

SALOMÉ DANZA ANTE LOS TETRARCAS MODERNISTAS:
VALLE-INCLÁN Y CASTELAO
plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde¹

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba

A finales del siglo XIX, los modernistas volvieron sus ojos hacia una nueva concepción de la mujer. Cautivados por el ardor sexual y la belleza necrófila, dan sepultura a Ofelia para seguir el aroma de una flor plateada: Salomé², la princesa que erotizó su reino alegórico³. Pintores, poetas y cineastas, seducidos

¹ La coreografía de esta danza es un fruto jugoso que Manuel Abad Gómez me brindó con generosidad. A él están dedicados los siete velos del artículo.

² Desde la segunda mitad del siglo XIX se convierte en eje de alegorías, pinturas y obras de teatro. Flaubert, autor también de la interesante novela de corte erótico *Salambó*, tituló uno de sus *Tres cuentos* con el nombre de la madre, *Herodías*, como también harán Mallarmé, que escribe unos versos con el mismo personaje, los pintores simbolistas y una considerable pléyade de poetas que sacan a primer plano la figura de Salomé.

³ Una serie de escritores ingleses ya desde el siglo XIX (lord Houghton, Swinburne, Henry Spencer Ashbee o el propio Wilde) reprodujeron un considerable número de obras que producen desasosiego en las bienpensantes conciencias victorianas. Sin embargo, para que este proceso de liberalización erótica llegue a España en plenitud hay que esperar, según Fernando García de Lara, a lo que Foucault llamó *psychriatisation du plaisir pervers*, «a la adecuación de la vida total de la sexualidad a los lugares que las burguesías nacionales respectivas les asignan: la medicina y su principal variante, la psicología. Es entonces cuando hacen su aparición un gran número de variedades de lo erótico en nuestro país» (pág. 59). Véase F. García de Lara, «Sucintas apostillas al erotismo literario español», en *Erotismo y Literatura* (ed. de M. Ledesma Pedraz), Ediciones de la Universidad de Jaén, 1999, págs. 51-60.

por la carnal presencia de la hija de Herodías, aportan su particular visión de esta historia de amor y muerte. Y es que el gozo en escenarios normales dejó de atraer a los hombres malditos; se le buscaron nuevos sabores, se condimentó con mágicas especias y decorados extraordinarios que lo sacaran de la realidad cotidiana.

Estos *voyeurs* pronto desatendieron los «consejos» de Wilde —el Joven Sirio— sobre el peligro de la «mirada». Llegaron a lo trágico adivinando lo ignoto, gozando con la zozobra, con la expresión excitada del horror sibarita. Crearon una atmósfera voluptuosa, tremendista⁴, feudo de una princesa que baila con dos cabezas: la suya y la cortada⁵. Paisaje que enciende la *Salomé* de Oscar Wilde y se «proyecta» en dos tetrarcas gallegos: Valle-Inclán y Alfonso Rodríguez Castelao. Y decimos «proyecta» porque la relectura que ambos ofrecen del mito no se puede desligar de la síntesis artístico-cinematográfica que vertebró buena parte de su obra⁶. De igual modo, la imagen que algunos directores han plasmado de esta «peligrosa doncella» es inseparable del origen literario en que se engendró.

El punto de partida arranca en los tres casos de un premisa idéntica: cuando Salomé danza ante el tirado Herodes, ya sabe lo que pedirá en recompensa de su baile de perdición⁷. Esencia primigenia de lo femenino, níñula ansiosa de placer, anhela lo que jamás obtendrá, la castidad del Bautista, y ello hace que el deseo de eliminarlo sea cada vez más intenso. Todo gira alrededor de este gran melodrama. El que se desvía a la tragedia se deriva de la inteligencia del irlandés. La propia entidad de los personajes, extraídos de la historia, la Biblia o los apócrifos, el respaldo cultural, en definitiva, eleva *Salomé*⁸ al plano trágico.

En opinión de Díaz Plaja, la degollación del Bautista añade un contrapunto fúnebre en el tema erótico que suscita la pasión de Herodías, y las interpretaciones de la cabeza cortada en la bandeja de plata explican la moda del episodio. Escribió Cansinos Assens:

La cabeza de Juan cercenada sobre una bandeja de plata, viva de una forma suprema y póstuma, ensangrentada como una entraña, despojo fúnebre y erótico, criatura misteriosa y nueva; semejante al recién nacido

⁴ L. Litvak, «Decorado en Valle Inclán», en *Estetas y decadentes*, J. Tablate Miquis Ediciones (col. Oval nº 2), 1985, pág. 88.

⁵ J. Ortega y Gasset, *El espectador*, Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat, nº 64), Navarra, 1983, pág. 101.

⁶ Junto con el innegable valor pictórico —e incluso cinematográfico— de algunas obras de Valle-Inclán hay que señalar la mixtura de plástica y texto que domina las *Cousas* de Castelao y su única pieza teatral, *Os vellos non deben de namorarse*. Esta obra dramática se define en palabras del propio Castelao por ser «unha síntesis artística ou, máis ben, artimaña escenográfica onde xogan o amor e a morte de tres vellos imprudentes». Seguiremos la edición de Alfonso Rodríguez Castelao, *Os vellos non deben de namorarse* (ed. de M. F. Vieites), Galaxia, Vigo, 1999, pág. 11.

⁷ J. Toledano Molina, «Un mito de fin de siglo en Rubén Darío: «Salomé»», *Angélica*, Revista de Literatura, Lucena, 1992, 113-121, págs. 115-116.

⁸ Citaremos por la siguiente edición: O. Wilde, *Salomé*, (traducción, prólogo y notas de M. Armiño), Valdemar, Madrid, 2000.

que se muestra en una azafata, aún salpicado de la sangre materna, es un símbolo plástico de terrible fuerza que fascina y seduce a la mirada singular más que la frecuente y reiterada belleza de Salomé⁹.

Ahora bien, los medios empleados por Valle-Inclán y Castelao para dotar de trascendencia a sus farsas se alejan de la pauta aristotélica. Si bien es cierto que Valle bebe de Wilde —en mucha menor medida Castelao—, superpone sobre éste su concepción degradadora¹⁰ del mito. El esperpento que constituye *La Cabeza del Bautista*¹¹ (1924) presenta el esquema de una caricatura protagonizada por marionetas pero en ningún momento renuncia a su condición de «melodrama»¹². Mueve sus títeres con maestría —como hará el autor de Rianxo—, por el peligroso y lábil umbral que separa lo trágico de lo irrisorio.

El uso de la estética de muñecos es inseparable de su proyecto transformador de «lo sublime a lo absurdo» en España. A ello hay que añadir que las raíces populares de este teatro lo aproximan al gusto de vanguardia. Diversas compañías recorrieron Europa durante esos años y fueron recibidas con expectación y entusiasmo por los autores más innovadores del momento. Destaca, por encima de cualquier otra, la influencia del *Teatro dei Piccoli*, dirigido por Prodecca, en 1924, año de aparición de *La Cabeza del Bautista*¹³, y la huella del «Grottesco» italiano, con sus desdoblamiento de estilo a través de la máscara¹⁴.

⁹ R. Cansinos Assens, *Salomé en la literatura*, Editorial América, Madrid, 1917, pág. 97. Cf. G. Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán*, Gredos, Madrid, 1972, pág. 142.

¹⁰ Según Guillermo Díaz Plaja, *op. cit.*, pág. 143, Valle-Inclán practica a lo largo de su vida el «envilecimiento de los mitos más queridos de su juventud». Como ejemplos señala que el donjuanismo soberbio de don Juan Manuel de Montenegro se transforma en el donjuanismo canalla de Juanito Ventolera, protagonista de *Las galas del difunto*. Del mismo modo, el gran Otelo queda destruido por el reverso sarcástico de *Los cuernos de don Friolera*. Algo parecido va a suceder con *La Cabeza del Bautista* y *Os vellos*, pues, si bien parodian el mito de Salomé, también aluden, desde la perspectiva de nuestro análisis, a la subversión de Falstaff.

