

sino en qué medida está siendo convencido, y ese punto de vista es muy distinto al que tiene con frecuencia el intérprete; el espectador pensará del mismo modo, si esa euforia es oportuna, y guarda medida con la situación general planteada, y en el peor de los casos puede dudar hasta de si eso es euforia o no; pero en ese extremo lo seguro es que se encuentre ya en la puerta del teatro y no le podamos recuperar.

A todo este análisis y claves hay que añadir un aspecto de sentido instrumental que me preocupa sobre manera en el campo de los profesionales del canto: la expresión corporal y la capacitación sensorial.

Es un tópico insistir en que la comunicación de los seres humanos y por tanto la de los personajes, no se realiza exclusivamente a través del lenguaje de la palabra o del canto. El lenguaje corporal o mejor dicho el lenguaje en general comprende tanto la palabra como el cuerpo, y en su caso el canto. No se pueden disociar dichos aspectos; podremos convenir en que existe el lenguaje del cuerpo desde la perspectiva del arte, en la danza y

la pantomima; pero no sucede así con la palabra y el canto. El cuerpo va unido indisolublemente y está obligado a complementar, servir, propiciar a la palabra y al canto. De ahí la importancia de una preparación corporal suficiente en los intérpretes. Las escuelas de interpretación en el campo actoral han atendido con creces a esta necesidad; sin embargo en las escuelas de canto los resultados indican una carencia notable en los cantantes que habitualmente acceden a los escenarios de este país. Es un problema menos notable en los extranjeros, lo cual es un ejemplo de su necesidad y eficacia.

Nada de lo anteriormente observado en cuanto a emoción, intención y por supuesto acción, tendrá sentido si el cuerpo es incapaz de seguir al canto o la palabra en el momento dramático que lo precisemos. La emoción como signo, que viene de la realidad, no se puede expresar dejando el cuerpo colgado en la percha, puesto que es por medio del cuerpo como se manifiesta la emoción, el sonido emitido también es corporal, físico.

Lo sensorial va unido íntimamente a la expresión corporal y ayuda en una muy

estimable medida a comprender y estimular los signos emocionales. El personaje se comunica también por sensaciones, y esas sensaciones provienen de la detección de los sentidos. Muchas emociones son sugeridas, estimuladas, por los recuerdos sensoriales. La respuesta en una situación dramática a referencias o propuestas sensoriales es habitual en toda relación humana compartida o individual. Por todo esto contar con una disciplina, en el uso y codificación de las distintas posibilidades sensoriales y la consecución por medio de sistemas, de recursos expresivos, es indispensable igualmente para los intérpretes.

Después de un descanso pasaremos a comprobar algunos de los aspectos que he reseñado en las grabaciones que he seleccionado para esta sesión; se trata de la zarzuela barroca *Viento es la dicha de Amor* de Zamora y Nebra; un ejemplo de *singspiel* o de ópera cómica con mucha trampa como es *La flauta mágica* de Schkaneder y Mozart; la zarzuela romántica *Chorizos y polacos* de Larra y Barbieri; y la ópera cómica *La fille du regiment* de Saint-Georges y Donizetti.

Salomé

(Ensayo mitográfico)

Por Fernando Doménech

De entre los personajes bíblicos, pocos han impresionado a la mentalidad moderna, pocos han provocado una perversa fascinación como el de Salomé.

Se comprende. Es algo bastante corriente que un hombre pierda la cabeza por una mujer. Pero perderla de una manera tan literal, y siendo profeta, Bautista de Cristo y (a partir de ese momento) Protomártir, no deja de tener ribetes de extraordinario.

Pero debe de haber algo más. En la danza de Salomé está expresado el poder misterioso del Arte, capaz de «conmover todo lo que existe», capaz de dar la muerte a los profetas y de llevar al delirio a los reyes. Sólo una mujer, Sherezade,

*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.*

RUBÉN DARÍO.

la que es capaz de aplazar la muerte con sus cuentos, puede darnos una imagen semejante (aunque contraria) del misterio del Arte.

Una bailarina sin importancia

Y sin embargo, las fuentes de su historia no parecen detenerse demasiado en el personaje de esa bailarina que cruza por una historia de santos y terribles pecadores como por casualidad, rozando con la punta de sus pies una realidad muy superior a ella.

