueles. Allí, en los capítulos XIX y XX, Herodías aparece en una cabalgata de espíritus que se ven desde la ventana de la bruja Uraka la noche de San Juan. Heine dice que era un ángel o un demonio, no lo sé. Nunca se sabe con exactitud en las mujeres dónde acaba el ángel y dónde empieza el demonio. Su atavío es rico y oriental. De día duerme en su sepulcro de mármol, pero a medianoche despierta a los gritos de caza y se incorpora a la enloquecida cabalgata de Diana y Abunda. Herodías amó a Juan y por ello ha sido condenada a vagar hasta el día del juicio como nocturno espectro con la cabeza del Bautista:

Sostiene siempre en las manos  
la bandeja con la cabeza  
de Juan; y de mirarla  
y de besarla nunca deja.  
Pues lo amó. La Biblia  
nada dice acerca de esto;



pero entre el pueblo circula  
 siempre fresca la noticia.  
 Si no, no se explicaría  
 tal deseo de la dama  
 ¿Puede querer una mujer  
 la cabeza de quien no ama?  
 Airada estaba con él  
 quizá, e hizo matar al amante:  
 pero cuando la amada cabeza  
 vio mutilada ante ella,  
 gritó, lloró, desesperada;  
 Y de amor loca moría.  
 ¡De amor loca! ¡Redundancia!  
 ¿Qué es amor sino locura?<sup>3</sup>

El personaje evocado es Herodías y todavía Salomé no es destacada, pero lo hará en los años siguientes en otros textos y aglutinando en su persona la fascinación por ciertas escenas crueles que había demostrado el romanticismo, sobre todo por las mutilaciones que dio lugar a una rica iconografía de cabezas cortadas y otros miembros (manos sobre todo)<sup>4</sup>. En Wilde quedará fijado definitivamente el arquetipo: Salomé une la fascinación de la danzarina y la crueldad. Pero se detectan también ecos de Mallarmé, que en su versión construyó una alegoría terrible de la soledad de la virgen y el andrógino, que laten en el texto wildeano (Rodríguez, 1997, p. 62). Además, se ha insistido en que conocía la tradición iconográfica del tema con amplitud (Rodríguez, 1997, pp. 64-65).

Hoy, cuando nos referimos al tema de Salomé, lo hacemos a alguna o algunas obras extraídas entre un fondo de varios centenares de versiones documentadas, y eso que, en general, la bibliografía internacional prácticamente desconoce la producción del ámbito español. De aquí mi interés por centrar mi atención en lo sucedido en nuestro país, y en particular con la tragedia del escritor irlandés, verdadero hito de la serie. Tras su *Salomé*, difícilmente ningún creador que se haya acercado al mito ha podido prescindir de su inquietante versión. Más aún. Hasta tal punto la proyección de su *Salomé* vampirizó en aquellos años al propio Wilde que la recepción de sus otras obras quedó diluida y el escritor reducido a unas anécdotas de su biografía –sus escándalos sobre todo–, a fragmentos de sus escritos de crítica y cuentos, traducidos ya sobrepasado 1900, y de los que

Lisa Davis ofreció un interesante recuento (Davis, 1973). Quizás, no podía ser de otro modo, habida cuenta la potencia de este mito de la cultura finisecular. Revistas como *La Lectura*, *La España Moderna*, *El Nuevo Mercurio*, *Prometeo* o *La vida galante* acogieron textos de y sobre Wilde, con lo que su nombre era conocido en los círculos intelectuales y artísticos.

El tema adquirió, además, gran relevancia por aspectos ajenos a lo estético. Por ejemplo, por el carácter andrógino de los personajes, que los hacía más indigestos aún para las estrechas mentes burguesas y que refuerzan las imágenes de Beardsley; inspirándose en el tema "J'ai baisé ta bouche Iokanaan" realizó un dibujo que escandalizó en 1893 al publicarse en la revista *The Studio*. La escena escogida muestra a Salomé mirando apasionada a los ojos sin vida de la cabeza decapitada del Bautista y disponiéndose a besarlo. Salomé aparece flotando, como si estuviera suspendida en el espacio, sus cabellos revueltos le dan un aspecto meduseo y de la cabeza cortada mana sangre, formando un charco del que sale un lirio, la flor emblemática de la virginidad (Wilde, 1984, p. 72 la imagen.) Reforzó así la situación fundamental de la tragedia: amor cruel más allá de la muerte y con una carnalidad escandalosa.

Con su trazado japonizante la sacaba, además, de su contexto bíblico, para darle un alcance mucho mayor y actual. El conjunto de las ilustraciones del libro ofrece una variedad de estilizaciones de ambientes, muy acordes con el espíritu sincrético de la época. Basta para comprobarlo con mirar el titulado "*La toilette de Salomé*", donde una elegante mujer de su tiempo se maquilla junto a un tocador japonés sobre el que hay una colección de libros escandalosos entre los que se incluyen –con variaciones según las versiones de los dibujos– el marqués de Sade y *Nana* de Zola, *Las flores del mal*, de Baudelaire, e Ibsen<sup>5</sup>. De los dominios del exotismo bíblico se ha pasado a los del decadentismo finisecular. Wilde secularizó el tema. Rompía los clichés de las relaciones amorosas. No sólo dando un papel activo a la mujer, sino yendo más allá: otorgando un papel fundamental al deseo. Salomé no solo alteró la sexualidad femenina sino la masculina. Esta *mujer fatal* se sitúa a medio camino entre el amor y el odio.

A veces, la extraordinaria proyección social de la tragedia se alcanzó por caminos sorprendentes. Tal ocurre con la discutida imagen del propio Wilde que se fotografió caracterizado de Salomé. Discutida porque no falta quien sostiene que se trata de una actriz; pero



Aubrey Beardsley, "La toilette de Salomé" (1893). Ilustración para *Salomé*, de O. Wilde.



"Oscar Wilde como Salomé". Colección Viollet, París

sea como fuere el resultado es el mismo: un acto provocador de afirmación de su condición homosexual (en Molíns, 1995, p. 85). Era quizá su venganza contra la prohibición de representar en el Reino Unido la obra (se prolongaría hasta 1931), por no hablar de otros conflictos que han acompañado siempre la difusión de la tragedia. Todavía en 1917, mientras la representaba en Londres la bailarina Maud Allen, se produjo un juicio sobre su moralidad, del que se hizo eco Pérez de Ayala en algunos artículos<sup>6</sup>.

El escándalo y la polémica han jalonado la difusión de *Salomé*. Sin salir de España, cuando la estrenó Margarita Xirgu en 1910 se desató una agria polémica acerca de su moralidad. O, todavía en 1921, Ortega y Gasset, en “Esquema de Salomé”, realiza un análisis anti-feminista, insistiendo en la masculinidad del personaje por su actitud frente al amor. Salomé es alguien que se ha salido de su rol pasivo. Es una mujer de “presa”: tiene satisfechos sus deseos inmediatos y se lanza a sus caprichos, a sus fantasías. Se comporta como un hombre de otro tiempo, según el análisis nada satisfactorio en mi opinión de Ortega y Gasset.

Y aún hay aspectos que resultaban más escabrosos. El andrógino y sus variantes juegan un papel notable en la pieza. San Juan y Salomé son andróginos, adolescentes aún sin sexo y su descubrimiento los arrasa. Las ilustraciones de Beardsley acentuaron aún más esta clave (Molíns, 1995, p. 32). La relación entre Narraboth y el paje de Herodías introduce también el tema de la homosexualidad: se intercambian regalos o éste lamenta, elegíaco, el suicidio del amigo.

En definitiva, un halo de malditismo acompañó la difusión de *Salomé* desde el principio. Cuando se estrenó en 1896 en el Théâtre de l’Oeuvre, con un programa ilustrado por Toulouse-Lautrec, Wilde estaba en la cárcel de Reading cumpliendo sentencia por sodomía, lo que enturbió aún más las cosas. Antes había fracasado un primer intento de estreno, al ser prohibida por la censura apoyándose en una vieja ley que impedía sacar a escena personajes bíblicos (Rodríguez, 1997, p. 66). Así las cosas, acercarse a la *Salomé* de Wilde es hacerlo a algo más que una obra literaria. Es aproximarse a los límites de la tolerancia burguesa del cambio de siglo en toda Europa y a las contradicciones de la moral de apariencias que la caracteriza.

Menos estudiado ha sido, sin embargo, cómo se convirtió en elemento activador de la creatividad de nuestros escritores y artistas. Apenas recuerdo algunos artículos sueltos que se hayan ocupado del tema en textos concretos y el libro de Delfina Rodríguez Fonseca: *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas* (Oviedo, 1997), libro valioso, pero que se centra selectivamente en lo literario, olvidando lo sucedido entre los pintores y otros artistas plásticos, o, después, en el cine. Una excepción en este aspecto fue la exposición madrileña de 1995, que recogió imágenes de obras de arte sobre el tema de artistas españoles como Picasso, Dalí o Julio Romero de Torres.

Y, sin embargo, es indispensable considerar el carácter integrador entre plástica y literatura que ha acompañado al desarrollo del tema para valorar su verdadero alcance. Yo no sabría decir qué fue más decisivo, si el texto de Wilde o las ilustraciones de Aubrey Bredslley, imitados y parodiados hasta la saciedad en los decenios siguientes. Valdría la pena hacer una exploración sistemática del tema en la producción artística española del cambio de siglo, y en esa dirección se orienta este ensayo. Me ocuparé solamente de algunos testimonios españoles por limitaciones de espacio. No pueden excluirse, con todo, referencias a algunos textos de autores hispanoamericanos habituales en las publicaciones españolas y que fueron muy tenidos en cuenta: Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo. Fue sobre todo el impacto de la obra de Wilde el punto de partida de múltiples versiones sobre el tema, aunque antes, en 1891, Julián del Casal había recreado los cuadros de Moreau –las dos “Salomé” y “La aparición”–, en dos sonetos que insinuaban una relación entre la decapitación del Bautista y la pérdida de su virginidad.

Delfina Rodríguez (1997) ha diferenciado una primera etapa en la que la fuerza del arquetipo fijado habría quedado casi completa, pasándose después a un abandono progresivo del mito y finalmente a su parodia. Sin embargo, basta recordar el tratamiento del tema por Heine para percatarse de la existencia de una vertiente paródica desde muy pronto. No estoy nada seguro que se pueda periodizar tan nítidamente como lo hace Delfina Rodríguez y más bien habría que hablar de una larga serie artística consistente en continuas variaciones sobre algunos motivos, y en las que no faltan desde muy pronto las realizadas en clave paródica. Tampoco es sostenible la afirmación de Peter Wollen (1995, pp. 65-86) cuando sostiene que el culto a Salomé aparece primero en la pintura, de ahí pasaría a la literatura, y de ésta volvió a la pintura y a las artes visuales. En su última etapa habría entrado en el mundo del ballet y las artes escénicas. No existe primacía literaria o plástica, sino que conviven versiones en diversas artes.

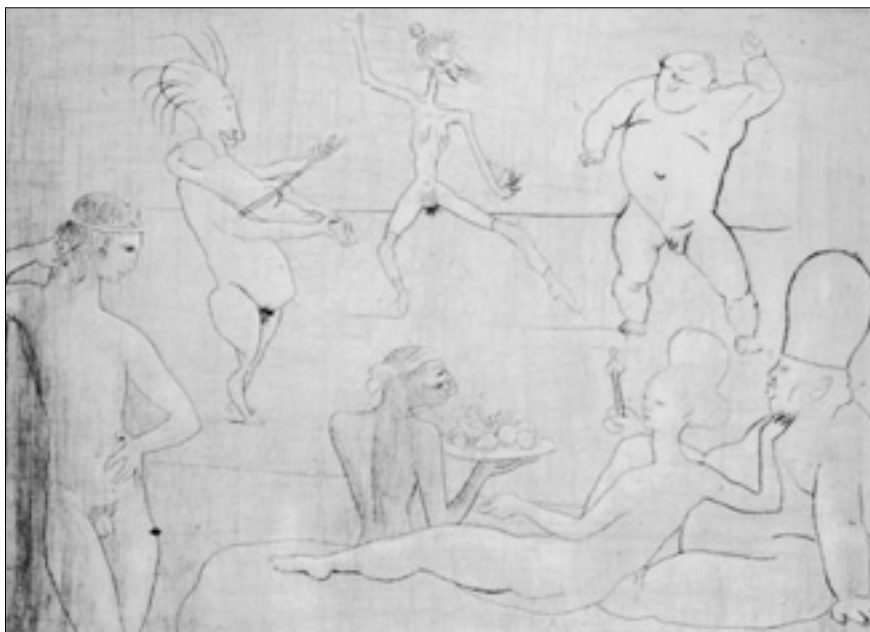
Sin duda, Heine le imprimió al tema una dirección morbosa fundamental, pero su inspiración pudo llegarle perfectamente desde alguna pintura o escultura. Théophile Gautier ofrece un ejemplo excelente –por desgracia poco citado– de cómo la configuración de la nueva visión del tema de Salomé debe mucho al diálogo entre las artes. El tema tiene larga tradición y no es momento de perderse en largos recorridos, pero recuérdese que Gautier en el bello poema “En



Gustav-Adolf Mossa, "Salomé. Las manos cortadas" (1904). Musée des Beaux-Arts, Niza.



Julius Klinger, "Sodoma (Salomé)" (1909).



Picasso, "Salomé" (1905). Musée Picasso, Paris.



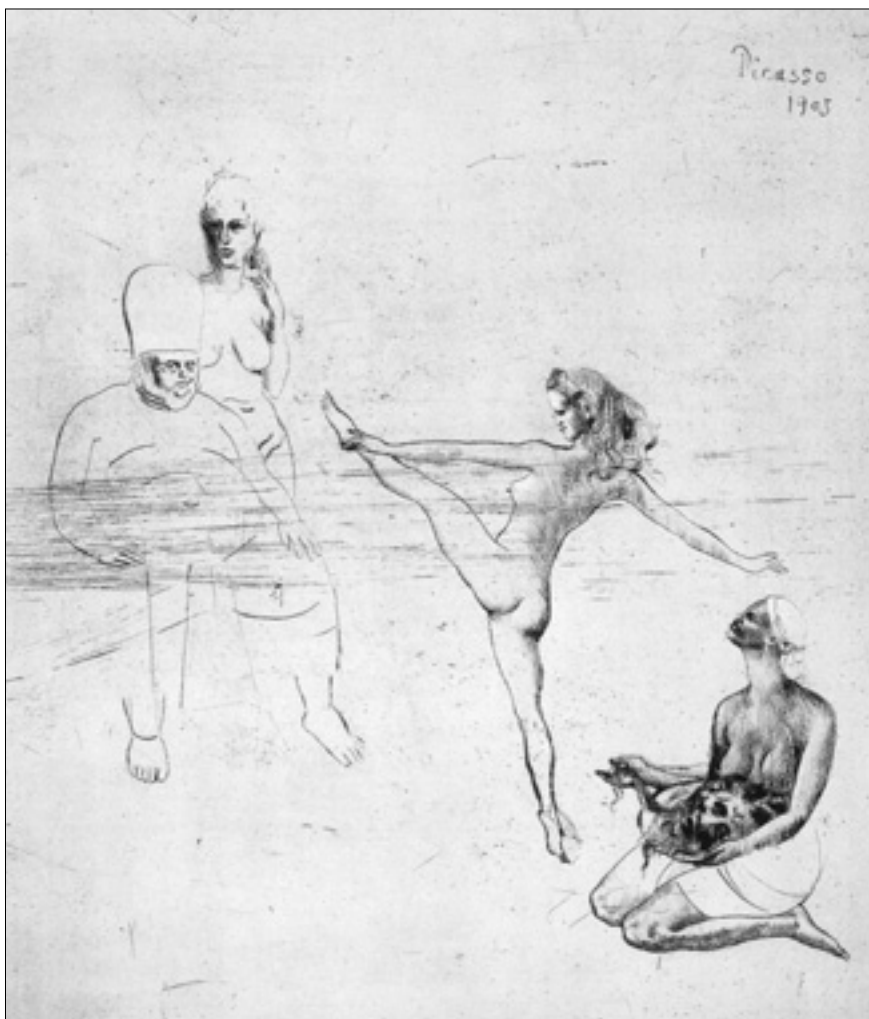
“Madrid”, de *España* (1845), presentaba la delectación de una joven marquesa contemplando en su gabinete una escultura de madera tallada –firmada por Montañés “de Sevilla”, dirá–, que mostraba la cabeza del Bautista sobre una bandeja, envuelta en sangre; la acariciaba coqueta, pasando su dedo pulgar por ella y hasta se conmovía morbosa “como por un amante”<sup>7</sup>.

Yéndose más lejos, Molíns (1995, p. 23) sostiene que el cuadro de Fuseli “La hija de Herodías recibe la cabeza de Juan Bautista” (h. 1780-1790) inaugura el interés contemporáneo por el tema y sus formas favoritas de representación. Una exploración sistemática de la historia del arte, sin duda ofrecería otros ejemplos sugestivos, pero lo decisivo no es sólo la existencia del tema en el dominio de la erudición, sino su difusión creciente hacia públicos burgueses más amplios, que acabaron otorgándole un lugar especial en su imaginario. Indudablemente, en este sentido la aportación de Heine fue decisiva, sumándose después las versiones de simbolistas y decadentes. Y en otro orden de cosas, en el de la difusión, jugó un papel notable la transformación de las formas de producción artística, la potenciación de la industria editorial, cada vez más abierta a las imágenes, que llegaban a amplios públicos, de modo que no es extraño encontrar casi cualquier tema en sus páginas con el correr de los años. También las revistas ilustradas españolas fueron dando a conocer versiones; por ejemplo, *La Ilustración Ibérica* reproduce el cuadro “Salomé” de Suchel [–más adelante tendré ocasión de citar otros ejemplos<sup>8</sup>. Nuevos modos de producción y consumo se dan la mano en el extraordinario auge del tema de Salomé.

