

ECOS LITERARIOS EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE VALLE INCLÁN

Leonor Ortega Alcántara

RESUMEN

Este artículo estudia la producción dramática de Valle Inclán; especifica su inclusión en la llamada "generación del 98" y muestra una serie de temas literarios que Valle utiliza en sus esperpentos. Estos temas son deformados por el autor en el género que normativiza, el esperpento. Finalidad.

Palabras clave: Generación del 98, teatro, esperpento, Valle Inclán.

1. Introducción

La producción dramática del célebre autor noventayochista, tantas veces alabada y otras tantas denostada a causa de factores diversos, ocupa aquí un breve estudio sobre su carácter, forma y peculiaridades, así como la influencia que otras obras produjeron en ciertas comedias, melodramas para marionetas, farsas y en sus esperpentos, género que no inventó dicho autor (la literatura barroca española fue muy rica en éstos, véase *Los sueños* de Quevedo), sino que lo normativizó.

En primer lugar, aunque sea brevemente, es necesario determinar el carácter normativo de la "generación del 98": dicha denominación se la debemos a Azorín quien, en 1913, acuñó dicho término generación del 98 en que agrupó a una serie de escritores (Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle, Benavente, Rubén Darío) y así lo afirma:

"Un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud de 1898: Ramiro de Maeztu escribía impetuosos y ardientes artículos en los que se derruían los valores tradicionales y se anhelaba una España nueva, poderosa. Pío Baroja, con su análisis frío, reflejaba el paisaje castellano e introducía en la novela un hondo espíritu de disociación...El movimiento de protesta comenzaba a inquietar a la generación anterior"¹.

Dichos autores nunca se sintieron adscritos a este marco y así lo mostraron repetidas veces Baroja (quien llegó a afirmar lo siguiente: "Yo no creo que haya habido ni que haya una generación de 1898. Si la hay, yo no pertenezco a ella.") y Unamuno quien publicó lo siguiente:

"Sólo nos unían el tiempo y el lugar, y acaso un común dolor: la angustia de no respirar en aquella España, que es la misma de hoy. El que partiéramos casi al mismo tiempo, a raíz del desastre colonial, no quiere decir que lo hiciéramos de acuerdo"².

Así pues, todos destacaron por su marcado carácter individual, en un principio regeneracionista y posteriormente revolucionario, que les permitió reflejar la realidad desde ópticas y concepciones estéticas diversas; las preocupaciones de los jóvenes nacidos en 1870 se resumen en un acendrado individualismo, en un existencialismo reflejado en su vida y en sus obras y, finalmente, en el tratamiento del tema de España desde un punto de vista subjetivo; conciben estos autores la realidad española como crisis, como enfermedad cuyos orígenes deben ser rastreados en su intrahistoria y ésta se encuentra en el reflejo de personajes, figuras y ambientes castellanos, donde nace España. Véanse las afirmaciones de Unamuno:

"Fue grande el alma castellana cuando se abrió a los cuatro vientos y se derramó por el mundo; luego cerró sus valvas y aún no hemos despertado. Mientras fue de la casta fecunda no se conoció como tal en sus diferencias; su ruina empezó el día en que gritando '¡Mi yo, que me arrancan mi yo!', se quiso encerrar en sí.

¿Está todo moribundo? No, el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la intrahistoria, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo."³

La disección de sus males, su exposición y la reflexión de dichos problemas se trata de diversa manera; Baroja propone la acción o la ataraxia, Unamuno muestra la realidad desde un complejo mundo filosófico. Desde el estudio estilístico de su producción literaria, se encuentran ciertos rasgos formales que coinciden en estos autores; llevaron a la práctica una innovación literaria, al oponerse al carácter prosaico de la literatura precedente; renuevan la lengua literaria; destaca su poética de la austeridad estilística y, finalmente, las innovaciones que aportaron en los géneros literarios.

