

# Cuadrante

*Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos*

Amigos  
Valle-Inclán  
Vilanova de Arousa



# Cuadrante

*Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos*

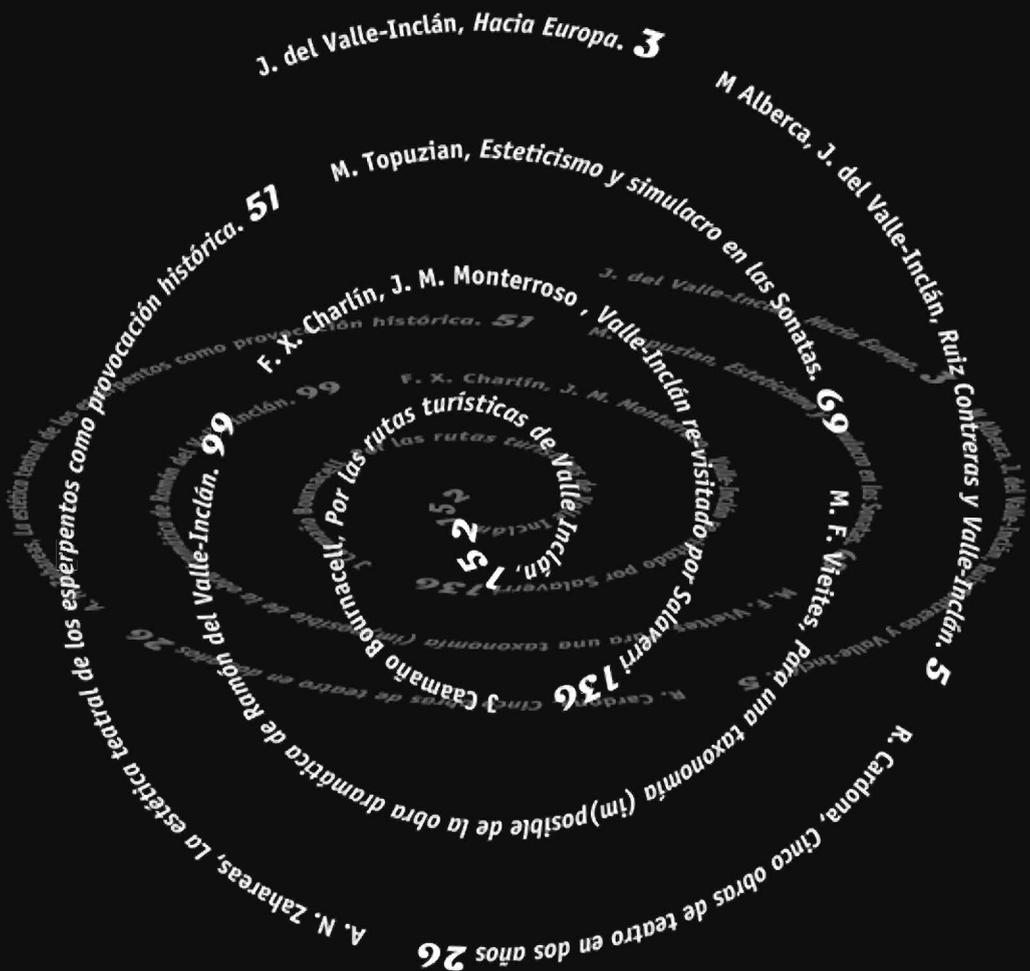


Amigos  
Valle-Inclán  
Vilanova de Arousa



*Editada pola*

**Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán**



Praza Vella, 9  
Vilanova de Arousa  
Apartado de Correos Nº 66  
www.amigosdevalle.com  
amigosvalleinclan1@hotmail.es

Número 26. Xuño 2013

*Director*

Francisco X. Charlín Pérez

*Subdirectora*

Sandra Domínguez Carreiro

*Consello de Redacción*

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Margarita Santos Zas

Juan Antonio Hormigón

Rodolfo Cardona

Xosé Luis Axeitos

Víctor Viana

Jesús Blanco García

Juan Fernando de Laiglesia  
Fernando López-Acuña López  
Xaquín Núñez Sabarís  
José María Paz Gago  
Ramón Torrado  
José María Leal  
Ramón Martínez Paz  
Xosé Lois Vila Fariña

*Xestión e administración*

Pablo Ventoso Padín  
Ángel Varela Señoráns

*Comunicación*

Luis Menéndez Villalva

*Diseño e maquetación*

Carlos Sánchez Crestar

*Imprime*

Imprenta da Deputación de  
Pontevedra

Dep. Legal PO-4/2000

ISSN 1698-3971

**Cuadrante** non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados. A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

**CEDRO**

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.





## Para una taxonomía (im)posible de la obra dramática de Ramón del Valle-Inclán

Manuel F. Vieites  
ESADG, Universidade de Vigo

El concepto de taxonomía<sup>1</sup> nos remite a la ciencia de la clasificación, y, en definitiva, a la ordenación de un campo, de un corpus, o de un ámbito de lo real, atendiendo a una serie de criterios, parámetros o valores. Aplicada al mundo natural, se trata de una operación que, aún con dificultades, resulta factible, pero en el campo de las artes encontramos problemas numerosos y variados, si bien el ser humano tiende por naturaleza a clasificar, a ordenar el mundo que lo rodea o el mundo creado por el propio ser, tal vez porque ese orden, siempre inestable, es necesario para poder seguir nombrando el mundo con las mismas palabras.

El tema que nos ocupa, vinculado a la emergencia y desarrollo de corrientes estéticas, y a las ideologías que cada una de ellas acaba por mostrar, es comple-

<sup>1</sup> En el número 137 de la revista *ADE/ Teatro*, septiembre de 2011, y en el monográfico “Escenificar a Valle”, publicábamos un trabajo titulado “Estéticas e ideologías en Valle-Inclán”, en el que hacíamos una presentación muy somera del tema que nos ocupa. Abordamos ahora la “clasificación” de su obra no tanto en la perspectiva de los géneros cuanto de los estilos.



jo, sobre todo si consideramos el momento en que transcurre la vida de Valle-Inclán y en el que publica su obra. Tal vez no haya habido muchos momentos tan truculentos, apasionantes y voraces como aquellos que van de finales del siglo XIX al término del primer tercio del siglo XX. Ese devenir vertiginoso se puede vislumbrar en la rápida sucesión de escuelas y tendencias en el ámbito de la creación artística, al punto de que buena parte del siglo XX se dedicará a la integración canónica de aquel maremágnum de ideas y proyectos. El viejo libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), da cuenta de la velocidad de los acontecimientos en el campo literario pero también en el artístico.

Con este trabajo, que nace al albur de lo que pueda ser en breve un espacio para la investigación aplicada a la creación escénica en torno a la obra de Valle-Inclán, nos proponemos ofrecer una tentativa de taxonomía de esa obra, sabiendo que se trata de una labor imposible en términos absolutos, pero posible en términos relativos. Imposible por cuanto la obra dramática de Valle-Inclán es de tal riqueza y complejidad que toda tentativa de clasificación no deja de ser un mero reduccionismo, pero la imaginamos posible, e incluso necesaria, por razones educativas evidentes, dado que Valle-Inclán es un autor dramático cada vez más necesario en las aulas. Esa taxonomía nos lleva a considerar qué corrientes estéticas recorren su obra y cómo esas corrientes se vinculan o no con la vorágine creativa que recorre Europa en el primer tercio del siglo XX, etapa en la que Valle-Inclán padece, a su vez, una notable fiebre creativa. Pero sobre todo nos permite imaginar la creación de espectáculos a partir de sus textos con criterios derivados de las propias dinámicas textuales, y de los estilos que invocan, y por tanto ajenas a ese “insularismo” con que tantas veces se han leído, pues Valle es, ante todo, un autor europeo.

## 1. Género y estilo

**N**o es nuestra intención abordar aquí las diferencias que se pueden establecer entre género y estilo, si bien cabría decir que los géneros tienen mucho que ver con modos de valorar y recrear la materia literaria, y el estilo se vincula con cuestiones estéticas, pero también con la idea de realidad que se nos quiere trasladar. Con todo, es evidente que género y estilo mantienen una relación quasi simbiótica, por cuanto en numerosos casos el género implica un estilo determinado y no otro, y así ocurre, por ejemplo, en uno de los más queridos a Valle-Inclán, como es la farsa, tan ligada a las esencias que definen lo que se denominará expresionismo. En cualquier caso, género y estilo son cosas diferentes.

De los géneros literarios se ha escrito mucho, y mucho menos de los estilos, como se puede ver en la literatura especializada, tal vez porque este último concepto tenga más que ver con la teoría general del arte que con la teoría literaria, si bien el concepto asoma con fuerza en estudios memorables como el antes citado *Literaturas europeas de vanguardia*. Alonso de Santos (2007: 196) dedica algunos párrafos al concepto y señala que cabe entenderlo como “corriente estética de un período concreto”, y que en algún momento se explicó como la “norma de identificación de un modelo estético dominante”.

Cuando hablamos de estilo no estamos tanto hablando del uso de los recursos del lenguaje, campo de la estilística, cuanto de una forma determinada de ver y mostrar el mundo que todo texto incluye como rasgo distintivo, aunque los recursos del lenguaje no sean ajenos a esta última operación. Pero, siguiendo el acertado análisis que el profesor Aguiar e Silva (1972: 458) hacía de la *Mimesis* de Auerbach, partimos de un concepto no formalista de estilo, entendiendo por tal “el modo peculiar como el escritor organiza e interpreta la realidad”, lo que acaba por reflejarse en la forma. No hablamos entonces de usos del lenguaje que caracterizarían una obra o la obra de un autor, de un estilo personal de “hacer”, cuanto de “maneras de ver”, como señaló en su día Wolfgang Kayser (1972: 370) en relación a la obra del alemán Wölfflin.

Tradicionalmente, en el mundo del arte se distinguen dos grandes paradigmas, que también se han utilizado en el campo de la literatura dramática: el ilusionista, o mimético, y el no ilusionista, y por tanto no mimético. Una buena parte de las creaciones humanas en el mundo del arte podrían ser analizadas en función de su relación con la realidad que reflejan, en unos casos porque quieren imitarla y reproducirla con diferentes grados de precisión, y en otros casos porque quieren recrearla. Pero hay un tercer paradigma que quiere mostrar el carácter de ficción de la creación literaria, aumentando así la distancia que debiera mediar entre el mundo recreado, el mundo real, y la visión que de ambos pueda tener el lector. Bertolt Brecht fue uno de los autores que con más énfasis reclamó la necesidad de una creación artística de ese signo, que se suele denominar anti-ilusionista (García Barrientos, 2001). En el primer caso, queremos reproducir la realidad de una forma objetiva, en el segundo queremos asomarnos a su interior con nuestra mirada subjetiva, y en el tercero queremos mantener frente a ambas realidades una actitud crítica, distante, dialéctica.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Existe otro modo, nacido al albur de la condición posmoderna del que no nos ocuparemos pero que asienta sus reales sobre el concepto de simulacro.

Considerando lo dicho por Kuhn (1975: 176) en relación con la evolución de la ciencia y con la naturaleza de las revoluciones científicas, “los cambios de paradigma hacen que los científicos vean el mundo de investigación, que les es propio, de manera diferente”, pues “después de una revolución, los científicos

responden a un mundo diferente”. Pero de igual modo responden los literatos, como dejó escrito Aristófanes en su defensa del estilo épico de Esquilo frente al realismo de Eurípides. El mundo inaprensible que ya asoma en *Los espectros* de Ibsen poco tiene que ver con el mundo mensurable de *Casa de muñecas*.