Fue habitual la convivencia de versiones serias y paródicas. Ya en 1887 Jules Laforgue había tratado caricaturescamente el tema en sus *Moralidades legendarias* (Patricia Molíns, 1995, p. 21). La Salomé de Laforgue utiliza la cabeza del Bautista para sus experimentos:

la cabeza de Juan centelleaba, bañada en fósforo, lavada, maquillada, rizada [...] Una vez entregada la mercancía, Salomé, por un prurito de conciencia científica, estuvo ensayando esos célebres experimentos de postdegollación, que tanto dan que hablar; ya se lo temía, las descargas eléctricas no sacaron de aquel cuerpo más que unas muecas sin consecuencias. (Cit. en Molíns, 1995, p. 37)

Y, apurando la ironía, hace que la bailarina muera al perder el equilibrio en el acto de arrojar la cabeza de Yokanaán desde un pro-



Picasso, "La danza" (1905). Musée Picasso, París.

monitorio al mar... Para Praz (1976) es una versión de opereta tipo Offenbach. En los dominios de la plástica es fácil encontrar tratamientos semejantes. Nada ha escapado a los dibujantes satíricos y caricaturistas desde que, a mediados del siglo XIX, irrumpieron imparables en la prensa gráfica. El dibujante Gustav-Adolf Mossa iba a presentar, en su "Salomé. Las manos cortadas" (1904), una acuarela donde Salomé es una joven que vuelve del mercado y en la cesta de la compra lleva la cabeza, una langosta y las manos del precursor (éstas las

lleva su perro en la boca). Julius Klinger en “Sodoma (Salomé)” (1909) haría más explícita la significación de la imaginería castrante que conlleva, al presentar a su Salomé enarbolando el sexo del profeta.

Llega, pues, viva la tendencia a nuestro siglo. Picasso en 1905, al final de su periodo rosa, graba “Salomé” (1905): la bailarina es la imagen de la seducción pura: danza desnuda, pero ocultando el sexo; un esclavo sostiene en una bandeja la cabeza y sólo el Tetrarca recibe un tratamiento menos benévolo (Molíns, 1995, p. 43). Pero en otro grabado de la misma serie es casi una pesadilla: “La danza” (Molíns, 1995, p. 42); aprovecha una caricatura previa de un baile en un burdel con tres caricaturas grotescas que son contempladas por Salomé y su corte con fuerte contraste.

Y otra cuestión paralela, pero también sintomática de la difusión del mito, es que no se trató solamente de recreaciones exóticas de la princesa judía sino que, desde muy pronto, motivos del arquetipo se traspasaron a ficciones ubicadas en tiempos presentes: lo hizo ya Enrique Gómez Carrillo en 1898 en “El triunfo de Salomé” novelando las conflictivas relaciones de una pareja de artistas hermanos: la bailarina Marta –bella y enfermiza– prepara con su hermano Luciano –músico– “El triunfo de Salomé”, pero la preparación del baile agota hasta destruirla a la bailarina: el espíritu del personaje ficticio se apodera de la joven. “Bailaré de tal modo que los espectadores me ofrecerán sus cabezas”, había dicho; pero se cumple más lo que le habían dicho: “Si continúas me parece que vas a ser tú la que vas a perder la cabeza”<sup>9</sup>.

O lo haría habitualmente Antonio de Hoyos y Vinent en relatos como “El monstruo”: Helena Fiorenzio, antigua prostituta y ahora actriz, se divierte bailando desnuda en un prostíbulo rodeada por dos moros, que cantan acompañándose con sus instrumentos. Su sensualidad le lleva a compararla en estos términos: “Y fue Salomé, peor que las perras y que las rameras que salen a los caminos.” O en “La primera de abono”, la bailarina de éxito Judith Israel, posa para un cuadro como Salomé y además será la causa de la muerte del torero que ama. Todo el relato es un juego de espejos y de crueldades.

Emilio Carrere recurrió al tópico en la novela corta *El manto de oro de Salomé* y en algún otro escrito (el poema “La muerte de Salomé”). En *El manto de oro de Salomé* (El Cuento popular, 1914) ofrece la vida del joven músico Pablo Reinol, que ha asesinado a su novia, la bailarina gitana Carmela, “la rosa del Albaicín”; en sus memorias

—escritas mientras está internado en un manicomio— explicará cómo llegó a esta situación: la ahogó con “el manto de oro de Salomé”, que son las trenzas de Elisa su antiguo amor (se las cortó en un acto fetichista mientras estaba gravemente enferma), y de quien el loco escribió en sus memorias, recordando las danzas que compuso para ella:

Escribí *Salomé* y Elisa bailó delante de mí, toda desnuda, jugando con sus rubios cabellos, como con un velo de oro o con los brazos en alto, sosteniendo mi quimérica cabeza ensangrentada. (Cit. en Rodríguez, 1995, p. 148)

Él la había conocido joven y angélica; la inició en la perversidad; después, Elisa abandonó al músico y ahora la bailarina gitana paga sus temores y complejos del mundo femenino. La cabellera femenina como dogal o fúnebre ajorca figura entre los tópicos de la mujer fatal finisecular (Bornay, 1994). Por su perfume (fragante), por su movimiento acuático (ondulante), por su extensión (espesura laberíntica que atrapa). Alcanza en estos relatos una de sus manifestaciones más logradas de aquellos años.

Cualquiera de estas versiones del tema tiene su aspecto morboso, aunque sea separándose del arquetipo que tanto fascinó, y haciendo más explícito lo que las versiones anteriores sugieren. Fácilmente aflora en ellas la *musa canalla* modernista española. Pero en último término no es difícil descubrir casi siempre dependencias de la versión de Wilde y su capacidad sugestiva. Y, además, cuando comparece el mundo del arte, lo hace mezclándose con otro referente que debe no poco a Oscar Wilde, a *El retrato de Dorian Gray*: donde noveló los riesgos de absorción que el modelo ejerce sobre el artista y viceversa. Wilde había escrito esta novela el año anterior (sugerida en parte por el *A contrapelo*, de Huysmans y su refinado protagonista, que vive con intensidad absoluta la experiencia del mundo del arte). *Salomé* es “sin duda, el texto de Wilde que más se acerca al que podía haber escrito Dorian Gray” (Wollen, 1995, p. 70).

Antonio de Hoyos y Vinent ensayó también una fórmula mixta —arqueología y tratamiento grotesco— en *La verdadera vida de Salomé*, incluido en *Vidas arbitrarias* (Madrid, Biblioteca Hispania, 1923). Entre las semblanzas que incluye, que abarcan desde la Salambó flaubertiana a Tórtola Valencia, figura Salomé. Trata el tema grotescamente: Herodes es un monarca taciturno, bebedor, aten-

to a presagios; Herodías, una “mujerona” vieja y gruñona, celosa; el precursor es un hombrecillo violento y desharrapado, que se pasaba los días con los pies metidos en el Jordán y, dado a los chismes, no dejaba de contar el pasado de Herodías; y Salomé resulta ser una jovencita malcriada que se aburre soberanamente, porque “el palacio de Herodes Antipas no podía decirse, en materia de pedagogía, precisamente una sucursal de las ursulinas”. Vestía pingajos de colores y se pasa el día excitando a los guerreros. En una primera parte expone lo narrado en la Biblia y caracteriza a sus personajes. En la segunda, cómo Salomé desdeñada, pedirá la cabeza del Bautista tras la consabida danza. Después “Salomé besó en los labios al Profeta del fuego” y finalmente “como no sabía qué hacer con él, lo dejó en un rincón y púsose a bailar otra vez”.

Extraño poder de sugestión el de Salomé, se mire por donde se mire. La tragedia de Wilde, que gozaba de buena salud editorial no dejaba de sugerir variaciones. En 1902, la tradujeron J. Pérez Jorba y B. Rodríguez, *Salomé drama en un acto*<sup>10</sup>. En 1907, la publicó también la revista *El Nuevo Mercurio*<sup>11</sup>. Ya en 1914, Guerra Mondragón hizo otra traducción en *Revista de las Antillas*<sup>12</sup>. Y si nos venimos a los años veinte encontramos la traducción de Gregorio Martínez Sierra en *Sueño de una noche de agosto. Salomé* (Madrid, Siglo XX, (1926) y un año después se editaba *Salomé. La santa cortesana. Vera o los nihilistas* (Madrid, Publicaciones Atenea, 1927) con traducción de Ricardo Baeza<sup>13</sup>.

Si se añaden las versiones catalanas –una de ellas ilustrada por Adrià Gual– y, sobre todo, las varias traducciones de la obra convertida en ópera por Strauss (estrenada en Dresde, 9-XII-1905)<sup>14</sup>, se constata su notable presencia en el panorama español; presencia y que provocará toda una corriente de imitaciones junto con el resto de la tradición simbolista y versiones extranjeras del tema más recientes como las de Eugenio de Castro<sup>15</sup> o la de Anatole France<sup>16</sup>. Así, fácilmente Rafael Cansinos Asséns podía en 1919 publicar en su libro *Salomé en la literatura*, además de su estudio, los textos de Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro y Apollinaire.

Y no es difícil aducir otra bibliografía del interés que suscitaba el tema: Ramón Casellas se embarcaba en una averiguación histórica en “Salomé en els retaules de Catalunya”, *La Veu de Catalunya* (10-II-1910); otro tanto hacía Sánchez Ocaña en “La leyenda de Salomé” (*España*, 248, 31-I-1920) rastreando el tema hasta Wilde, mientras que Adolfo Salazar prefería, como musicólogo, centrar su aten-

ción en versiones musicales en su ensayo "Variaciones sobre Salomé" (*España*, 250, 14-II-1920), o Ramón Pérez de Ayala se hacía eco de las polémicas que suscitaba en el Reino Unido la prohibición del drama wildeano con una serie de ensayos que publicó en la pren-



Ricardo Marín, "Margarita Xirgu interpretando *Salomé*" (1914). Revista *Por esos mundos* (1914).

sa y después recopiló en *Las máscaras*; “O. Wilde o el espíritu de la contradicción”, “Las comedias modernas de Wilde”, “Proceso póstumo” y “La moral y el arte”. Son todos ellos síntomas de la actualidad del tema.

La cúspide del éxito del tema de Salomé en sus distintas versiones se alcanza hacia 1907, momento en que se multiplican las ediciones y las representaciones de la ópera por toda Europa, como se indica en *El Imparcial*<sup>17</sup>. Cuando se estrene en París, se envían crónicas telegráficas (*El Imparcial*, 7-V-1907) y se comenta por extenso (*El Imparcial*, 3-VI); se dedican ensayos de conjunto a la ópera de Strauss (*Por esos mundos* 150, 1907) o a aspectos particulares como la indumentaria<sup>18</sup>. Y todo ello rubricado con el estreno en el Teatro Real en Madrid, con inusitada expectación e intervención muy directa de Luis París, director de escena y empresario que desde comienzos de siglo estaba tratando de poner a la altura de los mejores teatros europeos el coliseo madrileño; el estreno fue acompañado de la inclusión de escenas en la prensa (*Heraldo de Madrid*, 19-II-1910) o reseñas elogiosas como la de Eduardo Muñoz en *El Imparcial* (17-II-1910).

Todo esto podría hacer pensar que en España se seguía en la recepción del tema un camino distinto a Europa, sin obstáculos; ni mucho menos; la difusión se realizó en un medio hostil, impulsada por literatos y críticos *modernistas*, que se enfrentaban a las reticencias de otros sectores sociales. Sintomático de los comentarios negativos puede ser éste de *Gente vieja* con relación a la edición realizada por Rodríguez Serra, conocido como el editor de los *modernistas*:

El drama es de lo más nuevo entre lo modernista; tan sublime, tan original, tan novísimo que no podemos dar opinión de él porque no entendemos una palabra; es el *caló* de lo nuevo, con tales originalidades y tan chuscas, que hace años conducían a la casa de locos y hoy a la gloria.<sup>19</sup>

Así las cosas, nada tiene de extraño que el grupo de escritores y artistas que aglutinaba la revista *Prometeo* eligiera como pretexto el estreno de la ópera de Strauss en el Teatro Real para lanzar sus habituales andanadas de soflamas contra la sociedad conservadora, que se mostraba escandalizada.

Cristóbal de Castro recordaría, aún en 1919, el papel decisivo de Enrique Gómez Carrillo en la difusión del teatro de Wilde entre

los modernistas españoles<sup>20</sup>; escribió sobre él en revistas como *La vida literaria* y llegó a explicar el origen de la *Salomé* de Wilde –a quien trató en París–, conectándolo con *À rebours*, de Huysmans, y con el tratamiento del tema en la pintura de Moreau<sup>21</sup>. En España, además, dirá, sus traducciones aparecieron precedidas por el escándalo que suscitaban sus actitudes personales provocadoras. Las actrices españolas rehusaban interpretar el personaje y hubo que esperar hasta que Margarita Xirgu se decidió, pero ya ¡en 1910!, y con singular escándalo de cierta burguesía barcelonesa. Después la convirtió en pieza clave de su repertorio.

Cuando anunció en 1914 que iba a trabajar en el Teatro Español madrileño, la revista *Nuevo Mundo* destacó ya que vendría con este drama (5-II-1914), que luego comentaron elogiosamente (15-IV-1914). En realidad, llevaba ya varios años peleando con el texto de Wilde. En 1910 lo representó en Barcelona en el teatro Principal, arropada por revistas modernistas como *Teatralia*, que llegó a anunciar que publicaría en su folletín el texto<sup>22</sup>. Estamos naturalmente hablando del círculo de Adrià Gual y los *modernistas* catalanes sensibles a las novedades del teatro poético de impronta simbolista y dispuestos a defenderlas a ultranza. Pero frente a ellos se alineaba la sociedad burguesa catalana no menos conservadora que la madrileña. La compañía de la Xirgu fue expulsada del teatro Principal (el teatro pertenecía a la Junta del Hospital de la Santa Cruz y en ella había varios sacerdotes; ¿cómo aceptar una obra pecaminosa?) y continuaron en el Teatre Nou del Paralelo, especializado en vodevil. *Salomé*, en ese contexto, resultaba una mixtura entre Grand Guignol (por su crueldad) y music hall (por la danza). Basta ver un programa y con qué se mezcla:

Debut de la grandiosa compañía de vodevil y opereta en el Teatro Nou. Tarde, a las seis, colossal vermouh. Entrada veinticinco céntimos; butacas gratis. 1º El poema dramático en un acto del gran poeta inglés Oscar Wilde, traducción catalana de Joaquín Pena. 2º Debut de la verdadera notabilidad Carmelita Ferrer, lujo, gracia, distinción y finura de tangos, farrucas, garrotín y baile inglés, no tiene rival. 3º La maravillosa atracción (patentada de esta empresa), paseo por la platea del magnífico Globo Dirigible desde cuya barquilla la tiple Paquita Egea canta sus deliciosos cuplés aéreos. 4º Cine.<sup>23</sup>

La Xirgu se atrevió a presentarse descalza en el escenario y con el vientre descubierto. Las acusaciones de inmoralidad eran inevi-



tables. Pero también, ya en el Teatro Nou, los aplausos enfervorizados del público popular, que equiparaba a la Xirgu y el poema wildeano con las otras tiples, y con la ventaja a favor suyo de las sugerencias que producía su danza de los siete velos.

Críticos renovadores y bien documentados como Bernardo G. de Candamo hablaban por aquellas fechas de Margarita Xirgu como verdadero “símbolo de los nuevos”; lo era no sólo por su valentía estrenando dramas ante los que otras actrices retrocedían, sino porque lo hacía si era necesario fuera de los ámbitos de los teatros minoritarios<sup>24</sup>. Naturalmente la creciente presencia social de la obra de Wilde iba acrecentando también la corriente de imitaciones y variaciones en los artistas españoles. Ya he citado algunas. Ahora puede ser el momento de realizar un repaso un poco más moroso, considerando que, ante todo, en España Salomé fue sinónimo de mujer seductora e inasequible en los poetas modernistas, siguiendo la estela de Gómez Carrillo y Rubén Darío.

El tema de la *mujer fatal* había ocupado un lugar notable en la obra de Rubén Darío desde sus primeros años (Rodríguez, 1997, p. 125 recuento); con la imagen de Herodías y Salomé lo hará en *Cantos de vida y esperanza* (1905): son varios los textos aducibles: “La bailarina de los pies desnudos” está dedicado a Isadora Duncan, que tiene algo de la mítica bailarina, o el titulado “Sarah” referido a la Bernhardt. Pero cuando Herodías comparece directamente es en la sección “Otros poemas”, en el poema X, para simbolizar el amor que produce sufrimiento:

Amor y dolor. Halagos y enojos.  
Herodías ríe en los labios rojos.  
Dos verdugos hay que están en los ojos.<sup>25</sup>

En “Canción de Otoño en Primavera” (VI) se reitera la idea:

Yo era tímido como un niño.  
Ella, naturalmente, fue  
para mi amor hecho de armiño  
Herodías y Salomé...<sup>26</sup>

En "En el país de las Alegorías" (XXIII) todo gira en torno a la bailarina y la cabeza del Bautista:

En el país de las Alegorías  
 Salomé siempre danza  
 ante el tiarado Herodes  
 eternamente.  
 Y la cabeza de Juan el Bautista,  
 ante quien tiemblan los leones,  
 cae al hachazo. Sangre llueve.  
 Pues la rosa sexual  
 al entreabrirse  
 conmueve todo lo que existe  
 con su efluvio carnal  
 y con su enigma espiritual."<sup>27</sup>

Y cabe recordar también su cuento "La muerte de Salomé", en el que ésta, después de su danza y de la decapitación el Bautista, vuelve a su cuarto donde han depositado la cabeza degollada. Al desentoyarse, la culebra de oro que lleva al cuello aprieta sus anillos hasta que la cabeza de la joven rueda a los pies del trípode donde está la del profeta.

