



1965

Juego y Teoria del Esperpento en el Teatro de Valle-Inclan

Guillermo Arango
Loyola University Chicago

Recommended Citation

Arango, Guillermo, "Juego y Teoria del Esperpento en el Teatro de Valle-Inclan" (1965). *Master's Theses*. Paper 1904.
http://ecommons.luc.edu/luc_theses/1904

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact ecommons@luc.edu.
Copyright © 1965 Guillermo Arango

JUEGO Y TEORIA DEL ESPERPENTO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLAN.

por

Guillermo Arango

Submitted to the Graduate School of Loyola University
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Master of Arts in Spanish.

June 1965

Chicago, Ill.

DEDICATORIA

A Miriam, esposa y compañera, por su dedicación y estímulo constante.

A James G. Luján, maestro y amigo, por su afán divulgador e interés en el teatro español.

INDICE

Capítulo	Página
I. MOMENTO EN EL TEATRO ESPAÑOL	1
II. PERFIL DRAMATICO DE VALLE-INCLAN	13
III. ESTETICA TEATRAL DE VALLE-INCLAN	29
IV. CLASIFICACION DEL TEATRO DE VALLE-INCLAN	45
V. DEL MODERNISMO A LA SATIRA	47
VI. TEORIA DEL ESPERPENTO	67
VII. JUEGO DEL ESPERPENTO	78
CONCLUSION	113
BIBLIOGRAFIA	116

CAPITULO I

MOMENTO EN EL TEATRO ESPAÑOL

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso.

(Federico García Lorca,
Charla sobre teatro.)

Si fuera posible expresar el desarrollo de nuestra civilización por una sola de sus manifestaciones sería, sin duda, el teatro lo que habría que escoger. Desde los grandes trágicos griegos hasta la obra de Brecht y de Ionesco, ¿qué extraordinario efecto producen los Misterios de la Edad Media, los dramas españoles del Siglo de Oro, Shakespeare y el teatro isabelino, los clásicos franceses, los grandes románticos y la prodigiosa producción del siglo XX? Sin embargo, la importancia del teatro no se debe al azar; depende de causas esenciales. Ante todo el teatro se caracteriza por lo que tiene de fenómeno colectivo, puesto que es la expresión de una sociedad que trata de comprender el mundo en que vive. Estudiarlo, es dar un primer paso hacia la comprensión de la civilización.

Pero vayamos al caso que nos interesa: el teatro español. Puesto que el teatro expresa una sociedad, hay que realzar la importancia excepcional de la sociedad española en su historia contemporánea. Las experiencias monárquicas, dictatoriales y republicana, la desaparición del imperio y el ensayo de autarquía, los problemas demográficos y sociales, el conflicto de las generaciones, la oposición entre tradición y el espíritu de innovación, son otras tantas razones que hacen de España una nación "ejemplar", en el sentido que Cervantes da a este adjetivo. Estudiar pues el teatro español es ya casi comprender a España y, lo que es más, comprender a Europa.

Peró, en verdad, el teatro español es muy mal conocido; quiero decir, poco conocido y de manera superficial, con carga de prejuicios. No es la única injusticia de la Historia, pero es una de las más lamentables y de las más sorprendentes. Ante todo, por la importancia del teatro español, así en su tradición secular como en sus manifestaciones contemporáneas. ¿Qué otra cultura puede enorgullecerse de una gama tan rica y tan extensa como la que va desde el Siglo de Oro a las manifestaciones actuales? Ninguna, o quizá muy pocas, pudiera decirse.

Y este teatro, en tanto que es espectáculo y en tanto que fenómeno de participación, ha integrado a la sociedad misma, y por ello la expresa auténticamente. Si la sociedad de hoy se caracteriza por los límites que impone al hombre, este último se ha definido a su vez por los límites que acepta, las restriccio-

nes que sufre, y su verdadera grandeza consiste primero y sobre todo en la rebelión contra esa suerte injusta que se le depara. Si este hombre no puede ya vivir, es porque la organización de la sociedad obliga a cada uno a ser lo que no es; o lo que es en si mismo. Así, Unamuno piensa:

Todas las civilizaciones sólo sirven para producir culturas y que las culturas produzcan hombres. El cultivo del hombre es el fin de la civilización; El hombre es el supremo producto de la Humanidad, el hecho eterno de la Historia. ¡Que hermosura ver surgir de los detritos de una civilización un hombre nuevo!

Ahora bien, este hombre nuevo, "el hombre", es un ser "imposible", formado por contradicciones que le desgarran y constituyen su grandeza. Es una dimensión fundamental de lo humano, pero agravada hoy por un conflicto más violento que nunca entre individuo y sociedad, entre el hombre y "sus creaciones", entre la voluntad de cada uno y la marcha anónima de los acontecimientos. Este imposible conduce a lo absurdo, denunciado hoy por el teatro de vanguardia.

Pero el teatro español parece rechazar este absurdo, al menos hasta el presente, y cree que no se trata sino de un "imposible" a la medida del hombre. Este imposible es, para la gran mayoría de los autores, la gran tarea a la que los hombres se ven provocados por la historia: desafío gigantesco del que saldrá el triunfo milagroso del hombre o su desaparición.

1 Miguel de Unamuno, "Civilización y cultura", Obras Selectas, Editorial Plenitud, Madrid, 1960, pag. 157.

Así, cuando Lorca, en plano de la pasión, proclama el valor supremo del amor al mismo tiempo que su imposibilidad, denuncia la traición hacia este Dios de amor que nuestra civilización "cristiana" ha disfrazado o dejado disfrazar tan a menudo. Demuestra que el resorte profundo de la comunidad ha sido pervertido, y que la sensibilidad humana, privada de bases, se tambalea.

Cuando Benavente hace juegos malabares con la verdad y la persigue sin alcanzarla jamás, instruye el proceso de una sociedad que se complace en la ceguera, que cultiva la mentira, el equívoco, el compromiso, y no puede sustraerse a todos los medios utilizados por la propaganda moderna.

Lorca lanza un grito de angustia porque la vida del corazón, es decir, la del alma, se ve asfixiada en el mundo de hoy; Benavente suena la alarma porque la vida intelectual, la del espíritu, no encuentre ya las condiciones necesarias para su desarrollo. Unamuno, a mi modo de ver, representa una especie de síntesis entre estas dos posiciones. Desgarrado entre las diversas realidades de su propia persona -- entre su alma y su espíritu de una parte, pero también entre los múltiples aspectos de cada uno de sus componentes -- expresa la "imposibilidad" de la existencia misma. Piensa que nuestra cultura "humanista" ha terminado por perder el sentido de lo humano y ha dejado al hombre reducido al papel de medio que sirve a fines que le escapan. El individuo es una realidad que debe hacerse y que es contradictorio querer simplemente "hacerla" desde fuera.

Si estos tres autores engrandecen al hombre que se

atreve a atacar a estos tres aspectos de lo imposible, es precisamente en Valle-Inclán, donde el tema es esencial. No hay para él más que una manera de alcanzar las verdaderas dimensiones del hombre, a saber: sobrepasando todo lo que hay en él de "demasiado humano". Para ello, Valle-Inclán crea un género literario nuevo: el Esperpento, por el cual, según definición del autor, pretende reflejar sistemáticamente deformada por un espejo cóncavo, "toda la vida miserable de España" ².

Valle-Inclán es, al decir de Laín Entralgo ³, el más próximo quizá a la condición de literato "puro" entre los miembros de la generación del 98. Harto conocida es la significación de aquel grupo de hombres angustiados por su visión de España, por su dolor de España. Valle-Inclán, como ellos, siente con amargura, con dolor, la terrible inconsistencia histórica de su tierra. Aquella España le desagrade... De esa amargura con que vivió la historia de España, pasó, insensiblemente, al menosprecio de su propia historia. Pero al propio tiempo quiere a España desde lo más profundo de su alma, y este amar a su tierra y su hostilidad contra su historia le conducirá a buscar "otra España" en el pasado, el futuro y en el presente real. Valle no es excepción y siente como los demás miembros de su generación.

² Ramón del Valle-Inclán, "Luces de bohemia", Obras completas, Editorial Plenitud, Madrid, 1954, V. I, pag. 939.

³ Pedro Laín Entralgo, La generación del 98, Colección Austral, Buenos Aires, 1963, pag. 92.

Pero, ¿qué representó él en esta generación especialmente en lo que a su teatro se refiere? Trataré en las siguientes páginas de dar una idea de todo este sentido.

Después de la aparición del teatro de angustia y revolución ética en Francia con Sartre y Camus, de las farsas y el anti-teatro grotesco de Ionesco, Adamov y Beckett, todos ellos autores posteriores al año 45, produce extraordinaria sorpresa comprobar el que todas estas tendencias teatrales, ensayos de nuevas técnicas y nuevos medios de expresión dramática, aparecen en España, con características diferentes, claro está, con treinta años de anticipación, habiéndose llegado más allá en el camino a recorrer por el teatro, o sea, la creación del teatro popular, y que inicia antes del 36 Federico García Lorca, y que todavía en países como Francia, aún están buscando la fórmula para ello.

A principios del presente siglo XX, como en lo peor del pasado siglo XVIII, la escena española se llena de traducciones de la más diversa índole. El teatro en el Romanticismo que había aturcido a los públicos con sus tragedias, había evolucionado luego hacia el realismo, el drama de ideas, la comedia de salón y, finalmente, lograba que los espectadores bostezaran con los últimos dramas de Echegaray. La crisis era total pero ni público ni autores la sobreponían. A propósito de esto Gómez de la Serna dice:

No se podía hacer ningún arte seguro en la España de aquel tiempo; era una época de non, de pres-

7

cindencias, de conatos, de no querer hacer.

Se reaccionaba así contra la pustulencia del plebeyismo del cómodo no pensar de las gentes, del esperar todo de la política, queriendo acabar con la monarquía para ensayar una república hipotética.

¡Oscuro tiempo! Es menester haberlo conocido para disculpar esa inapetencia, esa literatura hecha rápidas, que fué el género literario que llenó el periodismo de aquel entonces. ⁴

En general, el teatro español se vulgariza y dramaturgos y actores no suelen dar pruebas de que quieran salir de la facilidad rutinaria, aunque culpen a los empresarios. La pereza de todos es tan grande que el teatro, si no hace piezas comerciales, repite incesantemente los repertorios anticuados, Echegaray, Rusiñol, Galdós, sólo hacen recorrer sus respectivos caminos, ya demasiado trillados. Hay una gran producción pero sólo merecen citarse una docena de piezas que representan lo mejor de la creación hispana. Es entonces cuando Valle-Inclán va a reaccionar contra este teatro efectista y antiartístico.

La generación del 98 puede llamarse proscrita en cuanto a teatro se refiere, y como prueba tenemos el radicalismo con que el público de la época condenó a destierro y proscripción de los escenarios del país a Unamuno, Azorín y Valle-Inclán. Sin duda alguna, por adelantarse a su tiempo, fué que merecieron esa honrosa proscripción. Pedra (1924), de Unamuno, y el teatro anti-realista de Azorín, son ejemplos de esos artísticos tanteos escé-

⁴ Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón María del Valle-Inclán, Colección Austral, Buenos Aires, 1948, pag. 56.

nicos. El último, gran prosista, sin agilidad ninguna para la dramática, ensayó con tesón un teatro que la crítica y el público rechazaron en general, pero que, por lo menos, representaba el ansia de huir de la vulgaridad. En esta pretensión, Azorín no vaciló en ponerse de acuerdo con el autor de comedias más popular de aquel entonces, con Muñoz Seca. Con él, firmó El Clamor, que en mayo de 1928 se estrenó al mismo tiempo en Madrid y en Cádiz. Tampoco puede olvidarse el teatro de los poetas (Villaespesa, Marquina, Pemán, etc.), que produce su obra cumbre en 1933 con Bodas de sangre de Federico García Lorca.

Pero la verdad es que los anhelos que todo esto encerraba no llegaban al gran público que, aún estiado y cansado, prefería o tragedia para llorar o sainete para reír. El teatro realista -- el preferido -- basaba sus recursos en el ambiente social y político. En verdad la literatura española estuvo casi siempre vinculada a la historia. Las accidentadas páginas que van desde los trágicos días de las bodas reales de Alfonso XIII, pasan por la eficaz pacificación de Marruecos del general Primo de Rivera, las incidencias de la Segunda República y nos llevan a la Guerra Civil de 1936, las ha recogido en frases temerarias el teatro.

Público y autores llevaban caminos muy diferentes. Los escritores conscientes de entonces eran "pesimistas", su público, en cambio, "optimista". Este fenómeno de divorcio entre público y autor dramático, provocó la extraña aparición de un raro género literario: el teatro para leer, cuyo principal exponente

es Jacinto Benavente, en quien Azorín pretende ver al representante de la generación del 98 en el teatro; esto, en un principio, es cierto, porque es un hecho indudable el que con Benavente se renueva la escena española. En este sentido, como introductor de nuevas formas teatrales, Benavente es noventa y ocho, pero en ningún otro sentido lo es a mi juicio ya que se aparta en su derrotero artístico de los miembros de esa generación. Quizá hubiera podido serlo si hubiese continuado por el camino que parecía iniciar su primera obra estrenada, El nido ajeno (1894); pero rápidamente lo escamotea en su segunda, Gente conocida (1896), y emprende uno nuevo un camino complaciente en el que solo caben algunos alfilerazos. En la primera combate, propone, universaliza; en la segunda expone simplemente, se particulariza; se rinde ante el público, ante ese público que él ha comenzado a hacer para sus comedias.

Valle-Inclán, siempre irónico, apropósito de Benavente, nos dice:

Vea usted como se empina sobre sus tacones. Cree que ha subido lo más alto con la tramoya de Los intereses creados, saqueó la comedia del arte italiano. ¿Hase visto desfachatez que iguale a la suya? ¡Invocar a Moliere y a Lope para dar a entender que sigue los pasos de los gigantes! ...Un poco de culpa nos toca: sirvió para derribar la bambolla de Echegaray. La bambolla cayó por tierra. Nada se ha construido sobre el cascote. El teatro no existe. Benavente hace cosquillas en la barriga burguesa; Galdós presenta el ridículo esperpento de El abuelo; Linares Rivas se ufana de lanzar flechas contra la gente de bien, flechas que son de cartón. ⁵

⁵ Javier Bueno, "Diálogo con el que se fué", Insula, Madrid, 1961, No. 176-177, pag. 17.

A este punto podríamos preguntarnos, ¿fue en realidad Benavente la solución a todo aquel marasmo de la escena hispana? ¿Es realmente su dramática una verdadera aportación? Con el estreno de La noche del sábado (1903), inaugura Benavente lo que podríamos llamar su gran década; ésta concluirá con el estreno de La malquerida en el 1913. Entre 1903 y 1913, Jacinto Benavente estrena todo su teatro importante: La noche del sábado; Rosas de Otoño, (1905), en la que sin duda, alcanza la comedia benaventina típica su máxima perfección; Señora Ama, (1908); Los intereses creados, (1909); y La malquerida, (1913). Todo el gran Benavente está en esos diez años. A partir del 1913 hasta 1952 -- cuarenta años -- ni una sola aportación dramática auténticamente nueva es posible hallar, a pesar de que el autor tiene un ritmo de producción superior al de un estreno por años. Su teatro no se limitó a "permanecer", sino que "ordenó y mandó".

Pero, ¿qué sucede durante estos cuarenta años benaventinos? En el teatro del mundo suceden muchas cosas. Entre los años 1913 y 1920 estrena Bernard Shaw Pigmalión y aparecen Lenormand y Pirandello. Durante la década de los veinte este último triunfa plenamente y a su lado emergen O'Neill, Giradoux, Ghelderde y Brecht. Entre 1930 y 1940, Thornton Wilder, Priestley y Anouilh. Y por último, en los cuarenta, Miller, Sartre, Camus, Betty, Pray, Elliot y Greene.

Al naturalismo finisecular han sucedido un sinnúmero de escuelas y tendencias dramáticas. Es preciso derrocar los antiguos moldes y edificar uno nuevo. No es hora de moralizar ti-

biamente pues ya nadie cree en el "orden establecido". En este estado de cuestión, nuevos personajes emergen en busca de un autor apto y otros inician un camino de evasión que pronto les conducirá al absurdo.

Azorín, Unamuno, Grau y Valle-Inclán, existen, dan fé, "hacen" el teatro de nuestro tiempo, pero para nadie lo escriben. Jacinto Benavente lo es todo para el público. Lo ha hipnotizado. Pero a pesar del inmovilismo del público, se escribe y descubre teatro nuevo en España durante los años con que cuenta el siglo. Frente a este hecho del público, se provoca en el autor dramático profunda decepción, desviando su interés hacia el teatro. Abandonan pues, unos el oficio (Azorín, Unamuno), otros se refugian en los estrenos en el extranjero (Grau) y por si fuera poco, los que hubiesen podido ser posibles ensayistas y críticos teatrales conscientes, dirigen su atención hacia otros campos del pensamiento y la creación literaria. Solo Valle-Inclán permanece, con plena conciencia de que el orden teatral burgues racionalista está acabado. Esto, le lleva a escribir un teatro pos-burgues con elementos mágicos, lleno de "irracionalidad". Crea el esperpento.

El Esperpento ofrece una visión mordaz y sangrienta de la España castiza e inauténtica. Valle fustiga con él los grandes mitos del casticismo nostrenco. A lomos del esperpento cabalgan las grandes pasiones, desbordadas bien a través de personajes y ambientes que están en el polo opuesto, pero presentados igualmente en su grotesco perfil.

Valle-Inclán va a representar con su creación teatral el único nexo español con la escena universal. Su teatro puede

19

calificarse de precursor. Pues, ¿no existe ya una afinidad con Chaldierode en temas y personajes? ¿No está el uso intencionado de la técnica de la "distanciación", empleada por Brecht? ¿O la tradición y el popularismo de Lorca? ¿No hay reminiscencias en Valle de dar a la vaciedad una significación, como hará Jarry? ¿De comunicarnos la soledad interior del hombre, de un Ionesco? ¿O el junto aislamiento, fatalmente mudo, de las criaturas de Becket? Seguir el curso de su dramática es tomar conciencia hacia la comprensión del teatro contemporáneo.

CAPITULO II

PERFIL DRAMATICO DE VALLE-INCLAN

Lear.- ¿En qué te ocupas?

Kent.- Me ocupo en no ser menos
de lo que parezco.

(Shakespeare, El rey Lear,
acto I, escena IV).

Don Ramón del Valle-Inclán, parece haber tenido una pintoresca presencia: luengas barbas grises, ralas y como con manchas de lodo, "que acariciaba con su mano diestra que era fina como de príncipe..."⁶. Era largo y flaco, nariz acaballada de hidalgo, negras y redondas gafas, gran melena, en fin, empaque atósigante e imponente. Esa es la impresión que tenemos de él según el retrato que le hiciera Juan Echevarría. Su castiza capa española la paseó por las tertulias madrileñas de aquel entonces, desde la Horchatería Candela hasta el café Nuevo Levante, pasando por los célebres: Cervecería Inglesa, granja del Henar y otros. Melchor Fernández Almagro, crítico agudo de su obra, nos ha dado

⁶ Gómez de la Serna, Ibid., pag.

Una buena definición adjetival de Valle-Inclán al llamarle "ermi-
taño, guerrillero y faquir"⁷. Se le puede imaginar con estampa
medio de monje, medio de brujo, bajo su negra capa, ondeada por
los vientos del Guadarrama, donde parecían anidar las sombras de
la tenebrosa fantasía de los cuentos de miedo de su tierra gallega.

Su única autobiografía la publicó en Alma española. En
la misma, da una visión fantasmagórica de su viaje a México como
peregrino y emigrante. Transcribo a continuación algunos pasajes
de la misma:

Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra y queda ja y luenga barba, soy yo: don Ramón María del Valle-Inclán. ...Estuvo el comienzo de mi vida lleno de riesgos y azares. Fuí hermano converso en un monasterio de Cartujos y soldados en tierras de la Nueva España. ...tengo una divisa y esa divisa es como yo, orgullosa y resignada: "Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo". ...Por aquel entonces era yo algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza. Creía de buena fé en muchas cosas que ahora pongo en duda y, libre de escepticismos, dabame buena prisa a gozar de la existencia. ...A bordo de La Dalia -- lo recuerdo con orgullo -- asesiné a sir Roberto Yones. Fué aquella una venganza digna de Benvenuto Cellini. ...Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el reino de Nueva Galicia. Yo, siguiendo los impulsos de una vida errante, iba a perderme como él en la vastedad del viejo Imperio Azteca, imperio de la historia desconocida, ...

Después abrid Santillana,
un parentesis aquí,
y poned en él de mí
cuanto más os diere en gana. 8

⁷ Melchor Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle-Inclán, Editorial Nacional, Madrid, 1943, pag. 14.

⁸ Valle-Inclán, "Autobiografía", Alma Española, Madrid, 1903. Reproducida por Gómez de la Serna, Ibid, pag. 25.

Valle-Inclán, había nacido el 29 de octubre de 1866 en Villanueva de Arosa, provincia de Pontevedra, en un pazo de una de esas poéticas rías gallegas. Su verdadero nombre era Ramón del Valle y Peña o según otras versiones, Ramón del Valle Peña Montenegro Inclán, y había nacido en una familia de hidalgos campesinos. Cuando evoca en verso su nacimiento, ya parece haber como una nube misteriosa detrás de él.