Los Evangelios, por no hablar de ella, ni siquiera citan su nombre. Veamos el de Marcos, el más minucioso en contar el episodio:

«Llegó esto a oídos del rey Herodes, porque ese había divulgado mucho su nombre (el de Jesucristo), y decía: Este es Juan el Bautista, que ha resucitado de entre los muertos, y por esto obra en Él el

poder de hacer milagros; pero otros decían: Es Elías; y otros decían que era un profeta, como uno de tantos profetas. Pero Herodes, oyendo esto, decía: Es Juan, a quien yo degollé, que ha resucitado. Porque, en efecto, Herodes había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con la que se había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano. Y Herodías estaba enojada contra él y quería matarlo, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, pues sabía que era hombre justo y santo, y le amparaba, y cuando le oía estaba muy perplejo, pero le escuchaba con gusto. Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates y a los tribunos y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídemelo lo que quieras y te lo daré. Y le juró: Cualquiera cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre: ¿Qué quieres que le pida? Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al rey, diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey, entristecido por su juramento y por los convidados, no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquél se fue y lo degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja, y se la entregó a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre. Sus discípulos, que los supieron, vinieron y tomaron el cadáver y lo pusieron en un monumento.»

Marcos, VI, 14-29.

Hay que reconocer que, dentro del lenguaje escueto del evangelista, aparecen aquí suficientes detalles como para impresionar la imaginación del lector: la obsesión de Herodes, que ve por todas partes a Juan resucitado, nos lleva a imaginar el terror supersticioso que causaba el asceta en el sanguinario rey, sus vacilaciones entre Juan y Herodías... Y está también el odio de ésta, su astucia, el ambiente de fiesta con todos los magnates... Y la danza. Una danza por la que un rey es capaz de dar la mitad de su reino.

Pero en todo este ambiente pesado de odios, venganzas, terrores, la bailarina sin nombre, la «hija de Herodías», la «muchacha», pasea su ingenuidad para ser sólo el instrumento de su madre. Eso sí, un instrumento con ciertas dosis de fantasía, ya que el invento de la bandeja pare-

ce ser suyo. A la madre le bastaba la muerte de su enemigo; la hija convierte la degollación en un curioso ornamento del banquete. La perversidad está servida.

El personaje histórico

La muchacha tenía un nombre, Salomé, y existió realmente. Era hija de Herodías y de su primer marido, Herodes Filipo, hermano del tetrarca, y llevó consigo a su hija.

Hasta entonces Salomé había vivido largas temporadas en Roma, y es de suponer que su educación fuese helénica, como correspondía a su familia de reyes protegidos por Roma en los antiguos territorios de los Seleucidas.

Salomé casó con su tío, el tetrarca Filipo, y a su muerte con Aristóbulo, a quien Nerón concedió la corona de Armenia. Según el historiador griego Nicéforo Calixto murió en el año 72 de nuestra era durante su viaje, entre los témpanos de un río helado. Al parecer, existe una tradición de que dicho río es el Segre. Lo que no explica la tradición es qué hacía la ya anciana reina paseando por la Tarraconense con unos fríos tan crudos.

Nada dice la historia de su supuesta intervención en la muerte del Bautista. El historiador más cercano a los hechos, Flavio Josefo, que relata abundantes crímenes de su familia, relata de la forma más escueta la muerte de Juan, en un pasaje, además, que podría ser interpolado:

«...Entre los judíos existió la opinión de que el ejército de Herodes había sido destruido por justo castigo de Dios, a causa de Juan, que era conocido como el Bautista. Pues el Tetrarca mató a este óptimo varón, que incitaba a los judíos a la práctica de la virtud, y en primer lugar de la piedad y la justicia, a la vez que al lavatorio del bautismo: porque decía que sólo así serían gratos a Dios, si no sólo se abstendrían de cualquier pecado, sino que, limpias las almas por la justicia, añadían a esto la limpieza del cuerpo.

Y como llegasen a él gran cantidad de gentes, pues la plebe estaba ávida de tal doctrina, Herodes, temiendo que la gran autoridad de aquel hombre provocase una sublevación, porque parecía que nada se haría sin su consejo, juzgó que era mejor, antes de que sucediese alguna novedad, capturarlo que sufrir alguna tardía penitencia cuando se hubiesen revuelto las cosas.

Y así mandó llevarlo encadenado a la ya citada Maqueroo y allí matarlo, lo que se hizo en seguida. La idea de los judíos fue que por la ira de Dios se perdió el ejército de Herodes.»

Prosaica versión de historiador, donde la muerte del profeta se debe a cálculo político en evitación de revueltas populares y nos faltan las pasiones, los celos, la ira, la venganza y la danza.