Como decíamos, poco se ha escrito en la literatura especializada en torno a los estilos dramáticos, al menos en una perspectiva global y sistemática, con la excepción de estudios parciales (Esslin, 2001) o de algunos globales (Styan, 1983), y mucho se ha escrito en el campo del arte, particularmente en el caso del período que nos ocupa. Entre los autores que han afrontado el asunto podemos citar a David Rush (2005: 183) que en pocas palabras explicita la diferencia entre género y estilo. En el estilo nos estamos preguntando en torno a la realidad, a su misma existencia y esencia, y, por eso, como luego veremos, las herramientas de nuestra indagación pueden ser las del científico o las del escolástico; en el género nos posicionamos y opinamos en torno a la realidad, manifestamos nuestra visión, le ponemos adjetivos. Por eso el esperpento es un género que Valle desarrolla en un estilo que en el mundo del arte se define como expresionista. Para Rush, en cada estilo cabría considerar diversos elementos, que van desde el punto de vista del dramaturgo empírico, que tiene que ver con la focalización de la mirada, y que puede variar entre objetiva y subjetiva, hasta la substancia y la textura de los personajes, y, decimos nosotros, con su condición de sujetos, de objetos o de actantes (Abirached, 1993; Fuchs, 1996).

A partir de esos elementos, Rush, en línea con Styan, propone un estudio de los que considera los estilos más importantes del siglo XX, destacando el realismo, el simbolismo, el expresionismo, el absurdo, el drama épico y el posmodernismo. Su propuesta merece ser estudiada a fondo pues tiene la rara virtud de situar con precisión su objeto, que es el texto dramático, en tanto el espectáculo teatral es otro objeto de estudio, pero tiene además la osadía de utilizar la acepción más adecuada para la creación dramática nacida de la condición posmoderna, pues la utilizada por Hans-Thies Lehmann, lo “postdramático” no deja de ser un oxímoron; siempre que hay vida hay drama.

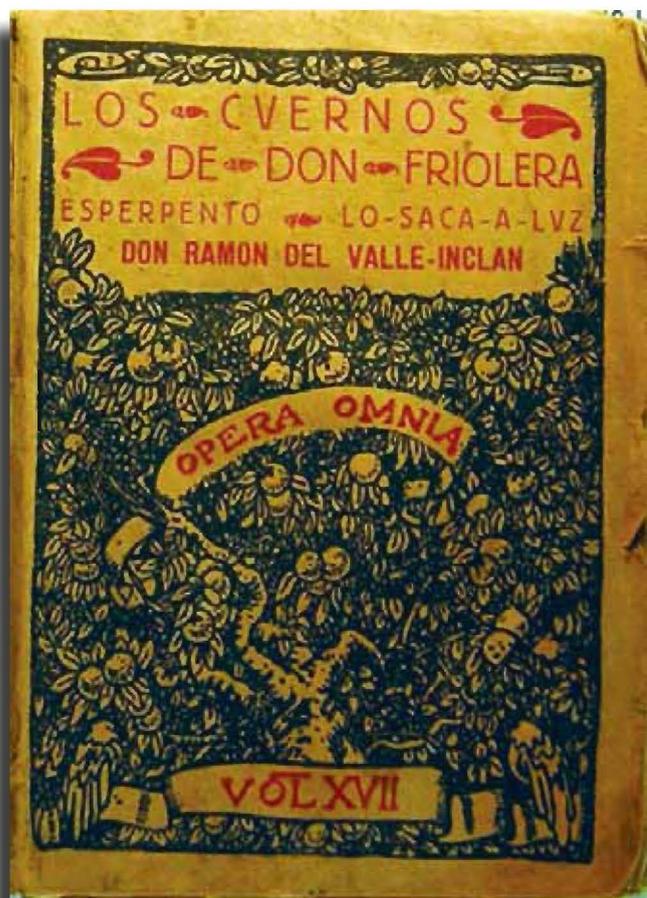
Pero antes de continuar tal vez sería bueno preguntarse para qué sirve este viaje, y evitar el riesgo de armar una maquinaria inútil. En mi mente resuenan las palabras de mis profesores de literatura que advertían de la imposibilidad de escenificar los textos de Valle, pero también algunas lecturas de académicos ilustres que insisten en lo mismo, aunque de igual modo pesan algunos espectáculos frustrantes que en modo alguno partían de una necesaria hermenéutica textual, que se ocupase además de ir más allá de tópicos y lugares comunes. Por eso mismo muchos espectáculos nacidos al amparo de algún “esperpento” de Valle acaban por ser horrendos esperpentos. A Valle, desde el mundo de la

escena, se le ha leído mal, tal vez porque no se haya querido, ni se haya sabido, sacar partido de la ciencia de la filología (saber de las palabras) o de las teorías de la literatura.

Nuestra propuesta nace de la necesidad de proponer una lectura del texto dramático que permita al menos considerar la propuesta de escenificación que todo texto, por ser dramático, lleva implícita, con lo que podríamos establecer un puente necesario entre la dramaticidad del texto y la teatralidad del espectáculo que el texto quiere ser. Y todo ello considerando que el director de escena, como creador último del espectáculo, tiene la libertad de operar con esa dramaticidad en función de su proyecto artístico, pero también tiene la obligación de conocerla. Y hay casos, bastantes infelizmente, en que ni esa comprensión se produce ni esa obligación se cumple.

Y en esa lectura, que en algún momento hemos denominado “liminar” (Vieites, 2005: 73), los estilos tienen especial relevancia, por cuanto constituyen una de las claves fundamentales para configurar el mundo dramático en la escena, y muy necesaria para armar la metáfora que todo espectáculo construye. Decir que *Cara de plata* es una “comedia bárbara” podría llevarnos por los caminos del drama rural para acabar embozados con el disfraz del naturalismo y de sus derivaciones más costumbristas, cuando el texto, en su dimensión textual, en ningún momento se presenta o muestra como tal. El diálogo inicial de la tropa de chalanos más se podría interpretar como parlamento de coro clásico que como plática propia de labradores sometidos por la dominación secular. En función del estilo, o estilos, en que decidamos situar la obra, así tendremos el espectáculo.

Decir que *Los cuernos de don Friolera* es un esperpento, con frecuencia ha llevado a que el espectáculo resultante acabe por eliminar toda la complejidad que el texto nos propone en relación con la conducta de los personajes, lo que implica no entender la esencia misma del propio esperpento. Así, ocurre que, en la mayoría de los espectáculos que han sido, el Teniente Pascual Astete aparece como un muñeco de feria, olvidando los diferentes roles que asoman en sus primeros



Ramón del Valle-Inclán,  
*Los cuernos de Don Friolera*, 1925.



parlamentos y que nos hablan de un profundo desgarramiento interior. Las teorías de la personalidad nos muestran que en una misma persona conviven muy diferentes pautas de conducta que se manifiestan en los roles que esa persona desempeña a lo largo del día, en un instante, o en el transcurso de una vida. En el texto reseñado podemos ver como en función del rol que Friolera asuma (padre, marido, militar, vecino...), aparece un determinado modo de ver el conflicto que se le presenta y ante el que debe posicionarse: el hecho de que su mujer pueda ser “piedra de escándalo”. Las dudas, las preguntas, las posiciones diferentes que adopta, y los diferentes interlocutores a los que se dirige (entre ellos, él mismo), nos hablan de las dificultades de la persona para posicionarse ante el conflicto, incluso para asumir el hecho de que el conflicto exista: “¿Y si cerrase los ojos para ese contrabando?” La huerana deshumanización del personaje, su banal conversión escénica en un simple pelele, en un títere sin apenas consciencia, convierte la hondura implícita en el texto en burda caricatura, que ya estaba presente en el tabanque del Compadre Fidel. La conversión del personaje en caricatura hace que, por otra parte, pierdan consistencia las durísimas críticas que el Teniente Friolera dirige al ejército español, difuminadas con frecuencia en una gesticulación burda y en una voz payasa. El esperpento no es sainete, aunque lo parezca.

El texto ha de ser analizado en su dimensión más lingüística, en su sintaxis, pues, como es fácil de ver, tiene una forma y no otra, y en buena medida ya en su forma nos da cuenta de un “sí pero no”, de un “no pero sí”, de un “tal vez pero no sé”, que marcan una indecisión profunda que divide al personaje entre su rol personal y su rol social, su rol de género o su rol profesional, su posición y su status, e incluso amenaza una desviación conductual (Giner, 2004). Pocas veces se afirma en escena esa lectura compleja de la complejidad implícita en el texto, y en la mayoría de los casos la irrupción de un Friolera estúpido acaba por destruir cualquier posibilidad de generar un espectáculo coherente.

Una de las características esenciales de la obra de Valle es la importancia de la palabra, una palabra que en su pluma adquiere aquella capacidad que Viktor Sklovskij quería para la poesía, en tanto arte con el que redescubrir el mundo (Erlich, 1974). Pero si toda literatura es a la postre arte de la palabra, en el caso de Valle-Inclán la forma en que la palabra se escribe y se presenta tiene una importancia radical, que habrá de tener consecuencias escénicas, porque Valle, en definitiva, como algunas veces él mismo afirmó, escribía en modo escénico, pero escribía con palabras. Y no todas las palabras se combinan y se dicen de igual forma, y cuando eso ocurre en escena la forma de decir la palabra acaba por contaminar la forma de armar la escena, y viceversa.

Decir que *Los cuernos de don Friolera* es una obra en clave expresionista, permi-

te incorporar miradores que nos ayudan a considerar nuestro objeto con otras perspectivas, pues el expresionismo es mucho más que simple deformación, supone una crítica frontal a un determinado orden social, cultural, político o artístico, como señala De Micheli (2002: 106). Permitiría también considerar que tal vez Pacual Astete comparta algún rasgo con Franz Woyzeck, el soldado que Georg Büchner convierte en personaje central de su obra más trascendental.<sup>3</sup> Como decía Guillermo de Torre en la edición aumentada de su obra magna (1971: 205), el expresionismo quiere captar la “verdad del alma”, y sin embargo, en la inmensa mayoría de los espectáculos que toman la obra señalada como pretexto el Teniente carece de alma.

La cuestión, sea en el plano literario, sea en el plano teatral, no es, a nuestro modo de ver, baladí. Y no lo es por cuanto la reflexión sobre los estilos en la obra dramática de Valle, impulsada por ese “insularismo” antes aludido, ha llevado a numerosos autores a hablar de un tránsito entre el modernismo y el esperpento (Truxa, 1991), o, en el mejor de los casos, entre el simbolismo y el expresionismo (Salaün, 2004), propuesta que serviría para señalar el inicio y el final del viaje, pero que, en nuestra opinión, olvida alguna estación importante, como queremos mostrar.

Más allá de las versiones que ofrecerá de algunos textos y que dan lugar a nuevas ediciones e incluso a nuevos títulos que contienen obras ya publicadas y que de nuevo se revisan, Valle presenta su obra dramática entre 1899 y 1927, en dos fases entre las que publica textos tan substantivos en su trayectoria intelectual como *La lámpara maravillosa* (1916) o *La pipa de Kif* (1919), y que van a suponer un punto de inflexión en toda su carrera.

<sup>3</sup> Esta relación ya fue explorada por Jesús Blanco García en un interesante trabajo publicado en el número 24 de *Cuadrante*. Sin embargo, más que leer Woyzeck en clave de esperpento, bien haríamos en leer el esperpento en clave expresionista, pues la obra de Büchner viene a ser reconocida como antecedente de ese movimiento. Si bien la ópera de Alan Berg comparte época con Valle, aquél parte del texto homónimo de Büchner, muy anterior, como se señala. Son los riesgos de un “insularismo” que considera a Valle como un endemismo hispánico, ajeno a su época y a las corrientes que, agitadas, la recorren e inundan.

