

BESARÉ TU BOCA, IOKANAÁN.

ARTE Y EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA EN SALOMÉ DE ALLA NAZIMOVA¹

Belén Ruiz Garrido

Universidad de Málaga, España

Resumen

When the daughter of Herodias, induced by her mother, danced before King Herod, it could not have been imagined the role it would play in history and art. The Bible tells us little about Salome. It doesn't even tell us her name. So, then how can she have become the embodiment of the quintessential female fatality? The manner of transforming the Hebrew princess into a first rate iconographic figure required changes being done to the original script and placed responsibilities and a certain reshaping of the actors. The adaption the Biblical myth offered multiple possibilities. Salome, and its circumstances, has repeatedly inspired artistic creation in its many expressions. Literature, visual arts and, as to be expected, cinema; preceding opera and theatre, could not - not even if they had wanted - have evaded the visual and narrative potential of the drama. The combinations of different active creative means, in addition to an interesting approach that caters to their fruitful interrelation, to the point of making her an icon, that is to say a cultural, vital aesthetic reference. To this magnitude Salome (1923) responded. The play put at risk the all in one multifaceted artist, director, producer and scriptwriter, Alla Nazimova. This paper aims to explore the different profiles and artistic fields of this striking example of correspondence between the arts and life. A renewed and avant-garde Salome exquisitely adapted from Oscar Wilde's play and inspired by Aubrey Beardsley's creations, interchange the protagonism between both character and creator.

Palabras clave

Salome-Nazimova, art, cinema, myth, feminism

Introducción

A la altura de 1983, a juicio de E. Ann Kaplan, la historiografía sobre el cine realizado por mujeres estaba dando sus primeros pasos (Kaplan, 1998: 10). Kaplan también hacía notar especialmente la inexistencia de estudios globales sobre "la época muda y la historia de las representaciones de la mujer en las primeras películas"².

Resulta incuestionable la presencia activa de mujeres detrás de la cámara, en funciones de producción, dirección y como guionistas, desde los inicios del cine, pero el rastreo de sus obras, o bien no ha interesado o bien ha resultado sumamente espinoso. Una de las razones de la falta de visibilidad ha sido precisamente el desinterés historiográfico. También es cierto que, en numerosas ocasiones, el trabajo de las mujeres cineastas ha estado asociado al de sus parejas hombres, posicionándolas en un segundo plano, más como ayudantes que como verdaderas autoras. En otras, el verdadero peso de la profesionalidad ha quedado oculto, olvidado o minusvalorado por la difícil validación del protagonismo femenino en un arte-industria eminentemente masculino, donde la visión androcéntrica ha marcado el discurso oficial. Si los esfuerzos investigadores han sacado a la luz algunos de estos nombres,

podríamos pensar que son muchos los que están aún por descubrir³. En el caso de la actriz y cineasta Alla Nazimova (1879-1945), objeto de biografías pormenorizadas, los estudios feministas, a partir de la década de los noventa, han redimensionado su obra desde una perspectiva crítica, valorando cuestiones que tienen que ver con la construcción de roles, identidades, sexualidad y género. *Salomé*, estrenada a finales de 1922, es una obra clave para abordarlas. Experimentalidad artística y experiencia vital dinamitan su delgada línea fronteriza en un ejercicio sincrético y estético.

La creación de un mito. Salomé, de hija obediente a encarnación de la fatalidad femenina

Pero cuando se celebraba el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio, y agradó a Herodes, por lo cual éste le prometió con juramento darle todo lo que pidiese. Ella, instruida primero por su madre, dijo: Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista. Entonces el rey se entristeció; pero a causa del juramento, y de los que estaban con él a la mesa, mandó que se la diesen, y ordenó decapitar a Juan en la cárcel. Y fue traída su cabeza en un plato, y dada a la muchacha; y ella la presentó a su madre. Entonces llegaron sus discípulos, y tomaron el cuerpo y lo enterraron; y fueron y dieron las nuevas a Jesús. (Mateo, 14:6-12)

Con esta escueta descripción –apenas diferente en Marcos (6:21-29)– se da cuenta del luctuoso episodio, una historia de acusaciones, venganzas y muerte. Ni siquiera un nombre propio, pues Salomé solo se menciona nominalmente en las *Antigüedades judías* (libro XVIII, cap. 5,4) de Flavio Josefo. Por lo tanto, nada que explicita la conversión de la princesa hebrea en el rostro de la fatalidad por antonomasia. Y sin embargo como tal ha sido concebida por el imaginario artístico, a cuya implicación debemos un espectacular derroche creativo. Pero el relato exigía cambios de guión. Las responsabilidades debían ser invertidas y los actores transfigurarse para protagonizar una trama amorosa triangular: Salomé, Herodes y san Juan.

La incauta princesa se presenta como una hija sumisa y obediente, marioneta de la voluntad de su madre Herodías, la verdadera mala de la historia. Sin embargo, la joven daba mucho más juego. Su lozanía, sus habilidades como danzarina y esa docilidad, hacía de ella la poseedora de un perfil ambivalente: sumisión y acción, verdugo y víctima, irresistible vehículo manipulable. Por lo tanto, es fácil deducir que el imaginario artístico la elegiría a ella para encumbrarla al firmamento de las bellas fatales⁴.

La historia del arte da cuenta de la extraordinaria capacidad inspiradora de este personaje, uno de los más recurrentes desde las primeras representaciones del siglo XIV. Se perfila toda una tradición iconográfica y representativa que recogerá el siglo XIX en su momento finisecular para convertirla en un verdadero mito contemporáneo⁵.