Un tema iconográfico

Es lógico que el arte dejase muy pronto de lado las verdades históricas y se decantase por las sugerencias que le ofrecía el relato bíblico, mucho más rico, imaginativo y morboso.

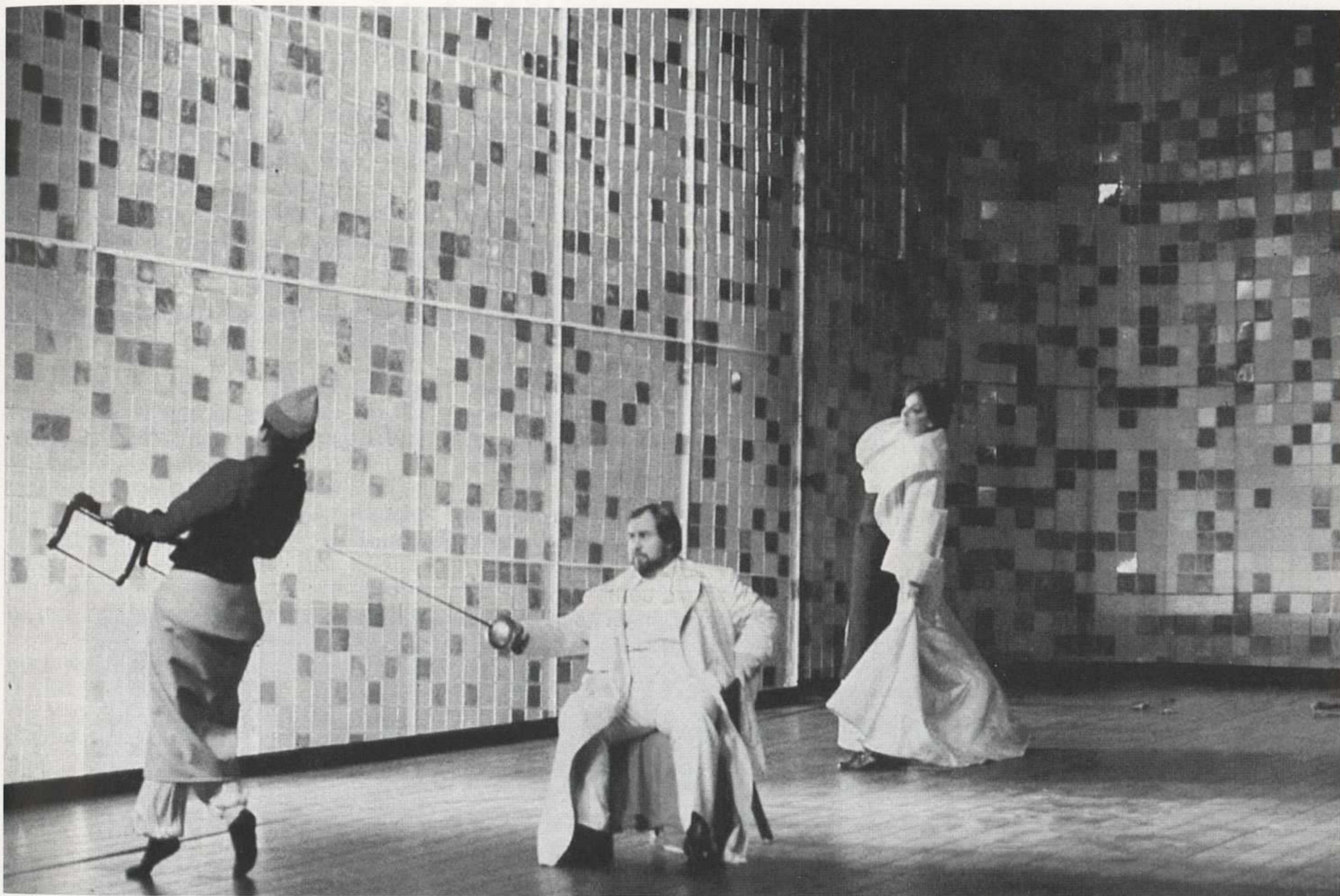
Sin embargo, no fue la literatura quien se apropió del tema en un principio. Durante siglos la muerte del Bautista fue un recurrente tema iconográfico, inspirador de infinitas versiones pictóricas.

