

CADERNO PEDAGÓXICO

SALOMÉ

Centro Dramático Galego presenta



de Oscar Wilde

Dirección e dramaturxia de Carlos Santiago

Tradución e adaptación de Pepe Sendón

*Escenografía Pancho Lapena • Diseño de vestuario Elotilde Vaello
Espazo sonoro Fran Pérez (Narf) • Diseño de iluminación Baltasar Patino
Coreografía Vivia Vaello • Maquillaje Fani Bell • Video Diplomocut e Cuatro Ojos Estudio
Fotografía Fotosfera • Modelador Alberto Hortas • Diseño gráfico Fautto Dejeu Asociados
Caderno pedagóxico Miguel Vázquez Freire • Asistente de dirección Elora Miranda
Asistente de dirección Vitor Malgueira
Asistente de produción Sagrario Quintela
Coordinación da produción Belém Brandido*

*Maria Mera
Pepe Penabade
Maria Salgueiro
Hugo Torres
Marcos Correa
Alberte Cabarcas*

centro
dramático
galego

AGADIC

Agencia Galega das
Industrias Culturais

XACOBEO 2010
Galicia

XUNTA
DE GALICIA

CADERNO PEDAGÓXICO SALOMÉ

Realiza: MIGUEL VÁZQUEZ FREIRE (GÁLIX)

Edita: AGADIC. CONSELLERÍA DE CULTURA E TURISMO. XUNTA DE GALICIA

Depósito Legal: C 3831 - 2010

CADERNO PEDAGÓGICO

SALOMÉ

Os gravados que ilustran este caderno
foron feitos por Aubrey Beardsley para
a primeira edición inglesa de *Salomé* (1894)



SALOMÉ

Oscar Wilde: biografía 7

O teatro de Oscar Wilde 11

Sobre esta montaxe (Ficha técnica)..... 17

Para seguir falando despois de ver a obra 19

Bibliografía 21

OBSERVACIÓNS PREVIAS:

As notas iniciais (I a IV) van dirixidas a proporcionar informacións xerais, tanto para o profesorado como para o alumnado, sobre o autor, a súa época, as súas concepcións literarias e estéticas e as características xerais da obra. Nestas notas incluimos algunhas orientacións (**resaltadas en negativo**) que poden ser utilizadas para que o alumnado desenvolva determinadas actividades previas de motivación e achegamento á obra.

Posteriormente, incluimos xa notas (V) directamente relacionadas coa interpretación da obra e a montaxe actual do Centro Dramático Galego.

As notas finais (VI) recollen, finalmente, propostas para traballar despois de ter asistido á representación da obra.

As actividades non contemplan tan só contidos vinculados coa literatura senón tamén coa historia, a filosofía, a educación para a cidadanía ou a relixión.

Oscar Wilde fotografado en 1882 por Napoleon Sarony



OSCAR WILDE - BIOGRAFÍA

Oscar Wilde naceu en Dublín en 1854, fillo dun doutor e dunha activista do movemento nacionalista irlandés. Foi un destacado estudante, tanto no prestixioso Trinity College de Dublín, como na universidade de Oxford. En 1878 abandona Oxford coa cualificación máxima en Humanidades. Durante o seu período universitario comeza xa a destacar como poeta e polos seus modos de vestir e comportamentos excéntricos. Dous profesores exercen unha gran influencia na configuración das ideas estéticas do mozo Wilde: John Ruskin e Walter Pater. O primeiro, unha das principais figuras do chamado “socialismo estético”; o segundo, un dos introdutores do simbolismo francés en Inglaterra.

Concluídos os seus estudos universitarios, instálase en Londres, onde se converte nun asiduo dos círculos artísticos e literarios e cultiva a súa imaxe de dandi. En 1881, Gilbert e Sullivan, populares autores de espectáculos musicais, inspíranse nel como protagonista para a súa ópera burlesca *Patience*.

En 1882 viaxa a Estados Unidos, contratado para impartir conferencias, nas que expón o seu ideario estético. Tralo seu regreso a Londres, co diñeiro gañado como conferenciante, viaxa a París, onde permanece varios meses e entra en contacto cos círculos literarios franceses.

En 1884 casa con Constance Mary Lloyd, coa quen terá dous fillos, Cyril e Vyvyan. Traballa como xornalista para varias revistas e intenta, sen éxito, conseguir unha praza de inspector de ensino.

En 1887 publica os seus primeiros contos que teñen unha boa recepción, tanto por parte dos lectores como da crítica. Ao seguinte ano, con igual éxito, publica un libro de contos para nenos: *O príncipe feliz e outras historias*. Os ingresos obtidos cos seus relatos permítenlle deixar instalarse nun estudo, onde pasa a maior parte do tempo, manténdose cada vez máis distante da vida familiar.

En 1889 publica *Retrato de Mr. W. H.*, e en 1890 a primeira versión d'O *retrato de Dorian Gray*, dous dos seus relatos de máis sona.

En 1891 sucédense os éxitos literarios e viaxa de novo a París, onde redacta en francés *Salomé*. En París coñece a un mozo de familia aristocrática, Lord Alfred Douglas, con quen manterá unha apaixonada relación. Ese mesmo ano, estrea en Londres, con enorme éxito, a súa comedia *O abanico de Lady Win-*

QUE É O DANDISMO

A figura do dandi é característica do período finisecular do XIX e sen dúbida Oscar Wilde foi quen mellor e de xeito máis radical a encarnou. O dandi constrúe coidadosamente a súa imaxe exterior como unha máscara pero isto non debe confundirse cunha forma de mentira ou de engano. Ou non menos do que o é a propia arte, unha ficción que para o artista esteticista chega a ser máis importante –e mesmo máis verdadeira– que a propia vida. Certamente non todo o mundo compartía ese punto de vista. Para moitos o dandi era simplemente un individuo frívolo e superficial, se non ridículo, que confundía as aparencias exteriores cos valores esenciais. Pero vexamos como o concibía o propio Wilde:

Ao mundo parézolle, intencionadamente pola miña parte, simplemente un dandi e un diletante: non é prudente amosar o corazón ao mundo e así como a seriedade é o disface dos parvos, a loucura na súa faceta máis exquisita de frivolidade e indiferencia e des-

preocupación é a vestimenta do sabio. Nunha época tan vulgar coma esta, todos precisamos máscaras.

Carta a Philip Houghton. En M. Holland (2005), páx. 271.