En la consolidación de la fijación visual y significativa del mito, Gustave Moreau tuvo una responsabilidad definitiva. El pintor vuelve reiteradamente sobre él desde 1873 a 1876 (Hofstätter, 1980: 86-95). La fidelidad narrativa al relato deja paso a una serie de recreaciones exóticas y oníricas, con las que indaga en el origen arcano de la atracción inductora de la maldad femenina, como mito primitivo, donde las esencias perversas cobraban mayor intensidad en contraste con los ambientes irreales y artificiosos. La construcción patriarcal de una pretendida fatalidad esencial femenina haría las delicias de los artistas y escritores decadentes, para quienes Moreau y sus apariciones eran un referente. La mezcla de moralismo misógino y refinamiento esteticista se perpetúa en la visión de Salomé como encarnación de la belleza satánica en la obra de escritores contemporáneos. En *Herodías* (1877) Flaubert consuma la metamorfosis de Salomé. La joven causará el enloquecimiento del tetrarca con su danza orgiástica, confirmando las cualidades activas de su poder. En 1884, Joris-Karl Huysmanns haría de la obra de Moreau el centro de las aspiraciones decadentes de Jean Floressas des Esseintes, el excéntrico dandy protagonista de *À rebours*. La novela contribuyó a la difusión del mito recreado y a la identificación de lo femenino con los efectos destructores de la lujuria, la histeria y la insensibilidad. “Era la alucinante combinación de animal, diosa, artista,

dandy, sacerdotisa, asesina, seductora e histérica, lo que daba a la imagen de Salomé su siniestro poder” (Wollen, 1995:70). El interés del positivismo materialista por demostrar la identidad patológica de la mujer, definida como sexualidad, llevará a Charcot al estudio de la histeria como riesgo “evidente” de degeneración.

Salomé copó la producción plástica de los artistas finiseculares, desde filas estéticas muy diversas. De Beardsley, Odilon Redon, Munch, Klinger, Von Stuck, pasando por Picasso o Emil Filla, a Romero de Torres, Frantisek Drtikol o el fotógrafo Josep Masana, ya en los años veinte.

Los estudios culturales y visuales⁶ y feministas⁷ inciden en interpretaciones que se cimentan en la reapropiación del personaje-mito por artistas mujeres abriendo nuevas y más complejas perspectivas. Desde la expresión del miedo masculino a la castración o el ejercicio del dominio masculino a través de la proyección de obsesiones y deseos, a la conversión del mito en un vehículo de liberación vital y artístico. Peter Wollen señala también la importancia que tuvo la carga subversiva en las propias filas del decadentismo. “En el siglo XIX el modelo que dominaba era el de una dicotomía total e inconmensurable, supuestamente natural, entre los sexos” (Laqueur, en Wollen, 1995: 85). En este contexto,

“Salomé contradecía esta piedra angular de la ideología decimonónica (...) Los decadentistas articularon una visión de la sexualidad que rechazaba rigurosamente toda atribución convencional con respecto al sexo. Representaron un mundo andrógino, en el cual el deseo podía ir a contrapelo, en la dirección equivocada y hacia el objeto equivocado. Rebatieron la división convencional de la sexualidad en activa y pasiva” (Wollen, 1995: 85).

Esta posibilidad de romper con la convención de los estereotipos sexuales es la que explica la recurrente acogida del personaje por parte de las actrices y bailarinas del contexto finisecular. Además la danza era la única actividad artística plenamente femenina. Un tema subversivo, en manos de la mitad de la población subyugada, dominada e infravalorada abriría nuevos caminos para la danza moderna y el cine.

Salomemanía finisecular

Creo que esta interpretación tiene un gran valor para comprender el verdadero alcance de la numerosa presencia del mito en las creaciones artísticas femeninas. Las artistas mujeres se apropian del personaje, sexualizado por la mirada masculina, objeto del placer escópico androcéntrico (Mulvey, 1988), re-situándola en una nueva dimensión. La creación de Alla Nazimova recogerá esta importante apropiación.

La profusión de representaciones teatrales, operísticas y dancísticas permite hablar de una auténtica “salomemanía” en los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, protagonizadas por mujeres, en muchas ocasiones empresarias, coreógrafas, guionistas y diseñadoras, además de actrices y bailarinas. Recordemos que Richard Strauss contribuyó a la difusión del tema a través de su ópera, basada en el texto de Wilde, estrenada en Dresde en 1905⁸ (Sancho, 1995). La primera actuación hubiera correspondido a Sarah Bernhardt, para quien, parece ser, Wilde había escrito la obra en 1891 en francés. En 1893, y cuando ya se estaba ensayando, la representación fue prohibida en Londres. Existe confusión sobre si en realidad la actriz llevó a escena la obra. Algunas noticias la sitúan en el estreno en París en 1896. Se sabe también que se realizaron representaciones privadas; se conservan fotografías de la actriz, identificadas como *Salomé*, pero igualmente pueden responder a la caracterización de otros personajes similares como el de la princesa oriental Izeyl, interpretada en 1893. Por su parte, Loïe Fuller actuó como *Salomé* en 1895 en la Comédie Parisienne y en 1907 en el Teatro de las Artes. “Proto-cinética”, “proto-cinematográfica”, son los calificativos que la definen. De hecho los hermanos Lumière filmaron *Serpentine Dance* en 1896, una coreografía para la que la propia Fuller había inventado un artefacto-vestido-túnica, confeccionado con abundante y vaporosa tela que le permitía dibujar figuras volátiles en el aire y casi hacer desaparecer su cuerpo. Innes cita las asociaciones realizadas por Mathews de Fuller con la “mujer eléctrica” (Innes, 2010). Pero la bailarina y empresaria, importante en el movimiento simbolista que hacía

de la mujer algo etéreo, un símbolo o un espectro, un ángel o una experiencia ideal (recordar *L'Eva Future* de Villiers de L'Isle Adam o la poesía de Mallarmé), subvierte estas concepciones: Fuller-Salomé ya no es una mariposa, un lirio abstracto o un símbolo, sino un cuerpo real. Al desvelar su cuerpo, Fuller pierde todo el misterio (Garelick, 2007:94). También se ha interpretado su danza como una “revelación” de la feminidad y el lesbianismo (Albright, en Innes, 2010). Retomaremos estas ideas más adelante en relación con la película de Nazimova.

La primera década del siglo XX está jalonada de representaciones del mito bíblico, desde Nueva York a San Petersburgo, pasando por Barcelona. En Alemania, en la compañía de Max Reinhardt, Tilla Durieux y Gertrud Eysoldt simultanearon el papel a partir de 1903. Por su parte Adorée Vilany se presentó al público en 1905 con la danza de Salomé, en la que, además de bailar desnuda, recitaba el monólogo final de la obra de Wilde, y hacía pantomima, en una apuesta de corte experimental que llamó “spoken dances”, continuada a través de otros personajes arcaicos, míticos o históricos (Toepfer, 1997: 23).