La concentración dramática del episodio, que reúne en un solo momento a todos los actores del drama, en fortísimo contraste de juventud y vejez, de lujo y pobreza, de vida y muerte, no podía dejar de impresionar a los artistas. Especialmente la imagen de Salomé, expresión de la vida naciente, de la sensualidad que se abre a la vida, llevando la muerte en una bandeja, ofrece inmensas posibilidades que los pintores no dejaron de aprovechar.

Se puede comprobar, por ejemplo, en el magnífico cuadro de Tiziano en el Prado, una de las dos versiones que el pintor veneciano realizó del episodio. Joven, saludable, bellísima y un tanto rolliza, Salomé alza en un gesto de triunfo o de paso de baile la famosa bandeja por encima de su cabeza, mientras se vuelve a sonreír al espectador.

No es tan corriente la representación de la danza de Salomé, aunque tampoco faltan ejemplos. Es verdad que, faltando la cabeza del Bautista, falta el elemento de contraste, pero, con todo, la brillantez del banquete real, el lujo de vestimentas, joyas, platos, viandas, músicos, esclavos, pajarillos, perros, arquitecturas magníficas y toda la balumba típica de estos casos, enmarcando la grácil figura que baila para los reyes no es menos sugerente. Así aparece en otro cuadro del Prado, *El banquete de Herodes*, de Bartolomé Strobl, inmenso cuadro que presenta una alucinada acumulación muy del Barroco. O la deliciosa versión de Valdés Leal, de una grandiosa simplicidad, donde la niña (ni siquiera adolescente) baila con una exquisita gracia una danza que difícilmente podría ser otra cosa que unas sevillanas.

En todos los casos, esté Salomé representada como adolescente o joven en la plenitud, es siempre una princesa: los pintores se recrean en su lujoso vestido,



"El caballero de la Rosa", de R. Strauss. Dirección: Ruth Berghaus. Opera de Frankfurt. (1993). (Foto: Domink Mentzos).

en sus joyas, en su tocado riquísimo. Para sorpresa del espectador moderno, no hay ni rastro de los siete velos.

La reinterpretación orientalista

Y es que lo de los siete velos es una invención moderna. Un capricho de fantasía orientalista que nos habla de cómo el occidente imaginó ese mundo ajeno, denostado y deseado del Oriente. La facilidad con que la imaginación popular ha asumido tal fantasía no es sino una muestra de hasta qué punto los artistas que la crearon supieron expresar el inconsciente colectivo de los europeos de entonces y de ahora.

La fantasía no fue exclusiva de los delirantes artistas románticos. Un historiador positivista como Renan, en su *Vida de Jesús*, se permite afirmar:

«Su hija Salomé, nacida de su primer matrimonio y, como ella, ambiciosa y di-

soluta, entró a formar parte de sus planes... Herodes... dio un gran banquete, durante el cual ejecutó Salomé una de sus danzas características, que en Siria no se tienen como desconsideradas para que las personas distinguidas las bailen».

¡Maravillosa tradición, que permite que en la Siria otomana del siglo XIX las personas distinguidas sigan bailando la misma danza que ejecutó una princesa helénica en la Palestina romana!

Pero, si en la obra de Renan hay una sugerencia oriental, la fantasía orientalista alcanza su punto máximo en la más perfecta descripción literaria de la danza de Salomé, la que, en 1877 hizo Flaubert en su novela corta *Herodías*:

«Del fondo del salón elevose un zumbido de admiración y asombro. Una joven acababa de entrar.

Bajo el velo azulado, que le ocultaba el pecho y la cabeza, distinguíase el arco de sus cejas, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su tez. Cubríale los

hombros un trozo cuadrado de seda, color de pecho de paloma, que se sujetaba a los lomos con un ceñidor de orfebrería. Sus pantalones negros estaban sembrados de mandrágoras, y con aire indolente hacía crujir sus diminutas babuchas de plumón de colibrí.

Llegada a lo alto del estrado, se quitó el velo. Era Herodías, como en otro tiempo, en su juventud. Luego rompió a bailar.

Sus pies pasaban uno delante de otro, al compás de la flauta y un par de castañuelas. Sus brazos torneados llamaban a alguno que huía sin cesar. Perseguíalo ella, más ligera que una mariposa, como una curiosa Psiquis, como una alma errabunda, y parecía pronta a alzar el vuelo.

La esperanza cedió luego el puesto al desaliento. Sus actitudes expresaban suspiros y toda su persona tal languidez que no se sabía si plañía a un dios o si moría en una caricia. Entornados los párpados, retorció la cintura, mecía el vientre con

ondulaciones de ola, sacudía entrambos pechos y su semblante permanecía impasible y no paraban sus pies.

