

El melodrama expresionista de Valle-Inclán y el extrañamiento dramático

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ

El teatro expresionista de Valle-Inclán, compuesto en la última fase de su carrera literaria, en el período denominado de *entreguerras* en la literatura europea, es una de las aportaciones más notables de las letras españolas a las universales por la originalidad de sus creaciones dramáticas y la variedad de los géneros en que éstas se expresaron.

Estos géneros dramáticos valleinclinanescos pertenecen a dos grupos muy distintos: en uno figuran aquellas obras, como los *esperpentos* y los *autos para siluetas*, a los que él dio nombre y contenido, como expresión de su originalidad creadora; y otros, como la *farsa*, la *tragicomedia* y el *melodrama para marionetas* son una renovación muy profunda, en la forma, el contenido y la presentación dramática, de géneros ya conocidos, transformados bajo el signo del expresionismo valleinclinanESCO.

En esta variedad de géneros dramáticos, unos totalmente nuevos y otros completamente transformados en su remozamiento, se destacan los *esperpentos*, que son los que han recibido hasta ahora la mayor atención de críticos y estudiosos extranjeros y españoles. La excesiva atención que la crítica ha prestado a los *esperpentos*, en parte, ha impedido que se hayan estudiado debidamente las otras formas de su arte dramático expresionista: la *farsa*, la *tragicomedia*, el *melodrama para marionetas* y los *autos para siluetas*. Este estudio es tanto más necesario cuanto nos permitirá no sólo conocer la naturaleza y caracteres de cada uno de ellos sino que proyectará más luz sobre el arte expresionista en general de Valle-Inclán y sus relaciones con el europeo, que se fue formando después de él, y esta nueva luz sobre su arte dramático expresionista servirá incluso para iluminar nuevos aspectos de los ya iluminados *esperpentos*.

* * *

Valle-Inclán, que como todo escritor simbolista, era totalmente adverso a la separación de los géneros literarios, como lo reveló en la composición de su *Comedias bárbaras*, género que participa de la naturaleza de la narrativa y de la dramática, publicó primero con el título de

novelas sus dos *melodramas para marionetas*. En 1924 aparecieron en la *Novela semanal*, con el subtítulo de *novelas macabras*, *La Rosa de Papel* y *La Cabeza del Bautista*. Pero, para mostrar la ambivalencia de su arte en estas dos obras, las dos se pusieron en escena en una misma función celebrada el 17 de diciembre de ese mismo año en el Teatro del Centro de Madrid. Y muy pronto, en 1926, las publicó en un solo volumen con otras obras dramáticas de distinta naturaleza, con el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

José Rubia Barcia, uno de los más serios estudiosos y críticos de la obra de su paisano Valle-Inclán, cree que no es una simple coincidencia el subjetivo «para marionetas» que acompaña a estas obras; y ve en él la influencia directa del *Teatro dei Piccoli* del italiano Vittorio Podreca, que actuaba por entonces en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Pero, sin negar que esto pudo haber sido un estímulo inmediato, la influencia en este punto es más honda y más antigua. Su título de *melodrama para marionetas* no viene del teatro italiano del período de *entre-guerras*, sino del francés simbolista de la anteguerra: de Maeterlinck, el maestro del simbolismo en el arte dramático y el dramaturgo que influyó más en Valle-Inclán al comienzo de su carrera literaria. Entre las primeras obras del belga Maurice Maeterlinck figuran tres breves *Alladine et Palomides*, *Interior* y *La Morte de Tintagiles*, publicadas, en 1894, con el subtítulo de «petits drames pour marionettes.»

Del simbolista Maeterlinck tomó Valle-Inclán una serie de préstamos que utilizó en la fase simbolista de su teatro; pero de otros se sirvió mucho más tarde, en la expresionista, y uno de ellos es éste del melodrama para marionetas que le sirve para dar a la obra un tratamiento más adecuado a la nueva estética.

Valle-Inclán, entusiasmado por el teatro de marionetas en este tiempo, recogió en un solo volumen varias de sus farsas con el título de *Tablado de marionetas para la educación de príncipes* (1926). Incluye en él tres de sus cuatro farsas: *Farsa de la enamorada del rey*, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* y *Farsa y licencia de la Reina castiza*. Dejó fuera de este volumen su cuarta farsa: *La Marquesa Rosalinda, farsa sentimental y grotesca*. Quizás creía que sólo las tres primeras, recogidas en ese volumen, eran las adecuadas para ser representadas por un teatro de marionetas; mientras no lo era la cuarta. De todas ellas, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* era la que más se ajustaba al concepto tradicional del teatro de marionetas, sobre todo del creado en el simbolismo por Maeterlinck.

* * *

Entre las obras más originales y novedosas del teatro valleincliniano figuran los *melodramas para marionetas* que, siguiendo un camino estético expresionista distinto al de los *esperpentos*, tienen, sin embargo, su misma altura y grandeza dramática, pudiendo colocarse sin duda a su lado por sus méritos artísticos. Estos dos melodramas, *La Rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, revelan, tanto o más que los *esperpentos*, lo que había en Valle-Inclán de gran visionario del arte dramático europeo: de heraldo y precursor de algunos de los grandes corrientes del arte dramático europeo de nuestro tiempo, del *épico* o de *extrañamiento* del alemán Bertold Brecht y del *teatro de la crueldad* del francés Antonin Artaud. Y justamente el empleo de las marionetas le sirvió al gran dramaturgo español para expresar con más fuerza una doctrina dramática en sus melodramas que participaba tanto del *extrañamiento* brechtiano como de la *crueldad* de Artaud, como elementos esenciales de todo arte dramático.

En los *melodramas para marionetas* formula Valle-Inclán, no por medio de una disertación teórica, sino por el de la realidad viva de su ficción dramática, todo un nuevo concepto del melodrama, que se aparta totalmente del que (o de los que) hasta entonces dominaba en la escena europea, incluyendo en ella la española; y en el que presenta, como novedades de gran originalidad, un tratamiento dramático que prelude el *teatro épico* de Brecht y contiene una serie de elementos del *teatro de la crueldad* de Artaud.

Y la confluencia de estas dos corrientes, el tratamiento del extrañamiento y la fuerte presencia de elementos de crueldad y con ellos del gesto y del movimiento tanto o más que la palabra para expresarlo, hacen de estas dos obras, sobre todo de *La Rosa de papel*, una de las grandes aportaciones de Valle-Inclán al teatro contemporáneo, que no sólo está emparentado, en su nuevo concepto del melodrama, con las dos corrientes dramáticas europeas señaladas, sino que, a través de ellas, es un anticipo del *teatro del absurdo*.

* * *

Toda la esencia del melodrama tradicional en la escena europea se basaba en un tratamiento que, siguiendo una doctrina brechtiana, podíamos denominar «de acercamiento»: en acercar el argumento, las situaciones dramáticas y los personajes al espectador para despertar su simpatía; y todos los incidentes o incidencias, tan abundantes en el viejo melodrama, estaban destinadas a producir nuevas emociones en los espectadores o a intensificar las ya existentes. La comunidad de ideas y emo-

ciones entre los espectadores y los personajes que representaban el melodrama era el principio fundamental de este género dramático.

«Podemos decir que, con arreglo al uso común —dice Robert Bechtold Heilman, el más concienzudo estudioso del melodrama en su *Tragedy and Melodrama* (1968)— el melodrama representa la simple presentación y goce de un conflicto convencional y sencillo, adornado con las varias excitaciones de amenazas, sorpresas, riesgos, amantes rivales, disfraces, y combates físicos, proyectado todo esto contra un fondo de ideas y emociones generalmente aceptadas en su tiempo.»

El melodrama requería la continua aparición en la obra de elementos destinados a despertar o aumentar esa simpatía entre los espectadores; y también que esa simpatía no se enfriara ni un solo momento, sino que fuera constante y en aumento recibiendo con las incidencias nuevas descargas de emotiva simpatía. Por lo tanto había un doble tratamiento en el acercamiento del antiguo melodrama: por un lado, uno de *intensidad*, alimentado por los numerosos incidentes emotivos; y otro de *duración*, de lentitud, que corría a lo largo de toda la representación para permitir al espectador que fuera más entrañable y honda la simpatía que sentía, ya desde un principio, por la víctima o víctimas del melodrama.

El segundo principio en que descansaba el melodrama mismo, no ya en su relación con el espectador, sino contemplado en sus resortes dramáticos, era el del carácter de sus conflictos. Estos no eran interiores, de almas divididas, como los que se presentaban en la tragedia de corte neoclásico, sino exteriores, entre personajes buenos y malos, entre víctimas y villanos: las víctimas, por las que los espectadores tenían una viva simpatía y los villanos, representantes de su propia maldad o de la social por los que sentían una gran hostilidad o un fuerte odio.

Estos eran los tres principios fundamentales en los que descansaba el melodrama antiguo en sus varias formas: *acercamiento* de los personajes y de sus situaciones dramáticas a los espectadores para ganar su simpatía; *separación radical entre malos y buenos*, entre víctimas y villanos, de los personajes; y *psicología enteriza*, de una sola pieza, de esos personajes, según la cual cada uno de ellos encarna la bondad o la maldad, es una víctima o un villano, sin que se desdoble su personalidad.

Valle-Inclán, en su nuevo concepto del melodrama cambió radicalmente esos tres principios: nos presentó un melodrama del que han desaparecido esas tres columnas, que hasta entonces se habían considerado esenciales de este género; y, al hacerlo, nos ofreció un melodrama totalmente nuevo, tan nuevo, en muchas de las ideas dramáticas, expresadas,

por medio de su argumento y de sus personajes, al teatro dominante en Europea en un grado que incluso supera a los esperpentos, que se anticipaba a las corrientes del arte dramático de nuestros días: al teatro *épico* de Brecht, al de la *crueldad* de Artaud y al del *absurdo* de Beckett.

* * *

A lo largo del arte valleinclanesco, lo mismo en la narrativa que en la dramática, corre una nota de extrañamiento, de alejamiento entre el autor y la fábula que presenta; y, por lo tanto, también entre la fábula y el espectador. Esta nota, entonces más actitud que tratamiento, estaba ya presente en la fase decadente de su arte en su posición y sensibilidad altanera y desafiante de gentes y ambiente; se presentó también en su fase simbolista, sobre todo en las *Comedias bárbaras*; y recibió un nuevo refuerzo en la expresionista, señaladamente en su arte dramático desde la *farsa* y la *tragicomedia* a los *melodramas para marionetas* y los *autos para siluetas*.

Y justamente algunos de los críticos del arte de Valle-Inclán le habían reprochado su extrañamiento o distanciaci3n tanto en su dramática como en su narrativa, como si esto que hoy, con mayor conocimiento de la problemática del extrañamiento o distanciaci3n en el teatro, consideramos como una virtud en ciertas maneras de presentar la fábula, fuera una desventaja.

Anthony Zahareas fue uno de los primeros críticos que percibió, analizando el arte grotesco de Valle-Inclán en los esperpentos, que el extrañamiento o distanciaci3n en el tratamiento dramático era una de las grandes virtudes y méritos del arte dramático expresionista del dramaturgo español. «La visi3n grotesca de Valle-Inclán —dice Zahareas— está basada en una concepci3n de la distanciaci3n artística: en una combinaci3n de lo enojoso y ridículo, los cuales producen el extrañamiento o distanciaci3n, Valle-Inclán mismo explicó lúcidamente la relaci3n existente entre el esperpento y el extrañamiento.» Y cita entonces las palabras de Valle-Inclán en las que el dramaturgo español nos dice que «hay tres maneras de ver el mundo artístico: uno de rodillas, en pie o levantado en el aire, en que se les da a los héroes una condici3n superior a la de los seres humanos, que es para él la del arte de Homero; otra que mira a los protagonistas como de nuestra propia naturaleza, que es el arte de Shakespeare; y la tercera, que es mirar el mundo desde un plano superior, considerando a los personajes como seres inferiores, con cierta ironía, en el que incluso los dioses se convierten en personajes de sainete, que es el arte de Quevedo y el de Goya»; y el que sin duda

emplea Valle-Inclán, siguiendo la tradición quevedesca y goyesca en su arte expresionista.

Para lograr esta distanciaci3n o extrañamiento, el punto de partida es la utilizaci3n de marionetas o de personajes que actúan como si lo fueran. Las marionetas, que son seres ficticios y mecanizados, son en ellas mismas un alejamiento, una distanciaci3n, con respecto al ser humano vivo y sentimental. Son seres alejados de nosotros, ajenos a nuestro mundo sentimental: «Muñecas, maniqués y marionetas —dice Zahareas— y otras figuras semejantes (es decir, juguetes caricaturescos mecanizados) son figuras grotescas por excelencia porque sugieren, ridículamente, un cambio radical e inquietante de las cosas que nos son familiares. Petrificadas en el espíritu, son un símbolo vivo de la petrificaci3n del espíritu del hombre, de la ausencia de un ser auténtico, de la incongruidad entre lo que el hombre dice que es y lo que en efecto es.»

* * *

La distanciaci3n, que es consubstancial con todo el arte expresionista de Valle-Inclán, adquiere mayor relieve en los melodramas, es decir, en el género que por su naturaleza suponía, por el contrario, un continuo acercamiento sentimental entre el autor y su obra, y entre la representaci3n y lo allí representado y los espectadores. La distanciaci3n coloca a los personajes y a sus situaciones dramáticas fuera del alcance de la simpatía de los espectadores, fuera de su posible mundo sentimental.

En cambio, no lo aleja de la zona intelectual y comprensiva de los espectadores. Hoy, con mayor conocimiento de la problemática del tratamiento de la distanciaci3n dramática, gracias a las teorías de Brecht sobre el teatro épico y su postulado principal el extrañamiento dramático, sabemos que este extrañamiento o distanciaci3n es sentimental y no intelectual, y que el primero es la condici3n indispensable para que se produzca el acercamiento intelectual, es decir, la comprensi3n, que es lo que demandaba Brecht para las obras de su teatro épico. Y de este modo el melodrama valleinclanesco, mientras practica una distanciaci3n sentimental, requiere, en cambio, un acercamiento intelectual a la difícil situaci3n dramática que presenta en cada uno de estos dos melodramas expresionistas. Comprensi3n intelectual que no le puede dar el espectador común y mucho menos el que se mueve, como espectador de los viejos melodramas, por emociones, sino sólo los que, libres de ellas y de las convenciones y normas sociales y morales, se elevan sobre las unas y las otras a un plano de superior comprensi3n humana.