Por su parte, Ruth St. Denis, pionera bailarina e investigadora de la danza contemporánea en Estados Unidos, se interesó por la temática desde 1906: en su proyecto la obra de Wilde se interpreta libremente, al hacer de la danza el elemento vital (Tydeman, 1996: 139-140); con el poeta Hugo von Hofmannsthal preparó una representación que no llegó a realizarse (Banes, 1998: 81 y 246).

Maud Allan presentó su versión en 1906: *Vision of Salome*. Tan impactante fue su baile de los siete velos —en 1908 llegó a poner en escena doscientas cincuenta actuaciones en Inglaterra, realizando, a partir de 1910, una gira que le llevaría a Estados Unidos, Australia, África y Asia, para volver a Londres con la obra, en 1918 (Bentley, 2005: 47-84)—, que se anunciaba como “The Dancer Salomé”; algunos la vieron como feminista y subversiva, pues enfatizaba los aspectos visionarios y exhibicionistas de la historia: la desnudez y el hecho de besar la boca de cera del Bautista fue considerado muy escandaloso (Showalter, 1992: 161-162); el pintor Franz von Stuck la inmortalizaba en su obra *Salomé* (1906).

Una de las propuestas más ambiciosas fue la de Ida Rubinstein, la “Salomé rusa”, estrenada en San Petersburgo en 1908; en esta producción contó con un elenco de excepción: la dirección de Vsevolod Meyerhold, uno de los pioneros de la nueva vanguardia teatral, colaborador de Stanislavsky, música de Alexander Glazunov, discípulo de Rimsky-Korsakov, escenografía y vestuario de Léon Bakst y coreografía de Fokine, el coreógrafo de Diaghilev en los Ballets Rusos (Bentley, 2005: 129-166); su representación levantó el horror misógino y antisemítico —“the phallic woman of the Decadence, surrounded by energy colour and barbarism”—, convirtiéndose en un icono de la causa lésbica y homosexual (Showalter, 1992: 159-160).

Otras artistas que interpretaron a Salomé en los años de la *Belle Époque* fueron Mary Garden, entre 1908 y 1913, Gertrude Hoffman, en 1910, Mata Hari, en 1912 (Bentley, 2005: 85-128). Y, ya más tardías, Alisa Koonen, en 1917, en una producción que contó con la importante escenografía y vestuario de Alexandra Exter (Molins, 1995: 54-58; Casamartina y Jiménez, 2008). En buena medida, detrás del escándalo provocado por las representaciones de la “diosa de la decadencia”, se escondían los temores misóginos hacia la libertad sexual femenina, y la causa homosexual y lesbiana. Representar bailes exóticos era algo que transgredía las normas. Estas danzas eran vistas, además, como encarnaciones de una libidinosidad desinhibida, donde los cuerpos femeninos peligrosos mostraban una excesiva “materialidad” (Toepfer, 1997: 158).

En la vida cultura española también estuvo muy presente (Molins, 1995: 59-60); Cardwell, 2010: 141-155; Mateo, 2010: 156-172; Navarro, 2010: 136-137). La obra de Wilde es traducida en 1902. En 1919, Rafael Cansinos Assens publica *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Emilia Pardo Bazán se había interesado por las representaciones a través de críticas publicadas en la prensa. Entre sus comentarios exalta a Margarita Xirgu, quien había estrenado *Salomé* en 1910, en el Teatro Principal de Barcelona. La bailarina Tórtola Valencia consiguió fama internacional con sus danzas místicas y exóticas, coreografías renovadoras y originales, entre las que se encontraba las ejecutadas en el papel de la princesa hebrea.

El cine, desde sus inicios, encontró un filón a explotar en el personaje. Hemos mencionado la filmación de los Lumière de la danza de Fuller. La primera película conocida es alemana, *Tanz der Salome (La danza de Salomé, 1906)*, del director Oskar Messter y la bailarina Adorée Villany (Johnson, 2012: 79)⁹. Entre 1908 y 1910 proliferan las producciones relacionadas con el tema: los cortos *L'inconsciente Salomé*, de Louis Jean Feuillade (1908) y las *Salomé*, de Albert Capellani (1908) y Ugo Falena (1910)¹⁰; también de 1908 es la versión *Salome o The Dance of the Seven Veils*, dirigida y producida por James Stuart Blackton y protagonizada por Florence Lawrence. En 1909 se filman dos producciones inglesas: *The Salome Dance Music*, una composición que unía la música de Strauss, la danza e imágenes cinematográficas, y *Salome Maud*, dirigida por Theo Frenkel (Bentley, 2005: 42).

La versión más conocida de estos primeros años –tanto que ha pasado por ser la pionera– es la dirigida por J. Gordon Edwards en 1918, con la actriz del cine mudo Theda Bara (Higashi, 1978). Conocemos la película a través del material gráfico. Con una unión entre el relato bíblico, la obra de Wilde y elementos narrativos inventados, la *Salomé* de Bara estaba orquestada para incidir en la maldad de la princesa, pues incluso antes de aparecer Juan Bautista en escena, ya había cometido un asesinato (Dierkes-Thrun, 2011, 141). Es fácil concluir que la película tenía como intención continuar con la estrategia de consolidación de la imagen de vampiresa. Se estaban poniendo los cimientos de lo que sería el *star system* de la industria hollywoodiense. En esta orquestación, era común hacer extensivas las vivencias cinematográficas de fábula a la vida de las artistas (Studlar, 1997). En el caso de Theodosia Goodman, el verdadero nombre de la artista, esto se cumplió con creces. Los estudios le dieron un nombre exótico –Theda Bara, anagrama de “arab death”, es decir, “muerte árabe”– y unos orígenes legendarios –hija de una concubina egipcia y un artista francés–, además de convertirla en una conocedora de los misterios paganos orientales. Por eso Salomé, como otros personajes femeninos –Cleopatra o Carmen–, estaba hecha a su medida. La caracterización de esta Salomé encarnación de la fatalidad responde al tipo: una negra y abundante cabellera encumbrada de coronas de flores y pámpanos la relacionaban con el contexto dionisiaco de las ménades, referentes femeninos del delirio orgiástico ante el que sucumbían los varones como víctimas despedazadas; el maquillaje reforzaba este carácter maléfico a través del perfilado de párpados y pestañas en un negro intenso, mientras que las promesas de pasiones inconfesables se materializaban en unos llamativos labios rojos y un vaporoso y sensual vestuario de gasas, apropiado para la escena de la danza de los siete velos.

