

SALOMÉ Y LA OBSERVACIÓN DEL PRÓJIMO: La Definición

Solipsista de la Subjetividad Individual a Través de la Mirada

José Iván Ortega Galiano

onthesurfacesimplicity@gmail.com

Cuando Oscar Wilde reescribió su propio mito de Salomé, reinterpretando tanto la versión bíblica¹ como la ofrecida por otros grandes artistas anterior y coetáneos, lo hizo bajo el yugo que suponía la realidad de la sociedad victoriana imperante en la época. Sin embargo, al retratar a la joven princesa protagonista de su obra dramática, transgrede los regios códigos morales reinantes en la época, y ofrece una nueva visión no contaminada por los mismos sobre la independencia femenina. Es pues de esta forma como debe entenderse la figura de Salomé en el drama de Wilde. Salomé, al igual que las mujeres del período en que fue escrita la obra, vive en disonancia consigo misma: por un lado objeto de observación de la mirada patriarcal que tiende a definirla según sus estándares, y por otro observador activo que rechaza dicha mirada y sus definiciones, para así erigirse como única creadora de su subjetividad. Quizás para una mujer de la época victoriana revelarse contra el sistema era ardua tarea. Wilde le confiere a Salomé la oportunidad de definirse a sí misma a través de su mirada, solipsista, pues a través de esta Salomé llegará al conocimiento de su propio ser (el deseo manifestado en la observación a Iokanaan). Los demás personajes de la obra también quedarán definidos mediante la observación (y por consiguiente intento de definición) que llevan a cabo sobre la joven princesa. Es también otro ejemplo de mirada solipsista² mediante la cual, a través del conocimiento de la alteridad (y de su ‘cosificación’ al ser observado como

¹ Donde Salomé como tal no aparece y es su madre Herodías quien ocupa el lugar que en la obra de Wilde tiene la princesa. En consonancia con el estudio de la mirada de la obra que se propone aquí, en palabras de Brad Bucknell en su artículo ‘On “Seeing” Salomé’ apunta que Salomé va ‘from unnamed obscurity in the biblical representations, to fully realized ‘femme fatale’ in Wilde’s nineteenth-century drama’ (503), es decir, de no ser vista y como personaje estar en completa oscuridad a ser objeto de visión completo. Pasará de no ser vista a verse demasiado.

² Brad Bucknell en ‘On “Seeing” Salomé’ afirma que ‘it is hard to tell (...) if the play is merely recapitulating the process of male projection that has pervaded the creation of the Salomé myth, or if it is implicitly critiquing such myth-making by exposing the solipsism of the gaze (...) the privacy and potential difficulty of seeing outside of oneself’ (516).

objeto³), se intenta llegar al conocimiento de uno mismo. Las relaciones establecidas dentro de la obra quedarán por tanto demarcadas por medio de la mirada (quién está en posesión de ella y de qué modo la utiliza) y será también en último término la mirada lo que lleve a la resolución final del drama. A su vez, Oscar Wilde coloca a Salomé frente a los ojos del espectador victoriano con la ambición de que dicho solipsismo les sea trasladado y que por tanto también ellos, por medio del reconocimiento en la alteridad de lo propio, queden definidos. De ser así éstos deberían enfrentarse a la corrupción de Salomé y reconocer en sí mismos la contaminación de su alma. Salomé por tanto, se yergue como portadora de una verdad universal sobre la naturaleza del alma humana.

Sin embargo, antes de detallar las relaciones establecidas entre los diversos personajes y sus formas de mirar, es importante resaltar que en primer término la observación a la figura de Salomé no se hace de forma directa. La luna, que se alza durante toda la obra testigo del drama de la princesa judía, actuará a la vez de trasunto de Salomé⁴. La observación directa de la luna al principio de la obra determinará la forma en que se establecerán los distintos caracteres de cada personaje (pues lo que observan en la luna es reflejo de ellos mismos y sus propios deseos), sus relaciones y la forma en que éstos conceptualicen a Salomé. Así, la luna aparece de forma distinta para cada uno de sus observadores. Aquellos que la contemplan directamente estarán caracterizados por un lenguaje más cercano a la profecía y las metáforas visuales, mientras que los que rechazan el mirarla se caracterizan por su cinismo y prosa poco elaborada (Shewan, 137). Puede decirse que la luna es “focalizada” de diferente forma por

³ Idea desarrollada por Jean-Paul Sartre en ‘El Ser y la Nada’ al hablar de cómo se produce la observación sobre el otro, y como éste es percibido como objeto.

