

CUADRANTE

Nº 27

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



Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán, *Don Ramón en su primer viaje a México. El testimonio de Baldomero Menéndez y Acebal.*

Rodolfo Cardona, *Los esperpentos: 1920-1930.*



Laura Giaccio, *Presencia de Ramón del Valle-Inclán en la revista CARAS Y CARETAS.*



PÁXINA

6

22

68

Edita

Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
36620 Vilanova de Arousa
(Pontevedra)

Apartado de Correos Nº 66
www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.es

Número 27. Decembro 2013

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Secretario de redacción

Víctor Viana

Consello de Redacción

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Margarita Santos Zas

Juan Antonio Hormigón

Rodolfo Cardona

Xosé Luis Axeitos

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

Redacción Buenos Aires*Redactora jefe*

María del Carmen Porrúa

Consejo de Redacción

Leda Schiavo

Marcelo Topuzian

Raúl Illescas

Adriana Minardi

Mirtha L. Rigoni

Gladys Granata de Egües

Mabel Brizuela

Germán Prósperi

Laura Scarano

Marcela Romanos

Marta Ferrari

Danilo Santos

PÁXINA

101

119

171

Silvio Martínez Vicente, *Un modelo de simulación sobre Luces de bohemia, de Ramón del Valle-Inclán.*



Xosé María Leal Bóveda, *Os muíños e o ciclo do pan na obra de Valle. Segunda parte.*



Roger Tinnell, con la colaboración de Fernando López-Acuña López, *Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro.*



Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señorán

Comunicación

Luis Menéndez Villalva

Deseño 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 vertidas 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 Editoñal, 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.

Como terán observado os lectores habituais de **Cuadrante**, nos últimos números da revista houbo cambios importantes. Incorporáronse de xeito progresivo ao Consello de redacción recoñecidos valleinclanistas e outros estudiosos de ámbitos relacionados coa obra de Valle-Inclán como as artes, a música ou a historia. Tamén é notoria a substitución do antigo deseño da revista polo que agora presenta -obra de Carlos Sánchez Crestar-, que incorpora novo tipo de letra e disposición de páxina e outorga protagonismo artístico ao rico patrimonio iconográfico relativo ao escritor.

Sen embargo, as novidades non se esgotan aquí. Meses atrás, o presidente da Asociación "Amigos de Valle-Inclán", Joaquín del Valle-Inclán Alsina, prantexou como importante obxectivo a difusión da revista nos países máis destacados pola súa relación co escritor, fose esta de índole biográfica -México-, por unha copiosa produción crítica sobre a súa obra -Estados Unidos-, ou por ambos motivos -Italia, Francia e países sudamericanos, en especial Argentina. Tamén neste sentido, Rodolfo Cardona propuxo a creación de delegacións da Asociación e redaccións correspondentes de **Cuadrante** e propiciou con María del Carmen Porrúa o futuro establecemento da primeira en Bos Aires.

Opasado 19 de xullo, o presidente de Amigos de Valle-Inclán e o director da revista fomos invitados a presentar o número 25 de **Cuadrante** no "XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas" celebrado en Bos Aires. Reunidos a continuación con María del Carmen Porrúa, Marcelo Topuzian e Raúl Illescas, profesores da Universidad de Buenos Aires, acordamos a creación da delegación de Amigos de Valle-Inclán e a redacción correspondente da revista nesta capital, que será a encargada, ademais, da elaboración dun número especial (o 29) dedicado ao estudo da relación de Valle-Inclán con Sudamérica. Intégrana: María del Carmen Porrúa (xefatura de redacción-correspondente), Leda Schiavo, Marcelo Topuzian, Raúl Illescas, Adriana Minardi e Mirtha L. Rigoni, da Universidad de Buenos Aires; Gladys Granata de Egües (Universidad de Mendoza); Mabel Brizuela (Universidad de Córdoba); Germán Prósperi (Universidad de Rosario-Litoral); Laura Scarno, Marcela Romanos e Marta Ferrari (Universidad de Mar del Plata); e Danilo Santos (Universidad de Santiago de Chile).

Este novo número de **Cuadrante** ten tamén unha importante presenza de América nas súas páxinas.

Ábrese cun artigo de Manuel Alberca e Joaquín del Valle-Inclán que, seguindo a testemuña de Baldomero Menéndez y Acebal, aportan datos ata o de agora descoñecidos sobre a primeira viaxe de Valle-Inclán a México. A continuación, o hispanista norteamericano Rodolfo Cardona continúa a súa viaxe crítica polo teatro de Valle en "Los esperpentos, 1920-1930". É o cuarto dun total de cinco artigos que conforman un libro inédito escrito nos anos 80 do pasado século -*Hacia el Esperpento: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro*- que **Cuadrante** ten o privilexio de publicar por entregas. Pola súa banda, a estudiosa arxentina Laura Giaccio, da Universidad de La Plata, tras un exhaustivo escrutinio da revista bonaerense *Caras y Caretas*, analiza a presenza de Valle nesta publicación.

Silvio Martínez, do Centro de Ciencias Humanas y Sociales do CSIC (Madrid), aborda o estudo dun texto literario dende presupostos científicos en "Un modelo de simulación sobre *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán", onde analiza, partindo da técnica de modelado e simulación denominada dinámica de sistemas, as relacións causa-efecto na trama desta obra dramática de Valle. Segue a este traballo "Os muíños e o ciclo do pan na obra de Valle" de José María Leal, un relato contextualizado historicamente da presenza dos muíños tradicionais galegos na literatura de Valle-Inclán. Pon o broche final a este número "Música baseada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro", de Roger Tinell e Fernando López-Acuña, un amplo catálogo das partituras musicais inspiradas na obra de don Ramón.

Francisco Xavier Charlín Pérez,
Director de **Cuadrante**

Como habrán podido observar los lectores habituales de **Cuadrante**, en los últimos números de la revista ha habido cambios importantes. Se han ido incorporando de manera progresiva al Consejo de redacción reconocidos valleinclanistas y otros estudiosos de ámbitos relacionados con la obra de Valle-Inclán como las artes, la música o la historia. También es notoria la sustitución del antiguo diseño de la revista por el que ahora presenta -obra de Carlos Sánchez Crestar- que incorpora nuevo tipo de letra y disposición de página y otorga protagonismo artístico al rico patrimonio iconográfico relativo al escritor.

Sin embargo, las novedades no se agotan aquí. Meses atrás, el presidente de la Asociación "Amigos de Valle-Inclán", Joaquín del Valle-Inclán Alsina, planteó como importante objetivo la difusión de la revista en los países más destacados por su relación con el escritor, fuese esta de índole biográfica -México-, por una copiosa producción crítica sobre su obra -Estados Unidos-, o por ambos motivos -Italia, Francia y países sudamericanos, en especial Argentina. También en este sentido, Rodolfo Cardona propuso la creación de delegaciones de la Asociación y redacciones corresponsales de **Cuadrante** y propició con María del Carmen Porrúa el futuro establecimiento de la primera en Buenos Aires.

El pasado 19 de julio, el presidente de Amigos de Valle-Inclán y el director de la revista fuimos invitados a presentar el número 25 de **Cuadrante** en el "XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas" celebrado en Buenos Aires. Reunidos a continuación con María del Carmen Porrúa, Marcelo Topuzian y Raúl Illescas, profesores de la Universidad de Buenos Aires, acordamos la creación de la delegación de Amigos de Valle-Inclán y la redacción corresponsal de la revista en esta capital, que será la encargada, además, de la elaboración de un número especial (el 29) dedicado al estudio de la relación de Valle-Inclán con Sudamérica. La integran: María del Carmen Porrúa (jefatura de redacción-corresponsal), Leda Schiavo, Marcelo Topuzian, Raúl Illescas, Adriana Minardi y Mirtha L. Rìgoni, de la Universidad de Buenos Aires; Gladys Granata de Egües (Universidad de Mendoza); Mabel Brizuela (Universidad de Córdoba); Germán Prósperi (Universidad de Rosario-Litoral); Laura Scarano, Marcela Romanos y Marta Ferrari (Universidad de Mar del Plata); y Danilo Santos (Universidad de Santiago de Chile).

Este nuevo número de **Cuadrante** tiene también una importante presencia de América en sus páginas.

Se abre con un artículo de Manuel Alberca y Joaquín del Valle-Inclán, quienes siguiendo el testimonio de Baldomero Menéndez y Acebal, aportan datos hasta ahora desconocidos sobre el primer viaje de Valle-Inclán a México. A continuación, el hispanista norteamericano Rodolfo Cardona continúa su viaje crítico por el teatro de Valle en "Los esperpentos, 1920-1930". Es el cuarto de un total de cinco artículos que conforman un libro inédito escrito en los años 80 del pasado siglo -*Hacia el Esperpento: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro*- que **Cuadrante** tiene el privilegio de publicar por entregas. Por su parte, la estudiosa argentina Laura Giaccio, de la Universidad de La Plata, tras un exhaustivo escrutinio de la revista bonaerense *Caras y Caretas*, analiza la presencia de Valle en esta publicación.

Silvio Martínez, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid), aborda el estudio de un texto literario desde presupuestos científicos en "Un modelo de simulación sobre Luces de bohemia, de Ramón del Valle-Inclán", donde analiza, partiendo de la técnica de modelado y simulación denominada dinámica de sistemas, las relaciones causa-efecto en la trama de esta obra dramática de Valle. A este trabajo le sigue "Os muiños e o ciclo do pan na obra de Valle" de José María Leal, un recuento contextualizado históricamente de la presencia de los molinos tradicionales gallegos en la literatura de Valle-Inclán. Pone el broche final a este número "Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro", de Roger Tinell y Fernando López-Acuña, un amplio catálogo de las partituras musicales inspiradas en la obra de don Ramón.

Francisco Xavier Charlín Pérez,
Director de **Cuadrante**





Los esperpentos: 1920-1930

Rodolfo Cardona

Catedrático Emérito de la Universidad de Boston

El primer *esperpento*

Después de la intensificación del grotesco en *Divinas palabras* y en *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y de la inclusión de la historia presentada con una visión absurda y con intención satírica, además de la utilización de la estructura dramática que había utilizado en las *Comedias bárbaras*, sólo hay un pequeño tramo para llegar al *esperpento* propiamente dicho, descubrimiento al que llega Valle-Inclán en el año de 1920 pero de una forma no totalmente plasmada. La primera versión de *Luces de Bohemia*, *Esperpento*, que apareció en el semanario liberal *España* (del 31 de Julio hasta el 23 de octubre de ese año), tenía tan sólo doce escenas. Entre ellas, sin embargo, contaba la crucial en la que Max Estrella teoriza, durante los momentos que preceden a su muerte, sobre la visión y manera del *esperpento* (escena IX en esa primera versión). Lo que faltaba en la versión de 1920 de *Luces de Bohemia* era una mejor y más clara justificación

que explicara cómo llega Max Estrella a su genial intuición sobre la historia de la España moderna y la manera de expresarla artísticamente. Únicamente en la versión que apareció en 1924, con sus nuevas escenas e interpolaciones, llega a conseguir una perfecta coherencia entre la teoría del *esperpento* y los motivos que la inspiran. No es preciso repetir aquí el estudio más o menos exhaustivo que hicimos en *Visión del esperpento* y que reiteramos en *RE-Visión del esperpento* (2012) sobre *Luces* en general y, en particular, sobre el cotejo de las dos versiones. Sin embargo, es preciso insistir en esta diferencia entre las dos versiones de *Luces* para corregir una falsa impresión que ha subsistido y que, involuntariamente propaga Guerrero Zamora en su, por otra parte excelente estudio sobre el teatro de Valle-Inclán, donde se lee que

La práctica del esperpento precedió a su teoría, en lo que se ve el signo de su autenticidad. Así, la pieza maestra del género, *Los cuernos de don Friolera*, data de 1921, mientras que *Luces de Bohemia* donde la nueva estética queda especificada, nació en 1924 (183).

Es de esperar que el tratamiento cronológico de la trayectoria del teatro de Valle-Inclán que se ha ido utilizando en esta serie de artículos haya permitido demostrar el gradual acercamiento hacia esa visión esperpéntica que va adquiriendo este autor al combinar en sus obras aspectos grotescos de su realidad circundante que cada vez va quedando más específicamente plasmada dentro de la perspectiva histórica. En *Luces de Bohemia*, versión de 1920, ya ve muy claramente a dónde ha llegado y por eso, por boca de Max, puede crear el nuevo género y teorizar sobre él. Lo único que faltaba era la clara exposición de los pasos que, dentro de la obra, llevan a Max a esta "iluminación dentro de las sombras" de su ceguera.¹

La teoría, *qua* teoría, queda bien plasmada desde la primera versión de este *esperpento*. Un año más tarde, en *Los cuernos de don Friolera*, sin hacer referencia directa al nuevo género (aunque subtitule la obra "*esperpento*"), vuelve a teorizar sobre este nuevo género y presenta, además, la práctica o los resultados de su teoría. Se podría decir entonces que en *Luces de Bohemia* el *esperpento* se crea *pari pasu* con las circunstancias que llevan a su creador a esa nueva visión; mientras que en *Los cuernos* Valle-Inclán elabora sobre el tema de la visión esperpéntica aplicándola específicamente al género dramático y dando, con una

¹ Juego aquí con el título de la obra de Alejandro Sawa, supuesto "modelo" de Max Estrella, que se publicó póstumamente en Madrid en 1910: *Iluminaciones en la sombra*. Para ver todas las coincidencias entre Max y Sawa, ver Victoria Martínez, "Alejandro Sawa: el hombre que se convirtió en Max Estrella", *Cuadrante*, 25, 2012, 127-152.



amplia perspectiva en cuyo contexto incluye la tradición literaria española, una perfecta aplicación de sus teorías. Así, Valle-Inclán convierte *Los cuernos* en una verdadera teoría y praxis del *esperpento* e, incluso, formalmente divide la obra de modo que estos dos elementos queden claramente divididos, como se verá más tarde.

Para ver detalladamente cómo se llega a la creación de este nuevo género en *Luces de Bohemia* será necesario hacer uso de una exposición del argumento y para evitar repeticiones, y puesto que la creación del nuevo género está ya claramente vislumbrada por su autor desde 1920, se hará uso del texto completo, es decir, el de la versión de 1924.

Trayectoria de una toma de conciencia

Después de los excelentes y exhaustivos trabajos del recordado profesor y académico Alonso Zamora Vicente (me refiero a su estudio *La realidad esperpéntica: Aproximación a Luces de Bohemia* y a su edición de *Luces* para "Clásicos Castellanos" -No 180, Madrid, 1973) no nos puede quedar la menor duda de que esta obra maestra de Valle-Inclán está profundamente enraizada en una realidad circunstancial e histórica que, como un mosaico presenta, siguiendo un procedimiento de reelaboración

artística, la desastrosa, pobre y triste

realidad que fue la España de 1909 a 1920. En muchos aspectos, como el citado aca-

démico y muchos otros críticos han apuntado,

Luces es una especie de "obra con llave"

pero con la peculiaridad de que algunos

de los personajes

en vez de aparecer

con nombres

ficticios y representar

personas

reales (como son



Los cuernos de don Friolera.