Las *vamps* cinematográficas, según la crítica feminista, representan las fuerzas demoníacas naturales amenazantes que atrapan y destruyen al hombre, aunque más como advertencia, sin sorpresa, pues el exceso de maquillaje y joyas –emblemas de su maldad– avisan del peligro (Haskell, 1974: 102-103, en Tambling, 1987: 26). Las películas sobre personajes femeninos recurrentes en la asimilación con la maldad lo demuestran. Como también la perpetuación de estas analogías en figuras femeninas míticas en la representación de la perversidad, como Marlene Dietrich, a quien se ha considerado derivación de la cruel mujer imaginada por los estetas victorianos, como la *Salomé* de Oscar Wilde (Naremore, 1990: 134-135). Naremore ahonda en un nivel más profundo de significación: el psicoanálisis sugiere que una fuerte prohibición social contra la homosexualidad ha provocado ciertos tipos de imaginación fetichista (Naremore, 1990: 134-135). En el caso de la *Salomé* de Nazimova se retomarán estos fantasmas.

Tres historias de velos y desvelos: Wilde-Bearsdley-Nazimova

““What happens when women choose to unveil themselves in defiance or seduction?” se pregunta Elaine Showalter. La respuesta está en el impacto que causa la auto-revelación femenina, la feminidad desvelada que sustituye al poder de castración (Showalter, 1992: 156). Una verdadera amenaza para unos, como los efectos provocados por Medusa, y un vehículo para liberarse del estereotipo de objeto sexual para otras; y un escándalo, para la moral más timorata e hipócrita.

A finales de 1922, la actriz, directora y empresaria rusa Alla Nazimova estrenó una *Salomé*

renovada. Según informa Lambert, tenía en mente una representación sobre esta historia desde 1906, en un proyecto dirigido por Orlenev para el Bowery Theatre neoyorkino. Con Orlenev había empezado en 1904 su periplo europeo y norteamericano, procedentes de Moscú, donde habían formado compañía (Lambert, 1997: 253-255). Era todo un reto, porque la obra había sido censurada en Rusia, al considerar a su autor subversivo y sacrilego. De hecho no pudo ser representada hasta 1917 en la producción ya mencionada de Alexander Tairov. Por lo tanto, en el pensamiento de Nazimova, además de cuestiones estéticas que irá madurando en todos los años que separan la primera intención de la filmación y el estreno de la película, bulle un interés de partida que tiene que ver con un compromiso personal ideológico, relacionado con la libertad sexual, política y creativa, encarnadas en Oscar Wilde, Aubrey Beardsley y sus obras. Por otro lado, estos años iniciales del siglo XX fueron muy fructíferos en la difusión literaria del mito interpretado por Wilde e ilustrado por Beardsley en su primera edición inglesa de 1894, y traducido a otros idiomas, desde principios del siglo XX, además de la importante difusión de la obra a través del teatro y del cine en los albores de su existencia, que ya hemos señalado.

Estas cuestiones de partida se irían nutriendo de otros componentes. Por un lado, su ascendente carrera como actriz teatral y cinematográfica estaba consolidada a la altura de 1917, llegando a ser la mejor pagada desde su contrato con la Metro (Lambert, 1997: 190). Pero hay otras razones de fondo que denotan una lucha, consciente y perseguida, por resituarse en una industria donde el poder de decisión y ejecución estaba en manos masculinas; por resituarse, además, como mujer, en un mundo artístico donde la imagen de la *vamp*, había sido construida, “naturalizada” y utilizada por esa misma industria, que además servía, como fábrica de sueños, para perpetuar modelos y pensamientos sobre la feminidad, la sexualidad y los roles, de gran impacto en la sociedad. Petra Dierkes-Thrun incide en estas cuestiones. Desde los años diez, esa lucha se venía materializando a través de los dramas de calidad y papeles de mujeres inusuales, alejadas de estereotipos, como es el caso de los personajes femeninos de Ibsen: Nora (*Casa de muñecas*), Hedda (*Hedda Gabler*), Helen Alving (*Espectros*) y Hilda Wangel (*El maestro constructor*) o Joan, el personaje creado por Marion Graig Wentworth para *War Brides*¹¹. En una entrevista realizada para *The New York Times* en 1907, Nazimova contestó lo siguiente a una pregunta sobre la modernidad de Hilda: “Ibsen’s women are all modern, they are women of all ages, all races. He poetizes the commonplace, he give voice to the silent things in our natures”¹². Concedora de su interés y potencial por capitanear una modernización de la escena cinematográfica, desde 1919, y después de participar en *The Red Lantern*, a las órdenes de Capellani, fue la directora de todas sus películas, a pesar de que en los títulos de crédito seguirían apareciendo directores hombres (Lambert, 1997: 213-214).

A la altura de 1922 había llegado la hora de demostrar la capacidad de dar voz, sin intermediarios, a asuntos silenciados. Nazimova se convierte en adalid de una causa que la define como creadora: hacer del cine un medio artísticamente serio que pudiera reflejar e igualar el prestigio de la escena teatral. Según Dierkes-Thrun: “Nazimova also wanted to show the world that the person developing, producing, and embodying movies as highbrow art could be a woman” (Dierkes-Thrun, 2011: 137). Para reafirmar su visión artística, creó una productora, Nazimova Productions, rompió su contrato con la Metro, y arriesgó su fortuna y su reputación profesional con dos proyectos de adaptación literaria: *Casa de muñecas*, de Ibsen y *Salomé*, de Oscar Wilde. No nos detendremos en el primero. Solo decir que resultó un fracaso comercial y que aun así invirtió doscientos cincuenta mil dólares en el segundo (Lambert, 1997: 253). *Salomé* se convertiría en un verdadero desafío personal y artístico (White, 2002: 58-85).

Además de protagonizar la película, Nazimova fue la responsable de la producción, la dirección y el guion. Sin embargo, en los créditos, figura como guionista Peter M. Winters, y como director Charles Bryant, con quien mantenía una “relación blanca”, seguramente para guardar apariencias ante la hipocresía social y moral. Comercialmente sería más segura la firma de un director hombre, además de no tentar demasiado a la suerte “compitiendo” con los gigantes de la producción cinematográfica, a quienes de alguna manera estaba retando. Con todo, Nazimova se embarca decididamente en una película arriesgada desde todos los puntos de vista. Lambert recoge los pormenores de un rodaje para el que no se escatimó en gastos ni esfuerzos (Lambert, 1997: 256-257). Estas circunstancias sumadas a una concepción estética

entre neo-modernista, neo-decadentista y vanguardista confluyen para dar lugar a una obra plena de libertad, lirismo e intensidad creativa.

La responsabilidad de este proyecto, difícilmente clasificable dada su experimentalidad, fue la del tándem formado por Nazimova y la diseñadora Natacha Rambova, una pareja artística equivalente a la formada por Wilde y Beardsley. La coincidencia de gustos por estos referentes se había puesto de manifiesto ya en 1920 en *Billions*, para la que Rambova fue directora artística, anticipando algunos efectos de *Camille* y *Salomé* (Lambert, 1997: 237). Se podría afirmar que *Salomé* es un rendido homenaje a Wilde y a Beardsley, sin duda, los creadores que se enfrentaron al mito con mayor audacia. Pero también es una creación propia a partir de la comprensión e interpretación de ambas obras.

Pero la clave de esta admiración, expresada en el título –*Salomé. An Historical Phantasy by Oscar Wilde*–, está en el hecho de que Nazimova y Rambova entendieron el trabajo de Wilde y de Beardsley en su verdadera dimensión. Elaine Showalter profundiza en esta cuestión que resulta indispensable para un análisis crítico coherente (Showalter, 1992: 144-168). Porque el velo de Salomé, cuyo movimiento va descubriendo o velando a la bailarina, se convierte en metáfora del desvelo de significados. Es decir, en el texto de Wilde y en los dibujos de Beardsley hay un sustrato, un subtexto, mensajes más o menos ocultos, pero descifrables, relacionados con los estereotipos y convencionalismos sexuales, el deseo femenino corrosivo y el amor homosexual, la delgada frontera entre lo masculino y lo femenino, entre el deseo lícito y el ilícito. De hecho en la edición que presentó a Beardsley, Wilde escribió: “For the only artist who, besides myself, knows what the dance of the seven veils is and can see that invisible dance”. En definitiva, lo que en palabras de Showalter “(...) its deliberate blurring of the line between art and reality, sexuality and gender” (Showalter, 1992: 152).

La fina línea que separa arte y realidad, y la ambigua frontera entre los géneros, en este caso artísticos, se diluye en la obra de Nazimova-Rambova. Algunos autores piensan que *Salomé* no es una película, dada su estructura teatral y la disposición del set de rodaje. En parte sí. La claridad organizativa del escenario construido, de grandes dimensiones, cuya diafanidad se estructura a través de los ambientes sugeridos por los decorados, efectistas pero de gran simplicidad, así lo confirma. No obstante, se trataba de una adaptación consciente del drama de Wilde. Se puede comprobar estableciendo un paralelismo entre la estructura teatral del texto y de la película. Sin embargo, el formato fílmico aporta. Y de hecho aquí reside uno de los componentes originales de experimentación de Nazimova y su equipo: una unión entre lo teatral y lo cinematográfico, un campo de exploración artística y visual. Los primeros planos están cargados de fuerza y significación, algo que no se puede conseguir en el teatro, y que además son propios del cine de estas primeras décadas. A medio camino entre lo teatral y lo cinematográfico se sitúan igualmente las actuaciones: los movimientos son coreográficos, un híbrido entre la pantomima ralentizada y la danza, como algunas de las interpretaciones a las que nos hemos referido.

Decorados y vestuario no solo son tan importantes como la propia historia, sino que refuerzan el carácter de la misma, se apoyan mutuamente, como el texto de Wilde y las ilustraciones de Beardsley. Rambova realiza una adaptación a la contemporaneidad estilística de los años veinte. Sus decorados son una mezcla heterodoxa de un neo-art nouveau y el glamoroso estilo art déco. Así lo vemos en la reja compuesta de sinuosos tallos y flores que limitan la terraza del palacio de Herodes; también en la interpretación exótica de los elementos de atrezzo que ambientan el palacio, como los grandes y sofisticados pebeteros –Wilde había pensado en braseros de perfumes– con decoraciones en forma de discos superpuestos bícromos y bolas plateadas, o la simplicidad de la entrada de la cisterna protegida con una simple estructura más parecida a una jaula de metal. Todas estas piezas sugieren ambientes pero no recrean espacios verosímiles: redundan en la fantasía esteticista que también es la obra de Wilde.

En el vestuario, Rambova hace gala de todo un derroche imaginativo, sacando el máximo partido a la escasez descriptiva del texto teatral. La elegancia y estilización de Beardsley sirve de referente, tamizadas por la exuberancia recargada de Klimt y cierto eco de Moreau. Ningún personaje ni grupo resultan secundarios en la atención minuciosa de la diseñadora. La caracterización de los invitados al banquete, los más descritos por el dramaturgo –los bárbaros