La primera ruptura de Valle-Inclán, al componer su nuevo melo-

drama expresionista, con el concepto tradicional de este género, consiste en privarle de su naturaleza sentimental, que traía como una herencia del drama lacrimógeno del siglo XVIII, herencia aumentada por el romanticismo y el postromanticismo, dentro y fuera de España, los cuales hicieron del sentimiento, muchas veces lacrimógeno, la columna vertebral del género.

* * *

Tampoco las incidencias funcionan en el melodrama expresionista valleinclanesco con el propósito que tenían en el concepto tradicional mismo, en el que estaban destinadas a producir nuevas descargas de nuestras emociones y con ellas aumenta nuestra simpatía por las víctimas. En el melodrama valleinclanesco, estas incidencias alejan más al protagonista y su situación dramática de nosotros, que lo acercan. Son las incidencias en que Julepe busca los miles de reales que le ha dejado su difunta mujer, ahorrados a costa de sacrificar sus necesidades elementales y las de sus hijos; y luego, ya borracho, a reverenciar a la mujer, embellecida con la Muerte, que se los ha dejado. Y en las que Jándalo hace el amor a la Pepona, la amante de Don Igi, a quien trataba de sacarle dinero con la amenaza de denunciarlo por haber asesinado a su primera esposa en América, a pesar de que la Pepona, de acuerdo con su amante, había preparado el asesinato por la espada del concupiscente Jándalo por Don Igi mientras ella le abrazaba y besaba. Las incidencias y la conducta de estos personajes, que son los protagonistas de los dos melodramas, de Julepe en *La Rosa de Papel* y el Jándalo en *La Cabeza del Bautista*, movidos por los dos grandes resortes de las pasiones humanas, la avaricia y la lujuria, en las obras de este *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, más los alejan de nosotros que los acercan a nuestra simpatía.

Cada una de las incidencias va aumentando ese alejamiento o distanciamiento dramático; y va enfriando toda posible simpatía por ellos, acentuando en el espectador su neutralidad sentimental, dejándolo, en cambio, con esta neutralidad, en unas condiciones de comprender mejor sus actos, que más provocan en nosotros antipatía que simpatía.

El desenlace es tan desconcertante en *La Rosa de Papel*, que las vecinas que asisten al velatorio de Floriana, la esposa muerta, insultan a Julepe al verle borracho, tratando de hacerle el amor al embellecido cadáver de su esposa, que yace en ataúd, y tiene en el pecho la rosa de papel que le han puesto ellas como adorno floral; y le creen un desalmado sin escrúpulos, un repulsivo animal lujurioso, que trata de hacerle el amor en público a una muerta. Mientras que en *La Cabeza del Bautista* es tan inesperado y violento, con el cambio de la Pepona —que

besa al Jándalo en el momento que cae muerto, asesinado por su amante Don Igi— del odio al amor apasionado, que el espectador no tiene apenas tiempo siquiera para enterarse de lo que ha pasado, y cuando se entera ya ha bajado el telón y se ha concluido el melodrama.

* * *

Los personajes de estos melodramas valleinclanescos no se distinguen, como los del melodrama tradicional, entre buenos y malos, entre víctimas y villanos: con la simpatía de los espectadores por los primeros y su odio y repulsa por los segundos. En los melodramas de Valle-Inclán no existe esta separación, pues en *La Cabeza del Bautista* el malo es la víctima, y en *La Rosa de Papel* no hay en realidad víctima ni villanos.

No hay separación de buenos y malos en estos melodramas. En *La Cabeza del Bautista* son malos los tres protagonistas: Don Igi, el indiano vuelto de América, donde mató a su esposa, y que vive con su amante la Pepona, en una villa marítima, gallega en apariencia, donde puso una taberna con unos billares; su amante la Pepona; y el Jándalo que vino de América, conecedor de las andanzas de Don Igi en tierras americanas, para sacarle dinero bajo la amenaza de denunciar su crimen. Y de los tres es la Pepona la que aparece como más perversa porque fue ella la que planeó el asesinato del Jándalo por Don Igi mientras ella lo besaba, con el resultado inesperado de que es hechizada por el beso del Jándalo, que la enciende en amor en el momento en que agonizaba en sus brazos. Los tres personajes de *La Cabeza del Bautista* son malos por naturaleza, encarnación los tres de la avaricia y la lujuria.

Por el contrario, en *La Rosa de Papel* no hay personajes totalmente malos ni tampoco aparecen los totalmente buenos. La única buena era Floriana, la esposa del herrero Julepe, beodo y anarquista; y ella se muere a poco de comenzar el melodrama cuya acción central gira en torno a los miles de reales que ella le ha dejado a Julepe, escondidos en la casa y que él, al volver borracho de la taberna, cree que le han robado las vecinas, para sentir una enorme alegría al encontrarlos.

Julepe no es totalmente bueno ni malo. Sólo se da cuenta de la belleza física y moral de su esposa, después de verla limpia y vestida con su mejor traje, como nunca la había visto desde que fue su esposa; y comprende entonces su grandeza moral. Y el amor que le muestra, la pasión erótica, mezclada con esa honda comprensión que manifiesta ante el cadáver de Floriana, es tan extraño e incomprensible que las vecinas le increpan como si fuera un malvado, lujurioso y repugnante, cuando se abalanza sobre el ataúd en que yacía la esposa, después de expresar en

alta voz su amor y admiración por ella, produciendo el fuego —al caer las velas encendidas que había al lado del ataúd— en que se quema primero la rosa de papel, símbolo de su efímera pasión, y quizá el ataúd con la muerta y el beodo enamorado Julepe.

No hay en estos melodramas buenos, víctimas de la sociedad o de otras gentes malvadas, necesitadas de nuestra simpatía; y los malos se contrapesan en *La Cabeza del Bautista* los unos a los otros. Acumula Valle-Inclán sobre ellos notas tan perversas que neutralizan cualquier simpatía, impidiendo que puedan llegar las situaciones dramáticas a las zonas de nuestro afecto. Mientras en la *Rosa de Papel* el viudo Julepe, borracho y concupiscente, palabroso e histriónico, egoísta y dispendioso, no logra conmover con su perorata ni a las vecinas que le escuchan con asombro y cuya cólera provoca, ni tampoco despierta la simpatía de la mayor parte de los espectadores que no lo entienden y contemplan con horror y disgusto su expansión erótica ante la muerta.

* * *

También se separa Valle-Inclán en sus melodramas del concepto tradicional de este género dramático que requería como condición indispensable la psicología enteriza de sus personajes. Los de Valle-Inclán no la tienen y muestran esa condición permanente en el momento más dramático del melodrama. En los dos melodramas, dos de los personajes claves de la fábula, Julepe en *La Rosa de Papel* y Pepona en *La Cabeza del Bautista*, en el momento culminante del melodrama, que está casi al final de él, expresan una psicología contraria a la que se esperaba de ellos, a la que debía ser normal si tuvieran una psicología enteriza, y que de este modo cogen de sorpresa al auditorio.

El acto psicológico, de gran pasión dramática, expresa una psicología dividida, como si el personaje no fuera de melodrama sino de tragedia: es el de la Pepona en el momento en que besa al Jándalo, apuñalado por la espalda por Don Igi, que la enciende en una fuerte pasión erótica que le hace despreciar a su amante, a Don Igi y a todas las comodidades de la vida social con él. Es en *La Rosa de Papel* Julepe, quien descubre por primera vez, después de largos años de matrimonio con Floriana, su belleza corporal y moral, y se siente apasionado y sinceramente enamorado de ella, en un estado de embriaguez alcohólica, verbal, y de enamorado; y de sincero arrepentimiento por no haber visto antes esa belleza ni haber comprendido la grandeza de su esposa; revelando en ese momento unos rasgos de carácter, de comprensión humana que estaban escondidos en su subconsciencia y que ahora afloran con gran sorpresa para él mismo

y mucho más para los oyentes de la obra y de fuera de ella, que no le comprenden e interpretan torcidamente sus expresiones amorosas. Es Julepe, que parece vivir embriagado de amor y de alcohol entre dos mundos que le producen el mismo asombro: el de la vida erótica, que se despierta en su alma, y el de la muerte, que es la auténtica realidad convertida en nada, su ideal desaparecido en el momento en que lo columbra por primera vez en toda su belleza, pero lo ve ya en la otra orilla, más allá de la vida y en el seno de la muerte.

* * *

En el melodrama tradicional, según Heilman, la actuación de los personajes, repartidos en buenos y malos, en víctimas y en villanos, se proyectaba contra un fondo de ideas y emociones aceptadas por la sociedad de su tiempo como normas comunes y generales. Es esta solidaridad de ideas y sentimientos entre la situación dramática del personaje y el público lo que servía de base a su simpatía, a la fuerte nota sentimental que corría a lo largo del melodrama. En el melodrama de Valle-Inclán sucede todo lo contrario: pues lo que hacen los personajes en el momento culminante de la fábula dramática va totalmente en contra de las ideas y sentimientos generales.

En los dos melodramas, huye intencionadamente Valle-Inclán de asociar la actuación del protagonista, que es el eje de la situación dramática en cada uno de ellos, con las ideas y sentimientos dominantes en la sociedad española de ese tiempo: y así es tan escandalosa, para los otros personajes de la obra, la conducta del anarquista y borracho Julepe, al sentir, ante el cadáver de su esposa, un tuerte amor físico y sentimental por ellas, que todos le increpan; y con ellos sin duda le increpará un público que se deje llevar por las reacciones sentimentales primitivas, en lugar de tratar de comprender el hondo cambio que se está operando en aquel momento en su alma. Y es totalmente contraria a las ideas y sentimientos dominantes la conducta de la Pepona, que induce a Don Igi a despachar al Jándalo mientras la besa, y que se enamora de su víctima en el momento de ser ultimado por su amante. Tal conducta no merece la menor simpatía del auditorio.

Valle-Inclán, que desde la fase decadente de su carrera literaria, en sus años mozos, había puesto especial empeño en desafiar y ofender la moral social dominante, en nombre de la suya individual, que consideraba superior en su refinamiento y en su elevación humana, lanza en sus melodramas un nuevo desafío de sentido expresionista a la moral burguesa, a las ideas y sentimientos dominantes en la sociedad de su tiempo,

al hacerlo ya no enfrenta, como en la época decadente, su moral individual con la social, sino con otra, también social, que él considera superior, una moral universal, que está por encima de la moral burguesa: es la moral de dos desgraciados, un borracho anarquista, Julepe, y una mujer perdida, amante de un indiano, Pepona, que no habían sentido amor jamás en esta vida y que lo sienten como trágica ironía del destino, cuando el ser amado ya no tiene vida y se ha marchado de ella en brazos de la muerte que los ha convertido en algo inexistente: es el amor que jamás puede ser correspondido, totalmente imposible, carente de toda realidad, como si el absurdo de la vida fuera más trágico con el absurdo de la muerte.

* * *

Esa discrepancia entre la conducta de Julepe, en *La Rosa de Papel*, y la de Pepona, en *La Cabeza del Bautista*, y las ideas y sentimientos generales dominantes en ese tiempo, procede de que aquellas están movidas más por fuerzas irracionales, de la subconciencia, que racionales. Es la explosión erótica de la Pepona, la cual apenas llega a expresarse con palabras, totalmente irracional e inesperada para ella misma quien, en amor encendida por el beso del Jándalo, lanza sus pocas palabras amorosas como un desafío contra su amante y contra la sociedad; y también lo es, aunque en forma mucho más compleja, la de Julepe, cuyo mundo irracional, de instintos y emociones, embriagada por el alcohol tanto como por la sorpresa de su inesperado amor, se expresa en un largo soliloquio que él tiene con la muerta, que es más una elegía, una letanía en su honor, que un requerimiento amoroso.

Gerald Gillespie niega que esa fuerza erótica inesperada proceda de la subconciencia y cree que es en todo momento una fuerza consciente, pero, comprendiendo la dificultad de encajarla en tal denominación, prefiere llamarla simplemente patológica; refiriéndose principalmente a *La Rosa de Papel*. «Por otra parte Valle-Inclán parece a tono con el surrealismo, de una manera personal, sino fuera que la claridad de la conciencia del artista continúa sin interrupción. No hay dependencia con respecto a los impulsos inconscientes o asociaciones con los sueños. Sin utilizar la palabra en un sentido peyorativo, podríamos decir que Valle-Inclán es patológico».

Gillespie coloca la conciencia más en la obra del artista que en la acción del protagonista y ésta, siendo en efecto completamente patológica, es totalmente irracional, hasta el punto de que uno de los primeros sorprendidos por ella es el propio protagonista, sea Julepe o la Pepona.

En la ebullición tumultuosa de instintos primitivos, aflora en estos

dos melodramas uno respetable: el amor, que es reverencial por la esposa muerta en *La Rosa de Papel*, el cual por estar envuelto en ese torrente turbio de instintos ni siquiera le parece respetable a las vecinas en este melodrama, y deja asombrado a Don Igi en *La Cabeza del Bautista*. Ese amor es como una llama inesperada y fugaz, que sólo sirve para iluminar la muerte en *La Cabeza...* y el incendio del ataúd en *La Rosa...*, que convierte en cenizas, en nada, a la esposa adorada.

Por eso los elementos irracionales, que afloran en esa explosión erótica, repentina y fugaz, sólo tienen una pequeña participación en la acción de la fábula, aunque su participación se deba medir más por su intensidad que por su duración, y por ser la fuerza que desata el extraño desenlace en ambos melodramas.

De estos dos melodramas es *La Rosa de Papel* el de estructura más compleja, pues se compone de dos partes un tanto distintas, y en la segunda hay, a su vez, dos escenas separadas. En la primera parte, que viene a ser como un primer acto, Floriana está todavía viva, pero, sintiéndose próxima a la muerte, le revela a su marido que ha ahorrado varios miles de reales escondidos en un lugar de la casa, que le indica. En la segunda parte se presenta ya el velatorio de Floriana, con todos los objetos, ritos y circunstancias que acompañan un acto semejante. Es el velatorio al que concurren las vecinas, algunas de las cuales han amortajado el cadáver de Floriana, arreglaron el ataúd y colocaron las velas; y al que acude Julepe, borracho, alegre con el vino y con la perspectiva de heredar los reales escondidos.

En esta segunda parte hay a su vez otras dos escenas un tanto distintas: en la primera, el borracho Julepe busca el dinero escondido, y, al no encontrarlo, en su primera búsqueda, cree que se lo robaron las vecinas que habían amortajado a la difunta, insultándolas por este motivo. Y otra segunda en la que, ya encontrado el tesoro, contempla extasiado el ataviado y embellecido cadáver de su esposa dentro del ataúd; y ve, entre los vapores de su alcohol, los del erotismo y los de sorpresa y admiración, una visión mágica, celestial, de su esposa, que él convierte a la vez en objeto de su amor humano, y en figura de una santa a la que reverencia, expresando su admiración y adoración dentro del ambiente y marco de los actos religiosos populares, tradicionales, del velatorio, en que los presentes rinden tributo al muerto.

Es en esta parte en la que Gillespie ve una estrecha relación entre el teatro de Valle-Inclán y el irlandés moderno, sobre todo el de Synge: «La propia comparación de esta obra —dice Gillespie refiriéndose a *La Rosa de Papel*— no se debe establecer con el teatro europeo continental, sino con la tradición poética del teatro moderno irlandés, y con las ex-

trañas ironías y musicalidades de escritores como Synge. Y una vez que hemos ya reconocido las muchas diferencias que separan el melodrama de Valle-Inclán del europeo, diremos que el sentimiento del dramaturgo español está mucho más cerca de algo indígena, que no forma una parte reconocible de nuestra civilización, sino que procede de las profundidades extrañas y sombrías de nuestra animalidad, de la que ha salido nuestra cultura».

La analogía entre el mundo gallego y el irlandés en este punto va más allá de lo que sospecha Gillespie; y ésta no está sólo entre el melodrama de Valle-Inclán y los dramas de escritores irlandeses, como Synge, sino que reside aún más en la materia misma, en la significación del velatorio en los dos países en los cuales, como una supervivencia de las viejas creencias célticas, se combinan la vida con la muerte y se honra la muerte con el goce de la vida, y este goce se manifiesta por medio del copioso disfrute de licores y de vino en aquel acto, como si formaran parte de sus ceremonias tradicionales. Y en este sentido el ebrio Julepe no es personaje totalmente extraño a ellas.

En las formas tradicionales del velatorio, de tanto arraigo en las costumbres populares religiosas españolas, con la modalidad galaica de combinar el culto a la muerte con el goce de la vida y el consumo del licor por los asistentes, introduce Valle-Inclán nuevas notas que transforman totalmente el carácter de esta costumbre religiosa popular y con ella el del melodrama. La gran novedad consiste en introducir en una serie de actos religiosos, una nota anticlerical y antirreligiosa, de la religión reconocida y tradicional, pero que en la imaginación del embriagado y maravillado esposo es una forma de religión civil, que él considera superior y más elevada, más sincera y auténtica, más humana que la rutinaria de las vecinas.

Y de este modo en el arte de paradojas de Valle-Inclán, fuente de lo grotesco, se yuxtaponen dos velatorios: uno religioso tradicional a cargo de las vecinas; y otro civil y antirracional, libertario y anticlerical, que es el homenaje que le rinde su afligido esposo, no sólo con las palabras amorosas y admirativas que le dedica sino con el coro de amigos que vendrá en el entierro a cantarle la Marsellesa que, para Julepe, es el himno por excelencia de la libertad, máxima religión del hombre, y, con ella, de la humanidad.

* * *

Julepe le ha traído a su esposa, como ofrenda funeraria, que él dice le han dado los miembros del Orfeón Los Amigos para la difunta «una

corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto», y le anuncia a la muerta, que los donantes acudirán al entierro para cantarle la Marsellesa, que es su canción más querida.

Pero el gran homenaje que le rinde Julepe a su esposa muerta, es una elegía llena de lugares comunes, unos simplemente comunes y otros de la fraseología libertaria, que en esas circunstancias y en su boca no son ya comunes sino la expresión de un extraño sentimiento amoroso hacia su esposa que va surgiendo en su corazón y aflorando en sus labios, en un momento de embriaguez física y espiritual, en que habla más la subconsciencia que la conciencia.

En su discurso laudatorio a la difunta, hay una mezcla de frases hechas de esquelas mortuorias y crónicas necrológicas (esposa y madre modelo, tiernos vástagos, inconsolable esposo, etc.), algunas religiosas (este valle de lágrimas) y otras libertarias (libre de este mundo donde sufre el libertario; dejas la rutina de este mundo político). En esta elegía funeraria se vierten revueltos todos los elementos que hay en la subconsciencia del herrero anarquista, deslumbrada por la hermosura de la difunta.

En medio de esta mezcla de frases comunes de un obrero anarquista, aparece otro nuevo elemento completamente extraño al mundo del velatorio, producido por el erotismo que provoca en él la visión de la hermosura de su esposa, consistente en elevarla a la condición de ángel celestial para hacerla descender a ras de tierra comparándola con un ángel celestial y a los ángeles con las cupletistas que para él son modelo de la hermosura humana.

Julepe ve a su esposa como si con su nuevo atavío, que le sirve de mortaja, con sus medias listadas y la rosa de papel que tiene en la mano, fuera una maravillosa cupletista que se preparara para la última y gran función de esta vida, la que se celebra al despedirse ya de ella en las puertas del cielo: «¡Ángel embalsamado, qué vale a tu comparación el cupletismo de la Perla!» «¡Floriana, que tan angélica te contemplas con esa rosa y las medias listadas!» «¡Dispuesta parece para salir a un espectáculo, visión celeste! ¡Se van a ver cosas chocantes a la puerta del cielo! ¡Rediés, cuando tu comparezcas con aquel buen pisar que tenías, los atontas!».

* * *

Una de las nuevas notas que aparecen en uno de los melodramas de Valle-Inclán, en *La Cabeza del Bautista*, es la concepción del amor como una relación entre los seres humanos enraizada en un mundo de

embujamiento y hechicería con la que recibe un carácter de fuerte indisolubilidad, como si fuera un sacramento infernal. Esta nota es muy antigua en Valle-Inclán y había aparecido en sus primeros cuentos, sobre todo en los de temática gallega, como *Beatriz*, *Mi Hermana Antonia*, *Eulalia*; y había pasado de ellos a las *Sonatas*, sobre todo a la de *Otoño*, que es la de ambiente gallego.

Esta nota anima la mayor parte de sus obras dramáticas incluidas en el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, en *Ligazón*, *Auto para Siluetas* y en *La Cabeza del Bautista*, melodrama para marionetas. Esta nota es más visible en las dos primeras obras, en la *tragedia* y en el *auto*, que en la última, el melodrama; pero es ella la que en *La Cabeza del Bautista*, aparece como una fuerte pasión erótica, en la que el sensualismo de la vida ante la muerte que la arrebatara se mezcla con un sentido de hechicería y embujamiento, para enloquecer a la Pepona en el momento culminante y final del melodrama.

Sin duda es ésta una de las notas del melodrama valleinclanesco a las que se refiere Gerald Gillespie de que no forman parte reconocible en nuestra cultura, y de que, en cambio, proceden de las profundidades sombrías de nuestra animalidad de las que ha salido esa cultura. Y, de este modo hay, unido a ese mundo de pasión erótica, movida tanto por el cuerpo como por el alma hechizada, una presentación de las fuerzas irracionales del hombre, que unen de nuevo el arte de Valle-Inclán a algunas de las tendencias del surrealismo, amante del primitivismo en la conducta humana.

* * *

El melodrama de Valle-Inclán supone un cambio radical en el concepto tradicional de este género dramático; y la transformación completa de todos y cada uno de los elementos que lo integraban. Bajo el influjo de la estética expresionista de entreguerras, y con la gran originalidad que demostró el dramaturgo español en sus creaciones dramáticas, formó un nuevo tipo de melodrama, que está a medio camino entre lo que se entendía tradicionalmente por éste y la tragedia. Ya para llevar a cabo esta transformación no acudió, como en la farsa y los esperpentos, ni a la deformación de las cosas y de las personas, ni tampoco se sirvió en abundancia de elementos grotescos, tan frecuentes en estos dos últimos géneros literarios valleinclanescos.

En cambio abundan en los melodramas los elementos de horror, que no hay en las *farsas* y *esperpentos* expresionistas de su creación, aunque sí en los *autos para siluetas*, compañeros de los melodramas en el

Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Estos elementos de horror no están destinados en sus melodramas, como tampoco en sus autos para siluetas, a despertar nuestra simpatía por la víctima o víctimas, como lo estaban en el viejo melodrama, sino que sirven para mostrar la crueldad de la vida y la, aún mayor, de la muerte.

El tema de la crueldad de la vida es uno de los principales de sus melodramas para marionetas y de sus *Autos para siluetas*. En ellos, a diferencia de los melodramas de siglos anteriores, no se produce como desenlace el triunfo de la virtud sobre el mal, como ejemplo de la justicia divina. En los melodramas valleinclinianos sólo triunfa la muerte, la muerte es la victoriosa, la que vence a la avaricia, a la lujuria, sus dos compañeras en el Retablo valleincliniano. La muerte que frustra la avaricia, anula la lujuria, hace imposible el amor y convierte en nada la existencia humana.

Los melodramas de Valle-Inclán son una muestra de la frustración de las grandes ilusiones humanas, de la imposibilidad de convertirlas en realidad en esta vida. Y lo son también del absurdo de la existencia cuya significación de total absurdidad se revela con la muerte. Y de este modo, son como una valiosísima avanzada en su arte, en su temática, del *teatro del absurdo*.