⁴ Interesante es la puntualización que sobre el tema hace Christopher S. Nassar en ‘Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde’, donde relaciona la figura de la luna y al culto de la diosa Cibele. Ésta es descrita como símbolo de la agresividad, fémina perversa sexualmente cuyo impulso sexual estéril le lleva a la subyugación y castración del hombre. El distintivo de la diosa cruel será el tremendo valor que le pone a su virginidad, su perversa y obsesiva preocupación con la sexualidad masculina, y su amor por el santo rey Attis (reminiscencias a J. G. Frazer y ‘The Golden Bough’ donde habla sobre Attis)(84), evocado todo esto en la figura de Salomé .

diferentes “focalizadores”⁵. Cada uno de los que la observan vierte sus propios deseos sobre Salomé y lo que esta representa pintando la luna a su conveniencia, así pues la luna es una muerta que se alza de su tumba buscando “cosas muertas” según el paje de Herodías o una pequeña princesa con un velo amarillo cuyos pies son de plata para el joven Sirio (1). Para la propia Salomé es una virgen, fría, casta y pura (7), mientras que para Herodes es una mujer demente que busca amantes por todas partes (17). Es sin embargo la afirmación de Herodías la que más llama la atención: ‘No; the moon is like the moon, that is all’ (17). Herodías, alejada del discurso patriarcal que tradicionalmente ha definido a la mujer coartada a sus propios intereses, se decide por no definir a la luna y dejar que se defina por sí misma en su esencia pura y esencial (que no es otra que ser meramente la luna); le otorga el poder de articular un discurso propio desde un estado tabula rasa y no ser lienzo de nadie más que de sí misma, tal y como luego hace con su hija al permitir que ésta escoja la cabeza de Iokanaan, en su libre albedrío, como recompensa por su baile frente a Herodes. El pragmatismo de Herodías queda de manifiesto de esta forma; ella no especula sobre la posible personalidad de la luna, se basa únicamente en la observación directa de la realidad.

Lo mismo ocurre con los soldados de Herodes, incapaces tan siquiera de percatarse de la luna, su discurso se establece según lo que es directamente observable como real y se aleja de las metáforas visuales o un entendimiento del mundo más transcendentalista basado en lo no visual:

‘FIRST SOLDIER: The Jews worship a God that no one cannot see.

THE CAPPADOCIAN: I cannot understand that.

FIRST SOLDIER: In fact, they only believe in things that one cannot see.

THE CAPPADOCIAN: That seems to me altogether ridiculous.’ (3)

⁵ El concepto de “focalización”—ligado al de “focalizador”—se encuentra en la obra de Mieke Bal ‘Looking in: the Art of Viewing’. Bal sostiene que ‘the same object or event can be interpreted differently by different focalizers. The way in which these different interpretations are suggested to the reader is medium-bound, but the principle of meaning production is the same for both verbal and visual art’ (56).

Ahora bien, por otro lado tenemos los que sí ven en la luna un reflejo de la propia Salomé, y como ya se apuntó antes, dibujan sobre el satélite su propio deseo sobre la princesa. Es aquí, entre estos personajes, donde la dialéctica de poder que ejerce la mirada se hace más clara, y es sobretodo en la figura de Salomé donde se pone de manifiesto la utilización y el uso de la mirada para fines personales, pues en esa utilización con fines personales de la mirada que ella ejerce, la que utiliza sobre los demás personajes no es más que remisión a sí misma⁶; del mismo modo, el ejercicio de la mirada que establece ella sobre los otros personajes masculinos de la obra no les remite a la princesa-sujeto-observador, sino a sí mismos y a su deseo sobre ella (a exceptuar la peculiaridad que es su relación con Iokanaan, debatida más adelante).