Dirección: José Tamayo. Compañía Lope de Vega (1976). Foto: Gyenes

los casos de Max Estrella y de Zaratustra) aparecen con sus propios nombres: Rubén Darío, Dorio de Gadex; y aun otros, como el Marqués de Bradomín, siendo ficticio, sin embargo figura como *alter ego* del autor.

Valle-Inclán comprime en unas veinticuatro horas —que es más o menos el tiempo que transcurre desde el comienzo de la obra, cuando escuchamos al protagonista lamentándose con su mujer de que le han quitado la colaboración en el periódico para el que escribía, hasta la última escena en la taberna de Pica Lagartos donde Don Latino “ahoga su pena” en vino por la muerte de su amigo después del entierro —aspectos esenciales de la historia de España de los años mencionados. En doce de las quince escenas que tiene la obra en su totalidad se dramatizan más o menos doce horas de la vida de Max Estrella —desde que le vemos por primera vez en su casa a la caída de la tarde, hasta su muerte a la salida del sol del día siguiente. Durante esas doce horas sucede algo muy importante: la toma de conciencia de Max sobre la desastrosa situación de su país. Esta toma de conciencia constituye la acción principal de *Luces* y culmina con la escena de la muerte de Max, antes de la cual experimenta el poeta ciego, como en las tragedias clásicas, un momento de iluminación (de visión clara y hasta profética) que le hace comprender no sólo la circunstancia histórica en que ha vivido, sino también, como poeta que es, la forma de expresarla artísticamente. Las tres escenas que siguen son claramente anticlimáticas pero indispensables para confirmar la visión esperpéntica de la realidad española que el poeta ciego *ha visto* tan claramente antes de morir. Efectivamente, las últimas tres escenas nos demuestran que —como había dicho Max, sólo que ahora aplicándose a él— “la tragedia de Max no es tragedia sino esperpento”. Todo desemboca lógicamente en la última frase en boca de Pica Lagartos: “El mundo es una controversia”. Esta frase, inane, este cliché, es la única explicación que se le ocurre al hombre de la calle (*o moyen sensuel*) para definir lo que es, desde todo punto de vista, absurdo e inexplicable, pero que un poeta visionario ha podido comprender tan bien.

El argumento de la obra, dramatizado en una serie de escenas desconectadas pero hiladas temáticamente con una lógica implacable, presenta el proceso gradual por medio del cual un poeta ciego que a veces *cree* que puede ver (“¡He recobrado la vista! ¡Veó! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente![...]”, escena I), llega a *ver* realmente no sólo su propio entierro, anuncio de su propia muerte (“Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? [...] ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?”, escena XII) sino también la verdadera realidad de su mundo circundante, una realidad que él rehusa revestir de dignidad con falsas apelaciones como la de “tragedia”. El proceso es, sin embargo, curiosamente similar al que observamos en el *Edipo Rex* de Sófocles, sólo que más irónico: en Sófocles partimos de un hombre que, pudiendo ver, no ve y cuando llega a ver, se enceguece físicamente sacándose



los ojos como castigo por su inicial ceguera. En Max tenemos a un poeta ciego de verdad quien, a veces, cree ver pero que en realidad no ve y que, sin embargo, a través de una serie de experiencias que circunstancialmente le van poniendo en contacto con el contexto de su vida, llega a *ver* espiritualmente con una claridad meridiana. Lo que ve es el mundo esperpéntico que le rodea para la captación del cual encuentra la fórmula exacta (“matemáticamente” exacta) a través de un símbolo tradicional: el espejo. Sólo que el espejo clásico del mimetismo aristotélico no sería el más adecuado para reflejar este mundo y, así, lo convierte en el único capaz de hacerlo con exactitud matemática: el espejo cóncavo.²

Las escenas anticlimáticas que siguen son importantes para que los espectadores acepten que la visión de Max no era una visión alucinada y subjetiva, sino una visión objetivamente correcta. No hay duda. El mundo de Max era esperpéntico: ya se había visto claramente en las doce primeras escenas, aunque podríamos, tal vez, achacarlo a la extravagancia

Luces de bohemia. Dirección: Lluís Pasqual. Centro Dramático Nacional (1984). (Fotos: Ros Ribas).

² No es necesario repetir lo que el profesor Zahareas y yo escribimos en *Visión del esperpento* y reiteramos en *RE-visión del esperpento*. El lector puede mirar las páginas 37 a 40 de esta última edición.

te presencia del poeta. Pero el mundo *sin Max* continúa siendo un esperpento. *Ergo*, Max tenía razón en su visión final.

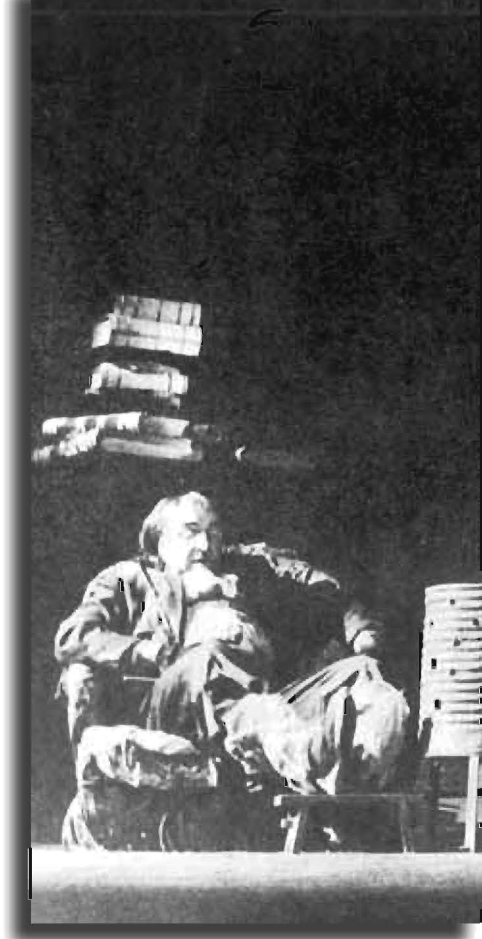
Si bien Valle-Inclán escoge un modelo real para su protagonista —su amigo Alejandro Sawa, cuyas circunstancias en sus últimos momentos fueron tan parecidas, si no idénticas, a las de Max— no tenemos ninguna documentación para demostrar que el proceso de la toma de conciencia de Max, que constituye, como se ha apuntado, el meollo del argumento de *Luces*, corresponda a un proceso similar en Sawa³. Sí tenemos, sin embargo, suficientes datos para poder afirmar que esta toma de conciencia se efectuó en el propio Valle-Inclán y que fue posesionándose de él gradualmente

durante un largo período de tiempo que podría muy bien corresponder al utilizado en el transcurso histórico del primer esperpento y que va de 1909 a 1920 (es decir, de *Romance de lobos* a *Luces de Bohemia*).

No es necesario repetir aquí lo que otros han documentado ampliamente sobre la trayectoria ideológica de don Ramón.⁴ Sí es preciso, sin embargo, hacer hincapié en el hecho de que Valle-Inclán, durante su vida de escritor, pasa desde un momento en que vive más bien ajeno a la circunstancia histórica nacional —momento que quedó plasmado por Ortega en las palabras “princesas y bernardinias” que utilizó al reseñar las *Sonatas*⁵— a otro en el que el mundo real e histórico que le circunda se le impone como factor ineludible; es decir, el mundo de los *esperpentos*.

Es preciso hacer una aclaración antes de continuar. Se ha confundido muchas veces la *visión esperpéntica* (eminentemente historicista como creo que hemos demostrado en nuestro libro el profesor

Zahareas y yo) con aspectos *grotescos* que se dan en la obra de Valle-Inclán casi desde sus comienzos. Si no se diferencian estos dos términos, es posible afirmar, como han hecho muchos, que lo *esperpéntico* es una constante en su obra y que *no es nuevo* en él cuando con este nombre aparece por primera vez



³ Esta impresión ha sido confirmada después de leer el libro del profesor Allen Phillips sobre Sawa: *Alejandro Sawa: Mito y realidad*. Madrid, 1976.

⁴ Pero es indispensable mencionar el imprescindible libro de Juan Antonio Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, Serie B., 1972 y el artículo de Luis Seoane, “Valle-Inclán y su conducta política” en *Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 227-243.

⁵ En las páginas 48 a 56 de A. N. Zahareas et al, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, 1968, se puede encontrar una reproducción de esta reseña de *Sonata de estío*. También José Esteban en su libro *Valle-Inclán visto por...*, Madrid, 1973, 17 a 28. La reseña de Ortega fue originalmente publicada en *La Lectura*, febrero de 1904.



en 1920. Lo que se debería decir es que lo *grotesco* no es nuevo en el Valle-Inclán de 1920, como la serie de artículos anteriores a éste han demostrado. En cambio, la *visión de lo esperpéntico*, es decir, la inmersión de Valle-Inclán en la historia contemporánea de su país, sí que es nueva y se inicia después de la Gran Guerra y obtiene su primera expresión teórico-práctica en la versión de *Luces* de 1920. Hay que aceptar, pues, la presencia de un proceso gradual que lleva a Valle-Inclán, a través de los años, hacia su *visión esperpéntica*; y es este proceso lo que él ha querido expresar valiéndose de una máscara —Alejandro Sawa— útil por presentar, quintaescenciada, muchas de las características que él deseaba incorporar en esa crónica de la vida bohemia de los intelectuales españoles en el Madrid de las primeras décadas de siglo XX. Visto así este proceso, comprendemos fácilmente los “anacronismos” que plagan la obra: referencias a hechos de los años 19 y 20 que coinciden con la presencia de Rubén Darío, muerto el año 16; la posible referencia a Mateo Morral, el anarquista, en el paria catalán de la escena VI; la referencia a hechos que podrían corresponder a los de la “Semana Trágica” de 1909 simultáneamente con referencias más contemporáneas con la fecha de la composición, como la

***Luces de bohemia*. Dirección: George Wilson. TNP (Francia, 1963)**

jefatura de gobierno del Marqués de Alhucemas, etc. etc. Todo esto más la referencia directa a las huelgas de los años 19 y 20, cuando Valle-Inclán escribe la primera versión de esta obra, y a su propia circunstancia personal (sus propios y bien conocidos “ayunos”, sus dificultades financieras, su ruina con la agricultura), son datos que nos ayudan a explicarnos esa gradual toma de conciencia del mundo político y social que le circunda.⁶

Puede sorprender que en esta serie de artículos en los que se traza la trayectoria del teatro de Valle-Inclán y en un capítulo que se ocupa de esa trayectoria con respecto a su estética, se trate de demostrar si esa toma de conciencia que vemos claramente en Max corresponde o no a la del propio autor. Pero puesto que se ha hecho tanto hincapié en que el modelo de Max es Sawa, y como no ha sido posible documentar una toma de conciencia en este desafortunado bohemio y sí en don Ramón, creo que no está de más apuntar esa posibilidad que, desde luego, enriquece aún más los niveles de interpretación de la obra y pueden también esclarecer el proceso creativo de su concepción. Este proceso es ya bastante complejo como el libro de Zamora Vicente lo demuestra. Pero se trata aquí de ver cómo este proceso se expresa dramáticamente en *Luces de Bohemia* y de qué recursos estéticos echa mano su autor.

La obra se inicia con una escena en la que se dramatiza una circunstancia enteramente personal del protagonista —la miseria de Max y de su círculo familiar— conectada con el mundo exterior por la arbitraria decisión del “Buey Apis” de cancelar la colaboración del poeta en el periódico para el cual escribía. Todo es visto desde dentro: sufrimiento personal, hambres, autoconmiseración

hasta el punto de contemplar, melodramáticamente, la posibilidad de un suicidio colectivo. Max se revela como un iluso que cree poder ver pero que no ve más allá de su única escapatoria temporal, la borrachera que pueda proporcionarle el vino en la taberna de Pica Lagartos. Y este deseo se cumple con la llegada de don Latino, su compinche. Pero el hecho es que todo conspira contra él; hasta su supuesto amigo le estafa en el trato de los libros.

Hay que hacer notar que desde un principio Valle-Inclán hace uso del motivo de la *representación* (o sea, el del “teatro dentro del teatro”): Latino, para sacar a Max de su casa, sugiere que vayan a reclamarle a Zaratustra el engaño y deshagan el trato de los libros. Sabe de antemano que no será posible, pero *lo pretende*. Le dice a Max que no es necesario que devuelva el dinero sino que basta con que *haga el gesto*. En fin, que todo resulta ser una *comedia* pues tan pronto como llegan a la cueva de Zaratustra nos damos cuenta de que el librero y Latino se habían puesto de acuerdo para estafar a Max. El público comienza a identificarse con la miserable circunstancia de este pobre hombre ciego y querrá compadecerle.

⁶ El citado libro de Hormigón constituye, aún hoy día, el estudio más documentado de esa toma de conciencia que se opera en Valle-Inclán después de la Gran Guerra. Y del mismo autor tenemos su indispensable *Biografía cronológica de Valle-Inclán* en la que se encuentra una más completa y convincente documentación.

En la cueva de Zaratustra, después de la comedia de la disolución del trato, se inicia una conversación inspirada por la llegada de don Peregrino Gay en la que, entre otras cosas, se contrastan aspectos de la vida en España y en Inglaterra. Se centra la discusión en las prácticas y creencias religiosas de ambos países. Ahora Max ya tiene el público que le oiga y entonces empieza a hacer despliegues de su ingenio, su chispa y su humor (como dicen que don Ramón hacía en las tertulias que frecuentaba): les explica cómo es la religión en España. En fin, se habla mucho, se discute, se expresan chispeantes ideas. Sobre todo, se pasa el tiempo en especulaciones más o menos abstractas: la posibilidad de una religión nacional, etc. Es la típica tertulia de intelectuales en la trastienda de una librería, sólo que el dueño acaba de estafar al pobre y desgraciado poeta ciego que la ameniza y, sin embargo, es capaz de declarar que "sin religión no puede haber buena fe en el comercio." Max ignora todo esto. No ve, no se da cuenta.

Mientras hablan se escucha al fondo ruido de disturbios callejeros: "*Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado*" reza la acotación. Los intelectuales que hablan literalmente dan su espalda a todo lo que sucede fuera. Continúan su tertulia como si tal cosa. Al final Max y Latino deciden ir a donde ya la hija del poeta había dicho que terminarían: en la taberna de Pica Lagartos.

En la taberna se dispone lo del décimo de lotería que será lo que motiva la continuación, durante esa noche, de la peregrinación bohemia de Max y Latino, y que permitirá, al final de la obra, su remate irónico, trágico y absurdo. Por el décimo decide Max empeñar su capa lo cual lleva al mozo de la taberna al exterior de donde regresa herido a causa de los disturbios callejeros. Se anuncia que se ha declarado una "huelga general". Max, aún dentro de su circunstancia personal, sólo desea perseguir su ilusión del décimo. La vendedora de lotería, la Pisabién, se había marchado con el grupo de parroquianos que salieron a manifestar su adhesión a la huelga. Seguros de que el décimo, un capicúa, saldrá premiado, salen en su busca.

Tarde esa noche caminan aún por las calles de Madrid llenas de vidrios rotos que Max nota al pisarlos. "De rodar estoy muerto", le declara a Latino. Hasta este momento el único contacto directo con la circunstancia del mundo político-social a su alrededor han sido los vidrios rotos que ha sentido bajo sus plantas. Por fin aparece la vendedora y Max puede recuperar su décimo. Están frente a la buñolería "modernista" de donde sale un grupo de jóvenes epígonos de ese movimiento y capitaneado por el mequetrefe Dorio de Gadex. Lo primero que hace éste es lanzarle a Max el siguiente comentario: "¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!" Agredido por el tono irónico de la frase y viéndose de nuevo ante un público delante del cual siempre le gusta *representar*, Max lanza su categórica frase "Yo me siento pueblo", añadiendo luego: "Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando

traducciones y haciendo versos”.⁷ No se sabe, en este momento, hasta qué punto lo que dice es sincero o sólo una pose.

Los jóvenes intelectuales, epígonos del Modernismo, y que viven en un mundo ajeno al de la realidad político-social circundante —aunque su mundo es miserable y mezquino como el que más— dan una demostración de lo que constituye para ellos *su protesta* en contra del gobierno cantando los “Nuevos Gozos del Enano de la Venta”.⁸ El escándalo que hacen atrae “la patrulla de équites municipales” capitaneados por Pitito, ante los cuales decide Max, como acostumbra, desplegar su ingenio para diversión de su público a costa de la “autoridad”.⁹ Max siempre se pone a tono cuando se le presenta un auditorio a quien divertir. La consecuencia de sus ocurrencias es que termina en la “Delega” donde continúa haciendo despliegues de su ingenio y dando espectáculo a sus

jóvenes admiradores que le han seguido. Al sobrepasarse con su bromas, el Inspector, Serafín el Bonito, decide castigar duramente su frescura y le envía al calabozo ante la protesta de los jóvenes modernistas quienes, al verse amenazados con tener que dormir en la cárcel, salen de prisa acompañados por Latino.

⁷ Es curioso como la biografía citada del profesor Phillips, sin referirse a ello, muestra cómo esta frase de Max es, en efecto, aplicable a Alejandro Sawa.

⁸ Zamora Vicente sospecha que en estos “Gozos” exista una referencia al general Valeriano Weyler (88 y siguientes). Aun así no van más allá de una sátira inocente.

⁹ En el libro de Francisco Madrid (*La vida altiva de Vale-Inclán*, Buenos Aires, 1943), como en el de Ramón Gómez de la Serna (*Don Ramón María del Valle-Inclán*, Austral 427) se pueden encontrar muchas anécdotas atribuidas a don Ramón en las cuales actuó de forma muy parecida a como Max actúa en esta ocasión y, más tarde, en la Delega.

En las declaraciones que hacen los guardias en la “Delega” tratan de implicar a Max en los “disturbios callejeros” y hasta le acusan de “gritos internacionales”. Esto es deliberadamente irónico ya que, como se ha visto, Max ha permanecido completamente al margen de los acontecimientos políticos que han transcurrido desde el comienzo de la obra pero sólo como trasfondo de la acción.

De hecho, el primer contacto entre la acción principal, de la que Max es protagonista, y el trasfondo político-social toma lugar en la escena siguiente, la VI, en el calabozo donde los guardias le encierran después de maltratarle. El poeta continúa hasta este momento inmerso en su circunstancia personal. En el calabozo se encuentra con Mateo, el paria catalán, quien empieza a abrirle los ojos al poeta ciego. Aquí Max, por primera vez, deja de actuar y empieza a interesarse y a tomar contacto con el mundo político-social que le había estado rondando. No hay duda de que cuando el preso le dice “conozco la suerte que me espera: cuatro tiros por intento de fuga. Bueno, si no es más que eso...” y en todo el resto de la escena, Max entra de lleno en la situación; y cuando llora al final, ya sus lágrimas y su indignación son verdaderas. En el abrazo final de esta escena VI se hermanan Max y el preso porque el poeta ha llegado, por fin, a una plena toma de conciencia sobre su mundo.

Valle-Inclán, dramaturgo ya con plenos poderes y completo dominio de su arte, ha ido mostrando, paso a paso, cómo un Max Estrella encapsulado den-

tro de su desgracia personal —ceguera, pobreza, miseria, abandono de todos— pasa a un Max Estrella con plena conciencia de que su desgracia personal es pálida cuando se compara con la realidad social que le circunda.

Todavía, sin embargo, se siente herido en su dignidad personal y por eso decide ir a ver al Ministro de la Gobernación para protestar *su atropello*. Hay que notar que en la escena VIII —la central en esta obra de quince escenas— cuando Max confronta al Ministro con los hechos de su aventura en la cárcel, no hace mención alguna de la situación del paria catalán ni procura interceder por él. Pero volviendo a la escena VI en la que se dramatiza su toma de conciencia, nos damos cuenta del genio dramático de don Ramón al yuxtaponer esa escena a la de la Redacción de *El Popular*, adonde llegan los epígonos del Modernismo a protestar el tratamiento que los guardas le han dado al “Victor Hugo de España”.¹⁰ Al ser testigos en esta escena, la VII, de lo que en ella se habla, nos damos cuenta de lo esperpéntica —es la única palabra que cabe— que es la situación de estos seudointelectuales quienes, ajenos a la verdadera situación política y social que les circunda, pasan el tiempo en pura palabrería: “[...] así”, comenta Latino, revertiéndonos la olla vacía, “los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes”. A lo que Dorio de Gadex añade “y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado.” Nótese lo mezquino de esta temática y cuán lejos están estos hombres de una toma de conciencia sobre la realidad que a Max le ha sido dado experimentar en esos mismos instantes en que ellos pasan el tiempo charlando sobre periodismo y teosofía. Porque hay que indicar que las escenas VI y VII corresponden a un tiempo cronológicamente simultáneo. Y simultáneos son, así mismo, el final de la escena séptima y el principio de la octava en la que Dieguito del Corral, hablando por teléfono con



Luces de bohemia. Dirección: José Tamayo. Compañía Lope de Vega (1971)

¹⁰ De nuevo, una frase aplicable a Sawa según el libro citado del profesor Phillips.

don Filiberto, le confirma que la orden para poner en libertad a Max Estrella ya ha sido transmitida. La utilización de un montaje de escenas simultáneas que ya había empezado tímidamente en *Águila de blasón* y en *Romance de lobos*, adquiere aquí una función más importante que será aun más atrevidamente utilizada en *Cara de Plata*.

Las escenas VIII y X son estructuralmente necesarias para completar la trayectoria del Max “ciego” al Max “vidente”. Por medio de su entrevista con el Ministro de la Gobernación y lo que allí sucede, y de su encuentro con la Lunares en un paseo con jardines con “*patrullas de caballería*” al fondo, Max llega a una conciencia completa de su verdadera situación personal: lejos de ser un héroe trágico es un pobre diablo incapaz de ninguna acción heroica ni positiva dentro de su contexto personal o social. Ha llegado, literal y figurativamente, al “fondo de los reptiles”. La escena IX, por otro lado, queda estructuralmente fuera de esta trayectoria. Su función dramática es menos defensible.¹¹ Simbólicamente, sin embargo, la escena IX representa la despedida del Max (Valle-Inclán?) modernista de Rubén Darío. Ni Max ni Valle-Inclán pueden continuar dentro de este “mundo” después de la toma de conciencia que han experimentado. Es significativo que en esta escena Max interviene más bien poco. Ya no es el ocurrente parlanchín que había actuado en la cueva de Zaratustra, opinando sobre todo y derrochando su ingenio o, más tarde, con los modernistas y en la “Delega”. Ahora escucha la conversación entre Rubén y Latino y sus comentarios, como “Eterna la nada” que de vez en cuando tercia, son escépticos y pesimistas. Habla de la muerte, con la que parece estar obsesionado: “Rubén, acuérdate de esta cena”, palabras que auguran su fin y que hacen eco de “la última cena”. La despedida de Max y Rubén tiene, entonces, una doble función: indica la separación de estos dos amigos quienes irán por sendas distintas y anuncia la muerte de Max. El anacronismo de la presencia de Rubén, quien murió el año 16, es también un acto simbólico de despedida.

La escena undécima es esencial para destacar la trayectoria de Max hacia un compromiso con su realidad circundante. Es en esta escena en la que Max se da plena cuenta de que las circunstancias de esa fatídica noche le han conducido a un infierno: “Círculo dantesco”, es la expresión que utiliza cuando, desesperado, al final de la escena, invita a Latino a que se tiren desde el viaducto. Pero esta vez Max no bromea.

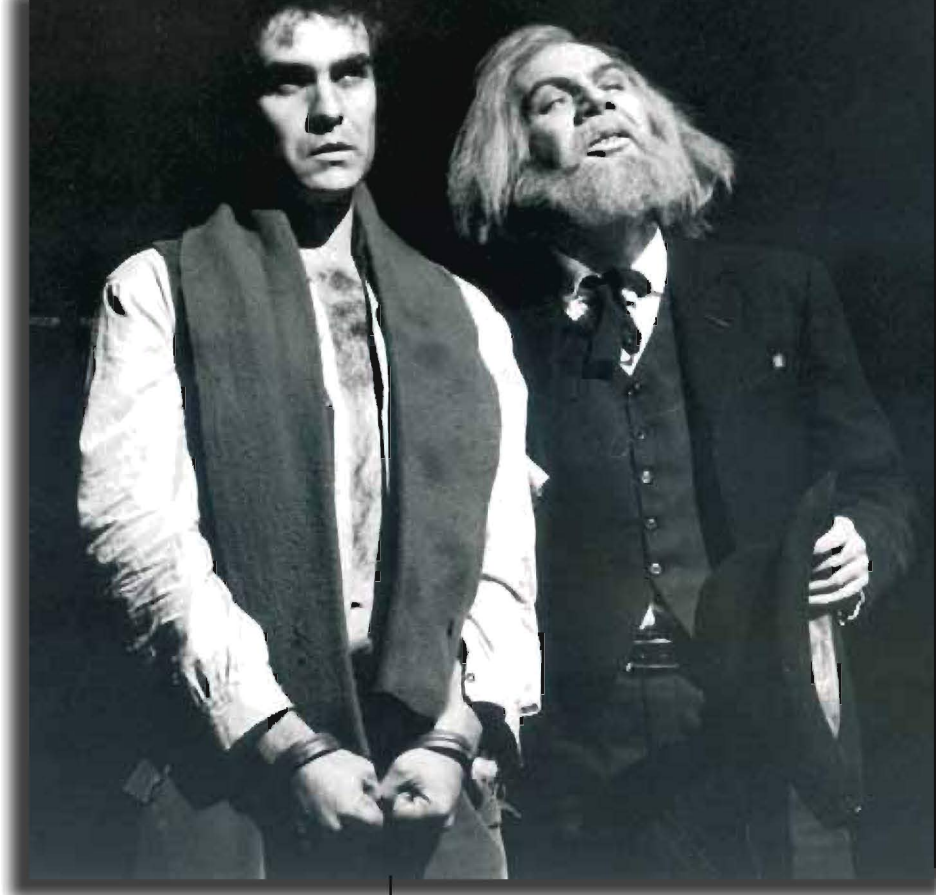
La escena empieza con la frase de Max “También aquí se pisan cristales rotos”, que es como la manera física de establecer contacto con ese trasfondo político-social que le ha estado rondando. La primera vez que Max comentó sobre los vidrios rotos que sentía bajo sus pies —en la escena cuarta— todavía no había

¹¹ De hecho, en la puesta en escena dirigida por José Tamayo, esta escena, con la que se abre la segunda parte de la representación, después del intermedio —y después de la escena magistralmente realizada, en el despacho del Ministro— es la de menos efecto. Me atrevería a asegurar que, por lo menos ese montaje no hubiese sufrido con su eliminación. Es posible que otros directores encuentren una forma de darle mayor impacto dramático en el contexto de la obra, como trató de hacer Elena Pimenta, pero equivocadamente, en mi opinión.

tomado pleno contacto con lo que significaban los disturbios callejeros que estaban teniendo lugar a su alrededor e iba ajeno a lo que estaba sucediendo. En esos momentos estaba únicamente atento a buscar su suerte en el décimo de lotería que era su esperanza de solucionar sus tribulaciones económicas y de redimir su miseria: "el capicúa de sietes y cincos." Ahora, en esta escena XI, está muy consciente de lo que está sucediendo y lo primero que hace es renegar de todos y, en particular, de "nosotros los poetas".

Inmediatamente se escuchan los gritos angustiosos de "la Madre del niño" y Max desea saber "¿Quién grita con tal rabia?" Es la madre cuyo hijo ha matado una bala perdida. Entremezclados con esos gritos trágicos escucha Max, y por supuesto, el público, los comentarios inanes de los que se han reunido alrededor de esa pobre mujer: "La Autoridad también se hace cargo." "Son desgracias para el restablecimiento del orden." "El pueblo que roba en los establecimientos públicos donde se abastece en un pueblo sin ideales patrios". "El principio de Autoridad es inexorable", y cuando uno protesta, "con los pobres", otro añade que "Se ha matado por defender el comercio que nos chupa la sangre". Pero a estos comentarios se añaden replicas aún más inanes: "Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo." "El comercio honrado no chupa la sangre de nadie". "Nos quejamos de vicio"...etcétera. Es después de estos comentarios escuchados por Max, ahora consciente de lo que está pasando, que le pide a su compinche: "Latino, sácame de este círculo infernal".

Al final de esta escena se reúnen todos los motivos más importantes que habían aparecido hasta ahora y puede verse cómo Max, ya sin lapsos, está comprometido plenamente con la situación político-social y se siente asqueado por



Luces de bohemia. Dirección: José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México (1977)

todos los intelectuales que han vivido y continúan viviendo engañándose a sí mismos, creando su arte al margen de la sociedad y de la realidad política que les circunda.

Se escucha de pronto “un tableteo de fusilada” que hace que la voz de la madre del niño muerto vuelva a oírse, traspasando a Max “con esa cólera trágica”. Cuando Latino cínicamente comenta que en todo eso “Hay mucho de teatro”, Max le impreca: “¡Imbécil!” Se hace saber la causa de la fusilada: “un preso que ha intentado fugarse”. Max comprende y su rabia —auténtica— no le permite hablar: “Estoy mazcando ortigas.” Adivina el fin de su compañero de celda y, por primera vez, da expresión clara a la circunstancia histórica que está viviendo:

“La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza”.

Y procede a repasar su actitud personal ante ella:

¹² Nótese el significativo oxymoron que ha sido inspirado por el contexto de esta misma escena: la tragedia del niño inocente, muerto por una bala de los que, supuestamente, defienden el orden público, yuxtapuesta a los inanes comentarios y actitudes de la gente. Y es, precisamente, el recuerdo de estos comentarios lo que le lleva a la denuncia de Latino.

¹³ Las que se comentaron en la escena segunda y que constituyen la literatura que leen esas mismas personas que hacen el tipo de comentarios que indigna a Max.

“Me muerdo de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga”.¹²

“¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tu eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas,¹³ llévame al viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo”.

Don Latino, creyendo equivocadamente que Max continúa representando como hacía, horas antes, esa misma noche, le dice: “Max, no te pongas estupendo.” Es evidente que no se ha compenetrado con la toma de conciencia de su amigo y continúa al margen de todo, dentro del vacío de su insulsa bohemia.

La única consecuencia viable y lógica para Max, como poeta, después de su toma de conciencia, es crear una forma de expresión artística en consonancia con la realidad aprehendida por él y a la que, anteriormente ha llamado, entre otras cosas, “trágica mojiganga”. Hay varias cosas que se desprenden lógicamente de su experiencia:

1. Que “la tragedia nuestra no es tragedia”.

Que “los ultraístas son unos farsantes” (con lo que quiere dar a entender que todos los poetas que se dedican a crear Arte, siguiendo criterios puramente formales sin prestar atención a la expresión de la angustiada situación social que les rodea, son falsos a sí mismos y a su medio).

2. La necesidad de crear un nuevo símbolo para el mimetismo artístico que reemplace el clásico “espejo”. Se le ocurre que el más apto sería “el espejo cóncavo”:



“Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española (antes llamada “trágica mogiganga”) sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”.

Porque,

“España es una deformación grotesca de la civilización europea”.

Sin embargo,

“La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta.”

Por consiguiente,

“Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”.

Y, por último, la invitación:

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

Luces de bohemia. Dirección: Lluís Pasqual. Centro Dramático Nacional (1984). (Fotos: Ros Ribas).

El Esperpento, acaba diciendo, no es una invención suya: “El esperpentismo lo ha inventado Goya”.¹⁴

El objetivo de esta detallada y, posiblemente, tediosa presentación del argumento de *Luces de Bohemia* ha sido presentar paso a paso a la escena donde Valle-Inclán crea *la estética* del Esperpento en su contexto total. Es decir, como consecuencia lógica y *dramáticamente coherente*, de la toma de conciencia que gradualmente se ha ido operando en Max durante las escenas anteriores. Ahora que el Esperpento ha sido aislado como categoría estética –la única capaz de dar expresión a “toda la vida miserable de España”, incluyendo, por supuesto, la del propio Max Estrella, este muere en las circunstancias “esperpénticas” tan bien conocidas.

De hecho, como se sugirió anteriormente, todo lo que acontece después de esta escena, la XII, es mera ilustración de lo esperpéntica que es esa vida miserable de la que habla Max. Hay, primero, el velorio; luego, el entierro en cuya escena reaparece Rubén Darío junto con el *alter ego* de don Ramón, el Marqués

de Bradomín. En ella vuelve a reincidir Valle-Inclán en autorrepresentación al hablar el Marqués de haber elegido a Shakespeare por maestro “en el tiempo de mis veleidades literarias”. Se refiere, naturalmente, a sí mismo y a sus primeras *Comedias bárbaras* y otras obras en las que utiliza una estructura y técnica sespirianas, como se apuntó.

Típicos de don Ramón son los comentarios que hace el Marqués sobre Hamlet y Ofelia y sobre los hermanos Quintero. La función dramática de esta escena en el cementerio es la de contrastar al recién enterrado poeta ciego Max Estrella (quien, después de todo, ha sido el único entre ellos que ha *visto*) con Rubén Darío, quien continúa en un mundo aparte, ajeno a la realidad cotidiana, y con el Valle-Inclán de las *Sonatas*. Don Ramón desea asegurarse de que

identifiquemos al Marqués con él al hacer referencia a circunstancias personales: “Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme en mi pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura”.¹⁵

La última escena de *Luces* es como el retorno al lugar del crimen. Latino ahoga su pena por la muerte de su amigo, o su culpabilidad por haberle dejado abandonado después de despojarle de su cartera con el número premiado de la lotería. Es importante esta escena, para remachar la visión que se ha presentado del botarate don Latino, un esperpento en sí mismo. Al llegar a sus manos un ejemplar de “la *Corres*” con la noticia del doble suicidio de la esposa e hija de Max, es posible que Latino se dé cuenta por fin de lo que es el Esperpento, cuya estética había creado en su presencia el poeta ciego antes de morir: al co-

¹⁴ No es necesario ahora entrar de nuevo en la interpretación de esta escena tantas veces citada que puede verse en *RE-Visión del esperpento*, la versión corregida y aumentada de *Visión del esperpento*.

¹⁵ Valle-Inclán había vivido en la finca La Merced, cerca de la Puebla del Caramiñal, desde 1913. En 1917, después de sus intentos de vivir de la tierra, su hacienda no prospera y su economía empieza a resentirse. Poco después decide regresar a Madrid. Lo de las tantas mujeres que ha amado, por supuesto, se refiere al personaje del Marqués de Bradomín.



mentar Pica Lagartos que “El mundo es una controversia”, refiriéndose a la ironía de ese suicidio ahora que Latino estaba en circunstancias de ayudarlas, éste le corrige exclamando: ¡Un esperpento!”

Luces de bohemia. Dirección: Helena Pimenta. Ur Teatro (2002). (Fotos: Ros Ribas)

Para no insistir sobre material ampliamente comentado en *RE-Visión del esperpento*, no se hará aquí hincapié sobre la complejidad del procedimiento simbólico utilizado por Valle-Inclán en esta obra. Pero es importante elaborar algo más sobre la significación de su título.

Se había apuntado en la versión original de *Visión del esperpento* y se ha reiterado en la publicada recientemente, que Valle-Inclán liga a Max Estrella con Homero, otro ciego visionario; con Belisario, el admirado héroe que termina su vida como pordiosero; y en ese estudio se ha recalcado la similitud del protagonista con Edipo quien, al ver la verdad de sus acciones se saca los ojos como gesto simbólico de su anterior “ceguera”. En este contexto son muy significativas las siguientes palabras de Max dirigidas al Ministro de la Gobernación: “El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros”. En el curso del análisis detallado de esta obra se ve claramente que *Luces*

es una demostración de esta frase. En este contexto, el título *Luces de Bohemia* y el apellido de Max, “Estrella”, destacan dos sustantivos que contrastan con la oscuridad. Así, sólo una vez en la que Max dice “veo” está de veras alucinando —en la primera escena— porque, cuando vuelve a decirlo, en la escena de su muerte, de verdad *ve*, aunque metafóricamente. Teniendo esto en cuenta, si se repasa de nuevo la escena VI, uno de los momentos sin duda más importantes de esta obra, es posible esclarecer mejor el significado del título *Luces de Bohemia*; y es cuando el paria catalán, volviéndose a Max, comenta declaraciones del poeta que le parece que penetran claramente en *su realidad* (la del preso) y que es lo que les ha unido en el calabozo:

Max. —;Paria!... Solamente los obreros catalanes aguijan su rebeldía con ese denigrante epíteto. Paria, en bocas como la tuya, es una espuela. Pronto llegará vuestra hora.

El preso. —Tiene usted *luc*es que no todos tienen.

La segunda vez que el paria utiliza la palabra “luces” es aun más significativa:

El preso. —Usted no es proletario.

Max. —Yo soy el dolor de un mal sueño.

El preso. —Parece usted hombre de *luc*es. Su hablar es como de otros tiempos.

(En ambos casos el énfasis es mío.)

Esta referencia a *luc*es con el sentido de *clarividencia e inteligencia penetrante* es importante para comprender la transformación de Max. Teniendo en cuenta su toma de conciencia y el contexto en que se lleva a cabo, Max resulta ser el único “hombre de *luc*es” en esa bohemia madrileña. El título es ambiguo como el de *Martes de Carnaval*, pero es evidente que el texto citado de esta escena crucial en el desarrollo de la obra elucida su significado y da la llave para su interpretación.

Coda: Nota sobre las dos versiones

La versión de *Luces* de 1924 da, por primera vez, la lista de personajes como “*Dramatis Personae*” y la significativa y esencial acotación “*La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento*”. Ante todo, Valle-Inclán añade tres escenas completas y perfectamente acopladas entre las escenas I y IX; esto es, después del proyectado suicidio y antes de la muerte de Max. Inserta, así mismo, varios comentarios de tono histórico político, y hace varios cambios estilísticos, sobre todo en los diálogos. Por último, realiza una serie de reajustes indispensables para la perfecta integración del material añadido.¹⁶

¹⁶ No es necesario aquí reproducir en detalle lo que puede verse en *RE-Visión del esperpento*.

En otras palabras: para que el argumento de la obra tuviese estructuralmente un desarrollo coherente, era evidente que le faltaba algo a la primera versión de 1920. Valle-Inclán lo comprendió así y añadió lo que se ha apuntado para que su obra adquiriera consistencia dramática. Si, como se ha tratado de demostrar, el argumento de *Luces* consiste en la gradual toma de conciencia de su protagonista que se efectúa por medio de una serie de experiencias que gradualmente mezclan lo que al principio aparece como mero trasfondo. Por ejemplo, la primera escena añadida (la II en 1924) en la librería de Zaratustra con su indispensable acotación "*Un retén de polizontes pasa con un preso maniatado*".¹⁷ Luego viene la "aventura" del poeta ciego que rueda sin rumbo por la bohemia de un "Madrid absurdo, brillante y hambriento" y que ocupa el primer plano de la obra. Pero era indispensable que hubiese un primer momento en el cual se estableciera un contacto directo entre ese trasfondo —de carácter político social— y ese primer plano protagonizado por el poeta ciego. Ese contacto se cumple con la segunda escena añadida —la VI de 1924— que toma lugar en la celda No. 2 entre Max Estrella y el paria catalán. Este primer contacto, de tipo más personal, no es suficiente, sin embargo, para que Max llegue a la plena realización de la situación del mundo en que se mueve y el lugar que él ocupa. Para que llegue a esta realización es necesario que Max sea testigo presencial de una tragedia ocasionada por los disturbios de esa noche que le han estado rondando. La tragedia es tan honda como gratuita: el asesinato involuntario de un niño inocente. Pero esta tragedia tiene un contexto absurdo: la reacción de un grupo de ciudadanos que observan y comentan el dolor de la madre. Esto ocurre en la tercera escena añadida —la XI de 1924. Es aquí, en esta escena donde también concluye el *argumento secundario* (si hay que llamarlo de algún modo) de la "pasión y muerte" del paria catalán que se inició en la primera escena añadida. Max Estrella ha tenido un papel "testimonial" en este argumento secundario. Ahora, al terminar la tercera escena añadida (XI), no sólo podemos constatar que Max ve sino, además, comprender por qué ha llegado a ver con tan meridiana claridad la vida de los españoles como un "círculo dantesco". Valle-Inclán colocó, intencionadamente (no hay nada gratuito en *Luces*), la última escena añadida a continuación de la aventura con la Lunares, en la que Max pierde sus últimas ilusiones, y la antepuso a los últimos momentos del poeta en el quicio del portal donde habrá de morir pero sólo después de ofrecer su explicación técnica de las experiencias que ha sufrido esa noche.

Las tres nuevas escenas de 1924 forman un conjunto por medio del cual Valle-Inclán plantea la trayectoria de Max desde una posición marginal a una posición testimonial y acusadora. Las escenas añadidas, así como todas las otras frases y palabras que él agrega a su versión de 1924, dan no sólo "una nueva orientación

¹⁷ Curiosamente, la exclusión de esta acotación en el montaje de José Tamayo y que luego él me dijo que había sido un descuido, fue el rayo que me iluminó, por primera vez a pesar de múltiples lecturas previas, el verdadero argumento de esta obra: es decir, la gradual toma de conciencia de Max. Es por eso que es importante que los directores que montan estas obras estén muy conscientes de lo que su autor desea expresar antes de tomarse libertades con el texto.

a la definición y visión del esperpento tal y como las expresó Max en 1920", (*RE-Visión*, p. 107), sino que convierten lo que fue el *esbozo* de una obra dramática en una coherente e importantísima dramatización, presentada en forma sintética, de su propia toma de conciencia.

Valle-Inclán empieza con esta obra a explorar la naturaleza del problema político-social de su España mediante un proceso apasionado de autoexamen, a la vez que reafirma la autonomía del arte y de la invención, que prefiere al naturalismo. Además, como en el caso de Picasso, no teme a la experimentación y búsqueda de nuevas formas de expresión. En otras palabras, no sólo no tiene miedo a cambiar sino que, al revés, comprende la necesidad de cambiar para ajustar su arte a la nueva visión que va adquiriendo de la realidad que él desea expresar.

Los cuernos de don Friolera De Edipo a Otelo

Si en *Luces de Bohemia* Valle-Inclán dramatiza cómo un artista llega a concebir el nuevo género que denomina Esperpento, en *Los cuernos de don Friolera* elabora su nueva estética pormenorizando algunos detalles y presenta la inmediata aplicación de su teoría estética creando, ante el público, un nuevo Esperpento. Así como en *Luces* concibió a su protagonista utilizando el molde de grandes héroes y poetas ciegos, como Edipo, Belisario, Homero, en *Friolera* el protagonista está concebido en el molde de los grandes *héroes* trágicos del honor: Orestes, Horacio, Otelo, Gutierre. En *Luces* dramatiza Valle-Inclán el gradual proceso por medio del cual el protagonista logra distanciarse y observar su situación no en términos de una tragedia personal sino en el contexto de una "trágica mojiganga" histórica y social para la que encuentra una adecuada expresión artística. En *Friolera* se elabora más sobre el procedimiento del distanciamiento artístico utilizando la explicación que Valle-Inclán había ofrecido sobre las tres maneras de ver el mundo estéticamente —de rodillas, en pie, o levantado por el aire— de las cuales escoge la última. Esta "tercera manera" de ver la circunstancia española, es decir, "desde un plano superior", y de mirar a los españoles como títeres "inferiores a él", da como resultado que la tan cacareada "tragedia de España" le parezca una farsa a la vez inquietante y cómica. Para resumir, lo que destaca Valle-Inclán en estos dos Esperpentos es "en cuanto a estilo, una sistemática deformación *a lo grotesco*; en cuanto a la tradición, una nueva versión de la tragedia; en cuanto a la perspectiva, la enajenación; y en cuanto al contenido, la historia de España" (*Visión del esperpento*, p. 25).

Fantoches trágicos: del Bululú al Esperpento, teoría y praxis

En el “Prólogo” de *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán nos ofrece las premisas estéticas sobre las que basará su nuevo Esperpento: expresa su deseo de captar la tragedia humana desde una perspectiva distanciada —“desde la otra orilla”— lo más lejana posible a la perspectiva afectiva que nos conduciría a la identificación y a la simpatía por la condición humana de esa “tragedia”. El *Ferfrendung* de Berthold Brecht muy *avant la lettre*.

El único modo de poner en práctica tales principios estéticos es adoptando una “dignidad demiúrgica” similar a la que don Estrafalarío detectó en el compadre Fidel cuando éste representó su Bululú. Así será posible establecer la relación autor-fantoches como única posibilidad de crear esa actitud. Las dos partes del “Prólogo” dramatizan el cómo se llega a estas conclusiones enunciadas: primero, por la discusión de la pintura, que demostró que desde una perspectiva suprahumana, nada de lo humano es trágico ni cómico, y lo que parecería ser profundamente trágico desde una perspectiva humana —el ahorcarse de un pecador— desde el nivel suprahumano del Diablo puede causar risa o sernos indiferente; y que, por consiguiente, ni siquiera la perspectiva del

Los cuernos de don Friolera. Dirección: José Tamayo. Compañía Lope de Vega (1976) (Fotos: Gyenes)



Diablo puede crear el completo distanciamiento deseado. Segundo, que, como el compadre Fidel sólo trataba de divertirse gratuitamente con las peripecias creadas por él mismo para su criatura, don Friolera, al divertirse así está creando la verdadera “perspectiva de la otra orilla” que nos demuestra que él puede “considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque”, actitud que, precisamente, es la que desea asumir el autor y que, de hecho, asume al presentar seguidamente *su versión* del mismo argumento que utilizó el popular Bululú: su “Tragedia de los cuernos de don Friolera”.

Para la elaboración que hace el autor de la situación que presentó el Bululú crea personajes infra-humanos, hombres fantoches, y los pone dentro de las circunstancias que les permitirán desarrollar un drama arquetípico de celos y honor. El autor lo hace utilizando, a un tiempo, la tradición universal, mencionada anteriormente: Orestes, Horacio, Otelo, a la cual agrega la perspectiva calderoniana, base concreta del estricto código del honor que victimiza al teniente don Friolera. Amplía esta perspectiva calderoniana al mencionar obras de sus epígonos más recientes: Echegaray, Sellés, etc. Y no hay que olvidar que en el “Prólogo” don Estrafalarío había introducido también la perspectiva sespiriana al comparar la representación del tabanque del compadre Fidel con *Othelo*. Esta es la vertiente literaria en la que coloca Valle-Inclán su nuevo Esperpento de *Los cuernos de don Friolera*.

La elaboración que presenta el autor de una situación arquetípica antes presentada en el Bululú le permite ampliar al ámbito de su obra y aunar a la ilustración de la teoría estética enunciada por don Estrafalarío, su contexto histórico-social sin el cual no habría Esperpento. Valle-Inclán había explicado en una ocasión que si el destino del hombre no ha cambiado, los hombres de hoy no son todo lo grandes que debieran para soportar el gran peso de los antiguos infortunios y de las antiguas pasiones. En su explicación utilizó precisamente a Friolera para ilustrar la ridícula desproporción que existe entre el personaje de hoy y el antiguo dilema que debe soportar: “En *Los cuernos de don Friolera*, el dolor de éste es el mismo de Otelo y, sin embargo, no tiene su grandeza”. Por eso el compadre Fidel convierte a Otelo, para divertirse, en la *friolera* de un fantoche. Y don Estrafalarío, que comprende muy bien el dilema, cree que si “la tragedia del moro Otelo” se convierte en “los cuernos del moro”, no dejarían por eso de problematizarse los temas del honor, de la pasión y de la muerte. El distanciamiento estético logra que Otelo y Friolera, el “deshonrado” trágico y el “cornudo” del Bululú, se fundan para dar una versión más exacta de la condición tragicómica del hombre tal y como es hoy. Porque según se desprende del comentario de don Ramón citado anteriormente, el héroe moderno no puede ser ni totalmente trágico ni simplemente cómico sino ambas cosas a la vez. En comprender esto y expresarlo teóricamente y, más aún, en ilustrarlo con una obra genial, Valle-

Inclán se adelanta en muchos años a Thomas Mann, a Anouilh, a Ionesco y a muchos otros que luego han llegado a similares conclusiones.

La genialidad mencionada en el párrafo anterior es que Valle-Inclán haya logrado presentar una situación potencialmente trágica y angustiosa —la del hombre ya maduro a quien se le anuncia de pronto que su mujer le engaña con otro— envuelta en un ambiente de farsa ridícula

—“¿Y quién será el carajue-

lo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar?”—

pero haciendo que sea el propio Friolera quien la reduzca a un nivel farsesco. Friolera pasa de una consideración seria, digna de un Gutierrez —“El principio del honor ordena matar”— a la conclusión, muy realista, del ridículo papel que hace el cornudo en nuestra sociedad para quien la tragedia personal de

alguien no es sino un espectáculo para que “la galería” se divierta gratis. Aquí, el presunto cornudo logra distanciarse lo suficiente de su situación, a la que no se le niega su lado trágico y angustioso, para objetivarla con una visión impersonal y realista. Así Valle-Inclán logra un *doble* distanciamiento: primero, el que obtiene al poner en práctica la estética “de la otra orilla” propuesta por don Estrafalario; es decir, la de utilizar la manera demiúrgica del compadre Fidel que es la que ha asumido al presentar *su versión* de la situación arquetípica. Y, segundo, al demostrar Friolera —el mismísimo protagonista— que en la “realidad” la tragedia de *uno* es para los *otros* mero espectáculo, objeto de diversión, y nunca una tragedia con la que puedan identificarse y derivar de ella “terror y compasión”.

Si al llegar a esas conclusiones Friolera resuelve que “este mundo es una solfa”, ya se había mencionado que, para Max Estrella, la vida que le circunda vista desde una perspectiva distanciada, es decir, como espectáculo, es un *esperpento*. Ambos protagonistas llagan a la misma inteligencia. La diferencia entre ellos estriba en que mientras el poeta ciego rehúsa la posibilidad de asumir su papel trágico, Friolera termina cayendo en la tentación de ofrecerse como espectáculo para la “galería”. Y mientras éste culmina su vida con un crimen de “honor”,



Los cuernos de don Friolera, montaje de José Estruch. Cía. Club de Teatro de Montevideo (Uruguay), 1955.

aquél muere creando una nueva visión crítica para contemplar el mundo: *uno se libera, el otro no*. Es posible que en estos dos Esperpentos Valle-Inclán dramatice la diferencia esencial entre el hombre corriente y el poeta.

El procedimiento utilizado por Valle-Inclán en *Los cuernos* para dar el contexto histórico-social dentro del cual se desarrolla el argumento, es similar al que se analizó en detalle en *Lucas*. Es decir, que gradualmente se va presentando como trasfondo de la acción hasta que llega el momento en que trasfondo y acción se compenetran

íntimamente produciendo el efecto deseado que es el de demostrar que la acción es consecuencia del medio en que se desarrolla; sólo que, en vez de presentarlo a la manera naturalista de causa y efecto, se hace por el procedimiento de la yuxtaposición. Por ejemplo, se pasa por asociación de la insinuación que

hacen unos matuteros de que Pachequín, el barbero vecino de los Astete, está “camelando” a la mujer del Teniente, alias don Friolera, a las relaciones ilegales que éste ha tenido con los contrabandistas. De la conversación se desprende que Friolera se ha dejado sobornar desde hace muchos años a cambio de hacer la vista gorda y permitir las actividades ilegales de los matuteros.¹⁸ Que ahora el precio de su venalidad haya subido es causa, en parte, porque le han ascendido a teniente y siempre hay que pagar “los galones”; y en parte, como dice Pachequín, porque “hoy los duros son pesetas”; se achaca esta inflación a la Guerra Mundial (del 14) y se le echa la culpa al Kaiser. La conversación toma un carácter político y se habla de los disturbios recientes y, particularmente, del terrorismo que asola Catalu-

¹⁸ Es evidente, después de la publicación del libro de Manuel Domínguez Benavides, *El último pirata del Mediterráneo* (Barcelona, 1934; Moscú, 1953; México, 1977) y el de Bernardo Díaz Nosty, publicado en Madrid en 1977, que las referencias al contrabando del tabaco y a los sobornos son alusiones a las actividades de Juan March, tan comentadas por todos durante esos años. Para los años 1921 y 1922, March encontró sus primeras dificultades serias con el Gobierno cuando Cambó fue nombrado Ministro de Hacienda.





ña: “La España de cabo a cabo hemos de verla como está Barcelona”. La acción de *Los cuernos de don Friolera* toma lugar entre los años 1920 y 1921.

Después de esta escena —la tercera— es fácil darse cuenta de que el teniente don Friolera, militar y hombre “honorable”, obsesionado por la posible ofensa que su mujer la ha infligido no sólo a él, sino también al Cuerpo de Carabineros al que pertenece, es, no obstante, un militar deshonesto que acepta sobornos de contrabandistas, situación, por otra parte, que a todos les parece como algo normal. Además informa que todo el país está en condiciones lamentables: *nadie* parece ser honrado, un hecho que se confirma más tarde en la escena del “Tribunal de honor” en que aparecen los tenientes Cardona, Rovirosa y Campero. Sin embargo, rige una implacable y puntillosa observancia de un rígido “código de honor”. A partir de esta escena la situación arquetípica de origen literario (Otelo, Gutierre, etc.) y el trasfondo político-social, de origen histórico, marcharán conjuntamente alcanzando un desarrollo progresivo.

Los cuernos de don Friolera. Dirección: Pedro Álvarez-Ossorio. Centro Dramático de Évora (Portugal, 1994)

Una vez sentado el compromiso de “honor” en que Valle-Inclán coloca a su protagonista, desarrolla un triple plan irónico: ni el carabinero atormentado por la posible pérdida de su honra, ni los miembros del cuerpo a que pertenece, ni la sociedad a la que este cuerpo se supone que sirve honradamente, son gente honorable. El sentimiento (externo) del honor social, especialmente en relación con el amor conyugal, crece en igual medida que va menguando el sentido de la honorabilidad individual (interno). Sin embargo, ese externo código de honor se acepta de manera tan implícita que su observación, no importa la forma bárbara que asuma, no sólo se acepta, sino que se celebra: “Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. ¡Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del cuerpo! ¡Fúmesese usted un habano!”, le dice el Coronel después de que Friolera le confiesa su crimen de honor. Una sociedad donde pueden suceder estas cosas tiene que estar radicalmente enferma y deformada. En efecto, el país atraviesa una situación política insostenible donde reina el caos, el contrabandismo, el asesinato político —el de Dato, que sucedió el 8 de marzo de 1921, que se menciona en la escena séptima— los desastres militares: Melilla, etc.

Y toda la sociedad es igual, desde el contrabandista hasta el Rey. Todo está regido por la arbitrariedad; no hay justificación lógica para nada. Ni siquiera para el encono que muestra doña Tadea Calderón contra el pobre Friolera. El anónimo que le tira con una piedra y que desencadena la “tragedia” de éste ni siquiera puede justificarse, como en el caso del Bululú del compadre Fidel, por un deseo de diversión. Es una acción gratuita y maliciosa cuyas consecuencias, eso sí, se convierten en espectáculo “para la galería”. Todo este absurdo, sin em-



Los cuernos de don Friolera. Dirección: T. Martín/ A. Cienfuegos. Cía. La Qui-mera (1994). (Foto: L. Laforga)

bargo, no proviene de una abstracta creencia, preconcebida, de que la vida es caótica y absurda —como en las piezas de Beckett, Ionesco, Asimov, etc.— sino que, por el contrario, refleja por desgracia una situación real. Es decir que no es sólo “literatura”, como diría don Estrafalario.

En el “Epílogo” reintroduce Valle-Inclán a sus “teóricos”, don Estrafalario y don Manolito, cuya discusión final es, naturalmente, literaria. Don Estrafalario, quien ha escuchado un romance de ciego en el que se contaban las “hazañas” de Friolera, repudia la literatura popular cuando está contaminada, como en estos romances, de la literatura tradicional. Este contagio de la literatura *de tradición castellana*, que había sido criticada directamente en el “Prólogo”, es malo. Hay que recordar que don Estrafalario al elogiar el “tabanque” del compadre Fidel aseguró que no era de tradición castellana sino “portuguesa y cántabra y tal vez de la montaña de Cataluña”. Según él, la literatura española de tradición castellana no ha avanzado más allá de los libros de caballerías: “ni *Don Quijote* ni las guerras coloniales” han servido de nada. Esta yuxtaposición de la obra literaria más importante de la literatura española y las guerras coloniales implica, muy claramente, la crítica de toda esta tradición que representa la España oficial. Los españoles, se deduce, no han aprendido su lección. A pesar del *Quijote*, se siguen escribiendo esa “jactanciosa” literatura que escogió la ruta del “honor teatral y africano de Castilla” —obras como *El Gran Galeoto*, *La pasionaria*, *El Nudo Gordiano*, *La desequilibrada*, obras mencionadas por Valle-Inclán, indirectamente, en los cartelones que le sirven de trasfondo al “Epílogo”— o el “periodismo ramplón” de esas “coplas de toreros, asesinos y ladrones” —como los del romance de ciego co-

mentado en
ese mismo “Epílogo”— ese
arte popular malamente influido por la
literatura culta. Por un lado, Calderón, cuya
tradición continúa intacta en Echegaray, Sellés,
Cano, etc.; por otro, el arte tradicional español, el
Romancero, que mantienen los romances de ciego,
obstinados en recoger los mismos temas de aquella
literatura “cult”. En cuanto al mundo de la política,
tampoco han escarmentado los españoles: la tradición
centralista castellana no aprendió nada de las guerras
coloniales. Se siguen cometiendo los mismos errores:
Cuba, Filipinas y, más recientemente, Marruecos. El



pasado desastre del 98 corre parejo con el reciente de Melilla. ¡Qué lejos están esa literatura “jactanciosa” y ese “vil romancero” de aquel ingenuo tabanque que vieron don Estrafalerio y don Manolito en la raya de Portugal!

He aquí el verdadero sentido del Esperpento tal y como Valle-Inclán lo presenta en *Los cuernos de don Friolera*. Pretende la *regeneración del teatro español* tratando sus temas tradicionales con un sentido “malicioso y popular”. Todos estos temas hay que mirarlos a distancia, como si ya estuviéramos exentos del bien y del mal, como si fuéramos inmortales. La única forma de lograrlo es asumir la actitud demiúrgica y establecer la relación hombre-muñeco como paralela a la de Dios-hombre. Además, es importante advertir que este “sentido malicioso y popular” es lo que descubrió Valle-Inclán en los carnavalescos espejos

¹⁹ Las anteriores conclusiones ya habían sido presentadas en *Visión del esperpento* y reiteradas en la nueva edición, *Re-Visión del esperpento*. Me ha parecido indispensable repetir las aquí dentro del contexto de la trayectoria del teatro de Valle-Inclán. Como se ha visto, los Esperpentos dependen del trasfondo histórico que Valle-Inclán utiliza como la contrapartida de sus argumentos. Los directores de escena, entonces, deben ser muy conscientes de la importancia de ese trasfondo al concebir sus montajes.

cóncavos del Callejón del Gato. Nadie puede observar su imagen en tales espejos, por más ínfulas que tenga, sin reconocerse, a pesar de la distorsión grotesca, en la imagen reflejada. Nada logra que nos veamos con más objetividad, con mayor distanciamiento afectivo, que esos espejos cóncavos donde nuestra figura se descompone y aparece como la de otra persona cuyo aspecto, sin ser exactamente el nuestro, tiene un grotesco parecido para que percibamos el peligro de lo que pudiéramos llegar a ser. El reflejo de la luna cóncava es, pues, una advertencia. El reflejar en esa luna aspectos de la vida social y política de la España de su tiempo constituyó la advertencia de Valle-Inclán para sus contemporáneos. En este sentido sus Esperpentos pueden constituir, funcionalmente, la “tragedia” moderna.

Una de las funciones que asumió la tragedia clásica en su momento culminante, según el poeta y crítico W. H. Auden, fue la de constituir una advertencia. Si el “héroe épico” constituía un ideal inalcanzable, el “trágico” constituía un ejemplo —*exemplum*— inimitable y, por ende, una advertencia.¹⁹

Intensificación de lo grotesco

Es preciso notar que en *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán intensifica el uso de elementos grotescos empezando por los personajes en quienes no encontramos nada que les redima de su condición de verdaderos fanticos. Si en *Luces de Bohemia* hay personajes grotescos enteramente desposeídos de cualidades humanas, como Latino, Zaratustra, Dorio de Gádex y sus amigos, todos los cuales son más fanticos que personas, lo mismo no puede decirse de Max Estrella, ni de su mujer, ni del paria catalán. En cambio en *Los cuernos* los tres protagonistas y todos los demás personajes están reducidos al nivel de fanticos. “Ello hace”, como dice Hormigón, “que los hechos sean radicalmente grotescos, que se acentúe el antiheroísmo”. Y luego añade algo de suma importancia:

Tampoco aquí en *Los cuernos* ningún personaje monopoliza el espacio y el tiempo. Ninguno se erige en la conciencia única, juzgadora de los hechos. Lo grotesco, utilizado sistemáticamente, amplía los comportamientos sociales de los personajes, y los ofrece distanciados en el interior de la propia convención teatral en que la obra surge (371).

Por lo que ya se ha dicho sobre *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera* se puede deducir la siguiente conclusión. En la primera obra Valle-Inclán dramatiza los factores y circunstancias que llevan a un artista a una visión capaz de captar la desatinada e inquietante realidad que le circunda en toda su dimensión histórica. Y una vez captada esa visión, encuentra la fórmula por medio de la cual se puede expresar artísticamente; y así crea el Esperpento. Si Max logra captar la visión esperpéntica de la realidad es sólo porque encuentra en ésta elementos no esperpénticos que, entonces, le permiten aislar el "virus" esperpéntico (para utilizar una metáfora científica). Es el mismo problema de las esencias; sin la bondad no comprenderíamos ni detectaríamos la maldad; sin la belleza, la fealdad; sin algunos vestigios, por lo menos, de heroicidad y de humanidad, no podríamos llegar a ver la grotesca y fantochesca circunstancia que cunde por todas partes. Una vez que hubo entrado en la esencia de lo esperpéntico, Valle-Inclán pudo crear su segundo Esperpento en el que elabora su metodología expandiendo el concepto de la visión distanciada y de la perspectiva fantochesca. Entonces puede presentar el fenómeno "químicamente puro" y así lo hace, en efecto, tanto en *Los cuernos* como en los dos Esperpentos siguientes: *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*.



Luces de bohemia. Dirección: José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México (1977)

Interludio polémico

Si se insiste en lo que se ha expresado en el apartado anterior es porque varios críticos han dado en apuntar que los Esperpentos de Valle-Inclán no son ilustraciones adecuadas a su teorización sobre ellos; que no existe, en fin, una

visión consistente desde “el aire”. Buero Vallejo, para destacar el más importante entre ellos, dice que hay muchos personajes “en la galería esperpéntica de don Ramón” que han sido contemplados “en pie”. “Y no sólo con ternura sino a punto, casi, de arrodillarse ante ellos”. Y menciona como ejemplos al paria catalán, a la madre del niño asesinado y al albañil de la escena XI de *Luces*, y al propio Max, su mujer y su hija.²⁰ Pero, precisamente, es que lo que le permite a Max Estrella ver el esperpento es el contexto absurdo en que estos personajes humanos se mueven, como se apuntó al analizar la escena XI. Lo que hace un Esperpento de la “tragedia” del niño muerto es el contexto en que está situada: los comentarios inanes de los que rodean a la madre y al albañil. Sin las observaciones de éste no tendríamos los inanes comentarios del Empeñista, del Retirado y del Tabernero.

Es obvio que la muerte de un niño inocente es siempre trágica. Nadie sabía esto mejor que don Ramón que sufrió tal experiencia. Pero hay que admitir que el contexto en que sucede en *Los cuernos de don Friolera* esa “tragedia” se convierte en Esperpento. Es posible que no se entiendan bien las palabras teóricas de Valle-Inclán que hay que ver cómo y en dónde aparecen. Lejos de aparecer aisladas de la práctica, como tanta teoría sobre el drama que autores teatrales de nuestro siglo han propuesto, don Ramón las incorpora en obras de teatro dando así la oportunidad de verlas inmediatamente ilustradas magistralmente. Entonces, cuando Valle-Inclán habla del Esperpento y de una perspectiva de demiurgo —distanciada— no excluye de la realidad captada con esa visión, los aspectos trágicos o humanos. Sólo que en vez de aislarlos y enfocarlos de modo que se pueda destacar sólo el aspecto *trágico* o *humano*, los presenta con un amplio contexto de dislates, también muy *humanos*, que nos dan una visión más amplia de esa realidad; es decir, su circunstancia. Es en esa visión más amplia —porque vista desde “el aire”— que esas “tragedias” dejan de serlo en sus cualidades esenciales y se convierten en Esperpentos. Los siguientes textos de Valle-Inclán sirven para aclarar lo que se ha venido diciendo:

²⁰ Ver sus *Tres maestros ante el público*, 117-120.

Los españoles nos colocamos siempre por encima del drama y de los intérpretes. Nos sabemos siempre moviendo a capricho los hilos de la farsa. Cervantes se siente superior a Don Quijote. Se burla un poco de él, se compadece, a veces, de sus dolores y locuras, le perdona sus arrebatos, y hasta le concede la gracia de una hora postrera de cordura para conducirlo, generoso, a las puertas del cielo. Los autores españoles, juvenilmente endiosados, gustamos de salpicar con un poco de dolor la existencia que creamos. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Estos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas. Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera.

Los médicos diagnostican de fisiología ambigua los arrestos dramáticos de Don Juan. Todo nuestro censo de población no vale lo que una pandilla de comiquillos empecinados en representar el drama genial de la vida española. El resultado, naturalmente, es un esperpento [...] (Madrid, Vida activa..., 345-346).

Don Ramón reitera en este Segundo texto:

El español está siempre por encima de sus personajes. Es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior. Cuando siente ternura por ellos procura no demostrarlo o da a sus expresiones un toque burlón. [...] La crueldad, la indiferencia ante el dolor es una cualidad muy española. [...] El español es cruel por escepticismo. Sabe que el dolor ha existido siempre y siempre existirá, pues, como el sol, amanece para todos. Siendo así, no vale la pena de tomar actitudes violentas y lo deja pasar, encogiéndose de hombros. (R. Gómez de la Serna, 138-139)



Luces de bohemia. Dirección: Dieter Reible. Bühne der Stadt de Kiel (1974)

Sin el ingrediente “trágico”, pues, Valle-Inclán hubiese escrito sólo “farsas grotescas”, a lo Arniches. El Esperpento es más que una “farsa grotesca” y más que una “parodia” –como suele decirse pasando por alto su complejidad; es una redefinición del sentido trágico de la vida y también una manera nueva de dar forma a la tragedia tradicional. Porque Valle-Inclán, como harían posteriormente los autores del teatro del absurdo, no hace sino reelaborar la visión trágica para que se ajuste mejor al tenor de la vida moderna y, como ha dicho uno de estos autores años después,

La tragedia presupone la culpa, la desesperación, una visión de terror y un sentido de responsabilidad. En los retablos de *Polichinela* de nuestro siglo, sin embargo, ya no hay más personajes verdaderamente culpables y por eso faltan hombres que sean responsables de sus acciones. Siempre será el “no pudimos menos”, y el “no hubo remedio”. Y, claro está, suceden cosas sin que nadie sea responsable de ellas. Todos se sienten empujados por los hechos y se ven atrapados en la corriente de los sucesos. Somos colectivamente culpables, estamos colectivamente encadenados.

[...] No merecemos para nuestra vida más que comedia. Nuestro mundo nos ha llevado tanto a lo grotesco como a la bomba atómica y así es como tal mundo se parece al de Hieronymus Bosch, cuyas pinturas apocalípticas son también grotescas.²¹

Para concluir este apartado, en todos los Esperpentos se encuentran como ingrediente esencial esos toques “trágicos” y “humanos”. Sólo que vistos “a distancia” en su contexto, dejan de serlo. Así, el dolor y la angustia de Collet y Claudinita en la escena XIII de *Luces* —el velorio— aparecen en el contexto de un Latino borracho diciendo dislates; de unos mequetrefes modernistas que dicen cosas tan sentidas como “ya no proyecta sombra”; y de una grotesca discusión sobre si Max está verdaderamente muerto, resuelta por el Cochero de las Pompas Fúnebres al ponerle “un mixto en el dedo pulgar de la mano”. Es evidente que Valle-Inclán no está “a punto, casi, de arrodillarse” ante el dolor de esos dos personajes porque si lo estuviese no lo pondría en tal contexto. El Esperpento consiste en una visión total y no pueden destacarse elementos aislados para comprobar si están vistos “de rodillas, en pie o en el aire”.

²¹ F. Dürrer, “Problems of the Theatre”, *Tulane Drama Review*, Oct. 1958, 3-26. (Traducción nuestra, citada en *Re-Visión del esperpento*). Es como si el dramaturgo y crítico alemán hubiese tenido en mente no sólo los comentarios de don Ramón citados anteriormente, sino también la escena XI de *Luces de Bohemia*.

Los dos últimos Esperpentos

En 1926 y con el subtítulo de “novela” apareció *El terno del difunto* en el No. 10 de la colección “La Novela Mundial”, publicada en Madrid por Rivadeneira. En 1930 volvió a aparecer con el título de *Esperpento de las galas del difunto*, como la primera del tríptico que, conjuntamente con *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, constituye el volumen *Martes de carnaval*. Hay, por supuesto, variantes y añadidos en el texto cuya importancia se indicó en el

libro *Visión del esperpento* y se reiteró en *RE-Visión del esperpento*. Por eso no es necesario reincidir excepto para reiterar que la mayor parte de las interpolaciones son de carácter histórico y convierten la “novela” *El terno del difunto* en el *Esperpento de las galas del difunto*. Se analizará el texto tal como aparece en *Martes de carnaval*. Se recapitularán algunos aspectos esenciales del argumento para comprender mejor los elementos estéticos que sostienen esta obra.

²² Es interesante notar cómo, hasta lingüísticamente, Valle-Inclán codifica su obra para indicarnos de qué guerra se trata. La palabra “sorche”, según Corominas (*Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Franke, Berna, 1970, V. IV, 282) es expresión familiar que significa “soldado muy bisoño”, en catalán y en portugués *sorge*, probablemente tomados del inglés *soldier*. Los únicos momentos en que pudo entrar el vocablo en la Península son: la Guerra de la Independencia, cuando Wellington vino con sus tropas inglesas, o la Guerra de Cuba, donde los soldados españoles se enfrentaron con los “sorches” norteamericanos. Aquí, por supuesto, tiene que ser esta última.

Las galas está estructurada en siete escenas, sin ninguna agrupación formal, en las que se presenta, a través de una serie de coincidencias que se acercan peligrosamente a la literatura de folletín, los efectos de una guerra indeseable y bastardeada en un soldado repatriado de Cuba. La experiencia militar de esta guerra que trae el *sorche*²² a cuestras le ha abierto los ojos en cuanto al ambiente de corrupción y de ambiciones personales que reinó entre los oficiales

del ejército español de ultramar. El efecto de esta experiencia produce la total desmoralización del soldado Juanito Ventolera, un hombre, ya desde el principio de la acción, completamente amoral. Es esta amoralidad, y su causa, lo que el autor destaca por medio de un melodrama en el que el *sorche* se ve, involuntariamente inmiscuido.

La acción del argumento se estructura por medio de una serie de casualidades que encadenan las vidas de cuatro personas: el *sorche*, el boticario don Sócrates Galindo y su mujer Doña Terita, y la Daifa, pupila de un prostíbulo e hija del boticario. Hay dos círculos que estructuran esta acción. El primer círculo lo forma la carta que escribe la Daifa desde el prostíbulo en la que le pide dinero a su padre para poder marcharse de la ciudad y, así, evitarle una mayor deshonra. La carta recorre la ruta siguiente: del prostíbulo a la botica, donde es rechazada por el boticario y tirada al arroyo; del arroyo la recoge el *sorche* por casualidad. El boticario reclama la carta y se la mete en el bolsillo de su levita, con la cual se le entierra después de su muerte repentina. Cuando el *sorche* se apodera del terno del difunto al desenterrar el cadáver y cambiar el de este por su uniforme, la carta está aun en el bolsillo de la levita. Al volver Juanito al prostíbulo por la Daifa, como había prometido, deseando celebrar sus bienes recientemente adquiridos accidentalmente por la muerte del boticario, mete la mano en el bolsillo de la levita para sacar el dinero y sale la carta a la cual se da lectura en presencia de ésta. Se completa así el primer círculo.

El Segundo círculo está estructurado de la manera siguiente: el *sorche* repatriado lleva la boleta al boticario, cuya casa le han designado para que lo reciban. Don Sócrates rechaza al *sorche* y va a visitar al alcalde, vistiendo su mejor terno, para protestar esa obligación de hospedar al soldado. El *sorche*, rechazado, deambula por las calles y se encuentra con la Daifa que está frente al prostíbulo en espera de clientes. Hablan y concertan una cita para verse el lunes. El *sorche* vuelve a la botica para averiguar qué ha decidido el alcalde. Don Sócrates le



Las galas del difunto. Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)

dice que tendrá que dormir en la cuadra. Mientras tanto ha sucedido el episodio de la carta. El *sorche* presencia la muerte del boticario y sabiendo que le amortajarían con su mejor terno, concibe la idea de ir al cementerio y cambiar de indumentaria con el difunto. Cuando regresa con el terno puesto a la botica, la mujer del boticario se desmaya. Juanito le quita su dinero y se va feliz al prostíbulo para cumplir su cita con la Daifa. En la última escena se completan los dos círculos iniciados al principio: el *sorche*, inicialmente rechazado de casa del boticario y que había rebotado, casualmente en el prostíbulo, vuela ahora después de su segunda visita fatídica a la botica con el terno del padre de la Daifa; en el bolsillo de la levita se encuentra la carta que ella le había enviado a su padre. Así los dos círculos se completan simultáneamente.

La última escena está muy bien preparada para extraer el mayor efecto escénico de todo el plan irónico construido por una serie de casualidades de las que sólo el público es consciente. Ni Juanito sabe que la Daifa es hija del boticario, ni ésta que Juanito lleva puesta la mortaja se su padre; de hecho, ni siquiera se había enterado ella de que había muerto. Mucho menos podría sospechar que Juanito tuviese en su poder la carta que ella escribió al boticario al comienzo de la obra.

El plan irónico se va desenredando paulatinamente. Primero, al notar la Daifa que el terno le queda un poco grande a Juanito le espeta la frase usual: “¿Algo más gordo era el finado!”, sin saber que está dando en el blanco. Por eso el *sorche* le replica:

Aciertas más de lo que sospechas, lo ha llevado antes un muerto. Se lo he pedido para venir a camelarte.

Luego, cuando Juanito, que ha invitado a la Madre y a todas sus pupilas a “cafeses y cuanto se tercié”, ante la incredulidad de aquella,

Se desabotona y palpa el pecho. Del bolsillo interior extrae una carta cerrada. Se mete por la sala de Daifas con el sobre en la mano, buscando luz para leerlo [...]

Juanito.—Correo de difuntos. Sin franqueo. Señor Don Sócrates Galindo.

Al escuchar ese nombre la Daifa se sorprende y empieza a inquirir de dónde conoce el *sorche* a ese sujeto. Cuando Juanito, inocentemente le dice que era su “ex-patrón” la Daifa empieza a sospechar que hay una maquinación en su contra. Y, revelando sin querer la naturaleza del argumento, pregunta:

La Daifa. —¿Que enredo malvado! ¿Te hablé de mí? ¿Cómo averiguaste el lazo que conmigo tiene? (énfasis mío).

Juanito, por supuesto, no sabe de qué se trata. El enredo se complica cuando el *sorche* rasga el sobre y empieza a leer la carta. La Daifa, al escucharle, grita histérica:

La Daifa. —;Esa carta yo la escribí! ;Mi carta! Juanillo Ventolera, rompe ese papel. ;No leas más! ;Si te pagan para venir a clavarme ese puñal, ya tienes cumplido! ;Dame esa carta!

Piensa que su padre ha enviado al *sorche* para castigarla. Juanito, inocente, interrumpe la lectura para aclarar el enredo. ¿Es ella, entonces, la hija del difunto? Al hacerle esa pregunta la Daifa se entera por fin de que su padre ha muerto y que era cierto lo que Juanito había dicho antes sobre el terno. Aunque aun duda y cree que puede ser un “relajo de guasa”. Juanito, impertérrito ante el sufrimiento que nota en la Daifa, le aclara la situación:

Juanito. —;Este flux²³ tan majo le ha servido de mortaja! Me propuso la changa para darle una broma a San Pedro. ;Has heredado! ;Eres huérfana! ;Luz de donde el sol la toma, no te mires más para desmayarte!

El tono de Juanito impide que trascienda a más el patetismo de la Daifa y su manera cínica y guasona acentúa la nota folletinesca que es la nota que ha dominado durante toda la obra. Y, en efecto, la Daifa cae con un ataque arañándose con desesperación la cara con las uñas. Esta acción, como va en perjuicio del “negocio” hace que la Madre ordene que le sujeten las manos “para que no se arañe el físico”.

Juanito, como si nada sucediera y completamente distanciado de la “tragedia” de la Daifa, empieza de nuevo a dar lectura a la carta y esta vez la lee por entero. Al terminar, una de las pupilas, emocionada, comenta lo bien puesta que está. Pero, otra vez, se corta rápidamente la vía sentimental con el comentario de otra de las niñas: “;La sacó del manual!”

Este tono cínico y alienado se mantiene hasta el final de la obra con la sugerencia pragmática de la Madre:

Juanillo, hojea el billeteaje. Después de este *folletín*, los cafeses son obligados (énfasis mío).²⁴



Las galas del difunto. Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)

²³ Otra forma lingüística de designar al *sorche* como veterano de la Guerra de Cuba puesto que sólo en ese país “flux” significa “terno”.

²⁴ Todas las citas de esta sección vienen de la escena VII y última de *Las galas del difunto*, O.C., 983-87.

Valle-Inclán no permite que se establezca ninguna posibilidad de identificación con el sufrimiento y la “tragedia” de la Daifa (después de todo, ella había sido abandonada por su novio que la dejó encinta al ser reclutado para la Guerra de Cuba donde murió; cuando su padre se enteró de esa “deshonra” la echó al arroyo). Por eso establece inmediatamente la *alienación* después de que una de las pupilas hace el primer intento de *identificación*. Las palabras finales de la Madre llevan esta alienación a su máximo grado al establecer la identificación de la experiencia real y “trágica” de la Daifa con un “folletín”. Valle-Inclán busca en el público no la identificación sino la inquietante reacción hacia algo que es, *a la vez*, un “enredo endiablado”, un “folletín” y la situación patética de una

²⁵ Según su hijo, don Carlos del Valle-Inclán, su padre se documentó en el libro del Dr. Santiago Ramón y Cajal *Recuerdos de mi vida*, que don Ramón tenía en su biblioteca. Hoy hay que consultar el tomo *Mi infancia y juventud*, en cuyos capítulos XXII a XXV cuenta don Santiago su experiencia en Cuba como médico militar. En *Revisión del esperpento* hay un apartado dedicado a “Valle-Inclán y las observaciones de Ramón y Cajal”, 171-72.

víctima inocente quien, como la Gretchen en *Faust*, tiene que sufrir las consecuencias de las acciones y decisiones de otras personas. Juanito Ventolera, el “anti-héroe” moderno, permanece inmutable ante el sufrimiento y, como en el “Bululú”, se divierte como si se tratara de un espectáculo.

En esta obra se encuentran presentes todos los componentes del *Esperpento*. Las bases del argumento surgen de una circunstancia histórica: la Guerra de Cuba. Esta Guerra, que impide el casamiento de la hija del boticario, la ha “lanzado a la vida”, a la prostitución. A esto ha contribuido, por supuesto, la actitud bestial del padre en quien se caricaturiza la actitud del burgués español ante el pecado de la carne. La Guerra, además, vivida de cerca por Juanito, le ha convertido en un ser amoral, un efecto muy corriente entre los veteranos pero que, particularmente en el caso de la Guerra de Cuba, cuya corrupción Valle-Inclán había podido documentar con, entre otros testimonios, el del famoso médico Ramón y Cajal.²⁵ Aunque todo esto aparezca deformado, por el estilo, en caricatura grotesca de lo humano y lo español, esta deformación resulta ser también una grotesca situación histórica documentada por el célebre Premio Nobel.

Conclusión

1. Como exposición de las calamidades humanas que se presentan en *Las galas del difunto*, este *Esperpento* de Valle-Inclán rehuye la actitud y manera de la tragedia y por eso escoge el “folletín”.
2. Los elementos formales utilizados son: el dramatismo y el espectáculo. El “dolor y la risa” de la condición humana se presentan con características de espectáculo, como ejemplifica el final de la obra arriba analizado.
3. Por último, Valle-Inclán presenta, en términos que hoy día hay que denominar como existenciales, las acciones de un hombre alienado por la sociedad donde el sentido de lo gratuito y de lo absurdo del llamado “acto libre”, encuentra una de sus más claras manifestaciones. No es sorprendente la revelación (que

hacemos en el Capítulo “Entorno al esperpento”) de que las acciones de Juanito Ventolera estén inspiradas en actos de un famoso anarquista de la época, mencionado en el texto del Esperpento: Ravachol. Y, como se había clarificado en ese mismo capítulo de *Re-Visión del esperpento*,

Los esperpentos formulan implícitamente el gran problema moral de nuestro siglo: la perplejidad angustiada y divertida que resulta de una situación humana donde faltan las restricciones morales y sobra la libertad de decisión y acción [...] (34).

“La más absurda de las fábulas”

En este último sentido, quizás el Esperpento más representativo resultaría ser el último que escribió don Ramón: *La hija del capitán*. Se trata de otra intriga de folletín, sólo que esta se basa en una combinación de dos sucesos reales perfectamente documentables: el crimen del Capitán Sánchez y el Pronunciamiento del General Primo de Rivera, con el consiguiente establecimiento del Directorio Militar. En *RE-Visión del esperpento* se estudia con detalle todo este trasfondo histórico. Lo que importa destacar aquí es que esta obra tiene un doble nivel irónico. Por un lado, para los que conocen los sucesos históricos en que se basa el argumento, la sátira es más mordaz y profunda y la capacidad de captar ironías es mucho mayor (prueba de esto es que las autoridades del Directorio Militar ordenaron recoger la primera edición, que salió en el N.º. 72 de “La Novela Mundial”). Para los que ignoran el trasfondo histórico, que hoy día a más de ochenta y cinco años de distancia serán los más, la obra tiene un valor satírico autosuficiente y su trascendencia historicista es fácilmente discernible ya que nadie ignora la larga tradición en España de los “pronunciamientos”²⁶. Hay que insistir en que *La hija del capitán* cumple esa condición *sine qua non* de los Esperpentos de tener un trasfondo histórico perfectamente documentable. La estética del esperpento, debemos insistir, está basada en la distorsión sistemática de aspectos de la historia de España con el fin de acentuar y destacar su lado grotesco y absurdo. Ningún esperpento tan grotesco y tan absurdo como éste. Como en *Los cuernos de don Friolera*, se pone aquí en juego el honor militar y se identifica este honor con la salud de la Patria, como le dice uno de los militares que le ofrece su adhesión incondicional al General:

Mi general, la familia militar llora con viriles lágrimas de fuego la mengua de la Patria. Un príncipe de la Milicia no puede ser ultrajado, porque son uno y lo mismo su honor y el de la Bandera (O.C., 1088)

Sin embargo, el asunto de la obra muestra la irónica verdad: la baja y enteramente personal motivación que lleva a General al establecimiento del Directorio Militar cuyo único móvil aparente es el de acallar un escándalo naciente que le toca muy de cerca. Pero esto hay pocos que lo saben y de ahí todo el plan

²⁶ Esto se ha demostrado plenamente con el éxito de público con que se acogió el estreno oficial de esta obra en enero de 1977 bajo la dirección de Manuel Collado. J.A.Hormigón la había montado en el TEU de Zaragoza en 1964.

irónico en que se desarrolla la obra. Únicamente el público y los protagonistas saben la verdadera razón sobre el Pronunciamiento. El resto de los ciudadanos se dejan embaucar por una retórica patrioter que coloca a los militares en un plano de integridad y de sacrificios personales por el bien de la Patria. En otras palabras, se trata aquí de otro enredo:

[...] un crimen gratuito por equivocación, juego, escándalo y chantaje; una campaña de prensa y acoso del propio gobierno; y como si no hubiera otro remedio, el inevitable golpe de estado. Parece una comedia de errores y coincidencias, es decir, algo excesivamente fantástico e increíble; algo que no puede ser (*RE-Visión...*, 175).

En la última escena, como en el Esperpento de *Las galas del difunto*, se ata todo ese enredo de folletín para mostrar los efectos de la maniobra del General desde un punto de vista a la vez objetivo e interesado. Valle-Inclán lo muestra todo por ojos de la Sini, la hija del título, la única persona fuera de los propios militares que conoce todas las circunstancias reales del enredo por haber sido, indirectamente, su causa.

Se desarrolla la escena en la sala de espera de de la Estación de ferrocarril donde la Sini y el Golfante, su novio —motivo, ella, y perpetrador, él, del crimen que inicia el enredo— esperan que el tren les lleve a su completa libertad. Así, el verdadero culpable del crimen sale libre, algo importante para comprender todo el complejo sistema de absurdos que se acumulan en este Esperpento. Se escucha de pronto música de banda. Por casualidad coinciden allí con los jóvenes protagonistas la gente que viene a despedir al Rey que sale de viaje; entre ellos se encuentran un coronel, un Obispo y la Comisión de Damas de la Cruz Roja, además de otros dignatarios. Los dos jóvenes, para “verle la jeta al Monarca”, salen al andén a tiempo para escuchar el discurso de Doña Simplicia, delegada del Club Feminista.

Se escucha su discurso lleno de clichés patrioter en el que, entre otras cosas, se alaba al Príncipe de la Milicia, propulsor del Pronunciamiento, y se invita a juntar sus voces “al himno marcial de las Instituciones Militares.”

El Monarca agradece el discurso y, sobre todo, “las muestras de amor que en esta hora recibo de mi pueblo, sin duda, la expresión del sentimiento nacional, fielmente recogido por mi Ejército... (énfasis nuestro).

Después de los vítores llega, como comentario objetivo que resume todo el sentido absurdo de estas acciones y palabras, de las que los jóvenes han sido testigos, el comentario final, pleno de ironía, de la Sini:

¡Don Joselito de mi vida [el nombre de la víctima del crimen], le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho! (Todas las citas de esta escena final en O. C., 1089-1091)

Esta reacción, completamente alienada, da claramente el sentido del *Esperpento de la hija del capitán* que refleja, con su inframundo caótico, la inestabilidad política del país y su inevitable solución por medio de un pronunciamiento militar.

Como puede verse fácilmente al comparar este *Esperpento* con los otros tres, *La hija del capitán* resulta ser el más cargado de pura historia. La reconstrucción de sucesos históricos y las alusiones satíricas a personajes históricos no son nada ambiguas, a pesar de que en su primera versión todo esto aparecía en forma alegórica y en un país fantástico. Por eso, cuando se distribuyó ese número de "La Novela Mundial" fue inmediatamente recogido por el gobierno e impedida su circulación. Su nueva aparición tuvo que esperar a que terminara el Directorio y reapareció, con muchos ajustes para reambientar la obra en Madrid, como parte de *Martes de Carnaval*. Sin embargo, a pesar de los muchos cambios que hizo Valle-Inclán, éstos se limitan a intensificar un ambiente histórico ya existente en la obra original.



***La hija del capitán.* Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)**

El hecho estéticamente interesante es que si bien en *Luces de Bohemia* Valle-Inclán había hecho un montaje de sucesos, personajes y lenguaje que pueden ser y, de hecho, han sido documentados, en su último *Esperpento* intentó algo nuevo: la síntesis de dos momentos no coetáneos de la historia, para ofrecer una visión deformada de la historia política de España: "El crimen del Capitán Sánchez" (1913) y "el Directorio Militar" de Primo Rivera (1923). El que Valle-Inclán, además, haya utilizado con tanta insistencia el sainete y el género chico como modelos para estructurar sus *Esperpentos* no nos debe sorprender pues la

historia de España después de la Guerra de la Independencia fue un sainete. Por eso acomodó su visión esperpéntica a su “crónica” de los amenes isabelinos, que proyectó y publicó con el significativo título de *El ruedo ibérico*.

Como sucede en los anteriores Esperpentos, sucesos —en este caso estrictamente históricos— que podrían, bajo otras condiciones considerarse momentos cruciales de la Historia, se convierten, por obra de la incongruencia, en sucesos ridículos, dignos de un sainete. Valle-Inclán destaca sólo los elementos fársicos de esta historia. Ahora bien, esta combinación de sucesos históricos, franca farsa, exageraciones guiñolescas, incongruencias y absurdos ¿tiene un fin moral, o social y, si lo tiene, estéticamente, qué valor representa? Parece ser, como creemos haber demostrado en nuestro tantas veces citado libro *RE-Visión del esperpento*, que Valle-Inclán logró esta representación de su mundo circundante por medio de una distorsión escénica basada conjuntamente en fusión y conflicto de dos impulsos estéticos que, en apariencia, son muy diferentes: por un lado, orienta el contenido hacia el simbolismo y el arte puro; por otro, orienta ese contenido hacia el compromiso social y la exactitud histórica. Y es, precisamente, la síntesis de estos dos impulsos lo que hace posible el Esperpento y lo que lo coloca más allá, en profundidad y significación, del arte puro y lo transforma en algo más elevado y sutil que es el “arte social”. De ahí su importancia moral. Por eso hay que comprender que las paradojas y contradicciones que algunos han apuntado en la teoría del Esperpento al compararla con sus resultados prácticos —como vimos en el caso de Buero Vallejo— y los cambios que hizo en las segundas versiones de todos sus Esperpentos (en el texto de *Luces de Bohemia* de 1924, en el de *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* de 1930), son precisamente el resultado de su esfuerzo para sintetizar esas dos fórmulas distintas que se han apuntado: historia y ficción; realismo y simbolismo, compromiso y distanciamiento. Hay que hacer hincapié en este proceso sintético y rechazar, de una vez por todas, la idea de que los Esperpentos contienen esos dos elementos, historia y mito, en estado químicamente puro y que se excluyen mutuamente. Lo mítico y lo histórico se penetran y estimulan recíprocamente, como se ha visto en cada uno de los Esperpentos. Por eso, al discutir y analizar hoy día los Esperpentos, sólo se deben utilizar las últimas versiones puesto que son las únicas que pueden elucidar lo que Valle-Inclán intentaba conseguir al escribirlos. Es por esto que es recomendable el cotejo de los textos originales con los posteriores. El valor de ediciones como las que preparó Zamora Vicente para “Clásicos Castellanos” de *Luces de Bohemia*, edición que reproduce todas las variantes entre las versiones de 1920 y 1924, es inmenso y debe llevarse a cabo con los otros tres Esperpentos.

Con este género, inventado por Valle-Inclán, logró crear un teatro dialéctico en el que se explora su propia ontología como teatro y en el que se incorporan creación y crítica, experiencia y expresión.

Coda

Para completar la trayectoria de la estética del teatro de Valle-Inclán *vis à vis* sus Esperpentos, hay que hacer marcha atrás para rescatar, como hizo José Manuel Blecua en 1969, un “esperpentillo” que con el título de “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” apareció en el No. 329 de la revista *España*, el 15 de Julio de 1922. “Teatro de *agit-prop*” según Juan Antonio Hormigón quien ve en él un “sentido directo, de denuncia específica, de incitación a la repulsa y condena de determinados comportamientos sociales”, características del género Esperpento. Sin entrar a discutir esta visión aplicada a la totalidad de los Esperpentos, parece muy acertada en el caso del “esperpentillo” en



cuestión. Se dejó fuera de la secuencia cronológica que se ha seguido en la presentación de los Esperpentos para poder discutirlo como una pequeña pieza de teatro que encierra en sí todas las características fundamentales del género, la primera de las cuales es la de estar inmersa en la historia. En esta pieza de 1922 utiliza Valle-Inclán, como utilizaría más tarde en la primera versión de *La hija del capitán*, un nombre simbólico para aludir a

¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte (2007).
(Foto: Rafa Pérez)

España. En *La hija* utilizó un nombre enteramente ficticio —“Tartarinesia”— y sólo la transparencia de los materiales con los que construyó su argumento revelaron inmediatamente sus intenciones satíricas. El gobierno lo reconoció así e inmediatamente recogió la edición, como se apuntó antes.

En el caso del “esperpentillo” utilizó un nombre simbólico y real a la vez para denominar a España. Como es una obra en que introduce una perspectiva internacional y quiere representar a España como un país subdesarrollado en comparación con los otros países de Europa,²⁷ es natural que escoja la región más pobre y aislada de su país para representar el todo: Las Hurdes. Valle-Inclán, diez años antes que Buñuel (en su documental *Tierra sin pan*, 1932), destaca esta región de España precisamente por motivo de su pobreza y de su atraso con respecto al resto del país, y establece entonces, implícitamente, la siguiente

ecuación: España es a Europa lo que las Hurdes son al resto de España. No

es, sin embargo, una decisión arbitraria la que le hace escoger esa región en ese preciso momento. En ese mismo año del “esperpentillo” (1922), las Hurdes habían sido objeto de

comentarios periodísticos debido

al viaje que hizo Alfonso XIII

fonso XIII



***La hija del capitán*. Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)**

²⁷ “España es una deformación grotesca de la civilización europea”, había declarado Valle-Inclán por medio de Max Estrella.

²⁸ El viaje del Rey a las Hurdes, acompañado del Dr. Marañón, reveló las condiciones monstruosas de vida, donde los continuos casamientos de gentes de la misma familia, debidos al aislamiento absoluto en que vivían sus habitantes, además de su alimentación pobre en proteínas, había creado lo que se conocía como los “cre-

a esa región —que, por siglos casi, había permanecido aislada del resto del país— con motivo del primer camino que se abrió para establecer una conexión con el resto de España. (¡Es irónico que diez años más tarde rodara Buñuel el documental que muestra una pobreza y una desolación tan grandes a pesar de la visita real de 1922!)²⁸. Nada mejor que las Hurdes para simbolizar, exagerándola grotescamente, la situación del aislamiento y del atraso de España con respecto al resto de Europa y, particularmente, Alemania. De ahí que resulte tan irónico el patriotismo de Don Herculano, “el primer hurdano”, quien se precia de que Alemania, “el crisol

de la cultura”, ha imitado a “las Hurdes” en lo del asesinato del político Walter Rathenau que sucedió menos de un año después del de Eduardo Dato, que tuvo lugar el 8 de marzo de 1921. Tampoco aquí es casual la conexión que establece Valle-Inclán entre estos dos magnicidios. Precisamente en 1922 y después del asesinato de Rathenau, las autoridades de Alemania devolvieron a las españolas al anarquista catalán Luis Nicolau, uno de los presuntos asesinos, junto con Ramón Casanellas y Pedro Mateu, de Dato. Nicolau había huído a Alemania después del crimen. La insinuación clarísima es que el asesinato de Rathenau ha sido llavado a cabo con la asistencia y el *asesoramiento técnico* de españoles.

Pero hay más trasfondo histórico. En el trozo de diálogo siguiente se puede ver cuánta carga es capaz de poner don Ramón en tan pocas palabras. Hablan Don Herculano y Don Serenín, especie de asistente adulador del “primer hurdano”:

Don Ser. —;Ese puesto [el de “primer hurdano”] se lo reconocen a usted en todas partes!

Don Her. —Sí, señor. ;Hasta en Francia!

Don Ser. —;En todas partes!

Don Her. —No sé si los bolcheviques...

Don Ser. —La opinión de esa gentuza me tendría a mí sin cuidado.

Don Her. —No me explico cómo pacta con ellos Alemania. ;Un pueblo donde es sagrado el respeto a las jerarquías sociales! [La referencia es al Tratado de Rapallo que en 1922 acababan de firmar Alemania y la Unión Soviética. De ahí el comentario de don Serenín.]

Don Ser. —Alemania hoy parece algo contaminada.²⁹

Don Her. —;Se salvará! ;Qué duda cabe! Se salvará como nos salvaremos nosotros los hurdanos. Conozco las virtudes de la raza germánica. ;No son iguales! ;Qué técnica admirable!

Don Ser. —Alemania es el crisol de la cultura.

Don Her. —No hay quien le eche la pata. En la actualidad su técnica no tiene rival. (Todas las citas de este “esperpentillo” vienen de la O. C., 1763-1767).



De ahí el orgullo de Don Herculano al notar que en eso de los asesinatos políticos “Alemania nos copia”, a pesar de que, como ha dicho, “en la actualidad su técnica no tiene rival.” Por eso sugiere ese homenaje de agradecimiento a los alemanes por haber adoptado en esta ocasión la técnica “hurdana” para “exterminar a un político traidor al ideal germánico, y simpatizante con las ideas bolcheviques”.

Es bastante clara la caricatura que hace Valle-Inclán de Vázquez de Mella, ese furibundo germanófilo que en un discurso pronunciado en mayo de 1915 expresaba conceptos como los siguientes:

tinos de las Hurdes”, un tipo humano. Estas condiciones aparecen sin cambio alguno en el documental de Buñuel *Tierra sin pan* de 1932. El viaje del Rey en 1922 se documentó en un noticiero que es en sí un verdadero Esperpento en el sentido más valleincliniano de la palabra. Se ve una escena en la que el Rey, que se afeitaba fuera de su tienda de campaña, al observar que uno de los “cretinos” le miraba, se puso a hacer payasadas ante él.

²⁹ J. A. Hormigón sugiere que aquí Valle-Inclán tiene en cuenta los movimientos obreros de Alemania, “la República popular de Baviera, el movimiento espartaquista y los asesinatos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht...”, 383.

Todos trabajaron silenciosamente en Alemania, y al llegar la hora del conflicto surge el imperio de tal modo, que hasta por cuestión de estética debemos saludarlo [...]

Los intereses nuestros son acordes con los de Alemania. Por eso nuestras simpatías deben de dirigirse a Alemania, aunque no sea más que apoyándonos en el apotegma de que son nuestros amigos los enemigos de nuestros adversarios [...] Un español llegado de Alemania me dice que el que manda más allá después del Kaiser es el embajador de España, señor Polo de Bernabé [En el esperpentillo don Herculano asegura que “el Kaiser lamenta no haberle escuchado” porque con sus consejos “quizás no hubieran ganado la guerra los aliados”; también que es el Kaiser quien ha dado el título de “el primer hurdano” a Don Herculano].

³⁰ Citado por Bravo Murata, *De la semana trágica al Golpe de Estado*. Colección “España, España”, V. 8, 174-176.

[...] Por eso amo a mi Patria y la evoco en mis sueños. Cuántas veces, al apartar la vista de la hora presente la dirijo a la Historia, y veo a los cruzados, a los conquistadores, a Colón, El Cano, Felipe II, Cisneros, Carlos V, Juan de Austria [...] Entonces quiero ser soldado en los Tercios del Duque de Alba, de Farnesio, de las naves donde fue el “manco de Lepanto” [...] Quiero recordar a Calderón, a Fray Luis de León, a Vives, a Suárez [...] que asciendan mi espíritu Santa Teresa y San Juan de la Cruz, quiero ver a Velázquez y a Ribera, sentir gloria española más que estar viviendo las horas presentes [...] ³⁰

No es sorprendente, entonces, encontrar en este “esperpentillo” la siguiente frase, alusión clarísima al discurso citado: “[...] emplearé la manera profética del gran Vázquez de Mella “Doña Concepción Arenal, que hoy, no dudarlo, hubiera militado con nosotros en las filas de la derecha”. Y, de nuevo, en el siguiente diálogo se vuelve a mencionar a Vázquez de Mella junto a otros nombres de políticos derechistas ironizados por Valle-Inclán:

Don Ser. —Las izquierdas no tienen profetas.

Don Her. —¿Evidente! ¿Dónde tienen las izquierdas un Vázquez de Mella?

Don Ser. —¿Y un Maura?

Don Her. —¿Y un don Juan de la Cierva?

Don Ser. —Ese más que un profeta es un hombre del Renacimiento.

La Cierva era el Ministro de la Gobernación en 1909, el año de la “Semana Trágica” de Barcelona y en calidad de tal tomó decisiones fundamentales para los sucesos de esos días. Fue también La Cierva quien firmó la disposición trascendental, para la España de 1909, que el 30 de abril promulgó el decreto sobre el derecho a huelga. La Cierva intervino también, muy activamente, en la defensa de la política que el gobierno de Maura, al que pertenecía, había utilizado en Barcelona con los desastrosos resultados conocidos. Fue un político íntimamente asociado con las decisiones del gobierno derechista de Maura. Pero también existía el otro Juan de la Cierva, el inventor nada menos que del autogiro, y que en 1918 cruzó el Canal de la Mancha en el aparato de su invención, hecho comentado en los periódicos de todo el mundo. De ahí la referencia que hacen los “hurdanos” a Juan de la Cierva como “un hombre del Renacimiento”. Valle-

Inclán, naturalmente, hace una burla de la ignorancia de éstos quienes no sólo confunden al político con el inventor, sino que desconocen el significado del epíteto que Don Serenín ha utilizado:

Don Her. —No es usted el primero que lo dice. Y a propósito, ¿qué entienden ustedes los intelectuales por hombre del Renacimiento?

Don Ser. —Un tío bragado. [Se refiere, obviamente, a la hazaña del inventor quien voló con el nuevo aparato sobre el Canal de la Mancha.]

Don Her. —Lo he buscado en la enciclopedia, y no viene.

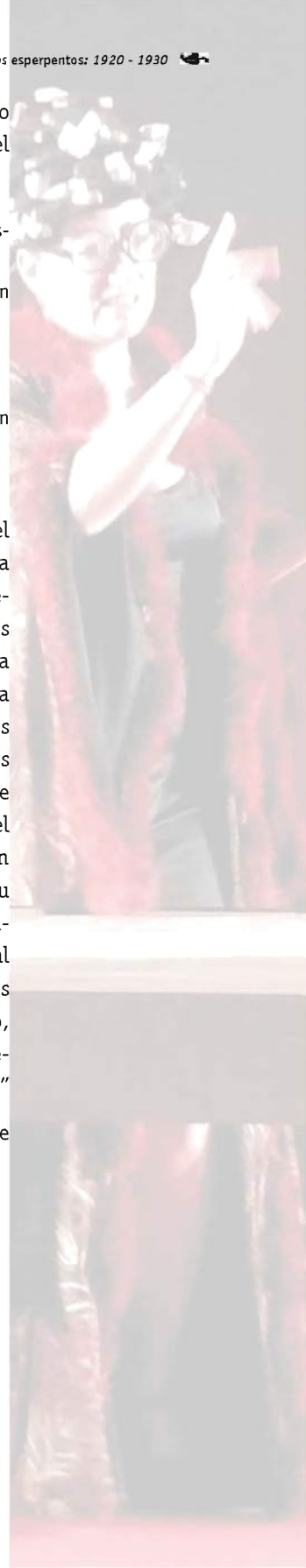
Don Ser. —¿Cómo lo ha buscado usted?

Don Her. —De tres maneras. En hombre. ¡Y no viene! En Cierva. ¡Y no viene! En Renacimiento. ¡Y no viene!

Don Ser. —Está muy mal hecha la enciclopedia.

Se ha hecho hincapié en este trasfondo histórico, pecando quizás, al salir del tema de la estética; pero era indispensable para comprender el proceso de la composición de este “esperpentillo” que da, en su forma tal vez más pura, precisamente la estética del Esperpento. Hay aquí un mosaico de datos históricos cuidadosamente reunidos y utilizados con ese estilo inconfundible que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico y en el que lo grotesco actúa como elemento degradador de la historia oficial. Como en los otros Esperpentos (hay que recordar, por ejemplo, la conducta deshonrosa de los tres tenientes que juzgan, en tribunal de honor, la conducta de Friolera; también el contraste que existe, al final de *La hija del capitán*, entre las razones que provocan el “pronunciamiento” y el lenguaje que se utiliza para llevarlo a cabo) Valle-Inclán establece una clara contradicción entre lo que expresan los personajes y su comportamiento. Aquí también, “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” sirve como ejemplo arquetípico del género Esperpento. Basta citar el final en el que, después de la expresión de tan altos principios morales y patrióticos de parte de los distinguidos “hurdanos”, el “primero” de ellos, Don Herculano, contesta el teléfono y al escuchar la voz al otro lado de la línea, se derrite y pregunta: “¿Estás sola? ¿Te veré esta noche? ¿Por qué me martirizas, cielito lindo?”

La técnica utilizada es la que ya se ha visto antes: se infla el globo y luego se revienta con un alfiler.




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


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
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


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