---

## Primera fase

*Cenizas* (1899)

*Tragedia de ensueño, Comedia de ensueño,*  
en *Jardín umbrío* (1903)

*Águila de blasón* (1907)

*El marqués de Bradomín* (1907)

*Romance de lobos* (1908)

*El yermo de las almas* (1908)

*Cuento de abril* (1910)

*La cabeza del dragón* (1910)

*Voces de gesta* (1911)

*La marquesa Rosalinda* (1912)

*El embrujado* (1913)



## Segunda fase

*Divinas palabras* (1919)

*Luces de bohemia* (1920)

*Farsa de la enamorada del rey* (1920)

*Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920)

*Los cuernos de don Friolera* (1921)

*¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (1922)

*Cara de plata* (1923)

*La rosa de papel* (1924)

*La cabeza del Bautista* (1924)

*El terno del difunto* (1926)

*Ligazón* (1926)

*La hija del capitán* (1927)

*Sacrilegio* (1927)

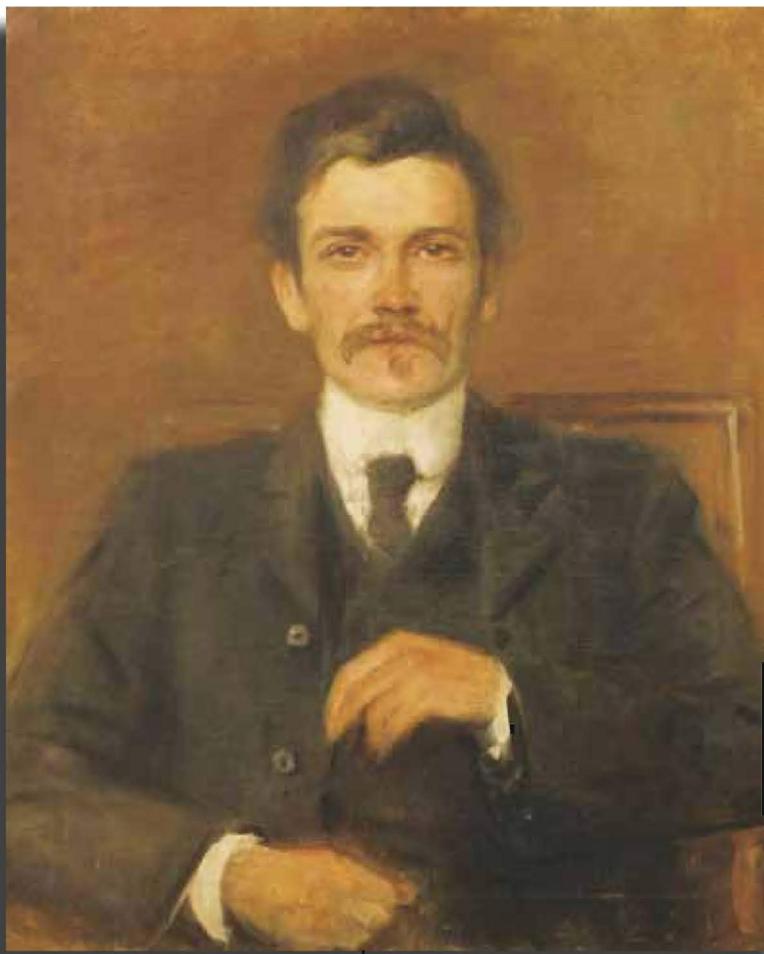
Existen dificultades evidentes para situar toda esa obra bajo los epígrafes únicos de simbolismo y expresionismo, por mucho que consideremos que estamos ante un autor que siempre hizo gala de un cierto eclecticismo, lo que implica la convivencia de estilos diferentes e incluso en algunos casos la formulación intuitiva de algunos por venir. La obra de Valle destaca por la libertad con que se concibe y ejecuta, ajena a cualquier canon o principio que no sea la huida de lo que él denominaba “las viejas filosofías” del siglo XIX. En un trabajo de 1903, “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro” (Valle-Inclán, 2010: 203), podemos leer, en relación con los “antiguos jóvenes”:

Quando algunos espíritus juveniles buscan nuevas orientaciones, revuélvense invocando rancios y estériles preceptos. Incapaces de comprender que la vida y el arte son una eterna renovación, tienen por herejía todo aquello que no hayan consagrado tres siglos de rutina. Predican el respeto para ser respetados, pero la juventud desoye sus clamores, y hace bien. La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta.

Esto se vincula con una constante búsqueda formal, para encontrar en todo momento el modo y el estilo, el tratamiento adecuado a su materia narrativa o dramática, y en ello Valle-Inclán se vincula con las modas literarias y artísticas que tienen lugar en Europa y ante las que se posiciona. Esa búsqueda formal

dificulta nuestro empeño, pero no por ello el empeño desaparece, pues, en efecto, ¿cómo considerar, en cuanto a estilo, las comedias bárbaras, y otros textos próximos como *El embrujado* o *Ligazón*? ¿Simbolistas? ¿Expresionistas? ¿No están, en su esencia, más próximas a aquellos textos de John Millington Synge que la crítica define como folk-dramas y que se vinculan con formas alternativas de realismo? ¿Podemos utilizar el término realismo al hablar de la obra de Valle, y, si es posible, con qué adjetivos?

Esto nos llevaría a la cuestión del “realismo” y de los “realismos”, pues en efecto hay varios, en tanto toda creación humana parte siempre de lo real y todo remite a lo real. Valle en ningún momento se alinea con el realismo de su época pero en su obra sí que podríamos llegar a considerar formas de realismo, unas veces épico y otras veces crítico, y tal vez debamos, siguiendo a Brecht (1973: 234), considerar el “realismo” de una forma más generosa, productiva e inteligente. En cierta medida, en Valle siempre late una pulsión realista, pues intenta en todo momento mostrar la realidad “en toda su diversidad, en todos sus matices, en movimiento, en su carácter contradictorio”, como dirá Bertolt Brecht en 1940 (Brecht, 1973: 276). No quiere ofrecer una reproducción exacta de la realidad, ni siquiera fotográfica, pretende más bien recrear ámbitos y aspectos de lo real con una mirada que unas veces se torna mítica, otras irónica, otras satírica y en ocasiones grotesca y desgarrada. La queja del profesor Villanueva (2010: ix) en torno al “encasillamiento crítico” de Valle es especialmente pertinente, como lo es su deseo por ubicarle en el contexto que le pertenece, el de los “artistas máximos que mejor sintonizaron..., con las transformaciones filosóficas, científicas, políticas y sociales de su época”.



*John Millington Synge,*  
retrato por John B. Yeats.

Valle-Inclán se sitúa en las antípodas del naturalismo, movimiento dominante en aquel momento, y participa, a su manera, del movimiento de exploración y renovación que se desarrolla en España, América o Europa. En la *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, encontramos, en boca de Maese Lotario (Valle-Inclán, 2002: 725) una referencia precisa a dos formas posibles de enfrentar la realidad:

En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura  
y alusión, logaritmos de la literatura:  
El otro realidades como el mundo las muestra,  
dicen que así Velázquez pintó su obra maestra.

Está claro que Valle opta por los “logaritmos” de la literatura, por la arquitectura, lo que implica el desarrollo de varias formas de componer la “dramaticidad”, a veces combinadas en un mismo texto. Y en esa búsqueda de nuevas formas de “dramaticidad” no es ajeno a todo lo que ocurre en Europa, como mostraba la profesora Londré (1967) en un interesante artículo que nos permite recordar figuras transcendentales y precursoras en tantas cosas como las de Alfred Jarry, o Antonin Artaud, visitante este último, como Valle, de un México donde el peyote ofrecía un irresistible atractivo.

## 2. La obra dramática de Valle-Inclán en sus estilos. Una propuesta

Si bien es cierto que en Valle-Inclán, como acertadamente señalan Huerta Calvo y Peral Vega (2003: 2323), los períodos estéticos “nunca fueron concebidos como compartimientos estancos”, no es menos plausible decir que los estilos están presentes en la obra de nuestro autor, por mucho que en todo momento violente sus límites, y unos son consecuencia de los otros. En primer lugar, un simbolismo que en España se quiso denominar y fue modernismo, en la que encajan sin mayor problema obras que van de *Cenizas a Cuento de abril*; en segundo lugar todo un conjunto de dramas rurales sin hábito costumbrista y con una marcada pulsión mítica (Díaz-Plaja, 1972), que cabría considerar como auténticos folk-dramas (Tillis, 1999) y que contienen una dimensión claramente épica, como ocurre con *Voces de gesta* o *Águila de blasón*, y para las que tendríamos que hablar,



en consecuencia, de un “realismo épico”, en ocasiones “mágico”, muy alejado del naturalismo pero también del costumbrismo, muy próximo a Esquilo, y por lo tanto a Brecht. Finalmente, asoma la obra expresionista y postexpresionista, en la que encontramos textos como *Luces de bohemia* que en nuestra opinión entroncan con aquello que autores diversos definirán como nueva objetividad,<sup>4</sup> con lo que estamos señalando una relación no una pertenencia.

Insistimos en que las denominaciones siempre tiene un carácter relativo, pues el marcado carácter simbolista de *Cenizas*, que se advierte en el propio título, no invalida el hecho de que en la obra exista una ambientación realista. A veces no resulta fácil adscribir los textos a una u otra tendencia, en tanto los estilos parecen superponerse al amparo de los mundos recreados, como ocurre en la pieza titulada *El marqués de Bradomín*, *Coloquios románticos*, en la que el mundo señorial y melancólico del palacio que habita la dama Doña María de la Concepción Montenegro, contrasta con la hueste de mendigos que se hacina a sus puertas, integrada de “patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados”, un “racimo de gusanos” que habremos de encontrar en otros textos (Valle-Inclán, 2002: 105). Esa hueste de menesterosos que habitan comedias románticas y bárbaras, o novelas épicas como *Flor de Santidad*, también asoma a las callejuelas de un Madrid crepuscular en *Luces de Bohemia*, instalados en una épica del viaje en pos de la subsistencia, que tanto nos hace recordar algunos cuadros

de Pieter Brueghel el Viejo, como aquél titulado *Parábola de los ciegos*.

<sup>4</sup> Se trata de un movimiento que emerge en los años veinte del pasado siglo, muy vinculado con la expresión plástica, que ha tenido igualmente su orientación literaria si bien no ha sido ésta tan estudiada. En el campo de la literatura dramática queda todavía por hacer un estudio inaugural.

**Parábola de los ciegos,  
Pieter Brueghel, 1568.**



Antes de proceder, es de justicia decir que la obra dramática de Valle ha sido objeto de estudios memorables, y una buena parte de los mismos se ocupan de los géneros dramáticos presentes en su obra (Cabañas, 1995), y de alguno de ellos en particular (Cardona y Zahareas, 2012). Son muchos los autores que se han ocupado de las estéticas de Valle-Inclán, y cabe citar los trabajos pioneros de Antonio Risco o Guillermo Díaz-Plaja, alumbrados en tiempos en los que el desprecio por su figura todavía campaba en los círculos oficiales de la España franquista, no así en los círculos de estudios hispánicos del exterior, a los que tanto debemos. Más recientemente Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega (2003) ofrecían un compendio de muchas investigaciones anteriores, en el que fijaban su propia posición, en tanto el profesor Robert Lima (2003) nos mostraba su propia visión de la cuestión, acompañada por una importante revisión bibliográfica. No queremos olvidar el trabajo muy interesante de Juan Antonio Hormigón (2011: 136) en el que se analiza la mirada de Valle como la de un pintor para quien la realidad no sólo es interpretada sino “reconstruida”, y que considera el espejo cóncavo como un alambique para una operación de “trastocamiento desvelador de la realidad”.

Como se dijo, los autores y autoras que se ocupan de las estéticas en Valle-Inclán dibujan una línea que lleva del modernismo a las vanguardias, o dicho de otro modo, del modernismo al esperpento. En nuestra opinión, y afirmando la existencia de esa línea, se podría decir que en efecto la obra dramática de Valle-Inclán se sitúa entre el simbolismo y el expresionismo, y, con él, llega hasta la nueva objetividad (Salvat, 1981), si bien en su obra ya encontramos elementos que nos permiten afirmar rasgos propios del surrealismo o del absurdo. Soy de la opinión de que en el tono ligeramente hiperbólico que podemos encontrar en algunos diálogos de Valle, especialmente en *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, ya podemos entrever ese tono disparatado e hilarante que encontramos en algunas tendencias del absurdo, y que también hallamos en *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, texto poco valorado, infelizmente (Valle-Inclán, 2002: 933):

DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?

MAX.- En el fondo del vaso.