¹¹ Seguimos la edición incluida en la obra de R. M^a del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, de la lujuria y la muerte*, (edición, introducción y notas de J. Rubio Jiménez), Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, págs. 175-198.

¹² Un argumento con frecuencia aducido para apoyar la idea de fusión e indefinición de géneros de los textos valleinclanesos se refiere a los subtítulos genéricos con que algunos se publican: *Divinas Palabras* aparece como «novela» en el Diario *El Sol*, en 1919. *La Rosa de Papel* y *La Cabeza del Bautista* se titulan «novelas macabras» en la colección *La Novela Semanal*, en 1924. Más tarde, al imprimirse en forma de libro, cambiaron esos subtítulos —respectivamente— a «tragicomedia de aldea» y «melodrama para marionetas».

¹³ M. Iglesias Santos, *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pág. 121. Véase también el artículo de J. Rubia Barcia, «A synoptic view of Valle Inclán's life», en A. N. Zahareas (ed.), *Ramón María del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, Las Américas Publishing Co., New York, 1968, págs. 3-27.

¹⁴ La pieza de Luigi Chiarelli, *La maschera e il volto* (1914), subtitulada «grottesco», origina y da esquema al teatro del mismo nombre vigente hasta 1925. A él pertenecen: Antonelli, Cavacchioli, Martín y Rosso di San Secondo que lo superan y conducen al de Pirandello. Los «dramas» son un híbrido de tragedia y farsa. Véase el libro de M^a E. March, *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*, Estudios de Hispanófila, Castalia, Madrid, 1970, pág. 60.

Por medio de los títeres Valle va a subrayar la crisis¹⁵ del personaje burgués y la dramaturgia verista. Estos personajes, erigidos en reflejo y portavoz de la mayoría de los espectadores, se veían siempre provistos de una edad, físico y condición determinados. Sirven de soporte para la enunciación de un discurso que reafirmase el universo del público. En este sentido, *La Cabeza del Bautista* se relaciona con el ideario de la *cousa*¹⁶ «Se eu fose autor»¹⁷ y alumbraba las caretas —tan próximas al guiñol— de *Os vellos*¹⁸. A través de sus peles muestran un universo mítico y cercano, profundamente gallego, que refleja una ambivalencia económico-social indignante. Es una máscara trágica en lucha con el socarrón humor de su pueblo.

Pues bien, cuando Valle caracteriza al actor como «muñeco» reduce en gran medida la posibilidad del retrato psicológico, lo que no supone que los «personajes» sean planos. Don Igi, la Pepona y el Jándalo desempeñan el papel de *flat*

¹⁵ R. Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1994. En opinión de Jorge Urrutia, son Mallarmé y Anatole France los descubridores del valor de las marionetas pero ninguno de los dos pretende despersonalizar al actor hasta el punto de convertirlo en muñeco articulado. Hay que esperar a los primeros intentos de Jacinto Benavente —*El encanto de una hora* (1892)— y al desarrollo de las vanguardias para la consagración de esta modalidad. Véase, R. M^a del Valle-Inclán, *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (ed. de J. Urrutia), Espasa Calpe, Madrid, 1995, págs. 24-25.

¹⁶ *Cousas* es, sin duda, el libro más genuino y universal de Castelao. Publicado por vez primera en 1926, se trata de una serie de dibujos y prosas incardinados en un todo único, componiendo un género tan original como la *novela* de Unamuno o el plástico literario del esperpento de Valle-Inclán. A este género sólo puede llamarse, en rigor, *cousa*. Carballo Calero lo define como «semblanzas de carácter épico-lírico», mientras que Vázquez Cuesta habla de «cuento en embrión». Para mayor información véase R. Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo, 1975.

¹⁷ En esta *cousa*, Castelao se plantea escribir una farsa teatral en dos lances que durase unos diez minutos. En el primero, los aldeanos llorarían por la muerte de una vaca — el símbolo de Galicia—, mientras los señoritos se burlan. En el segundo son los aldeanos quienes ríen mientras contemplan el dolor de los ricos por la pérdida de una perrita. La *cousa* está ilustrada por dos máscaras clásicas de la tragedia y la comedia. Se trata de un experimento para pulsar el alma del espectador gallego ante el sufrimiento de unos seres, los labradores, con los que Castelao y Valle-Inclán se sienten muy identificados. Por su parte, *La Cabeza del Bautista*, trata el tema de la emigración, la gran cruz del pueblo gallego, y la avaricia del indiano con una estética de marionetas, motivo que se relaciona con *Chegou das américas un home rico*. Recomendamos para este texto el libro de A. Rodríguez Castelao, *Cousas* (ed. de M. Rosales), Galaxia, Vigo, 1999. Un análisis detallado de *Se eu fose autor* se encuentra en el artículo de R. Bonilla e I. García «Castelao, pintor y artesano: *Cousas* y *Os vellos non deben de namorarse* como fuentes de un crisol de tradiciones», *Actas del Congreso Internacional sobre Wenceslao Fernández Flórez. Evasión y compromiso en la literatura del siglo xx* (en prensa).

¹⁸ Estrenada en el Teatro Mayo, de Buenos Aires, el 14 de agosto de 1941, y representada poco después en Montevideo, la edición impresa data de 1953. Pronto se convirtió en la obra en la que quisieron probar sus fuerzas todos los que en Galicia sienten la llamada del teatro vernáculo. El argumento es el del típico viejo enamorado de una joven, que Castelao presenta, a través de tres historias, en toda su dimensión cómica y trágica al mismo tiempo. El anciano ve perder su objetivo ante la muerte mientras que la joven lo rechaza por alguien más joven.

character, esto es, «actantes contruidos en torno a una idea o cualidad»¹⁹: la vejez avarienta, la sensualidad lujuriosa y el donjuanismo egoísta. El juego metateatral que nos ofrece con estas «supermarionetas»²⁰ implica no sólo un distanciamiento satírico de la tragedia de Wilde sino también un *reficamento* de su propia obra. Así, el Jándalo²¹ se convertirá en correlato patibulario del Juan el Precursor de *La lámpara maravillosa*²² mientras descubrimos la burla gauchesca. La aparición de Ascasubi, o el célebre *Martín Fierro*, divulgaron la estampa del vaquero como demuestran las acotaciones referidas a Alberto Saco. Valle nos expondrá tanto la parodia de este «tipo» como el reverso de Juan Guzmán, personaje que, henchida la conciencia de asesinatos, cruza la relación del marqués de Bradomín con una criolla de bellos ojos en *Sonata de Estío*²³. Detengámonos en su caracterización didascálica:

(Sobre un caballo tordillo, con jaece gauchos, viene por la carretera un jinete. Poncho jarano, altas botas con sonoras espuelas. Se apea con fantasía de valentón) (pág. 180).

EL JÁNDALO: Alberto Saco reclama su puesto.

VALERIO: ¿Qué puesto quiere Alberto Saco?

EL JÁNDALO: Alberto Saco, donde entró, fue primero.

VALERIO: En pocas villas habrás entrado, poco corrido los mundos.

EL JÁNDALO: He rodado por todos los cabos del planeta. De América vengo. (págs. 180-181).

¹⁹ R. Borneuf y R. Ouellet, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975, pág. 193.

²⁰ Uno de los mentores en la sustitución por lo que se llama «supermarioneta», cuyo influjo se deja sentir, es Gordon Craig. Este teórico emplea el término en alemán, «Über-Marionette», acuñado sobre el modelo de «Über-Mensch» de Nietzsche. Cf. M. Iglesias, *op. cit.*, pág. 121.

²¹ Se trata de un personaje muy pintoresco enraizado en los tipos perpetuados por las escenas románticas. Existe un artículo de Rosalía de Castro —*El cadiceño*— donde plasma la figura de estos emigrados gallegos. Estamos ante un individuo que vuelve a su tierra contando las alabanzas de la vida andaluza y «presumiendo» de haber asimilado las costumbres, vestimentas, hábitos alimenticios y habla. En esta misma línea se podría contemplar un poema de José María de Pereda titulado precisamente *El Jándalo* donde, además del tipo, acción y situaciones, estudia un particular uso del habla, curiosa mezcla de andaluz y montañés. Véase J. M^a de Pereda, *Obras Completas* (estudio preliminar de J. M. de Cossio), t. Aguilar, Madrid, 1964, págs. 310-314. Para mayor información véase el artículo de A. Sánchez Fernández, «Los alimentos y su función caracterizadora de personajes», en *Codici del gusto* (A cura di Maria Grazia Profeti), Università di Verona, Scienza della Letteratura e del Linguaggio, Milán, 1992, págs. 348-359.

²² El Precursor parece demostrar que la sátira, la deformación, no alcanza a los autores consagrados sino también a su propia producción literaria. La descripción de Juan es la siguiente: «Sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo, y casi negro, de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos». Cf. G. Díaz Plaja, *op. cit.*, pág. 141.

²³ «Juan de Guzmán que tenía la cabeza pregonada, aquella magnífica cabeza de aventurero español. En el siglo xvi hubiera conquistado su real ejecutoria de hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés». Cf. J. Ortega y Gasset, «Sentido del preciosismo (La *Sonata de Estío*)», en A. N. Zahareas (ed.), *op. cit.*, págs. 48-56.

(El Jándalo entra por el ámbito de los billares, azotándose las botas con el rebenque, y haciendo el gallo se acerca a la mujer de los rizos) (pág. 181).

EL JÁNDALO: ¡Esta mujer me torea! Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta.
(pág. 196).

A raíz de la popularidad de estas composiciones una serie de escritores iniciaron la literaturización festiva del héroe. En este sentido, pocos la llevan a cabo con tan fina ironía como Estanislao del Campo (1834-1880) y su «Fausto». El éxito fue tal que desde 1870, fecha en que reunió bajo el título de *Poesías* todos sus versos, hasta 1910, ciento treinta y seis ediciones se habían publicado del conocido como «Fausto criollo»²⁴. Teniendo esto en cuenta, es harto probable que Valle-Inclán fuera devoto lector de sus hazañas, sobre todo si valoramos los paralelismos entre Jándalo y Laguna:

En un overo rosao,
flete nuevo y parejito,
caía al bajo, al trotecito
y lindamente sentao,
un paisano de Bragao
de apelativo Laguna.
(vv. 1-6)

Como era escarciador,
vivaracho y coscojero,
le iba sonando al overo
la plata que era un primor:
pues eran plata el fiador,
pretal, espuelas virolas
y en las cabezadas solas
traía el hombre un Potosí.
(vv. 21-28)

El personalísimo estilo valleinclaniano es capaz de contemplar a los personajes de Wilde²⁵ transmutados en emigrantes gallegos y en un salvaje pampero por cuyas venas corre sangre española. Establece una analogía entre el autor de teatro-marioneta y el español rural con el objetivo de ubicar este melodrama en una sociedad: la vida española moderna y, en particular, la pueblerina. Para asumir

²⁴ AA.VV., *Poesía gauchesca II*, (Ascasubi, *Aniceto el Gallo*, Del Campo, *Fausto* y *Poesías*, Lussich, *Poesías*, Hernández, *Martín Fierro*, Lynch, *Pedro Moyano*), FCE, México, 1955, pág. 300.

²⁵ No hay que olvidar que, más allá del gusto por la reelaboración de ciertos episodios bíblicos, la *Salomé* de Wilde es en el fondo un drama de máscaras (los actores parecen hablar sin mirarse, sin saberse) y desde luego, de alucinación y rito. Por encima del halo trágico que fue capaz de conferirle es muy posible que lo que atrayera a Valle fuese la disposición de los actantes, en cierto modo amariñetados, enmascarados. Véase L. A. de Villena, *Conocer Oscar Wilde y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1978, pág. 99.

esta fusión, Baroja recuerda que Valle tomaba un episodio de la Biblia y obtenía un aire nuevo, un espíritu «guiñolesco», «hispano» y «dandy»²⁶ que «para él era un ideal». Concibe la interpretación de los evangelistas como el mejor modo para producir otro texto literario. Tal como advierte Iris Zavala²⁷, «la lectura propia y la lectura ajena» generan los textos valleinclanescos». Y en esta ocasión, «su» lectura de *Salomé* transcurre signada por el violento expresionismo de tres personajes en un ambiente concreto: la emigración, el cruel destino de los labriegos vigueses²⁸. Jándalo, el hijo de la mujer de Don Igi, el indiano, nos enfrenta en cuatro fases con el pasado y la miseria para saldar «algunas cuentas de asesinatos». Cuando Don Igi se libere del ayer y elimine por medio de la Pepona al hijo de la difunta, habrá perdido la razón de su vida, el tardío amor por la muchacha.

Mundo y trasmundo, codicia del forastero y avaricia del indiano, malicia de unos y envidia de otros, todo ello constituye la urdimbre de esta pieza poblada de tabernas y cafés, rondas de amadores y homicidios a la luz de la luna:

(*Café y billares* del Indiano a la luz melodramática del acetileno) (pág. 179).

VALERIO: Primero a la *casa del cura*. Hay que cantarle alguna pulla que le encienda el pelo.

(pág. 179).

EL BARBERO: Primero debiera ser un *recorrido general*.

(pág. 180).

(El Jándalo entra por el ámbito de los *billares*) (pág. 181).

Una observación de la escena sintetiza la primera técnica cinematográfica: todos los espacios, como si de un *travelling* se tratará, son descritos por la acotación que presenta a Don Igi:

(La Bandera Roja y Gualda. *Café y billares* del indiano. Don Igi el Gachupín le decían en las tierras remotas por donde anduvo) (pág. 179).

A partir del primer plano, que ubica al espectador en la obra (la bandera española), descendiendo en un lento «picado» para mostrar los billares. Ese contexto adopta un encuadre, el marco de la puerta, donde la «cámara» persigue a Don

²⁶ Se sabe, por testimonios de varios autores de la admiración que Valle-Inclán sintió por los más célebres dandis de la vida europea. Ricardo Fuente y Mariano Tudela estiman que conoció el dandismo a través de Baudelaire y que ésta fue su gran aspiración vital. Cf. M^o Requeijo Pernas, «El dandismo de las *Sonatas* de Valle-Inclán como símbolo de la rebeldía del fin de siglo», en L. Iglesias Feijoo, M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1997, págs. 305-320.

²⁷ I. M. Zavala, «Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán», en C. L. Barbeito (ed.), *Valle Inclán, nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, Médiun, Barcelona, 1988, págs. 153-167.

²⁸ A. N. Zahareas, «Los autos y melodramas de Valle-Inclán: textos dramáticos y representación», en AA.VV., *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios. Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, págs. 361-384.

Igi hasta fijarlo en pantalla²⁹. Es entonces cuando identifica al indiano —sus ojos— y, desde el dintel, vemos la progresiva llegada del Jándalo, que se acerca galopando. Un plano un tanto arcaico pero de indudable valor expresivo; más aún cuando los pioneros del *western* —Edwin S. Porter, el dúo Harry Carey-John Ford— culminan esta técnica «interior→exterior» en *Straight Shooting* (1917)³⁰.

La fisonomía de Don Igi, «fantoche triste y hepático», alude a su vejez, rasgo esencial para la interpretación y germen de *Os vellos non deben de namorarse*³¹. El esquematismo de sus tramas, herencia del Teatro *No japonés*, supone un segundo elemento de conexión. Trataremos de justificar este indicio estudiando la simetría «viejo-niña» que se origina en cada una de las piezas. *La Cabeza del Bautista* exhibe un sistema de desorden vicioso que podemos representar así³²:

(Don Igi) Avaricia ←.....→ Lujuria (Pepona)

Muerte (Jándalo)

Si lo trasladamos al contexto dramático el siguiente pasaje ilustra esta tríada temática:

DON IGI: ¡El propio Satanás!
 LA PEPOÑA: ¿Y qué le trae?
 DON IGI: ¡Perderme!
 LA PEPOÑA: ¿Te pide el alma?

²⁹ Como señala Rafael Osuna en «El cine en el teatro último de Valle-Inclán», las obras de Valle están llenas de primeros y largos planos; panorámicas y planos generales; de encadenados y fundidos. Esto nos lleva a hacer unos apuntes sobre su llamado arte de marionetas. También existió un cine cómico muy popular que ningún español atento pudo dejar de ver por aquellos años. El gesto, el dramatismo, la comicidad de Fattie, Bocazas, Chiquilín y sobre todo Charlot. Cf. AA.VV., *Suma Valleincliniana* (ed. de J. P. Gabriele), Consorcio de Santiago y Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1992, págs. 497-505. En nuestro caso tratamos de dilucidar otras influencias cinematográficas que superen el ámbito del cine mudo.

³⁰ El plano introductorio muestra a Danny Morgan saltando del caballo frente a la puerta de la casa; todo es contemplado a través del dintel. Ford rodó este inicio de forma semejante a la venida del Jándalo y prefigura el comienzo de *The searchers* (*Centauros del desierto*, 1955). Véase el estudio de J. McBride y M. Wilmington, *John Ford*, Ediciones JC, Madrid, 1996, págs. 51-57.

³¹ A juicio de Eva Llorens, en *Valle Inclán y la plástica*, Ínsula, Madrid, 1975, Castelaio, además de ser influido por las ideas estéticas del esperpento, va a influir en su estilo. La relación entre ambos creadores no se ha estudiado todavía con la atención que merece (pág. 75). Incluso en un motivo como el de los ciegos, común a ambos artistas, la crítica no ha fijado la íntima trabazón entre ellos. Prueba definitiva de la admiración que se profesaron es que Castelaio realiza en 1939, junto a Pitti Bartolozzi y Lozano, los decorados para *Divinas Palabras*, representada por la compañía Margarita Xirgú-Enrique Borrás. Véase M. Lourenzo, «Castelaio y el teatro», *Cuadernos para el diálogo*, 58, Santiago de Compostela, 1999.

³² Tomamos el esquema de M^a T. Cattaneo, «Brujería para siluetas. Lectura de «Ligazón»», en C. L. Barbeito (ed.), *op. cit.*, 265-277, pág. 267.

DON IGI: ¡Me pide dinero!³³
 LA PEPOÑA: ¡Pues, sí, que no sabes hacerte el guaja!
 DON IGI: Ese sujeto es mi más mortal enemigo. ¡Y todo ello porque no quiero entregarle el fruto de mi sudor! ¡Que trabaje! ¡Que se sujete!

(pág. 185).

Según María Teresa Cattaneo, «todo se reduce a un «melodrama» con rasgos de la más sobreexcitada declamación, donde el deseo necrófilo lleva a consecuencias extremas la perversa contigüidad amor-muerte, previamente saboreada como decadente ingrediente de intensificación»³⁴. Pero las sacudidas de los muñecos, «descarnadas», «violentas», «sin posible salvación moral o histórica»³⁵, terminan por desvelar que el triángulo presenta unos vértices más complejos. Así, Valle incide varias veces en la edad de Don Igi:

(Don Igi, hace cuentas tras el mostrador, tiene un rictus de fantoche³⁶ triste y hepático) (pág. 179).

(Don Igi, curioso, viene al mostrador, la pluma en la oreja y los espejuelos en la *calva*) (págs. 181-182).

(Don Igi tiene una actitud de fantoche asustado. Con los pelos de punta, huraño y verdoso, se lleva un dedo a los labios) (pág. 182).

PEPOÑA: ¡No es el caso tan extremo!
 DON IGI: Me toma muy viejo.

(pág. 188).

PEPOÑA: ¡Tampoco te digo menos! Pero ¿por qué has de ser tú el señalado?

DON IGI: ¡Me toma muy viejo!

(pág. 188).

PEPOÑA: ¡Que nos está mirando el abuelo!

(pág. 194).

³³ La llegada de Alberto Saco recuerda a *Las galas del difunto*. Juan Ventolera vuelve de la guerra de Cuba con el pecho cargado de medallas pero sin un duro. No puede comprar la cama de una prostituta ni impresionar al avariento boticario que acepta de muy mala gana la responsabilidad de alojar al repatriado. Esta escena ha sido muy bien descrita por Sumner M. Greenfield en *Ramón María del Valle Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, págs. 271-273.

³⁴ M^a T. Cattaneo, *op. cit.*, pág. 267.

³⁵ M. Durán, «Renovaciones temáticas y estilísticas (Origen y función del esperpento)» en A. N. Zahareas (ed.), *op. cit.*, págs. 69-75. Los términos entrecomillados se encuentran en la pág. 75.

³⁶ Por encima de la farsa guiñolesca, de muñecos o figuras que tienen la cómica rigidez del muñeco, Francisco Yndurain ha destacado que una de las palabras claves del texto es «fantoche», término reiterado hasta en tres ocasiones. Yndurain emplea el término según el sentido que le da G. Matoré en *La méthode en lexicologie*. Considera que, al igual que «pelele», «títere» o «muñeco», denuncia una repetida visión sometida a deformación grotesca del ámbito de las marionetas y de las historias dramatizadas en cartelones de feria con su comentario popular. Véase F. Yndurain, *Valle Inclán, tres estudios*, Publicaciones «La isla de los ratones», Santander, 1969, pág. 51.

- JÁNDALO: Esta mujer no es para un viejo.
(pág. 195).
- PEPONA: ¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú, viejo malvado!
(pág. 198).

La senectud condiciona la posición del indiano en la obra —y en la vida— a la par que ejerce un influjo decisivo sobre Pepona que quizá no haya sido apreciado: La coima es Salomé, es Herodías, pero su «maridaje» con el anciano le otorga rasgos de Abisag, la doncella bíblica utilizada para dar calor al moribundo rey David³⁷. Sin embargo, Salomé se muestra altiva ante los deseos del tetrarca, igual que la «rapaza» Pimpinela en el arquidrama de Castelao. Sus padres la persuaden para que acceda a las demandas de don Fuco, un «carcamán namorado» de la misma estirpe³⁸ que Saturio, Ramonciño o el propio Igi. Veamos los paralelismos:

- UN ESCLAVO: Princesa, el tetrarca te ruega que vuelvas al festín.
SALOMÉ: No volveré.
(pág. 40).
- HERODES: Salomé, ven a beber un poco de vino conmigo.
SALOMÉ: No tengo sed, tetrarca.
(pág. 65-66).
- HERODES: Ven a comer fruta conmigo. Me gusta mucho el mordisco de tus dientecitos en una fruta.
SALOMÉ: No tengo hambre, tetrarca.
(pág. 66).
- HERODES: Salomé, baila para mí.
SALOMÉ: No bailaré, tetrarca.
(pág. 82).
- A NAI: ¡Anda, Pimpinela! ¡Anda miña variña de abelao!
PIMPINELA: ¡Non!
(pág. 77).
- O PAI: ¡Faille caso a túa nai, Pimpinela!
PIMPINELA: ¡Non!
(pág. 78).

³⁷ I Reyes, 1, 1-4. La Biblia es una fuente literaria esencial para muchos de los descreídos modernistas y es que, como señala A. Mordell en *The erotic motive in literature*, Platin Paperbacks, Oxford, 1990: «The Bible appeals as literature to many who do not believe in the theologic aspects, to many who find part of his cruel and unjust, because it is a varied collection of books, and, as a result, the unconscious wishes and the means of gratification expressed must meet our own, separated as we are from them by thousand of years» (pág. 141).

³⁸ El fundador de esta «saga» quizá sea Don Froitoso, protagonista de la *cousa* del mismo título: «Don Froitoso é un home dos que retrasan- lo tempo e pecha los ollos cando quer que non o besan. Toda maxinación e fidalguía, vive no seu derradeiro esforzo de galán. Un galán comprementeiro de barbas de liño e caraveles no bico». Véase A. Rodríguez Castelao, *Cousas*, pág. 95.

- A NAI: O señor Fuco é un home de ben e anda ceguiño por ti. ¡E valo desprezar, meu corazón!
A NAI: ¿Serás quen de desbotares o consello de teus pais? ¡Unha filla tan boa coma ti...! ¡Deixa ese mozo, Pimpinela!
PIMPINELA: ¡Non!
(pág. 80).

Ni un atisbo de clemencia late en el corazón de estas jóvenes. Estudian su objetivo y conocen los medios para alcanzarlo. Pepona, por el contrario, actúa de manera sumisa, resignada a la voluntad del indiano. Incluso se ofrece a ejecutar el crimen:

- LA PEPONA: ¿Y esto te pesa? ¿Te pido algo? Soy tu esclava, sin esperar ninguna recompensa, y el día que te canses de mí, con ponerme el baúl en la acera me pagas.
(pág. 189).
- DON IGI: ¡Justamente! El presidio se abre para los dos. ¡Justamente! No podrías tenerme en las uñas. ¡Eres un ángel!
LA PEPONA: Te doy mi ayuda sin prendas. El día que te canses de mí, me pones en la acera.
(pág. 190).

Valle no recuerda la historia bíblica pero Pepona encarna el calor juvenil e Igi, como David, representa el frío senil. Todo viejo que ama a una niña busca inconscientemente en ella el fulgor de la vida que en él se está acabando. Es una lucha trágica con el destino, una agonía cuya solución es la muerte. Don Igi, antes y después del asesinato, solo podía esperar la compasión y cariño de Pepona para facilitar el tránsito final. Escuchen ahora a Ramonciño, protagonista del segundo lance de *Os vellos*:

- DON IGI: Dame un besito.
LA PEPONA: No quiero.
DON IGI: ¡Eres muy rica!
LA PEPONA: De ilusiones.
DON IGI: Ándale un besito. No seas renuente, miña.
LA PEPONA: Cuando te lo merezcas.
(pág. 190).
- DON RAMÓN: Total un bico.
MICAELA: Pois... por algo se empeza, ¡que xa estou ben arrependida do que fixen! ¡Ai, eso si!
DON RAMÓN: Pois hoxe veño por outro.
MICAELA: ¿Vostede pensa que eu son unha calquera, don Ramonciño?
DON RAMÓN: Se me dás outro bico, regáloche outra leira [...].
MICAELA: Agora non llo dou. Agora non. Teño moita vergenza.
(pág. 68).

Micaela y Pepona pronto recobrarán su categoría aunque la huella indeleble de Abisag resiste sin esfuerzo. La coima, además, carece de virginidad, signo privativo de toda Salomé. La juguetona princesa se ha convertido en una amancebada:

PEPONA: Higinio Pérez, ¡tú has cometido alguna gran culpa! ¿Qué secreto es el tuyo? ¡No pierdas la cabeza! ¡Declárate con una mujer que te ha dado cuanto tenía, que no reparó en su decoro para quererte!

(pág. 186).

El desajuste entre las pretensiones del viejo y los medios de que dispone para hacerlas triunfar mueven a risa. El rey David del Antiguo Testamento, Don Igi, Ramoncillo, imitan a Falstaff. Otro elemento de contraste entre la decrepitud del anciano y el ímpetu del forastero tiene lugar durante la serenata de los parrandistas. Nos recuerda a Saturio³⁹, el boticario de la primera estampa de *Os vellos*:

PARRANDISTAS: Asómate a la ventana,
que a cantarte hemos venido,
rosa la más soberana
en el pensil de Cupido.

(pág. 192).

SATURIO: (Trátase de revivir aquella serenata que o vello estudiante
relembra).
Lela, Lela,
Leliña, por quen eu morro,
Quero mirarme
Nas meniñas dos teus ollos.

(pág. 22).

³⁹ (Don Igi, curioso viene al mostrador y se reclina a placer, cruzando los brazos, la pluma en la oreja y los espejuelos en la calva) (págs. 181-182).

LELA: Non digo tanto; pero hainos piores. Vostede... vostede... é un home de moito mérito... Con moita calva, esa é verdade.

(pág. 17).

Pero la principal conexión descansa en el erotismo que rezuman hacia dos jóvenes a las que conquistan con dinero:

PEPONA: No me traigas cargos de celoso en una hora como ésta.
DON IGI: Tampoco le temo. Ese hombre no puede darte ni agua.

(pág. 193).

O BOTICARIO: Os peixes e as mulleres cóllense con artimañas. ¡E como eu xa vou indo algo vello...!

(pág. 16).

O BOTICARIO: ¡E que corpo! ¡Que corpo! Sería capaz de deixar a miñas irmáns por seguila ao mesmo inferno.

(pág. 22).

En definitiva, todo el poder omnímoto que poseía Herodes queda completamente desvirtuado. La mutación del orgulloso tetrarca en pelele avariento⁴⁰ supone el desplazamiento del eje de dominio. Todas las decisiones corresponden a Pepona:

LA PEPONA: ¿Y rematar de una vez, no te hace más cuenta?
DON IGI: ¡Solamente la muerte liquida este saqueo!

(pág. 187-188).

DON IGI: Para un caso como el que me propones conviene tener la cabeza despejada.

LA PEPONA: Casí seguro que podrías clavarle por la espalda. ¡Bebe!
DON IGI: Me descubres mi propio pensamiento.

(pág. 189).

La inferioridad física y mental del anciano se pone de manifiesto cuando abusa de los diminutivos amorosos:

DON IGI: Palomita, hay que cavar una cueva bajo los limoneros.
(pág. 190).

DON IGI: ¡Paloma, palomita! ¡Venga, niña! ¡No más te dilates, Pepita!
(pág. 191)⁴¹.

Valle homenajea aquí a otra famosa pareja galdosiana: Tristana y Don Lope⁴².

⁴⁰ Aunque Pepona tome la iniciativa sólo la avaricia será responsable del asesinato de Jándalo. Y es que, como ha intuido Gonzalo Sobejano cuando analiza las propiedades del carácter humano, «Fe, fortaleza y orgullo irradian de la persona, son proyecciones del alma. La compasión se nutre de los otros, la prudencia usa y la avaricia abusa de los otros». Véase su artículo «Valle Inclán frente al realismo español» (pág. 162), en A. N. Zahareas (ed.), *op. cit.*, págs. 159-171.

⁴¹ Las escenas que hemos entresacado se iluminan con la tragedia bíblica pero están inspiradas por el mundo español que rodeó a Valle desde la creación de sus *Sonatas*. Durante estos años Madrid fue escenario de un legendario estilo de vida bohemia. Calles y cafés estaban repletos de personajes pintorescos. Probablemente «Peponas» y «Jándalos» fueran asiduos de tabernas y lupanares. La popular zarzuela y el vodevil, las farsas, las marionetas en las que se inspira *La Cabeza del Bautista*, eran lugares fundamentales de la cultura oficial de la España de la Restauración. De ahí la presencia de un mundo *kitsch* y variopinto en la obra que analizamos. Pepona, la gran *femme fatal* del melodrama tiene un claro referente cultural pero a la vez es producto de este «arte masivo». Para profundizar en la estética *kitsch* de Valle recomendamos el brillante estudio de V. Gibbs, *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Pliegos, Madrid, 1991.

⁴² En la versión cinematográfica de esta historia, dirigida por Luis Buñuel, Tristana sueña en dos ocasiones con la cabeza cercenada de Don Lope colgando del campanario de la catedral. Varios críticos han subrayado la deuda que la obra galdosiana y la filmografía del aragonés mantienen con la sexualidad más mórbida. En *Tristana* (1970), la unión entre *deseo sexual* y *muerte* es notable desde el comienzo. Para el director, afecto y coito conducen a la muerte, presentándose el primero de manera fatalista. Si a ello añadimos que la cabeza de Don Lope —como badajo— es el mismo símbolo fálico que Aubrey Beardsley creó para una de las ilustraciones de *Salomé* (la princesa

Este desigual matrimonio, sublimado en imágenes por Buñuel, posee rasgos de una historia afectiva —tal vez la de *Salomé*— que se somete a la vejez del hidalgo. De ahí los sueños con la cabeza cercenada que esboza Tristán y la célebre frase de su cuidador: «soy tu padre y tu marido y hago de uno u otro según me conviene».