El primer ejemplo que encontramos en la obra de proyección de deseo sobre la luna es el del joven sirio. Retomando la historia del joven príncipe, éste se encuentra en la corte de Herodes junto al paje de Herodías e intenta llamar la atención de Salomé, quien se encuentra obcecada en conocer a Iokanaan. Ella no puede tener acceso directo al profeta, por lo que decide manipular al joven sirio para que traiga a Iokanaan frente a ella. Lo llamativo de la escena es que durante la misma, mientras Salomé interroga a los soldados sobre Iokanaan, el joven sirio intenta llamar la atención de la princesa dedicándole todo tipo de cuidados (sin que ella preste atención a ninguno), hasta que cae en cuenta de que él está ahí y mirándole decide utilizarle para sus fines:

‘SALOMÉ: Thou wilt do this thing for me, wilt thou not, Narraboth? (...) I would but look at him, this strange prophet (...) on the morrow when I shall pass in my litter by the bridge of the idolbuyers, I will look at thee through the muslin veils, I will look at thee, Narraboth. (...) look at me, Narraboth, look at me...’ (9-10).

⁶ Jean-Paul Sartre en ‘El Ser y la Nada’: ‘captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo, sino tomar conciencia de ser mirado. La mirada que manifiestan los ojos, de cualquier naturaleza que sean, es pura remisión a mí mismo’ (335).

En primer lugar es importante destacar el cambio de conducta de Salomé respecto al príncipe sirio en la escena. Lo que Salomé hace cuando se percata de su presencia y le mira, no es otra cosa que otorgarle existencia⁷. Una vez el joven sirio existe para ella, ésta puede utilizarle para sus fines. El príncipe sirio por tanto, una vez se ve reconocido en la mirada de Salomé (y su deseo de ser observado por la misma—de obtener existencia para ella—correspondido), trae a Iokanaan frente a la princesa. Su deseo por tanto una vez satisfecho cambia sobre la observación de la luna: ‘THE YOUNG SYRIAN: She has a strange aspect! She is like a little princess, whose eyes are eyes of amber. Through the clouds of muslin she is smiling like a little princess.’ (10).

Sin embargo, es cuando Salomé cambia su objeto de observación al cuerpo de Iokanaan cuando el joven sirio pierde la autoridad visual que ésta le había conferido, y desaparece nuevamente del plano de existencia de Salomé. Al omitir su mirada sobre él y de nuevo volver a ser “invisible” a los ojos de Salomé (además de ser testigo del discurso de amor que Salomé destina para Iokanaan—curiosamente cargado de referencias visuales), el joven sirio decide quitarse la vida. Asegurar que el motivo por el que el joven príncipe termina con su vida es por no encontrar correspondido su amor con el de Salomé sería simplificar demasiado al personaje, así como escamotear el poder que la mirada ejerce dentro de la obra. La decisión pues de acabar con su vida es más consecuencia de la pérdida referencial (al no ser mirada correspondida) que siente el joven sirio cuando Salomé cambia su objeto de visión de él hacia Iokanaan. Si la mirada, como ya se apuntó antes, es solipsista y permite un conocimiento de sí mismo a través de ella y de la observación de la alteridad, y si

⁷ Oscar Wilde decía ‘One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence’ (citado en Shewan, 142). Por tanto es cuando Salomé ejerce observación directa sobre un sujeto-objeto (según la terminología de Sartre) cuando éste pasa a existir para ella. La belleza del objeto proviene de la observación estética que Salomé hace de su entorno. Sartre también dice que: ‘en la revelación y por la revelación de mi ser-objeto para otro debo poder captar la presencia de su ser-sujeto. Así como el prójimo es para mí-sujeto un objeto probable, así también puedo descubrirme como convirtiéndome en objeto probable sólo para un sujeto cierto’ (332), es decir, es la observación del otro sobre nosotros lo que nos otorga la condición de ser un ‘objeto probable’, de existir, pues somos conscientes de nosotros mismos en la medida en que el otro nos observa—reconoce nuestra existencia.

la mirada del otro es ‘remisión a mí mismo’ (como apuntaba Jean-Paul Sartre), entonces el suicidio del sirio viene más por esta pérdida de referencia sobre su propia persona que por un deseo puramente sentimental.

Así pues la mirada queda configurada a su vez como un arma de poder; aquel que la ostenta puede hacer uso de ella para conferir o anular existencia sobre los demás, y de este uso de la mirada se derivan las situaciones descritas en la obra.