Esta é a definición que dá Luis Antonio de Villena, na súa biografía do escritor:

Así que o artista perfecto será o personaxe artístico, aquel que fai da súa vida unha arte, e nela escribe e teatraliza e distínguese dos demais, aos que ama compasivamente, e en non menor medida, despreza. Iso é o dandismo, aínda que non hai que ocultar (e Wilde sábeo e intúeo moi ben) ese don encantador e perigoso de se diferenciar dos demais.

L. A. de Villena (1999), páx. 74.

Cal é a túa persoal opinión sobre o dandi e o dandismo?

FAI O TEU RETRATO DE OSCAR WILDE

Se entras en Internet e marcas nun buscador as palabras “Oscar Wilde” atoparás numerosas referencias. Non é raro que os xuízos polémicos que suscitou durante a súa vida aparezan tamén nalgunha desas referencias. Posiblemente sexa un dos casos máis evidentes en que resulta extremadamente difícil separar a vida do autor da súa obra. Ao cabo, o propio Wilde considerábaas inseparables. Outra cousa é que a avaliación da obra se vexa tinxida pola avaliación moral da súa conduta (lembra o que vimos de dicir do moralismo e esteticismo). En todo caso, a ti che corresponde construír, con todos os datos que vaías recollendo, **o teu propio retrato do escritor de orixe irlandesa.**

Oscar Wilde, Henri de Toulouse-Lautrec (1895).



AS IDEAS SOBRE A ARTE DE OSCAR WILDE: O ESTETICISMO E O DECADENTISMO

Chamamos **esteticismo** a unha concepción sobre as artes, derivada do romanticismo, que se opón á aplicación dos valores morais sobre a avaliación das obras artísticas (a isto chamariámolo **moralismo**). Unha obra de arte, xa que logo, debe ser xulgada exclusivamente polos seus valores estéticos. Isto pode actualmente parecer obvio pero o certo é que practicamente non ten habido ningún período histórico en que o traballo do artista non teña sufrido algún tipo de censura en base a criterios de tipo relixioso, moral ou político.

Mesmo hoxe en día, seguramente con non demasiado esforzo poderías atopar ti algún caso cunha simple pescuda nas hemerotecas.

Por outra banda, a opción esteticista de Oscar Wilde foi dunha extrema radicalidade, ademais de apoiada nunha actitude abertamente provocadora, e de aí o escándalo a que deron lugar as súas opinións nunha sociedade tan puritana como era a Gran Bretaña do período vitoriano.

O esteticismo inglés do século XIX é considerado unha reacción fronte ao predominio das concepcións literarias e artísticas realistas (ver máis adiante o seu vínculo co simbolismo). Fronte á idea de que a arte debe imitar á natureza, á realidade, Wilde e os esteticistas chegarán a

dicir que debe ser a realidade quen se someta aos criterios estéticos, e isto é o que trata de facer o dandi, convertendo non só o seu modo de vestir, senón a súa vida toda nunha obra de arte.

Ademais, Wilde adoita ser situado dentro dunha variante do esteticismo denominada **decadentismo**, que consideraba que o ideal de beleza que o artista persegue non pode cumprirse xamais nunha perfección e harmonía absolutas senón que, ao contrario, o imperfecto, o grotesco, o deforme ou inharmónico, deben ocupar tamén un lugar na expresión artística. Analogamente, o pracenteiro, o satisfactorio, debe tamén combinarse coa representación do desacougante, o doloroso, o saudable co morboso, a vida coa morte. Algúns autores teñen visto o decadentismo como unha manifestación artística que se acomoda ás concepcións estéticas do filósofo alemán Friedrich Nietzsche (ver Herrero Senés, 2002). O relato *O retrato de Dorian Gray* e *Salomé* son, sen dúbida, as dúas obras de Oscar Wilde que mellor representan a concepción artística decadentista.

Pensas que na actualidade as concepcións esteticistas e decadentistas manteñen a súa vixencia? Que autores e obras (podes incluír tamén manifestacións non literarias: p. ex., do cine, a música, etc.) pensas que gardan algún tipo de relación con estas tendencias?

dermere. A célebre actriz Sarah Bernhard comeza os ensaios de *Salomé*, pero son interrompidos porque o lord Chambelán, encargado da censura dos espectáculos teatrais, prohíbe a obra en base a unha vella lei que non autorizaba a representación de personaxes bíblicos.

En 1893 estrea, de novo con éxito, *Unha muller sen importancia*, e mantén unha vida de luxo e ostentación, sen apenas disimular as súas inclinacións sexuais, con gran escándalo da puritana sociedade vitoriana.

En 1894 publica a versión inglesa de *Salomé*, cunhas ilustracións de Audrey Beardsley que contribúen á súa polémica recepción.

En xaneiro de 1895 estréase *Un marido infiel* e, en febreiro, *A importancia de se chamar Ernesto*, unanimemente considerada a mellor das súas catro comedias. É o momento de maior éxito de Wilde, e ao mesmo tempo o comezo da súa caída en desgraza.

O pai de Lord Douglas, o Marqués de Queensberry, deixa unha tarxeta no clube de Wilde, acusándoo de “sodomita”. Incitado por *Bosie* (apelativo familiar co que era coñecido Alfred Douglas), Wilde denuncia ao Marqués por inxurias. No transcurso do xuízo, Wilde pasa de acusador a acusado: o Marqués é eximido de todos os cargos e Wilde detido. Finalmente é condenado a dous anos de traballos forzados por “vergonzosas indecencias”.

Permanece, no cárcere ata 1897. Alí comeza a redacción da *Balada do cárcere de Reading*, inspirada tanto no seu propio sufrimento como no aforcamento dun sarxento, convito do asasinato da súa amante.

A ÉPOCA DE OSCAR WILDE

Oscar Wilde viviu os seus primeiros anos, como puidiches ver na súa biografía, entre Irlanda e Inglaterra, viaxando con frecuencia a outros países como Italia, Grecia, Estados Unidos e especialmente Francia. Procura información sobre a situación política, social e cultural deses países, e sobre os principais acontecementos da época.