(...)

Luego aquello fue el arrebató del amor que quiere ser satisfecho. Bailó la moza como las sacerdotisas de las Indias, como las núbias de las cataratas, como las baces de la Lidia. Se doblaban a uno y otro lado semejando una flor sacudida por la tormenta. Saltaban los brillantes de sus orejas, cabrilleaba la tela de su espalda; de sus brazos, de sus pies, de sus vestiduras saltaban invisibles centellas que inflamaban a los hombres. Cantó un arpa; la muchedumbre respondió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas y abriéndose de piernas, se agachó hasta dar con la barbilla en el suelo, y los nómadas, acostumbrados a la abstinencia; los soldados de Roma, hechos a la orgía; los avarientos publicanos y los ancianos sa-

cerdotes, agriados por las desilusiones, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de deseo.

Luego se puso a dar vueltas en torno a la mesa de Antipas, frenéticamente, como el rombo de las hechiceras, y él, con voz entrecortada por los sollozos, decía:

—¡Ven acá! ¡Ven acá!

Gritaban sin cesar; los tímpanos resonaban a punto de quebrarse; la muchedumbre chillaba. Pero el Tetrarca gritaba más recio:

—¡Ven acá! ¡Ven acá! ¡Tuyo será Cafarnaúm! ¡Tuya la laguna de Tiberiades! ¡Mis ciudadelas! ¡La mitad de mi reino!

Ella se irguió apoyada en el suelo sobre las palmas de las manos y, con los pies en el aire, dio vuelta al estrado como un gran escarabajo; y de pronto se detuvo.

Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo recto; las fundas de color que le

ceñían las piernas, pasando por encima de sus hombros, como arcoiris, acompañaban su cara, a un codo del suelo. Tenía los labios pintados, negríssimas las cejas, los ojos casi terribles, y unas gotitas de sudor sobre su frente semejaban un vaho sobre mármol blanco.

No hablaba. Ellos se miraban.

Sonó en la tribuna un chasquido de dedos. Subió ella y volvió a bajar; y ceceando un poco pronunció estas palabras, en un todo infantil:

—Quiero que me des en una bandeja la cabeza...

Se le había olvidado el nombre, pero añadió sonriendo:

—La cabeza de laocanaan.»

Con su acostumbrada minuciosidad, Flaubert contó por primera vez cómo había sido la danza de Salomé. En su descripción, llena de fuerza, de colorido, tenemos que ver el origen de todas las



"Tannhäuser", de R. Wagner. Dirección: Harry Kupfer. Opera de Hamburgo-Teatro del Liceo. (1992). (Foto: Antoni Boffill).

imágenes de la danza que se han producido desde entonces. No está de más señalar, sin embargo, que en Flaubert aún Salomé está al margen de los manejos de su madre y la tragedia que se gesta a su alrededor. Su sensualidad es tan grande precisamente por esa ingenuidad que le hace olvidarse por un momento del nombre de la persona a quien tienen que cortar la cabeza, por ese ceceo de niña que rasga como una cuchilla la solemnidad del momento.

Por los mismos años en que escribía Flaubert, el pintor simbolista Gustave Moreau creaba la nueva iconografía de Salomé. En las dos obras que dedicó al tema, de una delirante fantasía onírico-oriental, aparece la princesa como una odalisca que deja ver su desnudo perfecto a través de los velos o la profusión de joyas que atenaza su cuerpo. Ninguna descripción, sin embargo, puede ser más significativa que la de J.K. Huysmans en la que se llamó *Biblia del decadentismo*, esa especie de novela titulada *A rebours*:

«... La acuarela titulada *La aparición* era acaso más inquietante aún.

Allí, el palacio de Herodes se asentaba, al igual que una Alhambra, sobre ligeras columnas irisadas de azulejos morunos, recibidos con una especie de argamasa de plata, con una especie de cemento de oro. Unos arabescos partían de losanges de lapislázuli y corrían a lo largo de las cúpulas, en donde, sobre marquetería de nácar, reptaban fulgores de arco iris, reflejos de prisma.

Se había cumplido la muerte... La testa decapitada del santo se había elevado de la bandeja colocada en las baldosas y miraba lívida, con la boca descolorida, abierta, con el cuello carmesí, goteando lágrimas. Un mosaico cernía el rostro, del que se escapaba una aureola irradiando destellos de luz bajo los pórticos, iluminando la horrenda ascensión de la cabeza, encendiendo el globo vítreo de las pupilas, fijas y en cierto modo crispadas sobre la danzarina.