Tras describir a Don Igi, concentra toda la atención en su antítesis: Jándalo. Joven, lleno de vida y apostura («se apea con fantasía de valentón»), desde un punto de vista ético no parece muy alejado del indiano. Actúa como deuteropantagonista, factor que desencadena la ruptura de la relación «viejo-niña», aunque su codicia sea equiparable:

EL JÁNDALO: Pensaba pedirle a usted mucho más, pero en vista de que me llevo a esta niña, lo dejo en ese pico.
(pág. 196).

Es el actante que introduce el *flash back* de Don Igi y su madre, Baldomerita. Y ello se consigue gracias a una *agnición* heredada de la tragedia griega: «Me hizo la mueca de la difunta» (pág. 187). Pero también encarna la oportunidad a la que Pepona se agarra con desespero, la válvula de escape para huir de la aldea:

LA PEPONA: ¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú, viejo malvado!
(pág. 198).

Llegamos así al auténtico eje de la farsa: Pepona⁴³. Desde el primer momento sabemos que es una *femme fatale* grotescamente deformada, una Salomé del medio rural gallego. El proceso de caracterización es interesante ya que las acotaciones comunican tanto o más que las propias palabras:

(Una mujerona con rizos negros, ojeras y colorete, en el fondo del café, juega con el gato. A su espalda brilla la puerta de cristales, y el claro de luna en el huerto de limoneros) (pág. 179).

(La morucha amusga la oreja para entender lo que trata con el patrón) (pág. 182).

(Había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona fosforecidos bajo el junto entrecejo. La Pepona le sonreía, pasándose la lengua por los labios y le respondió con un guiño obsceno) (págs. 183-184).

portaba la testa y los genitales del Bautista, se apreciará que la iconografía del mito sigue cautivando a los artistas del siglo xx. Para profundizar en la crítica de *Tristana* es fundamental el libro de A. Bikandi-Mejías, *Galaxia textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*, Pliegos, Madrid, 1997, págs. 97-110.

⁴³ El nombre degrada ya de por sí al personaje. Nos hace pensar en una Salomé de andar por casa. Es curioso comprobar cómo Valle emplea en otras obras este nombre paródico para referirse a algún político, procedimiento decimonónico frecuente en el periodismo satírico desde al menos *El Zurriago*. ¿José Canalejas? La Pepona —imagen de muñeca, político, realidad social— es un ahora y un siempre. Cf. I. M. Zavala, *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Orígenes, Madrid, 1990, pág. 114.

Cuando entra con sus negros flequillos rozándole las mejillas, el espectador se convierte en Jándalo y no puede más que pensar: «¡Oh, yo podría satisfacer la sed de amar de esta virgencita morena!». Su belleza «morucha» y «ojerosa»⁴⁴ no es el amor alegre lo que ofrece sino la tentación congojosa, el juego morboso de la dominación: «Piensa que entregártelo indefenso es mi juego» (pág. 194). Se instala en la retina como un apunte sugestivo. En Valle, el sentido del amor va acompañado de expiación y muerte, parece la imagen de un pecado.

Tras la disputa entre Don Igi y el Jándalo, Pepona realiza su segunda aparición. Una nueva didascalía antecede a las tribulaciones del indiano y dibuja con pincelada maestra el entorno de la mujer:

(La mujerona se ata una liga, enseñando las medias listadas a los ojos del gato y del gachupín) (pág. 184).

La acotación del rostro, humediendo los labios, y el «plano» que nos obsequia de su pierna habrían hecho las delicias de Buñuel, Hitchcock o Von Sternberg. ¿No ven bajo este gesto otras *Salomé*s? Renacen la vampiresa Theda Bara⁴⁵, la excéntrica Alla Nazimova⁴⁶, ilustres pecadoras de celuloide. ¡Cómo no intuir en Pepona el anuncio de *El ángel azul*, aquella Marlene Dietrich/Lola-Lola devorando a Emil Jannings! Con un movimiento idéntico al de la morucha, la diva alemana

⁴⁴ La caracterización externa de la Pepona se reduce a tres pinceladas «rizos negros, ojeras y colorete» que perfilan la caricatura de una muñeca, pero a la vez dibuja la sensualidad femenina con una técnica «gryllista». El concepto hunde sus raíces en un pintor del tiempo de Apeles que dibujó una figura grotesca a la que denominó *Gryllus* y esta palabra se divulgó de tal manera que se hizo extensiva a todas las composiciones ridiculizadoras. El uso del término lo explica el propio Castela: «Yo busqué y me vanaglorio de haberlo encontrado, necesario nombre al Arte viejo, llamándole *gryllismo*. No sea el caso que se piense que ya que la caricatura heredó el nombre, sea hija del Arte viejo», A. Rodríguez Castela, «Humorismo. Dibujo Humorístico. Caricatura». Conferencia pronunciada en Pontevedra el 1 de marzo de 1920 y recogida en A. Rodríguez Castela, *Un ojo de vidrio* (trad. de M. Hernández Sola), Trama Editorial, Madrid, 2001, pág. 24.

⁴⁵ Theda Bara es la primera vampiresa de la historia del cine. Conocida como «Arab Death» (Muerte Árabe), según el anagrama de su nombre, o «the wickedest woman in the world» inició una carrera donde Eros y Tánatos se dan la mano hasta su consagración en *Salomé* (1918).

⁴⁶ La actriz rusa Alla Nazimova representa el epítome de la sofisticación y la exigencia artística. Bajo la dirección de Natacha Rambova llevaron a cabo una fascinante versión de *Salomé* que supone un hito en el cine americano y que quizá Valle conociera. La voluntad de Nazimova era hacer un espectáculo que pudiese compararse con la obra de Wilde y para ello decidió basarse hacia 1923, dos años antes de *La Cabeza del Bautista*, en el mundo visual de Beardsley. Para mayor información sobre el inicio del *vamp* véase la monografía de T. Moix, *La Gran Historia del Cine*, 1, Publicaciones de ABC, Madrid, págs. 650-653. Estas *Salomé*s son muy superiores a las historias en *technicolor*, ya se trate de la versión que William Dieterle llevó a cabo con Rita Hayworth como protagonista y Charles Laughton en el papel de Herodes, o la de Ivonne de Carlo. El mito, hermanado con Mesalina, Judith o Dalila, atrajo la atención del celuloide desde muy temprano, bajo la encarnadura *kitsch* de María Félix o Hedi Lamarr. Sin embargo, todas ellas carecen de la profundidad que Wilde otorgó al inmortal personaje. Sólo las películas antes citadas podrían excitar la pupila de Valle-Inclán en el caso —factible— de que las llegara a contemplar.

canta envuelta por el humo: «De la cabeza a los pies me hicieron para el amor»⁴⁷. Y junto a la carnalidad, un cariño sincero hacia el que considera su «amor» al principio de la historia, más tarde su «patrón» y finalmente un «viejo malvado»:

PRIMERA FASE

LA PEPONA: ¡Declárate con una mujer que te ha dado cuanto tenía, que no reparó en su decoro para tenerte!
(pág. 186).

SEGUNDA FASE

EL JÁNDALO: ¿Es la opinión de su esposo?
LA PEPONA: No tengo ese tirano.
EL JÁNDALO: De su protector.
LA PEPONA: Diga usted del patrón y acabemos.
(pág. 192).

TERCERA FASE

LA PEPONA: ¡Valía más que tú, viejo malvado!
DON IGI: Vil ramera, ¡me das espanto
(pág. 198).

«La mujerona» ejerce un poder hipnótico sobre aquellos que la rodean. Confía en su belleza para enredar al Jándalo:

LA PEPONA: Ese Alberto Saco me miró y volverá a mirarme. Cuando me mirase, yo le sujetaría con una seña.
(pág. 189).

De nuevo la mirada, el sentimiento *voyeur* inherente a la bailarina. Búhos expectantes, visiones inquisidoras, así concibió Gustave Moreau el papel de Herodes. La representación pictórica imbrica el preciosismo formal con la imaginaria exótica⁴⁸. Su *Salomé Dancing before Herod* es el más fiel ejemplo de «mujer fatal»; los ojos negros y abiertos, muy elocuentes, relucen en las heroínas esperpénticas de Valle:

EL PAJE DE
HERODÍAS: No haces más que mirarla. La miras demasiado. No se puede mirar a la gente de esa forma... Puede ocurrir una desgracia.
(págs. 30-31).

⁴⁷ Joseph Von Sternberg rodó *Der blaue Engel* (1930), un inmejorable ejemplo de las redes que puede llegar a tender la mujer-sexo, entendida como mantis religiosa, con sólo mostrar una de sus piernas. En última instancia la película es una historia de sumisión sexual llevada hasta sus máximas consecuencias.

⁴⁸ E. Llorens, *op. cit.*, pág. 173.

EL JOVEN SIRIO: ¡La princesa ha escondido su rostro detrás del abanico! Sus manecitas blancas se agitan como palomas que vuelan hacia el palomar. Parecen mariposas blancas. ¡Son igual que mariposas blancas!

EL PAJE DE
HERODÍAS: Pero ¿qué te importa a ti? ¿Por qué mirarla? No debes mirarla... Puede ocurrir una desgracia.
(pág. 35).

EL JOVEN SIRIO: ¡La princesa se ha levantado! ¡Abandona la mesa!
EL PAJE DE
HERODÍAS: No la mires te suplico que no la mires.
(pág. 37).

SALOMÉ: ¿Por qué el tetrarca no hace otra cosa que mirarme con sus ojos de topo bajo sus temblorosos párpados?
(pág. 38).

IOKANAAM: ¿Quién es esa mujer que me mira? No quiero que me mire. ¿Por qué me mira con sus ojos de oro bajo sus párpados dorados? No sé quién es. No quiero saberlo. Decidle que se vaya. No es a ella a quien quiero hablar.
(pág. 51).

HERODÍAS: Sigues mirando a mi hija, no debes mirarla. Ya te lo he dicho.
HERODES: Es lo único que dices.
(pág. 81).

(El Jándalo había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona)
(pág. 183).

DON IGI: Tiene los ojos de la difunta. ¡Me gana con ellos!
(pág. 188).

EL JÁNDALO: ¡No me fleche usted esos ojos, morena!
(pág. 193).

PEPONA: No se lleve usted mi copa, que será saber mis secretos.
EL JÁNDALO: Ya sus ojos me los han contado.
(pág. 196).

El *fatum* trágico sobrevuela las almas de estos criminales. Si en *Salomé* los agüeros cumplen una función relevante, «mira la luna, parece una mujer muerta», «la luna andaba buscando un muerto, pero no sabía que era a él a quien buscaba» (pág. 57), análogo papel desempeñan en *La Cabeza del Bautista*. La luna, en su condición de Selene, de Hécate, incidirá sobre un único personaje, el Jándalo, que concentra en sí al Joven Sirio, a Iokanaám y a la propia hija del rey. Una glosa referida a Pepona y la escena que preludia el fin de Alberto Saco, la vinculan directamente con la incorporación mítica de las pasiones ocultas, «la morbosidad dulce de lo prohibido», «el lado femenino de toda realidad»⁴⁹.

⁴⁹ L. A. de Villena, *op. cit.*, pág. 98.

(El claro de luna en el huerto de limoneros) (pág. 179).

(La luz melodramática del acetileno) (pág. 179).

JOVEN SIRIO: ¡Qué hermosa está esta noche la princesa Salomé!
EL PAJE DE Mira la luna. ¡Qué rara parece! Se diría una mujer que sale
HERODÍAS: de una tumba. Parece una mujer muerta. Se diría que está
buscando muertos.

(pág. 29).

(Aparece levantado el azadón que brilla a la luna y queda en el umbral con gesto de dura interrogación) (pág. 191).

Esta última advertencia es definitiva. Conjuga los tres instrumentos del latrocinio: espiritual (Selene), carnal (Pepona) y física (el azadón). Unión que se reafirma en la tercera y esclarecedora didascalía:

(Retocándose el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una venta y entorna la falleba. Entra la luna. La Pepona cobra un prestigio popular y romántico, con el rasgueo de las guitarras, inclinadas sobre la noche de estrellas) (pág. 192).

Se diría que desciende de la copla andaluza, rodeada por gitanas de Romero de Torres: «Morena tiene que ser/la tierra para ser buena,/y la mujer para el hombre/también ha de ser morena». Un precedente inolvidable de Perla Chávez, la mestiza de *Duel in the sun* (*Duelo al sol*, King Vidor, 1946)⁵⁰. El Jándalo queda cautivado ante esta visión, «¡no me fleche usted esos ojos morena!». Cuando abandone la estancia invitándole a cenar, Alberto Saco es ya un pobre cautivo del contoneo de sus caderas. Los tres mil pesos que iba a pedir por mantener la boca cerrada pasan a segundo término. Sólo piensa en conquistar a una mujer

⁵⁰ *Duelo al sol* se resume en una «roca-cabeza» humana con el cielo de un rojo encendido dominando el fondo del encuadre. La cámara inicia un movimiento en panorámica descendente combinado con un *travelling* que nos acerca hacia una pequeña flor silvestre que crece inexplicablemente entre rocas y cactus retorcidos. La voz del narrador (Orson Welles) relata los orígenes de la extraña flor asociados a la vida de una muchacha que tuvo su último encuentro amoroso en el desértico escenario: Perla Chávez (Jennifer Jones). Más allá de la piedra (metáfora de Lewt, el amante a quien ejecuta (Gregory Peck), destacan las palabras que atañen a la historia de amor de Salomé, Pepona o Micaela: «Porque cuando el sol se pone y el viento frío sopla a través del desierto, todavía hay alguien de sangre india que habla de Perla Chávez, la joven mestiza de la frontera y el proscrito con quien tuvo aquí su postrera cita. Una flor desconocida crece entre los trágicos despeñaderos en donde desapareció Perla; Perla, la personificación de una flor silvestre nacida de la arcilla dura, de impetuoso desarrollo y vida efímera». Pero sobre todo el gran final vincula la tragedia de Vidor a la tragedia de Wilde. La fisicidad es la clave: los movimientos desesperados, arañando la tierra con los dedos, mientras se acerca, empapada en sangre y en sudor, al moribundo Lewt, su trofeo. Trofeo que conduce a Perla hasta la muerte. Para ampliar las concomitancias de esta película con las distintas visiones de la hija de Herodías véase el estudio de Quim Casas, *Batman/Duelo al sol*, Barcelona, Libros «Dirigido», col. Programa doble, 1996.

que «lo torea». Quiere estrecharla por el talle y beber de su boca pero ignora que la faena será completa, volapié incluido⁵¹. La última escena simboliza la desorientación que invade a espectadores y títeres:

(El compadrito estrecha del talle a la coima y le pide los labios. Arden los ojos de la bribona. Por entre los pliegues del poncho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo. El dedo, con luces de un anillo, se aguza rabioso. Don Igi se advierte el facón oculto en su manga. La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche. Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes parece mudada la ley del tiempo⁵². La coima suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares. Sus ojos turbados se aprietan al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi. La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo) (pág. 197).

Tras el plano que enfoca el borde de la faca, deudo del más puro *suspense*, la acción se detiene y hay un retardando, una visión a cámara lenta del abrazo entre la Pepona y el Jándalo⁵³, del nacimiento del erotismo subterráneo en la mujer y del facazo que el viejo chantajista recibe por la espalda. Sin embargo, la fijación patética es interrumpida: mientras la Pepona busca frenéticamente la boca del muerto, Don Igi comenta: «Mejor me fuera haberlo transigido con plata» (pág. 198). Esto lo explica el propio Valle⁵⁴: «Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos».

⁵¹ La interpretación del episodio bíblico como faena («lo torea») reaparece en un director tan original como Pedro Almodóvar. En *Matador* nos propone una Salomé (Assumpta Serna) que asesina a sus amantes clavándoles una peña en el cuello. Su atracción hacia el torero (Nacho Martínez) culminará en un fatal desenlace. Tal vez sea una de las miradas más personales hasta la adaptación que Carlos Saura estrenó en el 2002 (*Salomé*), protagonizada por Aida Gómez tanto en la gira teatral como en la gran pantalla.

⁵² Sólo en el instante en que el tercer vértice del *Retablo*, la Muerte, se hace dueño de la acción, Valle decide congelar la escena. A través de la foto fija subraya la débil frontera que va del abrazo entre los jóvenes a la muerte del Jándalo. J. Lyon en *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge University Press, 1983, pág. 162, ha señalado: «Only a certain times when death intrudes abruptly into the action, is the ceaseless movement momentarily arrested and the stillness beyond fleetingly glimpsed. Such are the moments of suspended animation that Valle introduces on the deaths of El Jándalo in *La Cabeza del Bautista*».

⁵³ J. A. Hormigón, en *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Comunicación, Madrid, 1972, pág. 212, opina que en el momento del abrazo hay un detenimiento de la acción, un retardando, que ralentiza el abrazo entre Pepona y Jándalo.

⁵⁴ Cf. D. Dougherty (entrevista del 12 de septiembre de 1921 en la Habana), en *Un Valle Inclán olvidado*, Fundamentos, Madrid, 1983, págs. 107-108. Recogido en M^a. T. Cattaneo, «Brujería para siluetas, Lectura de «Ligazón»», *op. cit.*, pág. 277.

El paso de enamorado a muerto que le acontece al Jándalo puede ser entendido como «peripezia», el trueque de fortuna que marca el desenlace de la tragedia. El gaucho comete el error de enfrentarse con el destino al pretender un amor fuera de su alcance y será destruido por la mujer que ansía, por una boca tentadora y mortal. Incurre en la *hybris* clásica. La obsesión en *Salomé* y *La Cabeza del Bautista* por las bocas rojas, en un acto de acusado vampirismo, es de la mayor trascendencia pues Valle recoge el final de Wilde y lo imbrica con la escuela de Rubén Darío. Al poeta nicaragüense debemos la introducción de un ardiente erotismo, pleno de sexualidad, como hacía siglos no se conocía en la lírica castellana⁵⁵. Para Darío, la vida sólo tiene sentido cuando se ama. En *Cantos de Vida y Esperanza* relucen algunos ecos de esta imagen vampírica:

¡Carne, celeste carne de mujer! Arcilla
—dijo Hugo—; ambrosía más bien, ¡oh, maravilla!
La vida de soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco o beso,
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino⁵⁶.

SALOMÉ: ¡Ah! No quisiste que besara tu boca, Iokanaán. Ahora la besaré. La morderé con mis dientes como se muerde una fruta madura. Sí, Iokanaán, ahora he de besar tu boca. ¿Te lo dije, verdad? ¿No te lo dije? Pues ahora la besaré.
(pág. 106).

SALOMÉ: ¡Ay, he besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca! En tus labios había un sabor acre. ¿Es ese el sabor de la sangre? Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre. Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! ¡He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca!
(pág. 110).

En Valle leemos:

PEPONA: ¡Bésame otra vez, boca de piedra!
DON IGI: No le platiques al cadáver.
PEPONA: ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas!
DON IGI: Niña, ¿qué hace? ¿La boca le besa, después de ultimarle?
PEPONA: ¡La muerdo!
DON IGI: ¡Supera el escarnio!
PEPONA: ¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú, viejo malvado!
(pág. 198).

⁵⁵ R. Ferreres, «La mujer y la melancolía en los modernistas», en L. Litvak (ed.), *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1981, págs. 171-183.

⁵⁶ R. Darío, *Azul/Cantos de vida y esperanza* (ed. de Á. Salvador), Espasa Calpe (col. Austral), Madrid, 1992, pág. 236.

El dramaturgo gallego contempla la muerte del Jándalo como un espectáculo no exento de hermosura. Hay notas de horror pero asociadas a la «muerte-éxtasis»⁵⁷. Ya en la descripción de Concha en *Sonata de otoño* incorporaba este gusto satánico:

¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta!⁵⁸.

La desautomatización termina con el parlamento de Don Igi que cierra la farsa: «Mejor me hubiera sido haberlo transigido con plata» (pág. 198). John Lyon opina que en la historia bíblica, y en la obra de Wilde, es Herodías quien desea que Juan el Bautista sea asesinado para declarar su matrimonio con Herodes ilegal, olvidando así que Pepona se mueve por avaricia y es una mezcla de ambas⁵⁹. Pero su brillante artículo prescinde de las dos últimas intervenciones. Mientras Herodes exclama «¡Matad a esa mujer!» (pág. 111), Don Igi piensa que lo mejor hubiera sido pagar a Alberto Saco. En *Salomé* la cabeza se percibe como un trofeo que puede despertar el amor aunque éste sea de sabor acre; mas la princesa pronto privilegia el aspecto esencial de su tentadora feminidad: ha conseguido besar lo que estaba vedado para ella. Pepona, en cambio, manifiesta su intención de ¡bajar a la tierra abrazada al cuerpo de Jándalo! y abandonar así todo lo que ofrece Igi.

Es en el momento del «beso de piedra»⁶⁰ cuando siente la necesidad de ser amada; si bien esta necesidad se percibe como consecuencia y secundariamente. Sólo al final, Salomé y Pepona descubren su pasión por la presa y al servicio de este anhelo, típicamente masculino, ponen todas las violencias que el varón suele usar para imponer su voluntad. Por eso, en lugar de una flor estas mujeres portan entre sus dedos una cabeza segada. Así concluye, de forma abrupta y muy filmica⁶¹, la «tragedia»: sin comentario, ni explicación, ni ejemplaridad. Tal vez Pepona haya descubierto el verdadero amor, tal vez termine por prescindir de la compañía de Don Igi. O quizá sea encarcelada por homicidio. Lo único que queda claro es que los individuos que se entregan a sus instintos —la avaricia, la belleza febril— no tienen una clara conciencia de las cosas. La carnalidad los devora. Sobre todo cuando ésta es morena, trágica.

⁵⁷ E. Anderson-Imbert, «Escamoteo de la realidad en las sonatas», en A. N. Zahareas (ed.), *op. cit.*, págs. 203-215.

⁵⁸ R. M^{te}. del Valle-Inclán, *Sonata de otoño/Sonata de invierno*, Espasa Calpe, Madrid, 1969, pág. 8.

⁵⁹ John Lyon, *op. cit.*, pág. 173.

⁶⁰ Las reminiscencias de la leyenda becqueriana «El beso» parecen evidentes. También aquí hallamos una escena que en cierta medida sería retomada por Buñuel para su *Tristana*: Tristana y Don Lope se adentran en una iglesia en la que hay un sepulcro con una escultura yacente que la muchacha va a besar. Después del amargo roce, Don Lope se acerca a la chica y, en la misma secuencia, la besa en los labios, profanando lascivamente una estatua sagrada o sacralizada si se quiere. A ello añadimos la vejez del «fantoche trasnochado» —Don Lope—, que puede recordar a Igi.

⁶¹ Es Anthony N. Zahareas quien aporta una exégesis cinematográfica del epílogo en «Los autos y melodramas de Valle-Inclán», *op. cit.*, pág. 375. Habla de un corte, *cut*, muy brusco en el desenlace de *La Cabeza del Bautista*.