Por su parte, Valle enseña, asimismo, la realidad española aunque sus supuestos estéticos no coincidan con los del resto del grupo; se inició nuestro autor en la estética modernista y el Simbolismo francés, así como el Decadentismo italiano, marcaron profundamente su producción literaria. Así le califica Azorín:

"Valle Inclán, con su altivez de gran señor, con con sus desmesuradas melenas, con su refinamiento de estilo, atraía profundamente a los escritores novicios y les deslumbraba con la visión de un paisaje y de unas figuras sugeridas por el Renacimiento italiano; los vastos y gallardos palacios, las escalinatas de mármol, las viejas estatuas que blanquean, mutiladas, entre los mirtos seculares; las damas desdeñosas y refinadas que pasean por los jardines en que hay estanques con aguas verdosas y dormidas."⁴

Valle no reconoce normas retóricas ni poéticas y, en consecuencia, transgrede los géneros literarios y los mezcla en un ansia de conseguir una pureza estética; crea y normativiza un género cuyos precedentes, como he avanzado anteriormente, ya se encuentran en la literatura satírica del Siglo de Oro español, el esperpento cuya característica se encuentra en la reproducción estética de lo feo, lo cruel, lo grotesco de la realidad. Su propósito no fue conmover ni identificar una literatura con un público, más bien persigue la concepción de una nueva realidad que, sobre todo en su producción dramática, siempre fue rechazada. Acusa y detesta a los autores que triunfan sobre las tablas, los califica de embaucadores, mentecatos y zafios que aprovechan un fácil aplauso y no cultivan la literatura con toda pureza, aunque descalifica al público que los contemplan. Así afirma:

"El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y esa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida."⁵

El género dramático fue el más cultivado y el de mayor aceptación por la burguesía a lo largo del siglo XIX; este público, ávido de distracciones, deseaba y exigía a empresarios, directores de compañías y a los propios autores un modelo dramático establecido; éste se correspondía con el que impusieron Benavente y Echegaray, a mediados de dicho siglo, donde el reflejo con el público que llenaba los teatros era evidente: sus protagonistas pertenecen a una clase social media-alta, sus preocupaciones y entretenimientos son los de los espectadores que los contemplan y la acción se sitúa en un espacio físico concreto (los hogares burgueses) de sencillez estructural. Estas comedias apelan a la sensibilidad y nobleza características de dicha clase social; no es de extrañar que estas obras dramáticas y, en consecuencia, sus autores triunfaran y llenaran cada noche las salas de los teatros españoles, estancando así la escena española que se nutría de insulsos melodramas, disparates cómicos, sainetes pintorescos cuyos argumentos, tramas y acciones se repetían monótonamente.

La renovación de la escena finisecular española no se produjo, pues, de manera total (tímidamente, apuntan intentos renovadores que sorprenden a los públicos catalanes ya que el Modernismo tiñe ciertas piezas de Rusiñol, al igual que otros dramaturgos quienes experimentan las formas dramáticas de Ibsen o de Maeterlinck, aunque sin el éxito esperado); es necesario esperar los primeros y tímidos triunfos iniciales de García Lorca para el encuentro de una dramaturgia llena de contenidos y de formas nuevas; sin embargo, ya había realizado una gran reforma otro autor, Ramón M^a. del Valle Inclán, quien se desprendió de las influencias escénicas decimonónicas y cultivó una dramaturgia que enlaza, cruel y sublimemente, fragmentos líricos, narrativos y dramáticos.

Sus obras (hoy prácticamente conocidas, aunque no totalmente puesto que exigen gran concentración de los actores, del público y una compleja escenografía) no llegaron a las tablas en vida del autor y las razones eran evidentes: se oponía nuestro autor a reflejar miméticamente el mundo burgués, entre otros factores, porque no le interesó; por otra parte, siempre sintió honda admiración por la figura del dramaturgo William Shakespeare y resaltó la complejidad de sus obras y la capacidad reflexiva de los personajes de dicho autor que le llevó a afirmar lo siguiente:

"La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe... Si hubiese sabido (*nuestro teatro*) transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Ilíada*."⁶

Valle llevó a la práctica este modelo, creó un personaje reflexivo, aunque insertado en la realidad social decimonónica; retrató la sociedad española mediante la técnica del cuadro, certeras instantáneas que reflejan, cruda y fragmentadamente, una sociedad en crisis, donde la corrupción se alberga en todos los niveles y estamentos sociales, desde la política, la religión, la cultura, los militares, la población. Los únicos valores reales son los que las leyes de los instintos marcan en el ser humano, por lo que las motivaciones que le empujan (por tanto, deben ser representadas) son la lujuria, el deseo, la ambición, entre otras; así, el hombre aparece como una marioneta, envuelto por una serie de instintos primitivos. Ésta es su concepción dramática:

"Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva... Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro."

A través de toda la producción dramática de dicho autor detectamos, además, figuras, ambientes y situaciones que nos remiten bien a obras literarias, bien a la tradición; temas que habían sido sublimados en las tablas o que habían obtenido un gran éxito fueron deformados por Don Ramón y llevados a la farsa, cuando no al esperpento, ya que para nuestro autor no poseía ningún valor la concepción mimética de la realidad, bien al contrario; aprovechó el mundo artificioso del teatro para representar la vida humana que se convierte en farsa y a su personaje, el ser humano, en un simple guiñol.

Así pues, el mundo dramático valleinclinanesco es un teatrillo donde el ser humano es una marioneta que intenta llegar al final de la obra, pese a quien pese y a costa de lo que sea, degradación de la sublime concepción calderoniana del mundo como teatro, del hombre como actor; esta consideración valora la concepción estética de Don Ramón como "*superación del dolor y de la risa*", considera la vida como esperpento donde "*los héroes clásicos han ido a pasearse... El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.*"⁷.

Contrariamente al drama clásico o al burgués, nuestro autor no pretendió enseñar ni divertir sino que hizo tabla rasa de los valores éticos y estéticos al uso para mostrar una realidad evidente desde una óptica descarnada y cruel pero verosímil: la deformación de un personaje o de un tema clásico la realizó mediante la inversión de los valores e ideas encarnados en ellos; Valle consiguió esta deformación a través de su descripción en los apartes (ahí califica la situación dramática y el personaje), a través del diálogo y mediante la animalización del hombre.

Así pues, sobre la escena encontraremos personajes con taras físicas de quienes se aprovecharán otros, sin ningún escrúpulo moral, para obtener algún beneficio pecuniario de ellos; otros representarán la plasmación de la superstición colectiva; la gran mayoría mostrará la sociedad de los bajos fondos, la más numerosa, que se aglutinará alrededor de una minoría que detenta el poder (político, económico, moral, religioso o intelectual). Todos estos personajes poseen un rasgo moral común y éste se encuentra en su obediencia a las leyes más primitivas, quizá las más auténticas. Las fuerzas primigenias de la avaricia o la lujuria, utilizadas como único medio de subsistencia, destruyen y subvierten el orden moral establecido en el teatro burgués y muestran otro tipo de dramaturgia que debe ser contemplada con cierto distanciamiento y frialdad, la del teatro de marionetas; mediante éstas cualquier tema puede ser representado, sin que importe su carácter (cómico o trágico); ésta es la única manera de aprehensión de la acción dramática en su concepción de los personajes vistos "en alto, a igual altura y de rodillas" según Valle: mientras que la identificación con el personaje ofusca los sentimientos y su concepción heroica eleva las acciones de éste, la visión "de rodi-

llas" clarifica su acción y sus motivaciones. El personaje debe contemplarse como a un muñeco, puesto que sus acciones provocan hilaridad o dolor, siendo indiferente el carácter (cómico o trágico) de la acción; la unión de estos elementos (muñecos, acción trágica y cuadros), nada convencionales logrará la "superación del dolor y de la risa". Así, mediante muñecos que desempeñan acciones que, tradicionalmente, no les corresponden y personajes que actúan como marionetas, Valle consiguió su máxima y convirtió temas, motivos y personajes heroicos o trágicos en sombras deformadas, mediante su teoría estética del esperpento.