¡El gato que runfla! ¡La puerta que cruje!
 ¡La gotera glo-glo-glo!
 ¡Solos en la casa! A la puerta ruge
 la bestia abortada cuando nació yo.

¡La noche de Octubre! Dicen que de Luna,
 con un viento recio y saltos de mar;
 bajo sus estrellas se alzó mi fortuna,
 mar y vientos recios me vieron llegar.

¡La noche de Octubre! ¡Mi muerte anunciada!
 ¡Noche mía, abierta entre Tierra y Sol!
 Revistiose el mago la veste estelada,
 desnudo un gigante sopló el caracol.

La bestia a la puerta brama estremecida,
 en sus ojos queda la noche otoñal
 y lejana, aquella noche de mi vida,
 con sus dos caminos. ¡Y seguí el del mal!

¡Me llamó tu carne, rosa del pecado!
 Solos en la casa, desvelado yo,
 la Noche de Octubre, el mar levantado...
 ¡La gotera glo-glo-glo! ⁹

Pasa su niñez en la tierra natal, la campiña gallega, en medio de idílicos valles y altos roquedos, según las referencias de sus biógrafos, y entre el orgullo de la grandeza de sus antepasados. Orgullo que mantendrá hasta el final de su vida.

⁹ Valle-Inclán, "Rosa de pecado", El Pasajero, Madrid, 1920. Reproducido en Obras completas, Editorial Plenitud, Madrid, 1954, V. I, pag. 1117.

Parece haber sido un niño distraído y difícil, tan indiferente a los juegos como a los libros. Hizo el bachillerato en Pontevedra (1877-85), y cursó algún tiempo Derecho en Santiago, pero abandonó esos estudios o mejor dicho, se vió precisado a ello, por la situación económica familiar, para intentar la aventura del emigrante. Se fué a Mexico (1892-93), y tras de un año por esas tierras y sin resultado práctico, regresa a España, tan vencido y pobre que el Cónsul español ha de pagarle el viaje. Es entonces cuando, retirado en Pontevedra, en un pequeño círculo de amigos, parece decidirse su vocación literaria, aunque ya en México había empezado a escribir, más bien como periodista. Publica pués su primer libro, Femeninas, en Pontevedra, en 1895, libro que pasó desapercibido fuera de su ciudad. Literariamente Valle no obtendrá su primer éxito resonante hasta 1902, con la Sonata de Otoño, y desde entonces aumentará sin prisa, pero con tenacidad su obra y su fama.

Llega a la corte en 1897, con un sombrero mexicano, melena de explorador y una chalina roja, diciendo que no le gustaba Madrid porque él solía pasear con dos leones que tenía y no le dejaban subir al tranvía con ellos. Pérez de Ayala lo evoca así:

Antes, mucho antes que su obra comenzase a ser conocida -- como que era aún obra inexistente y presunta -- era ya popular en las ruas y tertulias literarias de la corte la persona llamativa de Valle-Inclán; su testa toda hirsuta, con barbas apostólicas y quedeja romántica; su estrafalario indumento, su elocuencia para la inventiva, su acuidad para la sátira, su altivez, su hidalguía, su estoicismo, su genio quimérico y quimerista, su coraje para la acción y para el juicio, que es -- este último -- coraje

rarísimo. 10

Juan Ramón Jiménez lo ve en este tiempo y dice de él:

No usa sombrero de copa ni levita, sino hongo -- una castorita se decía -- de ala abierta y plana, americana y macferlán, todo cubriendo, colgado, un sarmiento casi crujiador, Valle, echado contra el respaldo de su butaca, recita, sonriendo, versos de Espronceda: "Hay una voz secreta, un dulce canto/que el alma sólo recogida entiende..." Se incorpora, se excita: "Esto es poesía ..." 11

Al referirse también a esta primera época de don Ramón, Julio Gajador nos lo presenta de la siguiente manera:

Llegó a la corte, presentándose entre los jóvenes como personaje misterioso, aventurero, acuchilladizo y linajudo, que recordaba en el vivir la manera romántica, bien que adobada con cierto aristocrático refinamiento, conforme a la época decadente de los artistas de París. Según esta misma idea romántico-modernista, fraguó en su fantasía el tipo de un personaje, hidalgo a la antigua y bohemio a la moderna, todo a la vez, a quien dió por nombre el Marqués de Bradomín, gallego tradicionalista y monárquico chapado a la antigua, linajudo y señor de sus Estados; pero mundano y lascivo, conquistador donjuanesco, refinado en placeres, en suma, en el fondo del alma, un español aristócrata a la antigua española, forrado de los decadentismo de la moderna aristocracia. A este dechado, que tiene no poco del famoso libertino italiano Casanova, acomodó su manera de presentarse en todas partes, ya que no su manera de vivir, por no permitírsele la maldita falta de pecunia; y tal fué el personaje que se propuso retratar en sus obras literarias. 12

Era aquél, el Madrid de los paseos elegantes por la Castellana, de los cuplés, de las verbenas, de los pintorescos

10 Ramón Perez de Ayala, Divagaciones literarias, Biblioteca Nueva, Madrid, 1958, pag. 195.

11 Juan Ramón Jiménez, "A la muerte del poeta", El Sol, Madrid, 1936. Reproducido por Gómez de la Serna, Ibid., pag. 47.

12 Julio Gajador, Historia de la Literatura Castellana, Madrid, 1919. Reproducido por Gómez de la Serna, Ibid., pag. 31.

café con sus peñas de escritores, como la del Gato Negro, junto al teatro la Comedia. Era en fin, un Madrid boquiabierto y ficticio, y por eso Valle exageró su aristocracia volviéndose agresivamente contra aquel pueblo tan plebeyo. Parece que ésta es la época de sus primeras anécdotas y el comienzo fulgurante de su bohemia.

Pensando sólo en su obra futura, Valle-Inclán adora aquellos días de dura bohemia, pues sea el que siempre ha de creer en la fulgurante bohemia. ... Valle sabía que hacer bohemia es lo que arregla y supera al español, lo que le pone a punto de enterarse de lo que está en la calle, en el mesón, en el tabernáculo de la taberna, en el café. ... Convencido de eso, siempre hizo todo lo posible para que se desmoronasen las cosas, para que volviese el desarreglo de su vida, para estar otra vez en la miseria y en la calle. ¹³

Día a día, durante muchos años, Valle-Inclán irá creando en torno suyo un anecdotario de hazañas y sucesos que nos hace ver en él esa "otra vida" fabulosa y aventurera. La leyenda será tal que tornará a formar cuerpo con el actor u surgirá de aquí el mito.

Su primer reconocimiento oficial por parte del Estado español lo obtuvo en 1917, al ser nombrado profesor de Estética en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, cargo que abandona pronto. El año anterior, 1916, había sido invitado por Francia para ver los frentes de guerra. Con la República fué nuevamente nombrado, esta vez, Director de la Escuela de Bellas Artes de España en Roma, según varios biógrafos en 1931, aunque Fernández Almagro

¹³ Gómez de la Serna, Ibid, pag. 29

precisa la fecha de este nombramiento en 8 de marzo de 1933 ¹⁴. En lo que si todos coinciden es en que don Ramón despachó prácticamente a los artistas pensionados para vivir solo en el magnífico palacio. Enfermo, sin embargo, y lleno de nostalgia, vuelve a su retiro de Galicia en 1934.

Pero, ¿constituyen acaso estos datos su verdadera biografía? G. Torrente Ballester nos dice a esto:

Valle-Inclán, como Unamuno, pero de una manera más indiscutible, elaboró su "personaje" literario, con el que acaba por confundirse y tras el que desaparece. Es el Valle-Inclán popularizado por el retrato y la caricatura, el que Rubén Darío dibujó definitivamente en un soneto famoso, protagonista de innumerables anécdotas, figura extraordinaria de la vida literaria madrileña. ¹⁵

Así también, si queremos tener una idea más completa de su teatro debemos comprender a Valle como personaje dramático. Aparte de su anecdótico y su bromística, en su biografía han de destacarse igualmente sus actividades escénicas. Son como rasgos perdidos de un hombre que en su propia existencia procedió como un consumado actor y de esta vocación no quedaba escluida una diaria y concienzuda caracterización. ¿Por qué hizo aquellas rápidas salidas a la escena? ¿Su incontenible vocación? ¿La oportunidad del apoyo de Benavente? ¿Como un compás de espera al reconocimiento de sus valores de escritor y de dramaturgo? Lo cierto es que Valle-Inclán, como tantos otros dramaturgos -- Lope de

¹⁴ Melchor Fernández Almagro, Ibid, pag. 27.

¹⁵ Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la Literatura Española Contemporánea, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, pag. 159.

Rueda, Shadeppeare, Moliere, Tamayo y Baus, etc. --, hizo de actor y, aunque sus ensayos como tal fueron tan breves como esporádicos, hay de ellos constancia. En 1898, cuando la compañía Thuillier-Cobeña estrena La comida de las fieras, de Benavente, inspirada en la subasta del Duque de Osuna en el palacio de las Vistillas, este crea para Valle-Inclán un personaje de corta intervención que por representar un poeta a la moda, es decir, modernista y decadentista, ni siquiera tuvo que sacrificar su peculiar apariencia, en realidad una pintoresca caracterización teatral. Con análoga brevedad intervino también en Los reyes en el destierro, un arreglo que el poeta Alejandro Sawa hizo de Daudet. Pero aunque no le acompaña la fortuna en esas apariciones, ya siempre quedará con la cabeza torcida hacia el teatro.

Su conexión con la escena se hizo más fuerte por su matrimonio con una notable actriz. En 1907 -- cuando ya era un hombre de cuarenta años --, tuvo efecto su matrimonio con Josefina Blanco, excelente dama ingenua de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Tienen de esta unión, tres hijos, Margarita, Carlos Luis y Jaime.

Así, su deseo de hacer teatro personalmente, le lleva a otras intervenciones de actor, como cuando en 1926 se funda El Mirlo blanco en el domicilio de Ricardo Baroja en Madrid, Allí su esposa y él interpretaron algunos papeles. Después el propio Valle dirigió nuevas organizaciones teatrales (Ensayos de teatro, El cántaro roto ...) que llegaron a representar algunas obras en la sala de espectáculos del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

De las intervenciones de Valle-Inclán en los intentos liberadores del teatro español hacia una mejor expresión artística, también hay constancia. Antes de 1920 se constituyó en Madrid el Teatro de Arte, que representaba en la Ciudad Lineal, escenario que tomó nombre del pintoresco lugar de las afueras madrileñas. A él figuraron adheridos los más famosos escritores españoles de entonces, como Pérez Galdós, Benavente, y también Valle-Inclán. El manifiesto literario dice, entre otras cosas:

... Sinceros amantes del arte escénico, síntesis y compendio de todas las bellas artes; dolidos y apenados del industrialismo que parece ser razón única de su vida, pretendemos crear, no frente al teatro industrial, sino a su lado, y completándole para dar la fórmula del teatro íntegro, un teatro de arte, un teatro que pueda ser, según la frase de Lucien Muldfield, "un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas del arte". 16

Al noble intento no dejaron de acompañar algunas actividades no durables y eficaces. Pero Valle-Inclán anduvo en ellas. Por eso, un día se pregunta Unamuno su Valle no fué más actor que autor y dice:

Vivió -- esto es, se hizo -- en escena. Su vida, más que sueño fué farandula... Como buen actor se comportaba en su casa como en escena. El hizo de todo, muy seriamente, una gran farsa, que por desinterés cobró cierta grandeza... 17

Ahora bien, en su complicada biografía, hay varios rasgos que nos revelan el perfil teatral y fingido de Valle-Inclán. En primer lugar tenemos sus mentiras. Don Ramón era un gran men-

16 Luis Emilio Soto, Valle-Inclán y el teatro nuevo, Nación, Buenos Aires, 1929.

17 Miguel de Unamuno, De esto y aquello, Buenos Aires, 1950, pag. 414.

tiroso, es decir, pródigo en palabras desencarnadas, sin correspondencia objetiva. Pero resulta que esas mentiras tuyas tienen la vida y la fuerza de la verdad, lo mismo que su artificiosa "personalidad". Así nos dice:

¡Oh, alada y riente mentira, cuando será que los hombres se convengan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde solo existe la luz de la verdad son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza! 18

Si Azorín, reservado y oscuro, al igual que Baroja parece esconderse tras su obra; si Unamuno hace constante exhibición de su ego como foco central de su personalidad, en Valle-Inclán hay una nueva y particular correspondencia entre vida y literatura: el escritor no se exhibe ni se oculta, se inventa, como si fuera un personaje más.

Así, traigo a colación otro rasgo de su personalidad dramática: El Marqués de Bradomín. Hay que hablar de él. El Marqués de Bradomín era el personaje preferido, la otra encarnación ideal del "gran don Ramón de las barbas de chivo". En Bradomín, como por transparencia, aparece Valle, y en este la sombra proyectada de aquél. Sólo que, según el imperio de misteriosas invitaciones, unas veces se difumina más la del primero y otras prepondera la del segundo. Bradomín es el otro yo de Valle-Inclán. Una mezcla entre Don Juan y Casanova pero más moderno.

¹⁸ Valle-Inclán, Sonata de Invierno, Ibid., V. II, pag. 187.

Los donjuanes anteriores al Marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje. 19

Este Marqués católico, feo y sentimental, cuyo linaje se remonta a Roldán, y que es sólo carlista por estética, encierra todo su significado en esta confesión:

Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir, ... Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí la mayor conquista de la Humanidad es haber aprendido a sonreír. 20

Valle-Inclán escribe las memorias "amables" de su donjuanesco Marqués en sus cuatro famosas Sonatas (Primavera, Estío, Otoño e Invierno). Las cuatro corresponden a episodios en la vida de su protagonista, o sea, trata de evocarnos el recuerdo de sus aventuras pasadas, "formando en su conjunto una matizada y deslumbrante sinfonía". 21

Las opiniones que Bradomín ha merecido como modelo típico de la descomposición del Don Juan, del Casanova, del dandy, lleno con las cargas y desperdicios de las fórmulas finales, ya sin vida, de una época en corrupción, han sido algo adversas. Así, Julio Casares le dice:

¡Bradomín, eres un majadero! 22

19 Valle-Inclán, hablando sobre las Sonatas, Reproducido por Ramón Gómez de la Serna, Ibid., pag. 65.

20 Valle-Inclán, "El Marqués de Bradomín", Ibid., V. I, pag. 73.

21 Eugenio G. Nora, La Novela española contemporánea, Editorial Gredos, Madrid, 1963, pag. 67

22 Julio Casares, Crítica Profana, Colección Austral, Buenos Aires, 1944, pag. 78.

Y César Barja:

... usa y explota ... como galantería y arma de seducción... en la actitud del hombre no comprendido ... su fácil, frío y cínico sentimentalismo. ²³

Y Melchor Fernández Almagro concluye:

Quando la melancolía no le abandona el corazón, es un cínico. A veces es sólo un necio, y en ocasiones un badulaque que se cree hombre superior. ²⁴

Hay otro rasgo del que Valle se valió para hacerse destacar. Es algo que le va a señalar con raro signo, con singular garabato para toda la vida y va a trazar su destino de escritor. Me refiero a la pérdida de su brazo izquierdo, hecho que va a influir a aumentar el teatralismo en la personalidad del dramaturgo.

De como quedó manco se han hecho muchas versiones. El propio Valle, ha mencionado un sinúmero de ellas, Así, en la Sonata de Invierno sublimiza la pérdida del brazo suponiendo que lo pierde en acción de guerra y se lo amputan en un convento. Ramón Gómez de la Serna, en una excelente biografía del autor, nos menciona algunas otras versiones:

Tenemos la titulada: La aventura con el león:

No había otra solución porque el león le perseguía muy de cerca.

O morir desgarrado por un zarpazo en el corazón o arrancarse el brazo y tirárselo a la fiera para entretener su hambre y ponerse a salvo.

No lo dudó y mientras el león se comía el despojo el pudo salvarse. ²⁵

²³ César Barja, Libros y Autores Contemporáneos, Madrid, 1935, pag. 369.

²⁴ Fernández Almagro, Ibid, pag. 80.

²⁵ Gómez de la Serna, Ibid, pag. 52.

Otra versión fué la titulada: Agrsión al plagiario:

El imitador de su estilo le molestaba constantemente y una noche don Ramón, que no tenía otra cosa a mano con que agradirle, le tiró el brazo que le sobraba como agresiva maza contra su impertinencia y para que así le plagiase mejor valiéndose de su propia mano, aunque fuese la zurda. ²⁶

La titulada al Bandido Quirico dice así:

Estando don Ramón em México, se enteró de que nadie se atrevía a cruzar los campos, para llevar a un pueblo lejano dos sacos de oro, porque dominaba el camino un bandido llamado Quirico. Don Ramón entonces se brindó a llevar los sacos, y avanzó por la pampa montado en un hermoso pardillo.

En medio de la soledad le salió al encuentro el bandido Quirico, y saludándole con su ancho sombrero, con una pleitesía que llegó hasta los pies de su caballo, le dijo:

-- Sé que es usted el eminente don Ramón del Valle-Inclán y por eso le ruego, con todo respeto, que me entregue el tesoro que lleva.

Don Ramón, con gran cortesía, le repicó:

-- Ilustre bandido Quirico... Es inútil... Sólo con mi vida te lo podría entregar...

Ya no se habló más. Los dos se bajaron de sus caballos, y desenvainando los mandobles, comenzaron a darse tajos, hasta que don Ramón vió que caía la cabeza del Bandido Quirico.

Después subió a su caballo, y sólo cuando comenzó a trotar se dió cuante de que su brazo estaba cercenado y solo pendía de un hilo. Tiró de él y lo dejó en el camino para pasto de los zopilotes. ²⁷

Aunque Valle-Inclán parece no le gustó hablar mucho de su manquedad, y siempre que lo hizo fué como signo de orgullo y sacrificio, es este defecto el que le va a agravar su perfil y va a fijar su figura con características ineludibles. Es esa manquedad la que le dará el tipo característico de bufón genial de España. ¿Hubiera llegado Valle a esto sin la pérdida del brazo?

²⁶ Ibid, pag. 52.

²⁷ Ibid, pag. 53.

¿No es su manquedad como el complemento único que necesitaba su personalidad? ¿No es así todo un personaje de esperpento en su deformidad? A mi modo de ver este hecho sirvió para definirlo por siempre.

Según Maeztu, la vida irregular y azarosa de Valle-Inclán le fué infundiendo una concepción del mundo pintoresca y descarada, de pícaro, que encuentra su fórmula perfecta en el esperpento. "Es el aspecto negativo del mundo, el baile visto por un sordo, la religión examinada por un escéptico"²⁸. Y es que el esperpento es la fórmula esperada, ansiada, única de su arte. Mediante el esperpento, Valle destaca su aguda personalidad, su extraordinario perfil de creación armónica.

Para muchos, la persona de Valle-Inclán es superior todavía a su obra literaria, más rica en episodios (trágicos, dramáticos y bufonescos), más abundante en sorpresas, más heroica; más extraordinaria, en suma. Pudiera decirse que la obra de Valle-Inclán se corporiza y mueve en la esfera de la imaginación, en un mundo de realidades necesarias e incorruptas; y su persona se descorporiza en la esfera de la fantasía, de la arbitrariedad, como si a este hombre extraño no le domesasen en su vida cotidiana las leyes elementales del mundo físico.²⁹

Fué el mejor retrato psicológico de una sociedad tímida y desordenada, de una sociedad con grandes, hondas e irreconciliables, trágicas permanencias. De una sociedad anquilosada en una actitud vital completamente errada, con el mecanismo de su existencia quebrados y vencidos. Valle-Inclán fué el asombro bu-

²⁸ E. de Ontañón, Valle-Inclán visto por los hombres del 98, Estampa, Madrid, 1936

²⁹ Pérez de Ayala, Ibid, pag. 195.

llicito y la pasión y entusiasmo del momento.

El, como ningún otro, cumplió la misión del verdadero artista que, según Bernard Shaw "debe matar de hambre a su mujer y a sus cinco hijos y hacer que su anciana madre de setenta años trabaje para él, todo, antes que claudicar".

Fue un español que habló y obró con un significado español y además tuvo una misión de espantapájaros que estuvo evitando que los grajos se comieran las uvas del Arte. ...Artista joven y noble que murió viejo, quemado por el contraviento del persistir artista puro, independiente, trasnochador, desdeñoso de toda diatesis, hidalgo entretenido y genial que, al no ser hora de conquistas, se apaciguó en la poesía. ³⁰

Valle-Inclán representó siempre, con su estilo de vivir y crear, la más gallarda protesta de lo humano rabiosamente singular y singularizado aun más por la literatura, contra lo gregario, lo conformista, lo vulgar. Criatura e invento de sí mismo, personaje de cualquiera de sus obras, fue siempre una llama ardiente que parece quería decir: aquí estoy yo, que no se me ignore, que no se me olvide, que no se me mezcle, que no se me confunda.