DON LATINO.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

Considerando su obra dramática completa, la que va desde sus primeras composiciones consideradas modernistas al último esperpento, podríamos decir que toda ella cabría analizarla a la luz del cuadro que ahora proponemos como hipótesis de trabajo:

	SIMBOLISMO MODERNISMO Drama íntimo Visión decadente	REALISMO ÉPICO Folk-drama Visión mítica	EXPRESIONISMO Farsas Visión irónica	NUEVA OBJETIVIDAD Esperpentos Visión desgarrada
ESPACIO	Interior / privado	Exterior / público	Exterior / público	
TIEMPO	Actual	Pasado	Alegórico	Presente histórico
PERSONAJES	Redondos Psicología Pareja Trío	Heroicos Actantes Grupo	Ser fragmentado Tipos /marionetas / figuras "Gestus"	
TEMAS	Amor, muerte saudade <sup>5</sup>	Amor, muerte, poder	La miserable condi- ción humana	La vida miserable de España
TRAMA	Continuidad	De la continuidad a la fragmentación		
LENGUAJE	Culto	Arcaico	Poético, popular	Cotidiano, popular
VISIÓN	Poética Lírica	Épica Mítica	Irónica Satírica	Crítica Grotesca
FOCO	Subjetivo	Objetivo	Mixto	Mixto
INTENCIÓN	Crítica			
PARADIGMA	Ilusionista	No ilusionista y en ocasiones anti-ilusionista		
EFECTO	Identificación	Distancia	(Re)conocimiento <sup>6</sup>	

Somos conscientes que la complejidad de la obra de Valle no puede recogerse en una tabla, que tiene la única virtud de servir como marco a una reflexión que la desborda. En cada texto de Valle se pueden encontrar sobrepuestos los estilos aludidos, como esos personajes que van y vienen entre unas y otras. Y un buen ejemplo es *Luces de bohemia*, una obra río que integra la mirada decadente y simbólica, la mítica, la irónica y la desgarrada, pero que además prefigura otras tendencias por llegar, como la nueva objetividad. Pero intuimos que una construcción de los personajes de textos como *Divinas palabras* o *Las galas del difunto* a partir de los presupuestos de un realismo épico o de la teoría del "gestus" de Brecht, darían como resultado espectáculos apenas entrevistados a día de hoy, seguramente los que están implícitos en los propios textos, como también creemos que el libro de Greimas, *Semántica estructural*, contiene interesantes propuestas para el análisis de los motivos y las conductas, pues sobre ellos se construye y reconstruye la significación.

<sup>5</sup> El tema de la "saudade" aparece en varios textos dramáticos de Valle, en especial en el titulado *El Marqués de Bradomín*, en donde adquiere verdadera importancia el valor de un amor ausente, no consumado, siempre posible, y, por tanto, eterno.

<sup>6</sup> Como hará Brecht, Valle busca la comprensión por parte del lector, el conocimiento o el reconocimiento de las causas de la situación miserable que padece su país. Recordemos lo que dice Hormigón (2011: 136) en torno a la idea de desvelar la realidad, quitarle el velo y revelarla.

### 3. La obra modernista, simbolista

Existe un Valle-Inclán modernista, y el modernismo hemos de entenderlo, en esta circunstancia, no tanto en su acepción anglosajona cuanto en su dimensión más hispánica. Ricardo Gullón (vid. Schulman, 1991: 65), en su trabajo “Juan Ramón Jiménez y el modernismo” reproduce unas palabras del notable poeta andaluz, publicadas en 1935 en el diario madrileño *La Voz*, en donde podemos leer:

Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

El propio Valle (2010: 205-206), en un trabajo antes citado de 1903 considera la significación del vocablo “modernismo” en los siguientes términos:

La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua.

Para no pocos autores el modernismo vendría a ser la versión española del simbolismo, y, de igual modo, se vincularía con el decadentismo, el prerrafaelismo, el esteticismo, el “arte por el arte”, el parnasianismo, y con autores como Oscar Wilde, Baudelaire, D’annunzio, Auguste Villiers de L’Isle-Adam, pero también James Joyce, Constantino Cavafis o Francisco Ferrer Guardia, aunque tantas corrientes y nombres invitan a un análisis más sosegado, y necesario pues reforzaría más si cabe el valor universal de Valle.

Si consideramos la forma en que el dramaturgo implícito en *El marqués de Bradomín* caracteriza al personaje denominado **La dama**, que se presenta “*cogiendo rosas*”, y como una “*figura pálida y blanca, con aquel encanto de melancolía que los amores muertos ponen a los ojos y en la sonrisa de algunas mujeres*”, tal vez nos dé por pensar en algunos cuadros de Dante Gabriel Rossetti o John William Waterhouse, vinculados con el movimiento prerrafaelita inglés. Nos parece importante señalar todo esto para evitar considerar a Valle creación gallega o hispana, y en ambos casos una especie de endemismo galaico o ibérico y ajeno al flujo y reflujo de las ideas en un inicio de siglo vertiginoso. Reparemos también en palabras suyas como “quietismo”, “estilización”, “arcaico”..., que en otros contextos y traídos de otras fuentes, pero con idéntica intención, estaban utilizando otros creadores, algunos escénicos como Meyerhold, o, en otra dirección,

los hermanos William y Frank Fay, que desarrollan una especie de “realismo épico” al frente del Abbey Theatre en sus primeros años.

Digamos entonces que la huella del simbolismo y del movimiento modernista hispánico, que tanta impronta poética llegará a tener con la irrupción de Rubén Darío, es evidente en el Valle dramaturgo, como muestran obras tal que *El marqués de Bradomín* o *Cuento de abril*, entre otras, sobre todo en los usos del lenguaje, en las atmósferas, temas, personajes o situaciones, y, sobre todo, en la visión del mundo, llena de símbolos y contrastes. Se trata de textos que siguen el canon modernista de la forma precisa, de la palabra exacta, y los paralelismos entre Darío y Valle son evidentes. Véase un fragmento de la “Marcha Triunfal” del nicaragüense, y un fragmento del *Cuento de abril* (Valle-Inclán, 2002: 199)

*¡Ya viene el cortejo!  
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros  
clarines,  
la espada se anuncia con vivo reflejo;  
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los pa-  
ladines.*

*Ya pasa debajo los arcos ornados de blan-  
cas Minervas y Martes,  
los arcos triunfales en donde las Famas eri-  
gen sus largas trompetas  
la gloria solemne de los estandartes,  
llevados por manos robustas de heroicos  
atletas.*

*Se escucha el ruido que forman las armas  
de los caballeros,  
los frenos que mascan los fuertes caballos  
de guerra,  
los cascos que hieren la tierra  
y los timbaleros,  
que el paso acompañan con ritmos marcia-  
les.*

*¡Tal pasan los fieros guerreros  
debajo los arcos triunfales!*

EL INFANTE (...) Galopar de centauros es-  
tremece las frondas  
y la estatua de Venus que las lujurias pre-  
cia  
y por el engañoso camino de las ondas  
en su bajel condujo Paleólogo de Grecia.  
Todo aquí es paganía. El mármol que el arado

**Undine, J. W. Waterhouse,  
1872.**



Descubre, cuando abre el surco de la siembra,  
el rizar de las cabras y chivos en el prado,  
el perfume que pone en el pecho la hembra  
lozana, y la fontana -¡Sirenas y tritones  
de piedra! Y la olorosa rosa que da el laurel,  
y la música de las livianas canciones,  
y la abeja de oro, y el panal de su miel.  
Todo aquí es paganía, y hasta el sol es pagano,  
y la tierra materna que da la mies y el grano.

Incluso en obras como *Voces de gesta*, que participando del ideario modernista incorpora otros valores más próximos a un realismo de corte telúrico y heroico, encontramos esa deriva o esa huella del modernismo poético (Valle-Inclán, 2002: 237):

CAPITÁN.- Ya no empreñan hijos las viejas mujeres de los capitanes  
gloriosos, aquellos de barbas floridas como antiguos Martes,  
que los yataganes,  
de roja leyenda,  
cruzan a la entrada de la rota tienda,  
sobre las adargas de cuero de buey,  
con los estandartes  
del Rey.  
GINEBRA.- ¿Y no cuidas, soldado invasor,  
que la hembra aprisada  
en vuestra algarada  
no porta en la mano la antorcha sagrada  
que enciende el amor?  
¿Y no cuidas, soberbio, que el hijo de tanto furor  
beberá en el pecho  
de la hembra forzada,  
odio al forzador?  
¡Que habrá de dormirle la madre en el lecho,  
con el romanciño de vuestro mal fecho,  
rimado en el monte por algún pastor!

Y aquí ya asoma esa visión crítica, que también es propia al simbolismo, y no tanto al modernismo decadentista, tal vez más presente esta última en *El marqués de Bradomín*, pero menos en *Cenizas* o en *El yermo de las almas*, donde se trasluce la pulsión anticlerical del autor.

Es ésta una fase en la que, en nuestra opinión, tiene especial interés esa idea tantas veces expresada por el autor del "quietismo", lo que nos lleva a la estilización, a la transición entre el románico y el gótico, al arte bizantino. En un artículo publicado en 1908 (Valle-Inclán, 2002: 1498) y dedicado a Julio Romero de Torres, comentando el cuadro *El Amor Sagrado y El Amor Profano*, podemos leer:

Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar del tiempo. Porque eso que solemos decir arcaico, no es otra cosa que la condición de eternidad...

A diferencia del modernismo más huidizo de lo real y más amante de mundos lejanos, Valle jamás renuncia a esa dimensión crítica que vemos asomar en las palabras de Ginebra, y en un trabajo de 1892, publicado en *El Universal*, México, en el que compara las tendencias poéticas de Europa y América, hablando de la "literatura bizantina", a la que concede sinónimos como "simbolista, pre-rafaelista o neo-católica", podemos leer (Valle-Inclán, 2002: 1427):

Aquí los poetas, como los trovadores provenzales del siglo XI tienen en su lira las tres cuerdas santas «patria, fides, amor»; allá, más egoístas, sólo cantan los dolores y las tristezas propias, bien que sus tristezas y sus dolores, son los nuestros, los de todos.

Fantástico nos parece el dibujo de los personajes, en cuyo trazo ya adivinamos esa pulsión crítica ante las tristezas y dolores de todos. Se trata de personajes que ora tienen dimensión real de personas ora adquieren una cierta tonalidad evanescente con nombres que invitan a transitar a otros mundos, y así se

puede ver en *Cuento de abril*, en la que no renuncia a la pulsión crítica, a la visión negativa de la atroz España. En Valle-Inclán tiene mucha importancia el nombre de cada personaje y en los nombres de los que habitan estos mundos apenas si encontramos una pulsión irónica o crítica, pues esa pulsión crítica aparece más en la conducta, en el comportamiento, como es el caso del Padre Rojas, sombra que domina la escena en *El yermo de las almas* (Valle-Inclán, 2002: 82):

Aparece en la puerta la figura del jesuita, que se inclina con una cortesía llena de beatitud. Llegó silencioso, helado, prudente.



*The Day-Dream (Enseñación)*, Dante G. Rossetti, 1880.

Los espacios también tienen ese aura propia de una realidad oculta, misteriosa, intangible, que está más allá de lo cotidiano, como podemos ver en el primer episodio de *El yermo de las almas* (Valle-Inclán, 2002: 57):

En una estancia llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor. Los cortinajes blancos de la alcoba cierran todo el fondo, y en los cristales de la ventana ríe el sol, un hermoso sol matinal y otoñal. Sentado, con la abatida cabeza entre las manos y en la actitud de un hombre sin consuelo, está PEDRO PONDAL.

Como se dijo, la obra de Valle se construye a partir de fuertes contrastes, de dualidades y oposiciones que dan cuenta de las circunstancias de la condición humana pero también de la naturaleza de la realidad que en cada momento se recrea. Pero esa dualidad no se traslada a una hipotética división entre los unos y los otros, sino que más bien propende a mostrar cómo la realidad es un campo en el que combaten las más diferentes fuerzas, dando a la lucha por la supervivencia una complejidad soberbia, con lo que la matriz relacional de cada uno de sus textos adquiere una riqueza inusitada, pues que al final se trata de una lucha de todos contra todos en la que no se admite tregua.

En mi opinión, los contrastes tienen especial relevancia en el ámbito de la configuración de los mundos dramáticos, pero también en el ámbito de la conducta de los personajes, siempre sometidos a la alternancia entre dos posiciones fuertemente contrapuestas, lo que acaba por mostrar cuestiones importantes en su caracterización y su construcción escénica. Así, si consideramos el conflicto íntimo que vive Octavia en *Cenizas* observamos como no sólo se coloca a sí misma (y la colocan) en una posición "insostenible" (Laing, 1974), sino que en esa misma posición coloca ella a Pedro, con el que teje aquello que los analistas de Palo Alto, siguiendo propuestas de Gregory Bateson, definieron como "double bind" (Wittezaele y García, 1994). En *Cenizas*, Octavia es un personaje que se mueve constantemente entre someterse a la razón social o someterse a la razón emocional, pero aquí en la razón emocional también hay dos amores contrapuestos, el de su hija y el de Pedro, una situación de amores imposibles similar a la que se presenta en *El marqués de Bradomín*. En el primero de los textos encontramos escenas como la que sigue (Valle-Inclán, 2002: 15-16):

PEDRO.- Contesta. ¿Tú quieres que yo me vaya?

OCTAVIA.- Sí... Yo no... Lo quiere Dios...

PEDRO.- ¿Y que no vuelva a verte?

OCTAVIA.- Sí... ;Lo quiere Dios!

PEDRO.- (*Retrocediendo.*) ;Me iré! ;Me iré!

PADRE ROJAS.- (*A SABEL.*) Llévesela usted.

PEDRO.- (*Con pasión.*) Y no me verás más. ;Adiós, Octavia! ;Mi querida Octavia! ;Adiós, infame!

OCTAVIA.- (*Viniendo como loca al centro de la escena.*) ;Pedro!... ;Pedro!... ;No te vayas! ;No te vayas! ;Aunque me condene!

Ambos personajes viven posiciones insostenibles y ese conflicto interno se puede presentar de modos diversos, entre ellos el melodramático, lo que puede acabar por destruir el conjunto. El mismo contraste entre el deber (razón externa) y el deseo (razón interna) se produce entre el Padre Rojas y el Doctor, y todo ello en un mundo que en el acto primero (Valle-Inclán, 2002: 5) se define como “*estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje*”, con lo que el contraste es más poderoso. La caracterización del Padre Rojas sigue la misma dirección. La conducta corporal del personaje debe obedecer, en escena, a esa lógica interna.

Muchos de sus personajes están en ese tipo de posición insostenible, como la que vive Sabelita, que en la escena primera de la jornada tercera de *Cara de plata* pasa a convertirse en nuevo juguete sexual del temible y brutal cacique tribal (Valle-Inclán, 2002: 321)

EL CABALLERO.- ¿No te vas?  
SABELITA.- No puedo.

En ese “no puedo” podemos leer todos los condicionamientos que impiden una acción de Sabelita que vaya más allá de la sumisión y de la dependencia, y se muestra en toda su monstruosidad la naturaleza atroz del Caballero, que la torna simple objeto que adorna sus dominios. Su cosificación, la de la niña cautiva, llegará a plasmarse en *Águila de blasón* (Valle-Inclán, 2002: 347), en tanto su lamento nos hace saber:

SABELITA.- ¡Siempre encerrada en esta cárcel, con vergüenza de que me vean! Si salgo, es como hoy, para ir a la iglesia, tapada con mi mantilla... ¡Y hasta de la iglesia me arrojan!

Interesante todo esto para ver cómo, en mi opinión, Valle retrata un mundo cruel y salvaje aspirando a una cierta dosis de objetividad, y, por utilizar una expresión popular, sin dejar títere con cabeza, pues si bien el escritor pudiera anhelar blasón de granito y tal vez soñase con verse reflejado en aquel poderoso antepasado incierto, sus dramaturgos implícitos obran en una dirección diferente, al punto de que es difícil, muy difícil, verdaderamente difícil, sentir algún tipo de afecto, veneración o identificación con Juan Manuel de Montenegro, antes al contrario. Y en su figura, Valle, y puede que incluso muy a su pesar,<sup>7</sup> realiza una crítica feroz de las estructuras de poder de la Galicia caciquil y retrasada del XIX y de inicios de XX, tan anclada en el Antiguo Régimen. Y aquí aparecen de nuevo contrastes, entre ese Valle que reclama marquesados, vizcondados y señoríos, y esos sus dramaturgos implícitos, esas voces que descubren la realidad sin posicionarse, de la forma más cruda y descarnada, con una distancia enorme, la necesaria para que sean los lectores quie-

<sup>7</sup> Valle comparte posición con Ramón Otero Pedrayo, amante igualmente de blasones y casas grandes. Ambos mantienen en algún momento, el de Trasalba durante toda su vida, una posición conservadora en lo personal y sumamente radical en lo estético.

nes tomen posición. Y todo ello en mi opinión da una idea precisa del tipo de escenificación que el texto propone, bien lejos del ruralismo, del tremendismo, del naturalismo o del melodrama.

Y no debemos olvidar el contraste entre estilos que se manifiesta con relativa frecuencia, lo que vincula su creación con ese afán de libertad que en el modernismo se representaría con esa naturaleza desatada que asoma por fachadas, vidrieras o cuadros. Un ejemplo magnífico lo tenemos en la descripción de la “decoración” de la jornada segunda de la obra *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (Valle-Inclán, 202: 827), en la que el lujo decadente se mezcla con las peripecias de los buscavidas:

Noche de verano. Luna en la terraza.  
Un patio fragante de rosa y jazmín,  
de su encaje calca la trémula traza  
con juegos de luna sobre el baldosín.  
El intercolumnio descubre el espacio  
de una afrancesada cámara real.  
Cristalinas lámparas quiebran el topacio  
de la luz, y en iris palpita el cristal.

Platican en el estrado,  
bajo el círculo dorado  
y trémulo de la luz,  
DON LINDO y un jorobado,  
guitarrista de tablado  
en el género andaluz.

Ese contraste entre estilos también permite que en todo momento los usos del lenguaje que acompañan a cada uno de ellos operen como mecanismos de extrañamiento, como veremos a continuación, cuestionando en todo momento cualquier concesión al naturalismo o al costumbrismo, peligro evidente si consideramos aspectos superficiales de las comedias bárbaras o los esperpentos (Doménech, 1990).

## 4. Del realismo épico

Volvemos a la cuestión, al problema, del realismo, como estilo, que conoce diferentes corrientes y que en las mismas opera con finalidades diversas. David Ladra (1988) es autor de un pequeño artículo, a propósito de Heiner Müller en el que considera el “realismo y sus formas”, pues en efecto son múltiples las maneras de mostrar lo real, desde la que apuesta por la reproducción fotográ-

fica incluso en sus aspectos más lúgubres, y deviene naturalismo, hasta la que opta por mostrar los elementos más substantivos renunciando a lo irrelevante, y acaba por jugar con contenidos manifiestos y latentes, y puede devenir en simbolismo. Ricardo Doménech (1990: 34) hablaba precisamente de esa doble lectura que exigen textos de apariencia realista que ocultan un universo simbólico que ofrece una perspectiva distinta de ese mismo universo.

En esta segunda línea de trabajo, que demanda esa doble lectura, predomina el “folk drama” (Tillis, 1999), un tipo de pieza dramática basada en tradiciones e historias locales que puede presentar muy diferentes derivaciones, en ocasiones con una marcada dimensión épica, como es el caso de la obra de Synge, *The Playboy of the Western World*, pero también puede generar textos decididamente costumbristas, siendo también obra de Synge *The Tinker’s Wedding*.

Como decíamos, se ha hablado, y con razón, de un ciclo mítico, incluso épico, en el que las figuras heroicas son extraídas del entorno popular, en muchas ocasiones de la Galicia rural, con excepciones como *Voces de gesta*. El profesor Ricardo Domenech (1990: 13), siguiendo tal vez la propuesta cuasi inaugural de Guillermo Díaz-Plaja, hablaba de un “teatro mítico” que tendría en Galicia su escenario, una Galicia que algunas personas han querido ver idealizada y transformada, pero que en realidad reproducía con precisión las estrategias de dominación, sumisión y la estructura feudal de la Galicia real. Una Galicia anclada en las estructuras del Antiguo Régimen y por tanto medieval, arcaica y primitiva, como sus habitantes todos. Aquí asoma esa pulsión primitivista a la que llega a hacer referencia en *La lámpara maravillosa* en la contemplación de las tierras del Salnés (Valle-Inclán, 2010). Valle, como Ramón Otero Pedrayo, muestra un mundo que desaparece, el mundo ansiado en el que las propiedades de los señores muestran escudos de linajes diferentes (Valle-Inclán, 2002: 104).

Jesús Rubio Jiménez, en la introducción a *Martes de carnaval*, recuerda que Jacques Fressard fue quien destacó la posible influencia de un sujeto llamado Mamed Casanova en *Las galas del difunto*. Sin duda, pero en aquel relato titulado “Un retrato” hay mucho más; ahí tenemos un principio básico de ese modelo de folk-drama de carácter histórico y heroico que eleva a la altura de figuras trágicas a simples campesinos, bandoleros o hidalgos. Lo vemos igualmente en dos piezas breves como la *Comedia de ensueño* y la *Tragedia de ensueño*, ambas con una fuerte dimensión simbólica, pero también épica. En aquella noticia breve sobre Mamed Casanova señalaba Valle (2002: 1474):

El célebre bandolero tiene el gesto sombrío, dominador y galán, con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento: es hermoso como un bastardo de César Borgia. En el siglo XVI hubiera conquistado su real ejecutoria de hidalguía peleando bajo las banderas de Gonzalo de Córdoba o el Duque de Alba, de Francisco Pizarro o de Hernán Cortés.

Y así, son, en efecto, muchos de los personajes de las denominadas “comedias bárbaras”, denominación que define muy bien el sentido del “folk drama”. En una nota en torno a la poesía popular, publicada en 1892 en México (Valle-Inclán, 2002: 1390), comenta:

Otro de los elementos sorprendentes de los cancioneros populares son las formas métricas peculiares, primitivas, y algunas veces bárbaras, como pudo serlo el idioma en los siglos medios, pero siempre llenas de encantadora sencillez...

Ahí asoma el gusto por lo arcaico, por lo primitivo y por lo popular, combinación que confiere al drama una dimensión mítica y épica, como podemos ver en el siguiente diálogo, con el que se inicia *Cara de plata* (Valle-Inclán, 2002: 273):

PEDRO ABUÍN.- Ganados de Lantaño, siempre tuvieron paso por Lantañón.

RAMIRO DE BEALO.- Hoy se lo niegan. Perdieron el pleito los alcaldes y no vale contraponerse.

PEDRO ABUÍN.- Eso aún hemos de ventilarlo.

RAMIRO DE BEALO.- No te metas a pleito, con hombres de almenas.

PEDRO ABUÍN.- ¡Casta de soberbios! El fuero que tienen, pronto lo perdían si todos nos juntásemos. ¡No es más tirano el fuero del Rey!

SEBASTIÁN DE XOCAS.- Ya hubo reyes que acabaron ahorcados.

RAMIRO DE BEALO.- En otras tierras.

MANUEL FONSECA.- ¡Montenegros! ¡Negros de corazón!

Más que ante un grupo de labriegos parece que estemos en presencia de un coro griego y el espectáculo entonces podría adquirir una tonalidad diferente si se opta por lo segundo en vez de considerar la “tropa de chalanes” desde una óptica costumbrista que el lenguaje que utilizan en ningún caso posee. Y en esa dirección todos los elementos del drama adquieren un profundo simbolismo, esa condición mítica, ritual, como también podemos apreciar en las primeras palabras de *Águila de blasón* (Valle-Inclán, 2002: 345):

FRAY JERÓNIMO DE ARGENSOLA, de la regla franciscana, lanza anatemas desde el púlpito, y en la penumbra de la iglesia la voz resuena pavorosa y terrible. Es un jayán fuerte y bermejo, con grandes barbas retintas. El altar mayor brilla entre luces, y el viejo sacristán, con sotana y roquete, pasa y repasa espabilando las velas. La iglesia es barroca, con tres naves: Una iglesia de colegiata ampulosa y sin emoción, como el gesto, y el habla del siglo XVII. Tiene capillas de gremios y de linajes, retablos y sepulcros con blasones. Es tiempo de invierno, se oye la voz de las viejas y el choclear de las madreñas. FRAY JERÓNIMO, después de la novena, predica la plática. Es la novena de Nuestra Señora de la Piedad.