2. Los Cuernos de Don Friolera o la Parodia de Otelo

Un ejemplo claro de lo expuesto se encuentra en *Los cuernos de Don Friolera*, escrita en 1921, donde Valle aprovechó para contrastar esta teoría estética en boca de dos personajes; en esta obra, nos ofrece tres versiones de un mismo tema literario, el del celoso que mata a su esposa por creerla adúltera; su referente literario se encuentra en *Otelo* de Shakespeare, que puede ser resumida como la tragedia del militar Otelo que mata a la inocente Desdémona a causa de la imposición de su alférez Yago, quien la acusa de adulterio; Valle reconstruye la historia, enmarcándola de un prólogo y un epílogo, donde se muestra el tipo de teatro deseado y abominado por el autor gallego. Centra la acción en un nuevo marco espacio-temporal, en la España decimonónica.

En el prólogo, la representación de unas marionetas muestra la concepción de los personajes trágicos como muñecos y la condensación de la acción dramática, además de la total carencia de valores morales convencionales, hecho que desencadena un diálogo entre dos personajes llamados Don Estrafalario y Don Manolito sobre literatura y estética, afirmando el primero "...Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos (...) Porque ya son inmortales."⁸. Así, enseña Valle el teatro que alaba es el de un bululú, quien muestra a tres personajes en un tablado y escenifica un breve pasaje en el que el Fantoche asesina a su amante, la Moña, ya que le traiciona con otro hombre; ante la presencia de la autoridad civil, se libera de la prisión al soltar un duro y, con su sonido, logra que la muerta resucite, restando ambos vivos aunque sin honra, lo que modifica el sistema del honor, que debía ser restituído con sangre, según las convenciones éticas del drama isabelino y del teatro áureo español. Lo grotesco se encuentra en el lenguaje de ciertas situaciones, como la explicación que ofrece la Moña al oler a aceite y la que da el bululú:

"EL BULULÚ.- Si la camisa de la bolichera huele a aceite, mátela usted.

LA MOÑA.- ¡Ciego piojoso, no encismes a un hombre celoso!

EL BULULÚ.- Si pringa de aceite, dele usted mulé. Levántele usted el refajo, sáquele usted el faldón para fuera, y olisquee a qué huele el pispajo, mi Teniente Don Friolera. ¿Mi Teniente, qué dice el faldón?

FANTOCHE.- ¡Válgame Dios, que soy un cabrón!

EL BULULÚ.- Déle usted, mi teniente, baqueta. Zúrrela usted, mi teniente, el pandero (...)

MOÑA.-Vertióseme anoche el candil al meterme en los cobertores. ¡De eso me huele el fogaril, no de andar en otros amores! ¡Ciego mentiroso, (...) no encismes el corazón de un enamorado celoso!"⁹.

Y la resurrección de la muerta al oír un duro y recogerlo:

"EL BULULÚ.-Al pie de la muerta, suene usted, mi Teniente, un duro por ver si despierta. ¿Mi Teniente, cómo responde?

EL FANTOCHE.-¿Cómo responde? Con una higa, y el duro esconde bajo la liga."¹⁰.

Elemento que no existe en la versión del romance de ciego, donde Don Friolera mata a la mujer adúltera y a su amante y es recordado como ejemplo de militar, siendo ennoblecido este personaje, mientras que su mujer es descalificada:

"A la mujer y al querido
los degüella con un hacha,
las cabezas ruedan juntas,
de los pelos las agarra,
y con ellas se presenta
al general de la plaza.
Tiene pena capital
el adulterio en España,
y el general Polavieja,
con arreglo a la Ordenanza,
el pecho le condecora
con una cruz pensionada.
En los campos de Melilla
hoy prosigue sus hazañas..."¹¹.

La conducta de Don Friolera es ejemplar y sigue los cánones convencionales del honor en esta versión que aparece en el epílogo y que oyen los dos personajes del prólogo, ofreciendo una crítica negativa a esta versión:

"DON ESTRAFALARIO.- Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo.

DON MANOLITO.- De la mala literatura (...) Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos."¹².

Entre ambas partes desarrolla nuestro autor el drama grotesco de Don Friolera quien tiene de común con el personaje sespiriano su estado civil (casado), su edad (madura) y su actividad militar (es Teniente); Doña Loreta es la contrafigura de Desdémona y su vínculo con ella se encuentra en su matrimonio con el militar celoso ya que por lo demás carece del candor y de la inocencia de la esposa de Otelo, es una coqueta que logra embriagar a su marido y salvarse de su posible muerte; conoce el motivo de la ira de su marido (Desdémona lo sabe poco antes de morir) y bromea con su supuesto amante al renunciar salir en las revistas a causa de los celos del Teniente; Valle le califica de "tarasca", lo que le aleja aún más de Desdémona.

El elemento grotesco y distorsionador se encuentra en los monólogos de Don Friolera, que remiten al drama de Shakespeare y en ellos plantea, de manera cruda y desgarrada (aunque irónica), la conciencia del Teniente que se divide en sus sentimientos contradictorios, como hombre y como miembro de un cuerpo militar, entre su deseo de perdón y su obligación de vengar el honor perdido. Este monólogo posee cierto interés por su análisis psicológico del personaje; estos fragmentos se contradicen y se complementan ya que Valle mezcla las versiones del prólogo y del epílogo en esta parte central. Veámoslo:

"¡Mi mujer piedra de escándalo!... ¡A mis años andar a tiros!... ¿Y si cierrase los ojos para este contrabando? ¿Y si resolviese no saber nada? ¡Este mundo es un solfa!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde...Y al sujeto, en estas circunstancias, le piden que degüelle y se satisfaga con sangre, como si no tuviese otra cosa en el alma...Y todos somos unos botarates. Yo mataré como el primero...Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones!"¹³.

A pesar de que la sociedad, por boca de Doña Tadea (verdadero Yago deformado, convertido en una vieja entremetida) califica la muerte de la esposa adúltera como innecesaria, el Cuerpo Militar le exige la muerte de Doña Loreta y de su amante como única solución puesto que la situación de Don Friolera constituye un escarnio para todo militar; el desenlace muestra la inversión y hasta cierto punto el seguimiento de la tragedia: Otelo asesina a su esposa que es inocente de toda culpa y Don Friolera mata a su hija por lo que es arrestado en estado de enajenación mental. Estas variaciones del drama *Otelo* sirven a Valle como espejos deformantes de la tragedia, de los personajes y de las situaciones dramáticas en dicha obra.

3. *Las Galas del Difunto. Parodia del Don Juan Tenorio*

Su entronque se produce con su referente literario mediante la repetición de frases, de personajes y de situaciones dramáticas de una obra teatral de gran éxito sobre las tablas, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; nuestro autor aprovecha su vigencia para desmitificar la figura del audaz libertino, convertido en un soldado repatriado de Cuba llamado Juanito Ventolera que concierta una cita con una prostituta, acude al cementerio para robar los hábitos con que fue enterrado cierto comerciante, se presenta ante la viuda del boticario con el traje con que amortajó a su difunto esposo y de la misma manera en el prostíbulo, pudiendo pagar la cama y a la prostituta con la que tenía la cita.

La inversión macabra de la obra de Zorrilla se encuentra en el tratamiento formal de ciertos personajes y situaciones comunes con el *Don Juan Tenorio* como son el encuentro entre su protagonista y Doña Inés, la carta que aquél le dirige, la visita al cementerio, el convite al difunto y la aparición del Comendador. En la obra de Zorrilla, el amor entre Doña Inés y Tenorio se realiza a través de una intermediaria y en la obra de Valle existe un referente que puede unir a la Daifa y a Juanito Ventolera (éste conoció al hombre que se iba a casar con ella, pues luchó en su mismo regimiento y murió en Cuba, por lo que espera obtenerla); no existe amor entre ellos, como en el drama romántico, sino deseo lujurioso. Por otra parte, si Doña Inés estaba bien guardada en un claustro regido por la Madre Abadesa, la Daifa no puede salir del prostíbulo regido por la Madre Celestina donde viven "las niñas del Pecado"; la inversión es total, de un claustro de monjas a un prostíbulo, de la rígida Madre Abadesa (rígida en sus preceptos morales y religiosos) a la rígida Madre Celestina (por necesidad y avaricia), de la inocente novicia Doña Inés a punto de profesar a la prostituta Daifa quien exige dinero a cambio de placeres carnales. La identificación entre dos personajes tan diferentes se produce a través del calco de las frases que dice Don Juan Tenorio a Doña Inés o que hacen referencia a ella, en boca de Juanito Ventolera:

"JUANITO VENTOLERA.-¿Es para mi ese reclamo, paloma?...¡Madre priora, quiero llevarme una gachí! ¡Redimirla! ¿Dónde está esa garza enjaulada?...¡Luz de donde el sol la toma ...!"¹⁴.

Frases que pertenecen a la descripción de Doña Inés realizada por Brígida:

"Pobre garza enjaulada,
dentro la jaula nacida"¹⁵.

y de la carta que envía Don Juan a Doña Inés:

"Luz de donde el sol la toma,
hermosísima paloma
privada de libertad".¹⁶

Juanito Ventolera llama paloma a la Daifa con el significado de "prostituta" y este sentido invierte la imagen de Doña Inés mediante su contrafigura; por otra parte, si el Comendador había enclaustrado a su hija y decidido su profesión al conocer el carácter libertino de Don Juan, Valle transforma a este personaje en un avaro boticario que había rechazado a su hija (la Daifa) del hogar, cuando quedó encinta, y enviado al prostíbulo indirectamente; dicho personaje guarda todo su dinero para sí, no lee la carta que le envía su hija y la guarda entre sus ropas, muriendo poco después y siendo amortajado con su propio dinero.

Otra situación común con el drama romántico se encuentra en la escena en el cementerio, antes hogar del libertino, convertido en mausoleo donde reposan sus víctimas, el Comendador y Doña Inés entre otros; lo que motiva a Juanito Ventolera para acudir al cementerio es la avaricia ya que decide intercambiar sus pobres ropas por el elegante terno del difunto boticario. Como Don Juan, va acompañado de "tres pistoles famélicos", degradaciones del Capitán Centellas y de Avellaneda, los militares compañeros de las francachelas de Tenorio; con éstos realiza el macabro convite y, de la misma manera, Ventolera apuesta que se presentará vestido con el traje del difunto en el prostíbulo y ante la viuda, situaciones que corresponden en el drama romántico a la aparición del Comendador aceptando la cena y a la aparición del espectro en la casa de Tenorio, respectivamente. Estas situaciones son degradadas por Valle al incluir nuevos elementos distorsionadores en la obra: Juanito Ventolera se enfrenta a la viuda del boticario, vestido con su traje y representándole de esta manera, le exige su bombín, ante el terror de la mujer, puesto que regresa del otro mundo porque, tal como dice, "me espera una gachí de pistó." La reacción de ambos grupos (amigos por un lado y la mujer del boticario por otro) es totalmente distinta; los primeros le reciben amistosamente y alaban la buena calidad de las prendas robadas, la viuda se impresiona tanto como Tenorio ante la aparición del espectro aunque les diferencia la reacción ante el muerto (Tenorio teme su condenación eterna, la viuda no desea escuchar los reproches del difunto a causa de su avaricia); si en el mundo romántico, el uso de apariciones fantasmagóricas servía de medio para calificar ciertas conductas, como desdoblamiento de la conciencia (individual o colectiva) sobre un hecho cometido que reclama justicia, como la representación de lo desconocido, desaparece esta función cuando se transforma en un personaje difunto, lo que equivale en Valle a la afirmación del hombre mientras vive y a su total desvalorización tras su muerte; así, el provecho de sus bienes (aún mediante el saqueo al difunto en su propia sepultura) no constituye un sacrilegio sino una razón de sentido común que mueve a estos personajes.

De esta manera, Valle logra desembarazarse del elemento barroco que acompañaba al mito del burlador, el del convidado de piedra o la aparición del difunto. Invierte grotescamente el drama reconociéndolo así el propio autor: "después de este folletín, los cafeses son obligados"¹⁷.

4. La Cabeza del Bautista

El episodio bíblico de Salomé ha sido tratado hasta la saciedad desde mediados del siglo XIX, sobre todo en la literatura francesa y en la ópera finiseculares; la belleza de la protagonista equivale a la pureza, la maldad satánica, la esterilidad, según los casos. Una recreación del episodio del Nuevo Testamento se encuentra en el drama *Salomé* de Oscar Wilde, a partir del cual se establecen algunos nexos (desvirtualizadores siempre) con *La cabeza del Bautista*; en la obra de Wilde, Salomé se enamora del Bautista, quien declara que es impura como su madre (adúltera); Salomé, despechada, pide la cabeza del Bautista a Herodes, hombre supersticioso que acaba accediendo a la exigencia de su hijastra (apoyada por su madre), la cual acaba enajenada al besar los labios del decapitado.

La condensación realizada por Valle, la dualidad de los caracteres por parte de un personaje y su consideración de "melodrama para marionetas" convierte la obra o el episodio en un relato original. Sus personajes principales son tres: la Pepona que encarna en ocasiones a Salomé y en otras a la propia Herodías, Don Igi es la contrafigura de Herodes y Alberto Saco, el Jándalo, al Bautista. Traslada el conflicto a España, al ámbito de aquellos hombres que lograron cierta fortuna en América; el tema puede resumirse como la condenación del avaro. Don Igi, indiano, mantiene en su establecimiento a la Pepona con quien vive amancebado (único rasgo que identifica a la mujer como Herodías, pues poco le importa el tipo de vida que tenga mientras el dinero no le falte), mujer que le libraría del chantaje del Jándalo, quien conoce su pasado en América y su oculto crimen para heredar el dinero de su madre; la Pepona, le instigará a matar al joven quien (al igual que el Bautista) podría publicar sus acciones pasadas, constituyéndose en conciencia popular, por lo que ella se convierte en el cebo que atraerá sexualmente al joven (en este momento, es contrafigura de Salomé, sólo en lo físico), momento que aprovechará Don Igi para ejecutar (punto de común con el Tetrarca de Galilea) al joven; como la heroína del drama de Wilde, se arrepiente de su complicidad en el asesinato del joven y besa su boca, lamentando que la avaricia haya predominado sobre el deseo, representada por el viejo en mayor medida en lugar de la juventud que le ofrecía el Jándalo.

Esta solución tan inaudita constituye uno de los soportes para denominar la pieza "melodrama para marionetas": Valle presenta a los personajes como fantoches movidos por un instinto básico de supervivencia, la avaricia, suficientemente poderoso para matar; los personajes bíblicos son trasladados a una realidad española deformada. El indiano Igi es viejo y débil; contrariamente, su oponente es joven, fuerte, bien parecido y lleva un secreto que debilita aún más al indiano; desde esta perspectiva podemos relacionarles con Herodes (temeroso del Bautista) y con el Bautista; la Pepona encarna doblemente a Herodías y Salomé

(amancebada con Igi, vive transgrediendo las normas morales y religiosas) e incita al indiano para matar al Jándalo mientras le atrae aunque lamente su muerte, dos rasgos que la equiparan a Salomé, deformada en las acotaciones por el autor "mujerona... hembra de los rizos...con ojeras...coima"¹⁸. La farsa queda concluida, su insólito final contribuye a su cierre temporal como un retazo de vida humana contemplado a gran velocidad.