Con un gesto de espanto, Salomé rechaza la aterradora visión que la clava inmóvil sobre las puntas de los pies. Sus ojos se dilatan, su mano oprime convulsivamente su garganta.

Está casi desnuda. En el ardor de la danza se han desecho los velos, se han caído los brocados. No está vestida ya más que de materias orfebradas y de metales lúcidos. Un gorjal le estrecha el cuello, lo mismo que un corselete el talle, y cual un broche soberbio, un maravilloso joyel relampaguea en la juntura de sus dos senos. Más abajo, un cinturón le rodea las caderas, tapa el arranque de los

muslos, en el que golpea un gigantesco arambel, por donde corre un hilo de carbunclos y de esmeraldas. Finalmente, en la parte de cuerpo que queda desnuda, entre el gorjal y el cinturón, se abomba el vientre, horadado por el ombligo, cuyo agujero semeja un sello grabado de ónice con tonos lechosos, con tintes rosáceos de uña.

(...)

En la insensible y despiadada estatua, en el inocente y peligroso ídolo, surgían el erotismo y el terror del ser humano... Una espantosa pesadilla estrangulaba ahora a la histriónica extasiada por el voltear de la danza, a la cortesana petrificada e hipnotizada por el espanto.

Aquí, era verdaderamente Salomé. Obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; vivía más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba más enérgicamente los sentidos aletargados del hombre, hechizaba y domeñaba más seguramente la voluntad con su encanto de gran flor venérea crecida en bancales sacrílegos y criada en invernaderos impíos».

A rebours, publicada en 1884, muestra ya todos los elementos de la que muy pronto iba a convertirse en la versión canónica del mito de Salomé en el mundo moderno: el drama de Oscar Wilde.

La creación de un mito moderno

En efecto, en Huysmans la Salomé de los cuadros de Moreau está ya interpretada como protagonista absoluta. No es la venganza de la madre ni la lujuria del padraastro quienes provocan la tragedia. Es la propia Salomé, la «deidad simbólica de la indestructible lujuria» la que lleva al profeta a la muerte, y por ello se enfrenta a la cabeza sangrienta del Bautista, que ya está prefigurando el drama de Wilde.

Oscar Wilde escribió su obra en francés, en París y en 1893, apenas nueve años después de la de Huysmans. Aunque fue la visión de las obras de Moreau lo que le indujo a escribir *Salomé*, es seguro que conocía y admiraba *A rebours*. Con todo ello, a Wilde pertenece la gloria de la creación del mito, que difícilmente se habría creado a partir del exquisito y plúmbeo libro de Huysmans.

Me parece ocioso analizar en detalle la conocidísima obra de Oscar Wilde. Escrita, como ya dije, en 1893 y en francés, expresamente para Sarah Bernhardt, se publicó en inglés al año siguiente con las ilustraciones de Beardsley que se han hecho al menos tan famosas, si no más, que el drama. Desde el principio gozó de un

éxito excepcional, reforzado casi inmediatamente por la ópera de Strauss, y estableció el tema de Salomé como uno de los temas fundamentales de la literatura y el arte del fin de siglo.

La Salomé de Wilde participa de todos los caracteres que le habían atribuido anteriormente: es una adolescente que conserva rasgos de ingenuidad infantil, a la vez que mujer capaz de la mayor sensualidad, consciente del poder de seducción que tiene sobre el Tetrarca e insensible ante lo que sucede a su alrededor. Caprichosa, dominante, sensual, amante del lujo y de los placeres, pero atraída irresistiblemente por el horror, la mugre y la sequedad ascética del profeta. Pero, con todas sus ambigüedades, que no hacen sino enriquecer al personaje, Salomé es dueña de su destino. Ya no es juguete de su madre, instrumento de venganza, sino mujer que actúa movida por la pasión y el deseo. Un deseo que ella provoca en los demás, pero que la adolescente del comienzo de la obra desconoce y que descubre en la figura de Jokanaan sin poder explicar su origen ni prever sus consecuencias. Un deseo que la arrastra hasta lo prohibido, hasta la destrucción y la muerte.

Wilde acertó a colocar este personaje único en medio de un auténtico vendaval de pasiones que giran en torno al deseo frustrado, la crueldad y el fanatismo. Frente al orientalismo más superficial de muchos de sus antecesores, Oscar Wilde reflejó en Salomé el sueño de Oriente: ese mundo de infinita sensualidad donde son posibles los mayores placeres y los mayores crímenes. El mundo del deseo sin límites. El mundo del deseo, simplemente.

Esta obra fijó la imagen de Salomé para sus contemporáneos y para nosotros mismos. Incluso en detalles nimios, pero que han pasado a ser los más populares: Wilde, por ejemplo, es el inventor de los «siete velos» que pide la princesa para bailar y a los que la imaginación colectiva ha dado después una función muy precisa. Con ello el baile innominado del Evangelio, la danza capaz de trastornar al rey, adquiriría nombre propio.

...Y la música

Pero faltaba algo. Una historia que gira alrededor de un baile, un baile único, excepcional, que ha llegado a adquirir caracteres míticos, necesita música. Muy pronto la iba a tener.

Massenet había estrenado en 1881 su ópera *Herodiade*, con un libreto de Zanardini que incurre en todos los tópicos del



"Il Trovatore", de G. Verdi. Dirección: Horacio Rodríguez Aragón. Asociación Asturiana de Amigos de la Opera-IVAECM. (1992). (Foto: Chicho).

dramón histórico. Músico y libretista quedaron muy pronto eclipsados por la obra de Richard Strauss.

Este fue una de las personas que sufrió la temprana impresión del drama de Wilde, que se estrenó en alemán en 1901, sólo cinco años después de su estreno en París (1896). Strauss la vio en Berlín, bajo la dirección de Max Reinhardt, cuando ya había empezado a trabajar sobre la traducción de la escritora Hedwig Lachmann, publicada en 1903. En contra de la costumbre, no mandó escribir un libreto, sino que trabajó directamente sobre el texto de Wilde, realizando sólo algunos cortes en los monólogos más largos. La obra de Wilde, en palabras de Strauss, «pedía a gritos la música».

La ópera *Salomé* se estrenó en Dresde en 1905. Fue un escándalo, pues a la crudeza del drama se unía la novedad de la música. En los primeros años tuvo constantes problemas con la censura (ya el drama de Wilde se había prohibido en Inglaterra). Su primera representación en

Viena provocó la ruidosa protesta de la Iglesia; en Nueva York se tuvo que retirar de cartel después de su estreno; y en Alemania el Kaiser Guillermo II sólo autorizó su estreno cuando se añadió al final de la obra la aparición de una estrella que anuncia la llegada de los Reyes Magos.

Con todo ello, y quizás también gracias a ello, la ópera de Strauss alcanzó un éxito inmediato, que no ha decrecido con los años. Hoy día es una de las óperas clásicas del repertorio, y en parte ha eclipsado a su origen, el drama de Oscar Wilde.

Como he escrito más arriba, el libreto es la propia obra de Wilde y, por tanto, Strauss no aporta nuevos enfoques sobre el personaje, sino que lo interpreta en música. Parte de la visión orientalista, pero sin caer en el orientalismo decorativo, en el exotismo fácil de músicas brillantes y coloristas. Strauss comprende perfectamente lo que supone el personaje de Wilde de despertar a la sexualidad y al deseo:

«Quien haya estado alguna vez en Oriente y haya contemplado la decencia de las mujeres nativas comprenderá que Salomé sólo puede ser interpretado como doncella casta y princesa oriental por medio de ademanes sencillos y distinguidos. De otro modo, su fracaso con respecto al milagro de un mundo maravilloso que se abre ante ella provocará estremecimiento y espanto en lugar de compasión.»

Esta interpretación coincide con la de Mallarmé, que, en su *Herodiade*, pone el acento precisamente en la ambigua castidad de Salomé:

«Yo amo el horror de ser virgen,
de vivir con el miedo, hundida en mis
cabellos,
y en mi lecho nocturno, de reptil inviolado,
solitaria sentir sobre mi carne inútil
el frío centelleo de tu claridad pálida,
tú intacta, que mueres y ardes en castidad

¡noche blanca de témpanos y lenta
nieve cruel!

...

¡Mientes, oh, flor desnuda
de mis labios!
Esperas algo desconocido
o quizás, ignorando el misterio y sus
gritos,
expulsas los sollozos supremos y ahoga-
dos
de una infancia que siente, en sus en-
soñaciones,
separarse por fin sus frías pedrerías».

Es probable que Strauss no conociese
los versos de Mallarmé, pero el espíritu es
el mismo. La versión de Wilde había crea-
do una nueva Salomé.

Lo que sí debía de conocer Strauss es
la novela de Flaubert, ya que su música
para el baile de Salomé parece seguir la
descripción que hemos citado más arriba.
El mismo comienzo misterioso, la misma
alternancia de ritmos frenéticos y suaves
melodías, la intervención del arpa en un
momento clave, el tenso silencio del final...

Evidentemente, Strauss conocía e in-
corporaba muchas de las tradiciones an-
teriores. Pero dio algo que no estaba en
ellas: lo convirtió en música. Una música
brillantísima, de orquestación poderosa,
de gran colorido, de enorme riqueza rítmi-
ca. El baile de Salomé «se oye» por fin,
gracias a él, como se oye el deseo del Te-
trarca, el horror de Salomé ante Jokana-
an, su deseo, su angustia, su muerte. Es
una música que no sólo acompaña el tex-

to, sino que define a los personajes, les
da entidad sonora, y crea las situaciones
con la misma seguridad de las palabras.

Punto y aparte

El personaje de Salomé no se agota
con Strauss. Dentro del siglo XX ha segui-
do provocando con su enigmática danza a
los artistas de todo tipo. Deberíamos ha-
blar de los escritores españoles, de Gó-
mez de la Serna, de Valle Inclán, de Lour-
des Ortiz... O de las versiones
cinematográficas, de Rita Hayworth, de
Carmelo Bene, de Pedro Almodóvar. Sa-
lomé no ha dejado de seducir. Sigue y si-
gue bailando en el mundo de nuestras
fantasías.

Notas para la puesta en escena de *La flauta mágica* (1974)

Por Giorgio Strehler
Traducción: Susana Cantero

En el inhumano teatro «cine-
mascope» de Salzburgo, un
espectáculo humano, por en-
tero «a la medida del hom-
bre». Enteramente concebido
y realizado para un teatro pe-
queño, colgado del vacío, punto luminoso
que emerge de la sombra, con sus «má-
quinas» a la antigua (como en el tiempo
en el que se concibió y se estrenó *La flau-
ta mágica*): para el cielo, el infierno y el
viento, tornos, ruedas, cuerdas, poleas de
madera antigua y misteriosa, eterna como
la magia del teatro, siempre oculta y siem-
pre desvelada.

— Los niños y las hadas que bajan del
cielo colgando de hilos visibles.

— La intensidad de un cuento para
adultos escrito para todos por un niño
muy viejo, el niño más sabio y más pro-
fundo que haya existido jamás y que se
ha quedado *para siempre* niño en la his-
toria de nuestra poesía. Una obra escrita
por un niño muy viejo, en los umbrales de

la muerte, entre el tintineo de las cam-
panas y de un carillón de Navidad perdido
para siempre, en una luz fuera del tiem-
po.

— «Un lenguaje psicodélico en los pa-
sajes escritos para el *Glassharmonica* y
los carillones mecánicos, que se extiende
a la obra entera y baña a todos los perso-
najes, tanto a los buenos como a los ma-
los. ¡Jamás la música *tuvo hasta este
punto la consciencia del silencio violado!*»
(G. Lanza Tomasi.)

— Monstruos de cartón piedra que
entran reptando y escupen fuego y lla-
mas, más terribles que los monstruos de
nuestra infancia, más terribles que los de
nuestro inconsciente.

— Enormes montañas de cartón pie-
dra que se abren y dejan escapar casca-
das de papel de plata, más verdaderas
que las naturales, que se precipitan y ha-
cen remolinos. Después unas llamas que
man el decorado para hacerlo renacer
más nuevo que antes.

— En lontananza, países misteriosos
proyectados por linternas mágicas que
brillan en la oscuridad del escenario. Jar-
dines exóticos con palmeras y fuentes,
surgidos a las puertas de nuestro Norte,
con grandes lienzos blancos que sugieren
montañas cubiertas de nieve o las dunas
de un desierto.

— Colgada de cuerdas visibles e invi-
sibles, baja la Reina de la Noche, ligera,
con sus alas azul y lila que palpitan, rica
de plata y de lutos, con su vestido borda-
do de estrellas y de papel brillante. Alre-
dedor de ella, otras estrellas, globos de
cristal que encierran la llama tremolante
de las velas. *El astro llameante* canta, en
ese vacío estelar, su maldad metastasia-
na con unas agilitades que son frías co-
mo la noche, las estrellas y los espacios
helados.

— De las alturas bajan suavemente
unos tiernos niños que se columpian y
cantan un cántico de Navidad. Están es-
perando los regalos.