Un claro ejemplo de cómo se produce esta dialéctica de la mirada podemos encontrarlo en la relación que se establece entre Salomé e Iokanaan. Salomé expresa en términos visuales su pasión hacia el profeta. Iokanaan, sin embargo, lejos de ser un personaje definido por la visión directa, está más determinado por un lenguaje verbal y profético, y ejerce resistencia frente a los impulsos pasionales (y visuales) de Salomé. Por un lado Iokanaan rechaza la mirada directa de Salomé: ‘IOKANNAN: I will not look at thee. Thou art accursed, Salomé, thou art accursed’ (16). Si Salomé se establece a sí misma como representación del deseo, y se construye como propia subjetividad a través de la observación del entorno, Iokanaan se aleja del discurso feminista de Salomé y condena la creación de su subjetividad alejada del patriarcado. No mirar a Salomé significa no otorgarle existencia, y así mismo censurar la capacidad que tiene ésta de poder otorgarle existencia a él a través de su mirada: ‘Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me’ (12).

Salomé, no obstante, se establece como la gran figura esteta de la obra; su pasión es canalizada a través del deleite estético que le produce la observación de lo ajeno, mezclando la verbalidad de su discurso con la creación visual. El más claro ejemplo de esto es su discurso de amor hacia Iokanaan cuando le ve por primera vez (13-14). Iokanaan se transforma en un objeto de goce visual para Salomé, tornando su cuerpo, pelo y boca sinédoques del propio profeta; Lo que Salomé exactamente afirma es que: ‘I am amorous of thy body, Iokanaan!’ (13) / ‘It is of thy hair that I am enamoured, Iokanaan’ (14) / ‘It is thy mouth that I desire, Iokanaan’ (14), resaltando de este modo que la pasión que siente por él es

de corte totalmente visual y basada en su corporeidad (por tanto superficial). Las imágenes de placer estético se vuelven imágenes de pesadilla siempre que Iokanaan rechaza el avance visual de Salomé hacia él, resaltando de este modo la importancia que para ella tiene este discurso visual, pues conceptualiza que cuando ella afirma que el cuerpo de Iokanaan, una vez ha sido rechazada, es como el cuerpo de un leproso (14) en efecto éste pasa a serlo, y su foco de atención visual cambia a otro punto de su cuerpo para finalmente quedar su atención totalmente focalizada en su boca: ‘SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Iokanaan. I will kiss thy mouth.’ (15); Salomé, sin embargo, dirige estos impulsos sensuales hacia la figura de Iokanaan pues en él ella reconoce una cierta cualidad de esterilidad que no amenaza su propia individualidad, cualidades inertes y que remiten a frialdad: ‘Thy body us white like the snows that lie on the mountains of Judaea’ (13) / ‘Thy mouth is like a branch of coral that fishers have found in the twilight of the sea, the coral that they keep for the kings!...’ (14). Además de esto, el interés de Salomé hacia el profeta se debe en gran medida a que Iokanaan no intimida tampoco su cualidad virginal al rechazar el mirarla y al oponerse a ser observado por ella. Si de nuevo ceñimos el análisis al discurso que Jean-Paul Sartre realiza sobre la mirada en ‘El Ser y la Nada’, Sartre asegura que:

“‘ser-visto-por-otro’ representa un hecho irreductible que no podría deducirse ni de la esencia del prójimo-objeto ni de mi ser-sujeto. Aquello a que se refiere mi aprehensión del prójimo en el mundo como siendo probablemente un hombre es mi posibilidad permanente de ‘ser-visto-por-él’, la posibilidad permanente, para un sujeto que me ve, de sustituirse al objeto visto por mí (...) al captar la mirada sobre mí caigo en cuenta que soy vulnerable, tengo un cuerpo capaz de ser herido, que ocupo un lugar y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en que estoy sin defensa (...) que soy visto’ (333-335)

Rechazar o anular la mirada del otro es por tanto protección frente a la alteridad y no representa amenaza. Salomé por un lado defiende su virginidad aceptando como amante a

aquel que no devuelve sus impulsos, Iokanaan rechazando el ser observado por Salomé rechaza a su vez el que ésta tenga capacidad de poder alterar su condición (la explicación a sí mismo a través de la observación directa de sus cualidades en Salomé) en alguna manera. Ambos se equivocan como prueba el desenlace de la obra, pues si bien es cierto que la mirada de Iokanaan no se posa sobre Salomé, ésta termina asegurando que '(...) I was a virgin and thou didst take my virginity from me. I was chaste and thou didst fill my veins with fire (...)'

