

Unamuno pone en acción escénica su interpretación de Don Juan, cuya esencia consiste en su genial capacidad de representarse a sí mismo, como escribe su autor en el largo prólogo que antepone al drama. En ese mismo prólogo critica Unamuno algunas de las diversas interpretaciones de Don Juan, dándonos, a su vez, su propia interpretación, que puede resumir la siguiente cadena de citas: «El legítimo, el genuino, el castizo Don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarle y para jactarse de ello.» «Lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre.» «Éste es Don Juan. Ser mirado, ser admirado y dejar nombre. ¡Dejar nombre!» «Don Juan quiere salvar el alma de la muerte. Y se la salva ella, Inés, su seducida, por amor.» «¿Por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas?... Es que le compadecen. Le agradecen, ante todo, que se fije en ellas, que les reconozca personalidad, siquiera física, corporal... Hay vanidad en ello, regodeo de sentirse distinguida, la preferida, y de distinguirse así. Pero hay, además, y acaso sobre todo, compasión maternal...» «¿Y qué son las víctimas del Burlador sino sus hermanas de caridad?... Y he aquí por qué en esta mi reflexión del misterio de Don Juan sus mujeres aparecen hermanas y él, Don Juan, el Hermano Juan.» «Don Juan, aun sin saberlo, se buscaba en sus víctimas. No quería morir sin más.» Finalmente, Unamuno, rechazando la interpretación de Don Juan como pura masculinidad «sin hombría y sin sentido de la paternidad» y, comparándolo con el zángano de la colmena, concluye: «¿O es que acaso no representará Don Juan lo... —lo, género neutro— lo que precede a la diferenciación de sexos?... No ambiguo, ni epiceno, ni común de dos, sino neutro. Y en último caso tal vez un medianero, un tercero, un celestino, o digámoslo con su nombre castizo: un alcahuete, de ordinario inconsciente» (págs. 866-882).

Lo representado en «la vieja comedia nueva», como la bautiza su autor, es menos una acción que una interpretación de un personaje mito. Por ello es, tal vez, la menos teatral de este grupo de piezas unamunianas, la menos teatro, en el más profundo y rico sentido de esta palabra. Don Juan no es ni siquiera un personaje de drama, sino la encarnación de una interpretación de Don Juan. Don Juan y sus mujeres no arrancan de sí lo que de personajes de ensayo tienen, no se liberan, para vivir un drama, de las ideas que les han hecho nacer. La pieza dramática no es más que el prólogo que la antecede, sino ese mismo prólogo vuelto a escribir en forma escenificada. Lo que puede interesar es, en todo caso, la interpretación unamuniana de Don Juan, pero no el Don Juan de Unamuno<sup>17</sup>,

<sup>17</sup> Ver también Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, cit., páginas 174-179, y Armando F. Zubizarreta, *op. cit.*, págs. 312-316. Al contrario

por la simple razón de que éste no llega a existir de verdad sobre el tablado. Tal vez hubiera respondido mejor al propósito y a su realización subtitularla, como su mismo autor lo hace en el interior del prólogo, «reflexión dramática del misterio de Don Juan», en lugar de «vieja comedia nueva».

## II. Valle-Inclán (1866-1936) y su teatro en libertad

Valle-Inclán ha comprendido que el teatro psicológico es un disparate. (Pérez de Ayala, *Las Máscaras*, libro I.)

Le théâtre, comme la parole, a besoin qu'on le laisse libre. (Artaud, *Le théâtre et son double*.)

1. El teatro de Valle-Inclán es, como totalidad, una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo xx. Desde *La Celestina* y el teatro del Siglo de Oro no había vuelto a darse en España una creación teatral de tan poderosa fuerza ni de tan sustantiva novedad en forma y significado como la dramaturgia de Valle-Inclán. Esta dramaturgia —quiero recalcarlo enérgicamente— constituye en su sentido último y más profundo un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo y lleva en sí —y no siempre virtualmente sólo— las semillas de las nuevas vías abiertas al teatro actual. Constituye en su esencia la *invención de un teatro*, y no solamente un teatro más entre los otros. Por eso carece de sentido hoy, como ya señaló Buero Vallejo<sup>18</sup>, preguntarse si Valle-Inclán fue o no dramaturgo y si son o no teatro sus piezas dramáticas. Tal pregunta, que estaba justificada en los años en que Valle-Inclán estrenaba o publicaba sus obras, y que podía justificarse quizá todavía hace unos años, me parece hoy totalmente injustificada, pues para ello sería necesario cerrar los ojos a la historia del teatro de nuestro tiempo. Para discutir tal cuestión haría falta situarse al margen de la actual estética teatral, al margen de la actual concepción del fenómeno

que nosotros, piensa Zubizarreta que «*El hermano Juan* está realizado con singular acierto técnico para revelar su mensaje y comprometer al lector» (página 314).

<sup>18</sup> A. Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire», *Revista de Occidente*, IV, 1966, págs. 132-145.

no teatral, al margen de las nuevas formas de las categorías de lo dramático, mediante una absurda e innecesaria regresión a una estética y a unos conceptos críticos ya sobrepasados. Equivaldría a hacer una crítica neo-aristotélica del teatro español del Siglo de Oro, como ya sucedió, o una crítica neo-clásica del teatro romántico, como también sucedió<sup>19</sup>.

2. La obra dramática de Valle-Inclán comienza en 1899 con un drama titulado *Cenizas*, adaptación teatral de un cuento publicado en su primer libro (*Femeninas*, 1895), refundido en 1908 con el título de *El yermo de las almas*, y se cierra en 1927 con *Sacrilegio* («Auto para siluetas») y el esperpento de *La hija del capitán*<sup>20</sup>. La evolución interna de ese teatro, para el que se han ensayado varios esquemas de clasificación, muestra una constante voluntad de renovación formal y temática y una insobornable vocación de ruptura, también formal y temática, con las distintas dramaturgias coetáneas del primer cuarto de siglo. El proceso que conduce desde los dos primeros dramas «decadentes» hasta la instauración del «esperpento» no es ni lineal ni unívoco. Valle-Inclán ensaya distintas vías de invención teatral, no sucesivas ni excluyentes, sino paralelas y entrecruzadas, lo cual hace inoperante, como ya señaló también Antonio Risco<sup>21</sup>, toda clasificación cronológica de su obra dramática. Nos parece acertada la distinción que realiza Risco cuando escribe: «Valle-Inclán se esforzaba en actualizarse simultáneamente en diversas di-

<sup>19</sup> Para una consideración del arte teatral de Valle-Inclán, ver el trabajo de J. E. Lyon, «Valle-Inclán and the Art of the Theatre», *Bull. of Hispanic Studies*, XLVI, 1969, págs. 132-152. Aparecido bastantes meses después que hubo compuesto el capítulo, no pude aprovechar sus interesantes y bien fundados análisis de la teoría dramática de Valle-Inclán.

<sup>20</sup> Cronológicamente ordenadas son las siguientes: *Cenizas* (1899), refundida en 1908 en *El yermo de las almas*; *El marqués de Bradomín* (1906); *Aguila de blasón* (1907); *Romance de lobos* (1907); *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1909); *Cuento de abril* (1909); *Voces de gesta* (1911); *La Marquesa Rosalinda* (1912); *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920); *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920); *Divinas palabras* (1920); *Luces de bohemia* (1920); *Los cuernos de don Friolera* (1921); *Cara de plata* (1922); *La rosa de papel* (1924); *La cabeza del Bautista* (1924); *Ligazón* (1926); *Las galas del difunto* (1926), con el título de *El terno del difunto*; *Sacrilegio* (1927); *La hija del Capitán* (1927). A las que podrían añadirse *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*, dos piezas cortas publicadas en 1903 en el libro de cuentos *Jardín umbrío* (vid. Rubia Barcia, J., *A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán. 1866-1936*, Univ. of California Press, Berkeley, 1960, y el libro de Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966, cuya primera edición es de 1943).

<sup>21</sup> Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1966.

recciones. El error que viene cometiendo gran parte de la crítica es el considerar cada uno de esos caminos como una etapa en la total evolución del escritor, cuando lo cierto es que muchos de ellos representan verdaderas constantes. Las etapas se producen dentro de tales tendencias, pero no se identifican con ellas necesariamente» (*idem*, pág. II).

El sistema dramático de Valle-Inclán se nos presenta, pues, como un sistema de variaciones cuya cristalización última será el *esperpento*, forma dramática a la vez que visión dramática del mundo, cuyos elementos pueden rastrearse —y así lo ha hecho la crítica de estos años— en las piezas anteriores del teatro valleinclanesco. El *esperpento* es la encrucijada final en una dramaturgia que dibuja un camino pautado por sucesivas encrucijadas, cada una de las cuales significa mucho más que un simple cambio de estética.

Valle-Inclán, que comenzó escribiendo un teatro que tenía mucho de callejón sin salida, romperá con él mediante una vuelta a las fuentes del drama, vuelta que adoptará dos direcciones fundamentales: la del mito<sup>22</sup> y la de la farsa. La primera dirección le llevará a la adopción de un «espacio galaico» y la segunda a la de un «espacio dieciochesco» intemporalizados, pues ni lo galaico ni lo dieciochesco cuentan por sí mismos, siendo doble su función: la de lugar dramático de una acción que refleja algo muy otro que Galicia o el Siglo XVIII y la de materia prima en disponibilidad para ser transfigurada y dotada de sentidos que trascienden su propio contenido.

La Galicia real, con sus formas de vida y su estructura social, con su paisaje y su paisanaje, servirá de base para configurar, a partir de ella, una imagen del hombre y del mundo. Esa imagen ya no será social, aunque parta de una estructura social, ni histórica, aunque parta de un momento de su historia, pues los elementos y fuerzas que la constituyen —«nobleza terrateniente», «campesinado como estamento», formas de religiosidad, relaciones feudales entre el señor y el servidor..., etc.<sup>23</sup>— serán mitificadas por Valle-Inclán. La «sociedad arcaica» elegida por Valle-Inclán será utilizada como recipiente donde alojar una visión del mundo en la que el mal, la irracionalidad y la animalidad humanas, el sexo y la muerte, en tanto que fuerzas primarias que rigen la existencia del hombre, actúen en

<sup>22</sup> Utilizo aquí —y a lo largo de las páginas dedicadas al ciclo mítico— la palabra en sentido distinto al que le da Díaz-Plaja, en *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, pág. 74. Si para él «toda creación de mito procede por simplificación», para nosotros constituye el resultado de un complejo proceso de esencialización mediante una vuelta al origen.

<sup>23</sup> Ver al respecto J. A. Gómez Marín, *La idea de sociedad en Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1967.

libertad. El tiempo pasado, con función de tiempo originario, y el espacio galaico, con función de espacio arcaico, tienen la virtud de condensar la nueva imagen escénica del hombre que el dramaturgo nos propone<sup>24</sup>, sirviéndole Galicia como vehículo expresivo para su encarnación dramática. Para expresar esa nueva imagen escénica no le servía a Valle-Inclán el teatro naturalista-psicológico, como tampoco les iba a servir después a los dramaturgos del «teatro del absurdo» para expresar la suya.

En 1920, con el comienzo del esperpento pleno, aparecerá un nuevo espacio: el de la España contemporánea; pero el procedimiento dramático será justo el inverso: la desmitificación.

3. Valle-Inclán inicia su teatro con un drama que es por su fábula un final de camino. Dramatiza en él un tema tópico del teatro decimonónico —el adulterio— visto desde el lado opuesto al tradicional y tratado con la técnica propia de la literatura decadentista fin de siglo. El tema del adulterio que en la «alta comedia» y el drama burgués aparecerá siempre cargado de valencias éticas, se vacía absolutamente de ellas, aunque sin renunciar a los personajes y actitudes, que, tradicionalmente, eran sus portadores. Estos personajes —Doña Soledad, madre de la protagonista, y el padre Rojas, jesuita y confesor— representan las actitudes correspondientes a la moral social, abstracta siempre por su carácter normativo. Ahora bien, esta moral carece en el drama de sentido ético, pues la función de los personajes que la representan no es otra que la de provocar la cadena de estados de ánimo de los dos amantes y, especialmente, de Octavia, la protagonista, «hija de un pintor florentino casado con una devota española», según la caracterización preliminar de su autor. Y esos estados de ánimo le interesan especialmente al autor por sus contenidos morbosos, típicos del esteticismo decadentista. Personajes, situaciones y conflicto están vistos en función de una estética literaria y no en función de realidad alguna psicológica o moral. El adulterio está absolutamente desideologizado, pues es simple ocasión para crear una atmósfera literaturizada.

«Se expresa en este drama, en oposición a todo el arte realista, el triunfo del sentimiento sobre las circunstancias exteriores, y la exaltación de la hipersensibilidad hasta la morbosidad», escribe Emilio González López<sup>25</sup>, quien relaciona este drama decadente con el

<sup>24</sup> Todo ello lo ha visto y expresado admirablemente Manuel García-Pelayo en su interesantísimo estudio «Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán», *Revista de Occidente*, cit., págs. 257-287. Recomendando, especialmente, la lectura de las págs. 260-262.

<sup>25</sup> *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1967, pág. 33.

decadentismo literario fin de siglo y, particularmente, con la obra de Maeterlinck. Guerrero Zamora relacionaba, en cambio, *Cenizas* (luego *El yermo de las almas*) con Echegaray y Bécquer<sup>26</sup>. Lo fundamental en esta primera pieza de Valle-Inclán, vista en la totalidad de su obra, no está, me parece, ni en la estética decadente que la caracteriza, ni en la moral antiburguesa que la sustenta, sino en la total desideologización de un tema que es, así, liquidado. La desideologización es precisamente el punto de arranque de la dramaturgia valleinclanesca. En esta primera pieza aparece también la técnica de amplificación poética de las acotaciones<sup>27</sup>.

Si en *Cenizas* hay un solo lugar de la acción, en *El marqués de Bradomín*, adaptación parcial de *Sonata de Otoño*, iniciará Valle-Inclán la técnica de los múltiples lugares de la acción. Aquí esa técnica obedece al origen novelesco de la acción. Esta técnica del espacio múltiple, unida a la presencia del coro de mendigos galaicos («la hueste de mendigos») marca ya una primera relación con el ciclo del teatro mítico que iniciará al año siguiente con *Águila de blasón*. Pero se trata de un nexo puramente externo, pues estos *Coloquios románticos*, como subtitula *El marqués de Bradomín*, están por su significación y su tratamiento estetizante dentro de la órbita de teatro decadente de *El yermo de las almas*. Guerrero Zamora señala sus identidades: «En ambas se produce un rapto de muerte... En ambas, de la imborrable conciencia de pecado se hace fuente exquisita de placer. En ambas, subsiste el refinado gusto de los objetos... En ambas, el arrepentimiento no se cifra en el esposo burlado sino en las hijas distanciadas...», etc. (*op. cit.*, pág. 169). González López ve en esta pieza el «primer drama extenso simbolista» (*op. cit.*, pág. 63).

Entre ambos dramas extensos se sitúan dos piezas cortas, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*, poemas dramáticos en prosa de carácter simbolista, presidido el primero por la fatal presencia y triunfo de la muerte, y el segundo por el misterio de la belleza y de la crueldad.

Decadentismo y simbolismo no rebasan ni trascienden en estas primeras obras dramáticas la esfera hermética de un esteticismo gratuito, primera actitud literaria del «artista» Valle-Inclán. Seguir por ese camino hubiera conducido a la muerte por asfixia. El anti-realismo de este arte no dejaba de ser, en su realización estética, tan convencional como el realismo del teatro novecentista. El problema a solucionar era éste: ¿cómo escribir un teatro de estilo no-realista

<sup>26</sup> *Historia del teatro contemporáneo*, vol. I, Barcelona, Juan Flors, 1961, página 169.

<sup>27</sup> Sobre las acotaciones valleinclanescas, ver Segura Covarsi, «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán», *Clavileño*, VII, número 38, págs. 44-52.



sin caer en el convencionalismo y la intrascendencia de un esteticismo integral? Valle-Inclán ensayó, entre otros, los dos caminos principales ya señalados: la vuelta a los mitos y la vuelta a la farsa. Y en esa vuelta a las fuentes instauró un teatro en libertad que trascendía por igual el realismo y el esteticismo convencionales.

#### 4. El ciclo mítico

Este ciclo está constituido por las *Comedias bárbaras*, *El embrujado* y *Divinas palabras*.

##### *Comedias bárbaras*

Como es bien sabido, el orden lógico de la acción dramática que comienza en *Cara de plata* y termina en *Romance de lobos* no corresponde con el orden cronológico, pues la primera pieza de la trilogía fue escrita catorce años después que la que la cierra, cuando ya el dramaturgo había iniciado el ciclo esperpéntico, por lo que la estructura y la técnica dramáticas de *Cara de plata* es más compleja y más perfecta que las de las otras dos piezas de la trilogía, sin que se produzca, sin embargo, una ruptura o, a lo menos, un desajuste en la unidad temática del conjunto<sup>28</sup>. Antes al contrario, *Cara de plata* completa, no ya sólo cuantitativa, sino cualitativamente, esa unidad, dotando a la vez a la totalidad del universo dramático de las *Comedias* de más densa significación y de más intensa armonía estructural. En efecto, *Cara de plata* se abre con un coro de maldiciones a la casta de los Montenegros («¡Casta de soberbios!... ¡Negros de corazón!») y con un vaticinio («A esta casta de renegados la hemos de ver sin pan y sin tejas. ¡Más altos adarves se hundieron!»). *Romance de lobos* se cierra con un coro de bendiciones y plañidos («¡Era nuestro padre! ¡Era nuestro padre!») y con el cumplimiento del vaticinio en la persona del jefe del clan, muerto por sus hijos y desposeído de su pan y su casa<sup>29</sup>. Entre ese principio y ese final

<sup>28</sup> Distinta opinión sustenta J. M. Alberich en su artículo «*Cara de plata*, fuera de serie» (*Bull. of Hispanic Studies*, XLV, 1968, págs. 299-308).

<sup>29</sup> Tiempo después de escrito mi capítulo, he encontrado confirmadas las anteriores consideraciones en un estupendo y extenso trabajo de Alfredo Matilla, «Las Comedias Bárbaras: una sola obra dramática» (en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*, Nueva York, A. N. Zahareas, General Editor, Las Americas Publishing, Co., 1968, págs. 289-316). Esta obra colectiva, en la que colaboran prestigiosos especialistas en Valle-Inclán, es uno de los libros más importantes a él dedicados en los últimos años. Entre los varios estudios dedicados, por entero o en parte, al teatro de Valle-Inclán

estrechamente relacionados se desarrolla la tragedia de los Montenegros, antifiguras, en cierto modo, de los infantes de Lara. Si éstos nacieron de la visión auroral del mundo heroico, aquéllos nacen de su visión crepuscular. Valle-Inclán nos presenta el final de una raza, que es el final de un mundo, sobre el que imperan el Diablo y la Muerte, es decir, las potencias del mal y de la destrucción. Es esa visión del mundo poseído por el mal y la muerte lo que me parece constituir la imagen axial dramática de la trilogía. Fuso Negro, ese personaje absolutamente nuevo, cargado de significación mítica, signo de una nueva concepción del teatro, ya no reflejo, sino creación, exclama en *Cara de plata*: «El mundo está para acabarse. ¡Talmente finalizado!» (Jornada II, esc. 1)<sup>30</sup>. Y el pobre de San Lázaro, en *Romance de lobos*: «El mundo no es para nadie... El mundo es una cárcel oscura por donde van las almas hasta que se hace luz» (Jornada II, esc. 3).

Con *Águila de blasón* comienza Valle-Inclán ese teatro en libertad, suyo ya e inconfundible, estribado en la libertad de la imaginación, creadora de nuevos espacios dramáticos irreductibles al tipo de «escena a la italiana», que era el predominante y, en realidad, el único en el teatro español coetáneo. Por ello, Valle-Inclán no es ya el sucesor del teatro del XIX, como lo son Benavente, Marquina y el mismo Unamuno o, más tarde, Pemán, Calvo Sotelo y el inmenso grupo de herederos del XIX que estrenan hoy en Madrid. Valle-Inclán es, cronológicamente hablando, por su nueva concepción abierta y libre del espacio dramático, el primer dramaturgo español contemporáneo.

A partir de la primera de sus *Comedias bárbaras*, sus personajes se liberan no sólo de la psicología, como ya señaló Pérez de Ayala, sino también de toda presión ideológica, de manera que dejan de salir a escena para justificar sólo un problema, cualquiera que sea la índole de éste —social, moral, económico, político—. Los nuevos personajes, con Montenegro a la cabeza, vuelven a encarnar, como resultado de la inmersión del dramaturgo en las fuentes del drama, los impulsos elementales del ser humano en un cosmos pri-

posteriores a la 1.ª ed. de mi libro, pueden consultarse los siguientes: Manuel Bermejo Marcos, *Valle-Inclán. Introducción a su obra*, Anaya, 1971; Alfredo Matilla Rivas, *Las «Comedias Bárbaras». Historicismo y expresionismo*, Anaya, 1972; Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972; J. A. Hormigón, *Ramón María del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, 1972. Actualmente hay una extensa bibliografía: Robert Lima, *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*. The Pennsylvania State University Libraries, University Park, 1972.

<sup>30</sup> Utilizo siempre, excepto cuando así lo indique, la edición de *Obras completas*, t. I, Madrid, Plenitud, 3.ª ed., 1954.

mordial, y por ello mismo amenazador, con la ambigüedad del misterio, irreductible a toda casuística moral o a toda determinación psicológica. Como los personajes de Wedekind, de Kayser o de Crommelynk<sup>31</sup>, los personajes del teatro mítico de Valle-Inclán son movidos por las más oscuras y bárbaras pulsiones de la carne y del espíritu, especialmente por «la impulsión sexual oscura» (*op. cit.*, página 448). Para encarnar dramáticamente ese mundo primordial —mundo del sexo, del pecado y de la muerte— Valle-Inclán vuelve los ojos a su Galicia natal para crear, partiendo de ella, un cosmos mítico, pleno del temblor del misterio. Valle-Inclán se sirve de Galicia como el flamenco Ghelderode de su Flandes natal<sup>32</sup>. La Galicia de la dramaturgia de Valle-Inclán no es ni reflejo estético ni reflejo sociológico de la Galicia real, sino su reflejo mítico, con exclusiva función de espacio dramático abierto y libre. En él, trascendida toda determinación cultural, vuelve a aparecer, mediante un héroe y un coro, la parte maldita del hombre. Y del mismo modo que Valle-Inclán inventa un espacio y unos personajes dramáticos nuevos, inventa también un nuevo lenguaje dramático en donde se funden ritualmente símbolo, metáfora y sentenciosidad. Espacio, personaje y lenguaje dramáticos son consecuencia directa de la metamorfosis que el dramaturgo opera en la imagen teatral de la persona humana, a la que saca de los interiores burgueses, para levantarla sobre el espacio mágico de una Galicia mítica, más allá de todo condicionamiento exclusivamente sociológico<sup>33</sup> o psicológico. Valle-Inclán realiza así una honda revolución del personaje teatral.

El protagonista central de la trilogía es Don Juan Manuel de Montenegro, el último de los héroes, en sentido clásico, de un mundo a cuya liquidación y destrucción asistimos. Héroe de un mundo regido por valores absolutos —positivos o negativos— y por pasio-

<sup>31</sup> Ver Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, París, Presses Universitaires de France, 1965. Hay traducción española del Fondo de Cultura de México.

<sup>32</sup> Ver Guerrero Zamora, *op. cit.*, capítulos VI y VII.

<sup>33</sup> Con ello no pretendo afirmar, naturalmente, que Valle-Inclán prescindiera o deje de tener presente un mundo social determinado y concreto ni un paisaje, a la vez humano y cósmico, específicamente gallego. Como tampoco prescindirá del folklore ni de las supersticiones y mitología gallegas. Pero todo ello —sociedad, paisaje, folklore, costumbres y supersticiones—, que forma parte de la visión valle-inclanesca de su Galicia natal, constituirá —como lo constituye para el esperpento la historia española contemporánea o la historia literaria, por ejemplo— la infraestructura a partir de la cual constituye su universo dramático. En éste los materiales históricos, sociológicos, políticos y literarios utilizados por Valle-Inclán son sólo justamente eso, materiales, y como tales trascendidos siempre en sus contenidos y, sobre todo, en su significación. Puestos en el mundo propio y peculiar de su dramaturgia van siempre más allá de su valor y de su sentido histórico real y se convierten en signos de algo que está más allá de ellos mismos, según antes indiqué.

nes no menos absolutas, en donde no caben los términos medios entre el bien y el mal, entre la humanidad y la animalidad, ni los compromisos de ninguna índole, y en donde los sentimientos son sustituidos por los actos y las impulsiones inmediatas. Don Juan Manuel de Montenegro y los demás personajes que pueblan el mundo ilimitado en que aparecen, con identidad de ser y aparecer, no conoce fronteras en su entrega al bien o al mal.

*Cara de plata*, mediante una sucesión de escenas violentas, está estructurada en torno a tres núcleos conflictivos, internamente unidos en la persona del protagonista, cuyos centros son la soberbia, la lujuria y el sacrilegio. La soberbia, que no admite discusión del poder detentado, enfrenta al protagonista con el coro de chalanés, a quienes se les prohíbe pasar sus ganados, camino de las ferias, por un puente propiedad de los Montenegro. La lujuria enfrenta al caballero con Cara de plata, el único con nobleza de alma de sus seis hijos. Cara de plata ama a Sabelita, ahijada del Caballero, a quien éste rapta. El sacrilegio cierra la pieza con una escena de pánico sagrado en la que Montenegro arrebatada al Abad de Lantañón el copón con los Santos Sacramentos. Las maldiciones de la escena primera se completan con las lamentaciones e invocaciones de esta escena final (Voces de vieja: «¡Cristo! ¡Cristo! ¡Santísimo Cristo azotado! ¡Ciérrate, noche! ¡Cubre este espanto! Cara de plata: —¿Dónde está el rayo que a todos nos abraza?») y la exclamación última del Caballero, sobre la que cae el telón: —¡Tengo miedo de ser el Diablo!

El Diablo es, justamente, el señor de ese mundo, personaje mayor, invisible y, a la vez, presente, a lo largo y a lo ancho del ciclo mítico del teatro valleinclanesco. Ese mundo, que ya no es —en tanto que mundo del drama— ni mundo psicológico ni mundo social, sino mundo cósmico, elemental y trashistórico<sup>34</sup>, como el mundo en el que se moverán muchos años después, reducido a esquema —un camino y un árbol— Vladimir y Estragón. Mundo-símbolo, mundo-mito, en donde el hombre vuelve a aparecer conectado con las fuerzas misteriosas y maléficas de la existencia, en radical indefensión. Es justamente esa indefensión —frente al sexo, la muerte, la locura, el mal y el misterio— la que une en su raíz a todos los personajes del ciclo mítico y les confiere su más universal sentido dramático.

<sup>34</sup> Lo cual no es óbice, como he indicado en la nota anterior, que para constituir ese mundo dramático utilice elementos tomados del mundo social. Ver, además de los ya citados, J. A. Maravall, «La sociedad arcaica», *Revista de Occidente*, cit., págs. 225-256; Gaspar Gómez de la Serna, «Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1966, números 199-200, págs. 148-174. Para el folklore, ver Rita Posse, «Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., págs. 493-520.

De todos ellos el de mayor originalidad en *Cara de plata* es, sin duda alguna, Fuso Negro, personaje de profunda ambigüedad, en donde encarnan la locura y la lujuria y, personificación, a la vez, del Diablo. Es a él, precisamente, a quien el dramaturgo encomienda definir ese mundo, traspuesto en clave mítica y visto con mirada apocalíptica: «El mundo está para acabarse» (pág. 516); «Ahora está (el Diablo) publicando su gobierno sobre el mundo... ¡Todo anda mal! ¡El mundo visto es como está descaminado! Entre un viernes y un martes se escachiza en mil pedazos» (pág. 518). Fuso Negro, como el Cabrío en *Divinas palabras*, anuncia su presencia con un grito —«Toupurroutou»—, signo fónico de la pura irracionalidad que, expulsada del teatro, vuelve a aparecer en la dramaturgia de Valle-Inclán. Es esa dimensión de lo irracional, de la misteriosa y amenazadora animalidad en el seno de lo humano, empecinadamente desterrada de un teatro vuelto hacia lo racional, lo que irrumpe brutalmente en el teatro de Valle-Inclán, haciendo patente su dominio, con valor de fatalidad, sobre el hombre y su mundo. En todos los personajes valleinclanes del ciclo mítico hay siempre, en mayor o menor grado, una regresión al grito a través de las situaciones primordiales de la muerte, la sangre y el sexo.

*Águila de blasón* se abre con los anatemas lanzados desde el púlpito por el franciscano fray Jerónimo:

¡El pecado vive con vosotros, y no pensáis en que la muerte puede sorprenderos! Todas las noches vuestra carne se enciende con el fuego de la impureza, y el cortejo que recibís en vuestro lecho, es la sierpe del pecado que toma formas tentadoras. ¡Todas las noches muere vuestra boca la boca pestilente del enemigo! (pág. 559).

Los cinco actos de esta pieza muestran en acción el contenido de estas palabras, centrada ahora en don Juan Manuel de Montenegro: asalto a la casa paterna por una cuadrilla de ladrones, entre los cuales se encuentra un Montenegro; la fatalidad del sexo, visto como una fuerza natural más allá de toda moral, que encadena a don Juan Manuel a Sabelita, su ahijada, convertida en barragana; la violación de Liberata por don Pedrito, el primogénito de los Montenegro; el coito de *Cara de plata* y la Pichona mientras, junto a la cama, don Farruquiño, el menor de los hijos, seminarista, despelleja en un caldero el cadáver momificado de una vieja bruja; la entrega de Liberata a don Juan Manuel por su propio marido..., etc. En ese mundo de pecado y de muerte en donde los personajes giran apresados, poseídos, en ese mundo donde reina la crueldad, la misma que, muchos años después, en 1932, pedía Antonin Artaud en su *Le théâtre*

*de la cruauté*<sup>35</sup>, es la libertad misma —no ya política o moral, sino propiamente ontológica —la que es puesta en causa, al mostrar en libertad otras fuerzas oscuras, caóticas, no por escondidas menos existentes, y de cuya irrupción en la Historia todos hemos sido testigos. Pero dentro de ese mundo de los Montenegro, negro y tupido, el dramaturgo hace emerger, como un pararrayos en la noche tempestuosa, la figura de una heroína digna de don Juan Manuel, de signo opuesto pero con valor también absoluto: doña María, la esposa. Doña María, víctima y, a la vez camino de salvación. Su muerte centra la tercera de las *Comedias bárbaras*.

*Romance de lobos* comienza con una escena de sabor shakesperiano<sup>36</sup> en la que el Caballero tropieza con la nocturna ronda de la Santa Compañía, formada de fantasmas y brujas, anuncio de la muerte del Caballero y de la muerte de doña María, pero, a la vez, revelación de la misteriosa y fatídica hermandad de todos los hombres en el pecado, la sangre, el mal y la muerte. Las acotaciones que aquí y en todo el teatro de Valle-Inclán rompen con la mera funcionalidad técnica, por la necesidad que siente el dramaturgo de dar expresión a una visión totalizada de la realidad dramática, intensifican —canto del gallo, gritos en la noche, lluvia que azota los cristales, aldabonazos, viento «ululante y soturno», relámpagos, mar en furia— la presencia del misterio. Misterio dentro de cuyo ámbito transcurrirá toda la pieza. Como el rey Lear peregrina en la noche tempestuosa, acompañado de Gloucester y de un bufón, Montenegro, en la noche tempestuosa, peregrina al frente de una hueste de mendigos, y como aquél será desposeído por sus hijos. Valle-Inclán contrapone, como dos coros enfrentados en torno al cadáver de doña María, a don Juan Manuel y su hueste de mendigos con los hijos de Montenegro, poseionados de la herencia materna y entregados a la violencia y la rapiña. Don Juan Manuel, el último de los grandes héroes, muere en la última escena de la trilogía, impresionante en su grandeza, a manos de sus hijos. La maldición de la primera escena de *Cara de plata* se ha cumplido en esta última escena, que acaba también con una maldición.

Como escribe Jean-Paul Borel, don Juan Manuel «es el último

<sup>35</sup> Publicado originalmente en *La Nouvelle Revue Française*, núm. 229, 1 de octubre de 1932, puede leerse hoy, junto con otros textos de Artaud, en *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964, Col. Idées, núm. 14.

<sup>36</sup> Ya Pérez de Ayala subrayó la presencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán. Valdría la pena estudiar de modo riguroso esa presencia, patente tanto en los personajes como en la acción. En Montenegro, despojado por sus hijos, mendigo al frente de la hueste de mendigos, hay reflejos individuales del rey Lear. En el suicidio frustrado de Sabelita en las aguas del río, pudo estar presente, tal vez, como un eco, el suicidio de Ofelia.



hombre a la medida del universo, el último en poder asumir la imposible redención cósmica que es la tarea del hombre»<sup>37</sup>.

### *El embrujado*

*Tragedia de tierras de Salnés* la tituló Valle-Inclán, incluyéndola después en el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*. El mundo dramático de *El embrujado* es sustancialmente el mismo de las *Comedias bárbaras*. Vuélve a aparecer, como después en *Divinas palabras*, el Ciego de Gondar, viejo mendigo con palabra de profeta y alma de rufián, cuya función como personaje es, a la vez, la de personaje-coro y personaje-emisario, que lleva y trae las noticias y las comenta, sirviendo de enlace entre la acción no escenificada y la escenificada, es decir, entre el macrocosmos dramático de la obra y su microcosmos escénico<sup>38</sup>. El Ciego de Gondar, representativo del mendigo-coro de las piezas del ciclo mítico, que se desplaza con facilidad de un lugar a otro de la acción, asumiendo así su función dramática de testigo y de emisario, integra en sí dos dimensiones o aspectos: el bíblico y el picaresco. Los mendigos de Valle-Inclán participan de ambos mundos y la consecuencia de la coexistencia de ambas dimensiones en un mismo personaje es el dual carácter de imponente gravedad y grosero materialismo, de sabiduría ancestral y rufianismo, de poético misterio y nudo realismo que en ellos se da y que de ellos dimana y se propaga a la totalidad del universo en que se mueven y son.

En *El embrujado* la acción acontece en un cosmos regido por la fatalidad, de la cual son instrumentos la avaricia y la lujuria. La víctima es un niño, símbolo de la inocencia. Los antagonistas son don Pedro Bolaño y Rosa Galans. El Ciego de Gondar y su Moza resumen en un romance lo acontecido antes del tiempo en que comienza la acción. A don Pedro Bolaño:

¡Ay! Un hijo que tenía,  
Galán de muy buena gracia,  
¡Ay! Traidores lo mataron  
Entre la noche y el alba.  
Lloró el viejo como viejo,  
Arrepuñadas las barbas,

<sup>37</sup> *Théâtre de l'impossible*, Neuchâtel, Editions de la Braconnière, 1959, página 139. El estudio dedicado a Valle-Inclán, en págs. 115-152.

<sup>38</sup> Ver en relación con esta terminología Etienne Souriau, *Les deux cents mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950. Llama Souriau «Macrocosmos» al universo total de la obra, y «microcosmos» al universo escénico, núcleo estelar o concentración focal del primero.

Que toda su sangre entierra  
Con el hijo que enterraba.  
¡Ay! Un murmurio le miente  
Que el muerto prenda dejaba.  
¡Ay! Prenda engendrada en moza  
Que tiene la casa llana.  
Y el viejo, sin maliciarse  
Que van buscando sus arcas,  
Hace traer el infante  
Y en su casa lo regala.

La moza, Rosa Galans, pide a cambio del niño parte de la hacienda de don Pedro. Este se la niega y le devuelve al niño, venciendo en aquél la avaricia al amor. El primer acto termina con las amenazas de la Galans y «el rumor religioso de todos» los que forman el coro.

El segundo acto transcurre junto a «un río tranquilo», «espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales», a cuya orilla mora Anxelo, el embrujado, antiguo amante de la Galans y asesino del hijo de don Pedro. Anxelo vive con su compañera Mauriña. Ambos son presentados dentro de ese paisaje otoñal, lleno de paz, como «dos larvas en la orilla del río». Anxelo, atenzada el alma por el remordimiento, quiere confesar su crimen para redimirse el alma de culpa, pero se siente todavía hechizado por la Galans, que, a través de Anxelo, se nos aparece dotada de misteriosos poderes y asociada a un can blanco, que la anuncia con su aullido. Si en el primer acto nos encontramos en un mundo de realidad todavía mensurable, a partir de la intervención de Anxelo la realidad cobra nuevos sentidos y el mundo del drama se transfigura, sin dejar, no obstante, de ser el mismo. Rosa Galans sigue siendo la mujer que pretende obtener riqueza mediante su hijo, simple «objeto», pero es, simultáneamente, signo de una trascendencia, de una transrealidad presente ya en toda la obra. Trascendencia que se actualiza, repito, a través de Anxelo, el embrujado, quien da título a la obra. Anxelo, culpable y a la vez inocente, pues si bien mató, mató sin ser libre, instrumento de un poder manifestado a través de la Galans, que apenas aparece vuelve a dominarlo. En Anxelo, encerrado en un círculo que quiere y no puede romper, se manifiesta la fatalidad que preside la acción. En la última escena del acto segundo un criado de don Pedro roba al niño y recibe un disparo, escapando herido.

En el tercer acto el lugar de la acción vuelve a ser el mismo del acto primero. Don Pedro espera al niño, único que puede dar sentido a su vida y por el que ahora está dispuesto a dar todo, a despojarse de todo. Piensa en lo que debió ser y no fue. Ni podrá ser, porque el niño está muerto. La bala que hirió al criado atravesó la sien del niño. Tampoco para Anxelo habrá redención, pues el crimen que

quiere confesar y por el que quiere pagar no será confesado. La casa de don Pedro Bolaño, en donde «las figuras, las sombras, las voces parecen próximas a desvanecerse, inconscientes como el ondular de las llamas bajo las negras piedras de la chimenea, donde sopla el viento», es ahora «casa enlutada», lugar donde la «sangre derramada» jamás será redimida, espacio donde lo trágico se revela, sin posibilidad de cambio, inexorablemente y para siempre. Todo el final del acto está concentrado en torno al aullido de un can, insistentemente oído por Anxelo, el embrujado, que no ha podido romper el círculo mágico —muerte, culpa y fatalidad— que lo aprisiona y del que ya no se puede liberar. Apenas Anxelo y Mauriña, bajo el dominio de Rosa la Galans, salen seguidos por ésta de la escena, es decir, de la «casa enlutada», del espacio trágico, «tres perros blancos» ladran en la puerta». «Se trata —escribe J. P. Borel (*op. cit.*, págs. 143-144)— de mostrar la presencia de la muerte en el mismo corazón de lo humano. Todos los móviles que empujan a los personajes a la acción son, en cierta manera, máscaras de la muerte que caen una vez que ésta está segura de su victoria. Es ella entonces el gran vencedor. Sólo el amor podría luchar contra la muerte (...). Pero, en *El embrujado*, el amor verdadero está ausente».

De las piezas del ciclo mítico *El embrujado* es la de menor complejidad escenográfica, pues la acción está concentrada en sólo dos lugares dramáticos. A este propósito escribe Guerrero Zamora (*op. cit.*, pág. 175): «Con respecto a las comedias bárbaras, *El embrujado* supone un nuevo orden dramático más prieto. Aquéllas y *Divinas palabras* se estructuran dinámicamente, con una multiplicidad de cuadros rápidos que arrastran otros tantos lugares de acción y otras tantas acciones diferentes». Sin embargo, hay que observar que cada uno de estos dos lugares de la acción —casa de don Pedro y paisaje con un río— está concebido también dinámicamente, pues cada uno de ellos está integrado por varios planos. Guerrero Zamora subraya otra diferencia entre *Las comedias bárbaras* y *El embrujado*; en aquéllas «el coro permanecía pasivo y en actitud de planto... Aquí el coro es sustituyente —como el griego— narrador de acciones no escenificadas, venteador de rastros de verdad».

### *Divinas palabras*

Mil novecientos veinte es una fecha importante en la dramaturgia de Valle-Inclán. Es el año de *Luces de bohemia*, primera pieza a la que su autor titula esperpento, y a donde vienen a dar los dos caminos abiertos años atrás: el del teatro mítico, con *Divinas pala-*

*bras*, y el de la farsa, con la *Farsa italiana de la enamorada del rey* y la *Farsa y licencia de la reina castiza*.

*Divinas palabras* es el punto culminante del proceso de creación dramática que había comenzado con *Águila de blasón*. La acción de la pieza está construida en torno a un enano hidrocefalo, Laureaniño el Idiota, y su carretón. Su grotesca y terrible pasión y muerte enlaza las escenas del drama y pone en marcha la acción.

En el primer acto, muerta a la vera de un camino la madre del Idiota, éste se convierte en objeto de la codicia de los dos hermanos de la finada, Marica del Reino y Pedro Gailo, sacristán, instigado por su mujer Mari-Gaila. El pleito en torno a la posesión y explotación del Idiota, que ya hacía ganar buenas monedas a su madre mostrándolo en ventas, ferias y caminos, es fallado por un aldeano, Bastián de Candás, encarnación de la sabiduría popular, cuyo consejo de explotarlo al alimón —tres días un hermano, tres días el otro y los domingos alternado— es aceptado por ambas partes, dando fin al acto.

En el segundo acto, Mari-Gaila, que se ha lanzado a la vida libre de los caminos para explotar convenientemente al Idiota, llega, acompañada de «mendigos, lañadores y criberios», a las ferias de Viana del Prior, en donde topa con el farandulero Septimio Miau, con el cual fornicaba, dejando entre tanto el carretón en manos de Rosa la Tatula, que llega con él a una taberna. En contrapunto con la escena en que Mari-Gaila fornicaba con el compadre Miau, y enlazada con ella, Valle-Inclán nos traslada a la casa de Pedro Gailo, donde éste, en una mano el cuchillo con el que piensa vengar su deshonra, y en la otra un pichel de vino con el que se emborracha, perdida la cabeza, quiere fornicar con su hija. En la taberna, el marica Miguelín hace beber copa tras copa al Idiota, mientras menudean las burlas socces a costa de la cabezota del enano, que muere. Valle-Inclán acota la muerte del Idiota con estas palabras: «El enano había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenta, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella.» La escena termina con el planto de Mari-Gaila, consumada plañidera, como ya lo demostró en el acto primero junto al cadáver de su cuñada. El brutal juego de escarnio alcanza la cima de lo grotesco con el planto de Mari-Gaila:

«¡Nuestro Señor Misericordioso, te llevas un provecho y mis males me dejas! ¡Ya se voló de este mundo quien me llevaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos y no me das otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes, Jesús Nazareno!»



El regreso de Mari-Gaila al hogar, arrastrando en la alta noche el carro del Idiota, lo resuelve Valle-Inclán mediante una escena simbólica. Mari-Gaila es transportada misteriosamente en la grupa del Trasgo Cabrío, encarnación dramática de la lujuria, uno de los poderes que mueven a toda la humanidad valleinclinanesca del teatro mítico. El acto termina con una de las más feroces escenas de esta cruel dramaturgia. El cadáver del Idiota, abandonado a la puerta de Marica del Reino, es encontrado al amanecer por ésta y sus vecinos con la cara y las manos comidas por los cerdos.

En el tercer acto, el cadáver del Idiota «coronada de camelias la frente de cera», es expuesto junto al pórtico de la iglesia, a fin de recoger dinero para el entierro. Mientras tanto, Mari-Gaila es descubierta en el campo fornicando con el compadre Miao, que huye. Mari-Gaila, perseguida por perros y gentes, es alcanzada, forzada a desnudarse y llevada sobre una carreta de heno a la iglesia, desde cuyo campanario se arroja al suelo Pedro Gailo, se levanta indemne y dirigiéndose al vociferante pueblo de campesinos y pastores, dice en latín las «divinas palabras» de Cristo a la turba que quería lapidar a la adúltera: «Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.» La obra termina con esta acotación: «Los oros del poniente flotan sobre la quintana. Mari-Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrimas. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabezota del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio que en aquel mundo milagroso de alma tudas intuye el latín ignoto de las Divinas Palabras.»

Con razón se ha señalado lo que de esperpéntico hay en esta tragedia, llegando incluso a hablar de su condición «metaesperpéntica»<sup>39</sup>. «Es difícil —escribe Pérez Minik<sup>40</sup>— encontrar en todo el teatro europeo de todos los tiempos una obra más desagradable, negra y atrevida. Tiene algo de romance de ciego, mucho también de juego espectacular de escarnio y está como instrumentada con música de feria, con su tambor, platillos y cornetín de pistón. La disputa del carretón, por todo un pueblo miserable y envilecido, en que dormita el hijo de Juana la Reina, el enano hidrocéfalo, con el

<sup>39</sup> Germán Bleiberg, «Notas sobre Valle-Inclán», *Revista de Occidente*, cit., página 379. Para la formación y desarrollo de lo esperpéntico antes del esperpento ver, entre otros, Pedro Salinas, «Significación del esperpento...», en *Literatura española. Siglo XX*, cit., págs. 87-114; Emma Susana Speratti-Piñero, «Génesis del esperpento», artículo de 1953, incluido luego en *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*, México, El Colegio de México, 1957; Antonio Risco, *op. cit.*, págs. 36-78.

<sup>40</sup> *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, pág. 288.

que la familia mendiga por caminos y romerías, es un tema de tal envergadura social que asusta y entenebrece el ánimo mejor plantado.»

A la crueldad alía aquí Valle-Inclán una profunda piedad por los personajes, que le lleva a escribir la extraña e irónica escena final de salvación del marido ultrajado y de su esposa Mari-Gaila, amparados bajo el manto milagroso de las «divinas palabras». El universo dramático en donde los personajes se mueven impulsados por las pasiones terriblemente elementales de la lujuria y la avaricia se carga en la escena final de una extraña espiritualidad que emerge del seno de la más densa animalidad por virtud de unas palabras que no significan nada, literalmente, para el coro de personajes, pues son ininteligibles para él. Cuando un poco antes son dichas en castellano no obran efecto alguno. El movimiento de retracción de la animalidad humana, que preside la obra entera, y su repentina suspensión, no se origina por la virtud de unas palabras dotadas de sentido, sino, por el contrario, a causa de unas palabras que no lo tienen, y cuyo sin-sentido frena el instinto agresivo cristalizado en las escenas anteriores de la caza de la adúltera Mari-Gaila. La condición de irracionalidad propia de la crueldad patente a lo largo y a lo ancho de toda la obra se funde en esta escena final con la condición igualmente irracional —fuera de toda razón— de la piedad. La crueldad y la piedad humanas carecen por igual de todo sentido racional<sup>41</sup>. Las «divinas palabras» —puestas por el dramaturgo en boca de Pedro Gailo con trágica ironía— no son sino signo de esta última e insoportable irracionalidad, tanto para el mal como para el bien, que late en la almendra —tremendo misterio— de la criatura humana. Por ello mismo, los personajes valleinclinanescos escapan a todo sistema de coordenadas morales, enlazando así con los héroes de la tragedia antigua, y de la tragedia auténtica de todos los tiempos, situados fatalmente más allá de toda moral, exilados fuera del territorio de la ética. ¿Con qué normas medir, en efecto, a estas elementales y complejas criaturas valleinclinanescas ni cómo pasarlas por el tamiz de un juicio? Valle-Inclán, mucho antes que los dramaturgos contemporáneos, con procedimientos distintos a los del «teatro del absurdo» —Ionesco o Beckett— o sin apelar a construcciones intelectuales o a estructuras conceptuales —Camus o Sartre—, realiza el descenso a los infiernos y da testimonio de él, y testimonio uni-

<sup>41</sup> Rivas Cherif cita estas palabras de una carta de Valle-Inclán: «Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos» (*España*, Madrid, 16 de febrero de 1924, pág. 8). Tomo esta referencia de José Francisco Gatti, «El sentido de *Los cuernos de don Friolera*», en *Ramón M. del Valle-Inclán. Estudios en conmemoración del centenario*, Universidad Nacional de La Plata, 1967, pág. 311, nota 26.

versal. Tiene razón Buero Vallejo cuando escribe que *Divinas palabras* «termina con una verdadera catarsis». El espectador puede exclamar, como Serenín de Bretal: «Apartémonos de esta danza.» Danza de muerte, danza de lujuria y de avaricia, danza de lo irracional en la medula de la humanidad y de su historia. Esa es la danza representada en el suelo mítico de la Galicia valleinclanesca. De los personajes valleinclanescos del ciclo mítico podríamos escribir estas palabras de *La lámpara maravillosa*: «Son figuras ululantes, violentas y carnales, pero de un sentido religioso tan profundo, que mueven al amor como los dioses, y éste es el don sagrado de la fatalidad»<sup>42</sup>.

## 5. El ciclo de la farsa

Constituyen este ciclo cuatro piezas: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1909), *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920). Con esta última, al igual que con *Divinas palabras*, se desemboca ya en pleno territorio del «ciclo esperpéntico».

*La cabeza del dragón*, que fue estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 5 de marzo por el Teatro de los Niños<sup>43</sup>, rebasa con mucho la significación propia de una pieza de teatro infantil, como es bastante frecuente en este tipo de obras dramáticas. El núcleo argumental es el de una fábula o cuento infantil. El príncipe Verdemar, el más joven de tres hermanos, hijos del rey Maguncián, después de liberar de su prisión a un Duende, huye del palacio paterno y, tras varias aventuras, entra disfrazado de bufón en el palacio del rey Micomicón, enamorándose de la Infantina, a la que salvará, con la ayuda del Duende, de ser devorada por el Dragón, a quien ha sido entregada para salvar el reino de su padre, poniendo las bodas del Príncipe y la Infantina punto final a la farsa. Valle-Inclán incorpora a la fábula infantil personajes cuyos nombres (Micomicón, Fiebrabrás, el Ventero, la Maritornes...) proceden del mundo cervantino o tipos teatrales, como el Bravo Espandián, cuyo origen es el «Miles gloriosus» que tan numerosas encarnaciones tiene en el teatro del xvi, desde el famoso Centurio de *La Celestina*. En la pieza el autor somete a una coherente deformación pre-esperpéntica algunos valores tradicionales y sus tipos representativos (el militar y la milicia, la realeza, la nobleza), así como a la tradición misma, cuyas formas desustanciadas y sin contenidos reales son puestas en la picota y reducidas al absurdo, mostrando de paso la estúpida crueldad del

<sup>42</sup> *Opera Omnia*, I, Madrid, edit. Rúa Nova, 1942, pág. 108.

<sup>43</sup> Ver Melchor Fernández Almagro, *op. cit.*, pág. 139.

hombre cuando se aferra a las formas de una tradición vaciada de todo sentido de la realidad. «Infantil» por la fábula que le sirve de núcleo argumental y «farsa» esperpéntica casi por la reducción de lo humano a su pura elementalidad hueca y deformada, la obra responde centáuricamente a su título de «farsa infantil» y es en el teatro de Valle-Inclán la primera sátira del Poder.

Con *La marquesa Rosalinda* sustituye la prosa por el verso<sup>44</sup>, que será el vehículo expresivo de las restantes farsas. La forma de esta «farsa sentimental y grotesca» resulta del entrecruzamiento de elementos procedentes del teatro de marionetas con elementos provenientes de la *Comedia dell'Arte* y del entremés. Valle-Inclán funde esos distintos elementos en un ambiente dieciochesco-modernista irónicamente reflejado, en donde lo sentimental y lo grotesco se complementan y, a la vez, se contrastan mutuamente, siendo este contraste el que da a la pieza ese carácter de «juego tragicómico». Sobre el escenario, poéticamente estilizado, junta Valle-Inclán personajes de la *Comedia dell'Arte* (Arlequín, Colombina, Pierrot, Polichinela), personajes cervantinos (Urganda, Dorotea), personajes del entremés (Juanco y Reparado, la Dueña)<sup>45</sup>, y personajes dieciochesco-modernistas (el Abate, el Marqués, Rosalinda). El resultado no es sólo el de «tópico esmalte dieciochesco» ni el del triple preciosismo, literario, sentimental y psicológico, según piensa Guerrero Zamora, sino, a la vez, superación y homenaje póstumo de la visión modernista<sup>46</sup>. Es ésta y su «bella mentira» la que encarna la deliciosa figura de la marquesa Rosalinda, que se despide con un «¡Por siempre adiós!» y sin una lágrima de su hermoso sueño de amor. El sueño modernista, poblado de cisnes y de mirtos, de rosas y de lirios, se revela tan ilusorio y falso y, a la postre, grotesco en su bella sentimentalidad, como las espadas de latón que cruzan Arlequín y Pierrot. Arlequín, encarnación del poeta modernista, actor del teatro dentro del teatro<sup>47</sup>, que había descendido del carro de la farsa, vuelve a montar en él, desengañado también de su sueño. Son significativas, en relación con lo que digo, sus últimas palabras:

<sup>44</sup> Había utilizado ya el verso en *Cuento de Abril* (1909), aunque no con la riqueza métrica de *La marquesa Rosalinda*.

<sup>45</sup> «La dueña es la rancia dueña del entremés», dice una acotación, pág. 251.

<sup>46</sup> Esta interpretación aparece claramente expresada en José F. Montesinos, «Modernismo, esperpentismo y las dos evasiones», *Revista de Occidente*, cit., páginas 156-157. La primera aparición escénica de esta crisis del «modernismo» la encontramos, como más adelante diremos, en *Cuento de abril*.

<sup>47</sup> Para lo relativo al teatro dentro del teatro ver Díaz-Plaja, *op. cit.*, páginas 216 y ss.

Dejo colgada mi careta  
en una rama de laurel,  
y si me torno a la carreta,  
es porque acaba mi papel.  
Ya está sonando la campana  
el asistente del telón,  
y he de dejar para mañana  
el mostraros mi corazón.

De esta obra de liquidación irónica del modernismo podríamos afirmar lo que Gaetan Picon escribía del arte moderno: «Pour l'art moderne l'oeuvre n'est pas expression, mais création: elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme au lieu de refléter»<sup>48</sup>.

En la *Farsa italiana de la enamorada del rey* vuelve a manejar Valle-Inclán, contrastándolos, la mayoría de los elementos que aparecían en la farsa anterior, elementos que pueden ser reducidos a dos fundamentales que, en palabras de Guerrero Zamora, son: «De un lado, la corte del siglo XVIII, con luces y comparsas de opereta; de otro, la venta española de encrucijada» (*op. cit.*, pág. 160). Corte modernista y venta cervantina son los dos lugares escénicos en donde encarnan, mediante unos personajes, los dos mundos simbólicos de la realeza y el pueblo, sirviendo de puente de enlace el farandulero y artista maese Lotar, representante del espíritu del arte. El contraste entre lo «sentimental» y lo «grotesco» es aquí mucho más marcado, siendo decisiva en la tonalidad dramática de la obra la intensificación de la visión caricaturesca de la corte dieciochesca, en cuyos personajes resume una realidad española ya esperpentizada. En esta pieza nos parece ver, en cierto modo, la liquidación del mito histórico de la unión de la realeza y el pueblo. La fábula tiene como núcleo principal de la acción el amor que Mari-Justina, representante del pueblo ingenuo e iluso, siente por el rey Carlino, al que una vez ha visto de lejos en una cacería y al que transfigura en su imaginación. El apuesto y bello rey que la moza ve en su sueño de amor no corresponde a la realidad de la figura del rey, al que Valle-Inclán presenta, degradado con plena intención deformadora, de esta manera:

El rey, un viejo chepudo  
estevado y narigudo  
sale rabiando al jardín.  
Floja, torcida y temblona,  
parece que la corona  
va a entrarle en el corbatín.

<sup>48</sup> *L'usage de la lecture*, II, París, Gallimard, 1961, pág. 289.

El amor de Mari-Justina por el rey Carlino, es decir, el amor del pueblo por su rey y por la institución de la realeza en él encarnada, es así reducido al absurdo, a un absurdo en donde se mezclan lo sentimental y lo grotesco, y no resiste la confrontación con la realidad. Maese Lotario, emisario entre ambos mundos, no puede salvar con su arte tal sueño de amor. No sólo sobre el rey, sino sobre sus ministros y cortesanos, acumula Valle-Inclán los elementos caricaturescos, en donde son traspuestos valores negativos de la España contemporánea. Si la visión de la monarquía es demoledora y si es puesto de relieve el carácter iluso de ese amor entre los dos mundos, el rey, a pesar de la esperpentización de su figura, guarda una cierta nobleza, pues Valle-Inclán respeta en él su lucidez, mostrándolo ciertamente como un fanteche, pero un fanteche que tiene conciencia de su propia fealdad y de lo absurdo del sueño de Mari-Justina. El proceso de degradación de la realidad sólo se cumple aquí parcialmente, y no de manera absoluta como sucedería en el teatro plenamente esperpéntico.

Me atrevería a decir que tanto esta farsa como la anterior y, en general, el ciclo de la farsa, cumplen en la historia del hombre y del escritor Valle-Inclán la función de un revulsivo contra todos los sueños —literarios e ideológicos—, así como la liquidación de un *modus mirandi* a partir de la cual, limpio de todo mito, el autor podrá enfocar, curado de toda ilusión y, por ello mismo, desoladamente, con dolorosa lucidez, la realidad española y, a través de ella, la realidad humana de cuyo sacudimiento había sido testigo Valle-Inclán durante la primera guerra mundial.

El compromiso del escritor con la realidad, y no sólo con la social, sino con la humana, es en Valle-Inclán fruto de un grave proceso de ascesis, durante el cual tiene que ir renunciando a muy hondos sueños y voliciones, y en el que las farsas constituyen, como he señalado antes, las fases sucesivas de la más radical renuncia y liquidación.

La última etapa, dentro del ciclo de la farsa, de este proceso de liquidación a que vengo aludiendo, lo constituye la *Farsa y licencia de la reina castiza*. Lo «sentimental», presente en las otras farsas, resto de la fijación estética e ideológica a un mundo al que es doloroso renunciar, desaparece por completo para dejar campo franco a lo «grotesco» intensificado en todos los niveles de la estructura dramática, comenzando por el lenguaje<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Ver sobre esta farsa, Sumner Greenfield, «Stylization and Deformation in Valle-Inclán's *La reina castiza*», *Bull. of Hispanic Studies*, XXXIX, 1962, páginas 78-89.



Valle-Inclán hace preceder esta farsa del siguiente «Apostillón» que es toda una toma de posición estética e ideológica frente a la materia dramatizada:

Corte isabelina.  
Befa septembrina.  
Farsa de muñecos.  
Maliciosos ecos  
de los seminarios  
revolucionarios  
La Gorda, La Flaca y Gil Blas.

Mi musa moderna  
enarca la pierna,  
se cimbra, se ondula,  
se comba, se achula,  
con el ringorrango  
rítmico del tango  
y recoge la falda detrás.

El lenguaje achabacanado y de achulada degradación responde a una norma estilística que es, naturalmente, no sólo reflejo del mundo degradado que el autor presenta en la escena, sino también instrumento máximo de distanciamiento entre el autor y su mundo dramático. Esta función distanciadora del lenguaje, que opera en la raíz la deshumanización de los personajes y del universo dramático en que se mueven y al que fundan con su palabra, permiten al dramaturgo *presentar*, sin patetismo ni *tesis* alguna (como sucede en toda forma de arte realista, sea crítico o marxista o ninguno de los dos), la caricatura trascendente de una realidad —la histórica española concretada simbólicamente en la Corte Isabelina, pero ampliable cronológicamente hacia adelante o hacia atrás—. De una realidad que, gracias al lenguaje dramático, queda más acá de lo trágico y más allá de lo cómico, imposibilitando en el espectador tanto el dolor como la risa, es decir, impidiéndole las dos vías clásicas de salvación y escape que hasta entonces tenía a su disposición el público de la tragedia o de la comedia. Es en este efecto de la nueva obra teatral —la creada por Valle-Inclán y la creada años antes por Jarry— sobre el espectador, y no sólo en los procedimientos o en el sentido de aquélla, en donde Valle-Inclán dramaturgo conecta con el teatro del absurdo antes del «teatro del absurdo», sin necesidad de intelectualizar los contenidos de la obra dramática ni de establecerla sobre metafísica alguna implícita o explícita. Mediante un lenguaje y unas acciones en explosiva contradicción con los valores tradicionales de que son portadores los personajes que los sustentan —esos personajes, signos de una realidad

histórica, y esos valores, signos de un sistema de categorías ético-político-sociales— *presenta* el dramaturgo lo que de fanteoche hay en cada uno de los *modelos* elegidos, «modelos» —no se olvide— tanto de la monarquía, la aristocracia y el gobierno, como del pueblo, pues la degradación es expresada en los dos polos de la sociedad tradicional: monarquía y pueblo.

Nos parece por ello incompleto e inexacto lo escrito por González López cuando estudia esta farsa: «La sátira política y moral, la valoración irónica de la realidad política española, antecedente de la Restauración, se dirige contra los reyes, contra los cortesanos, contra los ministros y contra los gloriosos espadones que gobernaron la España isabelina, de la cual es símbolo y encarnación el mayor general don Tragatundas»<sup>50</sup>. No sólo ellos, sino también el pueblo representado por Lucero el Soplón o el Jorobeta. Pero, además, el objeto de la sátira, el mundo objetivo reflejado o traspuesto en el universo dramático de la farsa no es solamente la «España isabelina», la cual sólo es signo de una más amplia totalidad, sino un tipo de sociedad tradicional al que la sociedad española ha sido tan aficionada a mitificar y a totemizar tanto en el momento histórico en que escribió Valle-Inclán, como antes o después, según el lector puede corroborar mediante la sencilla operación de cambiar los nombres. Los nombres son distintos, pero no las sustancias ni sus significados. En ese sentido, y en muchos otros, es absolutamente cierto que Valle-Inclán es un dramaturgo *de boy*, mucho más que otros muchos que hoy escriben y estrenan.

En 1920, con la *Farsa y licencia de la reina castiza* y con *Divinas palabras*, el «ciclo de la farsa» y «el ciclo mítico» vienen a desembocar en la nueva creación del esperpento. Pero antes de estudiar este último ciclo, es necesario escribir unas líneas sobre dos piezas anteriores que, por razón de método, y por su misma condición dramática, no hemos podido analizar todavía.

#### 6. «Cuento de abril» y «Voces de gesta»

*Cuento de abril*, del mismo año que la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, es la primera pieza de Valle-Inclán escrita en verso. Señalan los críticos el carácter modernista de su métrica y de su temática. Guerrero Zamora, por ejemplo, ve en ella, siguiendo a Valbuena Prat, «esa vuelta prerrafaelista del modernismo»<sup>51</sup>. Agus-

<sup>50</sup> González López, *op. cit.*, pág. 162.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, pág. 166.

tín del Saz le atribuye caracteres modernistas<sup>58</sup>. En cuanto al tema, Guerrero Zamora ve «la confrontación (...) de dos culturas, provenzal —la princesa de Imberal, universo sonriente, gaya ciencia, cortes de amor, trovadores y juegos florales, madrigal y rondel— y castellana —el Infante, ascetismo, sequedad, celoso recato— que al querer unirse en bodas de sus paladines fracasan en su relación...» (*op. cit.*, pág. 166).

González López, a su vez, después de citar las anteriores palabras, escribe: «Al presentar la confrontación de estas dos culturas, la castellana y la provenzal, que bien podrían ser la catalana y quizá también la gallega, expresa Valle-Inclán uno de los temas predilectos de la *Generación del 98*: el del carácter de España, que él ve en su pluralidad; y más aún en la oposición del sentido ascético castellano y el sensual de la periferia. Y, en esta pugna, Valle-Inclán se inclina sin vacilación por lo lírico y lo sensual, en esta fase de su arte dramático» (*op. cit.*, pág. 98). También Díaz-Plaja ve en *Cuento de abril* cómo «lo castellano se enfrenta a la delicada floritura de lo "provenzal", en las figuras del Trovador Pedro Vidal y del Infante de Castilla» (*op. cit.*, pág. 72).

*Cuento de abril*, rica en elementos líricos, pero pobrísima en elementos dramáticos, nos parece ser la expresión de la crisis estética de su autor, a que aludimos antes. Su sentido literario —ya que el dramático es casi inexistente— estriba, creo, en mostrar el fracaso de la relación entre los dos mundos opuestos cuando éstos pretenden unirse, es decir, entre las dos estéticas —la castellana y la francesa— cuyo maridaje no puede llegar a cuajar dada la disparidad esencial de los dos estilos vitales que las sustentan. Con lo cual Valle-Inclán se descubre a sí mismo, al tiempo que escribe en métrica modernista, la paradoja interior del modernismo: querer casar el verso castellano, es decir, una forma, con un contenido que le es, no sólo ajeno, sino opuesto. El espíritu francés, que era lo quintoesenciado por el modernismo a partir del parsonianismo y del simbolismo, no encaja dentro de la forma castellana. Lejos, pues, de «inclinarse por lo lírico y lo sensual», según piensa González López, pensamos nosotros que lo decisivo es la toma de conciencia de la paradoja interna del modernismo<sup>59</sup>. La obra es, fundamentalmente,

<sup>58</sup> Agustín del Saz, *El teatro de Valle-Inclán*, Barcelona, 1950, págs. 14 y 18.

<sup>59</sup> No está de más apuntar, sin embargo —pues no es éste el lugar para tratar con mayor precisión y amplitud la cuestión—, que la crisis a que aludo se refiere sólo a lo más exterior y superficial del modernismo: su mitología y el lenguaje de esa mitología (cisnes, mirtos, rosas, plintos, princesas..., etc.). Es esa mitología y ese lenguaje, con la forma y el espíritu correspondiente, lo puesto en evidencia. Pero el modernismo no era para Valle-Inclán en aquellas fechas —1909— sólo eso, sino algo mucho más radical y, desde luego, de más amplia significación. En 1910, Valle-Inclán da en Buenos Aires una conferencia

la escenificación de un problema estético. La cuestión del modernismo de Valle-Inclán exigiría una revisión, implícita ya en el libro de Díaz-Plaja, en el citado artículo de J. F. Montesinos y en el libro de Antonio Risco.

*Voces de gesta*, de 1911, está polarizada en torno a un núcleo central: lo castellano<sup>60</sup>, primitivo y elemental, cuyo espíritu heroico es encarnado en la protagonista Ginebra. Junto con *Cuento de abril* es *Voces de gesta* la obra valleinclanesca de más floja estructura dramática. No en vano escribía Valle-Inclán en el último verso de la *Ofrenda* que prologa la pieza: «¡A todos mi canto consagro!» Canto escenificado es, en efecto, *Voces de gesta*, en donde se combina lo heroico —encarnado por Ginebra— y lo elegíaco —encarnado por el rey Carlino.

Los críticos relacionan esta «tragedia pastoril» con el ciclo de *La guerra carlista*. También González López ve en ella «una visión totalmente legendaria de la guerra carlista, uniéndola, en los nom-

sobre el modernismo, y en ella expresa esto: «El modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan el vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas. El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta, interpreta la vida por un modo suyo, es el exegeta. El modernista sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!» (Texto aparecido en *La Nación* de Buenos Aires, 6-VIII-1910. Cit. por Aurelia C. Garat, «Valle-Inclán en la Argentina», en *Ramón M. del Valle-Inclán*, Universidad Nacional de La Plata, cit., pág. 108.)

<sup>60</sup> García López ve en *Voces de gesta* «raíces vasco-navarras...», «el árbol foral, del primer verso de la ofrenda... no es otro que el *Genikako arbola*, el árbol de Guernica, del himno vasco, pues éste es el único árbol foral que hay en España» (*op. cit.*, pág. 104). Sin embargo, en el interior de la obra leemos: «¡Quién de estas lides viera el final / y al rey dirimiendo la ley en Castilla / con su Evangelio sobre la / rodilla, sentado a la sombra del roble foral!» (página 151). ¿Ese roble foral en Castilla es el mismo de Guernica? También leemos, puestos en boca de Ginebra, estos versos: «Para hacer ofrenda sobre tu rodilla / como la sagrada mesa de un altar, / fui sobre tus pasos por toda Castilla, / sin poderte hallar en campo ni en villa...» (pág. 160) y en una acotación dice el autor: «Bajo la encina foral se oye el azadón...» (pág. 156). ¿A qué encina foral vasco-navarra puede referirse aquí Valle-Inclán? Creemos que el árbol foral, sea roble o encina, simboliza, en general, el viejo espíritu de una Castilla mitificada, y no un concreto árbol geográficamente localizado. La acción, además, está situada «en tierras de Castilla, hace muchos años» (página 101). En 1910 había hablado en Buenos Aires del espíritu de Castilla y de sus viejas glorias, en su conferencia sobre «La España antigua». (Ver Aurelia C. Garat, art. cit., págs. 110-111.) Un año después estaba escrita ya *Voces de gesta*. (Ver Rubia Barcia, *op. cit.*, pág. 15.) Por ello, pensamos con García-Pelayo que en *Voces de gesta* «no se hace referencia a un espacio históricamente concreto, sino que la acción transcurre en un espacio completamente mítico y literariamente imaginado, pero también configurado arcaicamente». (Art. cit., pág. 262.)

bres de los personajes y de algunos de sus actos, a las fábulas épicas, caballerescas y religiosas, germánicas, célticas y mediterráneas, de toda Europa» (*op. cit.*, pág. 105).

## 7. Ciclo esperpéntico

### *Teoría del esperpento*

Desde que en la década del 40 publica Pedro Salinas su ensayo sobre el esperpento, inaugurando una nueva visión crítica, el número de estudios, ensayos y artículos ha ido creciendo, especialmente en estos últimos años, en que Valle-Inclán dramaturgo, creador del esperpento, rebasa ampliamente el campo de la crítica literaria nacional e ingresa en el de la crítica internacional. Con ocasión del primer centenario de su nacimiento varias revistas (*Insula, Cuadernos Hispanoamericanos, La Torre, Revista de Occidente, Papeles de Son Armadans...*) le dedican sendos números; suben a los escenarios españoles algunas de sus piezas; tres años antes, en 1963, Jean Louis Barrault y Jean Vilar montan en París, respectivamente, *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*; en Estados Unidos e Hispanoamérica las representaciones de los dramas de Valle-Inclán durante la celebración del centenario, escriben Zahareas y Gillespie, «son demasiado numerosas para citarlas»<sup>55</sup>. La intensificación de la atención crítica a la obra dramática valleinclanesca y, en especial, a sus esperpentos, supone, como es lógico, la multiplicación de los puntos de vista y de las interpretaciones de la esencia, forma, sentido y significado del esperpento. Refiriéndose a él se habla de «distanciamiento», «tragedia grotesca», «compromiso con la realidad», «evasión», «teatro antitrágico», «teatro del absurdo», «visión degradadora», «visión descualificadora», «expresionismo», «desmitificación», «teatro de denuncia», «de protesta», «extrañamiento»,..., etc.

Como es sabido, el propio Valle-Inclán expuso fragmentariamente una «teoría» del esperpento, asistemática, y —no hay que olvidarlo— mediante unos personajes puestos en situación dramática muy concreta, que no autorizan a entender al pie de la letra. Los textos siempre citados de esta «teoría» del esperpento son los siguientes, que transcribimos unos a continuación de los otros:

<sup>55</sup> «Ramón María del Valle-Inclán: The Theatre of Esperpentos», *Drama Survey*, VI, 1967, pág. 5.

## A) *Luces de bohemia* (págs. 938-939)

1) MAX:

¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

DON LATINO:

Una tragedia, Max.

MAX:

La tragedia nuestra no es una tragedia.

DON LATINO:

¡Pues algo será!

MAX:

El Esperpento.

2) MAX:

(...) El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO:

¡Estás completamente curda!

MAX:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO:

¡Miau! Te estás contagiando.

MAX:

España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO:

¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX:

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO:

Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.



MAX:

Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO:

¿Y dónde está el espejo?

MAX:

En el fondo del vaso.

DON LATINO:

¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX:

Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

B) *Los cuernos de don Friolera, prólogo y epílogo* (págs. 992-993, 996-997 y 1045)

3) DON ESTRAFALARIO:

(...) Las risas y las lágrimas nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos...

DON ESTRAFALARIO:

Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.

DON MANOLITO:

Hay que amar, Don Estrafalario. Las risas y las lágrimas son los caminos de Dios. Esta es mi estética y la de usted.

DON ESTRAFALARIO:

La mía, no. 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.

DON MANOLITO:

¿Y por qué sospecha usted que sea así el recordar de los muertos?

DON ESTRAFALARIO:

Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución francesa.

DON MANOLITO:

¡Usted, don Estrafalario, quiere ser como Dios!

DON ESTRAFALARIO:

Yo quisiera ver el mundo con la perspectiva de la otra ribera...

4) DON ESTRAFALARIO:

Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*. A falta de eso, tiene la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.

DON MANOLITO:

Porque usted es anarquista.

DON ESTRAFALARIO:

¡Tal vez!

DON MANOLITO:

¿Y de dónde nos vendrá la redención, don Estrafalario?

DON ESTRAFALARIO:

Del compadre Fidel.

DON ESTRAFALARIO:

(...) El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Otelo. Se desdobra en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.

5) DON MANOLITO:

Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos.

DON ESTRAFALARIO:

¡Qué lejos de este vil romancero aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?

DON MANOLITO:

¡Me dijo usted tantas cosas!

DON ESTRAFALARIO:

¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel!

- C) *Hablando con Valle-Inclán*, artículo de G. Martínez Sierra (*ABC*, 7 de diciembre de 1938)<sup>56</sup>

6) Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay otra tercer manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera, Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él... (También es la manera de Goya.) Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*.

Esta tercera manera es la que él dice elegir, definiendo a los personajes de sus *esperpentos* como *enanos y patizambos, que juegan una tragedia*.

He ahí, juntos, los textos del pequeño brevariario de estética del *esperpento* valleinclanesco. Naturalmente, estas declaraciones no por ser del autor dejan de ser un punto de vista más entre otros varios, pues la interpretación crítica que un autor hace de su propia obra no es nunca la única con valor absoluto ni es siempre la mejor.

Estamos de acuerdo con Buero Vallejo cuando escribe refiriéndose al texto 6 (*op. cit.*). «Valle-Inclán, teorizante, es menos complejo que las realidades artísticas propias o ajenas en las que sustenta su teoría del *esperpento*.» Y en su artículo demuestra de manera incontrovertible cómo Valle-Inclán en sus *esperpentos* no

<sup>56</sup> Cit. por Gaspar Gómez de la Serna *España en sus episodios nacionales*, Madrid, 1954, págs. 75-76; por Melchor Fernández Almagro, *op. cit.*, pág. 191; por Buero Vallejo, art. cit., pág. 135; por José Gatti, «El sentido de *Los cuernos de don Friolera*», en Ramón M. del Valle-Inclán, Univ. Nac. de la Plata, cit. 1967, pág. 305.

se sitúa por encima de sus personajes ni es su mirada la del autor demiurgo.

Para Antonio Risco (*op. cit.*, págs. 79-109), los elementos con que Valle-Inclán caracteriza el *esperpento* rebasan los límites del género literario y pueden ser «referidos a toda una estética, implícita ya en su obra a partir de sus primeros escritos» y de la que toma ya conciencia, decidiendo cultivarla sistemáticamente, en el poema «Aleluya» de *La pipa de Kif* (1919). El descubrimiento de la *musa moderna*, que es la del *esperpento*, no es exclusivo de Valle-Inclán. «A fines del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en toda Europa una corriente de *esperpentismo* en la literatura y el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral español, las *boutades*, parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire —...*Les mamelles de Tiresias* (1917)—, la farsa de Alfred Jarry *Ubu Roi* (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka...» Por lo cual, «el *esperpentismo* es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual, ni siquiera nacional, sino europea, esto es, que en Valle-Inclán nace de una actitud equivalente a la de los autores que se acaban de citar frente a las escuelas artísticas que le precedieron inmediatamente y la imagen del mundo contemporáneo» (págs. 88-89). «En lo que se refiere a Valle-Inclán, hay que añadir, evidentemente, la valoración de la corriente barroca española representada por Quevedo y Goya, y también diversas circunstancias de orden personal, entre las cuales no hay que olvidar los graves problemas de orden económico familiar que ha tenido que sufrir durante gran parte de su vida» (pág. 90). Partiendo de una visión negativa del presente, en la cual Valle-Inclán no se siente a gusto y de la que es insolidario, «el *esperpento* valleinclanesco se profundiza más y más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser» (pág. 196).

También Alfonso Sastre<sup>57</sup> había hecho la crítica de la teoría del *esperpento*, del cual no tiene la exclusiva España ni como realidad ni como forma artística: «Basta con mirar el panorama literario europeo de los últimos sesenta años para comprobar que lo español no posee la exclusividad del *esperpento*. Si nuestro nihilismo sensualista fue expresado en el variado repertorio del *esperpento* español —Valle, Solana, Arniches, Buñuel, Cela...—, el nihilismo europeo radicado en la crisis de las formas económicas

<sup>57</sup> *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, págs. 56-67.

sociales capitalistas (nihilismo más enfático, en general, que el español, el cual no pasa de considerar lo español como absurdo, mientras el nihilismo europeo generaliza sobre la existencia, de modo que lo que en España no pasa de una autocrítica regional, en el resto de Europa se presenta como ontología) ha sido expresado en el variadísimo repertorio del esperpento europeo y americano (arte y literatura de vanguardia)» (pág. 64). Y cita a continuación a Jarry, Ionesco, Kafka, Pirandello, Chaplin, Ghelderode (*sic*), Dürrenmatt, Frisch, «las imágenes cinematográficas de la Magnani o la Massina, las anticipaciones nihilistas de Büchner, Dostoiévski o el Strindberg de *La sonata de los espectros*, y el esperpento constructivo de Brecht».

«El *esperpento* —escribe Ricardo Domenech<sup>58</sup>— descoyunta, si es que puede decirse así, la realidad; transforma por completo la imagen aparente que tenemos de su estructura y de su dinámica, precisamente para mostrarnos cómo son, cómo es la realidad» (página 464). Y cree ver en «este descoyuntamiento de la realidad una finalidad muy semejante a la que Brecht buscaba con su idea del distanciamiento» (*ibid.*). «Valle presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que éste no puede por menos de quedar atónito, pues esta realidad es *increíble*. Esta imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad esperpéntica, la conciencia de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea» (páginas 464-465).

Manuel García Pelayo<sup>59</sup> ve una estrecha relación entre el esperpento como forma literaria y la sociedad burguesa y oficial, según Valle-Inclán la veía: «Puesto que la sociedad burguesa y oficial es, desde la perspectiva de Valle-Inclán, un mundo distanciado y extraño al que no le ve sentido, es claro que ha de percibirlo como absurdo, como un mundo en el que no coinciden, sino que divergen lo que es y lo que se aparenta ser o se cree ser, como un mundo dominado por la contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre la tragedia y la farsa, entre lo inauténtico y lo auténtico. En resumen, como un mundo huero y falso. La forma lógica de expresar literariamente tal mundo es la grotesca, y dentro del género grotesco Valle-Inclán inventa el esperpento..., de modo que el género en cuestión viene a ser la transposición

<sup>58</sup> «Para una visión actual del teatro de los esperpentos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., págs. 455-466.

<sup>59</sup> Art. cit., págs. 257-287.

grotesca de una sociedad grotesca, en la que se muestra la misma contradicción tensa que ofrece el objeto» (págs. 264-265).

Parejamente piensa Gómez Marín, quien, estudiando la evolución de la ideología de Valle-Inclán, escribe al final de su trabajo<sup>60</sup>: «Resumiendo, podría decirse que se intenta deformar la imagen en el *espejo cóncavo* precisamente para hacerla coincidir con su original figura. La sociedad está deformada; el procedimiento óptico de Valle, pues, consistirá en reflejarla en un espejo cóncavo para que la nueva distorsión de las líneas recomponga la imagen primitiva. Podría simplificarse el problema, considerando la operación como un simple procedimiento grotesco. Creemos, sin embargo, que la nueva óptica pretende la recomposición de la figura» (pág. 202).

Zahareas<sup>61</sup> valora así el teatro esperpéntico de Valle-Inclán: «El esperpento puede jugar con el absurdo: afirma el absurdo sin decirle sí, y lo niega sin decirle no.»

Otros críticos han señalado lo que de «interpretación caricatural de la historia» (Fernández Almagro) hay en el esperpento, o la conexión de éste con distintas vertientes del género chico (Zamora Vicente)<sup>62</sup>.

De las anteriores citas y de otras<sup>63</sup>, no traídas aquí para no cansar al lector, resultaría que el esperpento de Valle-Inclán es no sólo un género literario, sino una estética y, en consecuencia, una

<sup>60</sup> «Valle: Estética y compromiso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., páginas 175-203.

<sup>61</sup> En «The Esperpento and Aesthetics of Commitment», *Modern Language Notes*, LXXXI, 1966, pág. 173.

<sup>62</sup> Zamora Vicente, «En torno a *Luces de bohemia*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., págs. 204-226. Posteriormente publicó *La realidad esperpéntica. (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid, Gredos, 1969, que ya no pudimos aprovechar. En él estudia exhaustivamente la infraestructura de *Luces de bohemia*, mostrando sus múltiples entronques con la realidad histórica, económica, social, política, literaria, lingüística... de España, con núcleo en Madrid.

<sup>63</sup> Véase, entre otros, Brooks, «Valle-Inclán and the Esperpento», *Bull. of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, págs. 152-164, y las páginas que le dedica el mismo autor en «Los dramas de Valle-Inclán» (*Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, 1957, págs. 177-198); Rea, J., «Theatre done with mirrors: Valle-Inclán's esperpentos», en *Theatre Arts*, XXXVII, 1953, páginas 30-31; Zahareas, A. N., «La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán», *Insula*, 1963, núm. 203, págs. 1 y 15; Pedro Díaz Ortiz, «Valle-Inclán y el teatro contemporáneo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., págs. 445-450; Carmen Bravo-Villasante, «El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán», *ibid.*, págs. 451-454. Sobre el lenguaje esperpéntico y sus leyes ver en Antonio Risco, *op. cit.*, caps. VI y VII. Con posterioridad a estas notas llega a mis manos el magnífico ensayo de Torrente Ballester «Los cuernos de Don Friolera y dilucidación del esperpento» (en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 2.ª edición, 1968, págs. 188-234). Ver también el libro de Rodolfo Cardona y A. N. Zahareas *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1970.



visión del mundo, a la cual llega el escritor desde una concreta circunstancia histórica española y desde una determinada ideología, resultado de una toma de posición crítica, cuya raíz es a la vez individual y social, pero que coincide con un movimiento estético de protesta y de búsqueda general en la literatura europea. La originalidad estilística del esperpento, en tanto que forma expresiva, no impide su conexión con formas expresivas de tradición popular trascendidas por Valle-Inclán. La deformación o descoyuntamiento instrumental del esperpento sería el único modo de reflejar críticamente una realidad específica, provocando así una toma de conciencia directa del carácter absurdo de esa realidad. El esperpento se convierte así en un instrumento de desenmascaramiento: el nuevo rostro por él proyectado presentativamente bajo la antigua máscara se revela, irónicamente, ser la última y auténtica máscara. Dentro de la *historia* del teatro español, el esperpento cumple en su forma y en su significación el papel de redentor del teatro español y el punto de partida de una fecunda visión dramática de la realidad. Queda, sin embargo, un punto en que no existe ningún acuerdo y que podemos formular interrogativamente: ¿es trágico o antitrágico el esperpento?

A esta pregunta, que nos parece de gran importancia, puesto que lo puesto en cuestión en ella es la esencia y el sentido mismo del esperpento, trataremos de contestar en el análisis concreto de cada uno de ellos, pues la respuesta debe hacerse no en abstracto, sino a partir del universo dramático que es cada esperpento. Sin embargo, creo no estén de más algunas precisiones.

Es indudable que el esperpento, en tanto que visión dramática de la realidad, supone no sólo una ruptura con la tradición humanística, en general, sino, mucho más concretamente, con la tradición aristotélica del teatro occidental. Y esto obliga al crítico a una necesaria transformación de todos sus presupuestos críticos, es decir, a una adecuación de su «mirada».

Por otra parte, si admitimos —y no es posible entrar ahora ampliamente en esta cuestión— una *esencia* de la tragedia y de lo trágico y, por tanto, un sistema de coordenadas previas, es necesario tener en cuenta el problema de la *función* de la tragedia dentro de *cada tiempo* histórico. Porque es indudable que la función de la tragedia en *nuestro* tiempo no es la misma que en el tiempo de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Racine, Goethe o Strindberg, para señalar nombres clave.

Olvidar esto sería simplificar.

### Los esperpentos

Valle-Inclán los denominó así: *Luces de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). Estos tres últimos fueron publicados juntos por su autor con el título de *Martes de carnaval* (1930).

*Luces de bohemia* se abre con una invitación al suicidio y se cierra con un suicidio que sigue de cerca la muerte del protagonista, Max Estrella, el poeta ciego, «como Homero y como Belisario», cuya «cabeza, rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes». A la dignidad clásica de la figura del héroe, subrayada por el dramaturgo, no corresponde la dignidad del mundo en que se mueve, sino que, por el contrario, a ese mundo se le ha amputado, hasta hacerla imposible, toda posibilidad de nobleza y grandeza, propias del mundo de la tragedia clásica.

El tiempo de la acción está sincopado en quince escenas, cuya duración apenas rebasa el tiempo «clásico» de veinticuatro horas —del atardecer a la noche del día siguiente—. En contraste con ese tiempo «clásico», los lugares escénicos son múltiples y carecen de toda nobleza: un cuarto miserable («Bastardillos, veintitrés, duplicado, Escalera interior, Guardilla B»), una librería acovachada, una taberna sombría, un pedazo de calle frente a la puerta de una buñolería, el zaguán de un ministerio («Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio»), un calabozo, la redacción de un periódico («con piso de baldosas», «lámpara con enaguillas»), secretaría del ministro («olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano»), un café («vaho de humo, lívido temblor de los arcos voltaicos»), paseo con jardines (poblado por «patrullas de caballería», «mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas»), una calle (cuyo centro significativo lo ocupa «una mujer, despechugada y ronca, que tiene en los brazos su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala»), el quicio de una puerta (es el lugar de la muerte de Max: «se torna lívido el cielo», «remotos albores de amanecida», «un perro golfo..., el ojo legañoso... que encoge la pata y se orina»), el mismo cuarto de la primera escena («velorio en un sotabanco»; el cadáver de Max en una «caja embetunada de luto por fuera y por dentro, de tablas de pino sin labrar ni pintar, que tiene una sórdida esterilla que amarillea», «astillando una tabla el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme»), un patio en el cementerio del Este («tarde fría», «viento adusto», «dos sepultureros sacan lumbre del yesquero y las colillas de tras la oreja», «uno tras otro beben a chorro de un mismo botijo») y la ta-

berna de la escena segunda («lobreguez con un temblor de acetileno»). Esta enumeración destaca suficientemente el carácter sistemáticamente degradado del espacio donde Max Estrella, «con su clásica cabeza ciega» y su «magno ademán de estatua cesárea», vive la experiencia de sus últimas horas lleno de rabia y de vergüenza, e impotente para el grito, experiencia que es formulada así por Max:

«Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. (...) Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. (...) Latino, (...) llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo» (escena 11, páginas 937-938).

El mundo hecho presencia en cada uno de estos focos —verdaderos núcleos de significación— de la acción que es cada una de las escenas, aparece así definido por sí y en sí mismo, sin necesidad de palabras intermediarias de denuncia, como un mundo sin otra puerta de salida que la muerte, un mundo que *es* —y no sólo donde *hay*— injusticia, estupidez, miseria, arbitrariedad, traición, violencia, y en donde la única voz que suena con autenticidad es la «voz trágica», la voz «con cólera trágica» de la Madre que, simbólicamente, lleva muerto en los brazos a un niño, «¡un inocente sin culpa!».

Lo descubierto por Max Estrella a través de su experiencia del mundo, en el cual se siente incluso, como parte de su materia degradada, con conciencia de su radical culpabilidad y de su no menos radical inocencia, es que la condición de «círculo infernal» de ese mundo (escena 11), con fondo de «tableteo de fusilada», no puede ser ya reflejado desde la óptica del héroe clásico, lo cual supondría una traición a la esencia de ese mundo al dotarlo, formalmente, de una dignidad de que carece. El esperpento, lejos de negar lo trágico o de predicar su ausencia, es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico, sin traicionarlo. Paradójicamente, la forma clásica de la tragedia es la única forma radicalmente inadecuada para la expresión de lo trágico, pues los contenidos de éste se han vaciado de toda significación, de todo valor, reducidos a una sola categoría: la de la falsedad. Y la esencia trágica de esa falsedad sólo puede ya ser representada mediante la apelación a lo grotesco, es decir, mediante la óptica del «espejo cóncavo». La vida y la muerte de Max Estrella son la más rigurosa predicación en el teatro contemporáneo de la vida y la muerte del nuevo *héroe trágico* que debe renunciar a toda actitud trágica para que su testimonio sea válido, es decir, verídico, en perfecta adecuación con el modo de aparición de lo trágico en el mundo moderno, cuya cifra y signo es la España cristalizada en el Madrid de *Lucas de bohemia*. No estamos, por ello, de acuerdo con Alfonso Sastre cuando restringe el sentido del esperpen-

to a simple «autocrítica regional», olvidando que Valle-Inclán en los años 20 escribía no *para* un público internacional de segunda posguerra mundial, sino *contra* un público pasivo español muy concreto. Que el mundo esté representado —impotencia, rabia y vergüenza— a través de un mundo sintético español histórico no excluye, como totalidad, al mundo, justamente el que ve Max Estrella, el ciego, en la escena primera:

MAX:  
¡Veo, y veo magníficamente!

MADAME COLLET:  
¿Pero qué ves?

MAX:  
¡El mundo!

Afirmación que enlaza con la que cierra la obra:

PICA LAGARTOS:  
¡El mundo es una controversia!

DON LATINO:  
¡Un esperpento!

EL BORRACHO:  
¡Cráneo privilegiado!

Dado un mundo, cualquiera que sea la forma de cristalización concreta en la historia, el esperpento es la única manera de expresarlo, reflejarlo o representarlo, sin incurrir en la retórica, de la cual esta nueva forma teatral es la negación absoluta. A este respecto, hay una frase de Valle-Inclán en *Viva mi dueño* (*Obras completas*, II, página 1582) que podría servir de guión a la teoría del esperpento, ésta: «Pero la realidad es siempre más cruel que la mala retórica.» Frase que podemos enlazar, para situar el esperpento al nivel del teatro actual, del que Sastre destaca su significación ontológica, con esta otra, del mismo libro (*Obras completas*, II, pág. 1583), en donde quedan captados los nuevos héroes del teatro: «sus héroes bufos y sus payasos trágicos».

Sin minusvalorar ni menos negar, pues es innegable, lo que de feroz sátira política y social de la España coetánea de Valle-Inclán hay en *Lucas de bohemia*, aspecto éste ya bien estudiado por numerosos críticos<sup>64</sup>, y en el que no me parece necesario insistir aquí, sí

<sup>64</sup> Además de los ya citados, pueden verse José Cepeda Adán, «El fondo histórico-social de *Lucas de bohemia*» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, *ibid.*,

quiero, en cambio, poner de relieve la significación que, como universo dramático, tiene ese mundo. Los personajes que en él aparecen responden, con la excepción, tal vez, de la Madre, antes aludida, y del Preso, a esa doble dimensión de «héroes bufos» y «payasos trágicos», tanto en la actitud como en la palabra. Forman todos ellos un gran coro de personajes huecos, sin que su cháchara, antisocial o no, consiga disimular su oquedad constitutiva ni la vulgaridad en la que viven sumergidos y de la que no intentan salir, incapaces, como don Latino de Híspalis, de estremecerse ante la voz trágica del dolor y de la muerte. Sobre todos ellos, y especialmente sobre el héroe del esperpento, pesa una fatalidad, un destino, degradados también, que ya no viene desde arriba ni desde un «más allá» del mundo, sino desde el centro neutro, insignificante del mismo mundo, y contra los cuales no cabe ni heroica rebelión ni aceptación heroica. Fatalidad y destino que convierten, vulgarmente, al héroe en un simple cesante, y contra los cuales sólo son posibles la impotencia, la rabia y la vergüenza, expresivamente reiteradas por el dramaturgo como sentimientos fundamentales del protagonista. Si al héroe clásico le era posible luchar y dar en su combate (agonía) la medida de su grandeza y de su dignidad, al nuevo héroe ni siquiera esa posibilidad le queda, porque ¿cómo luchar dignamente con una carta de despido, con esa carta («es un infierno de letra») del buey Apis, la nueva deidad que detenta el poder de los antiguos dioses?<sup>65</sup> Incluso al héroe nuevo se le despoja de la dignidad de su propia muerte: Max Estrella, después de haber sido desposeído de la posibilidad de hacer vivir malamente a su familia, después de haber sido encarcelado, abofeteado, perdido su dignidad ética al aceptar una arbitraria pensión mensual, se muere arrimado al quicio de la puerta de su casa, para ser traicionado, esquilado y abandonado por su grotesco lazarillo en el momento mismo en que acaba de morir con una mue-

páginas 227-246); Emilio Miró, «Realidad y arte en *Luces de bohemia*» (*Ibid.*, páginas 247-270); Phillips Allen, W., «Sobre la génesis de *Luces de bohemia*» (*Insula*, 1966, núms. 236-237, pág. 9); Guillermo de Torre, «Valle-Inclán o el rostro y la máscara» (en *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, págs. 136-142 y 154-156).

<sup>65</sup> En la escena duodécima, en la que, poco antes de morir, Max Estrella define el esperpento como única forma de dar «sentido trágico (el subrayado es mío) a la vida española», hay un breve parlamento de Max que, curiosamente, recuerda el sentido global del *Rhinocéros*, de Ionesco:

«Max.—Echame el aliento. ¿A dónde te has ido, Latino?»

Don Latino.—Estoy a tu lado.

Max.—Como te han convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.»

Al Buey Apis —nueva deidad degradada también— ya no se le afronta ni se le suplica, como a las antiguas divinidades: se le torea.

ca que le deforma la cara; y, aún más, hasta su misma muerte es confundida con una borrachera, y, después, degradada, irónicamente, cuando Basilio Soulinake la identifica con un «estado de catalepsia». Como escribe Jean-Marie Domenach: «La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps —celui des héros et des dieux—, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée a la solennité tragique: la farce la parodie»<sup>66</sup>.

En *Los cuernos de don Friolera* el dramaturgo presenta tres versiones distintas de un mismo suceso, correspondiendo cada una de las versiones a un punto de vista diferente. A su vez, cada versión, condicionada por el punto de vista en que el autor se sitúa, adopta una forma genérica diferente y un diferente sentido. Los tres puntos de vista se corresponden, casi literalmente, con aquellos tres modos de ver el mundo...: «de rodillas, en pie o levantado en el aire».

La primera versión es la del bululú del compadre Fidel, cuya forma es la de una farsa popular de títeres, en la que el autor mira a sus criaturas desde «el aire», sintiéndose superior a ellos, tomándolos como pretexto para divertirse a su costa. La tercera versión es la del romance de ciegos, en el que el asunto de la esposa infiel y del marido que venga su honor mancillado es visto «de rodillas», y —como escribe Manuel Durán— «representa una mitificación heroico-popular, presentada aquí con sentido irónico, de los tristes sucesos: don Friolera lava su honor dando muerte a la esposa infiel, es condecorado y, tras combatir heroicamente contra los moros, es nombrado ayudante del rey»<sup>67</sup>. La segunda versión, mucho más amplia y matizada que las dos anteriores, constituye el cuerpo central de la pieza y es la que corresponde a la visión esperpéntica.

El bululú y el romance de ciego están enmarcados por los comentarios críticos de don Manolito y don Estrafalarío. Para éste, en cuya estética se ha querido ver formulada la de Valle-Inclán, el romance de ciegos y su versión literaria de los sucesos, que falsea la realidad mitificándola, mediante la aplicación de unas normas ideales tópicas, es una forma vil e inadecuada para expresar la realidad. De ella «sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel».

<sup>66</sup> *Le retour du tragique*, París, Editions du Seuil, 1967, pág. 60. Es una pena que el autor no conozca el esperpento valleinclanesco. Y es también injusto. ¿Hasta cuándo esa ignorancia injustificable de no pocos críticos e historiadores del teatro occidental?

<sup>67</sup> «*Los cuernos de Don Friolera* y la estética de Valle-Inclán», *Insula*, 1966, números 236-237, pág. 5.



El bululú merece la total aprobación de don Estrafalarío, cuya estética «es una superación del dolor y de la risa». Nada hay de humano en la farsa de muñecos, pues toda la acción es un puro juego de lo grotesco: adulterio, venganza, honor, muerte de la adúltera y resurrección al oír el ruido de un duro... La versión del bululú sirve de correctivo a la versión del romance de ciego. Pero a ambas versiones las contrasta el dramaturgo con la versión central, la del esperpento en doce escenas. Versión que ni don Manolito ni don Estrafalarío conocen y de la que, por tanto, no formulan ningún juicio crítico. No la conocen porque es, justamente, la *nueva versión*, la inventada por Ramón María del Valle-Inclán, equidistante de la pura farsa popular y del melodrama literario. Esta nueva versión no se queda ni en lo grotesco malicioso y desmitificador de la farsa de muñecos ni en el engolamiento y el falso énfasis mitificador del melodrama literario tradicional. «Con esta tríada —escribe Manuel Durán— de farsa-esperpento-parodia, Valle-Inclán consigue, creemos, dos resultados de considerable importancia. El primero sería lograr subrayar y realizar el estilo esperpéntico como tal (...). El segundo consiste en hacer resaltar el papel simbólico, ideológico, ontológico, si se quiere, de la realidad descrita en el esperpento que narra las desventuras conyugales de don Friolera. Ambos resultados son un efecto del contraste entre las tres versiones distintas que el autor nos ofrece, una tras otra» (art. cit., pág. 28). Y añade líneas después: «Pero el esperpento traducía esa realidad española en forma que, a primera vista, para un público no preparado, podía parecer demasiado irreal, demasiado fantástica para que se la tomara en serio. Para que la nueva forma adquiriera todo su rigor, para que el lector comprendiera que, a pesar de las distorsiones, se hallaba en presencia de un retrato verdadero, era preciso situarla frente a formas claramente literarias, no sólo más débiles estilísticamente, sino más desligadas de todo contacto con la realidad: rodearla de títeres y de parodias.»

A los títeres antitrágicos, deshumanizados a fuerza de ser grotescos, vistos desde «arriba», en total y absoluta visión distanciada, y a los títeres heroicos, deshumanizados a fuerza de su mitificación, vistos desde «abajo» —irónicamente aquí—, en no menos total y absoluta visión distanciada, sustituye Valle-Inclán, en contraste con la óptica del compadre Fidel y de su antípoda el ciego de romance, una visión de frente en donde lo grotesco y lo trágico se funden en ese «fantoche trágico» que es —según acotación del autor— don Friolera y en esa «tragedia de fantoches» que —según otra acotación— es este esperpento. Justamente, pensamos, porque lo grotesco y lo trágico de la realidad que se pretende reflejar sólo puede hacerse, para no traicionar ninguna de esas dos dimensiones, mediante

la síntesis dialéctica de la farsa y la tragedia, que es, en su esencia, el esperpento. Valle-Inclán no sólo capta la realidad como realidad deformada, sino también el sentido trágico de esa ontológica deformación.

Comienza el esperpento con un monólogo del teniente don Pascual Astete<sup>68</sup> (don Friolera) motivado por un anónimo en el que se le advierte de la infidelidad de su mujer, doña Loreta. El monólogo es, oblicuamente, una parodia de los monólogos de las tragedias calderonianas del honor, en la que el héroe expresaba la división interior de la conciencia<sup>69</sup>. Don Friolera muestra el enfrentamiento entre sus dos naturalezas, la profesional y la simplemente humana. Como militar, en nombre del código profesional, debe matar: «¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones!» Como persona individual y privada, siente su propia miseria y su incapacidad para representar el papel social que el Cuerpo de Carabineros le impone desde fuera: «Me reconozco un calzonazo. ¿A dónde voy con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota!» Don Friolera es un pobre hombre que tiene que hacer el papel de héroe, según la sociedad lo exige: «La galería no se conforma con eso (con una honrosa separación). El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo.» El mundo está representado, principalmente, por doña Tadea, autora del anónimo, bruja beata, y por los tenientes Roviroso, Campero y Cardona, portavoces del código del honor militar y cuya indignidad y animalidad radical muestra el dramaturgo en la escena octava. A ese mundo, cifra de todo antivalor, deberá satisfacer don Friolera.

Por otra parte, doña Loreta, la esposa infiel y Pachequín, el seductor, «cuarentón cojo y narigudo», barbero de profesión y tocador de guitarra, más que culpables, son víctimas de su propia inautenticidad. También ellos representan, según unos patrones impuestos, sus papeles. El dramaturgo, en las escenas entre marido y mujer y entre seductor y seducida, muestra el absurdo radical y absoluto de unas vidas que, vaciadas de su propia sustancia personal, adoptan la máscara rígida de unas convenciones y de unos principios falsos. La dimensión grotesca de la existencia humana se carga de contenido y significación trágicos cuando don Friolera, creyendo matar a su mujer, mata a su hija. A este respecto comentan Zahareas

<sup>68</sup> Es posible que el apellido Astete tenga que ver —ironía valleinclanesca— con el célebre padre Astete, autor de un popular y bien conocido *Catecismo*, no del honor, sino de los fundamentos de la doctrina católica.

<sup>69</sup> Valle-Inclán tiene del honor calderoniano una idea tópica, muy extendida, que no corresponde al sentido real del honor en las tragedias de honor de Calderón.

y Gillespie: «El autor de Friolera pone en escena el dilema del héroe ante un fondo de un mundo alienado del mundo “explicable” del humanismo y la tragedia. Un lugar común dentro de la tradición trágica es que el juicio erróneo invierte el orden de las cosas, al paso que la confianza se torna en recelo y el amor en odio. El juicio erróneo puede también, sin embargo, conducir a la pura confusión y la confusión al disparate y a la vulgaridad. Hay, sin embargo, una frontera muy sutil entre la acción trágica y la acción disparatada»<sup>70</sup>. Esa sutil frontera es —me parece— el eje medular del *esperpento*. Por eso puede escribir Buero Vallejo: «En el frondoso martes de carnaval que viene a ser el conjunto de esperpentos de Valle, las máscaras deformadoras caen a menudo y descubren rostros de hermanos nuestros que lloran (art. cit., pág. 139). Y de ahí esa especial tensión que el espectáculo del hombre y de su mundo ofrecido por el *esperpento* provoca en el espectador, instaurando en él la «rabia» y la «vergüenza» y la necesidad de superar la impotencia, más allá de todo optimismo y de todo pesimismo absolutos, porque esos trágicos fantoches y esa tragedia de fantoches, para decirlo con palabras de J. M. Domenach, «c'est de nous qu'ils parlent, en deça et au delà des idées que nous avons de nous mêmes et de notre société, tissant les premières mailles d'une mythologie sans nom où notre avenir va se prendre» (op. cit., pág. 259). El honor en *Los cuernos de don Friolera*, como el Madrid de *Lucas de bobemia*, no agotan, ni mucho menos, su sentido en la realidad histórica española, sino que son signos de más universal realidad: la del siglo xx<sup>71</sup>.

El mismo año en que, con el título de *El terno del difunto*, se publicó el *esperpento* de *Las galas del difunto*, el pequeño grupo teatral de los hermanos Baroja —«El Mirlo Blanco»— representó en su domicilio madrileño «una parodia de *Don Juan* de Zorrilla, en la que Valle-Inclán hizo el papel de doña Brígida»<sup>72</sup>. En noviembre de 1935 —nos cuenta García-Sabell—, «Ortega y Gasset publicó en *El Sol* un folletón sobre el *Don Juan* de Zorrilla. En él se decía lo siguiente: “El *Don Juan Tenorio* pertenece a un género li-

<sup>70</sup> «Ramón del Valle-Inclán: The Theatre of Esperpentos», *Drama Survey*, cit., pág. 10.

<sup>71</sup> Ver también el excelente artículo de José Gatti «El sentido de *Los cuernos de Don Friolera*», en *Ramón M. del Valle-Inclán*, Univ. Nac. de la Plata, cit., págs. 298-313; Pedro A. González, «Los cuernos de Don Friolera», *La Torre*, II, 1954, núm. 8, págs. 45-54.

<sup>72</sup> Ver Rubia Barcia, op. cit., pág. 20. Ignoramos cuál pudo ser la exacta relación de causa a efecto entre *El terno del difunto* y la citada parodia. Pero nos parece interesante dejar constancia de ella. Sobre «El Mirlo Blanco», ver Díez-Canedo, *Artículos de crítica*, cit., 1968, IV, págs. 149-155.

terario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se lo proporcionó, llamándolo *esperpento*. La invención de este nombre y de la idea que expresa puede servir como ejemplo excepcional de lo que es entender verdaderamente de literatura.” Cuando llegué a visitar a don Ramón éste tenía el periódico sobre la cama. Yo lo cogí y me puse a leer el trabajo: “—¿Qué le parece, don Ramón”, dije al concluirlo. “—Eso está muy bien, eso está muy bien”, repuso. Y no añadió más. Los ojos le brillaban con alegría incontenible. Todo él era un puro gozo»<sup>73</sup>.

Ortega fue, pues, con su habitual perspicacia, el primero en señalar la relación de este *esperpento* valleincliniano con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Bastantes años después, en 1959, publicaba Avalor-Arce su artículo «La *esperpentoización* de Don Juan Tenorio»<sup>74</sup>, en donde mostraba los paralelismos —de personajes, de situación e incluso de palabra— entre el popular drama zorrillesco y su *esperpentoización* valleincliniana.

Valle-Inclán no sólo *esperpentoiza* el mito literario de Don Juan, partiendo de la más popular de sus configuraciones españolas, sino la base misma sobre la que el mito se levanta. Porque lo decisivo, en cuanto a su significación, de *Las galas del difunto* no es sólo la degradación de Don Juan Tenorio en Juanito Ventolera, de Doña Inés en La Daifa, etc., o del convento y su Madre Priora en el prostíbulo y su Madre Celestina, sino la degradación del escenario histórico sobre el que Don Juan levantaba, superior a toda norma y a toda regla, su estatura de burlador. El mundo al que Don Juan burlaba —y no sólo las mujeres— era un mundo cuyo sistema de valores no era puesto en causa, sino todo lo contrario. Precisamente porque constituía la norma y el tipo aceptado, Don Juan era el rebelde, el personaje «a-típico», el «enfant terrible», pero de ningún modo su debelador ni su víctima. En cambio, en el *esperpento* de Valle-Inclán, al igual que en *todos* sus *esperpentos*, lo conculcado, lo desenmascarado, lo desmitificado era ese mundo, mundo no ya literario ni literaturizado, sino concreto, real, históricamente identificado e identificable. Por ello, los dos personajes principales, Juanito Ventolera y La Daifa, no son dos héroes degradados que saltan o se salen de la norma de conducta social y moral propia de su mundo, sino dos víctimas de ese mundo, atrapadas por él y por él convertidas en deshechos. Tan importante como la *esperpentoización*

<sup>73</sup> Ver García-Sabell, «El verdadero Don Ramón», en el vol. cit. de la Universidad de La Plata, pág. 67. El artículo de Ortega, titulado «La estrangulación de Don Juan», apareció en *El Sol* del 17 de noviembre de 1935. Se encuentra recogido en *Obras completas*, V, Madrid. Revista de Occidente, 5.ª edición, 1961, págs. 242-250. La cita, en pág. 247.

<sup>74</sup> *Hispanófila*, III, 1959, núm. 7, págs. 29-39.

de Don Juan, es decir, de la *literatura*, es la esperpentización de la *realidad histórica*, y es precisamente ésta y no aquélla quien confiere a éste y a cada uno de los esperpentos de Valle-Inclán su más radical sentido, pues el modelo literario esperpentizado recibe su cabal significación de la realidad en la que el dramaturgo lo hace volver a ser. En la presentación de *esa* realidad está la raíz más sustantiva de la demolición valleinclanesca.

*La hija del capitán* es no sólo el último esperpento, sino también la última pieza teatral de Valle-Inclán, publicada por éste en la colección popular de la *Novela mensual* en 1927. La Dirección General de Seguridad prohibió su circulación incautándose de la edición y dando de ello las siguientes razones: «La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto que pretende ser novela, titulado *La hija del capitán*, cuya publicación califica su autor de esperpento, no habiendo en aquél ningún renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera darse a luz pública algún trozo del mencionado folleto sería suficiente para poner de manifiesto que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho o intolerable y sí exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atenuando las buenas costumbres»<sup>75</sup>. En nombre, pues, del buen gusto, «de las buenas costumbres» de las «clases respetabilísimas», *La hija del capitán* no verá la luz pública hasta 1930.

«Esta obra —escribe González López (*op. cit.*, pág. 258)— es una denuncia violenta, grotesca, esperpéntica de la Dictadura militar española, que en aquel entonces era una trágica realidad tangible en la vida política de España, asociándola a uno de los crímenes más repulsivos de la historia de Madrid, que estaba vivo en el recuerdo de las gentes madrileñas y de toda España.»

Para Rafael Conte es «una sátira esperpéntica de los pronunciamientos»<sup>76</sup>.

Aunque las coordenadas históricas de *La hija del capitán* sean las mismas de la España de la Dictadura del general Primo de Rivera, de donde extrae Valle-Inclán materia bruta para construir la fábula de su esperpento, creo, sin embargo, que la significación del universo dramático creado a partir de tales materiales históricos re-

<sup>75</sup> Cito por Sebastián Miranda, «Recuerdo de mi amistad con Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., pág. 10. Cit. también en Francisco Madrid, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, pág. 71, y en Rubia Barcia, *op. cit.*, págs. 20-21, nota 72.

<sup>76</sup> Rafael Conte, «Valle-Inclán y la realidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., pág. 57. Ver también Sumner Greenfield, «Madrid in the mirror: esperpento de *La hija del capitán*», cit., págs. 265-269.

basa ampliamente la propia Dictadura o los pronunciamientos militares, *more hispano*, e, incluso, la de cualquier modelo paradigmático de revolución hispana hecha desde arriba, sin contar —como dice el General (escena 6)— con los soldados ni con el pueblo.

El suceso que determina el golpe militar, es decir, la apropiación del poder, derribando al Gobierno vigente, es el asesinato, por error y por motivos particulares, de una persona privada, El Pollo de Cartagena, «viejales pisaverde», amante de la Sini, quien, a su vez, lo es del General, todo ello con el consentimiento de su padre, el Capitán. Para evitar el escándalo, el General, en nombre del honor de la «familia militar» y de la salvación de la patria, se decide a tomar el poder. Entre la muerte del Pollo de Cartagena y la toma del poder no existe ninguna relación lógica. Esa muerte, sin embargo, pone en movimiento no sólo a la Milicia, sino a la Prensa y a las fuerzas vivas de la nación, representadas por los burgueses del Círculo de Bellas Artes y por el Batuco, arquetipo del mundo de los negocios perfectamente organizados, que tiene «oficina montada con teléfono y máquina de escribir» (escena 4). El General, representante de los «núcleos profesionales de la Milicia», cuya indignidad personal es puesta de relieve por el dramaturgo en la conversación y actitud con la Sini, enmascara sus móviles reales bajo la retórica de la salvación del país y el amor a las Instituciones (Patria, Religión y Monarquía). Los burgueses del Círculo de Bellas Artes significan con sus frívolas cábalas la irresponsabilidad y el cinismo de toda una sociedad que no cree en nada ni es capaz de acción coherente alguna. El Batuco, representante del mundo de las finanzas, relacionado con don Alfredo Toledano, director del periódico *El Constitucional*, hace ver la turbia conexión de las finanzas, la prensa y los altos funcionarios del Gobierno. No es la justicia, ni la libertad, ni el bien público quienes movilizan a los responsables de la toma del poder, sino la satisfacción de los fines personales, sucios e inconfesables. Cuando aquélla se consuma la aplauden las fuerzas bienpensantes del país, esas mismas «clases respetabilísimas» a que aludía la nota oficiosa de la Dirección General de Seguridad, simbolizadas por doña Simplicia, «delegada del Club Fémica, presidenta de las Señoras de San Vicente y de las Damas de la Cruz Roja», etc.; y la bendice con su presencia el Ilustrísimo Señor Obispo, y la corrobora «el Rey católico de España». Si es cierto, como escribe Guerrerero Zamora, al hablar de este esperpento, que «su sátira atañe sólo al patriotismo que se convierte en patriotería, a las palabras que se hinchan sordamente, a la sordidez que se pretende gloriosa, a toda fabricación de ídolos de barro, a la seducción colectiva de lo sonoramente vacío, a la sustitución del sentido por el uniforme y de la recompensa interior por la condecora-



ción externa, a todos aquellos que se prendan del tambor rítmico, de lo marcial, retórico y declamatorio, pero que son incapaces de entrañar emoción o juicio alguno verdadero» (*op. cit.*, pág. 201), todo ello no constituye más que el aspecto exterior e inmediato de su significación —uno de los aspectos—. Pero en un nivel más profundo, este esperpento desenmascara toda toma de poder de cualquier sociedad moderna —repase el lector sus experiencias de la historia moderna mundial— poniendo al descubierto su turbia mecánica interior y operando, por vía grotesca, su desmitificación. La última frase de la hija del capitán podría ser —cambiando el cadáver de don Joselito (el Pollo de Cartagena) por cualquier otro cadáver, real o metafórico— de cualquiera de las «víctimas inocentes» de nuestra sociedad: «¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña la hubiera diñado ya Madre Patria! ¡De risa me escacho!»

«Autos para siluetas» y «melodramas para marionetas»

Dentro del que hemos denominado ciclo esperpéntico, escribiré Valle-Inclán, además de los cuatro esperpentos, otras cuatro piezas que en 1927 publicará en un solo tomo, junto con *El embrujado*, con el título de *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*. A dos de esas piezas, cortas todas ellas, las denominaré «autos para siluetas» (*Ligazón*, 1926, y *Sacrificio*, 1927); y a las otras dos «melodramas para marionetas» (*La rosa de papel*, 1924, y *La Cabeza del Bautista*, 1924).

Si en los esperpentos el lugar de la acción es, fundamentalmente, la ciudad y sus personajes pertenecen a la sociedad urbana, en las cuatro nuevas piezas del *Retablo* vuelve el dramaturgo a desarrollar la acción en el espacio escénico propio del ciclo mítico, cuyas fuerzas cósmicas con toda su maléfica potencia de destrucción, con toda su profunda irracionalidad, tornan a manifestarse presidiendo como fatalidad ciega la existencia humana. Pero esta vez la temática del ciclo mítico aparece fundida con las marionetas del ciclo de la farsa y construida con la técnica sincopada y deformante del esperpento. El dramaturgo esperpentiza, a la vez, las tres grandes fuerzas del ciclo mítico —avaricia, lujuria y muerte—, y a los personajes del ciclo de la farsa. Lo que cambia no es la visión de la realidad, sino la realidad visionada, que no es ya aquí la propia del mundo social de los llamados por Valle-Inclán esperpentos. Los dos «autos para siluetas» y los dos «melodramas para marionetas» son también, por la índole de su visión y de su técnica, esperpentos, sólo que de contenido temático distinto. En lugar de pensar, como González

López, que estas cuatro obras constituyen formas dramáticas distintas del esperpento, creemos, por el contrario, que son formas nuevas teatrales del esperpento y que tal denominación genérica no es sólo válida para las piezas que así nombró su autor<sup>77</sup>. Si el aspecto de la realidad dramatizada en los dos «autos» y en los dos «melodramas» es distinto al de los cuatro esperpentos, el punto de vista desde donde y la técnica con la que se dramatiza son, esencialmente, los mismos. Un género dramático no viene dado por su contenido ni por su temática, sino —ya lo señaló Ortega para los géneros literarios— por el punto de vista *que es* y por su forma, entendida ésta como estructura significante.

«*Ligazón* —escribe Guerrero Zamora— está calculada con toda exactitud para sacar partido de las luces y sombras. Se recuadran las puertas y ventanas, rielan las estrellas, recorta la luna su redondel frío.» En el nocturno de luz y sombra la Mozuela rompe el cerco de la avaricia y la lujuria clavando las tijeras en el pecho del lujurioso, del que sólo vemos el bulto que se cuelga por el hueco de la puerta y el pelele con las tijeras clavadas en el pecho que cuatro brazos descuelgan por la ventana.

*Sacrilegio* —«capítulo de bandoleros. Sorda disputa que alumbrá una tea con negro y rojo tumulto», en el hueco de una cueva— está concentrada en la confesión que un bandolero condenado a muerte hace a otro bandolero disfrazado de fraile. En la confesión del Sordo de Triana —cadena espeluznante de crímenes y lujurias— la máscara trágica de la fatalidad hace su aparición como raíz de una vida humana atroz, que es cortada de golpe por un disparo del capitán de bandoleros para que la misericordia no gane las entrañas del improvisado tribunal.

Tanto los personajes galaicos de *Ligazón* como los bandoleros de Sierra Morena de *Sacrilegio* están esperpentizados en su lenguaje y en su modo de aparición escénica, como lo muestran las acotaciones<sup>78</sup>. Valle-Inclán, al volver sobre el espacio galaico del ciclo mítico, somete la materia dramática al procedimiento inverso: su desmitificación. De la misma manera los doce ladrones de *Comedia de ensueño*, de «rostros cetrinos» y pupilas que destellaban «en el

<sup>77</sup> Para el problema de la estética esperpéntica y su manifestación en los distintos géneros literarios, ver Antonio Risco, *op. cit.*, págs. 110-127.

<sup>78</sup> En *Ligazón*: La Raposa «suspende la gargantilla en el garfio de los dedos» (pág. 795); «se mete por la puerta del ventorro, con galguelo trenquelante» (pág. 796); «salen a la penumbra lunaria del empujado, la dueña y la tía maullona, dos sombras calamocanas con leria tartajosa, esguinces y vaivenes» (pág. 799); «la madre aspa los brazos» (pág. 800); en *Sacrilegio*: «El padre Veritas, archivado, zancudo...» (pág. 881); «El Sordo de Triana, vejete flamenco, tufo de ceniza, patas de alambre, un chirlo de oreja a oreja...» (página 882), etc.

blanco de los ojos con extraña ferocidad» (pág. 1314), son ahora «la rueda brigantina» (pág. 882), «la ristra de tunos», (pág. 888) y el Capitán, al que una «nube de tristeza empañaba el rostro» y al que le corrían «dos lágrimas por las fieras mejillas» (pág. 1315), se echa ahora «el retaco a la cara» y dispara sobre el Sordo de Triana, que «dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta» (página 890).

En los dos «melodramas para marionetas» completa Valle-Inclán el proceso de esperpentización de la realidad iniciado con plenitud de conciencia en 1920. A la esperpentización de la realidad histórica, de los mitos del honor y del patriotismo, de la realeza y del donjuanismo une ahora la esperpentización del mundo del melodrama y del tablado de marionetas de la farsa, enlazando, por integración, los tres ciclos estudiados.

La visión sentimental de la realidad y su turbia fijación patética, mediante un lenguaje retóricamente tipificado, propias del género melodramático, suministran a Valle-Inclán los elementos básicos que, al ser englobados en las coordenadas del esperpento, recobran, paradójicamente, su virtud de reflejar con autenticidad lo que de absurdo y de trágico a la vez hay en la condición humana. O, más exactamente, cómo lo absurdo y lo trágico aparecen fundidos e inseparables en la vida del hombre. En *La rosa de papel*, Julepe, borracho, pretendiendo violar el cadáver de su mujer, perecerá abrazado a ella entre las llamas. «La rosa de papel» arderá, transfigurada en «rosa de fuego». En *La cabeza del Bautista*, La Pepona, cómplice en el asesinato de El Jándalo, besará frenéticamente la boca que siente enfriarse sobre la suya, caliente de vida y de deseo. La violenta y cruel unión de erotismo y muerte en ambas obras configura dramáticamente esa conjunción de lo absurdo y de lo trágico que es la predicación constante del esperpento valleincliniano, visión del mundo en donde «la superación del dolor y de la risa» se revela, a la postre, como condición *sine qua non* para poder *mirar y ver* al hombre.

Terminemos con palabras del propio Valle-Inclán en *Divinas palabras* (pág. 726):

«Dios no mira lo que hacemos: tiene la cara vuelta.»

### III. Jacinto Grau (1877-1958) o la disconformidad

La obra dramática de Jacinto Grau, iniciada en los primeros años del siglo xx y cerrada en 1958, el mismo año de su muerte, puede situarse bajo el signo de la disconformidad. Disconformidad que el

propio dramaturgo ha reiterado a lo largo de cincuenta años, especialmente en los prólogos que acompañan las sucesivas ediciones de su teatro. En todos ellos critica el teatro español de su tiempo, en el que señala la falta de originalidad e inquietud, su carácter de teatro comercial o industrial, su vulgaridad y ausencia de vuelos; critica a los empresarios, a los actores y a los críticos, apuntando siempre a mostrar su provincianismo y su intrascendencia. Al mismo tiempo, expone en esos prólogos algunos de los principios de su estética teatral, así como, más o menos directamente, la alta opinión que de su propio teatro tiene. La crítica desborda a veces los límites del fenómeno teatral en sí para alcanzar a la misma época histórica en que le ha tocado vivir. Es indudable que aflora siempre en sus críticas una punta de resentimiento motivada por la escasa atención que su obra dramática tuvo en los medios teatrales españoles. Su teatro es, en términos generales, poco conocido, teniendo en ello considerable parte de responsabilidad la crítica literaria que se ha limitado a repetir, con insobornable fidelidad al tópico, dos o tres conceptos críticos. De este desconocimiento hablaba no hace mucho Laín Entralgo<sup>79</sup>. Recientemente se ha comenzado un movimiento de revisión crítica del teatro de Grau<sup>80</sup>.

«Total variedad de temas, enfoques, técnicas y estilos podrá advertir fácilmente quien —si llega el caso— espigue en el conjunto de mi obra teatral», escribe Grau en la primera de las *Dos consideraciones preliminares* a su farsa *Tabarin*<sup>81</sup>. Esta afirmación del autor es fácilmente comprobable en la primera época de producción, que culmina en 1921 con *El señor de Pigmalión*, en donde el dramaturgo ensaya diversas formas dramáticas y distintos temas; pero es menos cierto en la serie de piezas escritas después, en las que la forma generalmente usada es la de la farsa, estructurada según la

<sup>79</sup> Laín Entralgo, «Infeliz Pigmalión», *La Gaceta Ilustrada*, Madrid, número 568.

<sup>80</sup> Ver Gerardo Rodríguez Salcedo, «Introducción al teatro de Jacinto Grau», *Papeles de Son Armadans*, XLII, 1966, núm. 124, págs. 13-42, y Luciano García Lorenzo, «Los prólogos de Jacinto Grau», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1968, núms. 224-225, págs. 1-9. Ver del mismo crítico la «Introducción» a su edición de *Teatro selecto* de Grau, Madrid, Escelicer, 1971.

<sup>81</sup> Utilizamos las ediciones de Losada (Biblioteca contemporánea y Gran teatro del mundo), donde se han publicado 18 piezas de Grau. He aquí, por orden cronológico, las piezas más destacadas: *Entre llamas* (1905), *El conde Alarcos* (1907), *El tercer demonio* (1908), *Don Juan de Carillana* (1913), *El hijo pródigo* (1917), *En Ildaria* (1917), *El señor de Pigmalión* (1921), *El Caballero Varona* (1929), *Los tres locos del mundo* (1930), *El Burlador que no se burla* (1930), *La casa del diablo* (1942), *Destino* (1945), *Tabarin* (1946-1947), *Las gafas de Don Telesforo* (1949), *Bibi Carabé* (1954), y *En el infierno se están mudando* (1958).