Investiga:

A CUESTIÓN DA HOMOSEXUALIDADE

Oscar Wilde é recoñecido como unha das máis célebres vítimas da persecución homofóbica. Sen dúbida, moitas outras sufriron penas maiores xustamente por non seren personalidades coñecidas, pero no seu momento causou unha viva polémica que un escritor de recoñecido prestixio, e naquel intre no cumio do seu éxito, fose condenado por unha conduta que, aínda que considerada ilegal, era practicada sen demasiado disimulo por moitas outras persoas. Cando, no xuízo, o fiscal pregunta a Wilde “Cal é o amor que non ousa dicir o seu nome?”. Este contesta:

“O amor que non ousa dicir o seu nome, neste século, é o amor dun home maduro por un home mozo, como o que existía entre David e Jonathan, tal como aquel que Platón usou como a verdadeira base da súa filosofía, e tal como o que se atopa nos sonetos de Miguelanxo e de Shakespeare. É un afecto fondo e espiritual, tan puro coma perfecto. Inspira e colma grandes obras de arte, como son as de Shakespeare e Miguelanxo, e as dúas cartas miñas, tal coma son. Neste século hai un

concepto tan erróneo del, que se pode definir coma “o amor que non ousa dicir o seu nome” e, por motivo del, eu estou colocado onde o estou agora.”

A prohibición legal do amor homosexual continuou aínda vixente moitos anos en Gran Bretaña, como unha proba da hipocrisía da sociedade que aplicaba esa prohibición segundo criterios de conveniencia. Só en 1961 esta prohibición foi definitivamente abolida. Na actualidade, a práctica totalidade dos países democráticos occidentais acepta o dereito de todo individuo a decidir sobre a súa vida sexual pero continúa existindo un gran número de estados no mundo que manteñen vixentes leis homofóbicas.

Procura información sobre a situación legal da homosexualidade en varios países

Que opinión che merece a existencia de lexislacións homofóbicas?

En 1896, *Salomé* é estreada en París, baixo a dirección de Lugné-Poé, mentres o nome de Wilde permanecía proscrito para os teatros ingleses.

Á saída do cárcere, viaxa a Francia, e xa non regresará a Gran Bretaña. Durante os dous anos que lle restan de vida, vivirá con graves dificultades económicas, pois todos os seus bens deberon ser subastados para afrontar tanto os custos do xuízo como as débedas que deixara sen pagar. O 30 de novembro de 1900, falece en París, tras ser sometido a unha operación de oído.

En 1905 publicárase *De profundis*, unha versión expurgada dunha longa carta que escribiu desde o cárcere a Lord Alfred Douglas. A versión íntegra non se coñecerá ata 1949, editada polo fillo de Wilde, Vyvian Holland. A partir de 1906, a publicación das obras de Oscar Wilde en todo o mundo, traducidas a numerosos idiomas, pasan a xerar beneficios económicos que permiten pagar todas as débedas que deixara o escritor á súa morte.

Oscar Wilde está soterrado no cemiterio Père-Lachaise de París. O monumento que adorna a súa tumba é obra do escultor Jacob Epstein. Hoxe é unha das tumbas máis visitadas dun dos cemiterios máis célebres do mundo.

Estas palabras de Oscar Wilde, pronunciadas pouco antes da súa morte, constitúen un bo resumo dunha intensa vida:

Cando sento aquí e miro cara atrás, doume de conta de que vivín a vida completa que precisa o artista: tiven grandes éxitos e tiven grandes fracasos. Aprendín o gran valor de ambas as dúas cousas; e agora sei que o fracaso significa máis –sempre debe significar máis– que o éxito. Por que habería de queixarme, logo?

Hesketh Pearsons (1948), páx. 492.



Escultura de Epstein para o monumento funerario de Oscar Wilde no cemiterio parisino de Père-Lachaise.

O TEATRO DE OSCAR WILDE

Oscar Wilde deixou escritas un total de sete pezas teatrais, ademais de algúns esbozos de outras obras que non chegará a desenvolver. *Salomé* presenta unha indubidable singularidade con respecto ás demais e para algúns constitúe a súa auténtica obra mestra. Certamente, na actualidade é a máis frecuentemente representada, posiblemente coa excepción de Gran Bretaña, onde as súas comedias forman parte do repertorio habitual de moitas compañías.

Deixando de lado, xa que logo, *Salomé*, tanto pola súa singularidade como porque deberemos dedicarlle unha atención especial, as obras de Wilde aparecen diferenciadas en dous grupos:

TRAXEDIAS DE INSPIRACIÓN HISTÓRICA

As dúas primeiras obras escritas por Oscar Wilde, que non obtiveron éxito e que son consideradas pola maioría dos estudosos como inmaturas, foron *Vera ou os nihilistas* e *A duquesa de Padua*. A primeira inspirábase no movemento nihilista ruso, responsable de varios atentados contra o tsar e a súa familia. A segunda foi en certo xeito un intento de renovar o modelo shakesperiano de drama isabelino.

REALISMO E SIMBOLISMO NO TEATRO E NA LITERATURA DE FINAIS DO SÉCULO XIX

A finais do século XIX, o modelo dominante na literatura era o **realismo naturalista**. Tanto os grandes novelistas franceses –Victor Hugo, Zola, Balzac– como rusos –Dostoiévski, Tolstoi–* ou mesmo ingleses –Dickens– constrúen os seus relatos segundo ese modelo, que pretende reproducir a realidade do xeito máis obxectivo posible. A variante naturalista –representada especialmente polas obras de Zola– trata ademais de trasladar á literatura unha concepción materialista da vida humana, na que os individuos e os seus comportamentos aparecen como produto de instintos e tendencias deterministas. Esta concepción tivo tamén a súa expresión na escena e encontrou no *Théâtre Libre* de Antoine, en París, o seu laboratorio experimental. Nel representáronse as obras das principais figuras do teatro realista: Zola, Ibsen, Strindberg.

O **simbolismo** aparece como unha reacción fronte a este modelo. Seguindo a Oliva e Torres (2005), as principais características desta corrente estética e literaria serían:

- Non toma a realidade obxectiva como modelo a imitar senón que procura no espírito as ideas mediante as cales expresar ao ser humano como totalidade.
- Fronte ao intento realista de reproducir a fala cotiá, exacerbase a dimensión estético – expresiva da linguaxe, mesmo forzando as veces a sintaxe e a semántica e tendendo cara un barroquismo as veces cualificado de decadente.
- Prefírese o mito á historia e, cando se acode a esta, é para mitificala.

- Interésase polo misterioso e escuro, polo máxico e esotérico, polo compoñente ritual da relixión, polo morboso e por temas obsesivos, como a morte.
- No teatro, favorécese o retorno de novo á expresión poética, abandonada por completo no teatro realista, mesmo coa recuperación de diálogos versificados.

Se o *Théâtre Libre* de Antoine foi o referente principal do teatro realista, o *Théâtre d'Art* fundado por Paul Fort en 1890, e logo trocado en *de l'oeuvre*, coa incorporación de Ligné-Poe e Vouillard, foino do simbolista. Ligné-Poe será quen estree en París *Salomé*, trala prohibición en Inglaterra, coincidindo coa estancia do autor no cárcere. O autor belga Maeterlinck foi recoñecido como o máximo expoñente da nova tendencia, que trataba de levar á escena os presupostos estéticos compartidos coa **poesía simbolista** francesa (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé).

Investiga: tivo tamén algunha influencia o simbolismo na literatura en lingua española? E en lingua galega?

Unha suxestión: procura información sobre a peza de teatro de Ramón María del Valle Inclán *La cabeza del Bautista*. Pensas que ten algo que ver co simbolismo? E coa interpretación do mito de Salomé por Oscar Wilde?

* Aínda que os novelistas españois non acadan o eco e repercusión internacionais dos franceses e rusos, ademais de aparecer máis tardiamente e baixo a influencia destes, cómpre tamén salientar a altura estética acadada nas súas obras por Galdós, Leopoldo Alas Clarín e a galega condesa Pardo Bazán.

COMEDIAS

As catro comedias –*O abanico de Lady Windermere*, *Unha muller sen importancia*, *Un marido ideal* e *A importancia de se chamar Ernesto*¹– que Oscar Wilde escribiu entre 1891 e 1895 proporcionáronlle o seu maior éxito en vida. Nelas o escritor irlandés adopta aparentemente as convencións da **comedia de salón** que daquela constituía o xénero teatral de moda nos teatros de Londres. A situación de partida adoitaba ser sempre a mesma: un segredo que puña en perigo a estabilidade dunha parella, un matrimonio ou unha familia de clase social acomodada. A tensión entre quen pretendía manter oculto o segredo, e quen ameazaba con revelalo, resolvíase en enredos cómicos que finalmente concluían nun final feliz. Isto acontece tamén coas comedias de Wilde pero, por baixo do ton humorístico faise evidente unha aceda crítica da hipocrisía e os valores da burguesía. Mediante a introdución dun personaxe cínico, próximo á figura do dandi que o propio Wilde personificaba, os diálogos incorporan tanto unha denuncia social como un continuo e enxeñoso xogo verbal cheo de ironía e sarcasmo que fan destas comedias algo esteticamente moi superior ao modelo que as inspira.

A SITUACIÓN DE SALOMÉ NO CONTEXTO DAS RESTANTES OBRAS

Salomé, escrita –en París e en francés– entre a redacción da primeira e a segunda comedia, supón un cambio de rexistro moi acusado con respecto ás restantes obras. Non é arriscado supoñer que responde, mellor que calquera outra, ao ideal estético que perseguía o autor. Nela, o rexeitamento do **realismo** e a proximidade co **simbolismo** fanse evidentes.

A XÉNESE DA OBRA

- O texto bíblico.

A historia da decapitación do Bautista aparece nos tres Evanxeos sinópticos (Lucas, Mateo e Marcos). En ningunha das tres é citado o nome de Salomé. A versión máis extensa é a de Marcos (Marcos 6, 17 - 27)

- O nome de Salomé como filla de Herodías é citado por vez primeira polo historiador romano Flavio Xosefo, pero sen facer referencia á decapitación de Xoán Bautista (ver notas a *Salomé* en Mauro Armiño, 2008)

- Os *Evanxeos* apócrifos.

Chámanse “apócrifos” aqueles Evanxeos que non son aceptados pola xerarquía cristiá como textos canónicos. Nestes aparece Salomé co nome da súa nai Herodías e nárrese a súa morte, decapitada ao caer nun río de augas xeadas. Ao parecer, na primeira idea da obra Wilde pensaba introducir esta escena, por esa razón pensou no título *A decapitación de Salomé*. Desbotou posteriormente a idea, pensando que unha dobre decapitación resultaba en exceso reiterativa.

- *Herodías e Salambó* de Flaubert.

O primeiro é un relato curto no que o gran novelista francés –moi admirado por Wilde– facía a súa persoal interpretación da historia bíblica. Pero foi no segundo título, unha novela, onde o escritor irlandés atopou a inspiración directa para a danza dos sete velos.

- *À rebours* de Huysman e o cadro de Gustave Moreau.

Sabemos que *À rebours*, novela do escritor francés Joris-Karl Huysmans, foi unha das directas inspiracións d’*O retrato de Dorian Gray* de Wilde. O seu protagonista, Des Esseintes, é un dos modelos do dandi decadentista. Entre os seus gustos estéticos, que eran tamén os do propio Huysman, está

¹ O título orixinal, *The Importance of Being Earnest*, introduce un xogo de palabras de imposible tradución. “Earnest” en inglés significa “serio” ou “formal” e pronúnciase do mesmo xeito que o nome propio “Ernest”. Polo tanto debería traducirse por: A importancia de ser serio ou A importancia de ser formal, pero daquela se perdería o equívoco que o nome propio introduce na obra.

a pintura de Gustave Moreau. Un cadro deste, representando á figura de Salomé, considérase hoxe unha das fontes de inspiración para a construción do personaxe por parte de Wilde,

DAS PRIMEIRAS MONTAXES DE SALOMÉ ÁS MONTAXES CONTEMPORÁNEAS

- A montaxe de Ligné-Poé. Como xa sinalamos, foi a primeira, feita en vida do escritor, cando este se atopaba no cárcere, e respondeu aos criterios do teatro simbolista da época.
- A montaxe de Max Reinhard, presentada en Berlín en 1905 marcou o recoñecemento definitivo da creación de Wilde, ao que contribuíría a posterior adaptación musical de Richard Strauss (ver máis adiante). Foi a asistencia do compositor alemán a unha das representacións berlinesas de *Salomé* a que o decidiu a a que o decidiu a compoñer a súa ópera.
- Outras montaxes contemporáneas: a montaxe transgresora de Lindsay Kemp (1979) e a minimalista de Steven Berkoff (1988).
- *Salomé* en España. Foi estreada en 1910, en Barcelona, coa interpretación de Margarita Xirgu. Montaxes recentes: Mario Gas (1985) con Nuria Espert; Miguel Narros (2005) con María Adán.
- *Salomé* en Galicia. A montaxe de Chévere (“melodrama – clip”), con dirección de Roberto Vidal Bolaño e John Eastman en 1989.

DA HISTORIA AO MITO

Salomé é unha das grandes figuras míticas que representa á “muller maldita”, isto é, a muller que arrastra consigo a desgraza de quen a ama ou de quen é amado por ela. A primeira destas figuras sería a Eva bíblica, primeira muller que aparece xa inducendo ao pecado ao primeiro home, Adán.

Desde a perspectiva feminista, esta identificación ten sido combatida por entender que favorecía unha asociación, característica do pensamento patriarcalista, entre a muller e o mal.

Con todo, esta visión mitificada da “muller mala” tamén é avaliada por outras interpretacións (entre elas, tamén algunhas asociadas ao pensamento feminista) como unha reacción fronte á concepción patriarcal da muller como pasiva e sumisa.

QUE É UN MITO

Unha definición clásica de mito é a que propón o historiador das relixións Mircea Eliade:

O mito conta unha historia sagrada, relata un acontecemento que tivo lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “comezos”. Dito doutro xeito: o mito conta como, mercé ás fazañas dos Seres Sobrenaturais, unha realidade veu á existencia, sexa esta a realidade total, o Cosmos, ou só un fragmento: unha illa, unha especie vexetal, un comportamento humano, unha institución. É, logo, o relato dunha “creación”: nállase como algo ten sido producido, comezou a ser. O mito non fala do que ten acontecido realmente, do se ten manifestado plenamente.

Mircea Eliade (1991)

Como podes ver, nesta definición “mito” aparece directamente vinculado ao “sagrado”. Ten xa que logo un sentido relixioso. Así foi, en efecto, orixinariamente. Pero tamén podemos darlle un significado menos estrito. Neste sen-

tido, “mito” é todo relato que, por unha banda, non ten carácter histórico (non pretende reproducir eventos efectivamente acontecidos) e, por outra, adquire un potencial de significación que, por así dicir, é capaz de “falar”, de “dicir cousas” a persoas de diversas épocas e lugares. Por esta razón, o mito pode ser reinterpretado de diversos modos sen perder a súa unidade de orixe. Así entendido, son míticas as grandes figuras da traxedia grega (Edipo, Antígona, Medea, Orestes) pero tamén certas creacións do teatro isabelino (Hamlet, Romeo e Xulietta) ou do teatro español do século de ouro (don Xoán). É neste sentido que podemos dicir que Salomé se ten transformado nunha figura mítica.

Cres que a crítica feminista ao mito da “muller maldita” está xustificada?

Trata de enumerar algúns dos mitos e figuras míticas que coñeces e explica a significación que lles atribúes:



Sexa como for, o mito da “muller mala” reaparece en moitos relatos contemporáneos (non só literarios, tamén cinematográficos) en forma de “*femme fatale*” (muller fatal). A interpretación psicanalítica, ao presentar o pulo amoroso (*Eros*) asociado ao instinto de morte (*Tanatos*), proporcionou unha nova visión desta figura.

Por outra banda, ao presentarnos a Salomé como unha virxe adolescente, a interpretación de Wilde achégase á figura que, despois da popular novela de Nabokov, é coñecida como *Lolita*.

Eros e Tanatos (Amor e Morte). Pensas que pode haber unha conexión entre estas dúas forzas, aparentemente opostas? Procura información sobre as teses psicanalíticas ao respecto.

Procura información sobre a novela *Lolita* do escritor de orixe ruso Nabokov.

A ESTRUCTURA DA OBRA

Obra nun único acto. A acción transcorre nunha soa noite.

SINOPSE:

O Rei Herodes Antipas organiza un festín no seu pazo, onde mantén encerrado a Iokannan, ao que algúns consideran un profeta e “home santo”. Este reitera enigmáticas frases que Herodías, muller de Herodes, interpreta como maldicións polo seu matrimonio incestuoso, dado que estivera casada en primeiras nupcias co irmán do seu actual esposo. Do primeiro matrimonio, Herodías ten unha filla, Salomé, moza fermosa e virxe. Herodes prega a Salomé que dance para el, asegurándolle que lle concederá calquera cousa que ela pida. Acepta a moza e, trala danza, esixe que lle entreguen a cabeza de Iokannan sobre unha bandexa de prata.

O TEXTO

Aínda que non é a acción dramática o principal interese para o autor, é posible identificar unhas liñas de conflito que desembocan en resolucións dramáticas:

- O **mozo sirio**, enfeitizado pola beleza de Salomé. O **paxe de Herodías** namorado do mozo sirio (un amor só suxerido, lémbrese a persecución da homosexualidade na época en que a obra foi escrita). **Salomé**, indiferente ao

atractivo que exerce sobre o primeiro, utilízao para conseguir o seu propósito (ver a Iokannan) e desencadea a primeira tráxica morte.

- A fascinación morbosa de **Salomé** polo profeta Iokannan, principal motor da traxedia central da obra. O **profeta Iokannan**, que representa á vez a beleza física e a máxima espiritualidade.
- A atracción que a beleza moza de **Salomé** exerce sobre **Herodes**. A situación ambigua de **Herodías**, espectadora incómoda do perverso xogo de sedución entre o seu home e a súa filla.

Pero, fiel ás súas concepcións estéticas, Oscar Wilde non está interesado no desenvolvemento da acción senón na **construción dun universo simbólico** a través da **linguaxe**. Así, todo obxecto semella encerrar un potencial simbólico, que adquire valores diferentes para os distintos personaxes:

A lúa: “*Parece unha morta. É como unha muller que sae da tumba e que vai por aí buscando mortos*” (Paxe). “*Parece unha moediña, unha floriña de prata. É fría. Casta. (...) Ten a fermosura dunha virxe.*” (Salomé). Valores as veces contraditorios: “*Parece unha tola. Velaí vai a toliña, correndo atrás dos homes. Velaí vai, espida. (...)*” (Herodes).

A lúa, que domina todo o desenvolvemento da obra (lembramos que a totalidade da acción transcorre nunha noite) convértese ademais nun sinal de malos agoiros cando o profeta anuncia: “... *a lúa, vermella como o sangue. As estrelas do ceo caerán sobre a terra como figos verdes que caen da figueira, e os reis da terra terán medo*”. E finalmente nos ollos do rei a lúa virará en vermello como o profeta anuncia, e a traxedia faise inevitable.

A propia Salomé é asociada coa “*imaxe dunha rosa branca nun espello de prata*”, cunha “*pomba desnortada*”, “*un narciso que treme ao vento*”, “*unha flor de prata* ou “*unha presada de mirra*”. E, como no caso da lúa, tamén a atracción da súa beleza sobre a ollada dos seus admiradores (o mozo sirio, Herodes) trócase en mal agoiro: “*Moito miras para ela. Miras para ela xa de máis. Mirar así á xente non trae cousa boa... Aínda ha de vir unha desgraza.*” Nun xiro reflexivo sobre a propia traxedia, Herodes haberá de recoñecer ese poder negativo da ollada: “*Non hai que mirar as cousas nin as persoas. Só hai que mirar nos espellos porque nos espellos só se ven as máscaras...*”



Todo transfórmase en símbolo, e de símbolo en sinal e, como estamos nunha traxedia, os sinais anuncian males. Pero o escritor, autor tamén de comedias, como xa sabemos, parece non renunciar, mesmo na súa obra máis escura, ao xiro irónico que lle é propio, e fará dicir ao mesmo Herodes: “*Non hai que achar símbolos en todo o que se ve. A vida sería imposible. É mellor dicir que esas manchas de sangue son fermosas como pétalos de rosas.*”

O desprazamento do símbolo opera ademais nunha dialéctica de oposicións paradoxais que acada a súa máis acabada expresión en dúas situacións:

- No diálogo de Salomé con Iokannan. O atractivo que este exerce sobre ela, provoca primeiro loanzas da súa beleza física e, cando é rexeitada por el, estas loanzas transfórmanse en valores negativos: “*Namórame o teu corpo. O teu corpo é branco como o lirio (... ..). Non hai nada no mundo tan branco como o teu corpo.*” / “*O teu corpo é noxento.*”. “*É o teu cabelo o que me namora, Iokanaan. Os teus cabelos parecen acios de uvas*” / “*O teu cabelo é horrible. Está cheo de lama e de lixo*” ...
- Oscilación das sensacións de Herodes: “*Esta noite estou feliz. Estou moi feliz. Nunca estiven tan feliz...*” / “*Esta noite estou triste. Sí, estou moi triste esta noite...*”

Esta ambigüidade e indeterminación acada ao núcleo mesmo da traxedia. Se podemos atopar unha interpretación máis ou menos sinxela para a atracción fatal que Herodes sente pola fermosa e moza Salomé, como explicar a morbosa atracción que leva a esta a querer bicar os beizos do profeta? Merece esa paixón o nome de amor? Como esa mesma paixón pode conducir a desexar a morte de quen a provoca? Pode quen ama querer a morte do amado? Hai un verso da *Balada do cárcere de Reading* que semella traernos a resposta:

Os homes matan aquilo que aman

Pero, amou verdadeiramente Salomé a Iokannan? De quen era ese rostro no que ela atopou tanta beleza? De quen eses beizos que tanto quería bicar?

Merecerían tamén unhas notas o tratamento da voz que Wilde concede ao profeta, as discusións relixiosas e o apunte sobre os “filósofos suicidas”. Pero sobre isto, propoñemos que sexades vós mesmos quen establezades as vosas propias conclusións despois de ver a obra.

Para rematar, unhas palabras sobre a versión galega. Esta respecta de maneira practicamente íntegra o texto orixinal, tan só cos imprescindibles cambios para fusionar algúns dos personaxes (así, por exemplo, os xudeos e nazarenos resúmense en só dous: un fariseo ortodoxo e un nazareno).

OS PERSONAXES

Herodes Antipas, tetrarca de Xerusalén.

Iokanaan, profeta.

Xove Sirio, capitán da garda.

Tigelino, mozo romano.

Un Capadocio.

Un Nubio.

Soldado Primeiro.

Soldado Segundo.

O Paxe de Herodías.

Xudeos, Nazarenos...

Un escravo.

Naamán, o verdugo.

Herodías, esposa do tetrarca.

Salomé, filla de Herodías.

Escravas de Salomé



Oscar Wilde at Work, Aubrey Beardsley (1914)

SOBRE ESTA MONTAXE

FICHA TÉCNICA

Dirección: Carlos Santiago.

Intérpretes: Xosé Penabade Gonzalez, Maria Mera Constela, Maria Salgueiro, Hugo Torres Bruno, Marcos Rodriguez Correa, Alberte Cabarcos Rodriguez.

Escenografía: Pancho Lapeña

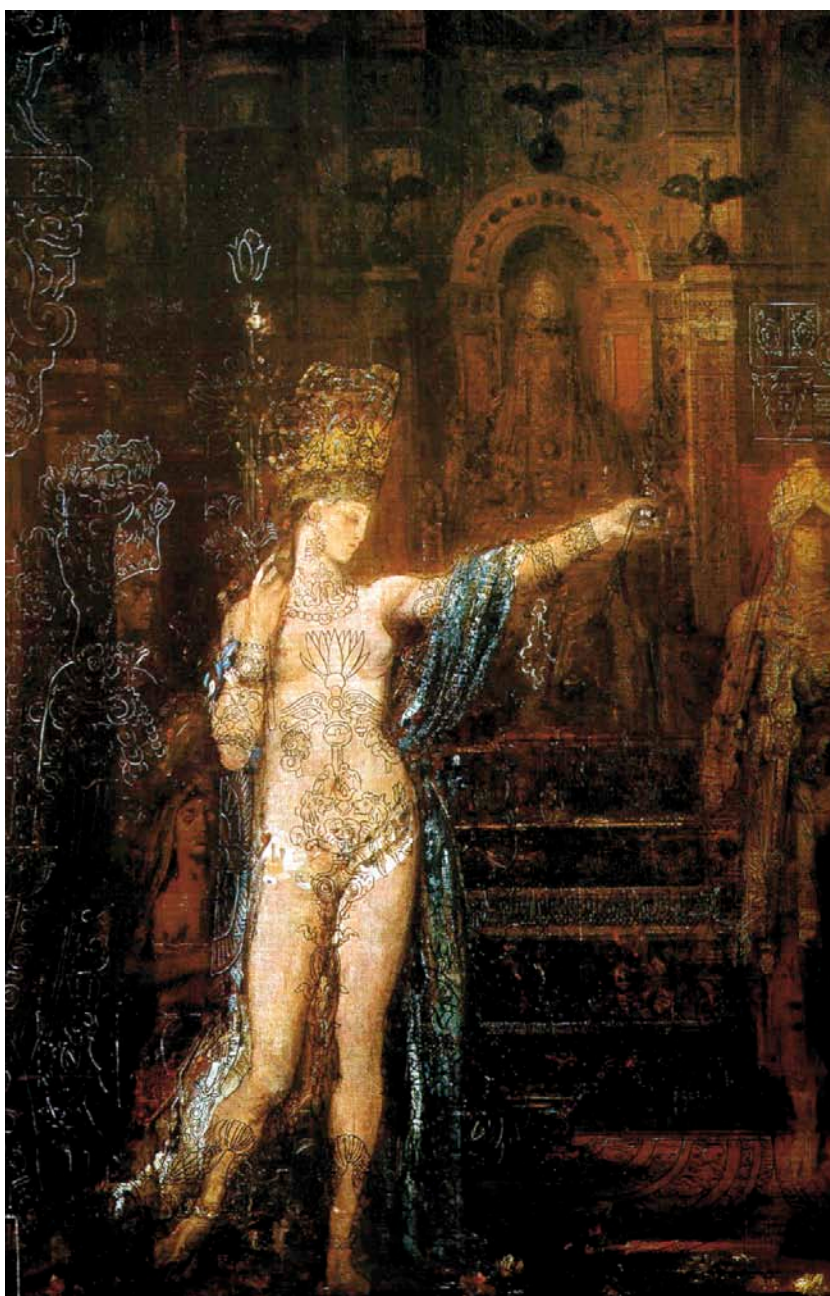
Iluminación: Baltasar Patiño

Vestuario: Clotilde Vaello

Música: Fran Pérez (Narf)

A DRAMATURXIA

A concepción orixinal da obra de Wilde situaba a acción no período bíblico, é dicir, na época da ocupación romana de Palestina. Como poderás observar, o director desta montaxe decidiu trasladar a acción á época contemporánea, sen tocar apenas nada o texto orixinal. Por outra banda, hai tamén unha deliberada renuncia á creación dun ambiente de luxo e riqueza de inspiración orientalista, como sabemos que ocurría nas primeiras montaxes e ocorre aínda hoxe, por exemplo, na maior parte das representacións da ópera de Strauss (ver máis adiante). O decadentismo orientalista é aquí substituído por outro decadentismo que poderíamos cualificar de *kitch* e pouco glamouroso. Herodes, trocado en político populista dun imaxinario partido de Oriente Medio (que, por outra banda, pode que non sexa moi diferente doutros políticos máis próximos, como se evidencia mediante as imaxes propagandísticas que se proxectan), e a festa onde Salomé é convidada a bailar nun acto electoral, proporciona ao texto de Wilde unha dimensión sociopolítica



Salomé, Gustave Moreau (1871)

que seguramente non estaba na mente do escritor irlandés, pero que a enriquece cun novo sentido, sen por iso empobrecer ou negar o seu orixinario. Non é lexítimo pensar que hoxe o rei tiránico, pero ao mesmo tempo dependente do poder dunha metrópole, atopa o seu análogo no político demagóxico e populista, cruel e inclemente cos que son máis débiles ca el, obsequioso e dócil cos que lle gañan en poder?

Mediante esta opción, a traxedia, sen deixar de selo, adquire un aire de farsa, de grotesco xogo cruel, no que o papel dos verdugos e das vítimas nunca aparecen claramente definidos.

A ESCENOGRAFÍA

Ao servizo da opción dramaturxica, tampouco non hai na escenografía ningún alarde de luxo senón ao contrario un espazo case sobrio, dobrado en dous. Un exterior, onde a cisterna que no orixinal encerraba ao profeta, é aquí substituída por un vulgar cortello, situado diante do grella onde se prepara o churrasco do xantar popular. Un interior, cunha rústica mesa ao redor da cal senta o candidato Herodes e os seus principais convidados.

A ILUMINACIÓN

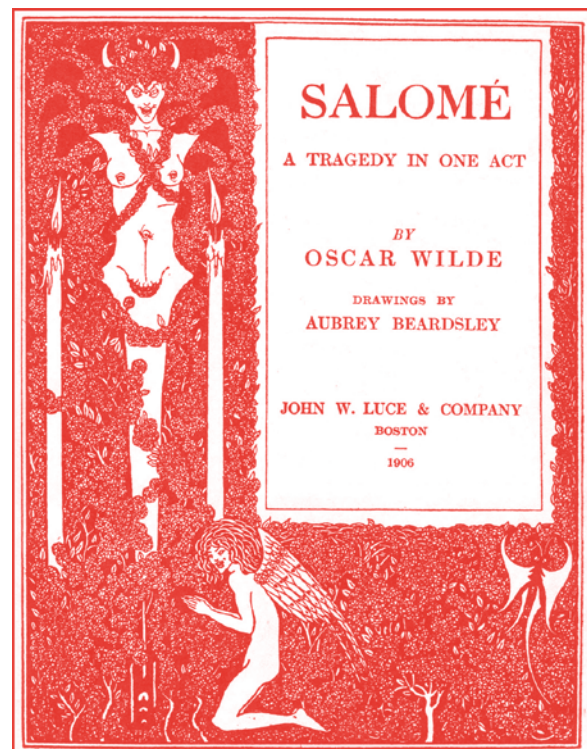
O deseño de luces responde á mesma concepción funcional, coa particularidade de que, a medida que a noite transcorre, a cor da lúa e do ceo vai virando seguindo o presaxio da voz do profeta. Non hai, logo, unha pretensión realista, que ata certo punto domina na escenografía e mesmo no vestiario. Aquí, as cores que a luz pinta –esa luz da lúa avermellada, ese ceo morado– adquiren plenamente o mesmo xogo simbólico que as palabras do texto.

A MÚSICA

Hai sobriedade tamén na música, que respecta amplos espazos de silencio. Cando aparece é frecuentemente para marcar, as veces dun xeito impresionista, as oscilacións emocionais dos personaxes e das situacións. A alusión orientalista aparece apenas no instante crucial da danza de Salomé que, con todo, acaba xogando ao collage con formas máis contemporáneas, mesmo próximas ao pop. O orientalismo dos sete veos deixa paso a unha seducción de vídeo clip.

O VESTIARIO

Como xa se anticipou antes, o vestiario participa en certa medida do realismo da escenografía. As roupas do candidato e da súa muller, a da propia Salomé, a dos convidados, doadamente poderían confundirse cos traxes dunha voda de algún novo rico ou dun cacique de algunha vila do rural dun país quizais non moi lonxe do noso. Os uniformes dos soldados trócanse nos duns “seguratas”, hai un policía do servizo persoal do político (o mozo sirio) e o paxe é agora o estilista encargado de manter sempre a punto a imaxe deste e da súa familia.



PARA SEGUIR FALANDO (E PENSANDO) DESPOIS DA REPRESENTACIÓN

- A “lóxica” dos personaxes: Por que Herodes quere que baile para el Salomé? Por que está disposto a darlle canto pida a cambio da danza? Por que Salomé quere a cabeza de Iokannan?
- Lembra o que dixemos antes sobre a incerteza do verdadeiro obxecto do amor de Salomé. Despois de ver a representación, como contestarías a estas preguntas: De quen era ese rostro no que ela atopou tanta beleza? De quen eses beizos que tanto quería bicar?
- A *femme fatale* (muller fatal) e o *amour fou* (amor tolo). A forza da paixón amorosa. Redacta un breve escrito sobre o que entendes por estas expresións, relacionándoas co contido da obra.
- Relixión e rituais. O sagrado e o misterio. Atopas na obra e na representación aspectos que garden relación con eles? Pensa na figura do profeta, pensa na polémica entre os xudeus. Coidas que tamén hoxe hai figuras análogas e se dan polémicas semellantes?
- O poder da palabra. Analiza o carácter dos diálogos, o xogo poético que encerran, a súa beleza.
- A beleza. Pensas que na arte a beleza debe ser o principal obxectivo? Pensas que todo está xustificado ao servizo da conquista da beleza artística? Que outros valores, na túa opinión, debe encerran unha obra de arte? Sinala na obra que vés de ver os aspectos que, ao teu xuízo, están vinculados coa persecución da beleza e cales con outros valores (a crítica social, a análise psicolóxica...). Xulga en que medida cres que eses obxectivos están suficientemente conseguidos.
- O que che gustou e o que non che gustou da obra. Trata de construír un criterio argumentado para xustificar o teu gusto.
 - Analiza de forma diferenciada os diversos aspectos da obra:
 - A dramaturxia ou concepción dramática xeral. Que che parece a decisión de trasladar a acción ao período contemporáneo?
 - A interpretación dos actores.
 - A escenografía.
 - A iluminación.
 - A música.
 - O vestiario.
- Trata de comparar a impresión que che causou esta obra coa causada por outras obras teatrais que teñas visto.
- Podes comparala tamén con outras creacións artísticas: cine, televisión...
- Es afeccionado/a ao teatro? Por que?
- Pensas que esta obra pode animarche a volver outra vez ao teatro?

SALOMÉ NA MÚSICA

Na actualidade, a maioría das obras do teatro simbolista permanecen esquecidas. Posiblemente sexa *Salomé* a principal excepción. Con todo, moitas delas acabaron inspirando pezas musicais, o que evidencia, para algúns, que a musicalidade poética deses textos se axeitaba especialmente para o seu traslado á partitura. Tal ocorre, por exemplo, co *Peleas e Melissande* de Debussy, sobre unha obra de Maeterlinck, ou co *Preludio á sesta dun fauno*, tamén de Debussy, a partir dun poema dramático de Mallarmé.

A ópera de Richard Strauss é a principal e máis lograda versión –non a única– musical da obra de Oscar Wilde. Foi estreada en París, no Théâtre du Châtelet, en maio de 1907 e desde entón forma parte do repertorio habitual dos principais teatros de ópera do mundo.

VERSIÓN CINEMATOGRÁFICAS

- *Salomé* (1953). Dirixida por William Dieterle, conta con Rita Hayworth no papel de Salomé e Charles Laughton no de Herodes. A interpretación hollywoodense, nos anos de control moralista por imposición do código Hays, conduciu a unha peculiar inversión de roles: Salomé baila para salvar a cabeza do Bautista, non para pedir que lla corten, e é Herodes quen está decidido a decapitalo.
- *Salomé* (1972). Filme experimental e moi polémico dirixido polo tamén director teatral italiano Carmelo Bene, libremente inspirado na obra de Wilde.
- *Salomé* (1986). Producción italiana con dirección de Claude D'Anna e interpretación de Tomás Milian, Pamela Salem, Tim Woodward e Fabio Carfora. Carlos Aguilar, na súa *Guía del cine* (Cátedra), sinala: “Adaptación da lenda bíblica, que na súa inspiración parte máis que do Vello Testamento da obra que Oscar Wilde escribiu sobre o particular. Coa fotografía do sempre estimable Pasqualino de Santis, a película porén non convenceu a ningún”.



BIBLIOGRAFÍA

OSCAR WILDE EN GALEGO:

- 1993: *O Príncipe Feliz e outros contos*. Vigo, Editorial Galaxia. Tradución de Benigno Fernández Salgado e ilustracións de Teresa Cámara.
- 1994: *De Profundis e outros escritos*. Tradución de Fidelina Seco Vilariño e Luz Cao Losada. Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- 2003: *A pantasma de Canterville e outros contos*. Tradución, introdución e notas de Gustavo Luca de Tena. Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- 2003: *A balada do cárcere de Reading*. Noia, Edicións Laiovento. Tradución de Amalia Salvado e Antón Lopo. Ensaio introdutorio de Antón Lopo.
- 2007: *O Príncipe Feliz*. Adaptación ao galego de Irene Penas Murias e ilustracións de Ángeles Peinador. A Coruña, Editorial Everest.
- 2008: *O retrato de Dorian Gray*. Tradución de Cristina Felpeto García. Santiago de Compostela, Urco Editora.
- 2008: *A pantasma de Canterville*. Tradución de Adela Pita e ilustracións de Celedonia García. Ferrol, Edicións Embora.

SOBRE OSCAR WILDE:

- ARMIÑO, Mauro (2008): Prólogo de *Oscar Wilde. Teatro completo*. Madrid, Valdemar.
- COOPER-PRICHARD, A. H. (2008): *Conversaciones con Oscar Wilde*. Barcelona, BackList / Planeta.
- HERRERO SENÉS, Juan (2002): *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- HOLLAND, Merlin (ed.) (2005): *Oscar Wilde. Una vida en cartas*. Barcelona, Alba Editorial.
- LOTMAN (2009): *Wilde en París*. Barcelona, Tusquets Editores.
- MIRA, Alberto (2009): Introducción á edición en castelán de *El abanico de Lady Windermere* e *La importancia de llamarse Ernesto*. Madrid, Cátedra.
- PEARSON, Hesketh (1947): *Vida de Oscar Wilde*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VILLENA, Luis Antonio de (1999): *Oscar Wilde*. Madrid, Biblioteca Nueva.

OBRAS DE CARÁCTER XERAL:

- ELIADE, Mircea (1991): *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1999): *La presencia del mito*. Madrid, Cátedra.
- MACGOWAN, K, e MELNITZ, W. (2003): *Las edades de oro del teatro*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MAY, Rollo (1992): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós.
- OLIVA, César e TORRES MONREAL, Francisco (2005): *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.
- ROUBINE, Jean-Jacques (2002): *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Vigo, Galaxia.
- STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia*. Barcelona, Azul.