beben sin cesar, los griegos de Esmirna presentan ojos pintarrajeados, mejillas embadurnadas y cabellos rizados en espiral, los egipcios, uñas de jade y mantos oscuros, y los romanos hacen gala de brutalidad, pesadez y blasfemias—, exageran sus indumentarias y maquillajes en función de sus procedencias. La pareja real muestra sus comportamientos decadentes a través de un recargamiento de alhajas, complementos, telas brillantes y maquillaje: el cabello de Herodías parece encrespase al mismo ritmo que su depravación; la malla estampada recuerda de lejos las telas-tatuajes que viste a la *Salomé* de Moreau. Herodes lleva una túnica de seda ribeteada de capullos y un manto con motivos poligonales que aumentan lo ridículo de sus pasiones lascivas e incestuosas: es más un bufón que un tetrarca. No existe el más mínimo interés historicista, sino una artificiosa recreación donde el juego de las apariencias se materializa con la ambigüedad: el verdugo es un corpulento actor blanco pintado de negro, algunos de los soldados de la corte y de los griegos pintarrajeados están interpretados por mujeres, el paje de Herodías parece enamorado de Narraboth, el joven sirio, pero este lo está perdiendo de Salomé. La ambigüedad define a estos dos personajes: se visten con faldellín de amplio vuelo, el primero, y malla con estampados circulares, el segundo, aderezado con fajines de satén, y pelucas con pompones simulando rizos; un collar de cuentas gigantes, extraídos del vocabulario decorativo de Beardsley, proclama su subordinación sin restar un ápice de extravagancia chic. Otras caracterizaciones que se acercan, sin copiar, a los dibujos de Beardsley son las de los enanos músicos, con tocados de perfiles llameantes, y, en cierto modo, la de las esclavas; estas últimas concebidas como un cortejo uniformado: las enormes pelucas de formaciones circulares huecas, homogeneizan los rasgos, mientras unas estructuras cuadradas superpuestas ribeteadas en plata y motivos florales geometrizados, inspirados en el dibujo *The Black Cape*, las convierten en seres situados en un limbo sexual, especies de organismos robotizados futuristas a medio camino entre lo animal y lo mecanizado. El resto de miembros de la corte parecen sacados de una fantasía drag queen, *avant la lettre*, cuya intensidad visual aumenta en contraste con el ascetismo del escenario y el cuerpo del evangelista.

Como no podía ser de otro modo, es la protagonista, Salomé-Nazimova, quien recibe el mayor despliegue artístico en los diseños ideados por Rambova. De hecho es la única que cambia su aspecto en función de la evolución dramática del propio personaje. En las primeras escenas la princesa niña, volátil y caprichosa, deambula por la terraza del palacio, aburrída de la fiesta. Es hermosa y muy pálida, como la luna, las palomas y la rosa blanca reflejada en un espejo de plata, pero adelanta la mujer en la que se convertirá después -¡en el transcurso de una sola noche!-. Pero la luna parece “una mujer muerta”, presagio que vaticinará las consecuencias del drama. La actriz, que contaba con cuarenta y dos años, se mete en la piel de una adolescente, ayudada por su fisonomía menuda. Las concomitancias con la *flapper* o la *it girl* de los felices años veinte son evidentes. Se muestra mimosa, pero su seducción es como un juego de niña. Una inocencia relativa, pues ha abandonado el banquete turbada por la mirada lasciva de su padrastro a la que no es ajena. Viste una túnica muy corta de lentejuelas con aderezos colgantes sobre una especie de escueto traje de baño de dos piezas. Mientras tanto, la luna va tomando forma cadavérica: ¡qué agradable es contemplar la luna! (...) Fría y casta. Es virgen (...) su belleza es virginal. Nadie la ha mancillado. Nunca se ha entregado a los hombres como han hecho las otras diosas”. Y el deseo la va convirtiendo en una tenaz enamorada, ciega y sorda a consejos: “ah, el profeta, ¡quien teme el tetrarca!”. A cada rechazo, cambia el objeto de sus deseos: primero la voz, luego el cuerpo -blanco-, los cabellos -negros- y, por último la boca -rojo—. Cuando Nazimova da vida a esta fase de la evolución de Salomé parece estar haciendo una caricatura pantomímica de la voluptuosidad inocentemente seductora del mito. Sus movimientos y gestos parodian los de la seducción, a veces lánguida, a veces burbujeante, de las chicas alegres. Solo así se explica la fantástica peluca-artilugio, con bombillitas titilantes que brillan al ritmo de las vibraciones. Las poses recuerdan también las posturas estereotipadas de las fotografías eróticas del momento, donde, además, eran muy frecuentes los juegos de visibilidad y ocultación a través de velos. El proceso cuenta con prefiguraciones que anuncian los cambios de la fatalidad. Recostada boca abajo sobre el pretil de la terraza, la princesa balancea las piernas mientras piensa soñadora, como lo hace la chica “it” por excelencia Clara Bow en la película del mismo nombre (1920). Pero al mismo tiempo esa pose seductora recuerda por momentos a la de la peligrosa esfinge.

Sorprendentemente la juventud corporal cambia en el siguiente paso de la transformación. La

niña inocente y manipulada se metamorfosea en princesa, consolidando su poder. La gestualidad interpretativa ha evolucionado: altiva, dura, inflexible, mientras los movimientos sinuosos se controlan. Para Nazimova la ambivalencia vital llega a la gran pantalla y se estetiza: Salomé es frágil y feroz a la vez: “la única criatura pura en una corte donde el pecado era abundante” (Lambert, 1988: 255). La peluca titilante, acorde con un temperamento volátil, es sustituida por una lisa, rubia, de corte Cleopatra. El vestuario ahora no oculta las formas del cuerpo femenino, aunque sigue siendo escueto: un ajustadísimo vestido de corte palabra de honor de satén blanco con un forro de goma muy pegado, que facilitaba sus movimientos y podía revestirse de gasas para la ejecución de la danza de los siete velos. Salomé desarrolla una coreografía acompañada por las esclavas que sujetan el velo en la ejecución final. Nazimova –que no puede disimular sus pocas dotes para la danza– desarrolla la escena a través del contraste de miradas –lascivas las de los varones asistentes al festejo; terribles, más que eróticas, las de la princesa–. Los planos del baile, fuertemente iluminados, contrastan con los contraplanos de lokanaán en la celda que estira su cuerpo acentuando la visión de la delgadez. Para cuando termina el baile, la transformación de Salomé se ha completado. Para pedir insistente e inflexible la cabeza de lokanaán, Rambova transforma el velo del baile en un vestido-manto, que aporta un aura de dignidad malvada a la princesa. Intercalados en las secuencias de las peticiones insistentes de Salomé, las contraofertas del tetrarca se materializan en planos estáticos que son claras citas visuales de los dibujos de Beardsley, concretamente de *The Peacock Skirt* y de *The Stomach Dance*: “ya habéis visto mis pavos reales blancos que se pasean por el jardín entre mirtos y cipreses (...) no hay en el mundo pájaros tan maravillosos”. Es un plano onírico en el que la cabeza de Salomé se ha metamorfoseado en ojos de pavo real y filamentos luminosos que se prolongan en tallos humanos-herbáceos, conservando únicamente su rostro como rasgo identificador; la imagen de la princesa metamorfoseada flota entre los fantásticos pavos reales de cuerpos algodonosos. La visión pronto se desvanece. Pero no tardará en llegar otra. “Tengo escondidas joyas que ni siquiera vuestra madre ha visto”. Este nuevo ofrecimiento de Herodes es visualizado por la princesa en un nuevo alarde imaginativo y transfigurador. Las perlas, amatistas, topacios, ópalos, ónices, piedras lunares, zafiros, y demás piedras preciosas descritas por Wilde se convierten en la película en una montaña brillante en forma de pirámide en cuya cúspide Salomé-Nazimova encarna a una especie de estrella del music-hall: un casquete con penacho de plumas adorna el mismo mini-vestido entallado, ahora enriquecido con superposiciones de perlas en cascada.