Camino del Sanatorio Médico Quirúrgico de Santiago de Compostela, donde murió el 5 de enero de 1936, son estos últimos versos:

Voy caminando entre escombros.
 La alforja del infortunio
 agobia mis viejos hombros.
 Halo de trémula albura,
 un aceite de difuntos
 alumbra mi noche oscura.

³⁰ Gómez de la Serna, Ibid, pag. 222-223.

Voy en la noche de lutos,
 la boca muda a la queja,
 los ojos al llanto enjutos.
 Muerte bienaventurada,
 toda mi esperanza cifro
 en llegar a tu posada. 31

Parece haber tenido el entierro que cuadraba a su obra. Agrio, destemplado, tormentoso, chillón y siniestro. Un verdadero esperpento. Un atroz entierro melodramático y granguifolesco, propio de Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto, Luces de bohemia o cualquier otra de sus obras esperpénticas. Quizá fué como el último capítulo, el episodio que no llegó a escribirse de El ruedo ibérico, sin que faltasen los elementos más broncos de la destiza discordia española, que meses más tarde se desataría en sangrienta guerra civil.

Podría agregar, para finalizar este breve trazado de su perfil dramático, que si de algo dió Valle-Inclán testimonio fué de que el arte existe y por sí sólo conmueve; de que la vida y la acción y el pensamiento y la sensibilidad y la palabra, pueden convertirse en arte y son, en última instancia, literatura.

31 Ibid., pag. 211.

CAPITULO III

ESTETICA TEATRAL DE VALLE-INCLAN

No me considero ni dramaturgo ni cuentista, pero sí un poeta que ha usado todas las formas del cuento y del teatro.

Michel de Ghelderode.

Valle-Inclán es por sí sólo un caso aparte entre los escritores de su generación. Frente al intelectualismo y a la trascendencia social e ideológica de los demás, Valle-Inclán integra lo viejo con lo nuevo, con sensibilidad artística de orden modernista. Su literatura es puro arte. Y el arte puro es arte de formas.

Por tal arte puro entendemos, en primer lugar un arte que tiene en sí mismo su justificación y su fin. Un arte pues en sí mismo inútil y sólo por eso útil y valioso, como pura y simple creación artística.³²

Desde el comienzo de su obra, notamos el esfuerzo constante por crearse un arte propio y original, definitivamente personal, que lo distingue dentro de la comunidad total. Pero en esa búsqueda de sí mismo, Valle abandonará las adhesiones litera-

³² César Barja, Libros y autores contemporáneos, Las Americas, New York, 1964, pag. 360.

rias que le permitían crear obras meritorias que expresaban el mundo y el tiempo de su vida, pero que no le dejaban, por otra parte, llegar a esa zona profunda de su ser en que nace el lenguaje como expresión de la vida en toda su complejísima sencillez.

Si bien Valle-Inclán, en apariencia, luce completamente ajeno a las preocupaciones españolas de sus contemporáneos de generación, "...resulta, que se siente un día herido por el famoso dolor de España. Desde la herida lo que brota es el esperpento; sus tipos son héroes grotescos de la angustia por España".³³ Comienza con la línea de un esteticista puro y termina casi como heraldo de una misión.

Su postura es poética en su primera fase, donde hace literatura de clase, portadora de valores plásticos y líricos. Está inspirada en el vasto repertorio que va desde Barbey D'Aurevilly hasta D'Annunzio, con la estilística de Eça de Queiroz ³⁴. Pero el Valle-Inclán de los esperpentos es otra cosa, parece insistir en quitarle su dignidad a lo histórico. Si las Sonatas -- ejemplo de esa primera época-- fueron terca ansia de belleza, los Esperpentos -- en su segunda -- es ya todo un estilo de vida. La primera era una postura positiva, la segunda, negativa.

En el Valle-Inclán de los esperpentos domina imperiosamente la preocupación de un presente con salida a un futuro que lo renueva todo, y como el autor no es optimista, se desespera y hace de la sátira un duro

³³ Pedro Salinas, Ensayos de Literatura Hispánica, Aguilar, Madrid, 1958, pag. 291.

³⁴ Ver Crítica profana, de Julio Casares, Austral, Buenos Aires, 1944, donde se nos habla ampliamente sobre el particular.

instrumento de angustiosas revisiones 35.

El Valle-Inclán de las Sonatas no aspiraba a adoctrinar, sino a divertir; el de los Esperpentos aspira a demoler.

Entonces, ¿cómo pues podemos definir la estética valleinclanesca? Es que, ¿hay una estética valleinclanesca? ¿Como explicar el cambio radical en la forma de expresión? Eugenio G. de Nora, nos dice:

El origen del esteticismo de Valle-Inclán -- que persiste en lo esencial durante todas sus "épocas" --, constituyó desde luego un problema tanto biográfico como literario, pero tiene además un significado de generación que interesa destacar: pues en mi opinión, más que un rasgo distintivo que, como tantas veces se ha dicho, oponga a Valle, esteta, frente a sus coetáneos más importantes, moralistas e ideólogos, se trata de la forma particular que adquiere en él una cualidad (o limitación) más honda, y común a todo el grupo, a toda la "generación del 98". Irracionalismo heterodoxo en Unamuno, agnosticismo arbitrario en Baroja, inhibición prudente en Azorín; modos diversos de esconder -- o de delatar -- una fundamental perplejidad, una íntima y común indecisión y hasta inconcreción de su espíritu, inconcreción que, pararelamentemente, hace a Valle-Inclán, en sus primeros años, "andarse por las ramas" de la pura estética (ciclo de las Sonatas); que al surgir después su fondo noble de gran señor inactual entona un canto a la belleza incitante de un mundo desaparecido (Comedias Bárbaras), o intenta adherirse con gesto de naufrago a la esencia de lo tradicional, idealizándolo (trilogía de la Guerra carlista), prolongando a toda costa, siempre, su máscara de artista impasible, en una gesticulación inverosímil que al fin se convierte en mueca: y aparecen los muñecos de palo trágico con que acaba poblando "El ruedo ibérico y haciendo volatines en el circo exótico de Tirano Banderas" 36.

35 Fernández Almagro, Ibid, pag. 75.

36 Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea, Editorial Gredos, Madrid, 1963, pag. 53.

La lámpara maravillosa (1916), parece ser la explicación de su estética formativa, única, española y fina, en la que Valle hace que todo quede como desvaído. No exagera ni agranda conceptos, ni falsea ideas. Valle escribe aquí simplemente para el hombre sensible y se permite por eso la íntima confianza.

Transcribo a continuación, algunas sentencias entresacadas del libro y que definen su estética y su estilo:

La creación estética es el milagro de la alusión y la alegoría. ³⁷

Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta. ³⁸

El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical. ³⁹

La suprema belleza de las palabras sólo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología. ⁴⁰

Todas las cosas se mueven por estar quietas, y el vértigo del torbellino es el último tránsito para su quietud. Atracción es amor, y amor es gracia estática. ⁴¹

En las creaciones de arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable. ⁴²

³⁷ Valle-Inclán, La lámpara maravillosa, Ibid, V. II, pag. 623.

³⁸ Ibid, pag. 623.

³⁹ Ibid, pag. 624.

⁴⁰ Ibid, pag. 625.

⁴¹ Ibid, pag. 626.

⁴² Ibid, pag. 626.

Podemos apreciar aquí ese tono de gran mensajero del futuro, tan característico en el autor.

Muchos pueden haber sido los factores que impulsaron a Valle-Inclán a adoptar como método artístico, como molde impuesto a la vaga realidad objetiva de su segunda época, el teatro. Por una parte, como ya mencioné en el capítulo anterior, es evidente que fué siempre hombre dramático, profundamente interesado en el teatro como género literario, y en la dramatización de su propia vida. En su caso, como ocurre con Lope de Vega, es difícil saber donde termina lo literario y empieza lo vital, ya que tan profundamente se hallan combinados en cada una de sus vivencias.

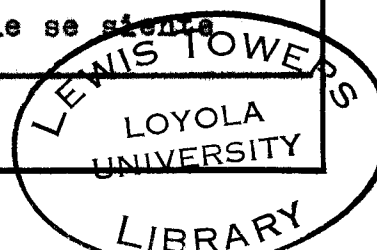
Valle-Inclán parece no haber hecho muchas definiciones teóricas sobre el teatro, Quizá la mejor, tuvo lugar al salir del estreno de Señora Ama, de Benavente, en que dice a Ricardo Rojas:

A mí no me gusta un teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene, nos echan a la cara trozos de realidad, El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivod mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración. 43

A esta teoría hay que incorporar tres elementos fundamentales que hay que hacer notar en la fórmula teatral vallein- clanesca como tres puntos de descanso: hombre, idioma y paisaje.

Valle-Inclán describe con dolor pero con esperanza a los españoles, los hombres de su patria. Es el dolor desgarrado de un país vendido. Dolor amargo por el cual Valle se sienta

43 Gómez de la Serna, Ibid, pag. 110.



obligado a crear el Esperpento como retrato fiel de su raza. Es el hombre y la sociedad española los que suscitan en su alma la composición de este género literario. Pero, aún bajo este dolor, late la esperanza. Quizá la esperanza de una nueva Edad Media.

En cuanto al paisaje el gallego parece predominar, aunque no deja por eso de entrecruzarse con lo castellano. Pero lo gallego no está manejado superficialmente sino desde lo profundo de su tipismo. Valle-Inclán parte de la profunda tradición de su tierra gallega para edificar su obra, y esta tradición no es sólo punto de partida, sino también el gran peso que llevará toda su obra.

El vocabulario igualmente no rehuye la expresión gallega, por el contrario, la usa más de lo frecuente. Nada de lo que constituye su galleguismo nativo está dejado ausente, aunque hay momentos en que llega a superar este sentido localista hacia planos más universales.

Si la inclusión de elementos modernistas explican en cierto modo esa parte de la obra de Valle-Inclán que se destaca principalmente por su musicalidad, debemos de hacer un breve estudio de alguno de esos elementos. Julio Casares dice al respecto:

Valle-Inclán, que a la manera de los grandes escritores, ha querido dejar huellas de su paso no sólo en la literatura, sino también en el idioma, ha recurrido a la invención de palabras, al empleo de acepciones nuevas, a la resurrección de vocablos anticuados y a la aportación de voces extranjeras. ⁴⁴

⁴⁴ Julio Casares, Ibid., pag. 28.

Examinando su léxico notamos que es singularmente pulcro y selecto en comparación con el de otros autores españoles de su misma época. En primer lugar tenemos el uso de galicismos y solecismos, y en cuanto a teatro se refiere, resultan más abundantes los últimos que los primeros. Veamos algunos ejemplos.

La señora las cuida con las sus manos blancas, y solamente ella puédelas coger...⁴⁵

...cuando se halle con la señora mi condesa...⁴⁶

Así como sucede con la prosa de sus primeros tiempos, se advierte igualmente en su teatro -- en su primitivo teatro especialmente --, la búsqueda de ritmo y armonía mediante el uso abusivo de consonancias. Veamos algunos ejemplos:

...bajo los oros del sol matinal y otoñal.⁴⁷

...quevedos de guarnición dorada, temblorosos y luminosos.⁴⁸

Labra el cuerno sonoro de un toro.⁴⁹

Hay sonos de montería en lejanía.⁵⁰

... el robledo, animoso y cauteloso.⁵¹

V. I, ⁴⁵ Valle-Inclán, El Marqués de Bradomín, pag. 65. Ibid.

⁴⁶ Ibid., pag. 66.

⁴⁷ Ibid., El yermo de las almas, pag. 11.

⁴⁸ Ibid., pag. 16.

⁴⁹ Voces de gesta, Ibid., pag. 105.

⁵⁰ Ibid., pag. 184.

⁵¹ Ibid., pag. 187.

...con los ojos como los mirlos, menudas, cetrinas y endrinas. ⁵²

Don Latino le guía por la manga, implorante y suspirante. ⁵³

De un zarpazo lo recoge rodante y tropicante... ⁵⁴

Y esto no sucede solamente en las acotaciones, veamos estos otros ejemplos sacados del diálogo dramático:

...y la flor más galana de esta plana, ⁵⁵

...y aunque posa no reposa... ⁵⁶

No se olvida una dama de su fama... ⁵⁷

...la niña le guiña a la vieja... ⁵⁸

Este choque de consonancias se convertirá casi en procedimiento habitual aunque cada vez utilizado con menos frecuencia.

Hay otros procedimientos estilísticos en el estilo de Valle que marcan igualmente su diferencia. En primer lugar está el uso mágico del adjetivo que llegará a su máxima expresión en forma de tríptico, no tanto para calificar el sustantivo a que se refiere, cuanto para buscar cierta cadencia. El adjetivo vitali-

⁵² El Embrujado, Ibid, pag. 825.

⁵³ Luces de bohemia, Ibid, pag. 911.

⁵⁴ Los cuernos de don Friolera, Ibid, pag. 1023.

⁵⁵ Voces de gesta, Ibid, pag. 191.

⁵⁶ Ibid, pag. 200.

⁵⁷ Ibid, pag. 207.

⁵⁸ La Marquesa Rosalinda, Ibid, pag. 223.

za la frase y le da una expresión nueva y musical. A continuación cito entre los ejemplos más sobresalientes.

Llegó silencioso, helado, prudente... 59

Llegan por el camino aldeano, fragante, y riente y grave... 60

Es un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave..61

...del pecho desnudo, velludo y sangriento. 62

Estamos en tiempo otoñal, generoso y dorado. 63

Después, las cinco mocinas siguen hilando, rígidas y candidas. 64

Otra característica que define su estilo es el empleo de neologismos y arcaísmos, mucho mas frecuentes en su prosa, así como el uso de galaicismos y tropos, mas comunes estos en su dramática. Veamos algunos entre estos últimos.

Una hermana de la Caridad, alta, hombruna, mela-
da, con aspecto... 65

...Mal cabalgados sobre la nariz los quevedos, 66

...va el puñal de Damasco/en el cinto atojado...67

59 El yermo de las almas, Ibid, pag. 33

60 El Marqués de Bradomín, Ibid, pag. 53.

61 Ibid, pag. 75.

62 Voces de gesta, Ibid. pag. 135.

63 El Embrujado, Ibid, pag. 825.

64 Ibid, pag. 830.

65 El Yermo de las almas, Ibid, pag. 11.

66 Ibid, pag. 16.

67 Voces de gesta, Ibid, pag. 1210

...con las crías embaño de las ubres. 68

Igualmente, sería muy interesante un estudio de sus galleguismos; pero aún lo sería mucho más el de su vocabulario chulapán madrileño tan expresivo del cuadro de época que sus obras representan con tan vivos destellos de ingenio que el habla de sus personajes supera realidades. Esto, es, Valle-Inclán fué un autodidacta genial.

Así también, hay en Valle-Inclán tal riqueza de evocaciones que resulta una temeridad encerrarlo en los moldes hechos con juicios preestablecidos. Todo esto parece muy antiguo y muy moderno; pero, sin entrar en problemas de fuentes literarias, hay siempre en él una forma y un estilo inconfundibles. Respecto a esto, Juan Ramón Jiménez, dice:

Era un esteta gráfico de arranque popular. Su estilo, su vocabulario no salieron de diccionario alguno, sino de la calle, del café, el camino de su propia mina, sus entretelas, sus entrañas. Valle-Inclán se recogía en su lengua, en la raíz de su lengua, le hacía dar flor y fruto a su lengua. Cada palabra suya era una lengua, y yo creo que no le importaba nada que no fuera su lengua buena o mala, deslenguarse. 69

Con distintos títulos se repiten personajes y hasta escenas, pero siempre es original. Se presentan los problemas eternos del hombre y sus destinos y se resuelven, como vemos, frívolamente. Este mundo, según Valle, no es camino para otro, como en Jorge Manrique; ni siquiera una ilusión o un sueño como Cal-

68 Quento de abril, Ibid., pag. 196.

69 Se alude al trabajo de Juan Ramón Jiménez citado en la nota de pie número 11.

derón, sino simplemente un Esperpento y el hombre ha nacido para "rabiar".

Pero todas estas técnicas, mencionadas anteriormente, se encuentran más bien, como ya dije, en las piezas de su primera época, donde predominaba la abundancia musical del modernismo, tan opuesta a la concentración expresiva, a la incisiva concisión de su segunda época. En esta, el vocabulario se amplía y enriquece, Valle emplea con gran eficacia toda clase de vulgarismos, plebeyismos e incluso voces de germanía. Su concisión es expresionista: cada vocablo está esmeradamente escogido de tal modo que fortifique, recalque y deforme, dejando una brillante caricatura.

Pero, si en un sentido, una de las vertientes de la obra de Valle es expresionista, o sea, la sombría y vociferante visión de la España castiza, hay una segunda vertiente, oculta, sin descubrir, y de la que el propio Valle nos habla:

Era nuestro romance castellano, aún finalizado el siglo XV, claro y breve, familiar y muy señor. Se entonaba armonioso, con gracia cabal, en el labio del labrador, en el del Clérigo y en el del juez. La vieja sangre romana aparecía remozada en el nuevo lenguaje de la tierra triguera y barcina. El tempero jocundo y dionisiaco, la tradición de sementeras y de vendimias, el grave razonar de leyes y legistas fueron los racimos de la vida latina, por aquel entonces estrujados en el ancho lagar de Castilla. ⁷⁰

Al parecer el romance se representaba para él como el medio expresivo más eficaz. Si observamos, de una manera general,

⁷⁰ Conferencia pronunciada por Valle-Inclán en 1910, posiblemente. Reproducida, parcialmente por Laín Entralgo, Ibid., pag. 125.

todas sus obras, vemos que tienden hacia una forma de romance: cuadros o estampas muy breves; uso de elementos plásticos y musicales; violenta sucesión de hechos; ritmo rápido; asuntos populares, ingenuos y sencillos; psicología de los personajes concisa y rápida. Los títulos son igualmente aclaratorios a este respecto: romance, leyenda, gesta, cuento, retablo. ¿Fue su empeño fundamental la recreación del antiguo romance castellano? Todo, al parecer, indica que la trama y hordimbres de ese mundo mágico está profundamente ligada en la vieja forma castellana.

La imagen de la Edad Media, de Berceo, del Arcipreste, de lenguaje nuevo y hombres nuevos también, "jocunda y dionísiaca"; cálida y sencilla, virgen y lozana, donde todo era posible, ¿no será acaso la imagen más real del mundo propio y verdadero de Valle?

Por otra parte, la inclusión de elementos teatrales técnicos tiene indudables consecuencias artísticas: continuidad con su primera época y al mismo tiempo diferencias esenciales. Así, vemos como sus obras llenas de notas, parecen preparadas para un director de escena. Hay referencias al maquillaje y a la descripción de gestos en los personajes. Hay igualmente una especial atención puesta en la luz y los decorados que sorprende extraordinariamente, punto más cuando vemos que directores cinematográficos contemporáneos como Federico Fellini o Ingmar Bergman usan los mismos procedimientos, con el mismo carácter simbólico y significativo con que Valle lo hace.

El despego de toda su generación frente a la literatura

del siglo XIX es, quizá, otro de los motivos que le impulsan a coger como forma artística el teatro. La literatura así, aparece con su despliegue de elementos teatrales, con una idea algo absurda e irreal o sea, la vida como farsa o tragicomedia, como ópera bufa o melodrama, la vida como teatro, y en especial la vida de España convertida en apicarada y grotesca comedia.

Como vemos, la literatura de Valle-Inclán no ha sido creada con un estilo vacío. La deformación crítica de la figura humana y la caricatura de otras formas literarias tienen su origen en un arte que continuamente extrajo de los valores íntimos de esta figura un sinnúmero de impresiones, de palabras y de memoranzas de un primitivismo tremendo o de un mundo trasnochado, de aristocrático refinamiento. Igualmente, evocaciones de la literatura del pasado, especialmente de la literatura medieval junto con los medios tradicionales, han sido una cantera inagotable para la emoción estética de la primera época de Valle. Frecuentemente esta emoción fué conseguida mediante el acoplamiento plástico de la figura humana con las reminiscencias literarias. Durante el período de la posguerra la visión del artista resulta algo floja y la emoción estética se torna un tanto áspera y desagradable. En vez del rodeo en torno del objeto con el propósito de evocar un modelo y una esencia independiente del tiempo. Valle-Inclán contempla directamente la forma humana, altera la parte externa para penetrar en esa materia y poder relatar luego al retorcido exterior todo lo que existe en el interior; la literatura ya no está dada en forma sentimental, sino recogida con la vi-

sión falseada y destruida por la ironía, el ingenio y el sarcasmo. La estética del espejo cóncavo es fundamentalmente un cambio en la orientación visual efectuada por una nueva crítica sin objeto, que no existía antes de la obra.

El problema esencial de Valle-Inclán parece fué siempre la perspectiva.

¿Qué es un escritor digno de ser calificado de tal? Es aquél que crea una cierta distancia con respecto a lo observado; aquél que no repite lo que es conveniente que los periodicos repitan. Es aquel que trata, en una obra, de presentar las cosas con cierta perspectiva que permita contemplar su totalidad. ...Contemplada esa totalidad por el escritor mismo, ocurre que se vea conducido a decir "no" ante cosas que inicialmente, debieran llevarlo a decir "sí". 71

La perspectiva jugó en su vida un papel decisivo. Y también en su arte. Frente a la sociedad, frente a las instituciones, frente a sus propias criaturas literarias alzó siempre Don Ramón la cuestión previa del alejamiento, de la visión de conjunto, de la síntesis superior, de la distancia.

Finalmente, copiaré a continuación algunas opiniones esclarecedoras sobre el teatro de Valle-Inclán, hechas por varios dramaturgos españoles contemporáneos:

Valle-Inclán es uno de los grandes maestros del teatro europeo de este siglo. Su obra esta situada en el nivel de los grandes creadores del teatro y, desde luego, infinitamente por encima de la obra teatral que se producía en España durante la vida de su autor y de la que se está produciendo ahora, durante la nuestra. Reclamo su condición de maestro mas alla de la circunstancia de que tenga o no discípulos o seguidores y de que sea conocido o no en Europa. Si no

71 Jean Paul Sartre, Revista Universidad de Mexico, Mexico, 1961.

lo es demasiado, ya lo será algún día, y nunca será demasiado. Su teatro significa el descubrimiento autónomo, español del expresionismo teatral; la anticipación del antipsicologismo del teatro "social" posterior, y el empleo deliberado de la técnica de la "distanciación" (que habría de utilizar y explicar teóricamente Brecht). Esto último, mas por una ironía instintiva ante el hecho de la comedia burguesa (naturalista) y por ímpetu puramente destructor, que por pensar para el teatro una función social determinada, de signo progresivo. ⁷²

Otra opinión es la siguiente:

Mantener en el olvido una obra de talla universal, que podía haber ejercido una profunda influencia renovadora en nuestra escena, que podía haber sido uno de los tónicos mas eficaces contra el raquitismo de nuestro teatro, no me parece injusto; me parece una falta imperdonable. En vida de Valle-Inclán, los directores y empresarios podían asustarse ante las dificultades del montaje o las incomprendiones del público; no sería inteligente, pero era explicable. Hoy, ya no lo es. ⁷³

Y continúa diciéndonos:

Me parece en conjunto, lo más logrado he importante que ha producido la dramática española desde el Siglo de Oro. Es innegable que no colma las grandes exigencias éticas con que nos hemos acostumbrado a juzgar. Y esta podría ser la distancia que nos separase de él. Pero no es menos cierto que -- según nos ha dicho el mismo Sartre -- la obra literaria se justifica esencialmente ante todo su calidad como obra de arte. Y en este sentido, la aportación de Valle-Inclán sigue teniendo un valor que el paso de los años y la evolución del teatro en el resto del mundo no han hecho mas que acrecentar. ⁷⁴

⁷² Alfonso Sastre, Encuesta de Insula, Insula, Madrid, 1961, Nro. 176-177, pag. 4.

⁷³ Pablo Martí Zaro, Ibid.

⁷⁴ Ibid.

Para terminar, quiero hacerlo con unas palabras de Azorín, como siempre oportunas y precisas:

...nos encontramos al leer a Valle-Inclán con un poeta; Ramón del Valle-Inclán es poeta, esencialmente poeta, poeta de un modo absoluto. Y de esa su condición dimanar sus divergencias con los coetáneos. Si aceptamos esta apreciación nuestra, al menos como hipótesis, todo se explicará en la obra de Valle-Inclán. El poeta, el verdadero poeta, ha de construirse un mundo especial para él; la realidad que él viva, no será la realidad que vivan los demás escritores. 75

75 Azorín, Prólogo a Obras completas de Valle-Inclán, Editorial Plenitud, Madrid, 1954, pag. XIV, V. I.

CAPITULO IV

CLASIFICACION DEL TEATRO DE VALLE-INCLAN

--¿Mas el arte?...

--Es puro juego,
que es igual a pura vida,
que es igual a puro fuego.
Veréis el ascua encendida.

(Antonio Machado, Nuevas canciones)

Escribió Valle-Inclán unas veinte obras representables. La dificultad de su clasificación aumenta por encontrarse en ellas elementos dramáticos muy distintos; sin embargo por los matices predominantes, me permito intentarla aunque, sin duda implica ser rectificada. Me atengo a los elementos mas externos dentro de la gran riqueza de motivos del gran poeta, novelista y dramaturgo gallego.

Teatro Modernista.

Su cronología se extiende hasta 1914. Comprende las obras tituladas: El yermo de las almas, El Marqués de Bradomín, Cuento de abril y La Marquesa Rosalinda. A este grupo agrego la farsa La enamorada del Rey, así como la farsa infantil, La cabeza del dragón.

Teatro de gestas ibéricas.

Aparece hasta 1922 y comprende las obras siguientes:

Voces de gesta, que es una especie de teatro pastoril castellano; Las Comedias Bárbaras: Aguila de blasón, Cara de Plata y Romance de lobos; y la tragicomedia de los caminos y de las aldeas, Divinas palabras.

Teatro Satírico.

Se extiende, más o menos, hasta 1927, y comprende: Los Retablos Medievales: Ligazón, Rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista y Sacrilegio; Los Esperpentos, con las obras: Farsa y licencia de la Reina Castiza, Luces de bohemia, y las tres piezas incluidas en Martes de Carnaval: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del Capitán.

CAPITULO V

DEL MODERNISMO A LA SATIRA

Qué sedición. ¡Oh cielos!, en mi sientto,
que en contrapuestos bandos dividido,
lucha en contra de sí mi pensamiento.

(Melendez Valdés, Elegía V)

Valle-Inclán dijo que había empezado a escribir para demostrar lo mal que lo hacían sus contemporáneos. Aunque hombre que no admite ser clasificado en una escuela, no es ajeno a los procedimientos y a las influencias del modernismo rubendariano, como hemos visto, especialmente en su primera época de escritor, cuando cultivó la amistad del poeta nicaraguense. Su libro de versos Aromas de leyenda (1907), es una buena muestra de esta dirección literaria. A ella pertenecen también obras dramáticas en las que se utilizan todos los elementos poéticos del modernismo.

Así, según la clasificación hecha en el capítulo anterior, voy a intentar la siempre difícil tarea de un estudio del teatro de Valle-Inclán, poniendo especial interés en su teatro Satírico, especialmente en los Esperpentos, a los que dedico los capítulos que siguen, Creo que un estudio general de su teatro, aunque sea breve, es conveniente para una mejor interpretación de

los Esperpentos.

Teatro Modernista.

Este teatro empieza desde su primera pieza dramática, El Yermo de las almas ⁷⁶. Con ella puede decirse que comenzó rindiendo culto al gusto de su momento. Es una obra formada por una serie de diálogos que admiten la escenificación y que como La Cestina pudieramos llamar "acción en prosa". Fernández Almagro ⁷⁷ encuentra la obra claramente influida por cierto aspecto del teatro de Galdós. Al tema del adulterio a la manera de Benavente, se une ese sentido de tortura que acompaña a los temas valleinclanescos. Se acusa en la obra el triunfante modernismo de la época. Bastan algunos datos rubendarianos en las composiciones de lugar. En uno de sus episodios leemos:

...olvidadas en un vaso se marchitan las flores
que cortó la enferma la última tarde que bajó al jardín. ⁷⁸

La presentación -- como en otras obras -- nos recuerda la pintura. Las decoraciones son realistas sin que falten los

⁷⁶ El Yermo de las almas, fué editada por vez primera en la Editorial Pueyo, Madrid, 1908. El autor la tituló entonces Episodios de la vida íntima. Realmente, era la adaptación al teatro del cuento Octavia Santino, una de las seis historias amorosas que formaron su primer libro, Femeninas. Igualmente, se trata de un drama en tres actos titulado Cenizas, que fué representado en el teatro Lara de Madrid, el día 7 de diciembre de 1899, por el grupo Teatro Artístico, a beneficio de su autor que había sufrido entonces la amputación del brazo izquierdo. El citado grupo, y también como homenaje a Valle-Inclán, la imprimió y apareció dedicada a Benavente (B. Rodríguez, Madrid, 1899).

⁷⁷ Fernández Almagro, Ibid, pag. 28

⁷⁸ Valle-Inclán, El yermo de las almas, Ibid, V. I, pag. 21.

rasgos geniales y desorientadores propios a su estilo.

Continúa el género con El Marqués de Bradomín ⁷⁹, que su autor clasificó como "Coloquios románticos", y que parece ser inspirada en la Sonata de Otoño. Esta creación literaria, como ya observé en el capítulo II, es como un esquema de la propia personalidad de Valle-Inclán.

A la figura teatral de Bradomín sigue, con más acusados caracteres modernistas, Cuento de abril (1910), que pertenece integralmente al teatro poético. Su autor la tituló igualmente, "Escenas rimadas de una manera extravagante". A esta bella obra siguieron dos que también caen en el modernismo y que el autor tituló "Farsas". La denominación quizá radique -- como Lucas Fernández, el primero entre los españoles que emplea este nombre -- en la contraposición de lo cortesano y lo rústico y, tal vez, más que esta le convendría la denominación "cuasicomedia". Pero Valle-Inclán más que nada radica la farsa en que altivos personajes se mueven mecánicamente como marionetas. ¿Habría aquí ya un antecedente del Esperpento?

En 1912 estrena en el Teatro de la Princesa La Marquesa Rosalinda, que el mismo autor calificó de "Farsa sentimental y grotesca". Ya en esta obra nos encontramos con notas nuevas hacia un humorismo en que se habla de "rimas funambulescas" a la manera de Banville ⁸⁰, y en que hay salidas de tono que nos encami-

⁷⁹ El Marqués de Bradomín, Tip. de Archivos, Madrid, 1907. Incluye un Elogio del autor por Vargas Vila.

⁸⁰ Theodore de Banville (1829-1891), poeta parnasiano

man hacia nuevas derivaciones artísticas. Están aquí, como en embrión, todos los elementos que aparecerán más adelante en los Esperpentos, motivo primordial de nuestro trabajo. Hay aquí abarrocadas decoraciones y extravagancias: Pierrot con mueca de ultratumba; Colombina pintada de harina; Polichinela, con su joroba de tamboril; el pizpireto abate Pandolfo; el Marqués Dólbray, viejo repintado que toma rapé y que se sonríe de los disparates y de los maridos del teatro español. El mismo estilo chancero de algunos versos ya pertenecen al arte lúgubre y caricaturesco de Valle-Inclán:

.
 ¿Quién el poder a descubrir acierta
 de tu cara de plata,
 de tus ojos de muerta
 de tu nariz chata? 81

Respecto a la otra farsa, La enamorada del Rey (1920), luego incluida en Tablado de marionetas para educación de Príncipes 82, tenemos otra vez una corte del siglo XVIII, pero con luces y comparsas de opereta. Es esta una obra en que con rasgos modernistas, se va alejando definitivamente del modernismo.

He incluido en el Teatro Modernista la única "comedia infantil" escrita por Valle-Inclán pues creo que cabe perfecta-

francés que se preocupa del arte por el arte y de la perfección métrica. Odas funambulescas (1857), es uno de sus libros.

81 Valle-Inclán, La Marquesa Rosalinda, Ibid., V. I, pag. 245.

82 Tablado de marionetas para educación de Príncipes, Editorial Rivadeneira, Madrid, 1926.

mente dentro de esa clasificación. Me refiero a la Farsa infantil de la cabeza del dragón ⁸³. Es un cuento de hadas para niños en el reino de Micomicón. Seis escenas forman la obra, que no deja de tener su carácter agriamente satírico pero, afortunadamente, predomina lo infantil. Valbuena Prat ha dicho sobre la obra:

...ha tejido ahí Valle-Inclán un cuento infantil deliciosamente irónico e intensamente poético. ⁸⁴

Digo que estas piezas son de teatro modernista en cuanto que suponen un aprovechamiento de los elementos acostumbrados en la poesía rubendariana, con solo las decoraciones bastaría para recordar la poesía de Rubén Darío: Jardín, palacio señorial, fuentes, quimeras, tritones, mirtos, sirenas... A veces por esas decoraciones estereotipadas, aparece Galicia con sus castaños, campanas y caminos aldeanos y hasta los mirlos cantan "riveiranas". La manera de hacer literatura de los modernistas surge por todas estas piezas en las que abundan las sensaciones de halago visual.

Teatro de gestas ibéricas.

Todo escritor español -- aún los muchos que arraigan en Madrid -- conserva siempre su regionalismo. Lo gallego invade la obra valleinclanesca: broncas proezas oídas a los abuelos cuan-

⁸³ Estrenada en el Teatro de la Comedia el 5 de marzo de 1910 y publicada en 1914, fué incluida luego en Tablado de marionetas para educación de Príncipes.

⁸⁴ Angel Valbuena Prat, El teatro moderno en España, Ediciones Partenón, Zaragoza, 1944, pag. 149.

do hacían la guerra carlista, miedosas consejas locales en las que no faltan los muertos aparecidos, los relatos de los enriquecidos en América (no nos olvidemos de las páginas mexicanas en la vida y en la obra de Valle-Inclán) y un suave lirismo con los reflejos de una naturaleza idílica y soñolienta, tierna como una confidencia femenina.

El viento que gime entre abedules y castaños centenarios oprime de miedo el corazón de los niños cuya imaginación excita, el agua de la ría, en monótona cantata de cristales, que hace suspirar a las rapazas... En fin, no hay en España otra región que aventaje a Galicia en lirismo. Fuera de esta, en Europa, sólo la Provenza podría igualarsele. Desde que el camino de Santiago fué una de las más importantes rutas internacionales hasta nuestros días, Galicia ha sido tierra de poesía y de leyenda. Y ésta mezcla de musicalidad y dureza, de femineidad y violencia guerrera se da en Valle-Inclán. Su elegantísima concepción literaria le permite entrar con frivolidad e indiferencia en las pasiones del hombre y tocar con despectiva suficiencia los grandes temas de la filosofía y de la moral. Su lirismo da armonía de orquesta a los más agrios aspectos de su producción; a la violencia que recorre su obra y que se hace proceder de las luchas civiles españolas desde el siglo XIX especialmente y a su angustiosa imaginación propia de los pueblos supersticiosos cuyas torturas empiezan de niños, con los horribles cuentos que ilustra el viento cuando empuja puertas y ventanas como una criatura diabólica o silba en las cerraduras con un lenguaje pavoroso de alma en pena.

Así, hay un grupo de obras de Valle-Inclán en que se plantean problemas que, aunque a veces no salen del círculo de la familia, tienen un homdo sentido de pueblo y de raza. Se encuentran entroncadas con la gesta de Los infantes de Lara del siglo XII y con todos los géneros picarescos. Es un teatro que llega a ser tenebroso y despiadado. En esta clasificación podemos incluir Voces de gesta (1912) por ser una interpretación afortunada de Castilla hecho por un hombre del norte, en una rueda gesta que es una nota distintiva en el teatro español poético. Es expresión teatral de las ansias del 98 dichas por un rubendariano que mima-ba la forma. Tragedia pastoril en tres jornadas, Voces de gesta es como una ruda égloga latina cuyos personajes tienen aspereza virgiliana. Es la obra más bibliográfica de Valle-Inclán. Para Madariaga "se eleva el tono épico con un poema dramático de gran belleza" ⁸⁵. Cada personaje es como una fuerza de la naturaleza: una ley natural. En cuanto a la métrica, es irregular, sin sometimiento a paradigma determinado; consiguiendo, dentro del rudo versificar, las más hermosas tintas poéticas.

Lo más fuerte de la dramática valleinclanesca se da en la trilogía que pudieramos llamar "gestas de Galicia". La forman las tres obras siguientes que su autor tituló Comedias bárbaras: Aguila de blasón, Cara de plata y Romance de lobos. Teatro de las pasiones, de la negación de la bondad, del sentimiento triturado

⁸⁵ Salvador de Madariaga, Semblanzas literarias contemporáneas, Barcelona, 1924, pag. 185. Reeditado con el título: De Galdós a Lorca, Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1960.

por mil frases negativas. Son obras propias de autor gallego, geografía gallega y alma de Galicia dormida, sentimental, feudal, bruja y supersticiosa. Un hábito de brutalidad las recorre sin que, en contraste con ella, no se de una cierta delicadeza, un hondo sentimiento religioso innegable, un sentido de hogar entrañable y una caridad practicada por un extraño amo despótico y amable al mismo tiempo. A esta trilogía le da unidad su personaje central: Don Juan Manuel Montenegro, y no ha de olvidarse que este era el primer apellido de la abuela materna de Valle-Inclán. Montenegro es la segunda gran creación de Valle, sólo podía Bradomín, su pariente, emparejarse con él, que es como un latigazo de violencia.

En dos obras tan distanciadas por su cronología como íntimas por su tema y entraña -- Aguila de blasón (1907), y Cara de plata (1922) -- vemos a Montenegro en el torrente de sus pasiones. En la primera, rapta a la amada de su hijo Miguel, Cara de plata, y la lleva a caballo a su casa; arrebatada el copón al abad; junta en su casa a la mujer legítima y a la barragana. Aparecen también, los hijos de Montenegro y sus fechorías porque ellos han sacado las pasiones viejas del padre, pero no su caballerosidad antigua. Hay un naturalismo fantástico y repulsivo, unas nauseabundas visiones llenas de tintes negros y supersticiosos.

Pero la obra que es como la culminación de la maldad de los Montenegro es Romance de lobos⁸⁶. Valle-Inclán, siempre frío

⁸⁶ Romance de lobos, fué publicada en El Mundo, de Ma-

ante las pasiones de los hombres, parece conmoverse esta vez, Los hijos de Montenegro siguen su nefasta existencia. Como lobos, aún no amortajada su madre, se reparten el saqueo, profanan la capilla de sus mayores, niegan la ley del padre que favorece a los pobres y llegan hasta el parricidio... Pero Montenegro, el terrible caballero feudal, se humaniza ante la fiereza de sus hijos y llega a ser un personaje erguido y majestuoso. El ambiente de parricidio recorre las escenas de la obra como un tornado de fatalidad. La hueste doliente de los mendigos tiene el valor de los coros de la tragedia. Su hablar es humilde, sentencioso y religioso, a veces filosófico, con la filosofía de la pécariesca y de la mística al mismo tiempo.

La escenografía es la de la lírica gallega: caminos, casa hidalga, cementerio, capilla y cocina, viejas casonas y linajes de los montes y pazos de Lantaoñ, Bradomín y Viana del Prior. Villas de señorío y un gran sentimiento de respeto por este señorío y por su casta superior.

En esta serie de gestas ha de agregarse la tragicomedia de aldea Divinas palabras (1920). En realidad, son los mendigos de las Comedias bárbaras llenando por completo el escenario. Sus miserias, su avaricia y su lujuria, hacen aquí acto de presencia. Es una obra de los caminos, de los hostales, de la quintana y del atrio en la geografía de Viana del Prior.

drid, en los tres últimos meses de 1907; su primera edición es de 1908.

Un monstruo de espantoso destino escénico da unidad a la obra; es un enano hidrocéfalo que, negro de moscas, bailotea en un canastro arrastrado por su madre que, a poco de aparecer, muere como la mayoría de los personajes valleinclanescos: con la boca pegada a la tierra. Se riñen los dineros de la muerta y el explotable enano. Este es un monstruo humano semejante al Fuso Negro de las Comedias bárbaras. Ante su cuerpo amortajado, después de ser medio devorado por los cerdos, se nos da otra anécdota distinta. Son las dos últimas escenas en que Miguelín descubre un adulterio. La mujer es Mari-Gaila, la esposa del Sacristán, que huye acorralada por los perros y se desnuda y sube a un carro de heno. Entonces se dan hechos de guñol: el Sacristán golpea las tumbas con la cabeza; después se tira desde el alero y hace semblante de muerto, pero pronto se alza y sale con un libro y su vela encendida; y Mari-Gaila es defendida por él, su propio esposo, que pide que "quien esté libre de pecado arroje la primera piedra". Ante todo esto se desatan las pasiones y la cólera; pero el Sacristán la conduce al atrio de la mano y, acogida al asilo de la iglesia, va pisando desnuda sobre las losas sepulcrales. Hay un ambiente de unción religiosa. Es una extraña mezcla muy española de religiosidad y paganismo; es la aplicación a las quintanas miserables de la parábola bíblica. El dornajo y la Mari-Gaila son dos símbolos. Las otras figuras son extraordinarias y mágicas de pleno realismo: el Sacristán, viejo fúnebre y amarillo, de barbas mal rapadas y ojos con estrabismo; Lucero, gorra de visera y guitarra en la funda; Pepa-Pena, con toquillón azul, peines y rizos; Miguelín de Padronés, a quien afrentan por sus

dengues en ferias y mercados y que se busca con la lengua un lunar rizado que tiene en un lado de la boca; Juana la Reina, hermana del Sacristán, sombra descalza y terrosa que mendiga por ferias y romerías; y tanta otra figura: Rosa la Tatula, la carillena Simonifa, Ludovina, Soldado, Serenja de Bretal, el gigante Milón de Armoja, la niña con hábito de nazareno, y esos trajinantes, negros segadores, amancebados criberos, chalanes, mujeres ribereñas, alegres pícaros y amarillos enfermos. A veces son sólo sombras como faroles o como caravanas de húngaros con osos y calderos; o animales y seres fantásticos. Otras son sólo voces como coro de relinchos, rapaces que cantan coplas o plantos a la gallega.

Esta riqueza de tipos -- como siempre monstruos y locos de la miseria -- se da en un ambiente y en un tono macabro y repulsivo, al que acompañan un sentido del color de la escena agrio como los tipos y hechos: las sombras "casi moradas" en la Quintana de San Clemente, y las figuras amarillas de los personajes.

Divinas palabras, según Fernández Almagro ⁸⁷, es el tránsito de las Comedias Bárbaras a los Esperpentos, pero de éstos, que forman parte de su teatro satírico, me ocuparé más detalladamente en páginas sucesivas.

⁸⁷ Fernández Almagro, Ibid, pag. 72.

Teatro Satírico.

Aunque el carácter satírico sea una nota que Valle-Inclán pulsa en toda su obra, se puede clasificar así un grupo de piezas dramáticas que, aunque son las más frías e inhumanas, son también las más logradas. He de distinguir entre los Esperpentos -- lo más genial -- y las piezas que él agrupó en un volumen con el título de Retablo de la Avaricia de la Lujuria y de la Muerte (1927). Las primeras pertenecen al género de la caricatura, y de ellas nos ocuparemos en capítulos siguientes por ser motivo primordial de este estudio; las segundas son una especie de teatro medieval.

Este teatro medieval, había expresado todos los lados humildes del alma; sufrimiento, tristeza, resignación, aceptación de la voluntad divina. Era un arte de modestia profunda, de espíritu cristiano. En la Edad Media, el arte da escenas y decorados al teatro y este amplía las nuevas modalidades artísticas. La vida, simple jornada para otra, sólo presentaba el terror místico, el ansia ascética de ser gratos a la divinidad... La vida medieval estuvo poblada de sombras y las masas populares de supersticiones de todas clases. Las dominó el miedo a cuanto desconocían y los hechizos embrujos se difundieron por las almas ingenuas. La palabra medieval de más matiz viene a ser misterio; el de las almas torturadas y doloridas por las pasiones del cuerpo, porque alma y cuerpo -- que han de ir tan juntos -- tienen ideales antagónicos; y, en esta lucha, se creían endemoniados, y en sus desesperaciones seguían destinos fatales. Tal es el verdadero sen-

tido de los pactos con el demonio.

Y éste es el ajejo de las obras de Valle-Inclán que pudiéramos llamar Retablos Medievales. Las criaturas de estos retablos obran impulsados por el miedo y la desesperanza ante la incontenible fuerza de los sentidos que nos cerrarán la vida eterna. Para alimentarlos nos quedará por solución arrojarnos a la cuneta con nuestras pasiones como si hubiéramos tenido un vuelco en la senda de la Gloria. Y aquí tenemos estos torturados personajes valleinclanescos, este bien llamado retablo de seres mortificados y en un vivir de murciélagos bajo el sol, figuras de sombrío realismo como si hubiesen sido soñadas en los pinceles de Pantoja de la Cruz bajo una dolorosa obsesión religiosa. ⁸⁸

Corresponden estas piezas cronológicamente a los años 1913 a 1927.

La intención moral que se descubre en los Retablos es de tipo nietzscheano: más allá de la avaricia y de la lujuria, se trata de encontrar la gran soledad del hombre frente a la muerte, única situación en la cual le sea dado llegar a ser "el mismo", salvarse, ser. ⁸⁹

La más antigua del retablo es El Embrujado, tragedia en prosa, de las tierras de la aldea de Sainés, arciprestazgo en una de cuyas iglesias fué bautizado Valle-Inclán. La obra recrea temáticamente un pecado capital: la avaricia. Aunque leída por su autor en tumultuosa sesión del Ateneo y editada en Madrid por

⁸⁸ Juan Pantoja de la Cruz (1551-1609). Pintor retratista español que se destacó en los asuntos religiosos.

⁸⁹ Jean-Paul Borel, Reflexiones sobre un Retablo, Revista Insula, Madrid, no. 176-177, 1961.

Perlado, en 1913, no se estrenó hasta 1931.

Con sólo los títulos de sus tres jornadas podríamos clasificarla: 1ra. Geórgicas, remembranzas clásicas: aroma de mosto, palomas en el alero, campo verde, laureles, una vaca, etc. 2da. Anima en pena, campos otoñales de heno y de lino, río y remansos. 3ra. Cautiverio, casa de Bolaños, gran cocina, lar y hornos, candil y chimenea. Y en esos tres marcos escénicos, personajes de lúgubre fantasía, medrosos con algo de fantasmas y desenterrados como ese Don Pedro Bolaños que enterró la sonrisa con el hijo que le mataron; esa Mauriña que tiene frío en la raíz de los cabellos; ese Ciego de Flavia con el pecho cubierto de rosarios y bordón; esas dos figuras negras que "despiden un vaho de humedad" esos tres perros blancos que ladran en la puerta, o esa Calana, que se identifica con la muerte. Es como un viejo cuento de miedo de los que oyen en las quintanas por Galicia.

Los personajes de El Embrujado, siguen todos el camino hacia la muerte. La Avaricia y la Lujuria luchan contra la Vida en favor de la Muerte. Pero no es hasta el final, al aullido de los perros, en que comprendemos que el drama no está representado entre caracteres, sino entre Vida y Muerte.

Su anécdota se basa en que al segador Auxelo le salió al camino un perro con alarido de mujer cautiva. El volvía de la siega, ya puesto el sol, y le asustaron los ojos de lumbre del perro. El lo ahuyentó con su zueco, pero, cuando llegó a un ventorrillo, lo reconoció en una mujer que tenía una gota de sangre en la raíz del cabello. Quedó como criado de ella, bajo su embru-

jo y a su coluntad. La bruja es la Galana y el rapto y muerte de su hijo que lleva sangre de Bolaños, completa el breve cuado. Auxelo quiere inútilmente confesar para recuperar su voluntad; ésta es su tortura y su perdición. La bruja, mientras hace los cuernos con la mano, se lo lleva consigo así como a su hermana. El sufrimiento de Auxelo es el dolor de no poder hablar para salvarse.

Como una pesadilla es La rosa de papel que, según el autor, es un melodrama para marionetas.⁹⁰ En una fragua, en la encrucijada de un camino, agoniza una mujer, que da órdenes para cuando muera respecto a un burujo de dinero y pide los Divinos. La atiende su esposo Simeón Julepe, pálido, tizado, alcohólico y de actividades varias: orador de taberna, yunquero, orfeonista y barbero de difuntos... Este inquietante personaje sale un momento y la grotesca agonizante baja del lecho y esconde su tesoro. La encamada, ante la visita de dos cotillonas, repite:

La Encamada.- ¡Espantaine ese gato! 91

Julepe regresa obsequioso y coloca un papelote de rosquillas en las manos cadavéricas que ya no lo sienten... La avaricia lo hostiga y registra el colchón en busca del burujo. El cuerpo de la enferma, que acaba de morir, lo saca del camastro y lo pone sobre un banco rojo de donde rueda y queda de bruces...

⁹⁰ Esta obra y la siguiente, La cabeza del Bautista, tres años antes de que apareciesen en el Retablo ,, , habían sido publicadas como "Novelas macabras" en La novela semanal, Madrid, 22 de marzo de 1924.

⁹¹ Valle-Inclán, La rosa de papel, Ibid, pag. 812.

Las rosquillas se han derramado. Julepe ahora registra el arca y, como encuentra el revólver, amenaza a las cotillonas enfurecido y los niños -- un coro de críos desnudos y sucios -- lloran, y uno de ellos dice donde su madre escondió el tesoro. Cuando lo encuentra, Julepe cambia. Echa la llave a los que le gritan en la calle, se arroja por la escalera y comienza los llantos y prosas rituales por la difunta:

Julepe.- Floriana, ángel ejemplar, ¡no tengo lágrimas para llorar tu irreparable pérdida! ¡No las tengo! ¡Me falta ese consuelo! ¡Soy propia fiera! ¡Soy un corazón de piedra dura! Floriana, ¡contigo se derrumba esta familia! ¡Vuelve a la vida, Floriana! ... ¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio! ... ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos! ⁹²

Después la muerte pasa por los prejuicios sociales... Los niños disfrutaban endomingados. "Son duros de corazón estos rapaces", dice el autor. Y el cadáver aparece con todas sus galas: justillo, saya nueva, pañoleta de galería, enagua de piquillos y botines de charol. Lo alumbran con dos cabos de vela y de ponen en las manos una rosa de papel. Julepe que salió a las diligencias, vuelve más borracho aún. Su orfeón de amigos cantará la Marsellesa y la quiere embalsamar, según dice. Se entusiasma en el elogio en el que mezcla hasta lo religioso. Le ha traído también una corona presuntuosa de pensamientos y follajes de latón al gusto de un menestral petulante. Pero en su entusiasmo y borrachera de un traspié, cae una velilla que prende la rosa de pa-

pel y el mismo ataúd. Julepe grita frenéticamente abrazado al cadáver mientras las mujerucas aspan los brazos y cae el telón. Todo tiene el agrio gusto de una macabra caricatura. La muerte, la avaricia y el alcohol trazan este cuadro angustioso.

Del mismo año es otro melodrama para marionetas. Aquí a la avaricia se une la lujuria. Corresponde a cierta leyenda negra con que los pueblos españoles han explicado, a veces, la fortuna del indiano. La cabeza del Bautista, transforma -- según ha dicho un crítico -- "un crimen vulgar en una elegía erótica". Y así es.

La composición de lugar es el café y los billares del indiano. Es noche de estrellas. Suenan disputas, cantares y guitarras. Todo parece caracterizar a un crimen de folletín. Don Igi, el indiano, cuenta el dinero. Recibe la visita de Jándalo que viene a pedirle y, cuando ve a su mujer, la pregunta si la "pasaportará como a la otra". Este recuerdo del crimen hace que, cuando la Pepona se entera, sugiere hacerlo desaparecer. La avaricia se hace notar con violencia en escena; Don Igi entierra dos taleguillos bajo el piso. Cuando Jándalo vuelve a entrar es agresivo con él. Le manda contar tres mil pesos y darle la mujer que no debe ser para un viejo. Quiere llevarse las dos cosas. Pero, mientras abraza a la Pepona, lo apuñala suavemente. La mujer siente enfriarse en su boca la de Jándalo pero lo retiene y, en pleno idilio desesperado, arrastra su cuerpo hacia los limoneros.

Es la extraña poetización de un crimen vulgar. Amor violento de una arpía sobre un cadáver. Los muñecos entierran sus taleguillos bajo el suelo, mientras en la huerta suenan los gol-

pes del azadón abriendo tumba a la víctima.

En Ligazón, la más fuerte del grupo, se mezcla la brujería. Es un "Auto para siluetas" porque sus personajes se debaten en espacios de misterios y sombras. Tapias, emparrados, claro de luna. Dos sombras de brujas; la ventera y su hija. Hay una tercera: el afilador que corteja a la moza. La ventera lo recomienda a su hija, pero ésta dice que si entra en su alcoba "dormirá con las tijeras debajo de la alnohada". El afilador, que cobra sus trabajos en abrazos y anisete y que no puede ver a la moza, ha sufrido en el hombro los colmillos de un can que le salió al camino. Ella, que se ha puesto un anillo encantado, lo sabe... El la llama sirena, después serpiente. Asegura que el Diablo ha maquinado contra él porque es esperado por "una gachí vestida y compuesta" y ya tiene los dichos tomados en Santa María de Todo el Mundo. Entonces la mozuela hace ligazón: se clava las tijeras en la palma de la mano y con ella oprime la boca del mozo, mientras le bebe la sangre que mana de su hombro.

Es auto de muy pocas palabras. A partir de la ligazón, son sombras mudas que evolucionan en escena: Se apaga la luz en la alcoba de la mozuela y un bulto se cuele furtivo. En el claro de la ventana la moza levanta el brazo con las tijeras. Tumulto de sombras. Cuatro brazos descuelgan un pelele con unas tijeras clavadas en el pecho. Es la escenificación del hombre embrujado sometico por el misterio de los amores fatales.

Otro auto para siluetas que hace par con Ligazón es Sacrificio. Con él se da entrada al elemento religioso tradicio-

nal, aunque nunca está ausente de él. Amado Alonso ha señalado los tres temas favoritos de Valle-Inclán: "amor, muerte y religión" ⁹³. Advierte que, aunque primariamente aluda a uno sólo de los tres, las evocaciones e imágenes "hacen, sin embargo, resonar lejamente a los otros dos" ⁹⁴.

En Sacrilegio, como en el teatro clásico, se mezcla a un cuento de bandidos en las quebradas de Sierra Morena, esos temas de Valle-Inclán. Sésamo de bandoleros en la cueva del Rey Moro, el autor nos presenta al vejete flamenco el Sordo de Triana. Vendado y esposado, este vejete flamenco de patas de alambre, responde a todo con una destemplanza. Así agoniza. Dos gracias solicita en este estado: un confesor y dormir con la parienta. Entonces los bandidos lo engañan. Uno de ellos, a quien llaman el P. Veritas porque había sido tres años monaguillo, se ofrece a hacer de cura para arrancarle la confesión. Se pone un duro como coronilla y le dicen al Sordo que han encontrado un capuchino. El viejo confiesa sus crímenes: cómo vivió en pecado con su madre, y con su hija a quien mató por celos de encontrarla sin su flor... Pero el capitán se echa el retaco a la cara y el Sordo dobla la cabeza sobre el hombro. "Si no le callo la boca nos gana la entrafía ese tunante", exclama el asesino.

Esta obra como las demás del Retablo, tiene un barroquismo medieval pictórico todo sugerencias. Vargas Vila nos ha señalado los colores del Alma española: negro y rojo. "Negro en

⁹³ Amado Alonso, Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán, Verbum, Madrid, 1928, pag. 7.

⁹⁴ Amado Alonso, Ibid,

Goya, rojo y negro en Velázquez y negro lívido en Ribera" ⁹⁵. A estas tintas sombrías han correspondido en Valle-Inclán personajes de un valor humano pobre. Las personas del Retablo son como alucinaciones, como fríos muñecos de mundos desconocidos y misteriosos que se nos aparecen como una recurrección de las torturas del medioevo, y que recuerdan, en ciertos aspectos, el barroquismo calderoniano.

⁹⁵ Vargas Vila, Epílogo a El Marqués de Bradomín, Ibid., pag. 169-204. Ver también Julio Casares, Ibid., pag. 24-25.

CAPITULO VI

TEORIA DEL ESPERPENTO

Casi todas las épocas han podido obtener un estilo artístico adecuado a su sensibilidad, y por lo tanto, actual, prolongando en uno y otro sentido el arte del pasado.

(Ortega y Gasset, Ensayos estéticos.)

Los Esperpentos significan la madurez del teatro de Valle-Inclán y la última fase de su talento dramático. Al igual que la derrota española en la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de las últimas colonias en América, marcaron en lo histórico el símbolo de la amargura española y el nacimiento de la generación del 98, los años de la preparación, triunfo y caída del gobierno del general Primo de Rivera corresponden a la salida de los esperpentos.

Pero, ¿qué es el esperpento en definitiva? En primer lugar, la palabra esperpento significa, originariamente, "persona o cosa fea, ridícula y extravagante", o también, "disparate o desatino". Ahora bien, ¿cómo llega Valle-Inclán a ese hallazgo? Cansado de su difícil bohemia, cansado de la incomprensión que

su arte renacentista había recibido, decidió lanzarse hacia el barroco como el único consuelo del artista desplazado. No le habían dejado crear con tranquilidad y por eso le hacen exclamar: "¡No os lo merecáis! ¡Ya me he cansado! ¡Ahora arte de feria, barraca y aleluya!"⁹⁶ Lo poético, delicado y esquisito de su arte va a ser, de ahora en adelante, descarado, burlesco y cruel.

La estética del "esperpento", formulada a propósito del teatro, se interpone entre la primera manera narrativa de Valle-Inclán -- Sonatas, novelas cortas, novelas carlistas -- y la segunda, constituida por Tirano Banderas y los volúmenes publicados de El ruedo ibérico. En el fondo, el procedimiento estilizador del "esperpento" es el usado en las obras anteriores, pero al revés: si allí se utilizaba un espejo que eliminaba de los tipos humanos y de los actos todo lo que no fuese bello; ahora, el espejo, deforme en su contextura, deforma las figuras, convirtiéndolas en entes ridículos y gesticulantes, eliminando de ellas todo rasgo de nobleza. ⁹⁷

Pero todo cuanto es la esencia y accidente del esperpento dramático está ya resumido con anterioridad a la aparición de éstos, en los poemas de La pipa de Kif, publicada por Valle-Inclán en 1919, que son verdaderos cuadros de esperpentismo. Ya allí encontramos: muñecos, marionetas, truculencia y sensacionalismo, criaturas huecas, descoyuntadas. Fin de Carnaval, Bestiario, El Circo de Iona, Resol de verbena, son algunos de los títulos que aparecen en el libro, Puede notarse ya como una especie de buceo en todo lo rastrero, todo lo cruel, lo negro y sangriento.

⁹⁶ Gómez de la Serna, Ibid, pag. 150.

⁹⁷ Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la literatura española contemporánea, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, pag. 166.

Es Miércoles de Ceniza.
 Fin de Carnaval.
 Tarde lluviosa inverniza
 reza el Funeral.

.....

El curdela narigudo,
 blande un escobón:
 -- Hollín, chistera, felpudo,
 nariz de cartón -- 98

.....

Tarde de ocaso rosada:
 la feria. Un circo de lona.
 Cobra en la puerta de la entrada
 una Pepona. 99

.....

Canta en la plaza el martillo,
 el verdugo gana el pan,
 un paño enluta el banquillo.
 Como el paño es catalán,
 se está volviendo amarillo
 al son que canta el martillo:
 ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! 100

.....

Brama el idiota en el camino,
 y lanza un destello rijoso,
 bajo el belfo, el diente canino,
 recordando a Orlando Furioso. 101

Hoy el esperpento poético cuenta con escasos y tardíos descendientes. Entre los más importantes están las Canciones del suburbio de Pío Baroja, y el Cancionero de la Alcarría de Camilo José Cela, autor que, en su novelística debe mucho a Valle-Inclán.

98 Valle-Inclán, La pipa de Kif, Ibid., V.II, pag. 1137.

99 Ibid., pag. 1146.

100 Ibid., pag. 1159.

101 Ibid., pag. 1166.

El esperpento es, ante todo, una nueva modalidad escénica cuyo denominador común es la hipérbole, que busca una técnica deformativa. Valle-Inclán parece encontrar su fórmula perfecta, en esa nueva visión del mundo, pintoresca y descarada, que parece llevarnos a una especie de barroquismo desesperado, desmembrado, lleno de combinaciones misteriosas con una entonación siempre inesperada.

Pero, ¿dónde están los ascendientes de esta fórmula valleinclanesca? Los encontramos, quizá, en los locos y monstruos del realismo español. En la Picaresca del Siglo de Oro, especialmente. Así, lo encontramos en El diablo predicador, de Luis Belmonte. En el Monipodio de Cervantes, o en algunos de sus entremeses como La guardia cuidadosa o La cárcel de Sevilla, que parecen ser antecedentes de íntimo parentesco. El aire de broma macabra, el descaro de su protagonista "El Paisano", en La cárcel de Sevilla, que está condenado a la horca y mantiene una mezcla de bur-las y vanidades, de religiosidad y bajas pasiones entre los repulsivos seres que le rodean, es un típico personaje de esperpento. Con el indulto de el Paisano, volvemos en el entremés a las músicas y cantos tan repetidos en los finales de Cervantes, que se separan del estrujamiento que hace Valle-Inclán con los suyos. Nada tan parecido, igualmente, a un personaje espérrpéntico que el "domine Cabra" de La vida del Buscón, de Quevedo. Su descripción es reveladora:

...El era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir); los ojos vecindados en el cogote, que parece miraba por cuévanos; tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tienda de merca-

deres; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas bubas de resfriado, que aún no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenaza a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuantos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz; una nuez tan salida, que parece que, forzada de la necesidad, se le iba a buscar de comer; los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compas; las piernas, largas y flacas; el andar, muy despacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro; la habla, ética; la barba, grande, por nunca se la cortar (por no gastar); y el decía que era tanto asco que le daba ver las manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muechacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa. La sotana era milagrosa, porque no se sabía de que color era. Unos viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, de lejos entre azul; traía la sin ciñidos. No traía cuellos ni puños; parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. ...Al fin, el era archipobre y protomisericia. ¹⁰²

Así, si tomamos algunas de las acotaciones que hizo Valle-Inclán sobre ciertos personajes podemos ver la semejanza. Tomemos Luces de bohemia en algunas acotaciones:

Zaratustra, abichado y giboso -- la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente -- promueve, con su caracterización de fanteche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. ¹⁰³

La Niña Pisa-Bien, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con un pregón de golfa madrileña. ¹⁰⁴

102 Francisco de Quevedo, Vida del Buscón, Clásicos Castellanos, Madrid, 1960, pag. 32.

103 Valle-Inclán, Luces de bohemia, Ibid, pag. 896.

104 Ibid, pag. 906.

Al extremo, fuma y escribe un hombre calvo, el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas. 105

La una, canosa, viva y agalgada, con un saco de ropa cargado sobre la cadera. La otra, jamona, rafa-jo colorado, pañuelo pingón sobre los hombros, grañas y chancletas. 106

Semejantes ascendientes los allamos también en los Sueños, del propio Quevedo; en el Don Mendo de Muñoz Seca, así como en los sainetes de Ramón de la Cruz, especialmente en el Manolo, de donde es el extracto siguiente, en el que volvemos a notar las semejanzas con los párrafos expuestos anteriormente.

Manolo.- Dime más novedades. ¿Y la Pancha, la Alfonsina, la Ojazos y la Tuerta?

Sebastian.- En San Fernando.

Manolo.- ¡Si sus vacaciones han sido con fervor, dichosas ellas!

Sebastian.- No apetecieron ellas la clausura, que allí las embocaron de por fuerza.

.....

Manolo.- ¿Y nuestros camaradas, el Zurdillo, el Tiñoso, Braquillas y Pateta?

Sebastian.- Todos fueron en tropa ... 107

Y en la acotación inicial de la escena XI, leemos:

...al verso "Avanza, infantería", salen unos muchachos que a pedradas derriban el puesto de castañas y andan a la rebatiña. Manolo y los tunos entran en la taberna, y suenan ruido de vasos rotos. La Chiripa

105 Ibid, pag. 916.

106 Ibid, pag. 942.

107 Ramón de la Cruz, Manolo, Antología de la literatura española de Angel del Río, New York, 1960, pag. 90-91.

anda a patadas con los muchachos, y luego se agarra con la Potajera. El Tío tiene a la Remilgada desmayada en sus brazos. Sebastian, esta bailando al son de la gaita, y luego salen dándose de cachetes Manolo y Mediodiente; y a su tiempo, cuando le da la navajada, se levantan las tres verduleras y van sacando tunos y muchachos y forman un semicírculo, haciendo que lloran, con sendos pañuelos, etc. 108

El equivalente en pintura de un personaje de esperpento está, quizá, en algunas de las criaturas lúgubres y chillonas, esos lívidos monstruos que pintó José Gutierrez Solana; o en Los Románticos de Leonardo Alenza; o en El niño de Vallescas, de Velázquez; o mejor cualquier grotesco muñeco de los aguafuertes de Goya.

Pero, ¿qué explicación nos da el autor de su nuevo estilo? ¿Como lo define? Es en Luces de bohemia, por labios del personaje Max Estrella, donde encontramos la definición de la nueva estética.

Max.- La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino.- ¡Pues algo será!

Max.- El Esperpento.

.....

Max.- Los ultraistas son unos farsantes. 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 concavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo 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.- Conformes. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

Max.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando esta sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. 109

Valle-Inclán, escritor con todas las lacras negativas del siglo XIX, tiene por estética en vez de proceder con los sentimientos triturarlos en sujetos deformes; "Deformemos la expresión -- dice -- en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España". Esto es puro pesimismo, el de un hombre de su generación, o sea, del 98. Si así como las gentes jóvenes de aquella generación se habían debatido entre las espesas mallas de sus sentimientos finiseculares; así como Juan Ramón Jiménez ha luchado contra su espíritu ochocentista por ser noventaentista y Azorín contra su dura corteza formativa por ser vanguardista, Valle-Inclán ha defendido su decadencia reflejandola en los espejos cóncavos de la calle del Gato, dándonos un arte deforme y grotesco, en paletadas de un realismo alucinante.

Pero, ¿lo deforme no deja de serlo para convertirse en forma superior? Efectivamente, en esta nueva poética dinámica que engendra una nueva sonoridad, el monstruo deja de serlo para con-

vertirse en algo original y emanador de belleza. Todo, porque habitan un mundo que le es propicio en el que son principio y final; porque lo absurdo deja de serlo cuando sucede en un mundo absurdo de por sí; porque una nueva creación es un todo íntegro y matemáticamente creado. Así, esa crítica negativa sobre normas clásicas crea normas nuevas, ya que toda nueva creación es un todo, una nueva estructura edificada sobre los restos de antiguas convenciones destruidas. Fernández Almagro nos dice:

Una expresa voluntad de dar nuevo estado al teatro rudimentario y popular, informa a los esperpentos; Valle-Inclán quisiera volver al punto de partida que marcan, con unos u otros nombres, las farsas primitivas de todas las literaturas para llegar, desandando un camino de siglos, a un arte fuerte y fecundo, en contraste con el decadente y moderno. 110

Valle-Inclán ha convertido su quehacer en literatura genial aunque corrosiva, ya que nos da la vida española desfigurada sin sentimientos de familia ni de religión; sin respeto a las instituciones del país, sin mitos unificadores posible, sin patriotismo. Caricaturas siempre y solo caricaturas. Valle-Inclán crea un personaje, lo arrastra por la alcantarilla de su argumento y, ensangrentado y maloliente, nos lo arroja a la escena, sin alma, como una marioneta perdida a sus macabros retablos y como, si después de tan crueles vicisitudes, lo hubieran pasado por una nevera y la sangre y la mugre se le hubieran escarchado sobre su momia trágica y abracadabrante.

Ahora bien, si el esperpento por una parte fué un neoconvencionalismo, por otra llevó un sentido de crítica hacia lo

nacional español como expresión coherente y espontánea del hondo sentimiento de una época. Fué un símbolo más de la amargura española, significada por aquel grupo de hombres voraces de la verdad. El mundo del esperpento, es la España que cantó agriamente Antonio Machado:

La España de charanga y pandereta,
 cerrado y sacristía,
 devota de Frascuelo y de María,
 de espíritu burlón y de alma quieta,

 esa España inferior que ora y bosteza
 vieja y tahur, zaragatera y triste;
 esa España inferior que ora y embiste
 cuando se digna usar de la cabeza, 111

Eso es lo que pinta Valle-Inclán, la España "deformada y grotesca de que nos habla en Luces de bohemia, de la que ya había hablado en aquellos versos, puestos en boca de Maese Lotario, en la Farsa de la enamorada del Rey.

Sólo ama realidades esta gente española:
 Sancho Panza medita tumbado a la bartola;
 Aquí, si alguno sueña, consulta la baraja,
 Tienta la lotería, espera, y no trabaja,
 Al indígena íbero, cada vez mas hirsuto,
 es mentarle la madre, mentarle lo Absoluto. 112

"España es una deformación grotesca de la civilización europea", dice Max Estrella en Luces de bohemia, y es que desfigurando, Valle-Inclán busca el grotesco. Grotesco que lleva implícito un humor nuevo, fecundo pero de risa dolorosa. Es ese humorismo deformado y caricaturesco, exagerado y monstruoso el que

111 Antonio Machado, "el mañana efímero" de Campos de Castilla, Obras completas, Editorial Plenitud, Madrid, 1957, pag 318

112 Valle-Inclán, La enamorada del Rey, Ibid, pag. 341.

conduce a Valle a la cima de su arte.

Tampoco ha de olvidarse en este arte lo que Valbuena Prat llama "lo socarrón y crítico del temperamento gallego" 113, ni prescindir de su modernismo que el mismo autor denomina "ritmo rubeniano" y "mezcla de complejos sexuales, tristezas de decadencia y fracaso, de melancolía del hastío y de la muerte" 114. Waldo Frank asegura que lo plástico de su prosa es "para dar forma a la muerte" con su pantomima "quimérica y sentimental" y "la pompa gesticulante de esos sueños que son el sueño de España" que Valle realiza como dramático y dionisiaco 115.

La grandeza de este arte deformado no se puede desconocer, aunque su estética sea contradictoria. Si el arte es de por sí un esfuerzo por dar fisionomía armónica a toda vivencia, la deformación parece combatir contra su esencia. Pero deformar voluntariamente en este caso no resulta antiestético. Es creación, búsqueda de monstruos que logran una rara belleza. Es brillante y grandioso aunque algún crítico se alarmara al aparecer los primeros muñecos de tan angustiosa creación. Pero Ramón Gómez de la Serna ha asegurado que "cuando Valle-Inclán adquiere su mayor triunfo es cuando deja su línea de elegancia de parque italiano, mima lo grotesco y se lanza al esperpento y a la bibria". 116

113 Valbuena Prat, Historia de la literatura española, V. II, Barcelona, Gilí, 1937, pag. 868.

114 Ibid, pag. 870

115 Waldo Frank, España virgen, Traducción de León Felipe, Madrid, 1927, pag. 248.

116 Ramón Gómez de la Serna, Ismos, Madrid, 1925, pa. 226

CAPITULO VII

JUEGO DEL ESPERPENTO

Sólo es verdaderamente bello lo que no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo, como expresión de alguna necesidad.

(Teophile Gautier, Mademoiselle de Maupin, Prefacio).

Como capítulo final y como el título lo indica, procederé a hacer el juego del Esperpento, o sea, una visión de las obras que ha incluido bajo esa clasificación el autor y que yo he clasificado como parte de su teatro satírico. Esta visión o examen, estará concentrado especialmente en esos tres elementos fundamentales en su dramática, y de los que ya hablé en el Capítulo III. Me refiero a esos tres puntos: hombre, idioma y paisaje. Entendidos en teatro como personajes, diálogo -- por ende asunto --, y composición de lugar o sea decorados. Sentado esto, procedamos con las obras.

Teatro Satírico: Esperpentos.

En 1920 en la revista La pluma, de Madrid, apareció Farsa y licencia de la Reina castiza, que en su apostillón Valle-Inclán definió "befa de muñecos". La obra es el mas claro anuncio

del Esperpento y después de figurar con otras farsas en su libro Tablado de Marionetas, el autor la incluyó en su tomo de Esperpentos. La obra es una caricatura en verso de los hechos de la reina Isabel II que determinaron su caída en la revolución de 1868. Mantiene cierto parentesco con el teatro poético modernista mezclado con un peculiar arte de caricatura. Ya dijo Valbuena Prat de las farsas incluidas en Tablado de marionetas, que eran la avanzada de una posición intermedia, "forma poética rubeniana pero con adaptación humorística a un tema de caricatura" 117.

Farsa y licencia de la Reina castiza, es un divertido juego de marionetas en una muestra de agilidad e intrascendencia escénica. La anécdota teatral -- con su apostillón y tres jornadas -- nos representa una vida castiza, caricaturescamente achulada, de la reina que gustaba de las verbenas, de los bailes de tapadillo, de las expresiones de humor madrileño y de los soldados y hombres del bajo pueblo. Con esta augusta jaranera Isabel, desfilan por los espejos escénicos, los defectos de los políticos y personajes del período isabelino en los que se pueden ver las alusiones que el autor quiso significar. En ciertos aspectos la corte de la castiza no deja de tener relación con los tenebrosos personajes de Ghelderode, escritor que guarda gran afinidad con Valle-Inclán.

El asunto que contiene es muy sencillo; un estudiante sopón entremetido pide al Preboste el Arzobispado de Manila a

117 Angel Valbuena Prat, El teatro moderno Español, Ibid, pag. 160.

cambio de una carta amorosa que posee de la reina. Después, con hábito de fraile, lo volvemos a encontrar ante el Rey consorte y ante la Infanta con idéntica pretensión. El soberano no es más que mera figura decorativa, zarandeado por ministros y cortesanos, que corretea por jardines geoméricamente planeados. La Infanta, finalmente, encierra al estudiante en un armario de donde lo saca el general Tragatundas. Después, entre dos luces, llega la Reina que, acompañada de unos chulos, viene de un baile de candil donde un soldado le ha dicho, mientras la convida a buñuelos y aguardiente, sin saber quien era: "¡Barbiana! Tu eres la que debía ser nuestra soberana". Se arma disputa. El general tumba a Jorobeta, guitarrista y favorito del Rey, y a Lucero del Alba, manolo compadre de la Reina, que quedan como muertos. El general se dispone a gobernar con los fusiles. Pero la reina sale en camisión y su azafata Mari-Morena resucita a puntapiés a los que parecían muertos. Luego se oye la voz de un ciego que pregona en la plaza: "¡Extraordinario de la Gaceta con el nombramiento de nuevo Arzobispo de Manila!"

La caricatura de la Reina -- aunque la cantidad de verdad histórica que encerrase fuera nula -- es soberbia. Madrilenísimas, habla achuladamente, así, cuando le pide el brazo a su acompañante le dice:

La Señora. -- Ven, Lucero a mi lado, y dame rosca. 118

Ella, aunque en su cámara real es afrancesada, aparece

como una soberana castiza a quien gusta ir a los toros con pañolón y claveles. Lo mismo se burla de los amantes que de la Constitución. Lo peor de la Reina y lo que sirve de eje al relato escénico es su afición a expansionarse por carta y a olvidar luego a sus destinatarios.

En la obra, escrita en verso, hay gran cuidado por la forma, pero todo es gracia populachera, farsa grotesca, guiñol. Quizá mas poético pero menos lírico... El jugoso argot de la chulería sustituye el lenguaje preciosista de otras comedias del autor. Hay vocablos y nombres de una guasa aparatosa que le hacen honor a la germanía: tuno, borrego, gazuza, triquitraque, naturaca, patatus, alhajú; también Mari-Morena, don Gargarabete, el Marqués Lechuguino, don Trinito, el Mayor General don Tragatundas, etc.

El sentido satírico, como vemos, es constante. Hay alusiones a la Hacienda, a las intrigas de Inglaterra, a las disoluciones de Cortes, a la censura, a la poca seriedad en el Orden Público, del que un manolo cuida en su propio barrio, y a la afición a lo extranjero. El carácter de la obra nos lo da el ser-ventesio final:

Pregones y campanas el alba sinfoniza,
 apaga de repente sus luces el guiñol,
 y en el Reino de Babia de la Reina Castiza
 rueda por los tejados la pelota del sol 119

Desarrollada en un ambiente palaciego, Farsa y licencia de la Reina castiza, está más cerca de la pintura goyesca

que de Versailles. En su apostillón encontramos:

Corte isabelina,
befa septembrina.
Farsa de muñecos,
maliciosos ecos
de los semanarios
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
que recoge la falda detrás. 120

Estamos lejos de lo italianizante, es farsa y licencia a la vez, como el teatro de muñecos. No se pintan esbelteces sino "fofas mantecas que tiemblan sonrosadas"; no se baila el minué, pero se juega a la brisca y en lugar de tenores hay luiscandelas. Bajo cada tapiz una puerta secreta y junto a las joyas de la corona, cartas de un descaro sofocante que dicen:

Ayer te he guipado, yendo de paseo,
y esta pavitonta cegó en tu manteo.
¡Me muero por verte, mi niño gracioso!
¡Te quiero por tuno y por asqueroso! 121

Expresa un humor benevolo este esperpento, el más conocido de Valle-Inclán. Todavía viven en él los estilos dramáticos de su primera época, pero, al fin es farsa nueva. Farsa para reír y licencia para agriar; farsa para ilusionar y licencia para decir la verdad. Farsa y licencia, es decir, frente y fondo, risa y mueca, imágenes y sombra, todo calculado y previsto en sus al-

120 Ibid., pag. 419.

121 Ibid., pag. 456.

cances.

El Esperpento se va a realizar en las tres obras de burguesía incluidas en Martes de Carnaval, aparecido en 1930: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del capitán. En ellas la sátira es monstruosa y grotesca. Estos tres títulos unidos a Luces de bohemia, representan la sátira de lo contemporáneo con la caricatura política, intelectual y militar.

El más expresivo entre los esperpentos es Luces de bohemia, publicado en la revista España en 1920. Según Fernández Almagro ¹²², en él el esperpento se realiza típicamente. Tal vez Valle-Inclán quiso opinar por primera vez acerca de la historia de su tiempo, quizá, porque quiso dejar expresada su nueva adquisición estética y con ella la significación de su impulso y de su por qué nacional. La pieza se sitúa "en un Madrid absurdo, brillante y hambriento", y es como un eco de las opiniones que sobre Madrid tuvieron los escritores del 98. Ya en La pipa de Kif en "Vista madrileña", Valle nos da una visión acre, desgarrada y grotesca de una calle de Madrid, Es la impresión amarga y triste de una calle de una ciudad deprimente.

Agría y triste brota
la luz, una nota
de cromo y añil.
Pueril y lejana,
tañe una campana
su rezo monjil.

¹²² Fernández Almagro, Ibid, pag. 91.

La tapia amarilla,
color de Castilla,
da un reflejo hostil. 123
.....

Pertenece por entero la obra a la historia de los escritores -- los de la época de Valle-Inclán -- que vivieron en el momento del Modernismo. Es la vida de un poeta modernista sin que falten ambientes políticos y revolucionarios, así como escenas de policía y de ministerios. Todos son tipos madrileños sin olvidar la vida del hampa y de las mujeres de vida airada.

La pieza está dividida en quince escenas. Atengamonos, primeramente, a las composiciones de lugar. Comenzamos en un guardillón con ventano angosto. Retratos, grabados, autógrafos. Es la hora romántica del crepúsculo... Rumores de vida diaria: la esco-ba retozona, la campanilla... Esta es la vivienda de Máximo Es-trella, andaluz hiperbólico, poeta ciego de odas y madrigales, hermosa barba con mechones de canas -- ¿será un detalle autobio-gráfico? --, su cabeza rizada y ciega de un gran carácter clasi-co-arcaico, recuerda los Hermes. En la segunda escena, tenemos una librería de viejo. Es la cueva de Zaratustra en el pretil de los Consejos. Rimeros de libros. Los vidrios de la puerta empape-lados, con cromos espeluznantes de novelón por entregas. Tarima con brasero y silla cuna. Lóbrega trastienda. Vela encendida, palmatoria pringona, mostrador... Después estaremos sucesivamen-te en una taberna -- Valle ha querido significar aquí la importan-

123 Valle-Inclán, La pipa de Kif, Ibid, pag. 1165.

cia del alcohol para los poetas modernistas y ha puesto con toda ironía una taberna --; en una calle enarenada y solitaria con señales de la violencia en los faroles de temblor verde macilento, donde entreabre el antro apestoso de "La buñolería modernista"; en el zaguán del ministerio de la Gobernación: aire de cueva, olor de tabaco rancio, mesa con carpetas de badanas mugrientas...; en un calabozo; en la redacción de "El Popular": lámparas con enaguillas, roídas carpetas...; en la secretaría particular del Ministro de la Gobernación: olor de brevas habanas, lujo aparente y provinciano, recuerdo de oficina y sala de círculo; en un café de arcos voltaicos, pleno y violín...; en una calle del Madrid de los Austrias: luces de una taberna, tapias de un convento, casón de nobles; en la Rinconada en la Costanilla: iglesia barroca por fondo, campanas negras; en un sotabanco: corredor largo y triste, reflejo almagreño de los baldosines; en un patio en el cementerio del Este; y en la taberna de Pica Lagar, clásico laurel en la calle de la Montera: lóbreguez, temblor de acetileno...

Y los personajes, ¿qué podemos decir de ellos? Veamos que tipos y como los pinta Valle. Además del poeta ciego Máximo Estrela, que es el protagonista, tenemos a los epígonos del Modernismo, largos, vivaces, tristes, chaparros y carillenos, con greñas, pipas, gabanes repelados y algunas capas. Todo son recuerdos de este romanticismo literario: Dorio de Gadex es jovial como un trago, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí -- y como el propio Valle --, y mima su saludo versallesco y grotesco. Es en definitiva, burlesco y chepudo. Para ser más comple-

ta la visión, aparece Rubén Darío, tal como lo ve Valle-Inclán: gesto egoísta de niño enfadado, máscara de ídolo, sonrisa cargada de humedad... Cierra los ojos para beber ajeno... Evocador de terrores y misterios, índico y profundo... Y con recuerdos parisinos: Verlaine, los cabarets... Lo vemos recitar lento y cadencioso, como en sopor, y destaca su esfuerzo por distinguir eses y cetas... Y el mismo autor en la figura del Marqués de Bradomín, que hace su última aparición escénica: viejo caballero con la barba toda de nieve, capa española sobre los hombros, céltico, mano de marfil...

Y después, todo ese mundo con que ellos tuvieron contactos: Zaratustra, librero fanteche, de mitón negro, abichado y giboso, cara de tocino rancio y bufanda verde serpiente; el capitán Pitito de los Municipales; el Sereno; Serafín el Bonito, inspector, pollo chulapón con brisas de perfumería; el periodista don Filiberto, catarroso, uñas entintadas y manos de esqueleto memorialista en el día bíblico del juicio; el Ministro en mangas de camisa. Otros: Don Latino, vejete asmático y curda; Don Peregrino de Gay, flaco, tostado del sol... Y el mundo nocturno de la golfería; Enriqueta, la Pisa-Bien, vendedora de nardos y lotería; el Rey de Portugal, jaleo de hombros, cara en una gran risa de viruelas, vendedor de periódicos... Sin olvidar ese preso catalán que comparte las horas de calabozo: un paria esposado con la cara llena de sangre, que no quiso dejar el telar para ir a la guerra y levantó un motín en la fábrica... No faltan los sepultureros... Y el perrillo y el ratón, entre los animales.

La anécdota es como sigue: Máximo vive con su mujer, Mademoiselle Collete y su hija Caudinita, una vida miserable hasta el punto de llegar a proponer un suicidio colectivo, que no puede verificarse porque Claudinita, como joven, sólo se mataría por romanticismo... El ciego cree ver de pronto la Moncloa... Su amigo, Don Latino, había ido a vender unos libros y sólo ha sacado de ellos tres pesetas. Valle, parece no haber hecho más que escenificar hechos de sus primeros días de vagabundaje madrileño. A continuación, Máximo decide ir el mismo a deshacer el trato, pero el librero de viejo dice que ya los vendió, aunque guiñando a Don Latino los mete en ese momento en la trastienda. Entonces entra Don Gay, que viene de Inglaterra. Como le preguntan en broma que como queda la Familia Real, él contesta:

Don Gay.- No los he visto en el muelle... 124

Son famosas sus disquisiciones sobre Inglaterra: sobre religión, los sufragistas, la vida y limpieza, así, lo que cuenta de un asilo, le parece a Max un gran hotel... Un dato curioso surge entonces: una chica entra a preguntar, en nombre de Doña Loreta, la del Coronel, si se casa el final el héroe de una novela por entregas, pero el librero se niega. Digo curioso porque en Los cuernos de don Friolera, la esposa del teniente Friolera, se llama igualmente Doña Loreta.

Después, para seguir la anécdota, Max, para pagar un décimo de lotería, manda a empeñar la capa... Como para adularle

124 Valle-Inclán, Luces de bohemia, Ibid., pag. 898.

lo comparan con Castelar, y el replica molesto:

Max.- Venancio, no vuelvas a compararme con Castelar, ¡Castelar era un idiota! 125

Luego, vuelve la alusión política, irónica y mordaz, esta vez al referirse a don Manuel Camo, como una gloria de Huesca. Se alude igualmente a la educación en los Escolapios y en el extranjero. Entonces Maura hace crisis. Algazara en la calle, huelga, grits contra los católicos... Los modernistas salen de la buñolería -- Valle les ha buscado un sitio bien pintoresco, en recuerdo, quizá, de sus poemas -- recitando versos de Rubén y Verlaine... Suena el nombre de Ibsen y Max dice que no le aburran con Ibsen, y añade:

Max.- Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos. ¡Eso sí, mejores que los que haceis los modernistas! 126

Esto es puro sentimentalismo valleinclanesco. Se alude luego a los académicos de manera grosera, para agregar: "tengo el honor de no ser académico". Valle-Inclán aquí, arremete dolido contra la Real Academia de la Lengua, que había sido injusta al no haberlo elegido académico por no alcanzar votos bastantes para ello. 127

125 Ibid., pag. 903.

126 Ibid., pag. 907.

127 R. Meméndez Pidal, que presidía la Academia por entonces, dijo así a su muerte: "Ha sido una lástima que haya muerto sin haber entrado en la Academia. En ella todos lo queríamos mucho y eran reconocidos sus méritos; pero circunstancias ajenas a la voluntad de la Corporación impidieron hasta ahora realizar este acto de justicia". Aparecido en "El Sol", Madrid, enero, 1936.

Max se emborracha y es arrestado por el Capitán Pitito, que lo lleva detenido por dos guardias. Mientras los modernistas consiguen la influencia de un periódico para obtener la libertad del preso, esta discute con un detenido que sale y se abraza a él, y después de contestarle sobre la barbarie de los patronos dice:

Max.- Los ricos y los pobres; la barbarie ibérica es unanime.

El preso.- ¡Todos!

Max.- ¡Todos! Mateo, ¿donde esta la bomba que destripe el terrón maldito de España? 128

El dolor y el sentimiento trágico de aquella España de las primeras decadas del siglo surge nuevamente en Valle, al igual que en los otros miembros de generación. La tragedia de España le conmueve.

En la redacción de "El Popular" se habla del humorismo español. Dicen que el primer humorista español era don Alfonso XIII.

Don Filiberto.- Tiene la viveza madrileña y borbónica.

Dorio de Gadex.- El primer humorista, Don Filiberto. ¡El primero! Don Alfonso ha batido el record haciendo presidente del Consejo a García Prieto. 129

Max aún preso, asegura conocer al Ministro, le dicen:

Serafín el Bonito.- El señor Ministro no es un golfo.

Max.- Usted desconoce la Historia Moderna. 130

128 Valle-Inclán, Luces de bohemia, Ibid, pag. 915.

129 Ibid, pag. 919.

130 Ibid, pag. 926.

Y cuando el Ministro le concede una pensión que le llevarán a su casa todos los meses, Max dice:

Max.- Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia! 131

Es una actitud desesperada de la frustración, del hombre defraudado que desciende bajo el nivel de sus principios. Valle trata de hacer una amplia exhibición de las verguenzas nacionales mediante esta crítica demoledora y nostálgica.

En la escena novena, nuevamente en el café, nos encontramos con Rubén, que dice que el cree y Max le llama farsante. Beben por el Marqués de Bradomín. La escena décima es en el paseo, con una mozueta pingona y una vieja pintada. Es un cuadro del vicio callejero... Una calle donde se pisan cristales y donde aparece una madre con su hijo muerto en los brazos por la represión. y junto a ella, el coro de los de la baja burguesía que hablan de sus intereses. Después de ver estas cosas, Max invita a Don Latino a irse al Viaducto.

La escena en que Max muere es muy rica en matices, Es en una rinconada, en el quicio de una puerta..., delira y pregunta.

Max.- Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero como hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Victor Hugo! ¡Oye, Latino, pero como vamos nosotros presi-

diendo? ...!Yo soy el muerto! 132

Don Latino lo cree borracho y, en precaución, se lleva su cartera. Cuando las porteras abren, el cuerpo resbala sobre el umbral -- vease en La Rosa de papel otro cadáver que resbala; son reminiscencias de la tenebrosa tradición gallega --. Después vemos el velorio. Las mujeres llorando, Don Latino llega borracho diciendo:

Don Latino.- ...!Te habían cerrado todas las puertas y te has vengado muriéndote de hambre! ¡Bien hecho! ¡Que caiga esa vergüenza sobre los cabrones de la Academia! ¡En España es un delito el talento! 133

Después de sacar a Don Latino, entra Soulinake que dice que no está muerto sino cataléptico, y que no deben llevarle. Cuando el cochero sube, propone la prueba del mixto, que se consume en las manos del cadáver.

En la escena catorce dialogan Bradomín y Darío en el cementerio. Rubén dice que hubiera sido feliz hace tres mil años en Atenas. El otro le replica:

El Marqués.- Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados.

Rubén.- ¡Admirable! 134

Hay alusiones al teatro. Veamos:

El Marqués.- ...Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos rego-

132 Ibid, pag. 940

133 Ibid, pag. 944.

134 Ibid, pag. 953.

cijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!

Rubén.- Todos tenemos algo de Hamletos. 135

Valle-Inclán, con su espíritu crítico demoledor, no podía dejar el teatro de su época sin que fuera tan sólo con una alusión en la obra. Luego, en La corte de los Milagros, volverá a referirse nuevamente al teatro.

...El teatro, sin duda, ejerce saludable influjo en las costumbres de la colectividad, pero no provoca súbitos arrepentimientos ni hace milagros. El teatro clásico nos ha dado el espejismo del honor de capa y espada. Intentaba combatir la tradición picaresca, y la ha contaminado de bravuconería. Las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó con el guitarrón del jacaro. ¡Los pueblos nunca pierden su carácter! 136

Bradomín, habla también de su ruina en el Pazo de Bradomín:

El Marqués.- ...¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura! 137

Luego, Bradomín, asegura venderá sus memorias como si vendiese su esqueleto. El Marqués solo aparece para hablarnos de la muerte paseando entre las tapias del cementerio.

El Marqués.- Nosotros divinizamos la muerte. No es mas que un instante la vida la única verdad es la muerte... Y de las muertes, yo prefiero la muerte cristiana. 138

Valle parece querer decirnos que el único peso, la úni-

135 Ibid, pag. 951.

136 Valle-Inclán, "La corte de los Milagros" de "El ruedo ibérico", Ibid, V. II. pag. 883.

137 Valle-Inclán, Luces de bohemia, Ibid, pag. 953.

138 Ibid, pag. 950.

ca verdadera intimidad, la sola y verdadera intimidad real del esperpento es la muerte.

En la escena última en una taberna atacan a Don Latino. En la escena última igualmente, en El Herando, leen "Misteriosa muerte de dos señoras", y se comenta:

Pica Lagartos.- ¡El mundo es una controversia!

Don Latino.- ¡Un Esperpento!

El Borracho.- ¡Cráneo privilegiado! 139

Y, ¿qué es todo esto de Luces de bohemia? Es la visión, agria, dura, amarga, de la España esperpéntica. Valle-Inclán nos la ofrece desde el ambiente más familiar a él, o sea, la bohemia de los escritores. Sus personajes, aunque a veces parecen desmaterializarse entre tanta farsa, tienen, por otro lado, inspiración real. No solo aparecen en este esperpento Rubén Darío con su propio nombre y el autor con el del famoso Bradomín, sino que Max Estrella es el malogrado poeta Alejandro Sawa, Don Peregrino Gay es Ciro Bayo, según se ha dicho; en cuanto a Dorio de Gadex se atribuye que sea el poeta gaditano Eduardo de Ory. 140

A pesar de estos y de la observación real es en este esperpento donde explica genuinamente el esperpentismo. Es Luces de bohemia, entre los esperpentos, el que nos presenta una visión mas característica de la España que vió este fuerte caricaturista literario. En él, Max nos da la mas deprimente opinión,

139 ibid, pag. 957.

140 Ver la biografía de Valle-Inclán de Gómez de la Serna a que se alude en este trabajo. Pag. 40-48.

como he mencionado, que pudiera habernos dado: "España es una deformación grotesca de la civilización europea". La crítica española del 98 en sus finales llegaba, como podemos apreciar, a sus más fuertes y feroces conceptos.

Dentro de Martes de Carnaval, hay tres esperpentos, como ya hemos mencionado: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del capitán. Trataré, igualmente, de dar una visión de ellos.

Las galas del difunto es el esperpento del humor macabro con escenarios de cierto sabor andaluz de muelle pudiéramos decir. El personaje que le da unidad es Juanito Ventolera, que bien pudieramos llamar el "Don Juan" español del desastre colonial. La obra, en siete escenas, comienza y termina en la casa del pecado, pasando sus escenarios por las tapias del cementerio, las eras, la farmacia, el cafetín, la alcoba... Hay aquí nuevamente, esa intrincada complicación escenográfica característica de todos los esperpentos.

Ventolera es un desilusionado, un desesperanzado del 98:

Juanito Ventolera.- Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes.

La Daifa.- Todos volvéis con la misma polca, pero ello es que os llevan y os traen como a borregos. Y si fueseis solos a pasar las penalidades, os estaría bien puesto. . . . Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabeis acabar.

Juanito Ventolera.- Porque no se quiere. La gue-

rra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir. ¹⁴¹

.....

Pedro Maside.-- Con dar la cara no acallas la conciencia.

Juanito Ventolera.-- Yo respondo de todas mis acciones, y con esto solo, ninguno me iguala. El hombre que no se pone fuera de la ley es una cabra. ¹⁴²

Este derrotismo lo pone Valle precisamente en un soldado de la guerra de Cuba con ojos de fiebre, tinglado de medallas y cruces, traje de rayadillo y tagarnina atravesada en los dientes. Esta figura de desorbitado nos llega con todos los tópicos del 98 exagerados, sin fe en los destinos y escéptico de las posibilidades españolas. Las antiguas tintas modernistas agradables han desaparecido ya. Ahora es todo penumbroso y oscuro. El azul -- el preferido de los modernistas -- tiene ahora en las puertas del prostíbulo un tono angustioso y macabro.

Una carta que va y vuelve constituye todo el argumento. Juanito Ventolera y tres pistoles -- soldados de rayadillo como él -- licenciados de la campaña viven fuera de la ley. Después tenemos dos tipos curiosos: El Rapista, petulante y finústico, que para hacer un cigarro se pega la hoja de papel al labio; y el Sacristán, de aire cazurro que anota con la uña las páginas. Estos personajes sirven admirablemente a la anécdota, tétrica y chula, con toques castizos. Ventolera hace un compromiso con la

¹⁴¹ Valle-Inclán, Las galas del difunto, Ibid, V. I, pag. 965.

¹⁴² Ibid, pag. 977.

Daífa. Esta escribe a su padre el Boticario, que no quiere saber nada de ella. El padre tira la carta, que ha llevado la Bruja, al arroyo, de donde la recoge Ventolera que vuelve a dársela al padre. Este se retira y luego reaparece con los ojos parados a través y la cara torcida. Se dobla y muere. Su mujer aparece entonces persiguiendo al gato que lleva una sardina bajo los bigotes. Una escena característica de ingenioso realismo es cuando presentan las cuentas a la enlutada viuda. El Rapista, con su cultura de Blanco y negro, habla de que las barbas de los muertos mellan las herramientas del barbero y además imponen enjabonados. El Sacristán pide siete duros de cera y advierte que no tiene otras aduanas la Iglesia. Esto en medio de alusiones a la demagogia y al famoso toro que resistió quince varas y once caballos. ¿Caben temas mas castizos en el extraño esperpento?

Pero la escena por las tapias del cementerio es de lo más típica. Los tres pistoles merodean, e interrogan en bromas -- parodia donjuanesca -- a un bulto que pisa las tumbas. Es Ventolera que busca la del muerto, pues está seguro que hay "una última voluntad" para él. Pide a los pistoles su ayuda para obtener el terno del difunto porque tiene que salir con una gachí y no quiere deslucir a su lado. Ellos se niegan; no quieren bromas con los difuntos y lo invitan a cenar. Como Ventolera advierte que en el Tenorio los muertos cenan de gorra, ellos contestan que no serán menos rumbosos que en el teatro. Los pistoles dicen ironías de los gallegos hasta que aparece Ventolera con las galas de halo verdoso del difunto. Está tranfigurado. Le preguntan si dejó

al muerto en cueros y el contesta:

Juanito Ventolera.- Le propuse la changa con mi rayadillo y no se mostró contrario.

El Bizco Maluenda.- Visto lo cual, habeis changado.

Juanito Ventolera.- Veo que lo entiendes. 143

Como le advierten que para ser "pollo petenera" sólo le falta el bombín que el patrón olvidaría en la percha, se dispone a reclamarlo. Llama a la casa del difunto. No le responden y entra por el balcón y hace una reverencia mientras rompe los cristales. Dice a la viuda que puede cerciorarse de que le trae una visita del difunto solo mirándole y agrega:

Juanito Ventolera.- Estoy aquí para recoger el bombín y el baston del difunto. ¡Me los ha legado! ¿Reconoce usted el terno? ¡Me lo ha legado! ¡Un barbian el patrón! ¡Se antojó disfrazarse con mi rayadillo para darle una broma a San Pedro! Repare usted el terno que yo visto. Hemos changado y vengo por el bombín y el bastón de borlas. Va usted a dármelos. Se los pido en nombre del llorado cadáver. Levante usted la cabeza. Descúbrase los ojos. Irrádieme usted una mirada. 144

La viuda grita, Ventolera le dice deje esos "formularios de novela" y ella se desmaya.

Nuevamente el escenario nos presenta la casa del pecado. Ventolera viene a redimir una gachí. La Daifa le pregunta por sus cruces y el contesta que se las traspasó a un fiambre para que con ellas pudiera darse pisto entre las Benditas del Purgatorio. Ella se decepciona; lo encontraba mejor con el rayadillo de

143 Ibid, pag. 976.

144 Ibid, pag. 982.

soldado. En ademán de pagar se palpa el pecho y encuentra una carta -- "correo de difuntos", dice -- y lee el nombre. La Daifa cree que es una burla y se amosca pero reconoce la letra. El aclara: "Niña, los dos heredamos". Ella se desmaya. Leen la carta que está sacada de un manual. El final de la pieza se resume cuando la Madre del Prostíbulo sentencia: "Después de este folletín los cafeses son obligados", cerrandose así esta especie de ciclo que semeja una fueda repugnante y risible en torno a la muerte.

Veamos los personajes. Los tipos humanos tienen adornos de sainete, y forman vistosa galería. Junto a Juanito Ventolera con grillos es las suelas y brazos en jarras, encontramos a la Daifa, pelinegra, lazo escarlata detonante en el moño, bata celeste y lunar con rizo en la mejilla. Los dos forman la pareja triunfante, bronca concesión paródica a un romanticismo que es como un recuerdo de "happy ending" de cine americano; "todo arreglado". Forman coro, en torno de ellos, La Bruja, de cabeza y uñas negras, y manto sobre las sienes; La Madre del Prostíbulo, obesa, grandota, con muchos peines y rizos y una erisipela que le repela las cejas; la Boticaria con lentes en la punta de la nariz, horquilla atravesada en la boca y faltriquera; y el Boticario, "figura soturna y huraña que tiene una abstracción gesticulante el visaje que le recubre la cara; revierte la vida a una sensación de espejo convexo" y como genuina marioneta valleinclanesca, muere doblado como un fantoche... Los pistolos forman como un trío zarzuelero con sus estrafalarias siluetas que ponen nota intencionada y anarga.

Por su construcción circular, Las galas del difunto pudiera identificarse como una danza de la muerte -- el hecho central, o sea, el robo de las galas, es de por sí un suceso macabro --, y esa muerte engalanada es como la prolongación hasta la tumba del genio vano del hombre.

Podríamos decir que la vanidad y sólo la vanidad es su tema. Aquí reluce una vez más el profundo escetismo del esperpento, reivindicante contra la imperfección del hombre y, particularmente, contra la mezquindad del español del 98.

En 1921, en la revista La Pluma, apareció el esperpento Los cuernos de don Friolera. Consta de un prólogo, doce escenas y un epílogo y es, junto con Luces de bohemia, lo más logrado dentro de los esperpentos. La acción se desarrolla en San Fernando del Cabo, perla marina de España.

En primer término tenemos los personajes, dibujados como groseros y grotescos maniáticos, que atienden más al efecto que al fondo. El parecer ante los ojos y por los ojos de los otros en el punto de partida. Por eso los personajes espérpenticos son títeres porque se auto observan y hacen de ello su única fuerza, su único objetivo. Así, Don Friolera tiene ojos de perro, le tiembla el bigote como a un gato cuando estornuda; Rovirosa tiene un ojo de cristal que se le escapa y recoge trompincante para volver a incrustárselo en la órbita; el Coronel llora enternecido leyendo el folletín de "La Epoca" con sus gafas de oro en la punta de la nariz... Los rasgos de los intelectuales también son notables: la expresión mínima de Don Manolito el Pintor y el espec-

tro de Don Estrafalarío con antiparras y barbas que acaban presos porque en la Alpujarra hicieron mal de ojo a un burro...

A estas figuras se unen las femeninas que los complementan: Doña Loreta, encendida, pomposa y con suspiros de soponcio; su hija Manolita, con las medias caídas y las cintas de las alpargatas sueltas; Doña Tadea Calderón, beata con manto de merinillao, cabeza de lechuza, pequeña, cetrina y ratonil.

Pero la trama, a medida que avanza, nos da una gran riqueza de personajes. Pachequín, el barbero, amante de Doña Loreta, que es un cuarentón narigudo que cojea, lleva capa torera y Kepis azul, rasgaa guitarra y canta con los ojos en blanco; y aún los mismos secundarios son de gran valor como Baralocas que se pega en el labio la colilla que lleva en la oreja; como la Coronela de chinelas bordadas; como el ciego que pregona romances; como el Bululú en capa parda de viejo ladino, bajo la que mueve los muñecos un rapaz lleno de malicias, el pinturero niño del melonar; Nelo el Peneque, que dogmatiza con el fagot bajo el carrik y el Kepis sobre la oreja, marineros y bultos negros de mujerucas, contrabandistas de trabuco y manta jerezana, manolos de bolero y de calañés, con ojos asesinos, picadores, cabezas vascongadas que sonrien ingenuamente...

En esta obra los muñecos, los cristobillas de grito chillón, la moña con cara de luna, pelo de estopa y rosa de papel en el rodete, hacen competencia a la realidad de los personajes que desenvuelve la obra. Les acompañan en movimiento, en engaños, en gestos de marionetas y en las actitudes mecánicas de estas al-

mas de hielo de Valle-Inclán. No hay ni el más ligero matiz de pasión humana. Todo es ficticio, hasta la venganza.

El diálogo, chillón e interrumpido a trechos, está lleno de amenazas y recriminaciones, y en él son frecuentes los pasejas de golpes y porrazos, similares a los del teatro de títeres. Hay también cierta semejanza con el teatro de pantomimas y la comedia del Arte.

Doña Tadea.- ¡Grosero!

Don Friolera.- ¡Pim!

Doña Tadea.- ¡Papanatas!

Don Friolera.- ¡Pam!

Doña Tadea.- ¡Buey!

Don Friolera.- ¡Pum! 145

Si leemos igualmente las acotaciones podemos observar mucho mejor el aspecto de fantoches:

Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico. ¹⁴⁶

El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches. ¹⁴⁷

Sobre la copa negra de la higuera se espatarra el pelele en un círculo de luceros. ¹⁴⁸

145 Valle-Inclán, Los cuernos de don Friolera, Ibid., V. I, pag. 1030.

146 Ibid., pag. 1006.

147 Ibid., pag. 1007.

148 Ibid., pag. 1012.

Tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes. 149

Un fondo divino de oro y azul para los aspa-
vientos de un fantoche. 150

Otro aspecto que nos acerca más Los cuernos de don Friolera al teatro de marionetas es que en el prólogo y en el epílogo presenciarnos una función de muñecos. La función se llama Tragedia de los cuernos de Don Friolera. Es una pequeña obra de guñol escrita en prosa rimada, descendiente de la maliciosa Celestina y de la tradición picaresca española.

Don Estrafalarío.p ¡Solo pueden regenerarnos los
muñecos del compadre Fidel! 151

Valle-Inclán ha recurrido al arte de los títeres para vivificar su teatro y darle una nueva visión. El resultado es el esperpento.

Para calar más hondo en lo tradicional, hay un ciego vendedor de romances con un degenerado sentido de lo heroico. La guñolada responde al juego de burlas, al realismo sanchopancesco, a la risueña perspicacia de las coplas de Mingo Revulgo. El romance de ciego, en cambio, es una mitificación. Es el resultado de ese afán de fabular que siente el pueblo.

El prólogo es el que parece darnos todo el sentido de la obra. En la posada el Bululú tecllea un aire de fandango. Unos

149 Ibid, pag. 1027.

150 Ibid, pag. 1030.

151 Ibid, pag. 1045.

muñecos deshonestos hablan muñequilmente. La Moña tiene el olor de aceite que denuncia su infidelidad: el Fantoche dice que hará morcillas con su sangre. Aquella cae soltando horquetillas y enseñando las calcetas. Tornamos al prólogo, al final, en el epílogo, con el romance de ciego de que ya habláramos.

A prólogo y epílogo hacen los intelectuales los más sabrosos comentarios. El sentimiento del honor pertenece a una literatura jactanciosa "como si hubiese pasado por los bigotes del Kaiser"; al teatro español le ha faltado crueldad. ¡Fué esta nota la que quiso agregar Valle-Inclán en su teatro, especialmente en los esperpentos? También se dice que Unamuno fué "un hereje de todos los credos", pero no se parece gran cosa a los intelectuales del teatro valleinclanesco, pues don Miguel era todo emoción y pasión. Como afortunadamente los militares tampoco son así. Nada más frío e inhumano que estos títeres de cachiporra, que estas marionetas hechas carne congelada. Estos personajes son demasiado humanos para considerarlos muñecos y demasiado automáticos y grotescos para ser considerados de carne y hueso.

La anécdota, hecha versión de sus caracteres básicos, es la siguiente: A Don Friolera lo engaña su mujer, Doña Loreto, con Pachequín, el barbero. Don Friolera se entera porque se lo dicen en un papel que le arrojan con una piedra. Todos los consejos piden sangre. El Carabinero, primero, a quien confía su tragedia, le aconseja "matarla como Dios manda"; los oficiales reunidos, acuerdan no consentir que su honor quede en entredicho por un teniente cuchara y envían a Rovirosa, que transmite el mensaje

con una mano en el ojo de cristal y otra en el puño de la espada. Don Friolera le promete que al día siguiente recibirá en su casa dos cabezas ensangrentadas... Don Friolera ha disparado su pisto-
lón y los fantoches se doblan sobre la huerta. Luego se presenta a su coronel:

Don Friolera.- ¡Maté a mi señora, por adúltera! 152

Pero la coronela le advierte que no mató a su mujer sino a su hija. Don Friolera se exalta entonces y pide al coronel que mate también a la suya, y pasar al hospital. Ante la venganza del marido, Valle-Inclán establece ridículos homenajes: el coronel le da un puro, el general Polavieja le condecora, la familia real le envía presentes y su retrato aparece en las revistas ilustradas.

El pensamiento del engañado establece relaciones con los maridos franceses:

Don Friolera.- ...Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. 153

Igualmente lo hace en su matrimonio de amor puro y con el honor de un militar en activo... Sus compañeros emplean un exaltado concepto épico:

El teniente Rovirosa.- A mí, personalmente, los franceses me empalagan.

.

El teniente Cardona.- Desde que hay mundo, los españoles les hemos pegado siempre a los gabachos.

152 Ibid., pag. 1040.

154 Ibid., pag. 999.

El teniente Cardona.- ¡Partamos a la guerra de los treinta años! 154

Para resolver el problema de esta tragedia familiar, Don Friolera necesita limpiar su honor -- cosa que ni cree ni tiene --, no por marido engañado, sino por teniente de carabineros.

La nota de teatro infantil se hace a veces mas manifiesta. Don Friolera canta con la guitarra en el jardín para distraer a su niña,

Don Friolera.- ¡Ya se acabó mi ventura!
 ¡Ya se acabó mi consuelo!
 ¡Ya no tengo quien me diga
 mi niño, por tí me muero! 155

Así vemos como Doña Tadea, a quien el cree autora del anónimo, le afea que esté de juerga. El, entonces, hace un pampam-pum con ella, que aparece y desaparece, insultándolo y eludiendo las naranjas podridas que le tira. Otras veces, el barbero aparece encaramado a un árbol acechando la reja de Doña Loreto a una niña en camisa, o una dama que se tapa el escote.

En cuanto a escenarios -- aparte los consabidos de la alcoba, el cementerio y la garita de carabineros --, capta mejor los ambientes que sus otras obras. Es un pueblo andaluz de la raya portuguesa o hacia playas de Cadiz: "En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar", muelles, levante fresco, mecerse de velámenes y arboladuras... y riqueza de color -- "naranjos esmaltes de verdes

154 Ibid, pag. 1026.

155 Ibid, pag. 1028.

profundos, frutos de oro, alaridos del rojo y del amarillo" -- y de sensaciones de caña quemada, de tabaco y de brea... Valle interpreta con alegría lo andaluz: casas encaladas, patios floridos, morunos cancelos, huertas de naranjos, pelele en lo algo de la higuera, plaza de mercado dando vista a la costa de Africa; interiores: quinqués, colchas vistosas de pájaros, la capa y la gorra que, colgadas sobre la guitarra, semejan bultos vivientes; tapetes de ganchillos, algún retrato en las paredes, junto con el retrato del rey niño -- esto nos permite situar cronologicamente el esperpento --, papeles con quioscos de mandarinas, escalinatas y esquifes, lagos azules entre adormideras... Y personajes decorativos: la luna, que infla sus carrillos en la ventana, un ratón que arruga su hocico en la puerta de un agujero... Muchos de estos elementos dan un tono ridículo a la escena y, sin embargo, es de las obras de mas humanidad, mas por lo que dicen que por lo que hacen que es siempre mecánico e inexpressivo. Hay mayor movilidad también y hasta es un poco mas alegre en su ironía sentimental...

No deja de haber en este esperpento cierta caricatura del teatro. Así, del de Calderón, encontramos una réplica, una nueva contestación a los tradicionales problemas calderonianos. Al para que nacemos, contesta Curro en un diálogo con Don Friole-
ra:

Curro..- Para rabiarse. Somos las consecuencias de los buenos ratos habidos entre nuestros padres. 156

Del de Echegaray -- tan detractado por el 98 -- no podía faltar parodia... Pachequín, el barbero, remedando a sus heroes burgueses, repetirá respecto a Doña Loreto:

Pachequín.-- El mundo me la da, pues yo la tomo..¹⁵⁷

Claro que Valle-Inclán mantiene el tono de caricatura grotesca hasta los más diversos y divertidos detalles como algunas escenas entre el barbero y Doña Loreto o como cuando Don Friolera dice a su mujer ponga a la lumbre una sartén para freirle los hígados... La escena cuarta es tan sarcástica y tan bufamente cómica, que la casa de la costanilla es una casa de títeres... En realidad es una parodia de tragedia con las consabidas burlas y sátiras a las instituciones y costumbres, como cuando alude a las condecoraciones del Rey sin haber estado en campaña... Y, a veces, hay cosas cuyo sentido es complicado de interpretación... Mientras Don Friolera medita en el anónimo que ha recibido, para el ataúd para un capitán de Marina Mercante. ¿Qué extraña significación quiso darle a esto? El eje paródico de este esperpento parece ser el heroísmo y el honor -- las columnas de la tradicional ideología teatral española -- que aparecen empequeñecidos y mortificándose la representación de estas antihumanas y negativas creaciones.

Por último encontramos la siguiente definición:

Don Manolito.-- Hay que amar, Don Estrafalarío. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted.

¹⁵⁷ Ibid, pag. 1012.

Don Estrafalio.- 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 Estrafalarío.- Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. 158

El ascetismo, la ironía, la burla constante, la conversión grotesca de todo motivo humano, lo constante de la muerte como fuerza motora, la semejanza con las danzas macabras en el motivo inspirador, toda esa demostración excesiva para llenar vacíos, esa vida barroca y hormigueante como instinto defensivo contra la muerte, todas y cada una de las características del esperpento tienen en esas palabras su impulso original.

En el otro esperpento sobre Madrid, La hija del capitán, la caricatura militar se mantiene con mayor insidia. Harto conocida fué la enemistad que existía entre el General Primo de Rivera y nuestro dramaturgo, "eximio escritor y extravagante ciudadano", como le llamó el dictador español, y es evidente que La hija del capitán trata de zaticar el golpe de estado dado por aquel. La obra no desprecia ninguno de los elementos típicos, aquí están el organillo, la partida de cartas, el Café Universal, el Círculo de Bellas Artes, en fin, todo el Madrid moderno de la época. Es el mismo ambiente de Luces de bohemia pero de un gusto más elemental. Es, en resumen, como los demás esperpentos: un mun-

do a la saga de la picaresca.

Frivolamente se nos da a entender como se prepara una intervención del ejército en el país. Se caricaturiza a la persona real. El monarca de la última escena caracterizado por su sonrisa belfona, carátula de unto y picardeo de sus ojos pardos sobre la delegación de beatas catequistas, campechanó, de figura alombrigada y voz de caña hueca, parece ser Alfonso XIII. Los demás tipos tenían también contemporaneidad: el general vinoso y risueño, veterano de toros y juergas, marchoso, verboso y rijoso que sale a escena marcándose un tango. Totó el ayudante, "un dije escarlata con el uniforme de los Húsares de Pavía"; Camarasa, de gesto avisado y chato como un faldero, a quien a cada momento se le caen los lentes; Sinibaldo Pérez, con chuletas de sargento, bombín sobre la ceja, y manatí jugando en los dedos; los camas-trones con entorchados y calvas y manos con tumbagas; el Pollo de Cartagena, viejo pisaverde que se santigua con una dicha; y hasta el asistente soñoliento, estúpido y pelado al cero, se desarrolla una galería de caricaturas militares.

Pero, como cuadro de la vida del primer tercio de nuestro siglo, aparecen otros distintos tipos: el exministro marchoso, el obispo agitanado y vistoso, el golfante del organillo, el horchatero levantino, el banquero manchego, cereros, tratantes en granos, camarero entonado y macareno, comprensivo de todo lo que ve, toreros, concejales, camelistas y pelmas, chulapos, jugadores, maricuelas... Y tipos especialmente descritos como el sastre Penela de afeminados ademanes pedagógicos, de carácter santurrón y

sospechoso de mandaderos de monjas y el Batuco, jastialote tosco de botas con primores, bombín y caña de nudos; como el Babieca, símbolo de intelectual, contertulio de cafés que "diluye melancolía de vals, chafada por el humo de los cafés, el roce de los divanes, las deudas con el mozo, y las discusiones interminables" y como dato físico "nuez afirmativa, impudicamente despepitada, émbolo entre los dos focos del cuello"; como el periodista Chisgarabís, Fégoli, monóculo, abrigo al brazo y que fuma afectadamente en pipa... Y dos diguras femeninas: La Sinibalda -- la hija del capitán -- de peinador con lazos, falda bajera, moños en los zapatos, clavel en el pelo y mantón de flecos que dice al Golfante que esta obligada con el amigo que nada le niega pero que, no obstante, se pone de acuerdo con aquél; Y Doña Simplicia, de la última escena, tarasca pechona y fondona del Club Femenino que, resplandeciente de cruces, trémola el fascículo de su discurso.

La condición única de todos estos personajes es una sola, y consiste en la golfería, en ver quien es más pillo. Es aquí donde reside todo el conflicto dramático.

Los elementos escenario y ambiente -- sala con nostalgias coloniales, Café Universal, Círculo de Bellas Artes, Estación -- nos dan a conocer en torno a la figura de Sinibalda, cuyo propio padre la califica de pendón, el crimen del Golfante que deja "fiambre" al Pollo de Cartagena y como no saben como desprenderse del cuerpo, actúan los núcleos profesionales. El Golfante, a la llegada del tren real, exclama:

El Golfante.- ¡Viva el regenerador de la sociedad!

La Bini.- ¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho! 159

Prescindiendo de las alusiones de mala ley a personas determinadas, la obra es bronca y dura, de un humorismo sangriento de manoles y chispero. Lo chistoso y lo macabro sirven para presentar lacras humillantes en escenas dramáticas disolventes. Así, cuando discuten que haran con el cuerpo del Pollo de Cartagena, se dice que fazturado con billete de turismo según sus gustos. Pero se objeta que eso es estilo Norteamérica y que, si se prefiere lo nacional, se le de a la tropa en un rancho extraordinario. Este espeluznante chiste va acompañado de una oportuna alusión al tristemente célebre capitán Sánchez que cometió un crimen memorable por sus espantosas circunstancias. Otras veces son detalles groseros: el general "se abrocha" cuando entran a ofrecérsele y la Sinibalda habla de aquél agonizante que preguntaba "si eran de confianza los Santos Oleos".

Valle-Inclán ha aplicado sus espejos cóncavos y deforma, extrallendo la significación del perfil, la línea de la apariencia, sustituyendo, en definitiva, el sentimiento por el gesto.

Por todo, La hija del capitán, es parte del sentir que define a la generación del 98 con la historia contemporánea de España. Obra de trama sencilla y sin remordimientos, con personajes completamente vivos y reales que, huyendo de complicaciones

"metafísicas", nos muestran con su personalidad desnuda cómo Valle-Inclán sabía arrancar de la verdad en su punto más primitivo en cuanto escribía.

CONCLUSION

Toda tesis está supuesta a tener una sección final como resultado de la exposición y búsqueda de la materia estudiada. Esta no podía ser distintas a las demás. He aquí la conclusión a mi trabajo.

Mi interes principal ha sido en haber querido dar una idea del teatro de Valle-Inclán, poniendo especial énfasis y atención al estudio de los Esperpentos, por ser a mi parecer lo más genial de su obra.

En primer lugar, el por qué sus obras quedaron casi siempre inéditas para los escenarios, es un problema muy complejo. La razón más evidente parece haber sido, a parte de su adelanto en el tiempo, la proyección escénica del problema social, o sea el haber sacado a la luz pública los males de una sociedad, cosa que no cabía en la mente de un público acostumbrado a la comedia fácil y romántica del pasado siglo.

Valle, como ya he dicho, crea su teatro con una visión de, a lo menos, treinta años de adelanto con relación a su época. Puede decirse que fué un precursor pues.

Creo que también se pudiera hablar de Valle-Inclán, si no como precursor, si como inspirador, en cierto modo, de esti-

los literarios tales como las Greguerías, de Ramón Gómez de la Serna, y el Tremendismo, iniciado por Camilo José Cela.

Por otra parte, toda la tradición -- misterio y poesía -- de su tierra gallega, le sirvieron, o mejor, le dieron pie para vivir literariamente, siempre fiel a la idea que se forjó, encarnada casi siempre en sus personajes, especialmente en el Marqués de Bradomín, nuevo reflejo del ideal de Don Juan.

Su figura, interesante y llamativa, aparece como el reflejo de su obra. Es mediante el Esperpento que Valle-Inclán destaca su aguda personalidad, su extraordinario perfil de creación armónica.

Así, con el teatro de Valle-Inclán los escenarios españoles dieron una nueva vida deformada de España, que nos atrae y nos angustia a la vez, porque en los espejos cóncavos de sus obras teatrales los españoles se han visto reflejados como monstruos y locos...

Valle-Inclán crea una realidad tal y como él la recordaba y las luces de su escena pasaron de la vaporosidad modernista a los colores chillones y macabros de la miseria y el crimen. Sobrepasando y a la vez deformando esa realidad suya, es que Valle-Inclán llega al Esperpento. Para él, la única forma de alcanzar lo complejo del hombre parece ser trasponiéndolo todo lo que hay en él de "demasiado humano".

Hombre, idioma y paisaje, son los tres elementos fundamentales que hay que incorporar a su fórmula estética. Estética que obedece a una actitud poética en su primera época, pero

que se transforma en estilo deforme y caricaturesco en su segunda fase. Pero en lo profundo su estética no cambia. Siempre conserva su desrealización poética, el ritmo y la música de las palabras, la fuerza de las pasiones...

También hay que citar a Valle-Inclán como miembro de la generación del 98, pues él siente también esa angustia, ese dolor por su tierra que se manifiesta de muy diversas maneras en sus novelas y poemas, y especialmente en su teatro. Su españolismo es profundo y está en la raíz de toda su obra.

Los Esperpentos significan la madurez de su teatro. Representan la amarga visión satírica de la realidad española. Estos se caracterizan por su expresionismo gesticulante, visual y caricaturesco; por su ironía; por su lenguaje disonante, grotesco, rajado, en el que abundan los ricos arcaísmos, muchos de ellos hoy casi ininteligibles; por la burla constante de todo motivo humano; todo de acuerdo con la estética "del héroe reflejado en el espejo cóncavo.

El pesimismo es completo y absoluto en esta última fase de su estética, con la presencia de la muerte como causa motora. El Esperpento no toma partido, al igual que el héroe está ausente de él. Podríamos sintetizar todo este estilo diciendo que el gesto sustituye al sentimiento, como si fueran muñecos de guillotina todos sus seres, ejes de una vida barroca y hormiguesante.

Finalmente, en Valle-Inclán, encontramos unificados al artista y al moralista; al sensual y al asceta; al decadente y al modernista; en resumen, encontramos a un poeta.

BIBLIOGRAFIA

Alonso, Amado. Estructuras de las Sonatas de Valle-Inclán, Verbum, Madrid, 1928.

Barja, César. Libros y autores contemporáneos, Las Americas Publishing Co., New York, 1964.

Casaldueiro, Joaquín. Estudios de la literatura española, Editorial Gredos, Madrid, 1962.

Casares, Julio. Crítica Profana, Colección Austral, Buenos Aires, 1944.

Gela, Camilo José. Cuatro figuras del 98, Editorial Aedos, Barcelona, 1961.

Del Río, Angel, Historia de la Literatura Española, Holt, Rinehart and Winston Inc. New York, 1963.

_____. Antología de la literatura Española. Holt, Rinehart and Winston Inc. New York, 1960.

Díaz Echarri/Roca Franquesa. Historia general de la Literatura Española e Hispanoamericana, Aguilar, Madrid, 1960.

- Fernández Almagro, Melchor. Vida y Literatura de Valle-Inclán, Editorial Nacional, Madrid, 1943.
- Frank, Waldo. España Virgen, Madrid, 1927.
- Gómez de la Serna, Ramón. Don Ramón María del Valle-Inclán, Colección Austral, Buenos Aires, 1948.
- Lain Entralgo, Pedro. La generación del 98, Colección Austral, Buenos Aires, 1958.
- Madariaga, Salvador de. De Galdós a Lorca, Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1960.
- Machado, Antonio. Obras completas, Editorial Plenitud, Madrid, 1957.
- Nora, Eugenio G. La novela Española Contemporánea, Editorial Gredos, Madrid, 1963.
- Ontañón, E. de. Valle-Inclán visto por los hombres del 98, Estampa, Madrid, 1936.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas, Revista de Occidente, Madrid, 1953.
- Pérez de Ayala, Ramón, Divagaciones Literarias, Biblioteca Nueva, Madrid, 1958.
- Quevedo, Francismo de. Vida del Buscón, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Madrid, 1960.

Salinas, Pedro, Ensayos de Literatura Hispánica, Aguilar, Madrid, 1958.

Soto, Luis Emilio. Valle-Inclán y el teatro nuevo, Nación Buenos Aires, 1929.

Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la Literatura Española, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

Unamuno, Miguel de. Obras selectas. Editorial Plenitud, Madrid, 1960.

_____. De esto y aquello, Buenos Aires, 1950.

Valbuena Prat, Angel. El teatro Moderno en España, Ediciones Partenon, Zaragoza, 1944.

_____. Historia de la Literatura Española, Gili, Barcelona, 1937, V. II.

Valle-Inclán, Ramón María del. Obras completas, 2 tomos, Editorial Plenitud, Madrid, 1954.

Zamora, Vicente A. Las Sonatas de Valle-Inclán, Contribución al estudio de la prosa modernista, Editorial Gredos, Madrid, 1951.

Revistas

- Borel, Jean-Paul. "Reflexiones sobre un retablo", Insula, Madrid 1961, No. 176-177.
- Bueno, Javier. "Diálogo con el que se fué", Insula, Madrid, 1961, No. 176-177.
- Sastre, Alfonso. "Encuesta sobre el teatro de Valle-Inclán", Insula, Madrid, 1961, No. 176-177.
- Sartre, Jean Paul. Revista Universidad de México, Mexico, 1961.

APPROVAL SHEET

The thesis submitted by Guillermo Arango has been read and approved by three members of the Department of Spanish.

The final copies have been examined by the director of the thesis and the signature which appears below verifies the fact that any necessary changes have been incorporated, and that the thesis is now given final approval with reference to content, form, and mechanical accuracy.

The thesis is therefore accepted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

May 28, 1965
Date

James Graham-Lujan
Signature of Adviser