(40), ya que la sola presencia de Iokanaan como objeto de deseo es lo que arrebató finalmente la virginidad de Salomé (entendiendo también esta virginidad no sólo en sentido físico, sino como la capacidad para sentir pasión y deseo, conocida por primera vez para la princesa una vez tuvo frente a sí a Iokanaan). Del mismo modo Iokanaan, aunque rechaza la mirada de Salomé, no puede evadirse del espacio en que se encuentra y no ser visto (poniéndose por tanto a sí mismo en situación de vulnerabilidad, sin poder hacer nada para cambiar esto), tal y como enuncia Sartre, y el no corresponder los impulsos sensuales de Salomé le lleva finalmente a la decapitación (cumpliendo así la profecía que manifiesta Salomé al atribuirle cualidades inertes y convirtiéndose finalmente en objeto incapaz de amenazar físicamente la virginidad de la princesa).

Respecto a este momento, cabe destacar la ilustración que realiza Aubrey Beardsley para la edición de Oscar Wilde publicada de la obra. En dicha imagen (fig.1), Salomé contempla la cabeza de Iokanaan, frente a ella, amenazando con ese beso que le prometió. Lo que llama la atención de dicha ilustración es la forma en que Beardsley retrata tanto a Salomé como a Iokanaan, pues bien podrían confundirse el uno con el otro. 'Thy hair (...) it is like a knot of serpents coiled round thy neck' (14), le dice Salomé al profeta cuando este rechaza de nuevo sus avances amorosos, y en efecto en esta ilustración, la cabeza de Iokanaan parece estar poblada por serpientes, imagen que nos insinúa cierta conexión con el mito griego de la Gorgona Medusa. Si bien durante la obra la actitud de Salomé y su mirada evoca dicha figura (por ejemplo cuando le dice al joven sirio que la devuelva la mirada ('look at me Narraboth'

(10)), es precisamente al contemplar este dibujo cuando la presencia del mito se hace más claro.



Fig. 1 *J'ai Baisé Ta Bouche, Iokanaan*; A. Beardsley

La explicación para el por qué Iokanaan aparece retratado en esta ilustración como cabeza de medusa, y reflejo de Salomé, pues ella también tiene ciertos tintes que recuerdan a la terrible figura mitológica, puede tener varias explicaciones. La ilustración puede ser exposición de la visualización ejercida por Salomé. Esto quiere decir que si Salomé lo que busca es la subjetivización propia a través de la contemplación de la alteridad (es decir, su mirada solipsista como se apuntó al principio del ensayo), es natural que en Iokanaan lo que ella perciba es una imagen de sí misma, pues la alteridad se vuelve imagen especular ('el que

me ve me hace ser, soy como él me ve', dice Sartre en 'Los Caminos de la Libertad' II). La creación por tanto se vuelve auto-proyección, una mirada en un espejo, una relación consigo mismo, la verdad de la máscara de uno mismo⁸.

A su vez, la decapitación de Iokanaan, y la conexión con el mito de medusa, puede entenderse en términos freudianos como un símbolo de castración (con lo cual Salomé finalmente habría logrado su objetivo de poseer a su amado sin que este pudiese suponer ninguna amenaza para ella, y realzando así las imágenes de esterilidad asociadas a Iokanaan mediante los discursos de Salomé respecto a sus cualidades físicas). Medusa, al igual que Salomé, repele y atrae, y como Lauren de Vos indica, Ovidio en las 'Metamorfosis' al narrar la historia de cómo Medusa adquirió su forma terrible, se hace eco de la transformación monstruosa de la Gorgona debido a su excesiva sensualidad⁹. Ambas pues se establecen como femme-fatales, y ambas por tanto compartirán el destino de la muerte. De nuevo, el que Iokanaan aparezca ilustrado como una Medusa decapitada nos hace volver a la idea de imagen especular; una vez Iokanaan no puede ejercer resistencia a la mirada directa de Salomé, ésta por fin se encuentra capacitada de moldearle en lo que a ella le hubiese gustado que fuese (lo convierte por tanto en sí misma haciendo alarde de sus impulsos narcisistas) y finalmente le besa la boca.

Como antes se señaló, Salomé escapa a la creación de su subjetividad a través del sistema patriarcal. Rechaza pues ser relegada a un segundo plano como individuo de segunda, y se establece a sí misma en un plano de igualdad respecto al hombre. Esta subversión es de las que más choca respecto a otras que aparecen en la obra (autoconciencia por parte de Salomé de su propia sexualidad, el tipo de diálogo sensual y narcisista tradicionalmente no atribuible a una chica en su juventud, etc.) y finalmente no sólo Salomé consigue manipular a cuantos hombres comparten protagonismo con ella, sino que además consigue erigirse como

⁸ Bucknell, Brad. 'On "Seeing" Salomé' *ELH*, Vol. 60, No. 2. (Summer, 1993), p. 519

⁹ Castigada por Atenea (diosa que representa además la castidad) a lucir su forma monstruosa como castigo por los avances amorosos que Medusa hizo hacia Poseidón en uno de los templos dedicados a Atenea (de Vos).

centro de mirada y arrastrar a todos a la destrucción con ella. El ejemplo más claro de esto lo encontramos en la figura del monarca, Herodes.

Herodes, como los demás personajes de la obra, al mirar a Salomé pretende representarla en términos visuales, primero a través de su visión de la luna para después trasladar esta imagen a la propia princesa. Como ya se señaló antes, para Herodes la luna representa una mujer buscando amantes por todas partes, y la forma en que conceptualiza a Salomé es como una tentadora. La forma en que Herodes mira a su hijastra molesta tanto a madre: ‘HERODIAS: you must not look at her! You are always looking at her!’ (17), como a hija: ‘SALOMÉ: (...) why does the Tetrarch look at me all the while with his mole’s eyes Ander his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that (...)’(6). Ésta rechaza una creación de su ser que no provenga de sí misma y rechazará los discursos tanto verbal como visual con los que Herodes pretende representarla. No sólo eso, sino que lejos de convertirse en ‘soy lo que el otro ve sobre mí’ (idea que como también se indicó antes pertenece a Jean-Paul Sartre), rechaza dicha mirada y se la devuelve envenenada. La mirada que Herodes posa sobre Salomé de forma continua e injustificada será lo que finalmente le lleve a sentirse aterrorizado por la princesa; la persistencia con que Herodes observa a Salomé le lleva a ser testigo del cambio de la princesa, que le es revelado a través de la contemplación de la luna: según Salomé va cambiando su carácter, estos cambios se van reflejando sobre el astro (no reflejando literalmente, sino para Herodes que es quien los contempla)¹⁰. Así, de esta forma su mirada voyeurista (magistralmente ejemplificada mediante el baile de los siete velos que Salomé frente a él baila) le hace consumirse por su deseo, como señala Heather Marcovitch: ‘Looking at Salomé for any length of time leads to the consumption of the self by its own desire’ (3), y esto es lo que provoca su caída: Salomé finalmente, una vez ha dominado también al Tetrarca y por tanto el sistema patriarcal ha caído,

¹⁰ Shewan, Rodney. *Oscar Wilde: Art & Egotism*. Great Britain: The MacMillan UP, 1977. p. 138

se alza victoriosa con la cabeza de Iokanaan entre sus manos, símbolo de su triunfo, y ejercita su propio discurso feminizado.

Herodes, al final de la obra, cae en cuenta de aún lo sensual de la joven princesa, lo nocivo de la imagen que Salomé proyecta sobre los que la observan:

‘(...) I have looked at thee and ceased not this night. Thy beauty has troubled me (...). I have looked at thee overmuch. Nay, but I will look at thee no more. One should not look at anything. Neither at things, nor at people should one look. Only in mirrors is it well to look, for mirrors do but show us masks (...).’ (35-36)

Es interesante la última frase que pronuncia Herodes en este discurso, pues la idea de la contemplación a través de los espejos evoca tanto a la observación directa del reflejo de uno mismo—ejecutando la configuración de la subjetividad individual no referida a la alteridad, sino a uno mismo, así como a la observación indirecta del objeto a observar, de nuevo ecos al mito de Medusa, donde el joven Perseo para poder aproximarse a la Gorgona y cortarle la cabeza, únicamente podía guiarse a través de la visión de lo que se reflejaba en su escudo, pues el peligro no existía en la mirada indirecta sobre la Medusa sino en mirar directamente a su rostro. Al igual que el mito de Medusa, la observación directa sobre la figura de Salomé es lo que lleva a la destrucción del individuo: al observar a Salomé directamente uno observa directamente la naturaleza (corrupta) del alma humana. El terror de Herodes surge pues al reconocerse a sí mismo en dicha corrupción: ‘(...) I will not look at things, I will not suffer things to look at me. Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palace, Herodias. I begin to be afraid.’ (40), el terror que siente el Tetrarca le lleva a querer ocultarse y no ser objeto de visión: si su mirada solipsista ha definido su ser como corrupto a través de la observación de su alma en la figura de la ‘monstruosa’ Salomé (40), otro podría definirse a sí mismo en torno a él y por tanto caer en cuenta de dicha corrupción en el alma del Tetrarca.

Finalmente la contemplación del alma de la princesa se hace insoportable para él (la luna queda desnuda al alejarse las nubes/velos que la cubrían, mostrando su verdadero ‘rostro’ e iluminando con su luz a Salomé, que en ese momento ha besado la boca de la cabeza de Iokanaan), y por tanto ordena su ejecución: ‘Herod (*turning round and seeing Salomé*): Kill that woman! *The Soldiers rush forward and crush beneath their shields Salomé, daughter of Herodias, Princess of Judaea.*’ (41). Lo que destaca de este momento de la muerte de Salomé es que los escudos que la aplastan no sólo terminan con su vida, sino que además la esconden de la visión del Tetrarca (Nasaar, 103) (y por consiguiente también de los posibles espectadores de la obra en representación). Salomé por tanto desaparece de escena en el último momento, pues ‘lo que no se ve no existe’ (siguiendo de nuevo la tesis de Sartre sobre la mirada), proporcionándole Wilde un pequeño reducto al espectador victoriano de la época (pese a que para cuando Salomé ha desaparecido ya todos han debido identificar su alma con la de Salomé y por tanto dicho reducto es únicamente superficial y en apariencia).

Por tanto, finalmente, el sistema patriarcal tradicional y definitivo del género femenino se desmorona bajo la mirada petrificadota de Salomé. A través de esta exposición de su subjetividad y de capacitarse a sí misma para ejercer como sujeto activo, la figura de Salomé se alza central en la creación de la nueva mujer que a finales del siglo XIX comenzaba a surgir en la Inglaterra Victoriana. Salomé, a través del rechazo de la mirada masculina, propone la creación de una subjetividad independiente y autosuficiente con su propio género. El solipsismo definitivo de la categoría mujer estaría focalizado en la contemplación de la feminidad presente en uno mismo, y no en la alteridad (de carácter masculino, por otro lado, en la obra). La naturaleza destructiva que subyace a dicha nueva concepción de la subjetividad viene preestablecida por la sociedad patriarcal que rechaza esta nueva postura, y no porque en naturaleza sea destructiva. Así, el comportamiento de Salomé es censurable únicamente a ojos de Iokanaan y Herodes, pues Salomé representa una amenaza para sus intereses (masculinos). El ejército (de hombres) que en último término aplastan el

cuerpo de la princesa, es pues la única forma de acallar el mensaje provocador de Salomé: una vez no podemos verla la identificación y reconocimiento con dicho mensaje es imposible y por tanto nuestra alma salvada (desde el punto de vista patriarcal/masculino que define a nuestra sociedad).

La mirada de y sobre Salomé finalmente puede decirse que se establece como elemento perturbador del patriarcado, y de ahí su componente desestabilizador y en último término la necesidad de ser censurado; Salomé, indomable, se escapa a las clasificaciones dadas por la necesidad de los demás de definirse a través de su cuerpo (a través de ‘objetivizar’ su persona para de este modo responder a sus necesidades), y en torno a sí y su mirada establece un nuevo carácter que escapa al control patriarcal:

‘La aparición, entre los objetos de mi universo, de un elemento de desintegración de ese universo, es lo que llamo la aparición de un hombre en mi universo. El prójimo¹¹ es, ante todo, la fuga permanente de las cosas hacia un término que capto a la vez como objeto a cierta distancia de mí y que me escapa en tanto que despliega en torno suyo sus propias distancias.’ (Sartre, 330)

La incertidumbre que se establece entre ella y los ‘observadores’ hace que finalmente su subjetividad logre escapar a ser interpretada en términos masculinizados (o aquellos establecidos por el sistema patriarcal dominante), estableciendo y articulando su propia dialéctica: ‘I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth’ (40). Salomé termina siendo únicamente observable, y ante el conocimiento de que su naturaleza se le escapa (y por tanto no puede esconder ni aún apagando todas las antorchas de palacio lo que a través de Salomé ha conocido—su propia alma), Herodes decide en último término esconderla de su visión, aplastada bajo los escudos de sus soldados. La visión que ha mostrado Salomé al ‘observador’ no desaparece pese a esto. El legado que deja Salomé es el del conocimiento de nuestra propia persona a través de la mirada especular del otro, de la decadencia de nuestro

¹¹ Entendido como ‘condición de mi ser no revelado’ (Sartre, 353) y cuya revelación subyace a la observación de dicho ‘prójimo’.

propio sistema moral y de nuestra alma, así como una alternativa al sistema dominante mediante el que, al transgredir lo preestablecido, desarrollemos nuestra propia subjetividad que nos capacite para articular un mensaje propio, aún cuando este disuene con aquel que prevalece.

Bibliografía

Bal, Mieke. *Looking in: The Art of Viewing*. Singapore: Routledge, 2001.

Beardsley, Aubrey. "Je Baisé Ta Bouche, Iokanaan". Online Image. 1883. *Beardsley Collection, Princeton University*. 22 Febrero 2007.

<<http://milosz.planetaclix.pt/images/salome.gif>>

Bucknell, Brad. "On 'Seeing' Salomé" *ELH*, Vol. 60, No. 2. (Summer, 1993): 503-526.

JSTOR. JSTOR. Biblioteca de la UCM. 9 Mayo 2007. <<http://www.jstor.org>>

De Vos, Laurens. "To See or Not To See. The Ambiguity of Medusa in Relation to Mulisch's *The Procedure*". *Online Magazine of the Visual and Narrative* 5 (Enero 2003). *Image & Narrative*. 29 Mayo 2007.

<<http://www.imageandnarrative.be/uncanny/laurensdevos.htm>>

Marcovitch, Heather. "Princess, Persona and Subjective Desire: A Reading of Oscar Wilde's *Salomé*" *Papers on Language and Literature*. Look Smart. 1 Enero 2004. 29 Mayo 2007. <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3708/is_200401/ai_n9401395>

Nasaar, Christopher S. *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. U.S.A.: Yale UP, 1974.

Sartre, Jean-Paul. *El Ser y la Nada: Ensayo de Ontología Fenomenológica*. Buenos Aires: Losada, 1976.

Shewan, Rodney. *Oscar Wilde: Art & Egotism*. Great Britain: The MacMillan UP, 1977.

Wilde, Oscar. *Salomé: A Tragedy in One Act*. Londres, 1894. 22 Febrero 2007.

<<http://www.planetmonk.com/wilde/pdfs/salome.pdf>>

Thesaurus: Salomé, Oscar Wilde, mirada, observación, teatro, fin de siglo, decadentismo, figuras bíblicas, mujer, sociedad victoriana, identidad.

Resumen: Mediante el presente artículo se expone la dialéctica establecida en la obra “Salomé” de Oscar Wilde entre el sujeto observador y el objeto observado. Éste último queda definido por la necesidad de ver reflejado aquello que el sujeto observador vuelca sobre él, y que no es otra cosa que un deseo de profundo conocimiento sobre sí mismo. Salomé, protagonista de la obra homónima de Wilde, se rebela contra el sistema que pretende definirla y establece para sí una identidad propia alejada de la clasificación que la sociedad en que vive trata de imponer sobre ella. Al convertirse en sujeto activo productor de definiciones sobre otros, Wilde le otorga al personaje cierta superioridad frente al componente patriarcal que domina la obra, y lo feminizado (entendido como aquello que no está sujeto por el yugo del patriarcado) surge como nueva propuesta del autor para el nuevo siglo que estaba por venir.