

CUADRANTE



PASAJERO A CUADRANTE

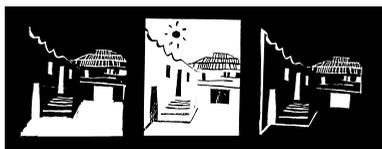
Nº 4

Los Amigos
Villa-Francia

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

PASAJERO A *CUADRANTE*

(Artigos do Taller d’Investigacións Valleinclanianas)

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

CASA DA CULTURA, VILANOVA DE AROUSA.

APARTADO DE CORREOS Nº 66

Xaneiro de 2002

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos

Víctor Viana

Ramón Martínez Paz

Xaquín Núñez Sabarís

Xosé Lois Vila Fariña

Ramón Torrado

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Marcela Santorun (*Ilustración da capa*)

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

SUMARIO:

Presentaciónpax. 5

Jesús María Monge

“*Rosa de Llamas. Valle-Inclán y Mateo Morral en la revista Los Aliados*”pax. 7

Juan Rodríguez:

“*Valle-Inclán y la censura franquista. I: 1939-1955*”pax. 23

Unvelina Perdomo Montelongo:

“*La parodia del pranto gallego en el Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*”pax. 35

Josefa Bauló Doménech:

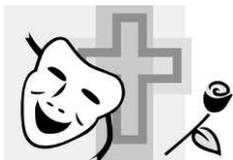
“*Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria a través de un cristal*”pax. 42

Gonzalo Allegue:

“*‘En testimonio de verdad’: historia e sinaturas valleinclinianas*”pax. 53

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións vertidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



LA PARODIA DEL PRANTO GALLEGO EN EL RETABLO DE LA AVARICIA, LA LUJURIA Y LA MUERTE

Unvelina Perdomo Montelongo
Taller d'Investigacions Valleinclinianes

Una de las categorías artísticas más importantes del Retablo es la parodia. A través de ella Valle destruye, entre otras cosas, los modelos genéricos presentes en las piezas que conforman el Retablo (melodrama, auto, planto, etc.). El resultado obtenido es que el autor no sólo logra arruinar las expectativas que sobre dichos modelos pudiera haberse creado el lector-espectador, sino que las obras superan ampliamente el horizonte genérico en que los subtítulos pretenden situarlas. De este modo, los géneros se convierten para Valle en un valioso instrumento de experimentación artística, pues la parodia que lleva a cabo implica la superación del género en cuestión, que pasa a convertirse en otra cosa. Fruto de toda esta tarea artística es la culminación de un proceso creativo que Valle ha venido llevando a cabo: una sátira nueva, el esperpento, cuya estética contiene —nada más y nada menos— el concepto de la sátira en la modernidad. Por ello no sorprende que al dramaturgo gallego se le sitúe con todos los honores a la vanguardia del humorismo moderno.

El objeto de mi artículo es mostrar cómo la parodia destruye el modelo genérico del planto, con la finalidad de satirizar a sus protagonistas y a través de ellos al mundo de las relaciones humanas.

EL PRANTO GALLEGO

En *La rosa de papel* y en *La cabeza del Bautista* (subtituladas *melodrama para marionetas*) aparece incorporada una serie de plantos funerarios, que en el caso de los héroes se corresponden con su crisis final. Este género goza, como sabemos, de gran arraigo en la cultura gallega, tanto en la vertiente tradicional, popular, como en el terreno literario, pues así lo atestigua su amplio cultivo en la poesía culta medieval¹. Prueba también de su importancia en



Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte

¹. Para un estudio completo sobre el origen y desarrollo del planto en su vertiente folklórica y literaria en Galicia véase José Filgueira Valverde, *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*. Valencia: Bello, 1977.

la vida cotidiana son los constantes ataques y prohibiciones por parte de la Iglesia, que rechazó la persistencia de esos "ritos gentílicos" y, frente a ellos, opuso el canto de los Salmos, que como manifestación de esperanzada alegría era lo único que cabía en las exequias de un cristiano. Pero, como afirma Filgueira, la resistencia al abandono de costumbres tan arraigadas en el espíritu popular queda demostrada no sólo por la persistencia actual de los *prantos*, *pranxideiras* o *choronas* —asalariadas y espontáneas—, sino por una serie numerosa de testimonios históricos que revelan cómo en los mismos lugares donde se habían dictado solemnes condenaciones seguían practicándose los "ritos gentílicos" incluso por los mismos que las habían dictado².