Los personajes también tienen denominaciones que refieren su carácter épico, aunque estemos hablando de una épica popular, pues también la “hueste de mendigos”, como coro trágico tiene su propia épica. Hay en Valle una marcada tendencia a mitificar incluso a los personajes más humildes, como habitantes de un mundo mítico. Por mucho que el dramaturgo implícito haga uso en la

caracterización de los motes, tan propio en Galicia, en su diseño hay una cierta tendencia a idealizar incluso en sus desgracias o en sus defectos a las figuras secundarias. Eso se deja sentir, por ejemplo en la titulada *Tragedia de ensueño*, en la que destaca la figura de la Abuela en torno a quien teje una suerte de “épica de la desgracia”, por utilizar palabras de Roberto Vidal Bolaño.<sup>8</sup>

Esa misma tendencia se puede ver en la consideración de los espacios, pulsión que aparece con fuerza en *La lámpara maravillosa* en la que el poeta enaltecido por la contemplación nos traslada una visión transfigurada de las tierras del Salnés, en las que todo adquiere una dimensión simbólica y épica, como formando parte de un ritual telúrico, como en la apertura de la primera jornada de *Romance de lobos*, preámbulo de la aparición de lo que en castellano se conoce como “estantigua” (Valle-Inclán, 2002: 447):

Un camino. A lo lejos, el verde y oloroso cementerio de una aldea. Es de noche, y la luna naciente brilla entre los cipreses.

Y aquí ya aparece esa tendencia a incorporar en la trama los más variados espacios, como en un “vía crucis”, como en un espacio en progreso. En ocasiones la transición entre espacios, o escenas, o jornadas, es la propia de los dramas en estaciones, tan propios del teatro medieval europeo, técnica de composición luego incorporada al expresionismo, al teatro épico o al teatro documento.

Son espacios que ayudan a contextualizar la circunstancia de la situación, de la acción, del personaje, pero que poseen también una dimensión propia en tanto mundos que justifican todo lo anterior. Y aquí es donde aparece el problema supuesto del texto secundario o acotaciones, que en tantas ocasiones ha llevado a decir a no pocos especialistas (en literatura, que no en artes escénicas) que las obras de Valle-Inclán eran poco menos que irrepresentables.

No es esa nuestra opinión, pues entendemos que lo que el texto secundario nos traslada es una atmósfera, un clima, una tonalidad en el tiempo y el espacio, que incluso invita a ser mostrada o dicha en boca de un actor como parte del texto del espectáculo, como si en las acotaciones habitase un narrador, un personaje más; pero no reclama en ningún caso una ilustración escénica fehaciente en los más mínimos detalles. Es un ambiente que en escena se habrá de mostrar con los elementos propios de la escena y que en el texto se muestra con palabras (Valle-Inclán, 2002: 564):

Viana del Prior. Clamoreo de campanas. Noche de luceros. Un hostel fuera de puertas. Hacen allí posada mendigos y trajinantes de toda laya, negros segadores, amancebados criberos, mujeres ribereñas que venden encajes, alegres pícaros y amarillos enfermos que, con la manta al hombro y un palo en la mano, piden limosna para llegar al Santo Hospital. El ocaso los junta en aquel gran zaguán, sin otra luz que la llama del hogar y la tristeza de un candil colgado a la entrada de las cuadras.

<sup>8</sup> De 1998 data su obra *Doentes*, que en su propia ideación supone un homenaje a Ramón del Valle-Inclán.

El dramaturgo implícito focaliza como el ojo de una cámara que va de lo general, Viana del Prior, a lo concreto, el gran zaguán, en donde se recogen las almas de los caminos. De nuevo una visión épica del mundo inhóspito que todas ellas habitan. Creo que en esa combinación tan sabia entre elementos narrativos y elementos dramáticos, tan característica de algunos de sus textos, Valle-Inclán concede una importancia substantiva a esa voz que nosotros denominamos “dramaturgo implícito” y que opera a modo de narrador, un narrador que tiene una considerable dimensión épica, si consideramos la tonalidad de su discurso. Y ese narrador épico tiene especial importancia en las comedias bárbaras, pues es como aquél que cuenta al calor de la lumbre, y es palabra que tal vez quiera ser dicha para ser oída. Sacarlo a escena tal vez fuese un acierto, un elemento para distanciar.

El extrañamiento y la desautomatización del lenguaje están muy presentes en Valle, particularmente en el Valle que va del realismo épico al expresionismo. En ello se anticipa a propuestas de formalistas rusos como Eijembaum o Sklovskij en torno al extrañamiento, que Brecht luego se apropia. También se vincula con lo que Viktor Zirmunskij escribiría en torno a la naturaleza de la poesía, al afirmar que “la poesía es un arte verbal” cuyo material está integrado por palabras (Erlich, 1974: 250). En Valle la palabra lo es todo, sobre todo esa palabra, precisa y medida, con la que, siguiendo a Sklovskij, nos propone redescubrir el mundo. Sirva un ejemplo, de *Águila de blasón*, de cómo los usos del lenguaje provocan ese extrañamiento y ese rechazo del naturalismo o el costumbrismo (Valle-Inclán, 2002: 429):

LA PREÑADA.- Mucha codicia dase mi padre a mover la lanzadera.

LA SUEGRA.- Tiene de entregar una tela al ama del Señor Arcipreste.

LA PREÑADA.- ¿No hacía pensamiento de llegarse a la villa?

LA SUEGRA.- Paréceme que ya mudó la idea, y que seré yo quien haya de verse con el señor Don Juan Manuel. También tengo el corazón compasivo, mas no hemos de seguir toda la vida en un ínterin.

No es ese el lenguaje coloquial de los labriegos gallegos, y lo afirmo con notable conocimiento de causa pues a mis vivencias de habitante de aldea y hablante de esa lengua arcaica me remito. En muchas de sus comedias bárbaras se opta por un lenguaje primitivo, arcaico, idealizado, estilizado o retórico, en el que además se entremezclan estructuras cultas y populares, sin olvidar la forma en que los gallego-hablantes hablan el castellano en Galicia, pues claro está que las dos mujeres que platican en el zaguán de la casa labradora (Valle-Inclán, 2002: 429) no se pronunciarían en tal modo en la Galicia real de finales del XIX. En buena medida Valle “inventa” un lenguaje arcaico para unos personajes que no hablaban castellano, pero que en sus obras lo hablan, y por eso, en tanto lenguaje inventado o “recreado”, en tanto los labriegos se pronunciaban

en mal castellano al hablar con sus señores o con los poderosos”, es una lengua “extraña” y “extrañada”.<sup>9</sup> Y aquí encontramos un paralelismo evidente con el modo en que John Millington Synge hacía hablar a sus personajes en sus conocidos “folk dramas” (O’Brien Johnson, 1982), y que resulta muy similar.

Otro aspecto importante a considerar, que supone una cierta ruptura con las obras simbolistas de su primera etapa, se relaciona con la forma en que se construye la trama, que inicia un tránsito desde la continuidad a la fragmentación, con escenas breves que ya refieren una cierta incorporación de la idea de montaje, tal y como lo utilizará Brecht siguiendo a Eisenstein.

Cada obra de Valle es un artefacto literario único, de ahí deriva su singularidad, y en todas ellas encontramos intuiciones y desarrollos notables. Una de ellas es sin duda *El embrujado*, en cuya primera escena anticipan algunas estrategias narrativas, y dramáticas, que más tarde utilizarán dramaturgos como Bertolt Brecht, tanto en el coro de voces que presenta el conflicto, como en el cantar del Ciego de Gondar que actúa a modo de narrador. No podemos olvidar que en buena parte de estas obras que cualifica de bárbaras, Valle hace uso de un procedimiento que estaba al alcance visual de muchas personas que frecuentaban iglesias pero también atendían a las historias que circulaban de boca en boca y se mostraban en plazas de villas y aldeas. Hablamos claro está de eso que se conoce en el centro de Europa como *Stationendrama* y que consiste en seleccionar escenas y sintetizar en cada una de ellas su esencia, procedimiento común a toda la tradición oral y escénica europea. La trama pierde continuidad e incluso a veces causalidad, y se fragmenta, lo que a veces conduce a aumentar los



**Los proxenetas de la muerte,  
G. Grosz, 1919.**

<sup>9</sup> No olvidemos que ese procedimiento de “desautomatización” del lenguaje es el mismo que ponen en marcha autores vinculados al “absurdo” que escriben en una lengua que no es la materna: Beckett, Ionesco, Adamov.

puntos focales y las miradas, y a lograr así una mayor objetividad, como ocurre precisamente en las escenas primeras de *El embrujado*.

## 5. Obras en clave expresionista

Si bien la clave expresionista puede aparecer en textos diferentes, ya hablamos de *Cara de plata*, en realidad se manifiesta con especial relevancia en un conjunto de obras que tradicionalmente se consideran farsas y esperpentos. Y en las primeras encontramos de nuevo esa mixtura de estilos tan propia de Valle, por cuanto se trata, en casos, de obras para marionetas, escritas en verso y con una evidente dimensión paródica. Así, unas veces la parodia se ocupa de los valores en uso y desuso, como en ocurre en *La cabeza del dragón*, orientada

a poner en valor la estulticia de los poderosos, y otras se centra en una visión ácida y sarcástica del pasado, como ocurre en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, en la que se ofrece una visión demoledora del reinado de Isabel de Borbón, dicha la segunda, en línea con los desarrollos narrativos que conoceremos en las obras que componen *El ruedo ibérico*, como en *La corte de los milagros*.

Somos de la opinión de que es aquí, justamente, en las farsas, y en obras como *La rosa de papel* o *La cabeza del bautista*,<sup>10</sup> donde operan los elementos expresionistas que destacaban

Huerta Calvo y Peral Vega (2003: 2346) en relación con el esperpento y que singularizaba el profesor Sälau (2004: 136, 137) en los siguientes términos: “lo grotesco, el horror, la desmesura, la distorsión, la animalización carnavalesca, la marionetización”. Señala, además, como

Brecht habría acusado a los expresionistas de esteticismo, “de haber olvidado la dimensión social y revolucionaria del arte”, proposición que no es válida en el caso de Valle, por cuanto toda su obra está recorrida por una pulsión crítica que se exagera en el caso de las obras escritas en clave (post)expresionista.

<sup>10</sup> En estas dos obras, tal y como han señalado autores varios, se deja sentir el influjo del Grand-Guignol francés.



**Besuch im Krankenhaus  
(Visita al hospital),  
Käthe Kollwitz, 1929.**

Analizando las raíces de las vanguardias escénicas que irrumpen a finales del XIX, Christopher Innes (1993: 9) señala la importancia del primitivismo, la irracionalidad, los sueños, los modelos arcaicos, el material mitológico y los rituales tribales, justo aquello que Valle incorpora a sus textos de forma tan *sui generis* que esa especificidad es lo que hace su obra única. Y como Artaud, Valle aspiraba a un teatro total, pero asentado en una palabra que debidamente articulada sería como la peor de las pestes. Y es aquí donde aparece con fuerza y determinación una posición crítica de Valle-Inclán ante la realidad circundante que, no obstante, ya se deja sentir en toda su producción anterior, incluso en aquella obra en la que con mayor fuerza se explicita su pasajero coqueteo con un “carlismo” que como otras cosas de su Galicia natal considera desde una posición idealizadora.

Si bien farsas y esperpentos comparten estilo, no es menos cierto que entre ellas se produce una transición evidente, pues si en las primeras abunda ese tono paródico o la crítica mordaz contra la lujuria y la avaricia, en los segundos es en donde aparece con fuerza esa visión crítica de los males de España, lo que en palabras de Max Extrella supone una deformación de la expresión para mostrar así “la vida miserable de España” (Valle-Inclán, 2002: 933). Si bien es cierto, como señalan Huerta Calvo y Peral Vega (2003: 2347), que el esperpento mantiene relaciones evidentes con la farsa, con el sainete y con todas las formas breves de la dramática más popular y procaz, la orientación es otra, precisamente por ser el esperpento un género dramático derivado de la farsa y vinculado estéticamente con el expresionismo. El esperpento supone, en nuestra opinión, un giro substantivo en la obra dramática de Valle-Inclán que no siempre ha sido adecuadamente evaluado en su dimensión literaria y estética. Sigue vinculado con el expresionismo pero se trata de una evolución del mismo, en la línea que Ricard Salvat señalaba entre el subjetivismo y la nueva objetividad. Habría que hablar entonces, aunque con ciertas cautelas, de una exploración de lo que se denominará postexpresionismo. Y ahí radica la grandeza enorme de Valle, del Valle más demiurgo en el ámbito de la forma literaria, del hacedor de moldes, de patrones, de estéticas; del Valle más europeo.

Mario De Micheli en su visión de lo que fue la peripecia del movimiento expresionista, ofrece un relato especialmente interesante por cuanto da cuenta de la peripecia artística y estética de Kandinsky, tan próximo a Valle en algunas propuestas, como muy acertadamente subraya el profesor Álvarez Villalaín (2013), y de cómo nace lo que denomina *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad, un movimiento que “reaccionaba contra todas aquellas formas de arte que, de una u otra manera, eludían los problemas más urgentes, los problemas que una realidad de implacable dureza descubría sin medias tintas y sin circunloquios” (De Micheli, 2002: 108). Entre aquellos artistas plásticos, figuraban Georg Grosz,

Otto Dix o Käthe Kollwitz, quienes asumen una posición tan crítica debido a una experiencia sumamente trágica, la misma que hará que Valle-Inclán acabe por asumir un mayor compromiso con la modernidad tras los efluvios de su inicial antimodernismo. Decía De Micheli (2002: 109) que esa posición radical y extrema, se debía a “la experiencia de muerte y de miseria, junto al espectáculo de hipocresía del burgués, la ostentación de la riqueza y la jactancia de los generales, el desorden de la derrota y el derrumbamiento de una sociedad en la vergüenza...”.

Cardona y Zahareas (2012: 212) publican un breve fragmento recogido del libro de Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, en el que asoma esa nueva posición del antaño admirador de blasones, mayorazgos y foros:

Voy a publicar el próximo mes de marzo *Martes de Carnaval*, que es una obra contra las dictaduras y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces, dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está confortable.

En algún trabajo anterior (Vieites, 2008) hemos señalado como la creación artística, en tanto ámbito que produce conocimiento de la realidad, no es ajena a las propuestas que hacía Jürgen Habermas (1983) en torno a las relaciones entre conocimiento e interés, es decir, en relación a las utilidades y finalidades del conocimiento y de aquellos campos en los que se produce, como el de la literatura, por mucho que Gianni Vattimo quiera negar tal posibilidad (1996: 83). Describe Habermas tres ámbitos científicos que cabría relacionar con los tres grandes paradigmas que hemos considerado en este trabajo en función de la relación creación/realidad, y en cada uno de ellos cabría situar los diferentes estilos que venimos mencionando.<sup>11</sup> En esa dirección, podríamos proponer el cuadro que sigue, de nuevo como propuesta tentativa:

<sup>11</sup> No referenciamos ahora aportes recientes que rechazan el discurso científico y apuestan por una nueva escolástica que considera que todo es texto y cuya finalidad es generar espectáculo, como hicieron los futuristas, los dadaístas, el *pop art*, el conceptualismo y el posmodernismo.

MODO	CIENCIAS	FINALIDAD	ESTILOS
Mimético	Empírico-analíticas	Describir, explicar	Realismo Naturalismo Cubismo Hiperrealismo
No mimético	Histórico-hermenéuticas	Comprender, interpretar	Simbolismo Expresionismo Surrealismo Absurdo
Anti-mimético	Socio-críticas	Transformar, emancipar	Nueva objetividad Teatro épico Teatro documento

En Valle-Inclán, a nuestro modo de leer y entender, ya se puede percibir ese tránsito entre una visión crítica de la realidad y una visión dialéctica, entre una lectura que pretende parodiar y otra que busca transformar, que busca sobre todo que el lector tome conciencia de su condición alienada. Y esa diferencia que existe en la mirada entre las farsas y los esperpentos supone el tránsito entre el expresionismo y la nueva objetividad, que se traduce en la dimensión textual de sus obras, comenzando por el texto secundario y terminando con la configuración de la trama. De nuevo, con el esperpento, Valle (2002: 957) recrea espacios procurando ahondar en su textura, en su tonalidad, en su dimensión expresiva y significativa, como ocurre en *Las galas del difunto*:

La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera: Tapadillo de la Carmelitana: Sala baja con papel floreado: dos puertas azules, entornadas sobre dos alcobas: en el fondo, las camas tendidas con majas colchas portuguesas: En el reflejo del quinqué, LA DAIFA pelinegra, con un lazo detonante en el moño, cierra el sobre de una carta: Luce en la mejilla el rizo de un lunar. A LA BRUJA que se recose el zancajo en el fondo del alumbrado de una escalerilla, hizo seña mostrando la carta. La coima muerde la hebra, y se prende la aguja en el pecho.

Es como si estuviésemos viendo un cuadro de Grosz, de Dix. Otro tanto ocurre, como se puede ver en el fragmento anterior, con los personajes, que se caracterizan también con su lenguaje, y con su nombre, que en un breve sintagma contiene la esencia de un mundo de andanzas y desventuras, como ocurre en *La hija del capitán* (Valle-Inclán, 2002: 1058):

EL GOLFANTE DEL ORGANILLO Y UNA MUCAMA NEGRA MANDINGA  
 LA POCO-GUSTO, EL COSMÉTICO Y EL TAPA BOCAS, PÍCAROS DE LAS AFUERAS  
 UN HORCHATERO  
 LA SINIBALDA, QUE ATIENDE POR LA SINI, Y SU PADRE, EL CAPITÁN CHULETAS DE SARGENTO  
 UN GENERAL GLORIOSO Y LOS CUATRO COMPADRES: EL POLLO DE CARTAGENA, EL BANQUERO TRAPISONDAS, EL EX MINISTRO MARCHOSO Y EL TONGUISTA DONOSTIARRA  
 EL ASISTENTE DEL CAPITÁN  
 UN CAMARERO DE CAFÉ  
 EL SASTRE PENELA Y EL BATUCO, ACRÓBATAS DE CÓDIGO

Estamos ante una caracterización propia de los tipos, tan abundantes en el teatro popular, en el sainete que pervivía en el teatro más popular, pero en el trazo grueso y al tiempo tan preciso y medido que propone Valle-Inclán, podemos aventurar una cierta tendencia a crear un “gestus” social, porque en los esperpentos no se trata tanto de hacer psicología cuanto de afanarse en la sociología, en la dimensión social de la conducta, de la desgracia, del viaje hacia la miseria.

Lo dice Max Estrella al proponer deformar la expresión “y toda la vida miserable de España” (Valle-Inclán, 2002: 933). Esa mirada crítica, a veces realmente dialéctica, está presente, de igual modo, en la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, en la que todo el conjunto adquiere una tonalidad grotesca, que aumenta por el contraste entre la materia dramática y su tratamiento, y adquiere una tonalidad casi perversa en la figuración de los personajes. Como ya se ha dicho, esa “degradación grotesca” (Huerta Calvo y Peral Vera, 2003: 2341) nos aproximan a lienzos de El Bosco, a gravados de Goya, a pinturas y caricaturas de Grosz.

Partir del “gestus” nos aleja de los tipos propios del sainete y del costumbrismo, y nos sitúa de lleno en una estética propia de aquella fase del expresionismo que se denomino nueva objetividad y que Georg Grosz tan bien plasmó en algunos de sus trabajos más notables, pero que tampoco está muy alejada de la pulsión épica de la fase anterior, la de los “folk dramas”, pues en algunos esperpentos existe una clara dimensión épica, al menos en ciertos personajes, y ahí tenemos el caso de *Luces de bohemia*. Y la hipérbole y la degradación en ocasiones nos llevan al surrealismo, incluso al absurdo. En esa dirección, Valle camina a la par de Jarry o de Ghelderode, el uno anterior, el otro posterior.

Hay textos como *Luces de Bohemia* o *La hija del capitán*, sin olvidar *Los cuernos de don Friolera* o *Las galas del difunto*, en los que emerge con claridad esa nueva visión, que va mucho más allá de la que podamos encontrar en obras anteriores de igual filiación expresionista. En *La hija del capitán*, el texto secundario que caracteriza a los personajes opera con la misma lógica con la que luego operará el “gestus” de Brecht, y que podemos también encontrar en la caracterización física de los personajes que pueblan los cuadros de Grosz o Dix. Veamos (Valle-Inclán, 2002: 1076):





EL BATUCO accede, saludando con el puro: Chato, renegrido, brisas de perfumería y anillos de jugador, caña de nudos, bombín, botas amarillas con primores. Un jastialote tosco, con hechura de picador.

*Kriegskrüppel (Mutilados de guerra), Otto Dix, 1920.*

En otras ocasiones, y en el mismo texto, se trata de escenas construidas con la misma mirada, que caracteriza con pocos elementos un estamento determinado del cuerpo social, en este caso las clases dominantes, con una clara pulsión sociológica y crítica (Valle-Inclán, 2002: 1089):

Llegan de afuera marciales acordes. Una compañía de pistoles con bandera y música penetra en el andén. Un zanganote de blusa azul, quepis y alpargatas, abre las puertas de la sala de espera. EL CORONEL, que viste de gala, con guantes bancos, obeso y ramplón, besa el anillo a un Señor Obispo. Su Ilustrísima le bendice, agita-

nado y vistoso en el negro ruedo de sus familiares. Sonríe embobada la Comisión de Damas de la Cruz Roja. Pueblan el andén chisteras y levitas de personajes: Muchos manteos, fajines y bandas.

Otro procedimiento en la construcción de ese “gestus” social y de clase, que permite definir los personajes y mostrar lo que hay detrás del rol social, es el lenguaje, en sus usos cotidianos y en los retóricos, sea en las voces de los habitantes del Círculo, sea en la del Coronel Camarasa o en la de Doña Simplicia. Un lenguaje, que por su carácter, está llamado a provocar extrañamiento y distancia.

Pero igualmente interesante es el modo en que está construida la trama, que en *La hija del capitán* se fragmenta en ocho escenas, que a su vez se descomponen en otras más, pues en la última, la octava, se admiten al menos: (1) La Sini y el Golfante temen ser atrapados mientras el tren se retrasa, (2) llegada de la comitiva, (3) alivio de la pareja, (4) lectura de discurso, (5) llegada de tren, (6) discurso del monarca, (7) voces del pueblo, y (8) partida regia. Evidentemente estamos ante un influjo evidente del cinematógrafo, que mostraba una forma diferente de narrar, cuando de una escena se saltaba a otra, eliminando así la continuidad de tiempos y espacios, la misma que utilizarán los dramaturgos expresionistas y directores de escena tan importantes como Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

¿Estamos hablando del drama épico de Brecht? En ningún caso, pero de un conjunto de elementos que Brecht utilizará de forma permanente, porque las fuentes en las que se buscan son las mismas, y las finalidades caminan en la misma dirección: desvelar y revelar la realidad con una mirada crítica. En esa dirección, hay que decir que en ocasiones autores diferentes elaboran artefactos similares partiendo de fuentes y antecedentes divergentes. Cuando se estrena la obra de Brendan Behan, *The Hostage*, en 1958, una buena parte de la crítica señalaba las influencias notables de Brecht en el dramaturgo irlandés, cuando en realidad el uso de canciones, narradores, y otros elementos que interrumpen el curso de la acción, derivaban de la incorporación de elementos propios de la tradición oral gaélica, y nada tenían que ver con el dramaturgo alemán aún cuando los efectos fueran los mismos. Ignacio García May (2013: 108) insistía no hace tanto en la necesidad de no considerar a Valle un endemismo hispánico, para poder así encajarlo en la modernidad europea de su época, en tanto son muchos los autores que componen su “paisaje artístico”. Tomemos el texto que sigue y cambiemos algunas denominaciones, y tendremos otro que muchos tomaríamos como obra de Valle siéndolo de Joyce (2004: 503), del capítulo 15 del *Ulysses*:

La entrada al barrio de los burdeles, por la calle Mabbot, ante la cual hay una extensión desempedrada de agujas de carriles de tranvías, con esqueletos de vías,

fuegos fatuos rojos y verdes y señales de peligro. Hileras de casas endeble con puertas entreabiertas. Muy de vez en cuando, faroles con pantallas débilmente irisadas. Alrededor del carrito de helados de Rabaiotti, parado, se pelean hombres y mujeres raquíticos. Llevan agarrados barquillos entre los cuales hay cuñas de nieve color carbón y cobre. Chupando, se dispensan lentamente. Niños. La cresta, en cuello de cisne, del carrito, bien erguida, avanza entre la penumbra, blanca y azul bajo un faro. Unos silbidos llaman y responden.

Valle intuye y prefigura una nueva objetividad en el ámbito dramático del mismo modo que Francisco de Goya inaugura la pintura contemporánea en algunas de sus series. Los grabados magníficos de Käthe Kollwitz, en los que muestra los desastres del hambre, la guerra y la pobreza, tienen la misma negrura que los de Don Francisco, dos siglos después.

Esa apuesta por un estilo nuevo que en Europa toma la denominación señalada, se puede de manifiesto también en *Luces de bohemia*, y otros textos, pero resulta especialmente interesante considerarlo en *Los cuernos de don Friolera*, en donde encontramos los elementos antes señalados (“gestus”, ambientación, lenguaje, como elementos que definen en modo crítico una situación) junto a un interesante juego de emisión textual, en tanto como lectores la misma historia nos será contada tres veces. En primer lugar por las voces y marionetas del teatro rudimentario y popular del Compadre Fidel, luego a través de la obra en sí, y finalmente en el romance de ciego que nos llega con el epílogo. Y al principio y al final nos llega la mediación de Don Manolito y Don Estrafalario, que cumplen diversas funciones, desde ser los presentadores del artefacto textual en su conjunto, a ser sus comentaristas, recordándonos, como hará Brecht en su momento, que todo aquello es literatura.

## 6. Conclusiones

Formulamos en el presente trabajo una propuesta tentativa, una hipótesis de estudio, en línea con otras propuestas anteriores de destacados especialistas en la obra de Valle, pero intentando construir una taxonomía global, que en buena lógica precisa de desarrollos mayores. Pero aún a sabiendas de que nuestra propuesta precisa de procesos de falsación, es obligado finalizar con un nuevo cuadro en el que vincular los estilos comentados con los textos salidos de la pluma de Don Ramón María, que sería el que sigue.

SIMBOLISMO	REALISMO ÉPICO	EXPRESIONISMO	NUEVA OBJETIVIDAD	ABSURDO
Drama íntimo Visión decadente	Folk-drama Visión mítica	Farsas Visión irónica	Esperpentos Visión desgarrada	Hipérbole del sin-sentido
<i>Cenizas</i> <i>El marqués de Bradomín</i> <i>El yermo de las almas</i> <i>Cuento de abril</i>	<i>Tragedia de ensueño</i> <i>Comedia de ensueño</i> <i>Águila de blasón</i> <i>Romance de lobos</i> <i>Voces de gesta</i> <i>El embrujado</i> <i>Divinas palabras</i> <i>Cara de plata</i> <i>Ligazón</i> <i>Sacrilegio</i>	<i>La cabeza del dragón</i> <i>La marquesa Rosalinda</i> <i>Farsa de la enamorada del rey</i> <i>Farsa y licencia de la Reina Castiza</i> <i>La rosa de papel</i> <i>La cabeza del Bautista</i>	<i>Luces de bohemia</i> <i>Los cuernos de don Friolera</i> <i>El terno del difunto</i> <i>La hija del capitán</i>	<i>¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?</i>

En nuestra propuesta tenemos en cuenta que los estilos, las corrientes, los movimientos, las ideas que los sustentan en suma, no son patrimonio de nadie. Como puso de manifiesto Martin Esslin, en su estudio sobre el teatro del absurdo, los antecedentes y las fuentes en que bebe este movimiento son muchas, y entre esos antecedentes no podemos olvidar *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura. En algunas obras de Valle encontramos ya elementos que cabría considerar a la luz de esa visión absurda y paradójica de la realidad que emergerá con fuerza en la obra de Ionesco o Beckett. Así, en el texto secundario que inicia la escena octava de *Los cuernos de don Friolera*, en el que tan bien se muestra el “gestus” de los oficiales de la milicia española, ya encontramos esos elementos que luego se harán populares en la dramática absurda (Valle-Inclán, 2002: 1029):

Los otros dos, muy diversos de aspecto entre sí, son, sin embargo, de un parecido obsesionante, como acontece con esas parejas matrimoniales, de viejos un poco ridículos.

Con todo, la mirada absurda asoma con fuerza en los diálogos de Don Manolito y Don Estrafalario, y especialmente en esa maravilla titulada *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* Estamos, a nuestro entender, más allá del esperpento. La mirada ya es otra. No se trata de mostrar una realidad grotesca, deforme, sino más bien un mundo carente de sentido, de lógica. El diálogo de Don Serenín y Don Herculano resulta, además de un sinsentido, más propio de un gag de payasos de circo. Leamos (Valle-Inclán, 1992: 251-252):

DON HERCULANO.- (...) La actitud alemana adoptando para el asesinato de sus grandes hombres la técnica hurdana, nos fuerza a un acto de agradecimiento. Eso

es lo primero que usted tiene que enfocar en su artículo. ¡Lo primero! Hace usted un párrafo algo filosófico, y lo termina usted parafraseando a Doña Concepción Arenal: Abominemos el delito, pero reconozcamos el mérito de nuestros delincuentes, cuyas inteligencias, encaminadas desde la niñez por sanos principios...

Cambia el lenguaje, cambia la perspectiva, cambia la referencialidad y cambia la finalidad. El mundo no es grotesco, es un galimatías imposible (Valle-Inclán, 2002: 993):

DON MANOLITO.- ¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!

DON ESTRAFALARIO.- Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contesto: Yo difunto.

Nuestra propuesta no implica situar en compartimentos estancos las obras consideradas, pues como ya señalamos los estilos en Valle se combinan de forma casi permanente, y en *Voces de gesta* hay elementos simbolistas bien precisos del mismo modo que en *Cara de plata* los hay expresionistas. Nuestra propuesta, en suma, consiste en afirmar y destacar “las plurales estéticas de Valle” que “ratifican su modernidad creadora” (Barriuso, 2009: 150), y que invitan a crear espectáculos que de una vez por todas, acaben por mostrar el potencial escénico de textos magníficos.

## Bibliografía citada

- Abirached, Robert (1993): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- Aguar e Silva, Vitor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- Alonso de Santos, José Luis (2007): *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Madrid, Castalia Universidad.
- Álvarez Villalaín, D. (2013): “Valle-Inclán antimoderno. Notas sobre *La lámpara maravillosa* y las vanguardias”. En *ADE/Teatro*, 144, pp. 121-139.
- Barriuso, Carlos (2009): *Los discursos de la modernidad. Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Brecht, Bertolt (1973): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones Península.
- Cabañas Vacas, Pilar (1995): *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán: (1899-1920)*, Sada, A Coruña, Edición do Castro.

- Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony N. (2012): *Re-Visión del esperpento*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- De Michelli, Mario (2002): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1972): *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos.
- Domenech, Ricardo (1990): "Introducción". En R. M. del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Austral, pp. 9-49.
- Erlich, Víctor (1974): *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.
- Esslin, Martin (2001): *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen Drama.
- Fuchs, Elinor (1996): *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press.
- García Barrientos, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- García May, Ignacio (2013): "Valle-Inclán el europeo. (Barbaras barbas de Valle-Inclán)". En *ADE/Teatro*, 144, pp. 96-119.
- Giner, Salvador (2004): *Sociología*, Barcelona, Península.
- Greimas, A. J. (1973): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Habermas, Jürgen (1983): *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus.
- Hormigón, Juan Antonio (2011): "Valle-Inclán: La mirada del pintor". En *ADE/Teatro*, 136, pp. 126-137.
- Huerta Calvo, Javier y Peral Vega, Emilio (2003): "Valle-Inclán". En Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, II, Madrid, Gredos, pp. 2311-2363.
- Innes, Christopher (1993): *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres, Routledge.
- Joyce, James (2004): *Ulysses*, Madrid, Lumen & Tusquets.
- Kayser, Wolfgang (1972): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Kuhn, Thomas S. (1975): *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hormigón, Juan Antonio (2011): "Valle-Inclán: La mirada del pintor". En *ADE/Teatro*, 136, pp. 126-137.
- Huerta Calvo, Javier y Peral Vega, Emilio (2003): "Valle-Inclán". En Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, II, Madrid, Gredos, pp. 2311-2363.
- Innes, Christopher (1993): *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres, Routledge.
- Ladra, David (1988): "Algunos apuntes sobre el realismo". En *Primer Acto*, 226, pp. 82-85.
- Laing, Ronald D. (1974): *El yo y los otros*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lima, Robert (2003): *The Dramatic World of Valle-Inclán*, Rochester, NY, Tamesis.
- Londré, Felicia H. (1967): "Valle-Inclán and Artaud: Brothers under the skin". En *Edu-*

- cational Theatre Journal*, 19, pp. 455-466.
- O'Brien Johnson, Toni (1982): *Synge: The Medieval and The Grotesque*, Gerrards Cross, Colin Smythe.
- Rush, David (2005): *A Student Guide to Play Analysis*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press.
- Salaün, Serge (2004): "Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista". En Manuel Aznar Soler y María Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Valle-Inclán en el siglo XXI*, Sada, Ediciós do Castro, pp. 125-141.
- Salvat, Ricard (1981): *Historia del teatro moderno. Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona, Península.
- Schulman, Iván A. (1991): "Reflexiones en torno a la definición de modernismo". En Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 65-95.
- Styan, J. L. (1983): *Modern drama in theory and practice*, 3 volumes, Cambridge, Cambridge University Press,
- Tillis, Steve (1999): *Rethinking folk drama*, Westport, CT, Greenwood Press.
- Torre, Guillermo de (1971): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Truxa, Sylvia (1991): "Del modernismo al esperpentismo de Valle-Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje". En Carla Prestigiacomo y M. Caterina Ruta (eds.), *Dal Modernismo alle Avanguardie*, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 127-143.
- Valle-Inclán, Ramón del (1992): *Martes de carnaval*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Austral.
- Valle-Inclán, Ramón del (2002): *Obra completa, II, Teatro, Poesía, Varia*, Madrid, Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2010): *Narrativa completa, I y II*, Madrid, Espasa Clásicos.
- Vattimo, Gianni (1996): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- Villanueva, Dario (2010): "Introducción". En R. Del Valle-Inclán, *Narrativa completa I*, Madrid, Espasa Clásicos.
- Vieites, Manuel F. (2005): *Análise e interpretación de textos dramáticos. Unha introducción*, Vigo, Galaxia.
- Vieites, Manuel F. (2008): "El personaje dramático a la luz de los grandes corrientes de pensamiento. Notas dispersas". En J. A. Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, pp. 259-289.
- Wittezaele, Jean-Jacques y García, Teresa (1994): *La escuela de Palo Alto. Historia y evolución de las ideas esenciales*, Barcelona, Herder.

## Boletín de subscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano (2 números) a partires do número \_\_\_\_\_, incluído.  
Renovación automática anual ata orde de anulación da subscripción. Cota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto do mundo: tarifa vixente).

Suscripción a la revista *Cuadrante* por un año (2 números) a partir del número \_\_\_\_\_, inclusive.  
Renovación automática anual hasta orden de anulación de la suscripción. Cuota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto del mundo: tarifa vigente).

Nome   
Nombre   
DNI

Enderezo   
Dirección   
Código postal  Localidade  Provincia

Teléfono  Correo elect.

Data: , ,   
Fecha

Sinatura:   
Firma

 Amigos  
Valle-Inclán.  
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556  
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

## Domiciliación bancaria

Nome   
Nombre   
con DNI , autorizo ao Banco   
autorizo al Banco

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta  
para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta  
número

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán"  
en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: , ,   
Fecha

Sinatura:   
Firma

 Amigos  
Valle-Inclán.  
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556  
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