Variaciones similares, entre decadentes y morbosas, ofrecen otros autores: Cristóbal de Castro, en el cuento "Salomé la gallarda", centra su atención en la capacidad sugestiva de la bailarina<sup>28</sup>, mientras que Carlos Arro y Arro publica en *Juventut* una versión del tema en que la joven aparece núbil, virgen indecisa, ejecutora de la voz materna<sup>29</sup>.

Un lugar singular ocupa la revista *Prometeo*, el puente más notable entre el modernismo y las vanguardias en España; sus páginas demuestran hasta qué punto el vanguardismo español nació de una fermentación de tópicos simbolistas. Oscar Wilde figuró entre los inspiradores de la literatura recogida en sus páginas. Ricardo Baeza (*Ricardo Baeza traduxit* escriben cada vez) fue el hombre clave para que la revista adquiriera una dimensión internacional, constituyéndose en uno de los puentes culturales fundamentales entre la literatura europea y española. De Wilde tradujo "Poemas en prosa"<sup>30</sup>; "El ruiseñor y la rosa"<sup>31</sup>; "Una mujer sin importancia". "Comedia en cuatro actos"<sup>32</sup>; "Frasas y filosofías para el uso de los jóvenes"<sup>33</sup>; o en el número 32 (1911) se reseña su obra *La casa del Juicio*.



Julio Romero de Torres, "Cabeza de santa" (1925), Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

El tema de la *mujer fatal* es un caso característico donde se puede seguir la *fermentación modernista* hacia la nueva mujer que promocionó el arte de las vanguardias. Aquí glosó brevemente lo referido a Salomé, pero no se pueden olvidar otras mujeres fatales que desfilan insistentes por las páginas de *Prometeo*: Cleopatra en "En la corte de Cleopatra", de Rachilde<sup>34</sup>. Ramón Goy de Silva escribe sobre mujeres exóticas y bíblicas: "En el bosque de la diosa Milita" y "Judith. Poema épico"<sup>35</sup>. O Cansinos Asséns incluye "El himno de la cortesana", poema que no está nada lejos de estos temas<sup>36</sup>. Ya sobre el tema que aquí interesa, se publica una traducción de la *Salomé* de Eugenio de Castro que constituye uno de los hitos más relevantes en aquellos años<sup>37</sup>.

Ramón Gomez de la Serna publica *Beatriz, evocación mística en un acto*, con una lámina de Julio Antonio para la portada de su separata<sup>38</sup>. Se puede considerar una verdadera variación sobre el drama de Wilde, cambiando de personaje. Además de un prólogo donde manifiesta sus intenciones, la pieza consta de tres escenas. En la primera, un grupo de discípulos del profeta aguarda la entrega de sus restos en una cripta. Entre ellos se encuentra Beatriz. En la segunda escena, Beatriz comparece con la cabeza del Bautista entre los brazos; la limpia amorosamente e implora por su resurrección. Compadece a Salomé: "¡Como le amaría esa mujer!" Con la llegada de su hermana Agar y su dolor al ver la cabeza del Bautista se inicia la última escena. Beatriz comprende y lamenta el dolor que su contemplación produce a todos, pero después se transforma: "Yo quisiera tener la belleza de Salomé" –dirá–, y con exaltada sensualidad describe el hermoso cuerpo que quisiera poseer para que Herodes la mandara matar por su resistencia a entregarse a él. Sorprende a todos. Después ella misma comprende su pecado y para purgarlo se arroja en brazos de un leproso callado hasta el momento en un rincón: lo besa y se contagiará.

Crear un ambiente sugestivo y unos estados morbosos es el objetivo de Ramón en esta breve pieza. Una mezcla de erotismo, religión y muerte. La fascinación producida por la cabeza cortada del Bautista se convierte en un motivo autónomo que será objeto de tratamiento específico por parte de escritores y artistas plásticos. En *Beatriz* ya ha adquirido esta autonomía, desplazando a la propia Salomé.

Quiero recordar aquí, apenas de pasada, las versiones plásticas de Julio Romero de Torres, que se construyen sobre esta idea de la

contemplación extasiada. Llega a tener tanta fuerza el motivo de la mutilación que da origen a cuadros como “Cabeza de santa”, realizado en 1925 y que se encuentra en su museo cordobés. Romero de Torres aún en su composición recuerdos del tema de Salomé y de la pintura barroca, como el cuadro San Juan Bautista, de Valdés Leal, de la iglesia del Carmen de Córdoba, con el prestigio del tema en la pintura simbolista<sup>39</sup>. De Salomé pintó varias versiones; recuerdo aquí dos, que tienen como motivo dominante la actitud fascinada de Salomé que contempla la cabeza decapitada. La desnudez de la bailarina acentúa su erotismo y su posición ondulante les otorga un cierto carácter serpentino<sup>40</sup>.

El tema se amplía y se mezcla con otra mujer fatal que fascinó también entonces y que merecería igualmente una monografía: Judith y la cabeza de Holofernes. Romero de Torres pintó varios cuadros sobre el tema; los motivos son los mismos: la cabeza cortada —esta vez de Holofernes— y Judith que mira hacia el espectador entre desafiante y atemorizada<sup>41</sup>. Toda una notable serie de dramas poéticos jalonan en aquellos años también la difusión del tema de Judith, y toda una serie de dramas, entre los que cabe recordar los de Villaespesa (*Judith*), dramatización directa del tema y Valle-Inclán (*Voces de gesta*), que lo hace indirectamente. En ningún otro texto alcanzó el asunto la capacidad sugestiva de la tragedia bárbara *Voces de gesta*, de Valle-Inclán, donde Ginebra decapita como una nueva Judith al Capitán bárbaro que la violara. Pero queda fascinada por él, y después vaga con su cabeza enloquecida por los campos en una extraña peregrinación penitente. Esta maravilla del teatro simbolista español todavía no ha encontrado el director capaz de dar vida escénica a su complejo retablo<sup>42</sup>.

Ramón Goy de Silva vuelve sobre el relato bíblico, irisado de detalles decadentes. Ambientado en una mazmorra del palacio de Herodes, esclavos presos comentan la fiesta que se celebra arriba; se mencionan los gritos de maldiciones de un preso, que se niega a comer... Llega después la princesa Salomé, que mantiene un tenso diálogo con Iohanan. Salomé está ya fascinada por la voz del prisionero; “Mis palabras son de amor, porque solo amor me inspira<sup>43</sup>...”, engalanado para él, el Tetrarca le ha ofrecido la cabeza del Bautista. Va a bailar para él, pero Iohanan mantiene los ojos cerrados. Esto hace que cambie de actitud y decida cortarle la cabeza. Cuando se la traen en una bandeja, baila la danza de los siete colores:

Al terminar la danza, Salomé déjase caer, como columna derrocada, enroscando, en un rápido giro, por todo su cuerpo, el velo fantástico, que toma en sus culebreos semejanza de sierpe.<sup>44</sup>

Goy de Silva tuvo verdadera obsesión con estos temas, aunque no resulta fácil seguirlo con detalle, ya que sus variaciones vieron la luz en numerosas revistas. Además del citado, he visto otros textos: el poema "Salomé danza otra noche" en *Blanco y Negro* (9-VI-1912); acompañando a su traducción de la *Salomé* de Wilde publicada en *Por esos mundos* (233, 1914), incluyó el poema "La hija de Herodías", que es una glosa de la obra wildeana. Va dedicada a Margarita Xirgu e ilustrada con fotografías de su espectáculo y apuntes de Ricardo Marín, el pintor del movimiento, que naturalmente polariza su atención en la danza de los siete velos. Como ilustrador simbolista trasciende la anécdota buscando algo más. El poema de Goy de Silva recoge momentos y motivos de la tragedia. Se limita en su parte final a dejar insinuada la decapitación del Bautista:

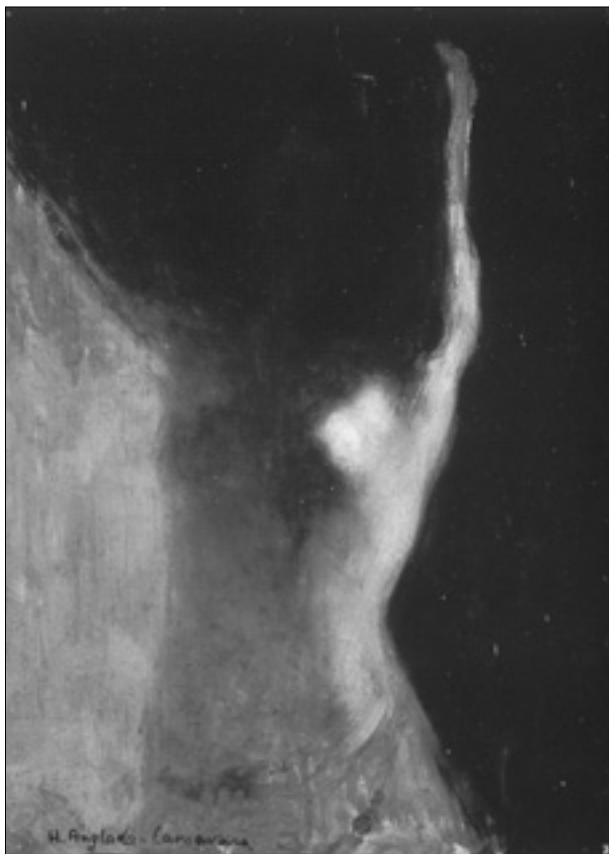
Cada velo es una sierpe  
que agita el aire y que lanza  
vanamente hacia la luna,  
que es, en la noche azulada,  
como un alfanje de oro  
sobre una fuente argentada.  
De pronto una nubecilla,  
semejante a una faz pálida,  
se pone sobre la luna  
como en bandeja de plata  
que esperase alguna ofrenda  
para premio de la danza...

En realidad es una edición fragmentaria y Delfina Rodríguez menciona otra de 263 versos que comenta; no obstante, quizás el final es el aquí insinuado y lo que existen son otros pasajes inflados (Rodríguez, 1995, pp. 136-138).

Además, en 1913 escribió *La de los siete pecados* (Madrid, 1913; luego reeditado como *El libro de las danzarinas*) que incluye 4 viñetas dialogadas, una titulada "Salomé" con una protagonista próxima a la de Wilde, de erotismo sádico, con un intento de seducir al Bautista por la danza; insaciable, quiere contemplarse en las fuentes ensan-



Julio Romero de Torres, "Salomé" (1926). Museo Julio Romero de Torres, Córdoba



Hermenegildo  
Anglada Camarasa,  
"Salomé" (1899)  
Colección Anglada-  
Camarasa de la  
Fundación "La Caixa".  
Palma de Mallorca

grentadas. Vuelve al tema en "Tríptico de Salomé" (*Nuevo Mundo*, 15-IV-1914); todavía en 1921 realizaba otra variación en "Salomé la del velo de los siete colores", poema místico<sup>45</sup>.

Para esas fechas, era ya tema común como se ha visto al citar a Emilio Carrere, quien todavía en su *Dietario sentimental* (1930) incluía "La muerte de Salomé", glosando la belleza de la danzarina en una primera parte, para, en una segunda, presentarla "como una pálida sombra mendicante / vaga la vesánica princesa danzante" y, bailando sobre un río helado, el hielo se abre y la traga, mientras un "filo de hielo / igual que un alfanje de blanco cristal" corta su cuello.

La danza que, como es sabido, estaba viviendo una transfor-





Tórtola Valencia interpretando la danza de Salomé” Institut del Teatre, Barcelona

mación extraordinaria en aquellos decenios, hizo suyos los motivos de la danza de los siete velos y la pasión necrófila final de Salomé. Sería inacabable el recuento de versiones. En los textos citados de Goy de Silva, el carácter "serpentino" de la danzarina ya es destacado, subrayado por el movimiento ondulante de los velos. En la tradición simbolista no es difícil aducir versiones pictóricas que subrayen este carácter serpentino y por tanto pecaminoso. Es el caso de pintor Franz Von Stuck y su agobiante "Salomé" (1917). Anglada Camarasa pintó una temprana "Salomé" (1899) de una carnalidad sorprendente; sin cabeza, su cuerpo se retuerce como los anillos de una serpiente: la imagen vampírica de Salomé la convierte a su vez en un ser vampirizado. Su poder es reversible y la mantiene atrapada por la naturaleza desde la que las alturas del espíritu son inalcanzables. Anglada Camarasa es equiparable a las versiones de "Judith" de Klimt (1901 y 1909) confundidas con Salomé.<sup>46</sup> La mujer como pura carnalidad que desplaza lo enigmático y la belleza absoluta. Carnalidad imponente y reprimida a la que no era ajenas las versiones de Romero de Torres mencionadas antes.

Se popularizó "la danza de los siete velos" que encontramos en textos modernistas nacidos del tema en general, o muchas veces de la contemplación de danzarinas concretas<sup>47</sup>. La danza llegó a adquirir un valor autónomo, y en *Nuevo Mundo* (4-XI-1908) se comenta que ha generado la danza de los siete velos, de actualidad; en 1910 la bailarina Bianca Stella obtenía gran éxito en Madrid, bailándola, eso sí, ligerita de ropa (*Heraldo de Madrid*, 29-III-1910).

En España, nadie supo explorar y explotar las posibilidades del tema como Tórtola Valencia, dentro de su peculiar investigación sobre danzas exóticas (Molíns, 1995, p. 48). No solo se documentaba en aspectos relativos a lo que estrictamente tenía que ver con la danza, sino también en lo escenográfico, donde acusó la influencia de los modistos decadentes y de Bakst, recibidos en gran parte a través de José Zamora. Generó gran cantidad de literatura a su alrededor; salta a la vista en ella su asociación con Salomé. Por ejemplo, en "La bailarina de los pies desnudos", de Hoyos y Vinent (incluido en *Vidas arbitrarias*, 1923), donde es evocada con fervor casi religioso, con sus movimientos serpenteantes, su belleza fatal, la luna presidiendo cada uno de los movimientos; no falta incluso una víctima masculina que sucumbe a sus encantos.

La capacidad sugestiva del tema de Salomé alcanzó acaso su más afortunada versión en la literatura española en *La cabeza del Bau-*

tista, de Valle-Inclán. Con un breve repaso de esta pieza voy a concluir este ensayo. *La cabeza del Bautista* se publicó por primera vez en *La Novela Semanal* en 1924, como “novela macabra”, igual que *La rosa de papel*, integradas luego en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* en 1927; fue representada por Mimí Aguglia, especializada en Grand-Guignol y teatro siciliano<sup>48</sup>. Las mujeres crueles habían tenido presencia amplia en su obra desde la Niña Chole de *Sonata de estío*, una especie de Salambó tropical; se había sentido fascinado por el tema de la danza moderna, escribiendo poemas como “Rosa de túrbulos” o escenas violentas de su literatura que no tienen parangón (he recordado de pasada *Voces de gesta*). *La cabeza del Bautista* acoge todo esto con una particular fuerza sincrética. Aúna la tradición canalla y la decadente; el estatismo en que suelen caer las piezas simbolistas adquiere aquí, gracias, a lo popular, un dinamismo extraordinario.

*La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán, supondrá en España un cierre paródico –brutal e inapelable–, al convertir a su Salomé en una prostituta de tabernucho, aliada a un indiano de oscuro pasado para perpetrar un horrible crimen; una Pepona corroída por la lujuria y por la codicia con el resultado inevitable en el mundo valleincliniano de que avaricia y lujuria –las dos pasiones destructoras por excelencia– conducen inexorablemente a la muerte. El título indica la serie en que debe ser inscrita y el final de la pieza evidencia su pertinencia. Resultan exactas las palabras con que Alfonso Reyes explicaba la tendencia de don Ramón a utilizar textos ya existentes:

Solo figuras cargadas de pasado están ricas de porvenir. Valle preferirá siempre a las figuras improvisadas, a las arribistas, aquellas en que la experiencia literaria se ha ejercitado ya reiteradamente, bien a través del poeta culto o bien en la mente vaga del pueblo.<sup>49</sup>

Elige de nuevo el camino de la caricatura y de la parodia, invirtiendo recursos del melodrama. Y en este aspecto parte también de una tradición previa notable, aunque la crítica valleincliniana la haya ignorado al prestar demasiada atención al tema de Salomé; me refiero a la literatura costumbrista decimonónica y a dos tipos muy tratados en ella: el indiano y el jándalo. La tradición que han generado, invertida, es el soporte de la mayor parte del drama y solo al final el tema de Salomé ocupa el centro. De esta tradición provienen los personajes que son caracterizados de forma extrema. Su oscuro pasado

se iluminará paulatinamente: don Igi asesinó en América a su esposa, la madre de El Jándalo, que aparece ahora para vengarse. Y también la violenta acción: se dramatiza el asesinato del Jándalo.

Así como la literatura generada por el tema de Salomé es hoy bien conocida, no ocurre lo mismo con la literatura costumbrista a que aludo, y que Valle utiliza sincretizando elementos dispares y distorsionándola. Con el término *jándalo* se denominaba a quienes, por haber estado viviendo en Andalucía, pronunciaban a la andaluza o habían adoptado sus costumbres y forma de vestir. Alberto Saco, en *La cabeza del Bautista*, no viene de hecho de Andalucía sino de América, cuyo español presenta similitudes con el andaluz, y se aludirá a su vestimenta gaucha no muy diferente a la de los caballistas andaluces.

Desde su viaje a México en 1921, Valle iba procediendo a un sincretismo de las distintas hablas españolas que culminó en *Tirano Banderas* (1926). *La cabeza del Bautista* es ya una especie de síntesis de lo que será más tarde *Tirano Banderas*. La búsqueda por este camino integrador del término *jándalo* nos conduce a la literatura costumbrista santanderina y gallega, sustrato fundamental de la pieza hasta el punto de que la novela macabra valleincliniana es el hito más importante de la serie, subvirtiendo modelos y destrozando el arquetipo literario. En otra parte he fijado esta serie, desde los primeros artículos costumbristas a la novela regionalista del modernismo<sup>50</sup>. El jandalismo fue una consecuencia de la emigración hacia el sur desde las montañas santanderinas. El *jándalo* era un joven humilde, que emigraba a Sevilla o Cádiz, empleándose en el comercio; retornaba cada dos o tres años, seseando un poco, vestido a la andaluza; durante unas semanas frecuentaba tabernas y romerías, luciéndose a lomos de su enjaezado caballo; de este modo sus ahorros se agotaban con lo que debía volver a marcharse o retornaba a su mísera vida anterior. La imagen más tópica del jándalo es la de un galán rumboso, enamorado y galanteador, con patillas de chuleta y vistosa vestimenta. Los indianos, por contra, iban a América; retornaban tras largos años de ausencia y construían casas sólidas, se casaban y se integraban en la vida social de los acomodados. En ocasiones, abrían negocios o financiaban proyectos filantrópicos.

La literatura costumbrista reitera los tipos y las situaciones en que los presenta: la entrada triunfal del jándalo en la aldea, en la taberna o pavoneándose en las romerías. Alberto Saco entrando jaque en la taberna y los billares de don Igi reproduce estas situaciones y es un *hombre crío* como sus antecesores. Don Igi responde a un tipo de indiano que no corresponde exactamente al arquetipo sino a aquellos

otros, cercanos a los *jándalos*, que, diestros en el mostrador, establecían tabernas y tiendas de comestibles en sus pueblos; dueños al cabo de algunos años de un regular capital y tras vender al fiado a sus convecinos se alzaban con la hacienda de éstos en no pocos casos.

Don Igi tiene no poco de viejo *jándalo* enriquecido; su taberna y su codicia, el respeto que impone a sus convecinos y, sobre todo, su oscuro y turbio pasado le dan una dimensión distinta a la de los típicos indianos. Detrás de la manida literatura costumbrista amable se descubren dimensiones tenebrosas y será ese fondo el que explore Valle. Las analogías son generales y temáticas, pero también de situaciones y detalles. El texto de Valle adquiere nuevas dimensiones cotejado con esta literatura. La escena transcurre en el café y los billares de don Igi el “gachupín”; un grupo de mozos prepara una rondalla a la luz de la luna y de la de los billares. Tradicionalmente, los *jándalos* llegaban a sus aldeas en las fechas inmediatas a sus fiestas. La rondalla que se prepara es un eco de este ambiente festivo y no menos las canciones que se cantan:

Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas, a la luz melodramática del acetileno. En la puerta de los billares, los mozos están templando. (Valle-Inclán, 1996, p. 393)

Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos, viene por la carretera un jinete. Poncho, jarano, altas botas con sonoras espuelas. Se apea con fantasía de valentón. (Valle-Inclán, 1996, p. 395)

Valle ha optado por el sugestivo impacto plástico que produce su vestimenta exótica, que aglutina tanto el traje de caballista andaluz como los referentes americanos. Esta capacidad concentradora se manifiesta bien después en el diálogo:

La Pepona.— ¿Usted no es de estos reinos?

El *Jándalo*.— Yo soy un poco de todas partes. (Valle-Inclán, 1996, p. 400)

Advertida la presencia de la Pepona, el *Jándalo* sigue fiel a sus modelos (Valle-Inclán, 1996, p.398). O luego

El *Jándalo*, tirada la mangana a la hembra de los rizos, camina al mostrador y la morucha amussa la oreja para entender lo que trata con

el patrón. (Valle-Inclán, 1996, pp. 402-403)

Pero no se trata de un cuadro costumbrista sino de su inversión sistemática. Alberto Saco es la amenaza que viene de lejos, misteriosa. No requiebra a una inocente aldeana sino a la Pepona, encarnación de lo femenino desmesurado y amenazante:

El Jándalo se volvió para mirar al fondo de los billares. Había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo. La Pepa le sonreía, pasándose la lengua por los labios, y le respondió con un guiño obsceno. (Valle-Inclán, 1996, pp. 405-406)

La bucólica/pintoresca escena aldeana de la tradición se convierte en un inquietante antro, en una jaula donde se enfrentan tres fieras maleadas por la vida, que pronto enseñan sus uñas. Su diálogo es afilado e hiriente. Don Igi trata de zafarse de las preguntas que como zarpazos le lanza el Jándalo. Pero es imposible. Es su pasado oscuro que viene a pasarle factura, su *sino* que se hace patente a través de este *aparecido* de América. Lo macabro no es sólo el asesinato final de Alberto Saco, sino que, a medida que avanza el drama, se crea una tensa atmósfera, opresiva para los personajes y para nosotros que intentamos adivinar el desenlace.

El desarrollo de la trama está salpicado de referencias folletinescas utilizadas irónicamente: el oscuro pasado de don Igi, cuyo crimen pone al descubierto Alberto Saco; su relación deshonorosa con la Pepona; la preparación y consumación del asesinato del *aparecido*. Es notable la actitud distanciadora indicada en las acotaciones. Así, ya en la primera se insiste en la luz melodramática del acetileno; los personajes son presentados en actitudes teatralizadas: Valerio el Pajarito imita el habla de El Jándalo, "parodiando al gaucho pampero" (Valle-Inclán, 1996, p. 397); o luego se dirá que "la Pepona cobra un prestigio popular y romántico" (Valle-Inclán, 1996, p. 426). Se usan los recursos folletinescos, pero marcando distancias e insistiendo en palabras claves:

Don Igi.— Ese pendejo que has visto me pondrá el revólver en la mano.

La Pepona.— ¡Ay, qué *célebre!* (Valle-Inclán, 1996, pp. 408-409)

Con lo que, elípticamente, se está refiriendo a toda la tradición de literatura de *causas celebres*, de crímenes famosos. O luego: "¡Tú

has cometido alguna *gran culpa!*" (Valle-Inclán, 1996, p. 412). Mediante la hábil utilización de recursos folletinescos Valle conduce al lector al patético final de *teatro de espanto* en el que se hace evidente la relación paródica con el tema de Salomé y no menos con otros textos modernistas degradados. Valle construye un drama híbrido de al menos dos tradiciones: la costumbrista popular y la decadente. Don Igi debe sus rasgos al indiano decimonónico y juega el papel de Herodes; la Pepona con quien vive es la Salomé–Herodías de ahora "Una mujerona con rizos negros, ojeras y colorete", (Valle-Inclán, 1996, p. 393); y Alberto Saco es contrafigura del Bautista. Logra un extrañamiento artístico excepcional y la avaricia y la lujuria conducirán a la muerte. La avaricia llevó a don Igi a cometer el crimen que ahora le recuerda el Jándalo para extorsionarlo. La misma avaricia le mueve a tramar su asesinato con la Pepona. Es también la avaricia lo que ha llevado al Jándalo hasta el gachupín, o el resorte que mueve a la Pepona a proponerle a don Igi que asesinen a Alberto Saco.

Sin embargo, la entrada en juego de la lujuria replantea el melodramático conflicto. Arrastra a la muerte al Jándalo, pero también a los otros personajes; los sume en el desconcierto y la perplejidad: don Igi viendo enamorada a la Pepona de El Jándalo apuñalado, comprende que "Mejor me fuera haberlo transigido con plata!" (Valle-Inclán, 1996, p. 441). La Pepona por su lado, ha sentido encenderse en ella con fuerza incontenible un morboso erotismo que ya no podrá saciar nunca. A los criminales les queda, pues, ahora la imposible asunción del crimen. Y Valle presenta este patético desenlace, culminación de una desmesurada y teatralizada trama melodramática, como un ejemplo más de la fatalidad humana, extraña y misteriosa. En el vértigo de las acciones termina apareciendo de nuevo la quietud de la muerte.

Las escenas en que intervienen el barbero, el sastre, Valerio o el enano de Salnés atenúan/amortiguan el esquematismo de la trama central. Primero dando un aparente pintoresquismo a la obra en tanto llega Alberto Saco, que irrumpe agresivo; pero después será reducido paso a paso y conducido a la muerte por la Pepona, de quien las acotaciones van trazando una negativa imagen, inversión de Salomé desde su nombre. Pepona se llama a una muñeca de cartón, grande y tosca. Su erotismo es grosero desde los primeros momentos, aunque se irá cargando de un aire misterioso, que termina por desbordar al personaje. Se insinúa ya con la presencia del gato y des-

pués en "el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo" (Valle-Inclán, 1996, p. 406). Se advierte su carácter demoníaco. Se convierte en la instigadora del crimen, especie de diablo que urde el enredo. Vale la pena recordar la visión que de Herodías daba Heine: en la mujer no se sabe donde comienza y acaba lo demoníaco. Detrás de las más simples indicaciones se descubren complejas referencias culturales, que dotan a la pieza del alcance simbolista pretendido.

*La cabeza del Bautista* es un ceremonial macabro en el que Valle destroza la imagen idílica del indianismo y del jandalismo descubriendo su trasfondo egoísta. Son avaricia y lujuria quienes, como de costumbre, mueven a sus protagonistas. Borra los contornos localistas. Aglutina lo diverso con su proverbial capacidad de visión *sub specie theatri* del mundo: sus personajes son arrastrados por sus pasiones, convertidos en verdaderos monigotes en manos de su destino.

Estamos muy lejos, lo sé, de la ironía wildeana. Pero algo debe don Ramón también a su inspiración, como tantos otros. La estela de Salomé tal como la trató el poeta cuyo centenario conmemoramos, es uno de esos surcos profundos que a veces un artista genial traza y que después, pasen los años que pasen, no se borra. La *Salomé* de Wilde es una llaga en la cultura occidental, que se resiste a cicatrizar, porque algunas de las cuestiones que plantea siguen hoy tan vivas y sangrantes como a principios del siglo XX por más que las sociedades cierren los ojos o los vuelvan hacia otra parte.



## Bibliografía general

- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Camps, Teresa, *Ecce mulier nostra: el model de figura femenina en l'art català de 1906 a 1936*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1991. Tesis doctoral.
- Cansinos Asséns, Rafael, *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro*, Madrid, Editorial América, 1920.
- Davis, Lisa, "Oscar Wilde in Spain", *Comparative literature*, XXV-2 (1973), pp. 136-152.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- Dottin, Mireille, *Salomé comme Salomé (Salomé dans le texte et l'image, 1870-1914)*, Toulouse, 1983. Catálogo de exposición.
- Hinterhauser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- Hübner, Daniel F., *El drama lírico español (1900-1916)*, Universidad de Zaragoza, 1999. Tesis doctoral inédita.
- Molíns, Patricia, Salomé. "Un mito contemporáneo", en *Salomé. Un mito contemporáneo. 24 octubre 1995-2 enero 1996* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Educación y Cultura)-Tf Editores, 1995, pp. 17-64. Catálogo de exposición.
- Peláez, Andrés, y Andura, Fernanda, eds., *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura), 1988. Catálogo de exposición.

Pierrot, Jean, *L'imaginaire decadent (1880-1900)*, París, PUF, 1977.

Praz, Mario, *La carne, el diablo y la muerte en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969. Ahora reeditado en la editorial El Acantilado.

Quiguer, Claude, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, París, Klincksieck, 1979.

Rodríguez Fonseca, Delfina, *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, KRK, 1997.

VV. AA., "Margarita Xirgu. Crónica de una pasión". *Cuadernos El Público*, 36 (Octubre de 1988).

Wilde, Oscar, *Salomé*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984. Ilustraciones de Aubrey Beardsley. Traducción de Pere Gimferrer.

Wollen, Peter, en *Salomé. Un mito contemporáneo. 24 octubre 1995-2 enero 1996* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Educación y Cultura)-Tf Editores, 1995, pp. 65-88.

## NOTAS

1. El ensayo fue escrito para su exposición oral en forma de conferencia. Procuro mantener este tono, aunque añadiendo las notas imprescindibles que permitan localizar los textos menos conocidos y otras obras artísticas citadas. La bibliografía final recoge estudios generales sobre el tema y cuando se remite a ellos se hace en el cuerpo del trabajo, indicando año y páginas. Agradezco a Rosa Pellicer que me ha facilitado la consulta de algunas de las obras citadas.
2. Alejandro Sawa, "Ante el misterio", *Alma española*, 18, 13-III-1904, pp. 13-14.
3. Tomo el texto traducido de Mario Praz, 1976, pp. 315-316.
4. J. P. Reverseau, "Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1972. Y J. de Palacio, "Motif privilégié des supplices: le mythe de la décollation et le decadentisme", *Revue des Sciences Humaines*, 168, 1970-1971.
5. En la edición que cito (Wilde, 1984, p. 67), se lee, en los lomos y cubiertas de los libros, el título de Baudelaire y de *La terre* de Zola. Hay que recordar que también Aubrey Beardsley fue adquiriendo relevancia para los ilustradores españoles y en *España* (núm. 116, pp. 10-11), al dedicarle un ensayo ilustrado—"Figuras contemporáneas. Aubrey Beardsley"—, se admitía que aunque con retraso era uno de los dibujantes que más estaban influyendo en los ilustradores españoles: "Su influencia en la estampa y en la ilustración de libros ha sido enorme y se ha extendido por toda Europa y América del Norte. Ha llegado también hasta nosotros, con el grandísimo retraso con que todo nos llega. Muchos de nuestros dibujantes están influidos por él. Pero sólo han derivado de él lo que de un artista de esta índole, tan personal y subjetivo, puede tomarse, los elementos externos, las magníficas, originales, líricas, burlescas, fantasías decorativas."
6. Una síntesis en Delfina Rodríguez, 1997, pp. 172-174. Las reticencias han continuado después. Baste otro ejemplo: Salvador Dalí se interesó por el tema en los años treinta y pintó "La reina Salomé" en 1937 (Molins, 1995, p. 20, lo reproduce). Pintó esta obra y otra titulada "Herodías" durante un viaje por Italia como conjuro contra la muerte, interrogándolas como quien interroga a una esfinge (según comentarios en *Vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*) y utilizando una peculiar gama de colores en su pretensión de pintor alquimista, que trasmuta los colores excrementales de su paleta en oro puro (Molins, p. 29). Utiliza en su Salomé una gama ocre que no es ajena a Moreau. Pues bien, todavía en 1947, cuando creó los decorados para el montaje de la *Salomé*, de Strauss, dirigida por Peter Brook, se produjo un escándalo. Acaba de recordarlo el propio Brook en sus *Memorias* (Madrid, ed. Siruela, 2000): cómo fueron suavizando los dibujos iniciales hasta su neutralización; pese a ello le costó la salida del teatro.
7. El texto puede verse en Reverseau, *art. cit.*, p. 175.
8. Suchel, "Salomé", *La Ilustración Ibérica*, 18-I-1890, p. 37.
9. Un comentario más detallado de este y los siguientes relatos en Delfina Rodríguez, 1997, ob. cit.
10. O. Wilde, *Salomé, drama en un acto*, Madrid, Rodríguez Serra editor, 1902, 127 pp., con ilustraciones de L. Varela). Fue reseñada en *La Lectura*, "Salomé por Oscar Wilde" (abril, 1902, pp. 664-665).

- <sup>11</sup> *El Nuevo Mercurio*, 7, julio 1907, pp. 737-735.
- <sup>12</sup> *Revista de las Antillas*, 9, noviembre 1914.
- <sup>13</sup> O. Wilde, *Sueño de una noche de agosto. Salomé*, Madrid, Siglo XX, 1926; y *Salomé. La santa cortesana. Vera o los nihilistas*, Madrid, Publicaciones Ate-nea, 1927.
- <sup>14</sup> Se siguió de cerca el estreno en la prensa, y *La Ilustración Artística* publicó incluso un reportaje con fotografías de la puesta en escena.
- <sup>15</sup> Se editó en *Prometeo*, 1910, trad. de Ricardo Baeza; otra bella edición modernista en *Por esos mundos*, 1912; y una tercera en *Cosmópolis*, 1919.
- <sup>16</sup> Se editó en *El Nuevo Mercurio*, 1907.
- <sup>17</sup> "Una tragedia moderna: "Salomé", *El Imparcial* (4-III-1907).
- <sup>18</sup> "La indumentaria en la ópera Salomé de Strauss" (*Nuevo Mundo*, 4-XI-1908).
- <sup>19</sup> *Gente vieja*, 56, 30-VI-1902.
- <sup>20</sup> Cristóbal de Castro, *La esfera*, 301, 4-X-1919.
- <sup>21</sup> Cristóbal de Castro, "El origen de la Salomé de O. Wilde", *Teatralia*, 75, 1910.
- <sup>22</sup> *Teatralia*, 58, 12-II-1910, pp. 257-258; y 68, 1910, respectivamente.
- <sup>23</sup> Lo tomo de Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 62. Sobre el modo de trabajar de esta actriz y su significación, véase mi ensayo, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo ed., Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 179-200.
- <sup>24</sup> Bernardo G. de Candamo, Símbolos humanos: "Margarita Xirgu", *La Ilustración Española y Americana*, 18-IV-1915.
- <sup>25</sup> Cito los textos por Rubén Darío, *Poesía (Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa)*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952. "Otros poemas", X, p. 282.
- <sup>26</sup> Id., p. 277.
- <sup>27</sup> Id., p. 291.
- <sup>28</sup> Cristóbal de Castro, "Salomé la gallarda", *La Ilustración Artística*, 24-III-1902, p. 207.
- <sup>29</sup> Carlos Arro y Arro, "Salomé", *Joventut*, 235 y 236, 3 y 18-VIII-1904.
- <sup>30</sup> *Prometeo*, 15, 1910, pp. 30-42.
- <sup>31</sup> *Prometeo*, 23, 1910, pp. 840-847.
- <sup>32</sup> *Prometeo*, 26, 1911, pp. 107-128; 27, pp. 225-256; 28, pp. 321-347.
- <sup>33</sup> *Prometeo*, 33, 1911, pp. 807-810.
- <sup>34</sup> Rachilde, "En la corte de Cleopatra", *Prometeo*, 16, 1910, pp. 171-179, trad. de Ricardo Baeza.
- <sup>35</sup> Respectivamente en *Prometeo*, 17, 1910, pp. 253-259 y 24, 1910, pp. 952-967.
- <sup>36</sup> *Prometeo*, 25, 1911, pp. 2-12.
- <sup>37</sup> *Prometeo*, 19, 1910, pp. 423-432, traducción de Ricardo Baeza.
- <sup>38</sup> *Prometeo*, 10, agosto 1909, pp. 1-31.
- <sup>39</sup> Mercedes Valverde Candil y Ana María Piriz Salgado, *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1989, pp. 136-137.
- <sup>40</sup> M. Valverde Candil y A.M. Piriz Salgado, ob. cit., pp. 42 y 138-139.
- <sup>41</sup> Ibid., p. 138.
- <sup>42</sup> Véase mi ensayo, "Ecos en *Voces de gesta*: sugerencias de un retablo primitivo", en *Valle-Inclán y su obra*, M. Aznar y J. Rodríguez eds., Barcelona, Associació d'Idees-T.I.V, 1995, pp. 467-488.
- <sup>43</sup> *Prometeo*, 11, 1909, pp. 68-86, dedicado a Ricardo Baeza; texto citado, p. 76.
- <sup>44</sup> Ibid., p. 85.
- <sup>45</sup> *Cosmópolis*, 30, 1921, pp. 277-302.
- <sup>46</sup> Todas estas versiones pueden verse reproducidas en Molíns, 1995. Una relación más completa de versiones en las artes plásticas en M. Dottin, 1986, pp. 35-42.
- <sup>47</sup> Véanse, por ejemplo: Manuel Machado, "Una estrella", *Alma*, París, s. f., 183-184. E. Carrere, "Gitanería", en *Nocturno de otoño*, Madrid, s. f., pp. 55-56. Leandro Rivera, "La danza", *La Vida Galante*, 343 (3-III-1905). Villaespesa

trató este tema con frecuencia en poemas como “Tríptico de Salomé”, “La danzarina” o “La danza de los siete velos”.

<sup>48</sup> Presento abreviadas algunas de las ideas desarrolladas en estudios anteriores y sobre todo en la edición crítica del texto, donde pueden verse con más detalle: Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, núm. 37, 1996. Las citas se realizan por

esta edición, indicando las páginas en el texto.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, “La parodia trágica”, *España*, 271, 10-VII-1920, pp. 10-11.

<sup>50</sup> J. Rubio Jiménez, “Onomástica valleinclaniana: El Jándalo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXX, enero-diciembre de 1994, pp. 71-85.

## *El teatro de Oscar Wilde en España: 1940-1990<sup>1</sup>*

ANDRÉS PELÁEZ

En los primeros años veinte, el gusto del público por el teatro de autores extranjeros se decantaba principalmente por comedias vulgares francesas con traducciones o adaptaciones, bastantes dudosas, como las de Sardou que programaba la compañía de María Álvarez Tubau-Ceferino Palencia.

Muy excepcionalmente las compañías incluían en su repertorio títulos de Bernard Shaw, Barrié, Pirandello, Giraudoux, Molnar, Ibsen, O'Neill, con la única excepción de Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte.

En el caso de Oscar Wilde, las traducciones de Ricardo Baeza tuvieron notable éxito entre algunos empresarios –él mismo fue empresario de su compañía de teatro– y le fueron demandadas por un buen número de primeras actrices. Y más aún la influencia del autor se dejó notar de manera inmediata entre algunos autores que cultivaban el tipo de comedia benaventina, como el caso de Suárez de Deza: *Ha entrado una mujer* o *La dama salvaje*, ambas estrenadas en 1925, con un buen éxito, en las que habría que destacar la habilidad del lenguaje que tanto recuerdan al autor inglés, o, en el caso de Jacinto Grau, en su drama *El hijo pródigo*, estrenada en 1917, por Gregorio Martínez Sierra, en el que las influencias de *Salomé*, de Wilde, de la *Elektra*, de Hugo Hofmannsthal y la *Judith*, de Hebbel, impusieron los gustos del drama de raíz bíblica con todas las connotaciones de la literatura modernista y de la estética preraphaelita.

En este sentido no puede extrañar que, en 1910, Margarita Xirgu eligiera el poema-dramático *Salomé* para debutar en el Paralelo de Barcelona, que ante tal éxito a su contrato se le diera una prórroga de ocho semanas, y que este título permaneciera durante años en su repertorio.

No quisiera pasar por alto, aunque este periodo está fuera de nuestro tema, y si hablamos de él es sólo por razones de despegue, lo que la crítica dijo de esta *Salomé* al llegar en 1914 al teatro de la Princesa (hoy María Guerrero): extraigo sólo un párrafo del crítico Pedro (?) Caballero. “La infame concepción del degenerado Oscar Wilde ha sido traducida, para vergüenza de la escena española, a la lengua castellana. Su representación es prohibida en muchos países, protestantes inclusive. Aquí ha campado por su terrible irreverencia y su lujuria enfermiza. Constituye el más asqueroso espectáculo de cuantos nuestro oficio nos ha obligado a soportar. La traducción es del Sr. Peña, y muy descuidada.”

Con buenas o malas críticas, y durante largas temporadas, la Xirgu estuvo “condenada” a este título. Y digo “condenada” porque la actriz llega pronto al hastío del personaje. En una entrevista con Carmen de Burgos, recogida por Antonina Rodrigo en su biografía, la Xirgu se refiere así al personaje: “Salomé, es muy difícil. Para que usted lo comprenda, le diré que no existe en Salomé lo que nosotros, los actores, llamamos “situación”. La actriz no tiene ese estímulo de sentimiento que va in crescendo, [como] en el segundo acto de *La Malquerida* o en el cuarto acto de *Zazá*. En *Salomé* se sale, se baila y se representa sin preparación, sin situación, sin más excitación que la que íntimamente nos invade en nuestro cuarto al pensar que hemos de hacer *Salomé*”. Poco más adelante, más sincera, la cómica relata lo que de verdad piensa del personaje: “Toda interpretación es la ilustración de un texto, una explicación. Y yo no podía explicar nada, porque no lo había comprendido bien. La cabeza de cera del Bautista, tan peluda, que yo tenía que besar apasionadamente durante una escena, me producía una profunda repulsión. Sólo de mirarla me ponía enferma. Y, cuando, una vez terminada la función, todavía la veía, con los nervios destemplados gritaba: ¡Sacadme esto de delante!”.

En el mismo año del estreno por Margarita Xirgu, el 16 de febrero, el teatro Real estrena la ópera *Salomé*, de Richard Strauss, que compartía programa doble con el poema sinfónico *Don Juan*, también de Strauss. Cantando el primer papel-protagonista, la diva

Gemma Bellincioni. Tuvo el espectáculo un éxito discreto, aun a pesar de los esfuerzos de producción que se hicieron, encargando unos bellísimos decorados al pintor romántico-tardío Amalio Fernández.

Entre los años de 1917 a 1930 se suceden con relativa frecuencia estrenos de Oscar Wilde en los teatros madrileños:

*Una mujer sin importancia* es el primer texto, al margen de la *Salomé*, que se estrena en España. Y lo hace la Compañía de Francisco García Ortega, en el teatro Goya de Madrid, el día 2 de octubre de 1917.

De nuevo, poco después, *Una mujer sin importancia* sube a los escenarios del teatro Goya, por la compañía de Ricardo Baeza, con traducción suya. *Una mujer que no miente*, en 1919 se estrena en España en el Infanta Isabel, con adaptación de Andrés Prada y Miguel Mihura, por la compañía de Pedro Zorrilla.

La compañía de María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza, al hacerse cargo del Teatro de la Princesa [María Guerrero] en la temporada 1919-20, presentan una programación con textos de Álvarez Quintero (*Madrid, castillo famoso*), de Benavente (*Y va de cuento* y *Una pobre mujer*), de Guimerá (*El alma es mía*), de Eduardo Marquina (*Ébora*), de Edmond Rostand (*El aguilucho*, traducción de Manuel Machado), de Tagore (*El cartero del Rey*, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez) y el gran éxito de la temporada, de la que se dieron 27 representaciones (para estas fechas un importante éxito), *El abanico de Lady Windermere*, con traducción de Ricardo Baeza. Con este título la compañía recorrió toda España, e Hispanoamérica, durante varias temporadas. Y, al acabar los Guerrero la temporada en este teatro, Ricardo Baeza, que había formado nuevamente compañía, estrena, dando más de treinta representaciones, *La importancia de llamarse Ernesto*, con adaptación del mismo actor-empresario, en el que destacaron los exquisitos decorados del pintor Fernando Mignoni. En esta misma temporada la compañía de Gil Andrés-Montenegro repone *Una mujer sin importancia*, con la adaptación de Baeza, para abrir temporada en el teatro Coliseo-Imperial. Igualmente *La importancia de llamarse Ernesto* consigue un buen éxito con la compañía de Enrique López Alarcón, que abría temporada en el teatro del Centro.

Avanzados los años veinte son las actrices-empresarias Ana Adamuz, María Guerrero, Irene López Heredia y Lola Membrives las responsables de buenos éxitos de Wilde en nuestra cartelera.



La compañía de Ana Adamuz y Manuel González estrenan, en 1924, en el Reina Victoria, *Una mujer sin importancia*, y en 1927 *Un marido ideal*. En 1928, Irene López Heredia lleva al Infanta Isabel una adaptación de *El fantasma de Canterville*, escinificación hyloidealista de Oscar Wilde por Ceferino Palencia y Tubau (en esta versión creemos que la intervención de su esposa, la feminista Isabel Oyarzábal, es determinante; era hija de Annie Smith, que en Londres se movía en los círculos de Wilde y de Victoria Kent), que unos años antes había llevado por provincias la compañía de Sánchez Ariño, con el primer actor Alberto Romea, y al año siguiente, con traducción del mismo, *Un marido ideal*. Mariquita Guerrero López, sobrina de doña María, forma compañía con su marido y primo Fernando Díaz de Mendoza, y en 1930, para abrir temporada en el Español, repone *Una mujer sin importancia*.

Por último, en 1936, la última gira europea de Antonia Mercé, La Argentina, la compone un programa doble, con el que debutaría en el Palacio de las Artes de París, formado con *El amor brujo*, de Falla, y *Salomé*, basado en el texto de Oscar Wilde. Su temprana muerte el 18 de julio de este mismo año impidió que este ballet fuese más conocido. Y desgraciadamente nos nos queda ni un sólo testimonio, salvo el programa de mano para su debut en París.

La guerra civil sorprende en su gira por provincias, después de una breve temporada en el Alcázar de Madrid, a la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino con *Una mujer sin importancia*, traducción de Ricardo Baeza. Poco después de la guerra, en 1941, esta misma compañía haría otra breve temporada en el mismo teatro con este título. Y en el año 45, la misma compañía incluye en su repertorio *Un marido ideal*.

La guerra interrumpe –como hemos dicho– y altera las giras de las compañías teatrales que tienen que sobrevivir, en su mayor número, con otro tipo de teatro, más de tipo vodevilesco, o con antologías de textos y de zarzuelas arrevistadas. Bernard Shaw o Eça de Queirós son apenas los únicos autores extranjeros que se estrenan en los años de contienda. Lo demás se reparte entre un teatro de entretenimiento o un teatro de barricadas y lucha, que se dividen entre Lorca, Alberti, Ontañón, o un acercamiento bélico de los clásicos: Calderón y Lope.

La guerra acaba también con los denodados esfuerzos por la creación de un Teatro Nacional (que se venía arrastrando desde mediados del siglo XVIII), que se habían visto compensados con la

redacción el 15 de mayo de 1936 del proyecto definitivo firmado por Max Aub y dirigido a Manuel Azaña (que no era ajeno al teatro), presidente de la República.

En 1939, una vez acabada la guerra, el Sindicato Nacional del Espectáculo –órgano rector de toda la actividad teatral– encarga la dirección del primer teatro de España, el teatro Español, a Felipe Lluch.

Lluch, que había colaborado con Cipriano de Rivas Cherif, cuñado de Azaña, en el Teatro Escuela de Arte (la TEA), conocía y seguía, por supuesto, las propuestas de éste en todo lo referente a lo que debía ser un Teatro Nacional. Y, que a su vez, no era en nada ajeno al texto de Max Aub.

En muchos de sus artículos para la prensa, especialmente para el *Ya*, desde 1935, Lluch había abordado de forma reiterativa la necesidad urgente de un Teatro Nacional, que enlazase con todas las propuestas anteriores a esta fecha, e insistía en dos aspectos fundamentales: recuperación decente de nuestros clásicos y conocimiento y puesta en escena de los grandes autores del teatro internacional. Pero la realidad del bando vencedor en la guerra estaba muy lejos de estas propuestas. Al menos en su ideario. No así en las personalidades que se pusieron al frente. Como veremos.

El recién instaurado gobierno, a instancias del Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, lleva a cabo la empresa de adquirir para el Estado el teatro María Guerrero, y pondrían al frente a una de las personalidades más importantes de nuestra reciente historia del teatro: Luis Escobar, y, como ayudantes, a Huberto Pérez de la Ossa y a Claudio de la Torre.

El 15 de abril de 1939 abría el Español sus puertas para conmemorar el primer aniversario de la muerte de los Quintero, y el resto del año hubo de estar programado el teatro por compañías privadas, hasta la formación de la primera compañía titular del teatro una primera programación. El María Guerrero lo haría el 27 de abril de 1940, con *La cena del rey Baltasar* y *La rabia*, ambas de Calderón, y que Escobar había dirigido, con la compañía tiotular del Teatro de la Falange, un año antes, en los Jardines del Retiro.

La temprana muerte de Felipe Lluch, en junio de 1941, a los 35 años, desbarata la primera programación del teatro, que sufre vaivenes políticos, hasta que en 1942 es nombrado director el joven Cayetano Luca de Tena, ayudante de dirección de Lluch, buen conocedor de sus ideales, y que los pone en marcha, jugando ante políticos, actores y técnicos con su edad de 21 años.

Un acuerdo tácito entre Luca de Tena y Escobar, que después sería ordenanza, establece que el teatro Español estaría dedicado a la revisión de los textos más importantes del teatro clásico universal, con especial atención al español, y a la obligación de estrenar el restaurado premio “Lope de Vega”. El María Guerrero se impone la obligatoriedad de estrenar los más importantes textos del teatro contemporáneo. “Intentando –entrecomillo frase de Escobar– que nuestra escena no estuviera alejada de la escena europea”. Y un firme propósito del equipo rector del María Guerrero: la creación de un público para este teatro universal. Y mantener un teatro de calidad que no estaba al alcance de los empresarios comerciales.

Escobar programa a Pristley, Gastón Baty, Giraudoux, Hans Rothe, Dostoievsky, Thornton Wilder, Marcel Achard, etc. etc. Llama, sin embargo, la atención, a pesar de cierto regusto por la cultura anglosajona del director –él mismo un casi dandy– que no aparezca ni un sólo título de Oscar Wilde. Ni siquiera años después, cuando en 1962, llega a la dirección del María Guerrero, otro director, José Luis Alonso, que mantiene casi el mismo ideario de Escobar, durante los catorce años, desde 1962, que permanece al frente de este teatro oficial, la falta de programación de Wilde. Y en esto hemos de recordar las palabras de la actriz Nuria Espert, en la mesa que abrió esta serie de conferencias, cuando advirtió la casi imposibilidad que tienen los actores españoles para interpretar al autor inglés: cito de memoria “cuando los actores españoles interpretan a Wilde, en el mejor de los casos, hacen un buen Benavente”. De este mismo criterio era Alonso. Recuerdo oírle este comentario, cuando ahora hace diez años el empresario Juanjo Seoane le ofertó dirigir *El abanico de Lady Windermere*: no quiso y sugirió *Rosas de otoño*, de Benavente. Como ya era habitual en Alonso al preparar la dramaturgia de este texto, incluyó, no sólo párrafos de otros textos de Benavente, también de Oscar Wilde, más exactamente, de *Una mujer sin importancia* y de *Un marido ideal*, pero sólo algunos críticos muy ilustrados advirtieron este juego. En cualquier caso cabría decir que a Alonso sólo le interesaba, al igual que a Escobar, más la lectura de Wilde que su puesta en escena. Y en sus años de comentarista de teatro extranjero en la revista *Primer Acto*, en los años sesenta, jamás se refirió a una representación del autor inglés. Sólo en algunas tertulias citaba como ejemplar la interpretación de Dame Flora Robson en *La importancia de llamarse Ernesto*, que había visto en el Theatre Royal Haymarket, de Londres, en febrero de 1968.

Sin embargo Luca de Tena, director del Español, al ser cesado, por supuestas razones de inmoralidad en 1952, forma este mismo años una compañía privada, “La Máscara”, junto a Guillermo Marín, Gabriel Llopart, Cándida Losada, Matilde Muñoz Sampedro, Nani Fernández, Antonio Riquelme etc. El primer título elegido es *La importancia de llamarse Ernesto*, cuya versión se encomienda a José López Rubio. La obra se estrena el 18 de octubre de 1952 en el Teatro-Circo de Albacete. Hizo una notable gira por toda España, con un éxito discreto, a pesar de la calidad de los intérpretes y de la sutilidad, elegancia y ambigüedad, según la crítica de provincias, de la versión del autor de *Celos del aire*, texto que indudablemente bebe de la fuente de Wilde. Los decorados, aplaudidos igualmente, fueron resaltados por su elegancia; estaban firmados, así como los figurines, por el gran colaborador en el Español de Luca de Tena, Emilio Burgos. Sin duda alguna el escenógrafo más inteligente de nuestro panorama de postguerra. La obra hizo una temporada escasa –en todos los sentidos– en Madrid, pasando con más pena que gloria.

Resulta ahora alarmante que hasta 1976, es decir casi veinticinco años después del estreno en Albacete, –salvo unas pocas representaciones en Barcelona, en el Romea, del *Fantasma del Castell*–, no podamos hablar –en teatro comercial– de Oscar Wilde en nuestra cartelera. Y resulta más alarmante y pintoresco que el nombre de Wilde no fuese inluído nunca ni el el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, ni por ningún grupo de teatro independiente, si excluimos el grupo al que ahora nos referiremos, que pervivieron entre los años sesenta y los primeros ochenta. Y resulta aún más alarmante si tenemos en cuenta la fascinación que estos grupos sentían por textos de autores anglosajones, franceses –lógicamente el teatro del absurdo–, y alemanes: Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Friedrich Dürremant, Max Frisch, Eugène Ionesco, Eugene O’Neill, Luigi Pirandello, Harold Pinter, etc.

Quizás tenga que recordar –entrando en un plano personal– que, en 1971, el Grupo de Teatro Independiente Latino, de Murcia, que había hecho alguna incursión, no del todo desafortunada en el teatro Beatriz, a fines de los sesenta, preparó *Salomé* en un montaje, no desafortunado. Al presentarlo en el Paraninfo de la Universidad, hubo, posteriormente, y como era costumbre, un encuentro entre actores, director –Antonio Morales, actualmente profesor en la Escuela de Arte Dramático de Murcia,– y el público. Y recuerdo con exac-

titud, una sólo pregunta hecha por un alumno, actor de cierto nombre en la actualidad, ¿Porqué Wilde, ahora?

Yo mismo, perdónenme la inmodestia, dirigí una *Salomé*, en 1974, en Madrid, con el Teatro Universitario de la Facultad de Letras de la Complutense, cuyo único mérito fue contar, entre otros actores, con algunos que luego alcanzaron alguna notoriedad; entre otros, Fernando Delgado y Millán Salcedo, que, incluso en escenas dramáticas, anunciaba lo que después sería en el grupo de humor “Martes y Trece”.

El 22 de enero de 1976 se estrena en el Pequeño Teatro Magallanes un espectáculo de creación, a partir de *Salomé*, de la formación teatral Colectivo Centro de Investigaciones Teatrales.

El espectáculo trataba, –y esto gustó poco, entre otras muchas carencias, a los críticos–, de cómo la cultura burguesa produce seres enfermos a causa de determinados “virus” –entrecomillo palabras de Adolfo Prego– emitidos por la misma burguesía. En cualquier caso la *Salomé* de Wilde quedaba tan irreconocible que, de no ser por la publicidad, apenas se hubieran localizado un par de párrafos del texto original. Andrés Amorós –por entonces crítico de *Diario 16*– separaba los dos planos del espectáculo: de un lado un grupo de actores, con mayores o menores traumas y conflictos íntimos, y de otro estos mismos actores que ensayan *Salomé*, con altísima preocupación por la expresión corporal (una fiebre de estos años entre los grupos más o menos independientes). El crítico señalaba, como error insoslayable, la falta de armonía y unificación entre ambos planos.

No era desdeñable en esta propuesta su composición plástica, que alcanzaba momentos de cierta belleza, y el trabajo de algunos actores. Pero el trabajo de nueve meses de investigación –como se insistía en las notas al programa– resultaban del todo erróneo en una propuesta que interesó poco, o nada. Como anécdota señalemos que, poco meses después, la Sala Pequeño Estudio Magallanes fue cerrada, a pesar de las protestas del colectivo teatral.

Si este fue el primer Wilde, después de tantos años, el siguiente no fue más dramático para el autor, estrenándose el 16 de junio en el teatro Lara uno de los espectáculos más lamentables –espectáculo que no era ajeno al fenómeno llamado del “destape”– de la reciente historia de la escena española. *El retrato de Dorian Gray*, en versión escénica y dirección de Pablo Villamar, un sujeto incalificable, que levantaba sus armas desde las criptas más profundas del

grupo político de la extrema derecha, Guerrilleros de Cristo Rey. Los actores pertenecían al Grupo de Teatro Independiente “Arlequín”. Debutaba en el papel protagonista un actor de extrema ambigüedad, llamado Juan Carlos Naya.

En el programa de mano quedaban manifiestamente claros los objetivos de la representación: ir contra “el papanatísimo culto al marica” y presentar la obra como “el mejor anatema, la más acerba crítica y la más grande lección contra el homosexualismo”.

En cuanto a la versión, transcribo las palabras de López Sancho: “Pablo Villamar ha buscado un camino mixto: (...) Lo que en la novela subyace como posibilidad dramático-lírica (...) él lo transforma en un “ballet”. Es decir, suprime el lenguaje y convierte los signos verbales en metáforas, en símbolos, transportándolos a la danza. Pablo Villamar se ha quedado a medio camino. Hibridar el procedimiento equivale a esterilizarlo”.

Nuevamente Amorós, desde las páginas de *Diario 16*, refuta la adaptación teatral de la novela, que recurre demasiado a los monólogos sucesivos y a la voz en “off”, además de esquematizar la sutileza psicológica y evaporar gran parte de la belleza del diálogo. [Algo obvio –añadimos– si consideramos que más del 50% de la adaptación era ballet-pantomima.]”

Cerramos esta pobre tentativa señalando la confusión existente entre el intento y los medios que para él se usan y que se prolonga a los fines que, según la autocrítica de Pablo Villamar, se persiguen en el escenario, como el destape escénico o el abuso y uso del homosexual, preferentemente masculino, en las costumbres teatrales, porque en la versión de *El retrato de Dorián Gray* hay su destapillo, incluso iconográfico (que Wilde ni previó), y si alguna moraleja se desprende de la trama es que el que más lo paga no es el auténtico homosexual, como Lord Henry, sino el protagonista, que es un depravado hedonista, capaz de enamorar a tirios y troyanas, por lo que la moral de la obra dispara a bulto con espoleta cero, como señalaba el crítico Antonio Valencia. La obra, como no podía ser de otra manera, fue un fracaso de público.

Dos años después, el 26 de octubre de 1978, la Compañía de Lindsay Kemp estrena en el teatro de la Comedia su peculiar versión de *Salomé*. Esta compañía había deslumbrado al público madrileño con sus quince días de actuación en el desaparecido teatro Martín, con su espectáculo *Flowers*. Después, en septiembre, hizo un mes en el teatro de la Comedia, mientras preparaba el texto de Wilde.

Sin embargo, y toda la crítica fue unánime, mientras el primer espectáculo fue todo un acontecimiento artístico, esta *Salomé*, que ahora pasamos a comentar, no estuvo a la misma altura de la calidad teatral, ni alcanza el valor artístico de la pieza que lo inspiró y le da título.

Lindsay Kemp en su intento de penetrar en todos los sentidos, daba la bienvenida al espectador en la sala con olores de incienso y músicas “orientalizantes”. Durante más de media hora, los asistentes contemplan y oyen todo tipo de músicas y tam-tam, llamas rituales y cuerpos semidesnudos que se revuelven contorsionándose en una especie de ballet semisalvaje con vómitos de sangre un punto truculentos, y cercano al mejor cine “gore”. Sí era de agradecer el espacio escénico, bien aprovechado, diseñado por David Haughton, todo en negro, presidido por una escalera que parte en dos la escena y que se eleva y baja.

Ahora el pensamiento y la sensibilidad de Wilde son asumidos por Kemp, pero para introvertirlos, desarrollarlos interiormente y transformarlos en una catarata de sorpresas, en un relampagueante artificio en el que se mezclan alusiones satánicas con el ritmo de habaneras, el ropaje del Rey Sol con el martirio de San Sebastián, los parlamentos en latín (los textos de Jokanaán) con la música africana, la pureza de la paloma con el cuerpo fálico de la serpiente, etc. Y, como escribía Pablo Corbalán, todo ello sometido a una conceptuosa liturgia de fosforescente y asaltante poesía ululante, agresiva y sufriente.

*Salomé* es más curiosa y ceremonial que profunda en su relación con la que se consigue en los escenarios de la ópera de Strauss, pero lo cierto es que, desde el mundo gestual de la pantomima, ofrece un cierto interés, a juicio de Antonio Valencia.

Concluimos, si consideramos una lectura atenta de toda la crítica: en *Salomé* ocurre lo contrario que en *Flowers*, donde sucedía una lección tras otra y todo resultaba sencillo; aquí todo es complicado en un espectáculo tremendamente simplón. Un espectáculo de hora y media, que apenas encerraba media hora de representación. La hora restante son rizados ceremonialistas –casi nunca afortunados– y, citamos palabras de Fernández Santos: cáscaras visuales destinados a alargar la duración tan escasa del meollo. De ahí toda la retórica que inunda el espectáculo.

De este montaje debemos mencionar la digna presencia de la actriz Mayrata O´Wisiedo, que salió como pudo de este inútil cocktail.

A Mayrata la volvemos a encontrar en el siguiente montaje de Wilde, que es de nuevo *Salomé*. Esta vez con versión libre de Terenci Moix, dirigida por Mario Gas, escenografía de Ezio Frigerio, figurines de Franca Squarciapino, e interpretación, entre otros, de Nuria Espert, la mencionada Mayrata O'Wisiedo, Tony Isbert, Carlos Lucena, Félix Rotaeta y Manuel de Benito. La obra fue estrenada el 27 de junio de 1985, en el Festival de Mérida, y el 24 de julio, frente a la catedral de la Almudena, programada por los Veranos de la Villa.

En la apertura de este ciclo pudimos escuchar –y ver– a su director Mario Gas, y a su intérprete principal: Nuria Espert. Ellos explicaron este espectáculo, con convicción, apasionamiento y creo que con bastante objetividad.

La crítica recibió, en cierto modo, bien el espectáculo. Nadie restó ni un ápice a alabar la escenografía y los trajes de Frigerio y Squarciapino, uno de sus primeros trabajos en España, y, qué duda cabe, catalogados como dos primerísimas figuras en todo el mudo por su trabajo. No lo fue tanto la versión de Terenci: Eduardo Haro escribía que lo que era un breve poema dramático en un acto, con una mezcla de espíritu burlón, se convierte en una larga sucesión de chismes de palacio, de situaciones domésticas exageradas y de bromas gruesas en el castellano de Terenci, y una interminable reiteración que alarga lo que fue una obra maestra y le quita densidad y su sencillez dramática... No le gusta tampoco al crítico la ambigüedad [homosexual] en la puesta en escena. Se muestra muy duro afirmando que el autor “nunca fue una portera”.

En general a todos gusta la interpretación de los actores. Alguna advertencia a cierto tonillo infantiloides de la Espert. Pero se señala su maestría. Coinciden todos en el error de la elección de Tony Isbert para el papel de Iokanaán: falta de textura trágica. Y sí en el acierto interpretativo de Carlos Lucena.

Andrés Amorós es el crítico que se muestra más a favor del montaje –incluida la versión de Terenci– y aplaude el trabajo de la Espert.

Haro Tecglen, al final de su crítica, hace un resumen demolidor del montaje: “esta mal pensada, mal escrita, mal arreglada”.

*Salomé* continúa como título fetiche en muchas de las compañías –sobre todo de carácter experimental– como veremos. No incluimos en estas líneas los montajes programados por el teatro de la Zarzuela, con música de Richard Strauss, dentro de su temporada de ópera, en los años más recientes de 1986 y 1989, por escapar



de las pretensiones de este trabajo; y los comentarios al respecto exigen a alguien más especializado, que no es nuestro caso.

Así pues, en 1989, el Centro Dramático Galego presentó en el Principal de Santiago de Compostela *Salomé*, con traducción de Pepe G. Sendón y adaptación y dirección de John Eastman y Roberto Vidal Bolaño.

Ni siquiera la crítica del *Correo Gallego* fue misericorde con este espectáculo que, en el mejor de los casos, –decía el crítico– parecía una obra de Arniches o de los Quintero. Resulta pintoresco que se califique así, haciendo referencia a unos autores que merecen mejor consideración. Todo el espectáculo –cuyo último responsable es un tal Chévere, autor de la escenografía y director del grupo, que tuvo sus éxitos con acciones en teatro de calle– es una disculpa para que adaptadores, directores y actores den rienda suelta a su imaginación, con acciones colaterales que nada tenían que ver con el texto y que, cuando éste saltaba a escena, era para caer en la boca de unos aprendices y no en la de un grupo que se esfuerza por abarcar un proyecto tan arriesgado como lo es el texto de Wilde. Por tanto, podemos concluir, nuevamente con otro intento fallido, que en esta *Salomé* nada acontece y nada se efectuó. Una sucesión inconexa de individualidades –actores-directores– cada cual con su propio objetivo. Que no era Oscar Wilde.

El 20 de febrero de 1992, en el Teatre Principal de Palma de Mallorca, estrena el Grupo La Iguana Teatre, *La importancia de ser Frank*, adaptación de Jaume Melendres, dirigida por Pere Fullana y una exquisita escenografía de Antoni Bueso (fiel a su maestro Fabià Puigserver). El humor sutil y provocador seguía vigente en esta adaptación del texto, que algún crítico, en exceso generoso, no dudaba en afirmar que, con esta versión en catalán, Wilde salía enriquecido. Lo que si fue del todo cierto es que se ofrecía al público nuevas interpretaciones humorísticas al juego verbal inacabable que envuelve la relación con los protagonistas.

Para mayor encaje, todos los componentes del grupo que dirige Fullana se movieron con precisión y “decían” el texto del modo más adecuado. Un buen ejercicio a mayor gloria de Wilde.

Como habíamos apuntado unas líneas anteriores al referirnos a José Luis Alonso y la propuesta de Juanjo Seoane para *El abanico de Lady Windermere*, que el director había rechazado, éste llega al teatro Alcázar el 26 de septiembre de 1992, con versión de Ana Diosdado, que no dudó en subtítular el texto como... *o la impor-*

*tancia de llamarse Oscar Wilde*. La dirección fue de Juan Carlos Pérez de la Fuente. Y entre el amplio reparto encontramos a Amparo Rivelles –a su mayor gloria– Carmen Conesa, Ramón Pons, Pepa Ferrer, Juan Gea, y a las veteranas Margot Cottens y Maruchi Fresno. Y un incalificable actor inglés, James Duggan, que haría las veces de Wilde. (Haro Tecglen se horrorizó de que alguien pudiera pensar que Wilde, más que un exquisito dandy, fuera semejante loca en la escena).

Al margen, de esta curiosa nota, toda la crítica aplaudió la versión de la Diosdado, que no sólo no abrevió, sino que aumentó su extensión con citas y frases de otros textos, con más acierto en unos momentos que en otros, como señalaba Francisco Umbral. Lo que si fue unánime es el elogio de la buena interpretación de la actriz principal, la Rivelles, acostumbrada a este teatro. Había hecho mucho Benavente, un autor que estaba muy influido de Wilde. Los actores, en general mal. Y el resto de las actrices más adecuadas a sus papeles, más breves. La escenografía de Alvaro Valencia, pensada para Televisión, era fea, y mal planteada. Unas desmesuradas escaleras, parecían situar la acción en el sótano, al tiempo que retrasaban, con el subir y bajar, la acción. La dirección tuvo los mejores epítetos para este tipo de teatro, cuando no queda más remedio: comida.

Parece –y en algún caso se tuvo cierta reticencia– que la escena madrileña se parecía cada vez más a la de los años veinte. No sé si, influenciado por este espíritu, el actor y empresario Tomás Gayo, encarga a Luis Antonio de Villena, máximo conocedor de la obra de Wilde, la versión de *La importancia de llamarse Ernesto*, que se estrenó en el Colegio de San Luis de Gonzaga, en la programación del Festival de Teatro de Humor del Puerto de Santa María, el 13 de agosto de 1995. Y en octubre de ese año en el Reina Victoria de Madrid el reparto habría hecho las delicias de Boris Izaguirre. Todo *glamour*. Jesús Vázquez, María Esteve, Mónica Molina, Luis Lorenzo, Tomás Gayo y Gemma Cuervo. La dirección fue del actor Pedro Miguel Martínez.

De la lectura de todas las críticas, comentarios y glosas de este espectáculo queda claro que lo único digno de mención fue la traducción y versión de Villena, que, a criterio de López Sancho, resuelve finamente los graciosos conflictos y el ingenioso diálogo del texto. Para Haro Tecglen, Villena consigue en su traducción el artificio de “lo inglés”, tal y como conviene verlo: una clase alta, una

época altiva e hipócrita, un ingenio vivísimo... con un lenguaje artificial que no es el de la época, pero tampoco el actual,; para hacer esa pintura. Para Villán, Wilde, está exquisitamente en la versión de Villena.

Hablar de la dirección, de los actores –salvando el oficio de Gemma Cuervo y Luis Lorenzo– es internarnos en la parte más cutre y patética de este oficio del teatro.

El Festival de Otoño de 1995 dedicó un ciclo a *Salomé*, que contó con tres versiones del mito: danza (a cargo de Blanca Li), teatro (Steven Berkoff), y la ópera de Richard Strauss. Y una exposición sobre montajes de *Salomé*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Por ser todas estas producciones extranjeras, no entramos en su comentario.

Para ir cerrando éste, tal vez más que lamentable, recorrido por la presencia de Wilde en la escena española– hemos de referirnos a otra producción de Juanjo Seoane: *Un marido ideal*, que con versión de Juan José Arteche, a partir de la adaptación del texto de Pierre Laville, dirigió Alfonso Zurro e interpretaron Víctor Valverde, María José Goyanes, Ana Marzoa, Jaime Blanch y Alicia Altabella, entre otros. Un vestuario de Artiñano y escenografía de Alfonso Barajas, acertados y de buen gusto, a pesar del ahorro impuesto por la producción. La obra se estrenó el 12 de septiembre de 1996, en el teatro Alcázar.

La versión de la obra plantea ya algunos problemas –que podríamos resumir como de cierta cursilería– derivados, incomprensiblemente, por el paso de dos versiones: Laville, del francés, y lo que hizo Arteche. Se ha perdido brillantez. No obstante, por parte de algunos críticos se aplaude la riqueza coloquial, que oportunamente llega en momentos en que la pobreza del lenguaje de la calle es deprimente. También en algunos otros espectáculos teatrales que comparten cartelera con Wilde.

La interpretación de los actores –buenos actores–, si bien caen en las mismas cursilerías que arrastra la doble versión, sale, con su oficio, más que airosa, en especial las dos actrices protagonistas. Y siempre ellos más afectados y engolados. Al crítico de *Abc*, Jaime Blanch le parece que lleva adelante una interpretación magistral. No es el caso lo que opina el de *El País*: confunden la aristocracia inglesa con la cursilería y gazmoñería española.

No gustó en modo alguno la dirección: llena de errores, lugares comunes y responsable, en último caso, de una no acabada

escenografía, de un vestuario no del todo adecuado, y de los graves errores interpretativos. Era una difícil meta para un director como Alfonso Zurro, que ha logrado sus mejores trabajos en el teatro de calle e infantil.

Por último, y para acabar, debo referirme a una última *Salomé*, puesta en escena por el grupo la Nave-Producciones de Teatro-Danza, estrenada en febrero de este mismo año en la Sala La Fundación y programada dentro del ciclo “Sevilla a escena”. Poco que añadir a lo dicho anteriormente, cuando estos grupos toman a Wilde como pretexto. Ahora *Salomé* es una flamenca.

Y este mismo año, y próximo a llegar a Madrid, mientras redactamos estas líneas, la compañía de Tomás Gayo, estrenó hace unos meses, en el teatro Juan Bravo de Segovia, *Una mujer sin importancia*, con el casi idéntico reparto que figura en su última producción de *Pato a la naranja*. No tenemos noticia de este espectáculo. Sólo me pregunto si figurará también la mediática joven Lara Dibildos.

Desde 1910 a 2000, en 90 años, tenemos registrados –incluidas óperas y ballet, 43 estrenos de Oscar Wilde, de los cuales, 12 de ellos corresponden a *Salomé*.

Como ocurre con tantos otros autores, Oscar Wilde es autor más conocido por el gran público por manuales de literatura que por su presencia en la escena. Y cuando ha llegado a ella, si uds. me han seguido, no ha tenido la suerte que otros autores tuvieron de encontrar la producción, el director y los actores adecuados. Seguramente en este año del centenario de su muerte, hemos perdido una ocasión de corregir esta deuda.

## NOTAS

1. Con el fin de no cansar al lector damos las fuentes que hemos utilizado para las reseñas, datos y críticas de los estrenos de Oscar Wilde:
  - AA.VV: *Anuario Teatral*. Madrid. INAEM-Centro de Documentación Teatral, 1985-1992 y 1997. 8 vol.
  - Alvaro, Francisco: *El espectador y la crítica (El teatro en España...)* Madrid. Prensa Española, 1959-1986.
  - Caballero, P.: *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*. Barcelona. Ed. Calleja, s.a.
  - Dougherty, Dru, y Vilches, M<sup>a</sup> Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid. Fundamentos, 1990
  - Dougherty, Dru, y Vilches, M<sup>a</sup> Francisca: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Análisis y documentación*. Madrid. Fundamentos, 1997
  - Rodrigo, Antonina: *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona.

*Oscar Wilde:  
Pasión, cárcel y balada*

MAURO ARMIÑO

Me corresponde ahora cerrar este homenaje a Oscar Wilde con que la Comunidad de Madrid ha querido recordar, en el centenario exacto de su muerte, a este poeta y dramaturgo irlandés-inglés, cuando todo parece entre nosotros olvidarle. Ni un sólo título de las cinco o seis piezas maestras y vivas de Wilde ha subido a nuestros escenarios, aunque, todo hay que decirlo, la anterior Consejería de Educación y Cultura dirigida por Gustavo Villapalos tenía prevista como acto conmemorativo una *Salomé*; cuando esa Consejería se dividió en dos ramas, la nueva Consejería de Cultura no creyó oportuno este homenaje; y tampoco le ha parecido oportuno a la empresa privada que, sin embargo, por recientes montajes, ha podido constatar los buenos rendimientos económicos que una pieza como *Una mujer sin importancia* propiciaba gracias al nombre de Wilde. Durante todo el año no se ha montado ninguna obra de Wilde, salvo un intento, más de aficionados que riguroso, de ese último título.

¿Cuál ha sido y es la causa de un hecho que pusieron de relieve Nuria Espert y Mario Gas en el día de apertura de este ciclo, y que remachó Andrés Peláez con datos precisos en la anterior conferencia, de la más bien escasa presencia del teatro de Oscar Wilde en España? Sólo de pasada voy a referirme a esa impotencia e incapacidad de nuestros actores para captar y decir el tono wildeano de los diálogos, que la propia profesión, como en el caso de Nuria Espert, y la crítica han subrayado cada vez que se producía un estreno: una

de las causas de esa impotencia es, a mi entender, una de las características esenciales del teatro de Wilde, característica revolucionaria en su momento, dado que la crítica inglesa se la echó en cara y el dramaturgo hubo de defender en distintas entrevistas como señal de identificación de su teatro, como avance frente a la comedia de alta sociedad de su época: la falta de acción.

“Los críticos ingleses siempre confunden la acción de una pieza con los incidentes del melodrama. He escrito el primer acto de *Una mujer sin importancia* para responder a las críticas que decían que *El abanico de lady Windermere* carecía de acción. En el acto en cuestión, no hay acción de ningún tipo. Era un acto perfecto<sup>1</sup>”.

En esa misma entrevista, en su lucha por librar la obra de teatro de la tiranía de la acción, habla Wilde de “la coreografía de las palabras”, porque lo que pretende es la autonomía del texto, ese encadenamiento lógico de frases ingeniosas que cualquier dramaturgo de esa época, desde Ibsen a Strindberg –y de otros posteriores: toda la alta y baja comedia, el realismo, etc., salvo la revolución que aporta el movimiento del absurdo–, se prohibía: el camino llevaría a esa obra maestra que es *La importancia de llamarse Ernesto* –aunque cabría discutir la exactitud de la traducción de ese título, no entraré en ello: me parece aceptable para resolver el juego de palabras del inglés, y admitiendo además que la tradición de cien años de ese título se impone a la precisión filológica–.

Es esa coreografía de las palabras, ese placer del texto en sí mismo, esa búsqueda de la autonomía de la conversación por encima de cualquier búsqueda de la verdad –que conecta de manera inmediata con los aforismos del prólogo de *El retrato de Dorian Gray*– lo que resulta difícil de captar para una tradición interpretativa como la española, marcada desde el romanticismo por su apoyo en la intención de cada una de las palabras, por su realismo –carácter que se subraya a menudo como esencial a la literatura española; pero no ha de olvidarse que no es el único, por más que Lázaro de Tormes y la Celestina hayan cimentado la estirpe de los mejores resultados–; es difícil encontrar un tópico mayor que la trama de *La importancia de llamarse Ernesto* –un huérfano que termina reconociendo sus orígenes y recuperando la herencia, con su *deux ex machina* que nos remite a Menandro o a Plauto–; pero es que el interés de la pieza no está en la acción, sino, como le dijo a Robert Ross, “hay que tomarse muy en serio todas las cosas frívolas, y todas las cosas serias de la vida con una frivolidad sincera y estudiada”.

Y la obra se convierte en una exaltación del amor al tabaco como justificación suficiente de un oficio respetable, capaz de merecer la mano de la hija de Lady Bracknell, que lo argumenta: “Un hombre siempre debe tener alguna ocupación”. Y tan es así que sólo le interesa el ingenio del lenguaje, que en el desenlace la trama vuelve al principio: en el camino, lo único que Wilde demuestra es que las categorías lógicas ordinarias no sirven para nada ni tienen ningún interés; por eso el dramaturgo las invierte, las convierte en el núcleo de la acción; y el estilo, el lenguaje, la cháchara inconsútil es el único gozo de la pieza; hasta el punto de que un poeta como Auden califica la pieza de “la única opera verbal escrita en inglés”.

Hay una segunda explicación para el rechazo de los directores escénicos: sólo una de las piezas de Wilde, *Salomé*, puede considerarse teatro “moderno”: no sólo los españoles, los grandes directores europeos de las tres últimas décadas se han olvidado de Wilde salvo en el caso de esa pieza de falsa inspiración bíblica: las comedias “burguesas” –desde *Un marido ideal* a *La importancia de llamarse Ernesto*– llevan la impronta del teatro no de “arte”, sino comercial; y sean cuales fueren las posibilidades que esas piezas ofrecen, no entran en el concepto de teatro ideológico, de teatro de ruptura; apegadas formalmente a la alta comedia, no importa que sean, como por ejemplo *Un marido ideal*, ataques brutales contra la vida política imperante en la Inglaterra finisecular, con sus chanchullos y sus corrupciones –la de la construcción del Canal de Suez, que tan grandes dividendos deja a sir Robert Chiltern, y que tan grandes corrupciones causó en gobiernos como los de Francia e Inglaterra–; predomina en ellas la forma por encima de la denuncia; esa forma pertenece, además, a un género aparentemente poco crítico, poco serio desde el punto de vista político, porque el lenguaje navega en esa permanente destrucción de las ilusiones que procura la lógica.

Ocupémonos ahora del tema concreto de la conferencia, ese final terrible y trágico que arrastró a Wilde por cuatro cárceles inglesas durante dos años hasta acabar con él. Sólo cinco años, los que van desde 1890, fecha de publicación en una revista norteamericana de la primera versión del *Retrato de Dorian Gray*, hasta 1895, cuando a principios de año, en enero y febrero respectivamente, suben a los escenarios *Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto*, le habían bastado para convertirse en el dramaturgo de moda, en el escritor más discutido, comentado, invitado y denostado del Londres de esa etapa. Resumamos en tres líneas los antecedentes: diez años



antes había publicado sus *Poems*, que no desmerecen de los que hacía la caterva simbolista de ese momento: en el futuro, los antólogos podrían haber espigado media docena de poemas para ponerlos bajo su nombre como uno más de los poetas finiseculares. También diez años antes había intentado el teatro con una *Vera, o los nihilistas* que fue retirada del cartel la víspera del estreno por motivos –que no nos costaría mucho compartir– de falta de calidad y desconfianza del empresario. Luego, se produce prácticamente un vacío de diez años, durante los que Wilde publica artículos, da conferencias, pasea su ingenio por los salones londinenses, se casa y tiene dos hijos, nada, en fin, que lo distinga mucho de otros diletantes de la vida literaria, aunque va ganando fama de causticidad en la expresión de sus ideas, que toman la contra del sentido común admitido.

Pero desde 1890, con la publicación de ese *Retrato de Dorian Gray*, novela que aparecerá ampliada en forma de libro en Inglaterra al año siguiente, y que ya había empezado a generar críticas en defensa de la moral, Wilde había subido varios peldaños en la jerarquía literaria inglesa. Cada año, desde 1891, estará marcado por varios éxitos gracias a sus cuentos, a ensayos como *El alma del hombre bajo el socialismo*, y, sobre todo, gracias a sus obras de teatro: *El abanico de Lady Windermere* (1892), *Una mujer sin importancia* (1893), *Salomé* (que aparece en 1894 en edición inglesa traducida por Alfred Douglas) y ese inicio de 1895, con las citadas *Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto*.

Pero también en 1891 había conocido a un joven aristócrata, Alfred Douglas, hijo del marqués de Queensberry, personaje éste bastante deportista y zafio que se preciaba de haberse dedicado en su juventud a cortar y despedazar tiburones, y que, de no ser por el proceso que contra él emprendió Oscar Wilde, habría dejado su nombre en la historia por ser el primero en regular y reglamentar un deporte brutal, el boxeo, al que dio unas normas; de esta manera, sacaba de los bajos fondos las peleas que se organizaban en calles y mercados, con las apuestas como aliciente principal de los puñetazos, y le conferiría el estatuto de deporte para caballeros. Queensberry andaba por la vida a mamporros: con su mujer, de la que estaba separado, con sus hijos, a los que no podía controlar. Alfred Douglas, alias Bosie, se había emancipado de la zafiedad paterna y paseaba su homosexualidad por los barrios bajos; fue precisamente en 1891 cuando un amigo común presentó a Wilde y a Bosie, enfervorizado lector del *Retrato de Dorian Gray*, hasta el punto de asegurarle a Wilde haber

leído la novela más de una docena de veces. A partir de ese año, entre el joven Bosie y el novelista se entabla una relación amorosa atormentada, sobre todo para Wilde. El hermoso y joven lord era apasionado, vengativo, cruel en unas relaciones de dominación, en las que Wilde adoptaba un papel pasivo, como demuestran las cartas y la peripecia vital de ambos en esos nueve años de vida a ratos en común, y como va a demostrar sobre todo el *De profundis*, la larga carta que Wilde le escribirá en la cárcel de Reading.

El caprichoso Bosie introduce a Wilde en unos ambientes de amores domésticos y ancilares, clandestinos, sin que con ello quiera decir que el poeta no los conocía: aunque la homosexualidad estaba tipificada como delito por la ley inglesa, era practicada en todos los ámbitos sociales, como no podía ser menos. La espada de Damocles de esa ley pendía, sin embargo, sobre la cabeza de los homosexuales y daba lugar a clandestinidades, miedos y chantajes: bastaba una denuncia para que los fiscales, tan preocupados siempre por el bien público, dejasen de mirar hacia otro lado ante hechos que todos conocían; más que la práctica del sexo homoerótico era su publicidad lo que se perseguía. Por eso, cuando en abril de 1895 el marqués de Queensberry deja en manos del portero de un club londinense su tarjeta con la frase “Para Oscar Wilde, que alardea de sodomía”, Oscar Wilde se labra su propia trampa al denunciar por insultos al padre de Bosie.

Hizo el poeta caso omiso de refranes y dichos que previenen contra cualquier acercamiento a los tribunales, ni siquiera cuando se tiene la razón de parte, instigado sobre todo por Bosie: de hecho era una querrela entre la rebeldía de un hijo y la obcecación de un padre, que acosaba a Wilde para intentar romper la relación que mantenía con su vástago. No hay que olvidar un hecho: el hijo mayor del marqués, Lord Drumlanrig, se había suicidado, probablemente tras ser amenazado de chantaje por la relación que mantenía con Lord Rosebery, primer ministro de la reina Victoria de marzo de 1894 a junio de 1895.

De nada sirvieron consejos de familiares y abogados: el caprichoso Bosie quería utilizar a Oscar Wilde como brazo armado contra su padre; lo único que consiguió fue hundir en el abismo a Wilde, y marcar para siempre su propia vida. El poeta cometió el error de caer en lo que él mismo denunciaba como el peor defecto de la sociedad victoriana: la hipocresía, aunque no fuera ésa su voluntad: salvar las apariencias. Le costó primero la cárcel,

luego el silencio casi definitivo y por fin una muerte en la miseria y la ignominia.

Pese a los consejos de amigos y algunos familiares, Wilde no se decide a escapar a Francia, y es arrestado. Su respuesta fue: “Me quedaré y cumpliré la sentencia, cualquiera que sea”. Elegía así la figura del perseguido, porque un poeta que había arrojado al rostro de la corrompida sociedad victoriana su protesta de dandy, no podía convertirse ahora en fugitivo. Y se convirtió, aunque a costa de sus propias espaldas y de su vida, en testigo de cargo de la hipocresía moral de la sociedad en que vivía, y cuyos vicios, ocultos, clandestinos, eran deshonorosos. “Al menos mis vicios eran decentes”, dirá Wilde.

Los dos últimos años han sido testigo de varios perdones históricos: la Iglesia católica sacó hace dos o tres años a Galileo de los infiernos de su maldición mientras la puritana Inglaterra, al siglo justo de su condena, ha pretendido lavarse de su infamia reivindicando el nombre de Oscar Wilde, a quien condenó a dos años de mazmorras. Mientras al Vaticano le ha costado cuatro siglos enterarse de que la Tierra gira alrededor del Sol, a la sociedad inglesa le ha bastado menos de uno para admitir la homosexualidad como una forma más de las relaciones amorosas.

Agua pasada no mueve molino: así se echan a la espalda culpas del pasado, sin que el reconocimiento del error sirva de nada a Galileo el científico o a Wilde el poeta, que murió tres años después de salir de Reading para apenas volver a escribir, arruinado, exiliado en París, patética sombra del dandy ingenioso que quince años antes llenaba los teatros londinenses con éxitos y encantaba a una sociedad que se horrorizó cuando se hizo público lo que todos ya sabían.

Y este mismo mes, un telex –que no he visto recogido en la prensa–, del Vaticano terminaba salvando a Wilde de su condena de cien años, porque con su confesión de última hora había lavado todos sus “extravíos” anteriores. Resulta difícil interpretar así los hechos desde el punto de vista histórico: el catolicismo de Wilde fue siempre puramente formal, estético: en una Inglaterra anglicana, el irlandés tenía que elegir la iglesia católica, cuyos fastos y ceremonias bastaban para deslumbrar a un decadente. Además de sus conversaciones con Robert Ross, católico practicante, los testimonios de este último son concluyentes: fue Ross quien se encargó de buscar a un confesor en los alrededores del Hôtel Alsace donde Wilde se moría el

28 de noviembre de 1900; la educación inglesa le llevó a preguntar al moribundo si quería ser asistido religiosamente: Wilde levantó la mano a dos preguntas, y Ross entendió que eran afirmativas; pero él mismo afirma de manera concluyente que no sabía si Wilde era consciente o no.

Ése fue el final que Wilde no podía adivinar cuando, en abril de 1895, presentaba su querrela contra el marqués de Queensberry; empieza en ese momento uno de los dramas más indignos que conozco, con el ser humano como protagonista que alcanza abismos de vileza. Estoy seguro, por supuesto, de que el proceso de Wilde no es lo más infame que la Justicia —con mayúscula o con minúscula lo mismo— ha dejado a la Historia.

Conozco, por mi trabajo literario, algunas sentencias, muy pocas; por ejemplo, el proceso que llevó a la horca a un comerciante jansenista en marzo de 1762, bajo la acusación de haber matado a su hijo: se le sometió a tortura ordinaria en la rueda —es decir, a ser roto en vivo mediante un sistema de poleas que tiraban de los cuatro miembros—, y a la tortura “extraordinaria”, que consistía en hacer ingerir por la fuerza al sentenciado gran cantidad de agua con la esperanza de conseguir que se confesase autor de la muerte de su hijo; acto seguido fue estrangulado y luego quemado en la hoguera.

La sentencia le condena porque “verosímilmente” era autor de la muerte de Marc-Antoine Calas. Pero la sentencia iba más lejos: como el crimen era de religión, y estaba implicada toda la familia, el fiscal pidió —y así lo sentenciaron los jueces del parlamento de Toulouse—, además del ajusticiamiento del padre y de Pierre Calas, el ahorcamiento de la madre, dejando para una sentencia posterior el castigo que merecían el joven Lavoisier y la criada Jean Viguière por su complicidad..

En España se publicó hace dos años un libro, *Los procesos contra Oscar Wilde*, que transcribe íntegramente las actas de acusación, defensa, declaraciones de testigo y sentencia de los tres procesos que acabaron con el autor de *La balada de la cárcel de Reading*. Porque Queensberry se defendió con todas las armas que las andanzas sexuales de Wilde le prestaron, y con el propio desparpajo del poeta, que respondía con lo que más podía irritar a la puritana sociedad inglesa: con un ingenio lleno de desprecio por la moral imperante. Los testigos fueron abundantes y deslenguados: hoteleros, amas de llaves, caseras, vecinas, detectives,

camareros, masajistas “diplomados”, fabricantes de billares, empleados de joyerías, policías, detectives, jóvenes amantes y chaperos que pusieron al descubierto el “sistema” amoroso de la pareja Douglas-Wilde: el poeta utilizaba a un amigo, Taylor, que también sería condenado, como celestino y alcahuete encargado de entrar en contacto y presentar a Wilde a “jóvenes de baja condición social” y “jóvenes modestos cuando son de aspecto agradable”.

Ante el cariz del proceso, el abogado de Wilde retiró la acusación contra Queensberry; pero los testigos habían profundizado en detalles demasiado escatológicos, dando una especie de imagen socrática de Wilde, como corruptor de la juventud, y, cerrado el telón del proceso contra Queensberry (que según la sentencia tenía toda la justificación paterna y social para calificar a Wilde de sodomita en interés del bien moral público), se abrió el que sentaba en el banquillo a Wilde y sus amigos, acusados de veinticinco cargos. La nueva ronda de testigos, pese a sus pormenorizadas declaraciones –“las sábanas estaban manchadas de una forma especial”, llegará a decir una sirvienta encargada de la limpieza– no logró que el jurado se sintiese capaz de emitir un veredicto, y sería otro nuevo proceso el que terminará condenando a Wilde y a Taylor.

Durante el juicio, las acusaciones llovían sobre todo, incluso sobre una obra, cinco años ya vieja, como *El retrato de Dorian Gray*: de nada le sirvió contestar con ingenio a las preguntas del fiscal Carson, que quería saber si esa novela era un libro pervertido y pervertidor: “Sólo para los brutos y analfabetos. Las ideas de los filisteos sobre arte son imprevisiblemente estúpidas”.

Dentro y fuera del jurado se producían las secuelas a que daba lugar la ley: el fiscal utilizó a las “victimas”, a los muchachos que habían participado en los actos de que se acusaba a Wilde; amenazados con ser llevados ante los tribunales, declararon lo que el fiscal quería contra el poeta, que, además de la furia de los padres, tenía que soportar el chantaje de otros muchachos, pagar el viaje de alguno a América y soportar sus exigencias económicas incluso desde el otro lado del Atlántico.

Durante el primero de los juicios, que empezó el 26 de abril de 1895, el tribunal no logró ponerse de acuerdo sobre la sentencia; antes de iniciar el segundo, consigue libertad bajo fianza desde el 7 al 22 de mayo, fecha en la que comienza el segundo: en primer lugar, fue

dura la búsqueda de la fianza; el reverendo Stewart Headlam, socialista y cristiano no ortodoxo, le presta una parte de la cantidad exigida, pero se quedó sin criada y varios amigos se alejaron de él. Luego, para pasar esas dos semanas, Wilde tiene que refugiarse en casa de su hermano, —con el que mantenía relaciones nada amistosas, y que se ve obligado a recogerle porque, de otro modo, como el propio Wilde le dijo, se habría muerto en la calle; ningún hotel de la ciudad quiso admitirle, tanto por la fama con que el primer proceso lo había embadurnado como por los matones que el marqués de Queensberry puso tras sus pasos.

Sólo tres días duró el nuevo juicio: del 22 al 25 de mayo: “La idea de la *Balada de la cárcel de Reading* me vino a la mente mientras estaba en el banquillo de los acusados”. Cuando oye el alegato de la acusación, se le ocurre que todo lo que estaba diciendo el fiscal, dicho por Wilde, sería espléndido. “Comprendí entonces inmediatamente que lo que se dice de un hombre no es nada. Lo importante es quién lo dice.”

Curioso ejemplo de tartufería: en la admonición con que el juez Alfred Wills somete el caso a los miembros del jurado, es evidente la parcialidad del juez, que trata de salvar a Wilde haciendo hincapié en su “calidad” como hombre en perteneciente a la aristocracia más distinguida y en su condición de artista a quien su ingenio ha puesto por encima del común de los mortales. Sin embargo, una vez que el jurado emite su veredicto de culpabilidad, Wills cierra el proceso volviéndose de forma casi apocalíptica contra los dos condenados: “No es necesario que los arengue. Personas que pueden hacer semejantes cosas deben estar muertas a toda sensación de vergüenza y uno no puede esperar producir ningún efecto sobre ellos. Éste es el peor caso que he tenido que juzgar”, y declara parecerle inadecuados, por escasos, los dos años de cárcel y trabajos forzados. “A mi juicio [ese castigo de dos años de trabajos forzados] es totalmente inadecuado para un caso como éste.”

Un gran poeta, el irlandés William Butler Yeats, que ayuda a Wilde en el proceso, comenta lo que ocurre tras la sentencia: “Las prostitutas bailaban en las calles”, porque acababan de eliminar a un rival. Recordemos un poeta que se mencionó aquí el primer día de este ciclo, en labios de Mario Gas: *Birds in the night*, de Luis Cernuda, refiriéndose a otro caso, menos grave: el de Verlaine el borracho y de Rimbaud el golfo:

Entonces hasta la negra prostituta tenía derecho de insultar-  
 [les;  
 Hoy, como el tiempo ha pasado, como pasa en el mundo,  
 vida al margen de todo, sodomía, borrachera, versos  
 [escarnecidos,  
 Ya no importan en ellos, y Francia usa de ambos nombres y  
 [ambas obras  
 Para mayor gloria de Francia y su arte lógico.

Tuvieron derecho los acreedores a malbaratar sus propiedades, su editor a retirar de la circulación sus libros, los empresarios de teatro a suspender la representación de sus obras en medio del éxito, y el primero advenedizo, homosexuales incluidos, a insultarle. Y se retiran del cartel de Nueva York, incluso. En Francia también se le rechaza: Jules Huret, gacetillero de *Le Figaro littéraire*, nombra a los amigos de Wilde en París: Catulle Mendès, Marcel Schwob y Jean Lorrain, que provocó un duelo de Mendès con Huret –gotitas de sangre–; y basta. Sarah Bernhard se niega a comprar los derechos de *Salomé* para ayudar a pagar con los 1.500 o 2.000 dólares de *avaloir* los gastos judiciales.

Mientras se procedía al primer proceso contra Wilde, el de Queensberry hizo valer su derecho a reclamar las costas del juicio, seiscientas libras: entraron a saco en casa de Wilde, y se vendieron sus libros, manuscritos y libros de poetas dedicados, entre los que figuraban Hugo, Verlaine, Mallarme y Whitman, dibujos de Whistler.

Tres, además de la Newgate inicial, fueron las cárceles por las que pasó; experiencia brutal de la que no se levantaría: “El régimen penitenciario, un régimen tan terrible que endurece los corazones de aquellos cuyos corazones no se rompen, y embrutece a los que tienen que aplicarlo no menos que a quienes tienen que someterse a él”. Y en medio, ha de soportar castigos todavía peores, como la que le infligieron distintos capellanes. Uno le pregunta: “¿Rezaba usted las oraciones matutinas en su casa? — No, lo siento—. Pues ya ve dónde está usted ahora.”

El capellán suplente de la prisión de Pentonville, de nombre Morrison, escribe el 11 de septiembre de 1895 que, durante su visita, había olido a semen, y que el preso estaba degenerando por caer en la masturbación; las autoridades carcelarias rechazarán la versión del capellán, porque el olor que había llegado a la siniestra pituitaria del

cura era del desinfectante habitual que utilizaban; y el decaimiento del poeta no era por esa masturbación que le suponía el capellán, sino de disentería, del trabajo forzado en la estopa, y de hambre, de su obligación a asistir a la capilla, donde cierto día cayó desmayado y se hirió en el oído derecho, cuya función tenía disminuida antes de entrar en prisión.

Es el propio Wilde quien habla de los castigos autorizados de la vida del interno: el hambre, el insomnio y la enfermedad. Comida: sopa, gachas, cebo y agua. Los amigos le ayudan desde el exterior: consiguen que sea trasladado a la cárcel de Reading, de reglamento más suave donde le ponen a trabajar en el jardín y donde da clases como maestro a los demás recursos; en Reading se le permite incluso leer, por orden del ministerio de Justicia, dado que el director de la prisión, teniente coronel Isaacson, “tenía los ojos de un hurón, el cuerpo de un mono y el alma de una rata.” Castigó a Wilde donde más podía dolerle: “Me castigan constantemente por nada; a este director le encanta castigar, y me castiga quitándome los libros.” El poeta, cuyo absceso en el oído empeora por falta de atención, sufre pérdida de vista, pero, sobre todo, empieza a tener la sensación de entrar en un proceso de locura; sufre gota, anemia, pero el médico le acusa de fingirse enfermo.

Además, como remate a esta situación interior, están las traiciones desde el exterior: a comienzos de diciembre de 1896 los amigos consideran que ha sufrido castigo suficiente y empiezan a hacer circulares para que las autoridades acorten la pena.

Henry James, el novelista, se escuda diciendo que es una cuestión de los amigos de Wilde, y que él nunca ha sido amigo suyo. En Francia, se mueven: algún ingenioso, como François Copée, aprovecha para arremeter: “Un escritor que es un cerdo sigue siendo un cerdo”. Zola no firma, Paul Bourget, Gide, Jules Renard: “Firmaría con gusto a condición de que se comprometiera firmemente a no escribir nunca más”. Total, ante tantas negativas, no siguen adelante.

En julio del 96, la situación de Wilde mejora gracias al cambio de director de la cárcel: el nuevo, el comandante J.O Nelson, no tiene la catadura de militarote del anterior y, además de permitirle la lectura de libros, proporcionarle tinta, pluma y hojas separadas, más tarde un cuaderno; su aprecio le lleva a pasarle a Wilde libros que le han gustado a él. Parece que fue Nelson quien estimuló a Wilde a la escritura de la carta *De profundis*, anteúltimo texto de Wilde, que es una carta de amor a Bosie, donde los reproches se mezclan a la



ternura; pero por encima de la peripecia personal, desde el punto de vista literario, *De profundis* pertenece a la poesía autobiográfica de un Wordsworth, y entronca con la literatura autobiográfica que tenía en las *Confesiones* de san Agustín –pidió ese libro, además del *De civitate Dei*, para leerlos en la cárcel, aunque el sentido de su obra sea distinto: san Agustín se fustiga a sí mismo, confiesa sus errores de juventud; Wilde hace lo contrario, reprocha a Douglas sus caprichos, sus rencillas, y, sobre todo, haberle introducido por el mal camino: no era, como creyeron los primeros comentaristas, un libro de contrición; al contrario, *De profundis* es un acto de afirmación de identidad: vuelve Wilde a las andadas de los aforismos con que iniciaba *El retrato de Dorian Gray*: el autor del mayor escándalo de la última década londinense era, ante todo, un escritor, un hombre de letras, y *De profundis* narra su evolución.

Nelson parece haber estimulado a Wilde a la escritura de la carta *De profundis*, porque habló con él del plan: una especie de autobiografía de sus últimos cinco años, con reflexiones sobre el trayecto del placer al dolor y el remordimiento.

El 7 de julio de 1896, Wilde asiste en Reading, a la ejecución de un hombre, Charles Thomas Wooldrige, militar condenado a muerte por haber degollado de manera premeditada a su mujer, que le era infiel, en un camino rural el 29 de marzo: en un viejo poema, “Humanidad”, Wilde había escrito:

*“Y éramos vanos e ignorantes, y no sabíamos  
que al apuñalar tu corazón matamos nuestros propios  
[corazones.  
Pues todo hombre mata lo que ama”.*

Estaba hablando del preso ejecutado, pero también estaba hablando de su experiencia personal; Wooldrige era la realidad, Douglas la parábola. Cuando, al leer la *Balada*, Bosie le pregunte qué quiere decir el verso “todo hombre mata lo que ama”, Wilde responde: “Tú deberías saberlo”. Este canto de cisne, como el propio Wilde dijo que era, se nutría, no del arte ni del esteticismo, sino de una experiencia vivida que, según su propia doctrina, no debería influenciarnos nunca: es el poema de Wooldrige y el poema de Wilde; es el buen criminal condenado, tan caro a los héroes románticos, perseguido por las fuerzas represivas de la ley y la religión; pero, por encima de los hechos, es la meditación sobre el amor y la

muerte lo que yace por debajo; es una acusación de las fuerzas de destrucción, contra la jauría de las gentes de bien, más peligrosas que las manadas de lobos con que se ha comparado los movimientos del populacho.

No volvió a escribir más. El dandy se desmochó en los trabajos forzados que le rompían las uñas y hacían sangrar sus dedos. Devuelto a la libertad el 18 de mayo de 1897, escaparía a París: los dos años de cárcel le habían quitado todo: desde el patrimonio hasta el apellido: la justicia inglesa concedió a sus hijos el apellido materno. A Francia también llegó marcado y acompañado por una sexualidad que tanto la sociedad inglesa como la francesa consideraban infamantes: hasta un amigo como André Gide, que en *Corydon* había defendido la homosexualidad y con el que Wilde había compartido un viaje de lo que hoy se llama turismo sexual a Argel, trataba de esquivarle y no encontrarse con Wilde en París. Era vieja la costumbre de rehuir a los homosexuales declarados, cuando no de matarles, como ocurrió en España con el Conde de Villamediana, aquel poeta que murió “por amores reales” según las coplas; sin embargo, estudios recientes atribuyen su muerte a asesinos pagados por otros homosexuales, temerosos de un proceso inquisitorial en el que salieran a relucir sus nombres.

En cuanto a Wilde, un ataque de meningitis le libró pronto de sentirse acompañado por la hipocresía del mundo. El 27 de noviembre, dos médicos, uno inglés y otro francés, constatan el 25 de noviembre “perturbaciones cerebrales importantes, resultado de una antigua supuración del oído derecho, en tratamiento por lo demás desde hace varios años”. El 27 los síntomas se han agravado y dan un diagnóstico de meningitis encefálica admitido sin réplica. No puede pensarse en una trepanación.

Un amigo, Reggie Turner, se instala a su cabecera; se niega a obedecer a los médicos; Robert Ross, católico, se decide a llamar a un sacerdote católico: “Mucho de mi falta de rectitud moral se debe al hecho de que mi padre no me permitió hacerme católico. El lado artístico de la Iglesia y el aroma de su enseñanza me habrían curado de mis degeneraciones”.

“No hay más infierno que éste: un cuerpo sin alma, o un alma sin cuerpo”. Ross le había declarado que el catolicismo era verdadero; Wilde contesta: “No, Robbie, no es verdadero”. Ahora se decide; cuando le pregunta si quiere ver a un sacerdote, Wilde levanta la mano: “En ningún momento pudo hablar, y no sabemos si esta-

ba totalmente consciente... Lo hice por mi propia conciencia y la promesa que había hecho”, declararían Ross.

Espuma y sangre por su boca; nada más morir, su cuerpo explotó con fluidos del oído, la nariz, la boca y otros orificios. Los detritos eran aterradores. Turner terminó negándolo más tarde.

NOTAS

- <sup>1</sup> Entrevista con Oscar Wilde, en el *Sketch* de Londres, enero de 1895, concedida con motivo del estreno de *Un marido ideal*.
- <sup>2</sup> W.H. Auden, *Forewords and Afterwords*, Londres, Faber and Faber, 1973, especialmente las páginas 322-323.

## Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde

Cien años se cumplen, en este que cierra el siglo XX, de la muerte de Oscar Wilde, uno de los genios mayores de la literatura universal. La Comunidad de Madrid, a través de su Consejería de Educación, no ha querido estar ausente de las conmemoraciones que se celebran en todo el mundo. Tal es el sentido de este ciclo de conferencias que se desarrolló durante los meses de octubre y noviembre de 2000 en el Círculo de Bellas Artes, con el concurso de destacados especialistas y conocedores de la vida y la obra del escritor. Lejos de los escándalos mundanales y del ruido y la furia de su época, la figura de Wilde se yergue como una invitación a la solidaridad y tolerancia entre los hombres, y su obra fulge con el fulgor de la belleza genuina, que es capaz de derrotar al tiempo.

\* \* \*