Sin embargo, muy pronto comenzó al mismo tiempo el cultivo paródico del género. La expresión patética y exagerada del planto, acompañada de movimientos corporales y grandes gesticulaciones, era dada a todo tipo de remedos y burlas. Ser *pranxideira* de profesión exigía un duro esfuerzo de interpretación catártica que justificara su paga. Por eso sus trances provocados fueron blanco de continuas burlas, aunque también lo fueron aquellos *prantos* más sinceros que protagonizaban los familiares allegados al muerto. A propósito de la utilización artística del planto por los autores gallegos, Filgueira cita a Valle-Inclán como uno de los que más ha utilizado artísticamente en sus obras el planto tradicional.

Veamos de qué forma la risa paródica aflora en estos plantos en abierta confrontación con el patetismo que adquieren los personajes que lo entonan. La Musa (*La rosa de papel*) —vecina cotillona—, tras

la muerte de La Floriana, adopta el papel de plañidera y se dirige en estos términos a los hijos de la infortunada:

LA MUSA: ¡Tiempos ángeles, recordai siempre este momento de la última despedida a la cabecera de vuestra madre! ¡Perdeís el mayor bien de este mundo, cuyo es el amor de madre! ¡No más os digo! ¡El último beso depositai en la frente de esa rosa mártir!

[...]

LA MUSA: ¡Rebeldes, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre! Decí conmigo: ¡Madre inolvidable, mira por nosotros desde el Cielo! ¡Sé nuestro ángel en tantas ocasiones de pecar como ofrece a la juventud este valle de lágrimas! Considerai que de aquí va para la cueva.

CORO DE CRÍOS: ¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! ¡Que tan fría! ¡Mamá Floriana!

LA MUSA: ¡Al fin rompieron estos rebeldes!

(*Retablo, La rosa de papel*, pp. 229-231)³

El planto de La Musa pertenece íntegramente a la línea del planto popular. Se trata de un planto estilizado paródicamente que desenmascara el carácter teatral de la *pranxideira*. La Musa, sin ser profesional, muestra conocer el oficio, pues así lo refleja el efecto final de sus plantos ("¡Al fin rompieron estos rebeldes!"). Detengámonos en las mencionadas estilizaciones.

Característica del lenguaje del planto es la palabra patética. Su estilización en el ejemplo pretende revelar la falsedad de dicha palabra; por ello es objeto de parodia. Comienza La Musa su enunciado

² Filgueira Valverde, *op. cit.*, p.115.

³ Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Cito por esta edición.

reproduciendo las fórmulas rituales del llanto, esto es, la exaltación de las virtudes del muerto, en este caso de la imagen de la maternidad. Pero pronto se produce en su discurso una estilización que tiene como modelo el lenguaje folletinesco. Se trata de esa imagen hiperbolizada con que acaba el primer parlamento ("rosa mártir"), al estilo del voluminoso folletín *La esposa mártir* de Enrique Pérez Escrich. Esta imagen adquiere su dimensión cómica al contrastar, además, con la dudosa reputación de La Floriania a que aluden la propia Musa y las demás cotillonas. La palabra patética, por tanto, ha quedado desvalorizada.