5. Cervantes y Valle

Hay múltiples ecos literarios que remiten directamente a Cervantes en la producción dramática de Valle; aparecen de manera directa en la *Farsa italiana de la enamorada del rey*, donde los personajes de Altisidora, el caballero del Verde Gabán, Maese Pedro y su retablo, Maritornes, pertenecientes al *Quijote*, nutren la rica comedia del autor gallego; asimismo presenta a los personajes cervantinos de manera metafórica mediante su transformación grotesca. Así, lo contemplamos en *Luces de bohemia*, pues sus personajes protagonistas, Max Estrella y Don Latino, encarnan al hidalgo loco y a su escudero respectivamente; los dos realizan un viaje dantesco (que parafrasea el recorrido de *Don Quijote* a través de la humanidad) y muestran una realidad cruda y totalizadora del panorama económico, político, cultural e ideológico español mediante breves escenas llenas de contenido. Su carácter fragmentario vincula esta obra con la novela picaresca cuyo protagonista servía de hilo conductor de los diversos cuadros de la vida española en que la degradación moral era inversamente proporcional a la posición social; de esta manera, es comprensible el proceder de Don Latino quien ha robado a su amo, ha especulado con su obra y ha cobrado el importe del billete de lotería de Max, olvidando a la familia de éste.

6. Conclusiones

Vemos que Don Ramón conocía perfectamente obras literarias pretéritas y su panorama cultural contemporáneo; emite juicios sobre todo tipo de autores, favorable y desfavorablemente, de manera directa o a través de su obra, teatraliza aún más un producto literario. Valle no pretende entretener al público, ni desea enseñar una determinada verdad moral o existencial con carácter mimético; su obra dramática rompe todos los cánones formales que delimitan los géneros literarios, su producción dramática es original y difícilmente representable pues no guarda las unidades de tiempo, espacio y acción, presenta más de veinte personajes en cada obra, su lenguaje raya los límites del estilo culto y del obsceno, el

lirismo de algunas escenas se mezcla con las salvajes situaciones de otras, transforma a los personajes en marionetas y de esta manera distancia los conflictos, crea una tensión dramática y la elimina en poco tiempo; además, ofrece una imagen especular de la vida humana mediante un caleidoscopio, diseminada en diversos fragmentos que rompen la unidad lineal de la acción y mimesis de la realidad.

Todos estos rasgos nos ofrecen una producción dramática compleja para el público decimonónico que rechazó sistemáticamente estas piezas, pues la inversión grotesca de tipos y de temas burgueses destruía el mundo que dominaba esta clase social, el modelo de conducta que se debía seguir.

Valle muestra la vida como farsa e identifica al ser humano con la marioneta; la influencia de ciertos temas fue decisiva y su fuente literaria sirvió para recrear la historia de la vida que se convertía en "superación del dolor y de la risa", fin primero y último del esperpento.

NOTAS

- ¹ AZORÍN, *ABC*, 1913.
- ² UNAMUNO, *Nuevo Mundo*, 1918.
- ³ UNAMUNO, *En torno al casticismo*, 1895.
- ⁴ AZORÍN, *op. cit.*
- ⁵ VALLE INCLÁN, *Entrevistas*.
- ⁶ VALLE INCLÁN, *Martes de carnaval*, Madrid, 1991, p. 125.
- ⁷ VALLE INCLÁN, *Luces de Bohemia*, Madrid, 1984, p. 106.
- ⁸ VALLE, *Martes de carnaval*, Madrid, 1991, p. 126.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 127-8.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 128.
- ¹¹ *Ibidem*, pp. 199-200.
- ¹² *Ibidem*, p. 200.
- ¹³ *Ibidem*, pp. 135-6.
- ¹⁴ VALLE, *Martes...*, p. 85.
- ¹⁵ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid, 1994, p. 134, vv. 1250-1.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 151, vv. 1649-51.
- ¹⁷ VALLE, *Martes...*, p. 120.
- ¹⁸ VALLE, *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, 1990, p. 146.