El fin de la ensoñación da paso a la locura gestual. Enajenada, la princesa grita “¡Dame la cabeza de lokanaán! Mientras la enajenación se torna calma terrible, el paso definitivo se consuma con la última de las caracterizaciones. El anillo con la calavera que portaba el tetrarca es sustraído por una Herodías satisfecha que lo acerca a su pecho. Salomé se viste para el penúltimo acto: la muerte del evangelista. Un sofisticado turbante de seda, muy de moda entre el star system y las mujeres acaudaladas y elegantes de los años veinte, enmarca un rostro que no oculta ya su madurez. Salomé cada vez es más Nazimova. Como una gran dama se viste con una túnica ajustada solo en los brazos terminada en una larga cola bordada. El referente más directo lo encontramos nuevamente en las creaciones de Beardsley, concretamente en *La falda de pavo real* o en las distintas representaciones de la princesa. Como una diva sofisticada, o como una Judith justiciera, ella misma coge la espada mortífera, encarnando a una Salomé aún más activa y temible que la creada por Wilde, más en la línea de la ideada por Alexandra Exter. Cuando sus brazos portan la bandeja de plata, la cámara capta el gesto de la princesa, que se debate entre una tranquilidad tensa y la tristeza. Las miradas, que han sido un elemento definitivo a lo largo de toda la película, muestran ahora todo su poder meduseo entre petrificante y felino. Esos ojos que son más mortíferos que las espadas. Llorando pero feliz afirma: “El misterio del amor es más profundo que el misterio de la muerte”.

Conclusiones

“Los soldados avanzan y aplastan bajo sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea”. Así concluye el drama de Wilde. Pero, en la retórica de los velos y los revelaciones, una mujer no podía morir aplastada. En este juego a cuatro bandas entre Wilde-Nazimova, Rambova-Beardsley, las coincidencias y deslizamientos enriquecen la partida. Para el

vocabulario teatral-cinematográfico y para el imaginario del público, pero sobre todo para las intenciones de Alla Nazimova, resultaba más eficaz y más “comprensible” otro tipo de muerte. El fundido en negro final, como la bajada del telón, deja adivinar una sádica violación múltiple, metafóricamente solucionada a través de las lanzas que acribilan como puntiagudos falos, el cuerpo de la princesa. ¿Era la única forma de callar las ansias de libertad de una voluntad indomable?

Bibliografía

BANES, Sally (1998) – *Dancing women: female bodies on stage*. Londres: Routledge. 279 p. – ISBN 0-4150-9671-5

BENTLEY, Toni (2005) – *Sisters of Salome*. Nebraska: Universty Press. 223 p. – ISBN 0-8032-6241-8

BORNAY, Erika (1998) – *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra. 404 p. – ISBN 84-376-0868-6

CARDWELL, Richard A. – “The Strange Adventures of Oscar Wilde in Spain. 1892-1912”. EVANGELISTA, Stephano (edit.) – *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Londres, Continuum, 2010, 141-155 – ISBN 1-8470-6005-6

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coms.) (2008) – *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre. 307 p. – ISBN 978-84-9844-094-2

DIERKES-THRUN, Petra (2011) – *Salome’s modernity: Oscar Wilde and the aesthetics of transgression*. Michigan: University Press. 247 p. – ISBN 0-4721-1767-X

DIJKSTRA, Bram (1994) – *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Traducido del inglés por Vicente Campos González. Barcelona: Círculo de Lectores. 452 p. – ISBN 84-7444-648-1

EVANGELISTA, Stephano (edit.) (2010) – *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Londres: Continuum. 381 p. – ISBN 1-8470-6005-6

GARELICK, Rhonda K. (2007) – *Electric Salome: Loïe Fuller’s Performance of Modernism*. Princeton: University Press. 246 p. – ISBN 0-691-01708-5

GLENN, Susan A. (2009) – *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Harvard: University Press. 336 p. – ISBN 0-674-00333-0

HASKELL, Molly (1974) – *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University Press, 1987. 425 p. – ISBN 0-226-31885-0

HIGASHI, Sumiko (1978) – *Virgins, Vamps, and Flappers: The American Silent Movie Heroine*. Canadá: Eden Press. 226 p. – ISBN 0-8883-1028-5

HOFSTÄTTER, Hans H. (1980) – *Gustave Moreau*. Traducido del alemán por Luis Carroggio de Molina. Barcelona: Labor. 175 p. – ISBN 84-335-7563-5

HOFSTÄTTER, Hans H. (1980) – *Aubrey Beardsley*. Traducido del alemán por Ulrike Michael Becker. Barcelona: Labor. 141 p. – ISBN 84-335-7562-7

INNES, Kari-Anne – “Loie Fuller from “la fée lumière” to “la fée électricité: Cybernetic Logic, Embodiment and the Electrical Woman”, en *The Projector: Film and Media Journal*, vol. 10, nº 1, Spring 2010, Ohio: Bowling Green State University, pp. 9-24.