El segundo parlamento aparece estilizado con el lenguaje de la plegaria. En este caso la estilización está reacentuada paródicamente a través de dos mecanismos. Uno lo constituye la desviación del referente de la plegaria, pues ya no es la Madre celestial sino la material, lo cual produce una intencionada ambigüedad cómica. El otro consiste en la incorporación de la frase comparativa ("en tantas ocasiones de pecar como ofrece a la juventud este valle de lágrimas"). Aquí la manipulación de Valle es patente, ya que no le ha interesado seguir en el género discursivo de la plegaria —cuyo cierre formal hubiera sido, por ejemplo, "y líbranos de todo mal"— sino introducir el estilo de otro género discursivo, el del lenguaje moralizador (procedente del sermón), con la finalidad de satirizar la visión del mundo de las comadres⁴. La última frase, palabra propia del personaje, culmina la degradación de la plegaria.

Finalmente el contexto lingüístico acaba por desvelar la falsedad contenida

en la palabra patética de La Musa. La respuesta inmediata a sus parlamentos es el llanto del Coro de Críos al cual responde con la cláusula ya señalada: "¡Al fin rompieron estos rebeldes!". La palabra del personaje no tenía otra intención que la de provocar el llanto ritual tal y como lo establecen las convenciones del duelo.

La parodia de esta palabra se ha construido, como vemos, sobre el trasfondo del lenguaje del autor: en su sistema de reacentuación paródica se descubre una palabra antipatética que polemiza internamente con la palabra patética del personaje.

Queda claro, por todo lo dicho, que a Valle no sólo le interesa plasmar a través de La Musa la vertiente humorística del llanto popular gallego, sino a que las estilizaciones paródicas contenidas en él tienen como objetivo esencial satirizar la esfera social y moral de las cotillonas.

Distinto estilo reflejan los plantos siguientes. Esto hace pensar que Valle también puede tener presente para su parodia el modelo del *planctus* clerical latino, esto es, la vertiente literaria culta del llanto.

Los plantos de Julepe (*La rosa*), dirigidos a su esposa muerta, comienzan con frases exclamativas de expresiones hiperbólicas, en distribución paralelística, a la manera convencional de todo llanto: "¡Ángel ejemplar!, ¡Esposa ejemplar!, Floriania, que tan angélica te contemplo!, ¡Ángel embalsamado!, ¡Modelo de esposa con patente!", etcétera. Pero si en el modelo genérico tienen la función de cantar las excelencias del muerto, así como de sobrevalorar los favores recibidos del difunto, Valle consigue a través de Julepe que tales retoricismos promuevan la risa. En efecto, las expresiones repetidas del personaje van encaminadas, primero, a elogiar las virtudes domésticas de esposa y madre —lo cual, teniendo en cuenta la desastrosa con-

⁴ El concepto de género discursivo lo explica ampliamente Mijail Bajtín en su excelente libro *Estética de la creación verbal*. Trad. esp. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982; pp. 248-293.



La rosa de papel. María Guerrero (1968). Director: José Luis Alonso

vivencia familiar, la sospechosa procedencia de los dineros y las habladurías sobre la dudosa reputación de la finada, suena a sarcasmo— y, posteriormente, se orientan a poner de relieve los encantos sexuales de La Floriana, a la que le asigna el mérito de colocarla en el *ranking* de las mejores cupletistas de La Perla⁵:

JULEPE: ¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y esas medias listadas!

⁵ Si se tiene en cuenta la mala fama de que gozaba el madrileño *Café de la Perla*, según apunta Ciriaco Ruiz Fernández en su libro *El léxico del teatro de Valle-Inclán* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981), el efecto grotesco es aún mayor.

[...]

JULEPE: ¡Apartarse, puñela! Estoy en mi casa y me pertenece esa visión celeste. ¡Con esa rosa y esas medias listadas, no es menos que una estrella de la Perla!

(*Retablo, La rosa de papel*, 244-245)

Este retrato de la difunta invierte de manera fulminante una de las partes fundamentales del planto, que era la etopeya lírica en donde se recordaban, como he apuntado, las grandes acciones, gestas o virtudes del muerto.

Otro aspecto que comentar es ese "último tributo" que Julepe promete rendir a su esposa en el cementerio, acompañado, además, de sus correligionarios anarquistas ("El Orfeón Los Amigos"):

JULEPE: ¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio. El Orfeón los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada, no desertaré de mi puesto. [...]

(Retablo, *La rosa de papel*, 240-241)

Para entender en toda su dimensión este aspecto habría que tener en cuenta la siguiente distinción: el *pranto* popular, según recuerda Filgueira, tiene, dentro de su curso rítmico, un carácter oratorio, que culmina en el momento de la salida del cadáver, y que puede repetirse en determinados lugares del trayecto; por el contrario, la versión culta, el *planctus* latino, constituido de una temática de epigrafía y canto elegíaco, tomó forma de himno por ser esencialmente un *conductus* para entonar durante la conducción y enterramiento del cadáver. De hecho, afirma Filgueira que el tipo métrico y musical de este *conductus* eclesiástico es el que conformó el *planto* o *pranto* literario, trovadoresco, en lengua vulgar, destinado a ser cantado ante una corte o auditorio señorial⁶.

Si partimos de este modelo, nos encontramos con que Valle procede, de nuevo, a su inversión: la identidad de los sujetos, el cambio de himno por el de *La Marsellesa*, las estilizaciones paródicas del canto elegíaco esperpentizan el género. Por otra parte, en el "Orfeón los Amigos", al que pertenece Julepe, y en la elección del himno nacional francés por Valle hay otra referencia paródica, la de los Coros y Orfeones decimonónicos promovidos por Anselm Clavé, los cuales supusieron, según recuerda Rubio Jiménez, una "extraordinaria contribución a la propagación de modernas ideas revolucionarias, a la vez que fomen-

taba la fraternidad entre los obreros. De aquí —continúa el crítico— su nombre: Los Amigos. Este y términos similares —Unión, Fraternidad, Amistad, etc.— fueron muy frecuentes en los nombres de estas asociaciones". Incluso, apunta este mismo autor que Clavé, defensor de los ideales de la Revolución francesa, hizo una adaptación libre de *La Marsellesa* al catalán, con el fin de propagar a su sociedad coral los ideales de este sublime canto⁷.

Así, no sorprende que Julepe, dentro de su verborrea pseudoanarquista, incorpore a su *planto* alusiones al sufrimiento proletario:

JULEPE: [...] Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletario, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera parte de tus sudores. [...]

(Retablo, *La rosa de papel*, 241)

También el modelo culto de la escuela medieval galaica da forma artística en el *pranto* al concepto, ascético, del desprecio de los bienes del mundo, y de la transitoriedad de las cosas. El tono reflejado en el tema es, según Filgueira, senequista y de desengañada amargura. Del mismo modo, ciertos parlamentos de los *plantos* de Julepe aluden al desengaño del hombre moderno:

JULEPE: [...] ¿Nada respondes? Inerte en la caja desoyes las rutinas de este mundo político. Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno.

(Retablo, *La rosa de papel*, 241-243)

Estas frases estilizadas paródicamente muestran, además de la comicidad del per-

⁶ Filgueira Valverde, *op. cit.*, p. 236.

⁷ Rubio Jiménez, *op. cit.*, pp. 240-42.

sonaje y de la situación, una actitud burlesca del autor. Valle hace aquí una traslación del desengaño del planto medieval a la modernidad y, así, ironiza sobre la trivialización que hace Julepe del nihilismo.

Por último, también invierte Julepe la petición de muerte que en los plantos populares hacían los viudos y las viudas para ser enterrados con el muerto, o ser heridos. Tal ímpetu, que desataba escenas de auténtico patetismo, se transforma en un estafalario deseo, digno de una de las mejores escenas granguñolescas: hacer el amor con la muerta y embalsamar su cuerpo de la forma "más aparente para una cristalera"⁸:

JULEPE: [...] ¡Rediós, médicos y farmacéuticos, vengan a puja para embalsamar este cuerpo de ilusión. No se mira la plata. Cinco mil pesos para el que lo deje más aparente para una cristalera. ¡No me rajo! ¡Tendrás una cristalera, Floriana! Estoy en mi derecho al pedirte amor. [...]

