

# El malestar de una época: *Salome* y *Death in Venice*

por David Rimoch



*La aparición*  
Gustave Moreau (1874-1876)

Esta serie de cinco artículos sobre el tema de la muerte en la ópera es también producto de un interés histórico que busca romper con la idea de la ópera como un género arcaico, y más bien centrarla dentro del marco del surgimiento de la modernidad. La ópera se consolidó como un género aparte durante el siglo XVII, es decir, durante los comienzos de la época moderna, se desarrolló como una forma artística y social en el siglo XVIII; y llegó a su auge a la par de las construcciones nacionales del siglo XIX.

Interesantemente, a la vez que se consolidó la ópera dentro de la modernidad, el concepto de la muerte también se transformó. De forma general y esquemática, podríamos decir que en el mundo premoderno la gente vivía más cerca de sus muertos, y los enterraba dentro de sus hogares o muy cerca. Los cementerios, o el concepto del duelo —como lo manejamos en el mundo moderno— son fenómenos que se generalizaron en Europa a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. La idea de la muerte como algo que debe de estar alejado de la vida, primordialmente por cuestiones higiénicas y urbanísticas, empezó también en esta época.

En este sentido, es significativo que durante una época en que la vida social se alejó de la muerte, la ópera se convirtió en un género profundamente relacionado con ella. En este quinto y último artículo, comparamos *Salome* (1905), de Richard Strauss, y *Death in Venice* (1973), de Benjamin Britten.

Más que cualquiera de las óperas que hemos estudiado en esta serie de artículos, *Salome* y *Death in Venice* nos adentran en una época y sus malestares. El pesimismo y decadencia que exploran ambas obras es particular al fin de siglo (del francés *fin de siècle*), que más que un periodo histórico es un sentir intelectual y cultural particular de la Europa occidental de finales del siglo XIX y principios del XX (la Primera Guerra Mundial marca definitivamente el final de esta época, y de todo un estilo de vida).

*Death in Venice*, a diferencia de *Salome*, no forma parte de esta época, aunque la novela corta de Thomas Mann, de la que está adaptada, es un texto fundamental de 1912. En el caso de la ópera de Britten, nos adentramos también en un periodo que fue importante para el entendimiento de la ópera. Estudiar todos los temas que exploran estas dos óperas, empezando por los textos en los que están basadas, rebasa los objetivos de un artículo como éste.

Sin embargo, es importante detenerse en la que ha sido una preocupación de esta serie de artículos, y que tiene que ver con una pregunta fundamental: ¿qué es la ópera? Para contestar esta pregunta, el concepto de modernidad y el surgimiento de la época moderna son fundamentales. El desarrollo de la ópera no solamente coincide con el desarrollo de la modernidad, sino también, como lo argumenta el crítico alemán Theodor Adorno, con el desarrollo y auge de la alta burguesía. La pregunta es, entonces, ¿qué pasa con la ópera, una vez que la alta burguesía desaparece, durante el siglo XX? ¿Qué significado adquiere la ópera durante el siglo XX?

*Salome* es una adaptación de la obra de teatro de Oscar Wilde, presentada por primera vez en París en 1891, en una versión francesa (la versión en inglés data de 1894). Strauss, quien ya era conocido, se volvió famoso tras el estreno de 1905. En tan sólo dos años la ópera se presentó en más de cincuenta teatros de ópera. *Salome*, la ópera, se volvió un fenómeno, pero esto se debió a que la imagen de Salome ya era un fenómeno en la Europa de finales del siglo XIX. Salome es, antes que todo, una imagen. [Brad Bucknell, “On ‘Seeing’ Salome” en *ELH*, vol. 60, no. 2 (verano 1993).]

Hasta en la ópera el momento más importante es una danza, en la que la protagonista no canta, sino que se convierte en una sensación visual. ¿Qué implicaciones tiene que una ópera, tan importante para el siglo XX, tan crucial cuando pensamos en la cultura del fin de siglo, sea definida por una danza? Una danza operística, pero que va más allá de la música. En el artículo anterior de esta serie, dedicado a *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, y *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini, exploramos la importancia del tema del espectáculo para Puccini. Dentro de esta lectura, el suicidio de *Madama Butterfly* convierte al espectáculo en un ritual moderno. Podríamos decir que también es el caso con la danza de Salome.

El crítico Brian Parker asegura que “la centralidad del tema de Salome en la pintura y literatura europeas desde 1860 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial es comúnmente aceptada”. [Megan Becker-Leckrone, “The Fetishization of a Textual Corpus” en *New Literary History*, vol. 26, no. 2 (primavera 1995), 239.]

Philippe Jullian va aún más lejos: “Los artistas y escritores usan tanto a Salome que esta pequeña princesa judía puede ser descrita como la diosa de la decadencia”. [Ibid.] El personaje de Salome es mencionado por primera vez en el Evangelio de Marcos y en el Evangelio de Mateo, así como por el historiador de la antigüedad Flavio Josefo, pero la visión que se presenta de ella es muy diferente a la que tenemos ahora. En ningún momento, por ejemplo, es claro que Salome es la que pide la cabeza de Juan el Bautista. Diferentes interpretaciones de los textos argumentan que puede ser Herodías, la madre de Salome, la que desea la muerte de Juan el Bautista.

¿En qué momento, entonces, es que Salome se convirtió en la *femme fatale* por excelencia, comparada a Lady Macbeth y tantas otras figuras (femeninas) violentas? Salome, hoy en día, es sinónimo de destrucción, decadencia, capricho y exceso. Esta imagen se construyó durante el siglo XIX, empezando con Heinrich Heine, el gran poeta alemán, y más adelante, con Gustave Flaubert, quien le dedicó un cuento al personaje (*Trois contes/Tres cuentos*).

Salome aparece también, de forma importante, en la sumamente influyente novela *À rebours/A contrapelo* (1884), del escritor francés Joris-Karl Huysmans. *A contrapelo* fue una obra crucial para la generación de fin de siglo, incluyendo los movimientos simbolista y decadentista, inspirando, por ejemplo, a Oscar Wilde. La novela de Huysmans juega un papel decisivo en la trama de *The Portrait of Dorian Grey/El retrato de Dorian Grey* (1890), de Wilde. El protagonista de *A contrapelo*, Jean des Esseintes, es un aristócrata decadente que decide aislarse de la sociedad para dedicarle su vida a la estética. En un momento importante de la novela *Esseintes* describe dos cuadros del pintor francés Gustave Moreau, de la década de 1870, dedicados al tema de Salome: *Salome bailando ante Herodes* (1876), y *La aparición* (1874-1876). Pensando en lo que representan, convierte a Salome, a través de su descripción simbólica y rico análisis, en una diosa histórica, en una bestia monstruosa, irresponsable, insensible, venenosa, que destruye todo lo que toca, y viene a representar el deseo, así como el fetiche del protagonista. [Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, “Here’s Lookin’ at You, Kid: The Empowering Gaze in *Salome*” en *Profession, ofession* (1998), 13.] Lo interesante es que la simbología de Salome que vemos en este texto no tiene sus orígenes ni en el Antiguo Testamento, ni en las fuentes históricas, ni en ninguna tradición artística o cultural anterior al siglo XIX.

Pocos años después, Wilde decidió escribir una obra de teatro basándose en esta descripción poderosa de Salome que hace Huysmans. Pero Wilde fue uno de muchos. Un crítico ha calculado que 2,789 poetas y autores franceses han escrito algún texto sobre Salome, y que la mayoría lo hizo a finales del siglo XIX. Este fenómeno del fin de siglo se conoce como la Salomanía, y es interesante pensar, tanto a la obra de Wilde como a la ópera de Strauss, no solamente como la culminación de la Salomanía, sino como productos de una tendencia cultural. Para entender el significado de Salome, es pertinente citar la visión sobre el arte que presenta Wilde en el prefacio de *El retrato de Dorian Grey*:

“El artista es creador de belleza.  
Revelar el arte y ocultar al artista es la meta del arte.  
El crítico es quien puede traducir de manera distinta o con nuevos materiales su impresión de la belleza. La forma más elevada de la crítica, y también la más rastrera, es una modalidad de autobiografía.  
Quienes descubren significados ruines en cosas hermosas están corrompidos sin ser elegantes, lo que es un defecto. Quienes encuentran significados bellos en cosas hermosas



*Salome bailando ante Herodes*  
Gustave Moreau (1876)



Salome  
Gustav Klimt (1909)

son espíritus cultivados. Para ellos hay esperanza.  
 Son los elegidos, y en su caso las cosas hermosas sólo significan belleza.  
 No existen libros morales o inmorales.  
 Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo.  
 La aversión del siglo por el realismo es la rabia de Calibán al verse la cara en el espejo.  
 La aversión del siglo por el romanticismo es la rabia de Calibán al no verse la cara en un espejo.  
 La vida moral del hombre forma parte de los temas del artista, pero la moralidad del arte consiste en hacer un uso perfecto de un medio imperfecto. Ningún artista desea probar nada. Incluso las cosas que son verdad se pueden probar.  
 El artista no tiene preferencias morales. Una preferencia moral en un artista es un imperdonable amaneramiento de estilo.  
 Ningún artista es morboso. El artista está capacitado para expresarlo todo.  
 Pensamiento y lenguaje son, para el artista, los instrumentos de su arte.  
 El vicio y la virtud son los materiales del artista. Desde el punto de vista de la forma, el modelo de todas las artes es el arte del músico. Desde el punto de vista del sentimiento, el modelo es el talento del actor.  
 Todo arte es a la vez superficie y símbolo.  
 Quienes profundizan, sin contentarse con la superficie, se exponen a las consecuencias.  
 Quienes penetran en el símbolo se exponen a las consecuencias.  
 Lo que en realidad refleja el arte es al espectador y no la vida.  
 La diversidad de opiniones sobre una obra de arte muestra que esa obra es nueva, compleja y que está viva. Cuando los críticos disienten, el artista está de acuerdo consigo mismo.  
 A un hombre le podemos perdonar que haga algo útil siempre que no lo admire.  
 La única excusa para hacer una cosa inútil es admirarla infinitamente.  
 Todo arte es completamente inútil.”

Más que un reflejo del decadentismo o del pesimismo de su momento, este prefacio es un manifiesto del sentir artístico europeo de una época. Esto no implica poner a toda la producción cultural europea del fin de siglo en las palabras de Wilde, sino ver las implicaciones que esta visión tiene para la ópera de Strauss. Asimismo, Wilde juega un papel decisivo en la imagen de Salome, ya que no existe, en ningún texto bíblico o antiguo, sea en las vidas de santos, en diccionarios de símbolos, o hasta en enciclopedias de mitología, cristiana o precristiana, occidental o no, referencia alguna antes de Wilde, que conecte a Salome con una danza, o con ser una poderosa bailarina. Fue la interpretación de Wilde, tal vez pensando en otros mitos antiguos, que creó el mito actual.

Mateo y Marcos mencionan la historia, y hablan de la hija de Herodías (esposa de Herodes), Josefo la menciona varias veces por su nombre, pero es Wilde el que la convierte en bailarina, y crea la historia, además ideando el nombre de *La danza de los siete velos*. [Becker-Leckrone, 255.] No hay un baile original, sino una invención aplicada al texto original, como pasa habitualmente con los textos bíblicos.

Hablar de la danza de *Salome* es adentrarse en la transformación que experimenta la danza en Europa durante el fin de siglo. La manía por Salome se vive en la manía por danzas de los siete velos. [Davinia Caddy, “Variations on the Dance of the Seven Veils” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, no. 1 (marzo 2005), 37.] En 1907 una escuela para Salomes abre en la azotea de un teatro de Nueva York, entrenando artistas en este baile. También se dan muchas versiones cinematográficas. Pero es la Salomanía de París la que llega al nivel más alto. Vemos versiones del baile en el Teatro del Châtelet, en la Comédie-Parisienne, en el Teatro de las Artes, y en el Moulin Rouge, volviéndose una parte esencial del vaudeville. Cualquier bailarina ligeramente orientalizada, alrededor de 1900, era una Salome, incluyendo las de los retratos de Gustav Klimt, quien pinta a Salome en 1909.

La obra de Wilde volvió aceptable el *strip-tease* para ciertas audiencias de clase alta. Antes, estos bailes de cabaret eran considerados exhibicionistas, y existían inspectores de danza en los teatros, encargados de asegurar la moral. Pero entre el orientalismo de la época, que fetichiza la danza, y una nueva liberación de la *femme nouvelle* (la mujer nueva, liberada, moderna), vemos un cambio importante en actitudes hacia finales del siglo XIX.

Al mismo tiempo la danza se moderniza con bailarinas americanas como Ruth St. Denis e Isadora Duncan, que llegan a París e imponen un nuevo estilo de improvisación. En esto nos conectamos con la idea del espectáculo, de la mujer desnuda frente a la mirada del público (mayormente compuesto de hombres), en el sentido de los cuadros antes mencionados de Moreau, de la novela de Huysmans, del desarrollo cultural de la época, y del concepto de espectáculo como lo describimos al hablar de *Madama Butterfly* y Puccini.

Destacan, entre los muchos ejemplos, dos espectáculos relacionados al tema de Salome que se presentan en París durante esta época. Primero, *La tragedia de Salome* en el Teatro de las Artes, en noviembre 1907, bajo la dirección de Robert d'Humières y con música de Florent Schmitt, bailada por Loie Fuller en un disfraz hecho de 4,500 plumas, y un escenario iluminado con 650 lámparas y quince proyectores (el equivalente a 10,000 velas). Otro ejemplo es el de la bailarina Ida Rubinstein quien, en junio de 1909, durante el estreno del ballet *Cleopatra* (en una producción de Serguéi Diáguilev y los Ballets Rusos), vestida como una Salome exótica oriental, causa sensación entre el público parisino.

El fenómeno de Salome conecta entonces el sentir cultural de una época con el renacimiento de la danza, la liberación de la mujer y la rápida modernización de Europa durante los años que llevan a la Primera Guerra Mundial.

De forma más profunda, *Salome*, como lo demuestra tan sutilmente la música con la que empieza la ópera, es la atmósfera misma del modernismo. Como una novela de Proust o un cuadro de Klimt, la ópera de Strauss, así como *Death in Venice* (ya sea en su forma literaria u operística), refleja una época enfocada en el significado del artista y el arte, explotando los vacíos creados, a partir de Nietzsche, por la filosofía pesimista de finales del siglo XIX, y buscando cuestionar la idea del ser humano y su lugar en el mundo. ¿Qué es el arte? ¿Qué significa ser un artista? ¿En qué se parecen la realidad y el arte? ¿En qué sentido puede el arte trascender, o más bien transformar, la realidad? Estas preguntas son parte de la cultura de fin de siglo, y son la columna vertebral de estas dos óperas.

*Salome*, para Wilde, debía de encarnar tanto la virginidad como la sensualidad, ya que la niña Salome es una virgen, de forma que hay una diferencia entre lo que nos dice el personaje y lo que nos dice la música. Strauss emplea estos elementos, cuando, por ejemplo, al ver el cuerpo de Juan el Bautista, Salome le canta a su belleza. La ópera es un género que habla mucho de amor, pero rara vez de deseos físicos. *Salome* es un ejemplo raro de esto último, pero Strauss sentía que, dada la música de *la danza de los siete velos*, el baile en sí debía de ser sencillo, restringido, limitado, simple, para así contrastar con la rica orquestación. Pero al mismo tiempo, la danza es el momento de la ópera en que lo sensual se vuelve visible y audible.

La ópera de Strauss juega con el tema de lo visible y del que observa. El ser observado es lo que da poder y control. [Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, 14.] La ópera empieza con Narraboth, el Capitán de la guardia de Herodes, mirando a Salome, enamorado de ella, mientras que los soldados miran a Herodes, pensando en qué puede estar observando. Salome, por otro lado, entra observando la luna, y preguntándose por qué Herodes la mira como la mira. El verbo *ansetzen* (mirar u observar) domina el texto. El único que nadie mira, por ahora, es Jochanaan (Juan el Bautista), quien está encarcelado por Herodes en una cisterna. Herodes conoce el poder que da el ser observado, y por lo tanto esconde a Jochanaan. Pero su voz suscita el deseo de Salome por verlo, y esta seduce a Narraboth con la promesa de mirarlo en el futuro. Ésta es una joven mujer que no es vuelta un objeto por la observación, sino que obtiene poder con su dominio de la mirada. Empuja a Narraboth a que la mire y, cuando éste la mira, accede a su deseo de sacar a Jochanaan de la cisterna, contra las ordenes de Herodes. Pero Jochanaan se rehúsa a mirar a Salome. La belleza, y en este caso el poder, no están en el observador, sino en el observado. Jochanaan se rehúsa a darle este poder a Salome. La danza de Salome es entonces su mejor venganza.

Para Peter Conrad "Salome para de ser un personaje y se vuelve una imagen, y la ópera se vuelve simultáneamente un poema sinfónico, un ballet, y una pintura". [Ibid.] El monólogo final de Salome, que es tal vez, después de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, el momento de no-acción más largo en la historia de la ópera, exagera la capacidad de la música de dilatar el tiempo dramático, y de poner esto al servicio de la mirada. Son casi dieciocho minutos, que concluyen solamente cuando Herodes ordena la ejecución de Salome. La música se mantiene, pero no se resuelve. Es más bien una masa de sonido que un movimiento en el tiempo. También es imposible, hasta para una Isolda, dominar esta música. El objetivo de Strauss, pensando en el legado de Wagner y en los cambios artísticos de su época, era que la música capturara la mirada de la audiencia, no sus oídos.

*Death in Venice* se estrenó en 1973, poco después del estreno de la película de Luchino Visconti en 1971. Ambas obras están basadas en la novela corta *La Death in Venice* de Thomas Mann, publicada en 1912. Discutiendo la ópera de Britten, los críticos de la época se enfocaron en algunos de sus temas centrales, como la relación del artista con el arte, el significado de la belleza, la naturaleza del arte, entre otros.

Interesantemente, no se le prestó mucha atención al tema de la homosexualidad. Los críticos del momento, argumentaron después otros observadores, se encargaron de dejar en el clóset al protagonista, Gustav von Aschenbach, y al compositor, Benjamin Britten. Podemos agregar que lo mismo pasó en su momento con el cineasta Luchino Visconti, y el mismo Thomas Mann.

El tema que más predominó en el análisis del momento fue la dicotomía entre las dos fuerzas que



Una muestra de la "Salomanía"

“Más que cualquiera de las óperas que hemos estudiado en esta serie de artículos, *Salome* y *Death in Venice* nos adentran en una época y sus malestares.”

Nietzsche consideraba como la esencia de la vitalidad de la antigua Grecia: la dualidad representada por los dioses Apolo y Dionisio. En *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872), Nietzsche desarrolló una interpretación filosófica y cultural que veía dos fuerzas como opuestos necesarios. Por un lado, el sentido apolíneo enfatiza la belleza de la forma, la perfección de la arquitectura, la estructura del pensamiento racional y la fortaleza del orden. Por otro lado, lo dionisiaco representa la creatividad explosiva, la intoxicación como expresión de posibilidades, la riqueza de la sensualidad, y la creatividad inherente del erotismo.

Para Nietzsche, estas dos fuerzas tenían que coexistir, ya que solamente a partir de su simbiosis se podía dar la creación artística, y lograr vencer el pesimismo y la decadencia. Mann fue un ávido lector de este texto, y *La Death in Venice* está permeada con su sentido más profundo. De igual manera, la ópera de Britten explora este tema de forma aún más intelectual.

Es también interesante ver la ópera de Britten a través del tema de la gran división, un término del crítico Andreas Huyssen, que describe la distinción categórica entre la alta cultura y la cultura de masas, que se desarrolla con intensidad durante el siglo XX, a partir del modernismo. [Andreas Huyssen, *Después de la gran división* (1986).] El libro de Huyssen propone un análisis de cómo el modernismo y la cultura de masas se contraponen, así como de la manera en que estas dos corrientes desembocan en lo que hoy en día conocemos como posmodernismo. Desde el principio, el autor nos expone que su trabajo pretende demostrar cómo el posmodernismo supone una etapa completamente nueva de la historia del arte, la cual no rompe con lo que eran el modernismo, la cultura de masas y la vanguardia, sino que implica que dichos tópicos se relacionan de una manera completamente distinta de cómo lo venían haciendo en la etapa modernista.

Para Huyssen, la alta cultura, que entendemos como arte moderno, es totalmente excluyente. Esto significa que busca bastarse a sí misma y trata de eliminar cualquier relación con la cultura de masas, ésta entendida como las manifestaciones políticas, sociales y económicas de la sociedad de consumo. El autor expone claramente cómo el modernismo experimenta una especie de angustia, de ser contaminado por las influencias nocivas de nuestra sociedad: ignorancia, banalidad y basura. También declara que los movimientos de vanguardia funcionaron en su momento como un puente entre la cultura de masas y la alta cultura, en algunos casos a favor de la primera, y en otros en su contra.

Si aplicamos estas ideas a la evolución de la ópera durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, es notorio que, aunque éste fue un periodo de auge en cuanto a la calidad de cantantes y producciones de óperas del repertorio establecido, en realidad la situación de la ópera como un arte vital se tornó precaria. [Christopher Chowrimootoo, “Bourgeois opera: ‘Death in Venice’ and the aesthetics of sublimation” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, no. 2 (julio 2010), 181.]

Parte del problema era que los críticos atacaban la ópera como una forma artística baja y *kitsch*, un espectáculo más cercano a la cultura de masas que a la alta cultura. Muchos críticos argumentaban que la historia de la ópera demostraba la decadencia del género: de Wagner a Strauss en la ópera alemana, de Verdi a Puccini en la italiana. Fue durante esta época, en 1967, que Pierre Boulez hizo un llamado a que se destruyeran todos los teatros de ópera, lo que suscitó un debate en la revista *Opera* sobre el problema de la ópera moderna, y su imposible competencia, en la época actual, con el realismo. El problema central, argumentaban en muchos casos, era que la ópera se había convertido en un espectáculo vacío, cercano a desaparecer (ver morir).

Dentro de este contexto, la ópera *Death in Venice* puede ser entendida en gran parte como una defensa de la ópera, que buscaba reconectar con el más alto modernismo de Mann, usando una de sus obras más intelectuales y filosóficas. Britten decidió usar una obra literaria contada a través de monólogos interiores, en la que no acontece mucho desde el punto de vista de la trama, y en que las ideas flotan y dialogan como si fueran personajes. Además, la ópera buscó ser aún más intelectual que la novela corta. [Ibid.]

Al decidir que toda la familia de Tadzio no cantara, sino que bailara, Britten agregó un grado intencional de artificialidad. En *Death in Venice* vemos una ciudad bella, pero a través de diecisiete escenas que reflejan el mundo interior de Aschenbach como un monólogo interior en diálogo parcial con otros personajes (algunos que no cantan). Britten, de manera característica, se propuso exhibir el alto intelectualismo de la obra de Mann, y del modernismo entero, con determinación, y retomando temas filosóficos, tal y como lo había pedido Nietzsche un siglo antes en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*.

Así como Peter Conrad argumenta que *Salome* es “simultáneamente un poema sinfónico, un ballet y una pintura”, podemos argumentar exactamente lo mismo de *Death in Venice*, una obra que se presta para recrear cuadros (pensemos en la ópera o, de forma más evidente, en la película de Visconti). Lo que hace Britten con esta ópera, retomando el llamado de Nietzsche de explorar y combinar los espíritus apolíneo y dionisiaco, es algo profundamente ambicioso, profundo, y que conlleva la exploración de muchos temas, profundamente ligados al fin de siglo y al *ethos* del modernismo. Es también, a través de la historia de la muerte de un artista en Venecia, un intento por romper con la idea de la muerte de la ópera. ●