<http://www.bgsu.edu/departments/theatrefilm/projector/04-01-10/page81316.html> (acceso el 25/04/2013)

IRAZÁBAL, Concha (1996) – *Alice, sí está. Directoras de cine europeas y norteamericanas, 1896-1996*. Madrid: Horas y horas. 297 p. – ISBN 84-87715-59-1

JOHNSON, Marcus (2012) – *Salome: An Invitation to the Dance*. Houston: Strategic Book Publishing. 241 p. – ISBN 9781625160942

KAPLAN, E. Ann (1998) – *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Traducido del inglés por Mª

- Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra. 419 p. – ISBN 84-7112-132-8
- LAMBERT, Gavin (1997) – *Nazimova. A biography*. Nueva York: Alfred A. Knopf. 420 p. – ISBN 0-679-40721-9
- MATEO, Marta – “The Reception of Wilde's Works in Spain through Theatre Performances at the Turn of the Twentieth and Twenty-first Centuries”. EVANGELISTA, Stephano (edit.) – *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Londres, Continuum, 2010, 156-172 – ISBN 1-8470-6005-6
- MOLINS, Patricia – “Salomé un mito contemporáneo”. MOLINS, Patricia y WOLLEN, Peter – *Salomé un mito contemporáneo. 1875-1925*. Madrid, Comunidad de Madrid y Tf. Editores, 1995, 17-63 – ISBN 84-89162-54-9
- MULVEY, Laura (1988) – *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme. 22 p. – ISBN 8-4890-5559-9
- NARBONA-CARRIÓN, María Dolores – “El teatro de la “New Woman”. (Cambio de siglo XIX al XX)”. NARBONA-CARRIÓN, María Dolores y OZIEBLO, Bárbara (edits.) – *Otros escenarios: la aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*. Madrid, Icaria, 2005, 137-144 – ISBN 8-4742-6800-1
- NAREMORE, James (1990) – *Acting in the Cinema*. Berkeley: University California Press. 307 p. – ISBN 0-520-91066-4
- NAVARRO DURÁN, Rosa – “Salomé o la tentación irresistible”: *Anagnórisis*, 1 (junio 2010), 129-143, ISSN 2013-6986
- PERI ROSSI, Cristina, ÁLVAREZ LÓPEZ, Ana y CARDONA, Coco (2005) – *Salomé*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. 62 p. – ISBN 84-933403-5-9
- RUIZ, Luis Enrique (1997) – *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*. Bilbao: Ediciones Mensajero. 443 p. – ISBN 84-271-2088-5
- SANCHO VELÁZQUEZ, Ángeles – “Disonancia y misoginia. Salomé de Strauss y el mito de la mujer fatal”. MANCHADO TORRES, Marisa (comp.) – *Música y mujeres*. Madrid: Horas y horas, 1998, 103-135 – ISBN 978-84-87715-68-6
- SHOWALTER, Elaine (1991) – *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Londres: Virago. 242 p. – ISBN 1-853-81277-3
- STUDLAR, Gaylyn – “Out-Salomeing Salome. Dancing, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism”. BERNSTEIN, Matthew y STUDLAR, Gaylyn – *Visions of the East: Orientalism in Film*, Londres, I.B. Tauris, 1997, 99-129, – ISBN 1-8606-4304-3
- TAMBLING, Jeremy (1987) – *Opera, Ideology, and Film*. Manchester: University Press. 223 p. – ISBN 0-719-02238-X
- TOEPFER, Karl (1997) – *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: University California Press. 422 p. – ISBN 0-520-91827-4
- TYDEMAN, William y PRICE, Steven (1996) – *Wilde: Salome*. Cambridge: University Press. 214 p. – ISBN 0-5215-6545-6
- WHITE, Patricia – “Nazimovas’s Veil. Salome at the Intersection of Film Histories”. BEAN, Jennifer M. y NEGRA, Diane (edits.) – *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke, University Press, 2002. 58-85. – ISBN 0-8223-2999-9
- WILDE, Oscar (2005) – *Salomé*. Traducido por Pere Gimferrer. Barcelona: Círculo de Lectores. 94 p. – ISBN 84-672-1400-7
- WOLLEN, Peter – “Salomé. Imágenes de pasión y poder”. MOLINS, Patricia y WOLLEN, Peter – *Salomé un mito contemporáneo. 1875-1925*. Madrid, Comunidad de Madrid y Tf. Editores, 1995, 65-86. – ISBN 84-89162-54-9

¹ Este trabajo se integra en los resultados del grupo de investigación I+D “Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género” (HAR2011-22541), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² En la historiografía española los primeros pasos de recuperación de la memoria cinematográfica en femenino se ha dado en los años noventa. El formato enciclopédico en forma de recopilaciones de nombres de directoras es el seguido por Concha Irazábal Martín en *Alice, sí está. Directoras de cine europeas y norteamericanas 1896-1996*.

³ De un total de ciento diecinueve directores importantes del cine mudo, analizados por Luis Enrique Ruiz en *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*, cinco de ellos son mujeres. La sexta mujer sería Alla Nazimova, artífice de *Salome*, pero la película aparece citada por el director oficial, que no real, de la misma, Charles Bryant.

⁴ El personaje ha sido ampliamente tratado por la historiografía artística y cultural especializada. Ocupa lugar de honor en los estudios ya clásicos de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad* (1994) o de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (1998). El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicó una exposición en 1995 bajo el título *Salomé. Un mito contemporáneo*.

⁵ Un recorrido por las Salomé en el arte, la danza y el teatro en Patricia Molins, “Salomé. Un mito contemporáneo”, texto incluido en el catálogo de la exposición del mismo título. Véase también Cristina Peri Rossi, Ana Álvarez López y Coco Cardona (2004), *Salomé*.

⁶ Desde Mario Praz en *La agonía romántica* (1933) hasta Bram Dijkstra, en *Ídolos de perversidad* (1986)

⁷ Elaine Showalter en *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990) o Patricia White, entre otras.

⁸ Véase S. Evangelista (edit.) (2010), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*.

⁹ Información sobre la dirección, el reparto y la crítica en <http://www.stummfilm.at/content/view/43/>

¹⁰ El personaje aparece en otros títulos de 1908 de los que desconocemos pormenores como *The Great Salome's Dance* o *Salome and the Devil to Pay*, en la que el personaje es solo recurrente en una historia contemporánea.

¹¹ Considerada como dramaturga “new woman” se preocupa en su obra de demostrar la situación de pasividad impuesta a las mujeres en todas las esferas o la imposibilidad de compaginar vida familiar y laboral. Así lo hace en *War Bride* (1915) o en *A Man's World* (1915). Véase M. D. Narbona-Carrión, 137 y 142.

¹² Entrevista completa en:

<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F70B1EFF345A17738DDDA90A94D8415B878CF1D3>