(Retablo, *La rosa de papel*, 246-247)

En cambio, el planto de La Pepona (*La cabeza del Bautista*) presenta una clara diferencia formal con el resto, pues este planto —dirigido al joven que ella misma ha matado, en connivencia con Don Igi— desde el comienzo, y a modo de contrapunto, queda interrumpido por las intervenciones en forma de respuestas de Don

Igi (viejo gachupín con el que está amanecada La Pepona). Sirva como ejemplo lo siguiente:

LA PEPONA: ¡Flor de mozo!

DON IGI: ¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra!

LA PEPONA: ¡Roja estoy de tu sangre!

DON IGI: El flux hay que quemarlo.

LA PEPONA: ¡Bésame otra vez, boca de piedra!

DON IGI: No le platiques al cadáver.

LA PEPONA: ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas!

DON IGI: ¿Niña, qué haces? ¿La boca le besa después de ultimarlo?

LA PEPONA: ¡La muerdo!

DON IGI: ¡Supera el escarnio!

(Retablo, *La cabeza del Bautista*, 439-441)

Sin embargo, el planto sigue la estructura convencional del planto popular, en la que los elogios tópicos superlativos servían de transición a la estrofa patética.

Dicha estrofa corresponde en este caso al parlamento final de La Pepona:

LA PEPONA: ¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! ¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! ¡Bésame otra vez, flor galana! ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! [...] ¿Eres engaño? ¡Te muerdo la boca! ¡Vida, sácame de este sueño!

(Retablo, *La cabeza del Bautista*, 441)

Lo que ya no parece respetar Valle es el contenido de esta estrofa, pues los apóstro-



⁸ La relación entre el Retablo y el género del grand-guignol la he desarrollado en *El grand-guignol y el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (trabajo de investigación de postgrado; Universitat Autònoma de Barcelona. 1991).

fes e interrogaciones que la marcaban formalmente eran preguntas dirigidas a Dios, a las gentes o al propio muerto, sobre la razón de su desgracia, lamentos y, por último, petición de muerte. Aquí este asunto cambia. A diferencia de Julepe, sí hay una voluntad reiterada de querer ser enterrada con el muerto, pero, al igual que en el anarquista, aparece el deseo sexual necrófilo, el cual destruye el sentido convencional de la estrofa.

No obstante, en el planto de La Pepona se advierte un lirismo melodramático, ausente en Julepe. Pero tal lirismo melodramático, que recorre todo el monólogo de la mujerona, aparece de igual modo parodiado por el lenguaje invisible del autor. Este lenguaje oculto (parodiante) es el lenguaje literario de Valle —distinto, claro está, al de La Pepona— y el que sirve de trasfondo para la estilización paródica. Sin embargo, y por si no fuera suficiente la neutralización de la palabra melodramática que el autor ha llevado a cabo, Don Igi ter-

mina de redondearla. El viejo gachupín desde su visión de mezquino comerciante indiano, responde al planto melodramático de La Pepona con términos puramente comerciales: "¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata!" —la réplica está estilizada con el lenguaje del sainete (transitivación y acepción incorrectas del verbo "transigir")—. Lo importante es que la frase, que da fin a la pieza, sirve de contrapunto humorístico al patetismo del planto de La Pepona, como si la risa grotesca, la burla, fuera la única conclusividad posible.

En resumen, Valle contempla el género del planto desde su visión paródica, y es la doble orientación patética de los personajes y paródica del autor, que caracteriza los plantos valleinclinianos, lo que les da un nuevo valor artístico. En efecto, la transformación que la parodia ha producido en el género responde a un proceso estético innovador: el de la sátira genuina de Valle-Inclán.



La rosa de papel. Ilustración de Perfecto Estévez



Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos