

CUADRANTE



NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Nº 10

Los Amigos
Valle Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
Xaneiro 2005

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:
Víctor Viana

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:
Nieves Loperena

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

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

SUMARIO:

Margarita Santos Zas
Nuevos documentos: Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)..... pax. 5

Josefa Bauló Doménech
Valle-Inclán en el cine: valleinclinismos por exigencias del guión pax. 29

José Monleón
Vigencia histórica del esperpento pax. 48

Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas
Visión panorámica de la obra de Valle-Inclán (1890-1930)..... pax. 67

Eduardo Alonso
Traxedia de terras de Salnés pax 81

Miguel Pernas
Unha bufanda para don Ramón pax 90

Nuñez Sabarís
Valle-Inclán, la novela corta y el drama. Un ejemplo de transmodalización: el ciclo de Octavia Santino pax 94

Sandra Dominguez
Josefina Blanco: la historia de un papel secundario pax 109

Catalina Miguez
La importancia de la luz en las primeras obras dramáticas en prosa de Valle-Inclán (1899-1912) pax 127

Torrente Ballester
Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán..... pax 140

Os artigos que seguen foron lidos nas Xornadas de marzo de 2004 que, baixo o título «Valle-Inclán a escena», foron convocadas polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



VISIÓN PANORÁMICA DE LA OBRA DE VALLE-INCLÁN (1890-1930)

Rodolfo Cardona
Anthony N. Zahareas

La obra de Valle-Inclán consta de dos elementos básicos: primero, el afán de transformar modernamente los modos tradicionales de hacer literatura para así desarrollar nuevos medios de comunicar mensajes; y, luego, la producción densa de una serie de géneros literarios en torno a ese afán de experimentar. Así que la totalidad de su literatura está segmentada en obras de géneros distintos, cada una de las cuales representa un experimento moderno respecto a los medios artísticos heredados de la tradición. Estos géneros particulares se han cultivado sistemáticamente a través de casi cuatro décadas, lo cual indica una serie de transformaciones sucesivas, particularmente las que se han sometido a modernos experimentos literarios. No se trata de una simple acumulación de distintos experimentos y de ahí obras genéricas; se trata más bien de un proceso experimental a lo moderno, históricamente bien coherente: en cada nuevo género literario se evidencia el afán de los medios, experimentar por medio de la riqueza del lenguaje, la utilización de cierto vanguardismo, la fusión de lo elitista con lo popular junto con una profundidad de visión. El aspecto genérico varía de una obra a otra pero su estética se identifica bien por el logrado experimento en torno a las formas literarias a su disposición.

En lo que sigue nos referimos a los géneros mayores de la producción valleinclaniana y tratamos brevemente no de los contenidos de las obras, sino de sus estructuras concretas a la luz de las normas de cada género elaborado. Este tratamiento supone omisiones a la vez que compresiones, pero lo que importa es la coherencia y continuidad de las relaciones problemáticas entre historia y estética.

[1] LAS CUATRO SONATAS se han caracterizado por su acusado sensualismo, la búsqueda consciente de un estilo lingüísticamente musical, muy refinado (el rítmico «fue Satanás»), la exaltación del amor como exaltación erótica y la obsesión por la muerte. El Bradomín, malicioso y estéticamente «feo, católico y sentimental», como seductor y esteta del amor, era también *esteta de la escritura*. Así son las

reglas del juego narrativo a través de las cuatro sonatas músico-narradas: como con todos los géneros de «pseudo-autobiografía» literaria, (incluso las picarescas, confesiones, memorias o diarios), el autor Valle-Inclán, decidió que el protagonista mismo narrase por escrito sus memorias. En esto sigue las reglas del género de «vidas». Dentro de las normas narrativas de una «vida» o «confesión»,

sólo Bradomín, al escribir ahora sobre su pasado, puede explicar por qué, así de repente, le entró el deseo o el deber de decir la verdad sobre sus relaciones eróticamente íntimas con cuatro mujeres diferentes, tan diferentes como las cuatro estaciones del año. Como confesiones de aventuras eróticas, las *Sonatas* revelan la obligación o el deseo del narrador de decir verdades sobre sí mismo, de describirse a sí mismo ante sus lectores respecto a lo que hasta ahora era secreto... (parafraseando a Foucault) como si la urgencia de confesar su propia propensión sexual del pasado siempre es más importante que la de confesar cualquier otro tipo de pecado.

Una decisión como la de convertir en el presente erotismos presumiblemente reales del pasado en sonatas artificiosas exige aclaraciones. A diferencia del truco facilón, *deus ex machina*, las aclaraciones del por qué se confiesa uno, han de venir de la misma estructura narrativa del cuarteto. ¿Cuál pues es la «posición» (o «ángulo») desde la que Bradomín (en su papel de narrador que le ha otorgado Valle-Inclán) aborda cada uno de los episodios pretéritos de sus amores vividos por él? Narrativamente, los pasados amorosos de Bradomín, por nostálgicos, son ya unos pasados *no renovables*: se puede confundir, así, el pasado real de Bradomín con el pasado mnemónico que le ha sido transmitido al lector como escritura. El pasado se transforma, conscientemente, en una «construcción» de memorias hecha por el viejo seductor que lo ha narrado: él opta por estética, es decir, por interpretar por el medio musical de tonos sonatines los episodios de unos amores de antaño.

La problemática del género tradicional se ha modernizado: ¿de qué manera puede razonar el viejo Bradomín sobre un pasado en el que, no siendo joven, ya no puede intervenir activamente? Sólo por el medio de su ficción, estructurada a sabiendas como cuatro sonatas. Así el género autobiográfico, al adaptarlo Valle-Inclán, ha incorporado dentro de la «primera persona» de su inventado protagonista, su modo de estructurarse que, como cualquier historia, es un proceso continuo de interacción entre el narrador, Bradomín y los hechos amorosos de sus memorias. Históricamente, se trata de un diálogo sin fin entre el presente del viejo y el pasado del joven. No es, por tanto, sólo la conciencia del seductor la que determina la representación de sus eróticas; es también, su ser social de escritor, a raíz de haber sido seductor, lo que determina su conciencia y el punto narrativo de sus cuatro sonatas de amor. Ya en la primera fase de su carrera de escritor, Valle-Inclán realizó, dentro de los patrones del género de pseudo-autobiografía, una solución estética al problema histórico de que el pasado depende de las exigencias del presente.

[2] EN LA TRILOGÍA DE *LAS COMEDIAS BÁRBARAS* (de una cronología al revés pues la segunda, *Águila de Blasón* y la tercera, *Romance de Lobos* salieron en 1907-1908, mientras que la primera, *Cara de Plata* en 1922) el protagonista es la imponente figura del mayorazgo, Montenegro quien, en todo lo que hace y dice, representa el mundo feudal en una sociedad arcaica y estamental de la Galicia finisecular.



Romance de Lobos. Teatro María Guerrero (1970).

Montenegro encarna las fuerzas históricas del aristócrata cuya casa y familia, al correr el tiempo, se ven cada vez más llenas de relaciones conflictivas. Como don Quijote o el rey Lear han venido a menos. No cabe duda de la influencia del género shakespiriano del drama histórico y trágico. Dentro de la sociedad de castas, según Valle-Inclán, «de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor —con todos sus vicios— era... lo desaparecido», es decir, como su protagonista, los mayorazgos; y según L. Cernuda, es lo que dotó al teatro español de «una dimensión trágica que antes no tenía».

La historia dramatizada de los Montenegro es la tragedia de la incongruencia debido al anacronismo: dado el estilo al-

tivo de su vida anterior al de la época actual, la tragedia del mayorazgo radica en que el nuevo mundo (que no comprende bien ni acepta) le lleva en torbellino a un futuro que él, contra la corriente, trata de dominar con orgullo, sueños y violencia. ¿Cómo puede un patriarca orgulloso, abandonado u odiado por los hijos, mantener los nobles valores del pasado durante los cambios radicales del mundo moderno? ¿Tiene conciencia de que las cosas del pasado a la luz de los cambios del presente, parecen incoherentes? Se le ha dado a las consecuencias tradicionales de la tragedia claras bases históricas porque se han intensificado las ideas, valores y sentimientos por medio de los cuales el individuo noble está vinculado a la nueva

sociedad, cuyas colectividades y los otros individuos viven y sufren los cambios que él niega.

La trilogía de las *Comedias Bárbaras*, no obstante sus referencias históricas, no es un documental del fin de un mundo arcaico. El mundo trágico del artefacto (llamémoslo el mundo ficticio) no es idéntico al mundo real o histórico de la Galicia en que Valle-Inclán vivió. Así que, dada la importancia del factor histórico de estos dramas sobre mayorazgos, hay que considerar al mismo tiempo otro grupo de normas, las que se articulan adentro del texto dramático.

La tragedia histórica consta de dos elementos básicos: la figura central del mayorazgo y una serie de escenas en torno a esa figura. En cada escena se repite, directa o indirectamente, la presencia del mayorazgo (en comparación y contraste con su esposa enajenada, sus malos hijos vs. el único bueno, los criados, los conflictos con los religiosos, los pobres, etc.) así que se logra una unidad dramática de las escenas dispersas.

El anacronismo del noble económicamente venido a menos es el aspecto que cohesionan todos los elementos de la estructura dramática. Dicho anacronismo se representa desde muchas perspectivas así que sale como un aspecto secularizado de la tragedia del mayorazgo y su casta —es a la vez realidad social de la ideología de la tradición aristocrática y metáfora histórica de una nobleza venida a menos—. Algo como entre don Quijote y el rey Lear, los dos burlesca y patéticamente desadaptados.

La ideología clasista de feudos y derechos heredados se manifiesta en la trage-

dia histórica de Valle-Inclán como la representación imaginaria de las relaciones sociales que existían fuera del texto dramático. Todo el peso de la nobleza de antaño, con sus grandezas y sus cegueras, se ha encarnado en un «pater familias» que o no puede o se niega a cambiar en medio de los cambios. Esta representación imaginaria se manifiesta en situaciones dramáticas de continuos choques entre el mayorazgo y los otros personajes, sobre todo sus hijos que se han degenerado en «lobos».

[3] EL TÍTULO *LA GUERRA CARLISTA* para las tres novelas históricas (1907-1909) revela con respecto al proceso historiográfico, *cómo se hace la historia*. Para representar una versión épica de la causa carlista, el historiador inventa a un narrador que a su vez empieza por una selección provisional de los hechos o documentos y por una interpretación más bien carlista a la luz de la cual se ha llevado a cabo dicha selección, sea esta selección suya o de otros historiadores.

Conforme va trabajando, tanto la interpretación como la selección y ordenación de los datos sobre los carlistas (el Antiguo Régimen, la facción republicana, detalles de luchas o conductas sanguinarias) van sufriendo cambios sutiles y acaso parcialmente inconscientes, consecuencia de la acción recíproca entre ambas. Y esta misma acción recíproca entraña reciprocidad entre el pasado de la guerra (por ejemplo, la indisciplina del «gerifalte de antaño» el histórico cura Santa Cruz) y el presente del narrador que, sin duda, admira cada vez más el he-

roísmo de los curas, labradores y señores.

Según las reglas genéricas de una novela histórica, el narrador ideado por el historiador es parte del presente, en tanto que sus hechos narrados pertenecen al pasado, es decir, como en toda historia, el historiador y los hechos de la historia se necesitan mutuamente. Sin los hechos de las guerras entre los carlistas y el gobierno, la narración carece de raíces y es hueca; y los dispersos hechos históricos, sin el historiador, muertos y falsos de sentido. La novela histórica sobre las luchas entre carlistas y el gobierno, según el género histórico elaborado por Valle-Inclán, es una construcción del escritor, pues, en el mejor de los casos — cuando existe documentación —, se pueden a través de la narración verificar varios hechos, no la interpretación de ellos. Y la *Guerra carlista*, a pesar del brebaje histórico que filtra los dos últimos volúmenes del ciclo, no pretende ser otra cosa que una novela.

Aunque en la novela histórica cobran importancia los hechos y personajes históricos, se sugiere al mismo tiempo una transformación que empieza a apoderarse de todos los diversos acontecimientos de esta guerra civil desde el mismo momento en que ocurrieron hasta llegar a ser legendarios. «*Cómo se hace la historia*» del carlismo equivale a «*cómo se hizo su leyenda*». Poco a poco la totalidad de los acontecimientos se desmorona y los episodios de la historia se funden en el pasado. Todo lo que queda de los hechos en el tiempo actual del narrador ha pasado a la custodia de una colectiva y por tanto caprichosa memoria. La imaginación (a veces determinada por partidismos y otros factores políticos) se adueña de los acontecimientos

y los reconstruye (consciente o inconscientemente) mediante otros fragmentos, formando así de los dispares fragmentos históricos una construcción más bien ideal.

Todo el proceso de «*cómo se hace una leyenda*» está implícito en estas tres novelas históricas. Los aspectos legendarios de la historia de los carlistas en su lucha persistente contra el gobierno de Madrid (tachado por ellos de «liberal» y por tanto «degenerado») es a través de las tres novelas lo que debe de destacarse del pasado de España. Si a los historiadores se les plantea el problema historiográfico de cómo analizar la naturaleza del sentido del pasado en la sociedad española, Valle-Inclán, «*por estética*», ha creado un narrador que adopta una posición más bien favorable hacia los valores de los que a la larga perdieron.

[4] AUNQUE LAS *FARSAS* DE VALLE-INCLÁN admiten varias lecturas, incluso las políticas y, además, se refieren a sucesos históricos (en particular, de la época isabelina), el objetivo de toda la tramoya caótica que se reproduce como una historia burlesca de la política española es cosa de risa. Estas parodias burlescas encierran dentro de sí «los aspectos más superficiales del reinado de Isabel II: la conducta sexual de la reina y del rey y la ambición de dinero de los grandes personajes de la corte». (Schiavo). Quizás la única manera de abarcar la totalidad de parodias burlescas en las farsas de Valle-Inclán es aproximarse a los géneros elaborados sobre los aspectos de las monarquías ya debilitadas y corruptas como obras pura-

mente divertidas. El autor de farsas en general parece más preocupado por la elaboración de artificios burlones y de chistes a veces vulgares o juegos irónicos y creatividad cómica (sobre todo a costa de la pomposidad) que por el desarrollo de temas transcendentales del estado regido o históricos de políticos conflictos tanto dañinos como inevitables. Se entiende. Dada la amalgama de elementos cómicos y serios, sentimentales y a la vez grotescos corren paralelamente los dos procesos de poner en ridículo y censurar.

La vida política de los españoles se ha convertido en un espectáculo divertidamente trivial, sólo porque en ambos, historia y ficción, se representan acciones absurdas a la vista del público. En es-

te caso, dan de sí un espectáculo de figuras triviales en otro momento crítico más que determinar las condiciones políticas del país.

La realidad del artificio farsesco, sin embargo, por trivial que sea, funciona históricamente como metáfora política del histórico espectáculo español. Se ha trivializado lo que en la historia es un proceso de politiquero, al mismo tiempo que se trivializa eficazmente la representación

teatral de ese proceso. *La Farsa de la reina castiza* está compuesta de dos mitades: en una se destaca una mujer común, licenciada, una manola; y en la otra, nadie menos que la reina de España. El sentido de este juego burlesco consiste en que en ambos casos la figura de la reina se nos aparece disfrazada: en el primer caso, es

la reina disfrazada de mujer de mundo vista en bailes populares; en el otro, la mujer de mundo disfrazada de reina cuyo trono, debido a sus escándalos, corre peligros de caer. La relación «reina-chula» es la base de situaciones fárnicas pero también puede crear otras significaciones. Por ejemplo, una reina hecha mujer erótica, continuamente dada a la conducta sexual, de ademanes inge-

nuos y ridículos, que se comporta como chula, ella y su conducta irresponsable son cosas de risa. Pero, al enchufar lo trivial en la historia de la nación, el lector no olvida que este personaje es la reina de España, cuya conducta afecta a la situación del país. De ahí que se considere que «El antecedente más importante de *El ruedo ibérico* es, indudablemente, *Farsa y licencia de la reina castiza*». (Schiavo).

A muchos les parece casi obsceno ali-



La enamorada del Rey. Dirección de José Luis Alonso, 1967.

gerar, frivolar y trivializar, en ficción, lo que es en la realidad tan angustioso. Nos hemos reído mucho precisamente porque aquí, como en toda parodia de contenidos políticos, se trivializan las políticas, como si carecieran de importancia, como si por achicados, los monarcas y espadones fueran figuras triviales de cartón sacadas de los cómics. El destino del país de repente depende de una carta indiscreta de amor de la reina, que se ha convertido en el medio de un chantaje político y en cuyo negocio todos quieren participar. Parecidos conflictos dentro del palacio (como símbolo del Estado) provocan inevitablemente un montón de ridículas derivaciones (anticipando obras como «*El Gran Dictador*» de Chaplin o las parodias de los hermanos Marx).

El artificio dramático de trivializar la representación de una tragedia nacional —que no la tragedia misma—, a través de muñecos que determinan la historia del país, capta eficazmente los efectos caóticos de la política del siglo XIX. El objetivo es no glorificar la monarquía y parodiar sus escándalos por el proceso conocido de rehacer la historia, (re)deformándola.

Las soluciones estéticas proyectadas en las farsas de los problemas históricos de España son hacer constar que la farsa palaciega en el corazón de la historia nacional del tiempo isabelino, ha sido más trivial y por tanto más grave que las ficciones burlescas de Valle-Inclán sobre ella.

[5] *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA* provee el puente entre el género de *Farsas* y el nuevo género de esperpento. En la tradición literaria adaptada por Valle-Inclán el

marido deshonrado (sea el Otelo de Shakespeare o el Gutierre de Calderón), al concebirse como «médico de su honra», acaba por matar a la esposa inocente que le resulta sospechosa de adulterio. Así que ya en la tradición dramática, más o menos según las ocasiones, el vengador parece convertirse en una figura de absurdo patetismo. Puede así, en potencia, ser prisionero de algún rígido código de honor, como lo es en los tiempos modernos el personaje militar don Friolera (antes era el Gutierre de Lope de Vega y de Calderón), que a modo robótico de pelele repite cómo «en el Cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones». No habrá lugar dentro de una «tragedia» de la tragedia tradicional sino para una conclusión: hay que matar como suelen hacer los héroes deshonrados pero, además «a él a ella al perro y al gato». Cada hombre por tanto, según el Estrafulario de Valle-Inclán, lleva ya en sí las semillas del muñeco, de su propia farsa. En este aspecto los muñecos del Bululú trivializan (como en las *Farsas* o en el cine mudo de Chaplin o Brecht, Cervantes o Rabelais, entre otros muchos) el «pundonor» heroico y masculino: el «deshonrado» es un «cornudo» más y su tragedia personal no es otra cosa que una vulgar «cornología» farsesca. Igual que en un tablado de muñecos, el espectador contempla aquí, simultáneamente, la ilusión «trágica» de la realidad junto a la realidad «burlesca» de esta ilusión.

Si examinamos el esperpento en términos de los factores básicos de un género nuevo —estructura, estilo, tradición literaria, perspectiva y contenidos— es difícil no repetir lo repetido respecto a las



Los cuernos de Don Friolera. Teatro del Matadero. Director: Cesar Oliva.

características siguientes: teatro dentro del teatro, es decir, elaboración moderna de la metáfora, *theatrum mundi*; deformación sistemática a lo grotesco de la cultura española por el medio de técnicas de estilización; una desvalorización del sentido trágico por ser anacrónico y una nueva versión farsica de las tragedias tradicionales; el distanciamiento estético o la enajenación del autor respecto a sus personajes inventados; momentos paradigmáticos de la moderna y «miserable» historia de España; y burlas violentas de las corrientes ideológicas por medio de las cuales los españoles perciben la sociedad española. El proceso esperpéntico de deformar no la realidad histórica (la cual, según la estética del esperpento, ya se ha deformado

por sí misma), sino las representaciones de ella, nos ayuda a leer a otros autores con más eficacia.

También vale el esperpento para leer más de cerca, por ejemplo, a Galdós. Al final de *Doña Perfecta* los lectores son claros testigos de que la muerte del liberal Pepe Rey en Orbajosa ha sido ordenada por su tía, pero dentro de la narración, a la gente de Orbajosa no se le informa que ha sido un crimen cometido por DP y Caballuco. El texto esperpéntico exige una lectura diferente de los textos tradicionales.

Como en el primer esperpento, *Lucas*, el asesinato del prisionero político «compensa» (lo que es un dato difícil de aceptar) y, a menos que los lectores se distancien y miren cuidadosamente su historia como si estuvieran alejados de ella, las cosas no cambiarán.

Valle-Inclán, aquí en el primer esperpento, no sólo convierte en espectáculo una tragedia política más, sino también (como en el caso de *Doña Perfecta* de Galdós) su exitoso encubrimiento grotesco. Las verdades tragifarsicas de la historia nacional están representadas, dialécticamente, en términos de las versiones falsificadas por el estado español.

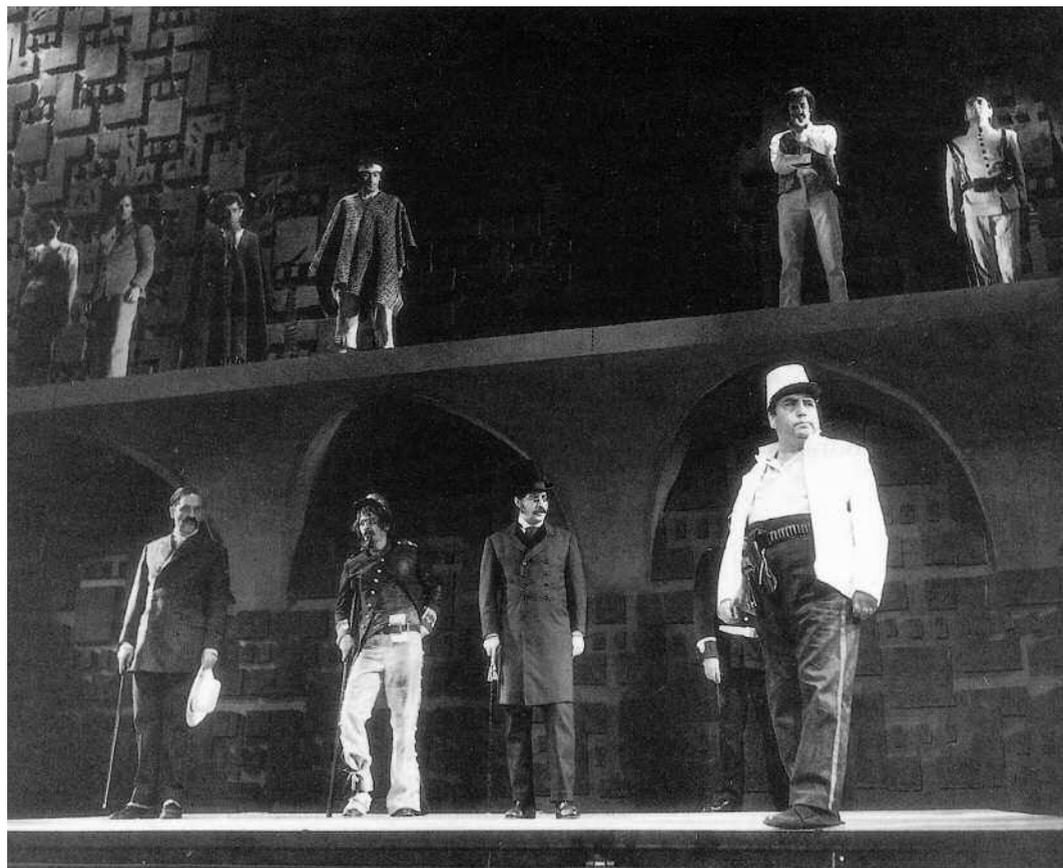
De ahí la función moderna del experimentalismo de Valle-Inclán. La deformación grotesca de la historia, en ficción, está estructurada modernamente como una contradicción: por un lado, en el nivel esperpéntico del espectáculo sobre bohemios, no se revela la identidad histórica, es decir, simbólica de los varios personajes y, al destacar en los diálogos y acotaciones modernizadas toda la gesticulación grotesca de marionetas, hace que cada es-

perpento represente un aspecto artificioso y por tanto aparente o falso de la realidad histórica de España; por otro, sin embargo, y a la vez, en el nivel referencial y por tanto simbólico de la «lectura» de las acotaciones escénicas y diálogos dramáticos (los dos productos del arte de deformar) *no se oculta nada* sobre la dimensión histórica de los personajes fantochescos —españoles vistos en su afán de ser o no ser españoles—. Al contrario, el público observa en todos sus detalles pertinentes todo lo que en el Madrid brillante pero hambriento de muñecos es en general histórico sobre la política oscilante, la justicia corrupta, la economía caótica y la hipocresía de la prensa. (¿Qué dirá mañana esa canalla prensa de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?). El tópico de «encubrir» crímenes e injusticias se transforma en la muy extraña unión entre artificiosas grotesquerías artísticas y conocidas realidades históricas. Así que la fusión artística del grotesco moderno en el teatro (según Max Estrella) de mojigangas es, en la realidad de la lectura del esperpento, la base de toda una estrategia de Valle-Inclán: la solución del todo estética para unos problemas del todo históricos.

Esta es la razón por la cual vale examinar de nuevo sus esperpentos, pero ahora en términos de los varios artistas conocidos de la modernidad que ofrecen válidas tendencias paralelas; al no ocultar el hecho de que el espectáculo grotesco de sus esperpentos ha sido artificiosamente construido, un público español no puede dejar de reflexionar críticamente sobre lo que suele suceder con los medios de comunicación, sobre las «situaciones trágicas» de

España y sobre los modos de su representación en el arte y en la prensa. La nueva estética de Valle-Inclán refleja una creencia según la cual un género tradicional, en ficción o en historia, debe ser revolucionario para modernizarse. No puede irse más lejos respecto al proceso de cambiar radicalmente el aparato formal de géneros tradicionales. Se expone por medio de la estética que la historia, en su pretensión de ser históricamente auténtica, es fraudulenta. Como escritor moderno (quizás más allá que Eliot, Pound, etc) Valle-Inclán supo renovar el aparato mismo de las diversas representaciones de las historias.

[6] RESPECTO AL DESAFÍO DE CAPTAR una visión demiúrgica, casi «astral» de la historia moderna, eliminando sistemáticamente los obstáculos de la cronología, por medio de técnicas puramente estéticas (como yuxtaposiciones de acontecimientos, narraciones cortadas y descompuestas, anacronías de tiempos deliberadas, profusión de segmentos, montaje de dialectos, además de deconstrucciones gramaticales y sintácticas, etc.), Valle-Inclán lo logra (ya se ha dicho), en la que se ha dado en llamar su novela suprema, de «tierra caliente», *Tirano Banderas*. Escribiendo contra las narraciones tradicionales, ha logrado construir lo que se podía designar un nuevo híbrido género, el montaje narrativo. Contra la rutina y la pereza mental de los lectores de su época. La prosa experimental de esta novela, a raíz de su nuevo género del esperpento y bajo el influjo del cine mudo, es un modelo de la forma en que se ha de cambiar no sólo el contenido político sobre las ti-



Tirano Banderas (1974-1975). Compañía Lope de Vega. Director: José Tamayo.

ranías políticas representadas en narraciones o dramas de índole histórico, sino también y sobre todo, reconstruir formalmente su aparato artificial de cómo se han de transmitir contenidos históricos a los lectores.

La transmutación de aparato genérico de una narración política ha de estimular a los lectores —incluso provocarles— a pensar claramente sobre cómo se les está presentando el poder de tiranos y déspotas, o incluso sobre cómo éstos podrían haber sido diferentes. Huelga añadir que la estética de deformar los conflictos históricos del Nuevo Mundo bajo el velo de

lo grotesco, por artificiales que fuesen los resultados, no es en modo alguno desinteresado políticamente. La cuestión implícita que, al parecer, se planteaba Valle-Inclán a sí mismo en aquellos años post-esperpénticos, era si se debería abandonar los esfuerzos de elaborar géneros literarios o descubrir alguna función histórica más productiva para la ficción.

Valle-Inclán «metamorfosea» toda esta tradición con la libertad de un «plurilingüista» demiúrgico. Tanto ha metido mano como estrategia estética que, en el aparato lingüístico de la narración, que ni se digna aparecer en la novela. El resulta-

do es dar la apariencia de varios simultaneísmos casi mágicos, líricos, cinematográficos y, cierto, míticos. Se trata de una presentación fraccionada de diversas imágenes brillantemente realizada para dar sensaciones de un continuo movimiento simultáneamente en espacios y tiempos diferentes (como en el cine mudo de los años 1915-1925, siluetear figuras; sombras de momias; fatalismos de superstición; gachupines vs indios; levantamientos y atrocidades, etc.). Hemos dicho «dar apariencias» porque, en efecto, al desaparecer el autor logra, simultáneamente, estar en todo y controlarlo todo. Como un verdadero dios-demiurgo quiera.

Se trata de los medios modernos de producir géneros literarios. El caso de *Tirano Banderas* vale como modelo estético para toda la producción literaria de Valle-Inclán. La visión grotesca de los fatalismos políticos del mundo latinoamericano, como la misma realidad social vivida en la historia del Nuevo Mundo, sólo es inteligible en *Tirano Banderas* a través de su moderna estructura narrativa, artificialmente segmentada dentro de los patrones del género a modo de marcos instantáneos. El fragmentarismo modernista es parte de un «todo» en el cual los elementos políticos no se yuxtaponen como en un saco donde cabe todo, sino que, a modo de montaje artificialmente organizado, se encuentran distribuidos en una lectura según una organización «descendida» del conjunto. Se han cambiado radicalmente los principios estructurales del sistema narrativo mediante varios medios retóricos o lingüísticos de deformación. Es esta organización fragmentaria que a modo del cine mudo determina la función

grotesca que desempeñan en cada situación siluetas, momias, atrocidades, supersticiones, gachupinismo, utopías, politiquero, etc.

El resultado es convertir las dos ambigüedades de la narración, la lingüística y la geografía temporal, en una visión de sincretismo cultural del todo artificial pero a la vez lleno de pertinentes y, por tanto, inquietantes referencias históricas.

[7] LOS PUNTOS COMUNES a los dos «autos para siluetas» y los dos «melodramas para marionetas» se cifran en el título de la colección: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927): dentro de los límites del «género chico» (v. J. Rubio y A. Zahareas), los graves pecados y las muertes violentas que resultan de ellos han de ser representados en escenarios teatrales no por actores que tradicionalmente se presentan bajo máscaras de los personajes, ni por marionetas o siluetas *en sí*, sino por actores históricos que ante el auditorio han de moverse, hablar y gesticular como si fueran muñecos. Metafóricamente, los títeres están sometidos forzosamente al capricho del titiritero que sabe mover los hilos de la farsa. Todas estas situaciones dramáticas han de ser representadas por actores que, para captar la esencia de los personajes del retablo, actúan como marionetas triviales.

Dentro de una atmósfera comprensible a la razón, llena de sugerencias de magia, misterios, supersticiones, la rebelión de instintos, etc., los montajes de Valle-Inclán manifiestan un saco donde caben todas las impresiones plásticas de la teatrología moderna: hay teatro dentro del teatro, allí

donde unos representan papeles de otros y pierden la capacidad de distanciarse y acaban siendo lo que pretendían ser. Ahora bien, este proceso de «*estética por estética*» tiene sus consecuencias: por una parte, las cuatro obras están ceñidas al proceso de transformar las ideologías sobre pecados (aquí pasiones por medio de las cuales las marionetas o siluetas se enfrentan a sus dilemas tanto humanos como sociales) en representaciones ilusorias, y por tanto ridículas, de sus apuros; y por otra, se destaca de forma trivial, pero brillante, el proceso marionetológico de cómo se llega a la degeneración.

Este proceso estético (que en las mismas acotaciones sale como «*acaso una inaccesible categoría estética*») impide

la reflexión tradicional sobre alternativas, ya que semejante opción no hace sino sustituir una ideología por otra, purificar la estructura del retablo de los autos y melodramas, eliminando las lecciones ético-morales o conductas ejemplares. Esto equivale a eliminar de los textos dramáticos todo dogmatismo, pero no por eso el sentido de la ética o de la justicia. Todos los dogmas y doctrinas, representados por muñecos, se han reducido a clichés: han venido a menos. A la luz de los factores inauténticos de la historia se destaca (casi con un desafío provocador) la autenticidad de la estética, o sea, el proceso estético de metaforizar problemas históricos. En todo esto las cuatro obrillas corresponden al proyecto estético



La cabeza del Bautista. Teatro Universitario de Murcia (1973). Director: Cesar Oliva.

co de Valle-Inclán (de hecho son culminación de ello). Predominan los efectos estéticos y por tanto *Ligazón*, *La Rosa de papel*, *La Cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*, son teatrillos que están vinculados a las ideologías corrientes, no por lo que dicen, sino por lo que no dicen. De ahí el valor histórico del artificio de una marionetología grotesca sea para Valle-Inclán el aspecto históricamente muy serio que yace bajo la estética trivial de marionetas o siluetas.

[8] AUNQUE FORMA PARTE de la manera esbepéptica de representar historias, las nueve secciones del *Ruedo ibérico*, distribuidas en tres novelas históricas, son elaboraciones del conocido género episodio nacional. Según las características de este género, publicado casi siempre por entregas, cada una de varias acciones o situaciones parciales de la historia se enlazan de algún modo con otras hasta formar un conjunto de la historia nacional. Si el pasado constituye la materia prima de la historia, los objetivos del episodio nacional son recopilar y dar forma literaria a la memoria colectiva del pasado. Así el episodio nacional sólo se hace mediante el proceso conocido de una elaboración o revisión «secundaria». Se trata de elaborar o revisar documentos históricos, reduciendo las discrepancias de una historia masiva en nombre de una deseada coherencia.

Por tanto, la estructura genérica de un episodio nacional tiene por objetivo no yuxtaponer los episodios ya dispersos de una historia nacional sino más bien organizarlos como si fueran una representa-

ción orgánica de la historia nacional. Al elaborar este género en el *Ruedo*, Valle-Inclán lo ha cargado con una sucesión de cuadros plásticos en donde gesticulan diversos personajes como peles desde una multiplicidad de perspectivas, cuyo ángulo central es contraponer recíprocamente la gran historia oficial de España con la llamada historia pequeña de las vidas cotidianas. A una unidad de trozos históricos se agrega otra unidad y otra más y así por el estilo. De esta forma acumulativa se va constituyendo, plástica y escénicamente, una serie de microcadenas narrativas. Esta serie plantea distintos planos que al sucederse continuamente constituyen la narración montaje del *Ruedo*.

El desafío de Valle-Inclán es captar aspectos descentralizados. La única esencia central en una historia poco coherente es el continuo conflicto absurdo de intereses creados y una disparidad grotesca en las representaciones de esta esencia central. *El Ruedo* es una novela histórica, eso sí, pero escrita por los medios de una narración disgregada, dispersa, diversa e incluso irregular. El objetivo de la estética del *Ruedo* es enfocar el principio de la deformación estilística para mostrar de qué manera esta deformación se debe a la relación de la ficción con la historia, algo que Galdós había ensayado, a su manera, en los cuatro últimos episodios de su quinta serie.

En aquel entonces Valle-Inclán creía y declaraba que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. De ahí su propósito en el *Ruedo ibérico* de hacer la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración. Es decir, el episodio nacio-

nal se ha convertido en y es parte de una metafórica corrida. Esta visión desde el aire depende de la posición que ocupaba Valle-Inclán respecto al pasado reciente de España y en particular las relaciones que para él existían entre el pasado hacia 1868, el presente hacia el final de la dictadura de Primo de Rivera y el futuro de España dada la política absurda de su pasado. Se yuxtaponen varios trozos episódicos para crear, como en el puntillismo pictórico, una vibración cromática. Al burlarse «de todo y de todos», la cantidad de personajes que desfilan por los espacios escénicos de este «episodio nacional» acaban de parecerse a «enanos patizambos que juegan una tragedia». Es una distancia estética impresionante: «Yo tengo a mis personajes siempre de cara... pero no les sigo como un mendigo, ni un parásito...».

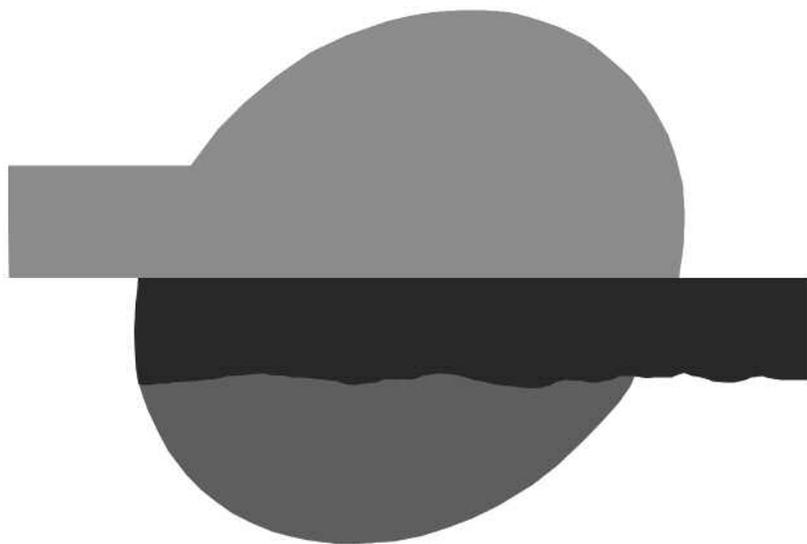
El proceso historiográfico de la *Guerra Carlista* se repite unos 18 años después, pero con mucha diferencia durante la época de los esperpentos. Los lectores han de entender el conjunto de unas trágicas mojíngangas pasadas referentes a varias figuras nacionales, pero también han de entender por tal «un fabular novelesco» sobre dichas mojíngangas. El narrador de Valle-Inclán ahora desea influir en

cómo el lector español debe leer su pasado de crisis absurda y por tanto no deseada, en una totalidad estructurada y visión grotesca por el medio moderno de trucos ingeniosos y fragmentos aislados. Así que en la deformación grotesca de la crisis nacional se han de afrontar dos estructuras: «una» es histórica, la de la crisis vivida por los españoles y el narrador, la de las absurdas experiencias ya sufridas, incambiables pero recordadas ahora por el narrador; y la «otra» es el discurso narrado o escrito de esta crisis sufrida, es decir, el pasado episódico del «ruedo ibérico» como objeto literario del narrador. Valle-Inclán utiliza los materiales históricos en tanto conjunto de las épocas enteras de degradación política. De ahí la razón por qué deforma a su sociedad burguesa de arriba abajo (tal y como los mismos españoles lo han hecho). Dados los «apogeos de irrealismos», Valle-Inclán ve los problemas de España, como contradicciones inherentes a las estructuras social y política existentes. Por fin se ve en España una quiebra cualitativa, un venido a menos grotesco y por eso el único medio de cambiar es la revolución que, absurdamente, nunca llega o, peor, llega falsamente.



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

REPSOL
YPF





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €