

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Díaz, P. (1973). *El teatro preesperpéntico de Valle-Inclán* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: El teatro preesperpéntico de Valle-Inclán

Autor: Pedro Díaz Ortiz

Año: 1973

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Doctorado

Palabras claves: Valle-Inclán, teatro, preesperpéntico, característica, esperpento

Referencia en APA 7ma. ed.

Díaz, P. (1973). *El teatro preesperpéntico de Valle-Inclán* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La presente tesis tiene como propósito estudiar e interpretar el teatro preesperpéntico de Valle-Inclán, dándole prioridad a la estética teatral como fundamento el estudio de la obra dramática. En la primera parte de la tesis, se definen las características más relevantes de la tragedia y lo grotesco en el teatro. Estas características son el teatro del doble heroico y el teatro del doble inicuo. Finaliza esta parte con una presentacicón de la teoría y estética del Esperpento. En la segunda parte, presenta el estudio del teatro presperpéntico, con el propósito de observar la evolución del teatro de Valle-Inclán y la creación del Esperpento. Por último, en la tercera parte busca demostrar el caracter plástico del teatro del dramaturgo español.

Palabras Clave: Valle-Inclán, teatro, preesperpéntico, característica, esperpento.

0023

S/ 100.00

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literaturas Hispánicas

El Teatro Preesperpéntico de Valle-Inclán

Tesis para optar el Grado Académico de

DOCTOR EN LETRAS

Especialidad: Literatura

030

Dirección de Bibliotecas
BIBLIOTECA
DE LETRAS

Pedro Díaz Ortiz

LIMA - PERU

1973

121

LL
030
LT

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

C O N T E N I D O

Pág.

Introducción 5

PRIMERA PARTE

I El Doble Teatral 9

1.1 El Teatro del Doble Heroico 14
1.2 El Teatro del Doble Inicuo 19
1.3 El Esperpento 24
1.3.1. El Término Esperpento 24
1.3.2. El Esperpento y la Crítica 26
1.3.3. La Ubicación del Esperpento en la Obra de Valle-Inclán 30
1.3.4 La Estética del Esperpento en Luces de Bohemia 35
1.3.5 La Estética del Esperpento en Los Cuernos de Don Friolera 44
1.3.6 Características Esenciales del Esperpento 57
1.3.7 Valle-Inclán, Hombre de Teatro 67

SEGUNDA PARTE

II El Teatro Preesperpéntico 72

2.1 Obras Iniciales 77
2.2 Las Comedias Bárbaras: un universo shakespeareano 92
2.3 La Influencia de la Comedia dell'Arte: La Marquesa Rosalinda 112
2.4 El Teatro de Marionetas: Tablado de Marionetas 119

030

TERCERA PARTE

III El Carácter Plástico del Teatro del teatro de Valle-Inclán 136

Conclusiones 161

Bibliografía 163

El teatro es algo infinitamente más vasto de lo que imaginan los filósofos y los críticos dramáticos.

Evreinnoff

Il faut oublier la notion du "théâtre à deux dimensions" de la tragédie classique pour imaginer une théâtralité totale envahissant l'espace qui lui est attribué.

Ives Lorelle

Se puede imaginar numerosas maneras de narrar. Unas son conocidas, otras están aún por inventarse.

Bertolt Brecht

Pour moi le théâtre se confond avec ses possibilités de réalisation quand on en tire les conséquences poétiques extremes, et les possibilités de realisation du théâtre appartiennent tout entieres au domaine de la mise en scène, considerée comme un langage dans l'espace et en mouvement.

Antonin Artaud

INTRODUCCION

Valle-Inclán es, indudablemente, uno de los dramaturgos más importantes del siglo XX. El Esperpento, su gran creación dramática y teatral, constituye una de las manifestaciones más auténticas del arte contemporáneo. Sin embargo, el teatro del autor español recién comienza a ser descubierto en su verdadera dimensión. Es solamente en la última década y, particularmente, en Francia, donde se opera este descubrimiento gracias a la puesta en escena de algunas de su obras por los metteurs en scene franceses Jean-Louis Barrault y Georges Wilson, el argentino Víctor García

y el mexicano Juan Ibánez (1).

La audacia de las concepciones teatrales de Valle-Inclán, muy avanzadas para su época, y el carácter comprometido de su teatro han sido las causas principales de su ostracismo de la escena española. Si a esto se añade el hecho de que el destino de una obra teatral es su puesta en escena y que el teatro de Valle-Inclán no tuvo ni a un Jouvet ni a un Barrault (2) y que, por el contrario, sólo mereció estudios teóricos que inclusive llegaron en algunos casos a negar su teatralidad, es comprensible su desconocimiento y olvido.

---

(1) En 1963 los dos teatros más importantes de la escena francesa: el TEATRO NACIONAL POPULAR (TNP) y el TEATRO ODEON DE FRANCIA pusieron respectivamente en escena LUCES DE BOHEMIA y DIVINAS PALABRAS. La primera bajo la dirección de Georges Wilson y la segunda a cargo de Jean-Louis Barrault. Víctor García presentó en París, en 1964, LA ROSA DE PAPEL. Actualmente es considerado el mejor realizador del teatro de Arrabal. Juan Ibáñez, al frente del grupo teatral de la Universidad Autónoma de México, presentó DIVINAS PALABRAS en el Festival Mundial del Teatro Universitario de Nancy en 1965. Su realización mereció el Primer Premio del Festival.

(2) La importancia del metteur en scene en el desarrollo del arte teatral en Francia es tal que Jean Vilar ha dicho que: "Los verdaderos creadores dramáticos de los últimos treinta años no son los autores sino los directores de escena". Esta afirmación se comprende midiendo el rol que han tenido, por ejemplo, Louis Jouvet y Jean-Louis Barrault con respecto a las obras dramáticas de Jean Giroudoux y Paul Claudel respectivamente. Tanto Jouvet como Barrault con sus puestas en escena contribuyeron decisivamente a que las obras de los autores mencionados encontrasen su verdadera dimensión teatral.

La interpretación de una obra dramática demanda un deslinde de prioridades, deslinde en el cual lo teatral debe primar sobre lo literario a fin de acercarse al teatro desde la perspectiva que señala Evreinnof: "El teatro es algo infinitamente más vasto de lo que imaginan los filósofos y los críticos dramáticos". Por este motivo, en la tesis que presento doy prioridad a la estética teatral como fundamento del estudio de la obra dramática de Valle-Inclán. De otro lado, para un mejor desarrollo del tema que trato considero tres partes dentro del esquema general.

En la primera parte, tomo como punto de partida el concepto de el doble teatral a fin de definir las características más importantes de las dos grandes tendencias del teatro: la tragedia y el grotesco, a las cuales denomino el teatro del doble heroico y el teatro del doble inicuo, de acuerdo a la naturaleza de sus protagonistas respectivos: el héroe y el antihéroe. Concluyo este capítulo con la presentación de la teoría y estética del Esperpento que es, sin duda, el género teatral que resume y expresa de un modo más completo las características del teatro del doble inicuo.

En la segunda parte abordo el estudio del teatro preesperpéntico -primer momento de la obra teatral de Valle-Inclán y tema principal de la tesis- a fin de observar la e

volución del teatro valleinclanesco y la gestación del Esperpento visto a través de la transición de las obras en las cuales domina la estética del teatro del doble heroico hasta aquellas en donde los elementos grotescos van ocupando el primer plano. El estudio de esta evolución se basa también en la estética de el doble teatral y en los mecanismos e influencias que determinan su naturaleza, tales como el Modernismo, la tragedia de Shakespeare, la Commedia dell'Arte y el teatro de marionetas.

En la tercera parte, el objetivo principal es demostrar el carácter plástico del teatro de Valle-Inclán.

I. EL DOBLE TEATRAL

Totus mundus agit histrionem*

A través del drama, del mimo, de la danza, del canto -el teatro en una palabra- el hombre ha tratado siempre de explicarse su puesto en el cosmos, develar su destino, entrar en contacto con sus dioses y sus mitos, o simplemente representar su historia. En las teatralidades primitivas, la representación tiene un carácter ritual y colectivo. La colectividad entera participa y actúa en la fiesta tea-

---

* Lema del teatro "The Globe" (El Globo). En este teatro se representó la mayoría de las obras de Shakespeare.

tral, caso por ejemplo de las fiestas báquicas. Pero, a medida que el teatro va institucionalizándose como un rito que sólo deben conocer los iniciados de un culto, o introduce elementos narrativos que son contados por uno o varios hombres, nace el actor que va a interpretar tal o cual personaje. En otras palabras, nace el doble del hombre proyectado en un escenario:

> Un homme qui se dédouble, telle peut être l'origine du personnage. En l'homme qui conte, plusieurs tour á tour parlent et gesticulent. Comme le montreur de marionnettes, il prend la voix de chacune, mais il en façonne également le corps avec le sien (...). Sans autre mise en scène que le conteur et son jeu, ce spectacle réduit ne se donne cependant pas à n'importe quel moment ni en tout lieu, puisque la satire, l'irrévérence en constituent le fond. Il est connu presque universellement. De là à dire, et l'on n'y a pas manqué, qu'il a précédé le véritable théâtre, de sorte que la farce, la comédie, serait antérieure a la tragédie (1).

Al lado de este concepto de el doble teatral del hombre, existe asimismo una constante que aparece en los pueblos más diversos: la concepción del mundo como un teatro (theatrum mundi). Desde las tragedias griegas hasta el Auto Sacramental (recuérdese la pieza calderoniana El Gran Teatro del Mundo), desde la estatuaria animada del Egipto

(1) Rituel et Pre-Théâtre de André Schaeffner en Histoire des Spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, Tours, Francia, 1965, p. 42.

hasta las manifestaciones más elaboradas del teatro de marionetas de la liturgia cristiana, desde las danzas rituales de Bali y del Africa Negra hasta Shakespeare, Pirandello (Sei personaggi in cerca d'autore), Valle-Inclán, Brecht y Beckett, esta constante revela la esencia del hombre como homu ludens.

Ahora bien cada una de estas teatralidades tiene una perspectiva propia, según la cual interpreta el destino del hombre. Pero tanto en el teatro de actores como en el de marionetas se cumple la observación que Leszek Kolakowski ha calificado de antogonismo incurable entre la tragedia, teatro de sacerdotes, y el grotesco, teatro de bufones:

> En esta querella sobre la interpretación trágica o grotesca de la condición humana, se reencuentra un reflejo del eterno y siempre actual conflicto entre dos filosofías y dos estilos de vida, del antagonismo entre dos actitudes fundamentales que Leszek Kolakowski ha calificado de antagonismo incurable entre los sacerdotes y los bufones. Entre la tragedia y el grotesco, es la misma discusión que se desarrolla por o contra la escatología, por o contra la creencia en lo absoluto, por o contra la esperanza en una solución definitiva de la contradicción entre el orden de los valores y el orden de la acción. La tragedia es el teatro de sacerdotes; el

grotesco, el teatro de bufones (2).

La tragedia y el grotesco representan justamente las formas antitéticas que han marcado los grandes momentos de la historia teatral. Uno y otro aparecen de acuerdo a condiciones muy particulares. La tragedia es propia de las épocas en las cuales la presencia del mito, de lo sagrado, operan como el sustento de fe y confianza en la condición humana. De ahí la afirmación nietzscheana:

---

(2) Traducción de la versión francesa del libro de Jan Kott, Shakespeare, Notre Contemporaine, Ed. Gérard, Verviers (Bélgica), 1955, pp. 144-145:
"Dans cette querelle sur l'interprétation tragique ou grotesque de la condition humaine, on retrouve un reflet de l'eternel et toujours actuel conflit entre deux philosophies et deus styles de vie, de l'antagonisme entre deux attitudes fondamentales, que Leszek Kolakowski a qualifié d'antagonisme incurable entre les pretres y les pitres. Entre la tragédie et le grotesque, c'est la même discussion qui se déroule pour ou contre l'eschatologie, pour ou contre la croyance à l'absolu, pour ou contre l'espoir en une solution définitive de la contradiction entre l'ordre des valeurs el l'ordre de l'action. La tragédie est le théâtre des prétres; le grotesque, le théâtre des pitres".
Utilizo este procedimiento debido a la dificultad de hallar la traducción española del libro de Kott. En la consulta de los libros La Naissance de la Tragédie de Nietzsche y Woyzeck de Büchner sigo igual procedimiento debido al mismo problema. Sin embargo, para evitar algún error respecto a la traducción de traducciones que realizo, consigno en la nota de pie de página respectiva la cita tal como aparece en su versión francesa.

> El consuelo metafísico que nos da toda tragedia verdadera, lo señalo desde ahora, (...) proviene del hecho de que la vida nos aparece en definitiva como una potencia indestructible y alegre (...) (3).

El grotesco, en cambio, es la expresión de una época en la cual se ha perdido la creencia en lo absoluto. De la tragedia a el grotesco hay una pérdida del carácter religioso del teatro. Esta situación provoca un resquebrajamiento en la seguridad y confianza del hombre frente a su destino. Desprovisto del mito, la condición humana aparece ante sus ojos como una visión, absurda, vacía, sin sentido.

Estas características en ambas formas teatrales determinan la naturaleza de sus protagonistas. En la tragedia, el héroe o doble heroico; en el grotesco, el esperpento o doble inicuo. Dicho de otro modo, según exista una visión trágica o grotesca de la condición humana, varía el carácter del doble teatral del hombre. Por este motivo, se puede afirmar que la tragedia es el teatro del doble heroico; y el grotesco, el teatro del doble inicuo.

---

(3) "Le reconfort métaphysique que nous dispense, je l'indique des maintenant, toute vraie trégedie (...) vient de ce que la vie nous apparait en definitive indestructible et joyeuse (...)". NIETZSCHE, Frédéric: La Naissance de la Tragédie, Ed. Gonthier, Geneve (Suiza), 1964, p. 51.

1.1. EL TEATRO DEL DOBLE HEROICO

La característica fundamental de la tragedia -el enfrentamiento heroico del hombre con su destino- genera el carácter de su protagonista. En la tragedia, el hombre se siente próximo del absoluto, se identifica con él, y su doble, por tanto, se configura en una dimensión que enaltece la condición humana. Sobre todo, porque las fuerzas colectivas se realizan en la simbiosis catártica del mito. Tales condiciones existen cuando nace y se desarrolla la tragedia en Grecia. Dioses, semidioses y reyes pueblan los escenarios con interrogantes y respuestas que develan el destino de los hombres. Los trágicos griegos son los demiurgos de un mundo que busca y encuentra una salida. En la tragedia griega, especialmente en la de Edipo Rey: "nous trouvons une claire affirmation de la nature humaine, et de son agir, face aux forces physiques symbolisées par les dieux et qui, à l'origine, dominaient cet agir. L'homme affronte ses responsabilites et construit son monde, sans plus se laisser subjuguer completement par la fatalité ou l'enfermaient les circunstances de son existence" (4).

Tal es el sentido de la catarsis: antes que la li

(4) PANDOLFI, Vito: Histoire du Théâtre, Tome I, Origines du spectacle,Théâtre antique -comédie médiévale et renaissance, Col. Marabout-, Ed. Gérard, Verviers, Bélgica, 1968, pp. 111-114.

beración, la fuerza que trasmite el doble a su público. A raíz de esta serenidad frente a su destino, era lógico que los personajes tuviesen los rasgos ideales de un Prometeo, una Antígona o un Edipo. La tragedia abrió la perspectiva del doble heroico por su misma naturaleza y, desde entonces, el hombre occidental vio en el héroe a su imagen ideal. Imagen que, con diferencias más o menos acentuadas, fue sucediéndose a través de las dramaturgias más diversas del teatro occidental. La secuencia, sin embargo, debido a la misma evolución de las sociedades que van perdiendo cada vez más la fuerza sustentadora de lo absoluto, fue resquebrajándose. Lo grotesco comenzó a aparecer al lado de lo trágico. No es casual que los epígonos del Medioevo y comienzos del Renacimiento, en la tragedia isabelina, particularmente en el teatro de Shakespeare, aparezca el bufón -antecedente del doble inicuo-. El tránsito de un mundo religioso a otro profano se está produciendo y el teatro va a sufrir asimismo su impacto. Posteriormente en el drama del Sturm und drang se hace más notoria la presencia de lo grotesco, pero es sin duda el Woyzeck de Büchner el que va a iniciar la ruptura de la estética del teatro del doble heroico. En Büchner adviene el sentimiento viscoso de lo absurdo en la condición humana. El mundo aparece como un teatro de títeres pero con "(...) un matiz mucho más amargo, afligido y a

tormentado que en oportunidades anteriores. Pues ya no es Dios quien escribió los papeles de los seres humanos y mueve los muñecos, sino un id inaprensible, carente de sentido" (5).

Woyzeck es el drama del "hombre solo". Sobre Woyzeck, sobre su mundo, se cierne la soledad y la desolación. En una de las últimas escenas de la pieza, la abuela, accediendo al pedido de una de las niñas, les cuenta la siguiente historia:

> Había una vez un pobre niño que no tenía ni padre ni madre. Todo el mundo había muerto y la tierra estaba desierta. Todo el mundo había muerto. El niño se puso en camino y buscó día y noche. Y como no había nadie sobre la tierra, quiso ir al cielo; la luna lo miraba cariñosamente, pero cuando llegó a la luna, no era más que un pedazo de madera podrida. Entonces, fue al sol, y cuando llegó, el sol era un girasol marchito. Y cuando llegó a las estrellas, eran unas pequeñitas moscas de oro pegadas en el cielo y estaban muertas. Y cuando quiso regresar a la tierra, ésta era un florero tirado por tierra. El niño estaba solo. Entonces se sentó y se puso a llorar, y ahí está siempre sentado,

(5) KAYSER, Wolfang: Lo Grotesco, Ed. Nova, Buenos Aires, 1964, pág. 109.

siempre solo (6).

En este universo sin dios, sin mito, el doble teatral no puede proyectarse en la misma dimensión del héroe. Woyzeck implica, en este sentido, un cambio sociológico de gran trascendencia en el teatro. Un nuevo personaje sube a la escena instalando en ella también un nuevo lenguaje. La tragedia, según la célebre definición de Scaliger, es "L'imitation, au moyen de l'action, d'une destinée illustre, avec un dénouement malheureux, en un style élevé et en vers" (7). De este modo, el público veía en el espectáculo de los héroes destruidos y vencedores su propia imagen (Edipo dice al final: "Todo está bien"). La reconciliación era posible por esta simbiosis que exaltaba y aplaudía la esencia

(6) "Il était une fois un pauvre enfant, il n'avait ni père ni mère. Tout le monde était mort, et il n'y avait plus personne sur terre. Tout le monde était mort. Et l'enfant s'est mis en route et a cherché jour et nuit. Et comme il n'y avait plus personne sur terre, il a voulu aller au ciel, et la lune le regardait si gentiment, mais quand il arriva sur la lune, voilá que c'était un morceau de bois pourri.
Alors, il est allé sur le soleil, et quand il est arrivé sur le soleil, c'était un tournesol fané. Et quand il arriva sur les étoiles, c'étaient des petites mouches d'or piquées dans le ciel, et elles étaient mortes. Et quand il voulut revenir sur la terre, la terre était un pot de fleur renversé. Et il était tout seul. Alors il s'est assis, et il s'est mis á pleurer, et il est toujours assis là, toujours seul". BUCHNER, Georges: Woyzeck en Revista "L'Avant Scène du Théâtre", No. 246, Julio 1961, París, p. 50

(7) TOUCHARD, Pierre-Aimé: Dyonisos, Ed. du Seuil, París, 1968, p. 23.

de su doble. Este equilibrio, sin embargo, se rompe cuando aparece en la escena la imagen de la condición humana sin el consuelo del mito: "Hombre, sé humilde. Eres sólo polvo, arena y suciedad. ¿Te crees algo más que polvo, arena y suciedad?" (8).

Woyzeck, como personaje, es la antítesis del héroe, del doble ideal. Woyzeck es un pobre soldado, atormentado por su miseria, delirio de persecución, los vejámenes y burlas crueles de sus jefes y los celos. Acorralado en este escenario kafkiano, mata a su mujer y se suicida. Woyzeck recuerda insistentemente su condición de miseria y degradación: "Nosotros, la pobre gente", "No soy más que un pobre diablo", dice. Al respecto, Jean Duvignaud anota:

> Hegel dit fortement que la Tragédie Antique mourut le jour où l'Esclave monta sur la scène: car l'Esclave, c'est celui qi ne peut comprendre la Fatalité. La mal dont souffrent Oedipe et Antigone lui est étranger. Aucune communication possible: l'homme regarde cet homme, caricature de l'homme et ne se reconnaît pas (9).

Duvignaud suscribe todo el peso del drama a la alienación económica y social del personaje. Es decir, le

---

(8) "Homme, sois naturel. Tu es poussiere, sable et saleté. Te crois-tu autre chose que poussiere, sable et saleté?". BUCHNER, Ob. Cit., p. 45.

(9) DUVIGNAUD, Jean: Büchner, Col. Les Grands Dramaturges, Ed. L'Arche, París, 1954, p. 110.

resta todo contenido metafísico. Es cierto que Woyzeck es la instauración en la escena del doble de los desposeídos, de los proletarios, pero también es -como lo serán luego los personajes de Beckett- la imagen de un mundo que ha perdido la noción de lo sagrado, del mito. Con Woyzeck el héroe está, por lo tanto, en trance de morir. Así también como la tragedia.

El golpe de gracia definitivo al héroe fue dado por Ubu Roi, la célebre obra de Alfred Jarry, calificada por André Bréton como: "la grande pièce prophetique vengeresse des temps modernes". Efectivamente, entre Woyzeck y Ubu Roi hay una gran diferencia. En el primero, si bien se ha perdido la imagen del héroe según la estética del "doble heroico", la figura del hombre se conserva. Sólo ha habido un descenso de rol: el protagonista se ha proletarizado. En cambio, en Ubu Roi se ha destruido completamente esta imagen, y queda únicamente la de un fantoche irrisorio y absurdo. Es decir, estamos ya frente al teatro del doble inicuo.

1.2. EL TEATRO DEL DOBLE INICUO

La expresión "doble inicuo" ("le double ignoble") fue empleada por primera vez en 1897 por Alfred Jarry en un artículo escrito a propósito del estreno de Ubu Roi (10):

(10) Ubu Roi fue estrenada en el teatro L'Oeuvre (Paris) el 1o. de diciembre de 1896.

> J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir de contes de Mme. Leprince de Beaumont où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupefait à la vue de son double ignoble (11), qui ne lui avait pas encore été entierement présenté; fait, comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendes, "de l'éternelle imbecillité humaine, de la bassese de l'instinct érigée en tyrannie; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien diné" (12).

En Jarry hay una clara intención de desmitificación de la condición humana. A fin de que esta intención sea más notoria, Jarry hace de su obra la parodia de una obra clásica. Ubu Roi es la parodia grotesca del Macbeth de Shakespeare. Tratado con una estética de la deformación que opera, fundamentalmente, en dos niveles: en el del lenguaje y en el del personaje. Para los fines del estudio del Esperpento, es importante señalar en el teatro de Jarry dos aspectos: primero, la estética de la deformación; y segundo, la deformación que Jarry quiere mostrar es comparada con la que da un espejo deformante ("ce miroir de contes de Mme. Leprince de Beaumont").

La atmósfera sorda que preludía el reinado de Macbeth, la ambición que azuza Lady Macbeth en su marido, el

---

(11) El subrayado es mío.

(12) JARRY, Alfred: Tout Ubu, Le Livre de Poche, Ed. Gallimard, Paris, 1962, p. 153.

reinado sanguinario y el derrocamiento del tirano reaparecen en Ubu Roi pero, como se ha señalado, bajo la forma de una parodia grotesca. Es la misma situación pero vista por dos estéticas diferentes: en una bajo la forma del teatro del doble heroico, en otra bajo la del teatro del doble inicuo. Por este motivo, la presentación de Ubu bajo la forma de un absurdo y grotesco fantoche, de su lenguaje escatológico, provocaron no sólo estupefacción en el público sino también una reacción violenta. Es que en esta ocasión, el público:

> "Le pedían también que se identificara no con un personaje ideal, sino con su "doble inicuo", aquel viejo Ubu cruel y cobarde, símbolo del antihéroe, representando los instintos más bajos, y, naturalmente, eso no podía agradarle" (...) (13).

Ubu es, en este sentido, la antítesis del héroe. Su negación total. En él están acentuadas hasta el extremo todas las formas de degradación. Herbert Gould, refiriéndose a uno de los personajes de Beckett, dice: "(...) es un Descartes perverso que proclama": Apesto, luego existo" (14). Igual afirmación se puede hacer de Ubu que no se li-

---

(13) BEHAR, Henry: Sobre el Teatro Dadá y Surrealista, Ed. Barral, Barcelona, 1970, pág. 31-32.

(14) Citado por Leonard C. Pronko en: Théâtre d'Avant Garde, Ed. Denoël, Paris, 1963, p. 74.

mita a hablar de la suciedad, como Woyzeck, sino que la trae a la misma escena. Es la misma suciedad.

> Capitaine Bordure - Eh, vous empestez, Père Ubu. Vous ne vous lavez donc jamais?
> Père Ubu - Rarement.
> Mère Ubu - Jamais!
> Père Ubu - Je vais te marcher sur les pieds.
> Mère Ubu - Gross merdre (15).

De ahí que Roland Barthes dijese: "Ubu es una obra insolente cuya suciedad molesta como la basura en un salón".

El proceso de descomposición de la imagen ideal del hombre llega a su culminación con Ubu Roi. A partir de esta obra va a iniciarse una de las corrientes más poderosas del teatro contemporáneo -sino la más significativa- el teatro grotesco (16) o teatro del doble inicuo, cuyo esbozo definitivo se da en la estética valleinclanesca del Esper-

---

(15) JARRY, Ob. cit., Ubu Roi, Scène IV, p. 44.

(16) Kayser precisa al respecto: "El arte de la actualidad evidencia una afinidad con lo grotesco como no la tuvo, acaso, ninguna otra época. Ni siquiera es posible enumerar los nombres respectivos. Las novelas y los cuentos están llenos de lo grotesco, las tendencias en pintura lo proclaman expresamente en sus programas, y un dramaturgo de la talla de un Dürrenmatt, concibe como única forma legítima del presente la comedia trágica, la tragicomedia, es decir, el grotesco" (KAYSER, Ob. Cit. p. 9).

Dirección de Bibliotecas

pento (17).

(17) Uno de los estudios más completos sobre el teatro del grotesco es el realizado por Henry Behar en su libro: Sobre el Teatro Dadá y Surrealista. Centrado en el estudio de los autores teatrales que anticipan (Jarry, Apollinaire) y animan estos dos poderosos movimientos del arte contemporáneo, la obra de Behar relieva también la importancia de lo grotesco como la estética y tendencia propias del teatro contemporáneo.

1.3. EL ESPERPENTO

El año 1920 aparece Luces de Bohemia (1) y en 1921 Los Cuernos de Don Friolera, ambas bajo la denominación de Esperpentos (2). En estas dos obras, Valle-Inclán expuso la teoría y estética del Esperpento. La inclusión de estas piezas bajo una denominación genérica utilizada por primera vez y que aportaba una nueva visión del mundo y un nuevo lenguaje teatral, planteó una problemática y un desafío que hasta hoy no han sido abordados en su totalidad (3).

1.3.1. EL TERMINO "ESPERPENTO"

Antes de que fuese utilizado por Valle-Inclán como nombre de un género literario, el término esperpento andaba rodando en el habla popular española como sinónimo de feo, ridículo, risible, irrisorio (4). Luego fue incorporado al lenguaje literario. El primero en haberlo empleado en la narrativa parece haber sido Galdós en su novela La de Bringas, publicada en 1882 (5). Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas hacen el siguiente comentario sobre el empleo

---

(1) Luces de Bohemia fue publicado por entregas el año 1920 en la revista España y en forma de libro en 1924.

(2) Valle-Inclán publicó dos obras más con el nombre de Esperpentos: Las Galas del Difunto (1926) y La hija del Capitán (1927). Aparte estas cuatro obras, la crítica considera a otras siete obras más como Esperpentos (Ver pp. 34 y 35).

de las palabras esperpento y estrafalario por Galdós y su probable influencia en Valle-Inclán:

> De la casualidad de que Galdós describe una figura en Angel Guerra (obra que reseñó Valle-Inclán en El Globo y que conocía muy bien) emparentando "esperpento" y "estrafalario" de tal modo que bien pudo haber influido en él a la hora de escribir Luces y Friolera: "Empujábanse unos a otros para acercarse, y con la boca abierta daban brincos pretendiendo coger el deseado higui, que saltaba en el aire con las sacudidas de la cuerda, a los golpes dados en la caña por el horrible esperpento, que tan estrafalariamente se divertía..." (6).

Alonso Zamora Vicente, por su parte, en su asedio al Esperpento descubre en el periódico Gedeón, del 6 de marzo de 1901, "un corto diálogo teatral, movidillo, de cruel sátira, que se titula secamente El Esperpento" (7). Luego,

---

(3) Mientras los estudios sobre la escritura dramática (la dramaturgia) del Esperpento aumentan cada vez más, las experiencias en torno a la escritura escénica, del mismo son muy escasas. El teatro de Valle-Inclán, en este sentido, es aún un teatro desconocido.

(4) El diccionario Ideológico de la Lengua Española, 2da. Edición, 1959, trae la siguiente definición: "Esperpento: m: fam. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. //2. Desatino, absurdo".

(5) BERMEJO MARCOS, Manuel: Valle-Inclán: Introducción a su obra, Ed. Anaya, Salamanca, 1971, p. 10.

(6) CARDONA, Rafael y ZAHAREAS N. Anthony: Visión del Esperpento, Ed. Castalia, Madrid, 1970, p. 33.

(7) ZAMORA VICENTE, Alonso: La Realidad Esperpéntica (Aproximación a Luces de Bohémia). Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 145.

tanto en su uso popular como en el literario, el término es perpento tiene connotaciones que el arte de Valle-Inclán transformará dándole una significación más vasta y profunda.

1.3.2. EL ESPERPENTO Y LA CRITICA

Desde la aparición de Luces de Bohemia, se han ensayado una serie de interpretaciones sobre el Esperpento. Azorín considera al Esperpento como "una novela dialogada" con "un aire de sarcasmo, de profundo sarcasmo. Y después un tantico de caricatura" (8).

Pedro Salinas señala que el vocablo Esperpento "entra en la historia literaria, a codearse con nobles y viejos congéneres, y para designar una clase particular de obra dramática, en la que concurren de algún modo esos atributos que tenía la voz de antiguo: lo feo y de mala estampa, lo desatinado y absurdo" (9), pero agrega que "el esperpento no se quedó confinado al tipo de obras dramáticas a que dio nombre. Es más que un género, es más que un estilo y una técnica: es una nueva visión de la realidad humana".(10)

---

(8) VALLE-INCLAN, Ramón del: Obras Completas, Tomo I, Ed. Plenitud, 2da. Edición, Madrid, 1952, p. XXII. A fin de facilitar la cita de esta edición de las obras Completas de Valle-Inclán utilizaré en adelante las siguientes abreviaciones: VIOC-I (Valle-Inclán Obras Completas-Tomo I) para el Tomo I, y VIOC-II para el Tomo II.

(9) SALINAS, Pedro: Literatura Española Siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 98.

(10) Ibid. p. 102.

Para Melchor Fernández Almagro: "En el "esperpento" de Valle-Inclán el sainete se transfigura plenamente, ganando extraordinaria altura, y lo que de él nace no es en puridad un género nuevo, sino un nuevo estilo, otra manera de ver el mundo (...). Lo que hay de nuevo realmente en el Valle-Inclán de los "esperpentos", más aún que en el panorama y en el miradero, es la mirada misma, en golpe rápido y genial. Nuestro autor ve las cosas de arriba a abajo, con desprecio que es franco sarcasmo (...)" (11).

Alonso Zamora Vicente dice a su vez: "Con la distancia que los años van poniendo, vamos estando hoy de acuerdo en que esa "invención" literaria es la más llena de sentido (a pesar de algunas opiniones en contra) de la literatura española en lo que va de siglo" (12). Autor del estudio más importante sobre Luces de Bohémia -obra clave para comprender el Esperpento- Zamora Vicente destaca su "fuerte trasfondo de protesta social" (13).

José A. Gómez Marín, advierte igualmente el carácter comprometido de la obra de Valle-Inclán, especialmente del Esperpento: "una de las muestras más caústicas de la

---

(11) FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor: Vida y Literatura de Valle-Inclán, Ed. Taurus, 1966, Madrid, p. 190.
(12) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - Homenaje a Ramón del Valle-Inclán, Nos. 199-200, Agosto 1966: "En torno a Luces de Bohemia", por Alonso Zamora Vicente, p. 204.
(13) ZAMORA VICENTE, Ob. cit., p. 78.

literatura española, uno de los más alarmantes testimonios de repulsa y protesta por los vicios estructurales de la sociedad española. Pensamos que su olvido no ha sido fortuito, sino deliberado. En el 98, la preocupación por España es viático común de todos los miembros de la generación y Valle no es la excepción como se ha pretendido, según ha puesto bien en claro Avalle-Arce.

Sin embargo, la obra de nuestro autor viene siendo presentada desde el prisma único de la estética, con la intención de fraccionarla y restarle coherencia efectiva. Se nos ha mostrado un Valle-Inclán esteticista, diluido en logros estilísticos, maestro de una secreta alquimia palabrera, mientras que se ocultaba el contenido ácido de su crítica histórica y el alcance de su protesta (...)" (14).

La tesis esteticista está particularmente representada por Antonio Risco (15). Risco realiza interpretaciones y análisis sui generis a fin de negar la crítica social del Esperpento. Llega a realizar afirmaciones del tipo siguiente: "Incluso Luces de Bohémia no puede considerarse en rigor como obra política, ni siquiera de crítica social" (16), o esta otra: "Pero también hay esperpentos como

---

(14) GOMEZ MARIN, José A.: Valle: Estética y Compromiso en Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. cit. pp. 179-180.
(15) RISCO, Antonio: La Estética de Valle-Inclán, Ed. Gredos, Madrid, 1966.
(16) Ibid. p. 105.

Ligazón, Sacrilegio, La Rosa de Papel y Las Galas del Difunto, así como la mayor parte de los poemas de La Pipa de Kif, en los que inútilmente buscaríamos una significación política, social o cultural, pues en ellos lo grotesco parece funcionar de modo gratuito" (17). La existencia de análisis completos como el de Zamora Vicente sobre Luces de Bohémia, resaltando precisamente su contenido de protesta social, me exime de refutar el punto de vista de Risco que, de otro lado, sólo comprende a medias el teatro de Valle-Inclán, pues también es uno de los sostenedores de la tesis de su antiteatralidad.

Emilio Miró, en otra de las mejores aproximaciones a Luces de Bohémia, dice: "En Luces de Bohemia se halla uno de los momentos más veraces de la literatura española de denuncia. Artista total, dueño del idioma, toda su estética, sin embargo, se puso al servicio de una ética. Ya es hora, y para siempre, de acabar con la imagen tópica y falaz del escritor ajeno a la realidad, del artista "puro"" (18).

Otros críticos destacan la técnica del "grand-

---

(17) RISCO, Antonio: La Estética de Valle-Inclán, Ed. Gredos, Madrid, 1966, p . 105.

(18) MIRO, Emilio: Realidad y Arte en Luces de Bohemia, en: Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. cit., p. 270

guignol" en el teatro de Valle-Inclán (19), su relación con Artaud (20) o con Brecht (21), ampliando así las perspectivas a través de los cuales se puede comprender con más cabalidad al Esperpento.

En general, la bibliografía sobre el Esperpento es muy numerosa, pero en lo fundamental hay una coincidencia en considerarlo como una nueva visión del mundo y como un nuevo género teatral.

1.3.3. LA UBICACION DEL ESPERPENTO EN LA OBRA DE VALLE-INCLAN

> En arte hay dos caminos: uno es arquitectura
> y alusión, logaritmos de la literatura;
> el otro realidades como el mundo las muestra,...
> dicen que así Velásquez pintó su obra maestra.*

En la obra de Valle-Inclán hay dos grandes momentos cuya línea divisoria puede situarse en el año 1920 en

---

(19) MURCIA, Juan Ignacio: Los Resultados del Grand-Guignol en el Teatro de Ensayo Español, en: El Teatro Moderno, Hombres y Tendencias (Conferencias de Arrás del 20 al 24 de junio de 1957), Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1967, pp. 261-262.

(20) Ibid. p. 264 (Sección Debate, intervención de Lerminier).

(21) DOMENACH, Ricardo, Para una Visión Actual del Teatro de los Esperpentos, en: Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. cit., p. 464.

* La Enamorada del Rey, VIOC-I p. 341.

que aparece Luces de Bohemia (22). Valle-Inclán, como los escritores de su tiempo, configura su obra en torno a la problemática de España. Ella es el tema fundamental que acosa y obsesiona a quienes advienen en un momento de crisis y decadencia bien marcados. El primer momento de la obra valleinclanesca, sin embargo, influenciado por la estética del Modernismo, cuyas características principales son la evasión (23) y la primacía del significante sobre el significado, se caracteriza por un alejamiento de la realidad inmediata española. La nostalgia de los tiempos heroicos hace que Valle-Inclán parta, por decirlo así, a la búsqueda de una España perdida, sumergiéndose en la Castilla mítica, feudal, y recreando el doble heroico: el héroe. Aparece así el personaje del Marqués de Bradomín, el rey Carlino de Voces de Gesta y, luego, Don Juan Manuel Montenegro, el héroe de las Comedias Bárbaras. Por esta razón, puede decirse que la estética predominante en este momento es la del tea-

---

(22) El año 1920, entiéndase, no está dado como una determinación temporal rígida, sino más bien como una referencia supeditada al hecho de que a partir de ese momento se especifica de un modo categórico la Estética del Esperpento en Luces de Bohemia.

(23) Edmundo García Girón sostiene que: "Los modernistas, durante la década de su mayor popularidad -de Prosas Profanas (1896) a Cantos de Vida y Esperanza (1905) - se evaden de un mundo que para ellos no contiene ni belleza ni heroismo; huyen de la realidad cotidiana y buscan asilo en formas excesivamente literarias, en aspiraciones idealistas". (El Modernismo como evasión Cultural en: Estudios Críticos sobre el Modernismo, Ed. Gredos, Madrid, 1968, p. 75).

tro del doble heroico, aunque lo grotesco viene insinuándose ya a través de ciertos personajes como los mendigos en El Marqués de Bradomín y de otros elementos que Valle-Inclán toma de la tragedia de Shakespeare, la Commedia dell' Arte o el teatro de títeres.

El tránsito del primer al segundo momento (24) está marcado por el conflicto cada vez más fuerte entre el teatro del doble heroico y el teatro del doble inicuo. En los Comedias Bárbaras, por ejemplo, el protagonista sigue siendo el héroe, pero a su lado hay otros personajes como el bufón Don Galán y el loco Fuso Negro que tienen también un gran relieve.

---

(24) A propósito de los dos momentos de su obra, Valle-Inclán dice: "Fuimos dos, los que escribimos la obra de don Ramón del Valle Inclán. Yo y el otro yo. Yo soy el de hoy, y el otro yo el que escribió historias en un estilo acusado de decadentismo. Mis primeras novelas tienen ese ritmo porque más que mías, personalmente mías, son obras de colaboración, hechos de familia inspirados en las hazañas de una vieja casa de conducta arbitraria. Las historias expuestas en aquellas narraciones definen mi casta. Todo fue cierto. Yo era un cronista con sentimientos responsables. Un rapsoda en los pazos familiares. Mi estilo, la plástica de una gesta, una interpretación heráldica. Por los años mozos, yo no era un autor español, era el arcipreste familiar de un campeador que veía como se iba ensanchando Galicia al paso de su caballo. Ahora, no. He roto las amarras de la casta, las responsabilidades del apellido. Me manifiesto libremente, con toda la crueldad y la soberbia de un autor español de pura cepa ..." (...). Lo que he escrito antes de Tirano Banderas es musiquilla de violín ..." (Citado por Guillermo Díaz-Plaja en: Las Estéticas de Valle-Inclán, Ed. Gredos, Madrid, 1965, pp. 279-280.

El segundo momento teatral en la obra de Valle-Inclán aparece cuando el teatro del doble inicuo desplaza definitivamente del primer plano a la tragedia. Esta situación se produce en las circunstancias en las cuales Valle-Inclán plasma su Estética del Esperpento en Luces de Bohemia, obra que marca el regreso a la realidad inmediata y, a la vez, a la expresión más auténtica del arte español: lo grotesco (25).

---

(25) Según Valle-Inclán existen tres perspectivas o modos de ver al mundo artística o estéticamente. Ahora bien, esta división delimita los campos de lo trágico y lo grotesco. La primera perspectiva corresponde a la tragedia griega, la segunda a la de Shakespeare, y la tercera al Esperpento. Esta última manera de ver al mundo determinó, según explica Valle-Inclán, el cambio de su literatura y la creación del género literario bautizado con el nombre de Esperpento:

> " (...) hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas -y esta es la posición más antigua en literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres... Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos. como si fuera el personaje de desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay otra tercer manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una ma-

Como obra representativa del Esperpento en el campo de la poesía tenemos a La Pipa de Kif (1919). En la novela a: Tirano Banderas (1926) y a la serie que conforma le roman fleuve El Ruedo Ibérico: La Corte de los Milagros (1927), Viva mi Dueño (1928), Baza de Espadas (1932) y El Trueno Dorado (1932). En el teatro a: Luces de Bohemia: Esperpento (1920) (26), Esperpento de Los Cuernos de Don Friolera (1921), Esperpento de Las Galas del Difunto (1926) y Esperpento de La Hija del Capitán (1927). Aparte estas cuatro obras aparecidas, la crítica en general está de acuerdo, salvo una u otra discrepancia, en considerar también como

---

nera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él ... (También es la manera de Goya). Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.

Hablando con Valle-Inclán, artículo de G. Martínez Sierra (ABC, 7 de Diciembre de 1938), Citado por Francisco Ruiz Ramón en Historia del Teatro Español: Siglo XX, Toma 2, Alianza Editorial, Madrid, 1971, pp. 129-130 . La fecha 7 de diciembre de 1938, citada por Francisco Ruiz Ramón debe corresponder a una republicación del artículo, pues Valle-Inclán muere el 5 de enero de 1936 y Melchor Fernándose Almagro (Ob. Cit. p. 191) cita el mismo artículo y fuente, pero con fecha diferente: ABC, 3 de Agosto de 1930.

(26) De Luces de Bohemia, como hemos señalado, existen dos versiones. La primera fue publicada fragmentariamente en la revista España, (1920); y la segunda, en forma de libro, en 1924. Las variantes son importantes. La versión de 1924, como indica Zamora Vicente en su exhaustiva y completa revisión de las dos versiones, incluye escenas de contenido social y político que no figuran en la edición de 1920, tal como la escena XI. (Zamora Vicente, Ob. Cit. Capítulos: Variantes, otras adiciones y Supresiones).

Esperpentos a las siguientes obras: Divinas Palabras (1920) (27), Farsa y Licencia de la Reina Castiza (1920) (28), La Rosa de Papel: Melodrama para Marionetas (1924), Ligazón: Auto para Siluetas (1926) y Sacrilegio: Auto para Siluetas (1927). Lista a la que habría que agregar el Esperpento breve ¿Para cuándo son las Relaciones Diplomáticas?, aparecida en la revista España, julio, 1922. Zamora Vicente (Ob. cit. p. 121) considera a esta obrita como complemento de Luces de Bohemia.

1.3.4. LA ESTETICA DEL ESPERPENTO EN LUCES DE BOHEMIA

La Estética del Esperpento en Luces de Bohemia se configura en torno a dos aspectos fundamentales: la expresión de una visión grotesca del mundo y un nuevo género teatral. Antes de pasar al estudio de estos dos aspectos es necesario precisar que el término esperpento sirve para designar tanto a la visión del mundo como al género teatral y

---

(27) Antonio Risco (Ob. Cit.) no considera a Divinas Palabras como Esperpento, pero sí Manuel Bermejo Marcos (Ob. cit.) quien, a su vez, ha realizado uno de los estudios más penetrantes sobre esta obra.

(28) Emilio Miró considera a Farsa y Licencia de la Reina Castiza como una "obra clave de transición" (Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. Cit., p. 257); Antonio Risco (Ob. Cit.) la incluye entre los Esperpentos.

al personaje. Si lo trágico se refleja en la tragedia y tiene como protagonista al héroe, el esperpento (visión del mundo) se refleja en el esperpento (género teatral) y tiene como protagonista a un personaje grotesco, el antihéroe, que también recibe el nombre de Esperpento.

El Esperpento, en oposición a la tragedia, es una visión grotesca de la condición humana. En Luces de Bohemia, en la secuencia de sus escenas, se va descubriendo la naturaleza de una sociedad antitrágica. La España finisecular y de comienzos del siglo es una época de crisis, de duda, de descomposición de creencias: "Grotescas horas españolas, en que todo suena a moneda fullera" (29) dice Valle-Inclán refiriéndose a esta época. En Luces de Bohemia es aún más explícito:

> La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, esté en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La Vida, es un magro puchero; la Muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes: el Infierno un calderón de aceite albando donde los pecadores se achicharran como boquerones; el cielo una kermés sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable, transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere (VIOC-I, p. 899).

---

(29) Citado por Melchor Fernández Almagro, Ob. Cit., p. 62.

En este panorama era naturalmente imposible la existencia de un arte trágico (30). Valle Inclán, que había realizado algunos ensayos dentro del género de la tragedia en el primer momento de su obra teatral (31), intuye finalmente su imposibilidad en el mundo contemporáneo y elige el Esperpento que, precisamente, va a mostrarnos los mecanismos que configuran la visión grotesca. Luces de Bohemia es, en este sentido, un testimonio. A través de la aventura de Max, de su odisea negra, va apareciendo cada vez con más nitidez la imagen de la España Negra. En efecto, desde la escena I hasta la XI, la miseria, el hambre y la muerte configuran la carantoña grotesca y absurda de la condición humana. La buhardilla donde vive Max con su mujer e hija -escena I- tiene el carácter de un Huis-Clos infernal (32) donde la idea del suicidio ronda como una obsesión. En las escenas siguientes el poeta ciego recorre en compañía de su lazarillo, Don Latino, los bajos fondos de Madrid. Golfos,

---

(30) Albert Camus en su conferencia sobre El Porvenir de la Tragedia:decía: "Après tout, la tragédie esta une fleur rarissime et la chance de la voir s'épanouir dans notre époque reste mince". (CAMUS, Albert: Théâtre, Recits, Nouvelles, Bibliotheque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Bruges, Bélgica, 1962, p. 1701).

(31) Valle-Inclán publicó 2 obras bajo el nombre de tragedias: Voces de Gesta: Tragedia Pastoril (1912) y El Embrujado: Tragedia de Tierras de Salnes (1913). Las Comedias Bárbaras también pueden considerarse como un ensayo de tragedia.

(32) El escenario de la buhardilla evoca efectivamente el Huis-Clos sartreano y la posada de Le Malentendu de Camus: "ce monde clos et fermé".

prostitutas, artistas fracasados, esbirros, conforman la comparsa goyesca de este universo absurdo. A raíz de un altercado con la policía, Max es encarcelado. En la prisión comparte el calabozo con un obrero anarquista. El obrero presiente su final: "Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga (...). Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas! (VICC-I- p. 915). Max protesta indignado: "¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?". La escena XI presenta los epígonos de un tumulto popular que ha sido sofocado sangrientamente. Una madre clama contra los asesinos de su hijo pequeño. En su planto, Max advierte una voz y cólera trágicos. Hay un tableteo de fusilada. Cuando alguien pregunta qué ha sido, el sereno contesta: "Un preso que ha intentado fugarse". Max presiente que se trata de su antiguo compañero de calabozo y esclama desesperado: "Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia! ... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin ... No le asustaba, pero temía el tormento ... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mogiganga" (VICC-I-

pp. 937-938).

El mundo presentado hasta esta escena no es otra cosa que la imagen real de España como lo ha demostrado Zamora Vicente en su exhaustivo análisis de Luces de Bohemia (33). Sus escenas y sus personajes conforman el contorno de una realidad inmediata. El Esperpento no es una invención estética como sostiene Risco (34), sino más bien el testimonio de un mundo descoyuntado y absurdo. De ahí que Luces de Bohemia tenga el carácter de un documental. Como el film Tierra sin Pan (1932) de Luis Buñuel. Sólo cuando el panorama de esta realidad nos ha sido mostrada en su totalidad y desnudez -escenas I y XI- aparece la Estética del Esperpento como su corolario en la escena XII. Dicho de otro modo, la dialéctica valleinclanesca nos muestra, a través de una estructura dramática diacrónica, el porqué de la visión grotesca de la condición humana y su expresión correspondiente en la estética del esperpento, tal como aparece en la escena XII de Luces de Bohemia:

> MAX.- ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!
> DON LATINO.- Una tragedia, Max.
> MAX.- La tragedia nuestra no es tragedia.
> DON LATINO.- ¡Pues algo será!
> MAX.- El Esperpento
> .....

(33) ZAMORA VICENTE, Ob. Cit., Capítulo: Queja, protesta
(34) RISCO, Ob. Cit.

MAX.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.- ¡Estás completamente curda!

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

DON LATINO.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mi me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

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

DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?

MAX.- En el fondo del vaso.

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

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

(VIOC-I- pp. 938-939)

La Estética del Esperpento, de acuerdo a este diálogo, sigue un orden específico en sus enunciados:

1o.- Establece la delimitación entre lo trágico y lo grotesco. Es decir, Valle-Inclán también plantea como cuestión fundamental el reflejo del eterno y permanente conflicto entre estas dos visiones del mundo, entre el teatro del doble heroico y el teatro del doble inicuo.

2o.- Reconoce el anacronismo de la tragedia en el mundo contemporáneo y la vigencia de un nuevo género teatral: el Esperpento.

3o.- El reconocimiento de lo grotesco se presenta no sólo como expresión del arte contemporáneo sino también como una particularidad del arte español. En este sentido, Valle-Inclán contribuye a precisar mejor el sentido de lo grotesco español denominándolo Esperpento -la elección de este término castizo es muy significativo- y atribuyendo su génesis al mayor representante de lo grotesco español, Goya: "Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya". En efecto, frente a un film de Buñuel como Tierra sin Pan o Viridiana, a una pieza teatral de Arrabal como El Cementerio de los Automóviles o a la más reciente Y ellos le pondrán grilletes a las flores no se puede dejar de pensar en Goya. El pintor de la "Quinta del Sordo" está en el centro de este universo plástico de lo grotesco; él resume y explica esta constante (35)

---

(35) Esta constante reaparece o se hace más notoria en las épocas de crisis. En el primer colóquio de Sociología de Literatura celebrado en París del 21 al 23 de mayo de 1964, Félix Brun y Charles Aubrun presentaron dos ponencias sobre la novela picaresca española. Para los dos la desintegración del mundo feudal y la miseria de los siglos XVI y XVII en España, contribuyen al desarrollo de la novela picaresca que ofrece una visión sombría del mundo.

que viene desde el lejano Arcipreste de Hita, pasando por Quevedo, "el máximo creador del esperpento en nuestra literatura en todas sus épocas" (36), hasta llegar a su representante más actual: Arrabal.

4o.- La deformación del personaje: "Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato" (37), "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento". De este modo, Valle-Inclán pone también de manifiesto el paso del héroe, el doble heroico, al esperpento, o doble inicuo.

(Viene de la pág. 41)

(LITERATURA Y SOCIEDAD - Problemas de Metodología en Sociología de la Literatura, Roland Barthes, Henry Lefevre, Lucien Goldmann, Ed. Martínez Roca, 1966, Barcelona, pp. 133-158).
Aplicando igual metodología podría concluirse que el Esperpento es la manifestación más violenta de la crisis que expresa la generación del 98.
La constante de lo grotesco español en la deformación del personaje puede observarse en una forma bien marcada en la novela picaresca, que ha sido definida por Riquer como "la biografía no deseable". Obsérvese, al respecto, la semejanza entre esta definición y la del Esperpento como el teatro del doble inicuo (La frase de Riquer es citada por Guillermo Díaz-Plaja en Las Estéticas de Valle-Inclán, Ob. Cit. pp. 81-82.

(36) BAQUERO GOYANES, Mariano: Valle-Inclán y lo valleinclanesco, en Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. cit. p. 45.

(37) En una callejuela del viejo Madrid - refiere Ramón Gómez de la Serna - había "calzados en la pared y del tamaño del transeunte de estatura regular, dos espejos, uno cóncavo y otro convexo, que deformaban en Quijote y Sancho a todo el que se miraba en ellos".

5o.- La deformación, sin embargo, no es sólo una apariencia, como pudiera pensarse, sino más bien un hecho real. La deformación no está en la imagen que revierten los espejos deformantes, sino "en el fondo del vaso", es decir, en la condición humana. Esta verdad no puede ser revelada desde la perspectiva de la tragedia, del héroe, por cuanto sería falsearla; hay que elegir una "estética sistemáticamente deformada" -es decir, el esperpento- para mostrar la verdadera faz del mundo.

6o.- Finalmente, el lenguaje debe también ser transformado, operar como la antitesis del "estilo elevado y en verso" de la tragedia.

Al final de la escena XII muere Max. Desaparecidos de la escena los personajes que revisten caracteres heroicos como Max, el obrero y la madre (38) la visión grotesca de la condición humana se acentúa en las tres últimas escenas, configurándose definitivamente el Esperpento, es decir la visión del Theatrum mundi visto desde una perspectiva superior. El drama humano, debido a esta distanciación, basada en los mecanismos propios del humor español

(38) Luces de Bohemia tiene un carácter ambivalente entre lo trágico y lo grotesco. Personajes como los citados no están vistos desde un plano superior (el que corresponde al Esperpento) sino más bien en la perspectiva de Shakespeare, o sea en la que el autor mira a sus personajes como iguales.

(39), aparece entonces como un mundo caricatural y absurdo. Esperpéntico, en una palabra:

Pica Lagartos.- ¡El mundo es una controversia!
Don Latino.- ¡Un Esperpento!

1.3.5. LA ESTETICA DEL ESPERPENTO EN LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

En Los Cuernos de Don Friolera, Valle-Inclán expone la Estética del Esperpento valiéndose de un juego escénico que presenta la historia del teniente cornudo Don Friolera en tres versiones. La primera está presentada en el Prólogo, la segunda en un cuerpo central de 12 escenas y la tercera en el Epílogo. Las versiones del Prólogo y el Epílogo se caracterizan por estar construidas siguiendo la concepción dramática del "teatro en el teatro". Don Estrafalario y Don Manolito el Pintor, dos artistas que "corren España para conocerla", asisten a la representación de un teatro de marionetas en el prólogo, y en el epílogo al pregón de un romance de ciego. Ambas formas de teatro motivan las

(39) Emilio Miró dice: "El humor español ha sido casi siempre, por lo menos melancólico y desengañado, como el cervantino; y con más frecuencia, duro e hiriente, falto de piedad, de una frialdad gélida, jugando con el hambre y la muerte, haciendo escarnio de las miserias y debilidades, de los defectos físicos: desde la Celestina y el Lazarillo, pasando y culminando, por Quevedo, hasta Valle-Inclán y Camilo José Cela (...)".(Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. cit., p. 262).

reflexiones de estos dos personajes en torno a la estética teatral. La versión del cuerpo central se desarrolla en un marco escénico normal, sin el desdoblamiento del teatro en el teatro.

En cuanto a la naturaleza de las versiones, la primera y la segunda son parodias grotescas de las situaciones dramáticas y personajes del Otelo de Shakespeare y de cierto tipo de comedias españolas, en las cuales la grandilocuencia y el pathos acentuaban el tema mórbido y melodramático del honor. El carácter paródico de estas versiones ejemplifica el tratamiento esperpéntico, el mundo visto desde una perspectiva superior. Esta distanciación genera, como he señalado, la idea del theatrum mundi donde los hombres aparecen como títeres. El tratamiento esperpéntico aparece más acentuado en la primera versión por tratarse del mundo deshumanizado de las marionetas; en la segunda parecería atenuarse, pero la violencia y la crueldad persisten, pues el juego de los actores debe realizarse siempre bajo el movimiento estilizado y frío de los muñecos, tal como aparece indicado en esta acotación:

"La vieja se arrebuja en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla, y bajo la luna, espía con ojos de lechuza. Santiguándose oye el cisma de los mal casados. DON FRIOLERA y DOÑA LORE-

T. riñen a gritos, baten las puertas y entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quingué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches" (VICC-I- p. 1007).

La tercera versión presenta la historia bajo la perspectiva de una literatura mistificadora, falsa. Un suceso vanal, ridículo, es convertido en asunto de tragedia por un romance hiperbólico. Don Estrafalario señala el rol alienante de esta literatura:

Don Estrafalario.- Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo.
Don Manolito.- De la mala literatura, don Estrafalario.
Don Estrafalario.- Toda la literatura es mala.
Don Manolito.- No me opongo.
Don Estrafalario.- ¡Aún no hemos salido de los libros de Caballería!
Don Manolito.- ¿Cree Ud. que no ha servido de nada Don Quijote?
Don Estrafalario.- Ni Don Quijote, ni las guerras coloniales. ¡No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Káiser?
Don Manolito.- Indudablemente, en la literatura parecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos.

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

Don Manolito.- ¡Me dijo usted tantas cosas!

Don Estrafalario.- ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel!

(VIOC-I- p. 1045)

En la confrontación de las tres versiones y en la deducción final de Don Estrafalario aparece el carácter brechtiano del teatro de Valle-Inclán. En efecto, tanto el dramaturgo español como el alemán aceptan que el mundo puede ser representado en el teatro, pero sólo como dice Marcuse refiriéndose al teatro de Brecht, "si se le representa como sujeto al cambio: como el estado de negatividad que debe ser negado (...). Para enseñar lo que realmente es el mundo contemporáneo detras del velo ideológico y material y como puede cambiarse, el teatro debe romper la identificación del espectador con los sucesos que ocurren en escena. Se necesita en vez de énfasis, distancia y reflexión. El "efecto de distanciamiento" (Verfremdungseffekt) debe producir esta disociación dentro de la que el mundo puede ser reconocido como lo que es" (40).

(40) MARCUSE, Herbert: El Hombre Unidimensional, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 96-97.

El distanciamiento (Verfremdung) en Valle-Inclán no es, naturalmente, el mismo de Brecht. En el primero es el producto de la característica innata del humor español, mientras que en el segundo es toda una teoría de un teatro didáctico. Pero ambos tienen en común su oposición a la concepción tradicional de la tragedia y su intención de hacer del teatro un arte, antes que todo, desmitificador.

En los Cuernos de Don Friolera, Valle-Inclán expone, de otro lado, su posición frente al teatro español y a la tragedia shakespeareana.

1.3.5.1 VALLE-INCLAN Y EL TEATRO ESPAÑOL

Una de las características fundamentales del teatro de Valle-Inclán es su plasticidad. En la etapa preesperpéntica, esta aparece bajo la influencia de teatralidades como la Commedia dell'Arte. Posteriormente, a medida que el Esperpento se va configurando, lo plástico se identifica con el juego de las marionetas que, según indica Valle-Inclán, "es más sugestivo que todo el retórico español". Concluida la representación de los títeres, Don Manolito y Don Estrafalario hacen el siguiente comentario:

> Don Manolito.- Parece teatro napolitano.
> Don Estrafalario.- Pudiera acaso ser latino. Indudablemente, la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. E se tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mi, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. Y no digo esto por amor a las formas populares de la literatura ... ¡Ahí están las abominables coplas de Joselito!
>
> (VIOC-I- p. 995)

En los momentos en que Valle-Inclán irrumpe en la escena española, aún pesaba la influencia del teatro romántico, a través de la tendencia denominada Alta Comedia (predominante en la segunda mitad del siglo XIX). José de Echegaray, uno de sus representantes más importantes, había llevado al exceso los resortes de este teatro: efectismo; predilección por los temas de amores ilícitos, crímenes, suicidios; lenguaje grandilocuente, retórico. Posteriormente, Jacinto Benavente continúa también la tradición del teatro retórico y superficial (41). Basta ver una de sus obras más representativas -Los Intereses Creados- para percibir su mecánica teatral de concesión y de diversión. Toda esta tradición teatral satisfacía, naturalmente, el apetito del espectáculo fácil en el público burgués. Y aún el pueblo aplaudía este teatro que escamoteaba su realidad y contribuía a alienarlo aún más.

La corriente del teatro modernista, que tiene a Marquina como su autor más representativo y cuya influencia también sintió Valle-Inclán, también se pierde en la insustancialidad de sus versos sonoros y su predilección por las

(41) Enrique de Mesa denuncia en el teatro de Benavente: "la superficialidad, el excesivo peso de la mecánica teatral, en el peor de sus sentidos, la retórica fácil e incontinente, así como la inconsistencia de cierta ideología propias de la dramaturgia benaventina". Citado por Francisco Ruiz Ramón en: Ob. cit. p. 16.

glorias antiguas (42). Sólo en el llamado "género chico", particularmente en el de Arniches, se advierte la transición a un nuevo lenguaje teatral que con el Esperpento llega precisamente a configurarse definitivamente.

En el marco retórico-literario del teatro español, el gran mérito de Valle-Inclán ha sido el de relevar la dimensión de lo plástico en el teatro, adelantándose precisamente a lo que será una de las tesis fundamentales del teatro de la crueldad de Artaud.

(42) Cuento de Abril es la obra valleinclanesca que refleja más la influencia del modernismo.

1.3.5.2 LA PRESENCIA DE SHAKESPEARE

Otro aspecto importante en Los Cuernos de Don Friolera es la presencia de Shakespeare (43). Es tal vez esta obra la que mejor explica el interés que Valle-Inclán sintió siempre por la tragedia shakespeareana y la influencia que ésta ejerció en su teatro. Cuando Don Manuelito hace el elogio del romance de ciego, hiperbólico, turbulento y sanguinario, "como forma popular de la literatura española", Don Estrafalario le responde:

> "Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la palabra. La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos, que Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la Iliada. A

(43) Francisco Ruiz Ramón anota: "Ya Pérez de Ayala subrayó la presencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán. Valdría la pena estudiar de modo riguroso esa presencia, patente tanto en los personajes como en la acción. En Montenegro, despojado por sus hijos, mendigo al frente de la hueste de mendigos, hay reflejos individuales del rey Lear. En el suicidio frustado de Sabelita en las aguas del río, pudo estar presente, talvez, como un eco, el suicidio de Ofelia" (RUIZ RAMON, Ob. Cit., p. 512, nota 36).

> falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática".
>
> (VIOC-I- p. 996)

La crueldad y la violencia de las Comedias Bárbaras y de los Esperpentos tienen esa raíz que Valle-Inclán encuentra en el teatro de Shakespeare a diferencia de la del teatro español. La fascinación que ha ejercido el dramaturgo isabelino en el teatro contemporáneo es, sin duda, de gran significación. Ella se manifiesta desde Jarry, pasando por Valle-Inclán, hasta llegar a Brecht y Dürrenmatt, entre otros. La explicación de esta atracción se encuentra tolvez en el carácter tragicómico, grotesco, del teatro de Shakespeare. Es decir, contemporáneo. De ahí el interés e influencia de su teatro.

En Valle-Inclán la influencia de Shakespeare es bien marcada en las Comedias Bárbaras, sobre todo en Romance de Lobos que evoca fuertemente al Rey Lear. En estas obras la perspectiva de Valle-Inclán se sitúa en el mismo plano que la de Shakespeare. De ahí que se advierte muy claramente la mimesis del universo shakespeareano (44). En cambio, cuando el dramaturgo español alcanza su forma personal de expresión, los universos paralelos se apartan y cada

---

(44) Véase el capítulo: Las Comedias Bárbaras: un universo shakespeareano.

cual se configura de acuerdo a una perspectiva diferente:

> "El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más culto, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo. Se desdobla en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un sólo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica".
> (VIOC-I- pp.996-997)

El procedimiento deformador del Esperpento, reinvierte la dimensión de lo trágico y de ahí que el teatro del doble heroico sea presentado bajo la forma de una parodia grotesca (45). Dicho de otro modo, bajo la forma del teatro del doble inicuo. La tragedia shakespeareana y sus héroes también han ido a pasearse en el callejón del Gato. El esperpento es la tragedia reflejada en un espejo cóncavo. Tal es la lección que Valle-Inclán expone cuando hace de Los Cuernos de Don Friolera la parodia grotesca de Otelo en las dos primeras versiones de la historia del Teniente Friolera. En la del prólogo se precisa esta característica en la siguiente acotación: "EL FANTOCHE reparte tajos y cuchilladas con la cimitarra de Otelo". El bululú, por su

---

(45) De este modo es también presentado en Ubu-Roi, parodia grotesca de Macbeth.

parte, explicando lo paródico y grotesco de la representación de los títeres dice: "¡Olé la trigedia de Los Cuernos de Don Friolera!".

En Luces de Bohemia (Escena XIV - Cementerio) también se cita a Shakespeare en una escena que recuerda la de los sepultureros de la escena quinta de Hamlet:

> Las sombras negras de los Sepultureros -al hombro las azadas lucientes- se acercan por la calle de tumbas. Se acercan.
> El Marqués - ¿Serán filósofos, como los de Ofelia?
> Rubén.- ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?
> El Marqués.- En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pura aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!
> Rubén.- ¿No ama usted al divino William?
> El Marqués.- En el tiempo de mis veleidades literarios, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!
> Rubén.- Todos tenemos algo de Hamletos.
> El Marqués.- Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik.
>
> (VICC-I- pp. 950-951)

En conclusión, Los Cuernos de Don Friolera amplía la Estética del Esperpento expuesta en Luces de Bohemia, descubriendo además la posición de Valle-Inclán frente al teatro tradicional español y la presencia de Shakespeare en su teatro (46).

(46) Estas notas sobre Los Cuernos de Don Friolera no agotan, naturalmente, los temas de esta obra, talvez la más rica en sugerencias sobre la Estética del Esperpento. Sólo quisiera mencionar a dos que me parecen de especial interés: 1) la importancia de la pintura como inspiradora y fuente del Esperpento; y 2) el pensamiento existencialista que anticipa conceptos modernos como el del absurdo ("Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos" dice Don Estrafalario).

1.3.6 CARACTERISTICAS ESENCIALES DEL ESPERPENTO

El paso de la tragedia al esperpento está enmarcado en un proceso cada vez más acentuado de la deformación del personaje. A medida que la visión de lo trágico cede en fuerza a lo grotesco, la imagen del hombre va cambiando hasta convertirse en su contrafigura: el doble inicuo. Esta constante está precisada, como se ha visto, en la escena XII de Luces de Bohemia: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento".

La presencia de los espejos deformantes es un tema común al teatro del doble inicuo. Su presencia sirve para explicar y hacer más evidente (de un modo visual) el proceso de la deformación. Tal es la intención de Jarry e, igualmente, la de Valle-Inclán (47). En el teatro del doble

---

(47) El tema de los espejos deformantes no es utilizado, sin embargo, del mismo modo por Jarry y Valle-Inclán. El primero lo hace en un comentario aparte, externamente a Ubu Roi, cuyo universo deja actuar libremente, sin exponer en él sus temas o puntos de vista. Valle Inclán, en cambio, se introduce en el universo teatral de sus piezas, se identifica con algunos personajes y a través de ellos expone su estética. Este procedimiento es muy típico del dramaturgo español y aparece ya en la primera época de su teatro: el Marqués de Bradomín expone en la comedia del mismo nombre los fundamentos del humor valleinclanesco; Maese Lotario en La Enamorada del Rey plantea el antiacademicismo. En la etapa del Esperpento, Max en Luces de Bohemia y Don Estrafalario en Los Cuernos de Don Friolera esbozan la Estética del Esperpento.

inicuo, o Esperpento, la voluntad de desmitificar el carácter de la condición humana y mostrar su faz grotesca es la que provoca el proceso de la deformación total y violenta, no sólo del personaje sino también del lenguaje y de las situaciones dramáticas de las obras clásicas que se parodian (48). Esta particularidad genera, justamente, dos de las características más importantes del Esperpento: la deformación del personaje y la deformación del lenguaje. Otras características igualmente importantes del Esperpento son: el montaje cinematográfico y la plasticidad:

1.3.6.1. LA DEFORMACION DEL PERSONAJE

La deformación del personaje se manifiesta en dos niveles: 1) en su naturaleza física, y 2) en su juego escénico.

1.3.6.1.1 LA DEFORMACION FISICA DEL PERSONAJE

El Esperpento aparece siempre como un personaje irrisorio y grotesco. Veamos algunos ejemplos tomados de Luces de Bohemia: Don Latino de Hispalis es presentado co-

(48) El carácter paródico de las obras del teatro del doble inicuo es también una constante -especialmente en Jarry y en Valle-Inclán-. Ubu Roi es la parodia grotesca de Macbeth, Los Cuernos de Don Friolera de Otelo, Las Galas del Difunto de Don Juan Tenorio, etc.

mo un vejete asmático, de quepís y anteojos. El prestamista Zaratustra es descrito así: "ZARATUSTRA, abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente- promueve con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero" (VIOC-I- p. 896).

Otro personaje del siguiente modo: "DORIO DE GADEX, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas en el claro lunero" (VIOC-I- p. 908).

Emma Speratti "destaca la frecuencia con que Valle-Inclán recurre a los muñecos para retratar a sus personajes. Muñecos, fantoches, guiñol, etc., son palabras expresivas de estas muecas súbitas, alocadas, detenidas en un gesto sobresaltado. Un aire total de marionetas lanza a estos personajes en rígidas sombras sobre el tablado. Una de las expresiones más representativas y acertadas del sistema estético esperpéntico es la de compararlos, en los momentos decisivos, con una pelele (...). Luces de Bohemia tiene un buen repertorio de fantoches y peleles" (49).

---

(49) Citado por ZAMORA VICENTE, Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. Cit., p. 212.

Pero no sólo Luces de Bohemia sino también todos los esperpentos. Los nombres que reciben los personajes también contribuyen a acentuar su deformación. Unas veces reciben un nombre grotesco, por ejemplo: Don Estrafalario. Otras veces se apela a llamarlos por sus alias, como sucede con un pobre golfo, a quien su misma compañera le ha puesto el sobrenombre de El Rey de Portugal para burlarse de él: "¡Consideren ustedes que me llama Rey de Portugal, para significar que no valgo un chavo! Argumentos de esta golfa que fue a Lisboa, y se ha enterado del valor de la moneda. Yo, para servir a ustedes, soy Gorito, y no está bien que mi morganática me señale por el alias" (VICC-I- p. 903). Lo grotesco, en este caso, nace del contraste entre la naturaleza del personaje y el alias que se le da.

Otra particularidad grotesca que no ha sido aún remarcada es el rol e importancia que ocupan los viejos en el Esperpento como símbolos de lo grotesco y absurdo de la condición humana, tal como ocurre en el teatro de Ionesco, particularmente en Le Roi se Meurt y Les Chaises.

De otro lado, personajes y escenarios se integran como expresiones iguales de un mundo grotesco: "La Buñolería entreabre su puerta, y del antro apestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso Modernista (...) unos son largos, tristes y fla

cos, otros vivaces, chaparros y carillenos. Dorio de Gadex, jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí, mima su saludo versallesco y grotesco" (VIOC-I- p. 907).

1.3.6.1.2 LA DEFORMACION EN EL JUEGO ESCENICO

Los movimientos y gestos de los personajes están marcados dentro del juego estilizado del grand-guignol: "Rompe a sonar el timbre del teléfono. Don Filiberto toma la trompetilla y comienza una pantomima de cabezeos, apartes y gritos. Mientras escucha con el cuello torcido y la trompetilla en la oreja, esparce la mirada por la sala, vigilando a los jóvenes modernistas (...) (VIOC-I- p. 921). Este juego escénico, propio del esperpento, aparece definido en el prólogo de Los Cuernos de Don Friolera.

1.3.6.2 LA DEFORMACION DEL LENGUAJE

En la búsqueda de un nuevo lenguaje, anti-retórico y vital, Valle-Inclán dice en La Lámpara Maravillosa (1916): "Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa frase castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos si sentimos el imperio de la hora"

(50). El proceso de rechazo a lo que Valle-Inclán denomina "literatura jactanciosa y vana" (51) forma parte de la misma evolución de su obra. Mientras en la primera etapa de su obra predomina un lenguaje artificioso, cultista, tanto en la prosa como en la poesía -producto de su vinculación al modernismo- a medida que se va manifestando la necesidad de escribir sintiendo el imperio de la hora, Valle-Inclán frecuente cada vez más una prosa de extracción popular, ruda, llena de términos y expresiones callejeras no sólo de España sino también de la América hispana. En el poema ¡Aleluya! de La Pipa de Kif (1919) se señala ya el tránsito a un lenguaje grotesco:

¡Acaso esta musa grotesca
-ya no digo funambulesca-,
que son sus gritos espasmódicos.
Y salta luciendo la pierna,
no será la musa moderna?

(VIOC-I- p. 1137)

La deformación del lenguaje se hace más visible en los siguientes versos de la Farsa y Licencia de la Reina Castiza (1920):

---

(50) VICC-II- p. 577
(51) Ibid. p. 577

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

(VIOC-I- p. 419)

En el teatro grotesco, desde el Ubu Roi, pasando por el Esperpento, hasta llegar a la obra En Attendent Godot de Beckett, el proceso de deformación del lenguaje es una constante. Entre una y otra dramaturgia, la deformación varía en intensidad y objetivos. Mientras en Jarry el intento es sólo de agresión, en Valle-Inclán de construcción de un nuevo lenguaje, en Beckett indica la incomunicación y alienación in extremis del hombre contemporáneo. El esperpento, en tanto nuevo lenguaje teatral, gesta asimismo un nuevo lenguaje en un proceso de achulamiento, es decir en un "chapuzarse de pueblo" como señaló Unamuno. Guerrero Zamora anota al respecto: "Del arroyo, en efecto, aprende Valle-Inclán el intrépido uso de palabras no admitidas en la sociedad actual y los atrevimientos de expresión que sólo se encuentran en textos literarios, si remontando el curso de las Antologías, llegamos a La Celestina, o al Arcipreste, o a Antón de Montoro; o a las Coplas del Provincial; porque

los clásicos no solían adolecer de melindres. Este abolengo castizo, en una de sus líneas, de los "esperpentos" de Valle-Inclán, revalida su ejecutoria por medio de rasgos y reflejos de creaciones populares o anónimas, como el cuento, el romance de ciego, la copla, el adagio ..." (52).

La escena X de Luces de Bohemia (Encuentro de Max y Don Latino con las prostitutas La Lunares y la Vieja Pintada) es un ejemplo de la forma como Valle-Inclán reincorpora el lenguaje procaz y erótico del habla popular y le da una nueva dimensión. Ruiz Ramón señala de su parte: "Todos los personajes galaicos de Ligazón como los bandoleros de Sierra Morena de Sacrilegio están esperpentizados en su lenguaje y en su modo de aparición escénica, como lo muestran las acotaciones (53). De ahí que se hable de "la cruel estilística del esperpento" (54) y que Zamora Vicente afirme: "La deformación idiomática es el gran brillo, el prodigio permanente del esperpento" (55).

---

(52) FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. Cit., p. 193.

(53) RUIZ RAMON, Ob. Cit., p. 149.

(54) El Lenguaje de Valle Inclán, por Rafael Soto en Cuadernos Hispanoamericanos, Rev. Cit., p. 103.

(55) ZAMORA VICENTE, Ob. Cit., p. 128.

1.3.6.3 MONTAJE CINEMATOGRAFICO

En oposición al teatro clásico que divide a lo obra en grandes unidades de acción (Actos), subdivididas a su vez en unidades menores llamadas escenas, el esperpento tiene una estructura que evita los entreactos o tiempos muertos. La sucesión de la acción se realiza a través de una secuencia de escenas cuya continuidad evoca el montaje cinematográfico. Mientras en la tragedia la acción evoluciona en un tempo lento, en el esperpento se opera en un tempo vivace. Luces de Bohemia consta de 15 escenas; Los Cuernos de Don Friolera, de 1 prólogo, 12 escenas y 1 epílogo; Las Galas del Difunto, de 7 escenas; y La Hija del Capitán de 7 escenas (56).

1.3.6.4 PLASTICIDAD

El juego escénico, estilizado por Valle-Inclán siguiendo las técnicas de la Commedia dell'Arte y de las marionetas, así como la "crueldad" particular del esperpento

---

(56) La técnica de la división en escenas también es propia del teatro de Bertolt Brecht. Por ejemplo, El Alma Buena de Se-Chuan consta de un prólogo, diez escenas y un epílogo; Galileo Galidei, de 16 escenas; y Madre Corage de doce escenas, etc.

crean su dimensión plástica (57). La importancia de esta característica del teatro de Valle-Inclán, que también aparece en la etapa preesperpéntica, está desarrollada de un modo más amplio en el capítulo "El Carácter Plástico del Teatro de Valle-Inclán".

S.M. BIBLIOTECA DE LETRAS

---

(57) El término "crueldad" debe ser entendido en la significación que le da Artaud: "Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée a bout, et extreme que le théâtre doit se renouveler" (ARTAUD, Antonin, Oeuvres Complétes, Tome IV, Le Théâtre et son Double, Ed. Gallimard, Francia, 1964, p. 102). Esta idea de la acción no radica naturalmente en un teatro retórico, insulso, sino en aquel que agita y convulsiona los sentidos. De un modo u otro, es esto lo que también busca Valle-Inclán cuando dice en el prólogo de Los Cuernos de Don Friolera: "Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mi, es más sugestivo que todo el retórico teatro español" (VICC-I- Ob. Cit., Los Cuernos de Don Friolera, p. 995).

1.3.7 VALLE-INCLAN, HOMBRE DE TEATRO

Es a Fernández Almagro a quien debemos los datos más completos sobre la aventura teatral de Valle-Inclán como actor, director y autor. Es decir, como un hombre de teatro total (1). Su actividad como actor es bastante breve. Se inicia en 1898, un año antes de la publicación de su primera obra teatral, con un rol en la pieza benaventina La Comida de las Fieras; continúa con un papel corto en Los Reyes en el Destierro -arreglo escénico de la novela de Alfonso Dondet por Alejandro Sawa- (2) y concluye con su intervención en una representación burlesca de Don Juan Tenorio en 1927, en la cual Valle-Inclán interpreta el papel de Doña Brígida.

La actividad de Valle-Inclán como director presenta mayor interés. Al respecto es interesante señalar la vinculación que mantuvo siempre con grupos de ensayo y de investigación. Su primera puesta en escena, nada menos que La Fierecilla Domada de Shakespeare, la realiza con la colaboración de los integrantes del grupo "Teatro Artístico", integrado por Benavente, Martínez Sierra y la actriz Concha Catala, entre otros.

---

(1) Vida y Literatura de Valle-Inclán, Melchor Fernández Almagro, Ob. Cit.
(2) Fernández Almagro no señala la fecha de la representación de esta obra.

Respecto a las ideas teatrales de Valle-Inclán, Fernández Almagro anota la siguiente:

> Volviendo al teatro de marionetas que Valle-Inclán quiso siempre hacer -ya apunta el propósito en su lejana Reina de Dalicán-, conviene registrar la coincidencia del estreno en Madrid de La Cabeza del Bautista, con la actuación en la Zarzuela del "Teatro dei Piccoli", bajo la dirección de Vittorio Podrecca, su creador. A la vista de este depurado espectáculo, Valle-Inclán confirmó la teoría que se había hecho sobre el particular, influida -razones de pura estética aparte- por su animosidad contra empresarios y cómicos, ya que los muñecos le daban la única fórmula posible para libertarse de aquellas mediaciones. Los intérpretes quedaban automáticamente sustituidos por el deshumanizado mecanismo de las marionetas, y hasta podría él mismo, a no mucha costa, erigirse en gestor del negocio teatral (3).

Estas ideas tienen cierta similitud con las expuestos por Gordon Craig en su ensayo The Actor and the Uber-Marionnette (El Actor y la super-marioneta).

En 1921, Valle-Inclán "dirige algunos ensayos de las funciones que proyectaba el cuadro artístico de la Escuela Nueva, sociedad intelectual de raíz marxista. Este grupo de aficionados había tenido tal éxito con la representación de El Enemigo del Pueblo de Ibsen, que le movió a organizar un abono constituido por la representación en el

---

(3) FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. Cit. p. 210.

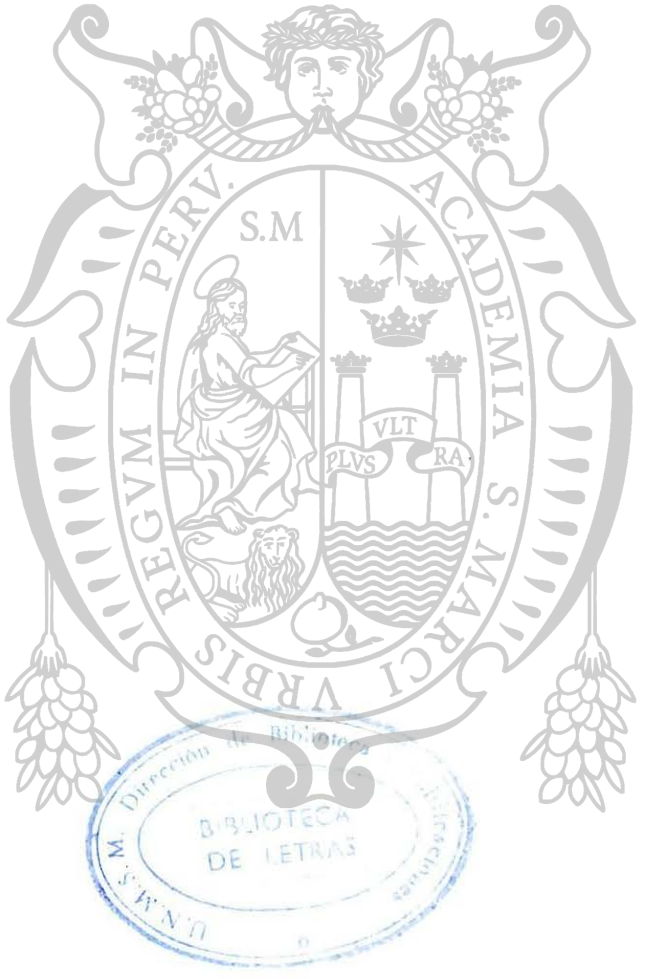
Ateneo de nuevas obras que Valle-Inclán hubiese dirigido en su postura escénica hasta el final de la breve temporada, si no hubiese tenido que hacer uno de sus viajes a Galicia" (4). Posteriormente, en 1926, los hermanos Ricardo y Pío Baroja fundan el teatrín El Mirlo Blanco, subtitulado "Teatro de Cámara de Carmen Monné de Baroja". Valle-Inclán participa como animador y el 8 de febrero de aquel año se lleva a cabo la primera función que tiene como programa el prólogo y el epílogo de Los Cuernos de Don Friolera; Marinos Vascos, cuadro dramático de Ricardo Baroja; y el apunte Adios a la Bohemia de Pío Baroja. Una serie de obras fueron presentadas en veladas sucesivas y el 8 de mayo tuvo lugar el estreno de Ligazón. Fernández Almagro señala el rol de El Mirlo Blanco relacionándolo en cierta forma con el Vieux Colombier ("Jugando a hacer del comedor de los Baroja un "Vieux Colombier" se consumieron unas cuantas veladas (...)", dice). Esta comparación es interesante si se considera el papel del Vieux Colombier y su animador Jacques Copeau en el teatro francés contemporáneo. Vito Pandolfi dice señalando la importancia del metteur en scène francés: "Le théâtre francais d'aujourd'hui part de Copeau comme le russe de Stanilawski" (5).

---

(4) FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. Cit. p. 210.
(5) PANDOLFI, Ob. Cit., Tome 3, p. 264.

El movimiento renovador del teatro francés era conocido, sin duda, en España, particularmente por los grupos como el de El Mirlo Blanco. Probablemente a través de una experiencia parecida, trataban sus animadores de lograr igual renovación en el teatro español. Así lo deja entender Fernández Almagro, cuando afirma: "En realidad, quería don Ramón crear algún día un teatro que mejorase el gusto existente; un teatro que tanto fuese museo como laboratorio". La experiencia de El Mirlo Blanco, prosigue con un espectáculo que Valle-Inclán monta por su propia cuenta, bajo los nombres de Ensayos de Teatro y El Cántaro Roto, sucesivamente. El 19 de diciembre de 1927, en el teatrín del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Valle-Inclán presentó con una charla la primera función, seguida de la escenificación de La Comedia Nueva de Moratín y Ligazón. Luego se presentó El Paso de las Aceitunas de Lope de Rueda y El Café Chino del mexicano Eduardo Villaseñor. La actividad de este teatro de Cámara concluyó rápidamente, poniendo así punto final a una labor que, de contar con mayores fuentes de referencia, podría aportar nuevas luces sobre la estética teatral de Valle-Inclán. Hasta entonces habrá que prestar oídos sólo a referencias demasiado generales como ésta que Fernández Almagro cita: "Un día, mientras el maestro y una discípula subían juntos la carrera de San Jerónimo, habló

Valle-Inclán de teatro y de escenografía, en términos que anticipaban novedades de Copeau, de Reinhardt y de Piscator" (6). Sin embargo, a falta de datos más precisos, la concepción dramática de Valle-Inclán, expresada principalmente en sus esperpentos, permite advertir en él a un verdadero innovador del arte teatral.



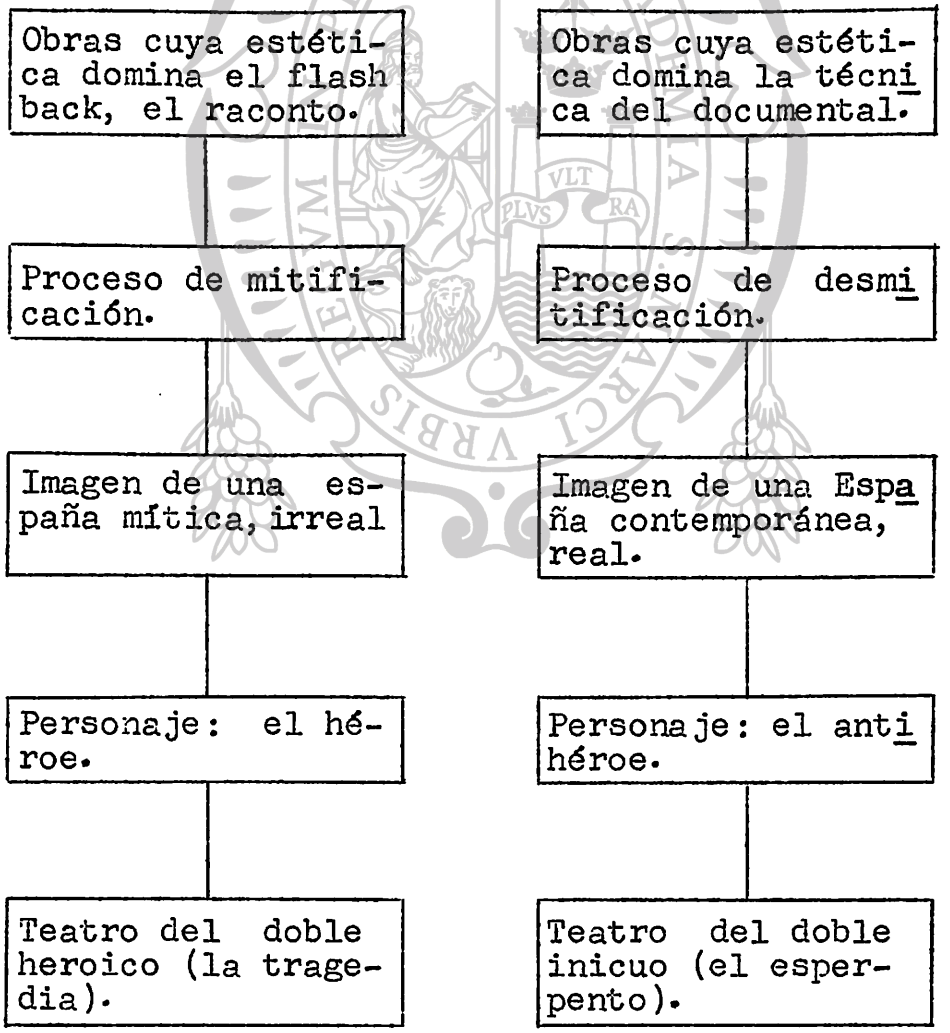
(6) FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. Cit., p. 162.

II EL TEATRO PREESPERPENTICO

El teatro preesperpéntico es, como su nombre lo indica, el primer período de la obra teatral de Valle-Inclán. Como toda obra inicial se observa en él tanteos y vacilaciones. También es característico de esta época la influencia de ciertas teatralidades como la tragedia y la Comedia dell'Arte que evidencian la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral. De otro lado, la influencia del Modernismo unida al rechazo de una España decadente y anquilosada, provocan una evasión al pasado. El primer plano del escenario teatral preesperpéntico es ocupado por una España mítica y su protagonista perdido: el héroe. De ahí asimismo la pre-

dilección por el género de la tragedia en este período. Pero a medida que la visión de España se va haciendo más real, más actual, los rasgos grotescos van ocupando el primer plano; la figura del héroe va haciéndose más borrosa y, en cambio, el esperpento - personaje del teatro de la deformación- es cada vez más nítido.

Desde este punto de vista, la obra teatral de Valle-Inclán puede agruparse en dos grandes momentos cuyas características principales son:



El estudio de una obra teatral puede abordarse desde diferentes puntos de vista y métodos. Puede, por ejemplo, realizarse una interpretación semiológica de la obra teatral tomando como punto de partida el texto. Pero, adviértase, el teatro no constituye en sí un solo sistema de signos -como por ejemplo, la obra literaria- sino varios. Al lado del lenguaje literario, del texto, existen otros como los del gesto, la escenografía, el movimiento, las luces, la puesta en escena. Es más, el estudio sólo del texto significa, en el teatro, limitar la interpretación de la obra, por cuanto se está haciendo el análisis de algo que aún no ha sido realizado totalmente. El estudio del texto de Luces de Bohemia no puede dar nunca una idea de lo que esta obra es cuando está puesta en escena. Y más aún, ésta no será nunca la misma si es realizada por diferentes directores. Y suceden casos como el de que la puesta en escena de una obra dice más sobre ésta, descubre nuevas facetas que el estudio literario a menudo no ve o no aprecia. Y si sucede lo contrario es porque el exégeta ha visto la obra con más intuición escénica que literaria.

El estudio que hago del teatro preesperpéntico de Valle-Inclán en esta tesis, no tiene ninguna intención de darle el interés o primacía al texto, sino más bien a ciertos elementos teatrales -el personaje y su juego- vistos des

de la perspectiva de la estética del doble teatral, del paso o transición del teatro del doble heroico al teatro del doble inicuo. Este hecho tiene una especial importancia en la estética teatral, pues alrededor de ella se gesta la lucha o conflicto entre dos visiones del mundo: la trágica y la grotesca.

El teatro de Valle-Inclán explica asimismo una de las aspiraciones más sentidas por el teatro contemporáneo: la nostalgia de la tragedia. Metteurs en scène (directores) y autores han vuelto a menudo los ojos hacia atrás para recoger los mitos que sustentaron las grandes épocas trágicas. La afirmación nietzscheana refleja esta nostalgia: "Y ahora, el hombre sin mito, este eterno hambriento, se introduce en todos los pasados, y cava y excava en búsqueda de raíces, aunque tenga que buscarlas en las más lejanas antigüedades" (1). Artaud, por su parte, dice lo mismo: "Et la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'en apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure du théâtre, qui nous rendra a tous l'équivalent naturel

---

(1) "Et maintenant l'homme sans mythe, cet eternel affamé, s'introduit dans tous les passés, et creuse et fouille en quête de racines, du-t-il les chercher dans les plus lointaines antiquités", NIETZSCHE, Ob. Cit., p. 149.

et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus" (2). El teatro francés contemporáneo es uno de los que refleja con mayor lucidez esta nostalgia de la tragedia, del mito (3).

El teatro de Valle-Inclán también evidencia esta preocupación en su etapa preesperpéntica. Pero, a diferencia de quienes agotan su dramaturgia en la búsqueda de un teatro imposible, el autor español plantea la cuestión desde una perspectiva que atañe a la tarea más urgente del teatro: la de servir al mundo descubriendo y mostrando los mecanismos que deforman la condición humana. Tal es la gran lección de Valle-Inclán, y tal es el gran mérito en su ascenso de un teatro que renuncia al raconto para devenir un documental implacable y cruel del mundo contemporáneo.

---

(2) ARTAUD, Ob. Cit., p. 39.

(3) Cfr. mi tesis "El Teatro de Albert Camus y la Problemática de la Tragedia Contemporánea". Programa de Lingüística y Literatura, Universidad de San Marcos, 1970.

2.1. OBRAS INICIALES

A fines de siglo domina en España la tendencia del neo-romanticismo. La estética de esta escuela fue expuesta por José Echegaray en los siguientes términos: "Lo sublime del arte se encuentra en las lágrimas, el dolor y la muerte". En reacción contra esta estética, el novelista Benito Pérez-Galdós escribió una serie de dramas, entre ellos Realidad, basada en su novela del mismo nombre. En Realidad, Galdós rechaza la anacrónica idea del honor y perdona a la esposa adúltera. Galdós inicia de este modo la oposición al "honor teatral y africano de Castilla", influenciando en la primera obra teatral de Valle-Inclán: Cenizas.

Cenizas aparece el año 1899. Está basado en el cuento Octavia Santino incluido en Femeninas (1895), primer libro de Valle-Inclán. Fernández Almagro dice respecto a Cenizas: "El autor pretende dar al asunto un giro francamente naturalista, complicándolo con la intervención directa de la madre, la hija y el marido de la protagonista, y con más intencionados actos de presencia del padre Rojas, jesuita. Por lo que le resulta un drama en cierto modo influido por el teatro que Galdós venía cultivando desde Realidad. (1)

---

(1) FERNANDEZ ALMAGRO: Ob. Cit., p. 53. En las Obras Completas de Valle-Inclán, Ob. Cit., no figura Cenizas.

Ocho años después, en 1908, Valle-Inclán publica El Yermo de las Almas, cuyo argumento es el mismo de Cenizas. Una joven, Octavia, abandona a su viejo marido para reunirse con su amante, el pintor Pedro Pondal. La unión de los amantes es infeliz. Octavia agobiada por la ausencia de su hija y, fundamentalmente, por los temores ancestrales del pecado y el remordimiento -azuzados por su madre y el jesuita Rojas- enferma gravemente y muere desesperada. La obra, antipieza que pretendía negar la estética decimonónica, no escapa sin embargo, a los excesos del teatro romántico y del melodrama. Los personajes, por su parte, bien construidos, no tienen mayor relieve que el propio de este tipo de dramas. Quizá lo más interesante de esta obra es que ella inicia la temática del adulterio, a través de la cual Valle-Inclán va a realizar una crítica vitriólica contra la idea absurda y fanática del honor y de las instituciones y teatro que lo sustentan. El tema del adulterio, tratado en El Yermo de las Almas bajo la forma del drama naturalista, es visto bajo la perspectiva farsesca en La Marquesa Rosalinda y del Esperpento en Los Cuernos de Don Friolera.

2.1.1 El Teatro Modernista

Así como en la poesía y la novela, los comienzos del teatro de Valle-Inclán están fuertemente impresos de la

temática y estética del Modernismo. El arte refinado, la atmósfera romántica y el erotismo d'annunziano es llevado al teatro a través del personaje típicamente modernista: el Marqués de Bradomín. Definiendo el carácter de su héroe, Valle-Inclán dice a propósito de las Sonatas: "Estas páginas son un fragmento de las "Memorias Amables", que ya muy viejo comenzó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental" (2). De estirpe aventurera y romántica, el Marqués de Bradomín tiene la dimensión de los héroes. Como tal aparece en las Sonatas y en esta pieza, adaptación teatral de la Sonata de Otoño.

Temas románticos como el amor imposible, la separación y reencuentro de los amantes, la nostalgia de tiempos idos, dominan esta obra que su mismo autor subtituló Coloquios Románticos. El Marqués de Bradomín, después de una gran ausencia, vuelve al palacio de Brandeso, requerido por su prima y antiguo amor, doña María de la Concepción Montenegro (Concha). El encuentro rememora sus relaciones pasadas y termina con una nueva separación, sino fatal de su amor imposible. En la obra aparece asimismo el legendario personaje Don Juan Manuel Montenegro, tío del Marqués y de

---

(2) VIOC-II-p. 4.

Concha y héroe de las Comedias Bárbaras.

Una imagen esperpéntica asoma en esta obra: la hueste de los mendigos, con personajes como el ciego de Gondar que reaparecerá en las Comedias Bárbaras, el Embrujado y Divinas Palabras:

> En la puerta del jardín asoma una hueste de mendigos. Patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados. Racimo de gusanos que se arrastra por el polvo de los caminos y se desgrana en los mercados y feriales de las villas, salmodiando cuitas y padrenuestros; caravana que descansa al pie de los cruceros y recuenta la limosna de mazorcas y mendrugos de borona, a la sombra de los valladares floridos, donde cantan los pájaros del cielo a quienes da nido y pan Dios Nuestro Señor. En todos los casales los conocen y ellos conocen todas las puertas de caridad. Son siempre los mismos: el MANCO DE GONDAR, el TULLIDO DE CELTIGOS, PAULA LA REINA, que da de mamar a un niño; la INOCENTE DE BRANDESO, DOMINGA DE GOMEZ, el señor AMARO, el señor CIDRAN EL MORCEGO. Llegan por el camino aldeano, fragante y riente bajo el sol matinal.
>
> (VIOC-I-p.53)

Esta escena evoca el cuadro La Romería de San Isidro de Goya y los mendigos del film Viridiana de Buñuel. La presencia de los mendigos, -ese "Racimo de gusanos que se arrastra por el polvo de los caminos"- evidencia el lado grotesco y absurdo de la condición humana. De este modo, en El Marqués de Bradomín tenemos tanto la presencia del héroe, o doble heroico -el Marqués de Bradomín- y el antihé-

roe o doble inicuo-los mendigos. Pero mientras el primero ocupa el primer plano, los segundos aparecen sólo como figuras de complemento. Estamos en el período donde la vigencia corresponde al héroe, pero ya se insinúa el doble inicuo. La transición al Esperpento ha comenzado a operarse.

En esta obra, de otro lado, el Marqués de Bradomín devela la perspectiva desde la cual la estética valleinclanesca va a configurar su futura visión esperpéntica del mundo. Una visión que se sitúa en un plano superior y desde la cual los hombres y los dioses son personajes de sainete:

> Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir, señor Abad. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la Bagatela!. Para mí, la mayor conquista de la Humanidad es haber aprendido a sonreir.
>
> (VIOC-I-p. 73).

Este mirar al mundo sin concederle importancia, sin tomarlo en serio, riéndose de su esencia irrisoria es, precisamente, el fundamento de lo cómico, del humor español y de ciertas perspectivas como la del romántico alemán Bonaventura que dice refiriéndose a su visión de la nulidad de todo lo terrestre:

> A todas luces, ¿dónde hay un medio más eficaz que la sonrisa para desafiar cualquier burla del mundo y el propio destino? ¡Ante esa máscara satírica se asusta el enemigo

> mejor armado y hasta la desdicha retrocede espantada cuando oso reírme de ella!...Toda esta tierra junto con su acompañante sensible, la luna, ¡por el demonio! ¿qué otra cosa merece como no fuese reírse de ella? (3).

Tal es asimismo la perspectiva del Esperpento y que el cínico Marqués de Bradomín anticipa con su frase ¡Viva la bagatela!.

Otra obra de corte modernista, sobre todo en su poesía artificiosa y juego de versificación es Cuento de Abril, publicada con el subtítulo de Escenas Rimadas en una Manera Extravagante (4).

Cuento de Abril consta de 1 Preludio y 3 escenas. El preludio es un ejemplo del lenguaje artificioso del modernismo. En la primera escena, la Princesa de Imberal y sus azafatas fingen una comedia para burlarse del trovador Pedro Vidal, enamorado de la Princesa. En la segunda escena, el Infante de Castilla, pretendiente de la Princesa, llega a la Corte Provenzal. En una caza al jabalí, el Infante y su séquito capturan al trovador que, desesperado por la burla y rechazo de la Princesa, ha perdido la razón y vaga como un loco en el bosque. En la tercera escena, la Prin-

---

(3) KAYSER, Ob. Cit., p. 69.

(4) Cuento de Abril fue estrenada en el teatro de la Comedia, Madrid, el 19 de abril de 1910.

cesa perdona al trovador. El Infante se escandaliza por la liberalidad de las costumbres provenzales y vuelve a su país.

El enjuiciamiento crítico de la realidad, constante del teatro valleinclanesco, aparece en Cuento de Abril bajo la forma de un contrapunto entre dos mundos, entre dos realidades. Frente a la corte liberal y refinada de la Provenza francesa se presenta el mundo rígido y dogmático de Castilla (5), reflejado también en su teatro:

EL INFANTE.- ¡Es tu corte galana maravilla!
LA PRINCESA.-¿No se celebran fiestas como éstas, Infante, allá en Castilla?
EL INFANTE.- Señora, nuestras fiestas
nunca son tan galanas.
Las fiestas de Castilla
son como nuestras madres castellanas.
Vísperas y sermón
plática en el estrado
.....
una hoguera en la plaza, y una danza
honesta de pecheros.
.....
Y al recadarse de las procesiones
un auto de juglares en la iglesia,
donde se representa algún misterio
de Nuestra Santa Religión Cristiana,
y el Pecador, la Muerte y el Diablo,
aparecen en bulto.

(VIOC-I-pp-185-186).

---

(5) En las obras La Marquesa Rosalinda y La Enamorada del Rey el paralelismo se establece entre España e Italia, a través de personajes italianos como Arlequín y el titiritero Maese Lotario que aportan una idea plástica y anti-retórica del teatro.

En esta España, sexo y pecado se confunden en visiones que parecen extraídas de una imagen del Bosco:

> Para los castellanos el amor es avispa
> roja y negra. El Demonio está siempre en acecho;
> de sus ojos de gato la maléfica chispa
> les enciende carnales deseos en el pecho.
> Son como frailes que, en la celda hinojados,
> con las barbas de nieve sobre el santo misal
> aun sienten en la carne abrirse los pecados
> como ardientes panales, como flores del mal.
> (VIOC-I-p. 202).

Este cuadro es, sin duda, el producto de una deformación que ha ido gestando el catolicismo frente a la idea del sexo, alrededor de la cual ha creado toda su mitología absurda del mal y del pecado. La historia de España es, en este sentido, la de una sociedad reprimida por las fuerzas más negras del oscurantismo civil, clerical y castrense, contra los cuales se yergue precisamente el arte desmitificador de Buñuel y Valle-Inclán. Es notable que al respecto, en ese fastuoso vacío que es el modernismo, Valle-Inclán insinúe ya su crítica mordaz contra las instituciones y creencias alienantes.

Manuel Bermejo Marcos menciona como otras expresiones del modernismo a las estampas breves Tragedia de Ensueño y Comedia de Ensueño: "Muy modernistas por el lenguaje y las imágenes, por el lirismo delicado y el colorido de

la narración (...)". (6)

Voces de Gesta es también considerada por algunos autores como una obra modernista. Reyna Suárez dice al respecto: "Modernista el tema, modernista el aparato y la composición, el trazado de las costumbres pastoriles, la elección de vocablos en mérito al valor formal y al cuño antiguo". (7)

Voces de Gesta, que lleva el subtítulo de Tragedia Pastoril, fue estrenada el año 1912. El asunto de la obra relata la historia de una guerra de 20 años en 3 Jornadas. En la Primera, el rey Carlino de Castilla escapa de sus enemigos gracias a la ayuda de unos pastores. El capitán de los "lanzas lunadas" ciega y viola a la pastora Ginebra, que se niega a revelar por donde ha huído el rey. Segunda Jornada: Han transcurrido diez años. El tiempo cabal -dice Ginebra- pregonan los años que cumple el zagal" Garín hijo suyo y del capitán. Un nuevo encuentro se produce entre ambos. El capitán mata a su hijo, cuando éste trata de defender a su madre. Ginebra decapita al capitán dormido. Tercera Jornada: Otros diez años han transcurrido. En este

---

(6) BERMEJO MARCOS, Ob. Cit., p. 115. Estas dos obras tampoco figuran en las Obras Completas de Valle-Inclán-I, Ob. Cit.

(7) REYNA SUAREZ, El Carlismo en la Obra de Valle-Inclán, en Ramón María del Valle-Inclán, 1866-1966 (Estudios Reunidos en Conmemoración del centenario), Universidad de La Plata, 1967, p. 211.

lapso de tiempo, Ginebra deambula en búsqueda del rey para ofrecerla como ofrenda la cabeza decapitada que lleva en sus alforjas:

> ¡Diez años te busco sin hallarte nunca,
> pudrió en mis alforjas la cabeza trunca,
> sentí sus gusanos
> correr como ríos por entre mis manos!
>
> (VIOC-I-p.149).

La guerra ha diezmado Castilla. Ginebra encuentra al rey herido y cansado. Un planto de voces lamenta los horrores de la guerra, pero, al mismo tiempo, expresa su esperanza en el triunfo final.

Anticipándose a la publicación de Voces de Gesta, Valle-Inclán dice: "Será un libro de leyendas de tradiciones, a la manera de Cuento de Abril, pero más fuerte, más importante. Recogeré la voz de todo un pueblo. Sólo son grandes los libros que recogen voces amplias, plebeyas. La Iliada, los dramas de Shakespeare..." (8).

El subtítulo, Tragedia Pastoril, evidencia en efecto el propósito de situar la historia en la dimensión de las obras trágicas y, especialmente, en el mecanismo de la violencia y la crueldad shakespeareanas. Otros elementos como la naturaleza de los protagonistas y el lenguaje de es

---

(8) Citado por FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. cit., pp. 144-145.

tilo elevado son también empleados para darle a Voces de Gesta su carácter trágico. La obra, sin embargo, adolece de un factor fundamental para que pueda constituirse en una verdadera tragedia: el anacronismo del tema. La visión de una España de los tiempos heroicos y sus mitos sustentadores no tienen ninguna vigencia en la España contemporánea. La tragedia exige como factor imprescindible el mito. Sin él, el arte trágico se reduce sólo a un ejercicio literario y pierde completamente su aspecto vital, sustentador de la condición humana. Tal es lo que sucede con Voces de Gesta, tragedia frustrada.

En resumen, la estética del Modernismo, unida a los intentos de abordar el género trágico, configura el carácter de la visión mítica de España que predomina en las obras iniciales del teatro de Valle-Inclán, lo mismo que la dimensión heroica de sus protagonistas: el Marqués de Bradomín, el Infante de Castilla, Ginebra y el Rey Carlino. Sin embargo, la estética del teatro del doble inicuo aparece ya en ciertos personajes como los mendigos en El Marqués de Bradomín y en la visión de una España reprimida y alienada. A medida que esta visión se hace más lúcida, el proceso de deformación en la obra valleinclanesca va asimismo aproximándose a la estética del Esperpento.

El Embrujado, subtitulado Tragedia de Tierras de

Salnes, es también otro ensayo de tragedia. Consta de 3 Jornadas y fue presentada por primera vez en una lectura pública a cargo del mismo Valle-Inclán, el 26 de febrero de 1913 en el Ateneo. Posteriormente fue incluída en el Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte (1927). Fernández Almagro se refiere a ella como "otra tentativa de tragedia" y en donde el tema de hechicería está tratado "en atmósfera de insistido valle-inclanismo: Campo galaico y caserón solariego, aullar de perros y ulular de vientos desencadenados por rudas pasiones elementales, superstición y misterio en clisé bastante usado". (9)

La inclusión de esta obra en el Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte explica el mecanismo que mueve el theatrum mundi de esta obra, pues son efectivamente estos instintos y pasiones los que conducen la acción. Rosa Galans, a quien se atribuye poderes de hechizo, busca apoderarse de las tierras y riquezas de don Pedro Bolaño. Con este fin hace que su amante Anxelo dé muerte al único hijo de Don Pedro. Luego se presenta ante éste llevando a su hijo y le dice que es su nieto. Don Pedro lo recoge y lo guarda. El Ciego de Gondar, personaje que aparece por primera vez en El Marqués de Bradomín vuelve a reaparecer

(9) FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. Cit., p. 148.

en esta obra (posteriormente reaparecerá también en las Comedias Bárbaras y en Divinas Palabras). Es él quien, en unas coplas que canta acompañado con su compañera, narra la historia de Don Pedro y el engaño de que es víctima:

El Ciego

En Quitán de Castro Lés,
quintán de barbas honradas,
tiene Don Pedro Bolaño
cura, regalo y lubranzas

La Moza

¡Ay! un hijo que tenía,
Galán de muy buena gracia,
¡Ay! Traidores lo mataron
entre la noche y el alba.

El Ciego

Lloró el viejo como viejo.
Arrepuñadas las barbas,
Que toda su sangre entierra
Con el hijo que enterraba.

La Moza

¡Ay! Un murmurio le miente
Que el muerto prenda lejaba.
¡Ay! Prenda engendrada en moza
Que tiene la casa llana.

El Ciego

Y el viejo, sin maliciarse
Que van buscando sus arcas,
Hace traer el infante
Y en su casa lo regala.

(VIOC-I-pp. 827-828).

Pese a esta revelación, Don Pedro guarda al niño. Sin embargo, cuando Rosa Galans solicita en su cambio los

molinos de Aralde y un pequeño agro, Don Pedro se niega y le devuelve al niño. En la segunda jornada, Anxelo, aterrado por su crimen, demanda perdón a su mujer Mauriña y le pide lo reciba de nuevo en su hogar y lo proteja de los hechizos de La Galana. Mauriña y otros personajes le aconsejan que continúe con La Galana para sacar provecho de la riqueza que obtendrá de Don Pedro. La Galana con su hijo en brazos llega a la casa de Mauriña y le pide que lo guarde. Mientras cenan, el criado Malvín de Don Pedro rapta al niño. El Pajarito corre en su persecución y hiere al raptor. En la tercera jornada, Malvín llega con el niño muerto a la casa de Don Pedro. La misma bala que ha herido al criado mató a la criatura. Anxelo, acompañado de Mauriña, llega a la casa de Don Pedro para revelar su crimen. Cuando está a punto de hacerlo, La Galana, poniendo a prueba una vez más sus poderes, gana su silencio. Los tres abandonan la casa y cuando desaparecen" tres perros blancos ladran en la puerta".

La opinión de Fernández Almagro me parece definitiva para calificar a esta obra. Pese a haber en ella algunos elementos propios de la tragedia, El Embrujado es una de las obras menos convincentes del primer período de Valle-Inclán. El desajuste entre intención y resultado es bastante evidente. Parece que a ratos el autor se percibe

se de este desajuste y recurre a la acotación para reforzar algo que no aparece de un modo convincente y real: "El portón de la cocina está abierto de par en par ante el cielo estrellado y profundo. DON PEDRO BOLAÑO hállase atento a los rumores de la noche, vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del Destino. (...)". Antes que el Destino, se percibe en esta obra, la mano del autor que va tejiendo una historia con ribetes de tragedia.

En El Embrujado aparecen también elementos grotescos. Unos dados por el mundo típico de los mendigos: "LA VIROLA empuja al CIEGO. Los otros se huelgan con la visa jocunda que promueve una farsa grotesca (...)"; otros dados por el envilecimiento que provoca la avaricia, la superstición y la pobreza entre las gentes del pueblo. Anxelo, el embrujado, y su mujer que por necesidad lo incita a volver con la Galana, son presentados como "dos larvas" y "dos figuras doloridas, hechas de terror y de miseria".

2.2 LAS COMEDIAS BARBARAS: UN UNIVERSO SHAKESPEREANO

¡Raza de furiosos, raza de déspotas,
raza de locos, ya veréis el final
que os espera, Montenegros!

Aguila de Blasón
Valle Inclán

Lecherie !, Lecherie !. Still wars
and lecherie ! Nothing else holds
fashion. A burning devil take them.
(°)

Troilus and Cressida.
Shakespeare

2.2.1. Estructura

Las Comedias Bárbaras, al igual que las tragedias griegas, son una trilogía de obras que presentan la historia de los Montenegro: Don Juan Manuel, el padre, y sus hijos: Cara de Plata, Don Pedrito, Don Rosendo, Don Mauro, Don Gonzalito y Don Farruquiño. Las obras son: Cara de Plata, Aguila de Blasón y Romance de Lobos.

De acuerdo a la cronología de su aparición, la primera comedia publicada es Aguila de Blasón (1907), la siguiente Romance de Lobos (1908) y la última Cara de Plata (1922). A esta última, sin embargo, hay que considerarla

---

(°) ¡Lujuria! ¡Lujuria! ¡Siempre guerra y lujuria!. Sólo ellas están siempre de moda. ¡Que un diablo en llamas se las lleve!

la primera, pues ella da comienzo a la historia de los Montenegro.

El mundo de las Comedias Bárbaras está dominado por la fuerza ciega de los instintos y pasiones. Ambos gobiernan la vida de sus personajes y constituyen el Mecanismo que mueve a este theatrum mundi. En las Comedias no es el destino, la intervención de una fuerza divina, la que provoca la destrucción del héroe sino su propia naturaleza. Las Comedias Bárbaras, en este sentido, están más cerca de la tragedia shakespeareana que de la griega.

Cara de Plata

Es la primera comedia de la trilogía. Miguel Montenegro, llamado también Cara de Plata por su "buena gracia", es el menor de los hijos de Don Juan Manuel y personaje principal de la comedia. La obra está dividida en 3 Jornadas, subdivididas a su vez del siguiente modo:

Primera Jornada: 5 Escenas
Segunda " : 7 "
Tercera " : 5 "

Desde la primera escena aparece dibujado el carácter despótico y violento del viejo hidalgo, señor y amo del Pazo de Lantañón. La lujuria y la codicia enfrentan al padre y a los hijos en una sorda lucha. Sabelita, joven y

hermosa ahijada del Vinculero, es cortejada por Cara de Plata. El mecanismo que genera las tragedias, sabemos, afecta a los protagonistas que engendran el mal, pero también a los inocentes. La caída de estos últimos es, por eso, más incomprensible en el misterio trágico. En Cara de Plata vamos a ver precisamente cómo Sabelita -símbolo de la inocencia y la pureza- es alcanzada por el mal, por un destino absurdo. (1) El loco Fuso Negro la viola y, luego, es raptada por su padrino, del cual llega a ser su amante. Sin llegar a ser un incesto propiamente dicho, la posesión de Sabelita, podría tener tal carácter si consideramos los lazos especiales que el catolicismo establece entre padrino y ahijado. Cara de Plata quiere matar a su padre, pero al faltarle fuerzas para hacerlo exclama lleno de desesperación: ¡Dónde está el rayo que a todos nos abrase!.

Aguila de Blasón

Aguila de Blasón está dividida en 5 Jornadas y éstas del siguiente modo:

Primera Jornada: 5 Escenas

---

(1) Este tema se repite en el film Viridiana de Buñuel. La inutilidad y fracaso del bien, de la inocencia, en un mundo cuya esencia es el mal, está tratado igualmente por Sade en su novela Les Malheurs de la Vertu y por Bergman en su film La Fuente.

Segunda Jornada : 7 Escenas
Tercera " : 6 "
Cuarta " : 8 "
Quinta " : 6 "

La crueldad y la violencia dominan el universo de esta obra. Un grupo de ladrones asalta la casa infanzona y toma prisionero a Don Juan Manuel. Su intento fracasa. Convencido de que los autores del hecho son sus hijos, el Vinculero los maldice. Don Pedrito, primogénito del Mayorazgo, viola a Liberata la Blanca, mujer del molinero, cuyos encantos han encendido igualmente la lujuria del padre. Doña María de la Soledad Ponte de Andrade, esposa de Don Juan Manuel, de quien vive separado, viene al Pazo de Lantañón a interceder por sus hijos. Sabelita, presa de remordimiento, huye de la casa infanzona. En su huída encuentra a Cara de Plata, quien finge no reconocerla. Cara de Plata y su hermano seminarista, Don Farruquiño, roban un cadáver del cementerio para venderlo al Seminario. El tremendismo de esta escena se hace más intenso en otra donde mientras Don Farruquiño hace hervir al muerto, [redacted] Cara de Plata y La Pichona hacen el amor. La ausencia de Sabelita apena a Don Juan Manuel, pero su puesto es ocupado bien pronto por Liberata la Blanca. Las criadas felicitan a ésta por su rol de nueva ama. Ella les dice que el recuerdo de Sabelita permane-

ce aún vivo. Recurren a un hechizo para que el Vinculero la olvide, pero una de ellas lanza un funesto presagio. Sabelita, entretando, vaga atormentada e intenta suicidarse. Don Juan Manuel es informado del suceso. Sabelita es traída inconsciente y Doña María ordena al Vinculero abandonar la casa. El hidalgo se marcha acompañado de su bufón y su barragana.

Romance de Lobos

Don Juan Manuel regresa ebrio a su casa. Es de noche y en el camino es sorprendido por visiones goyescas: una procesión de ánimas, brujas y un entierro. La escena anuncia funestos presagios. El hidalgo, aterrorizado, llega a su casa, donde inmediatamente después arriba un mensajero para informarle que Doña María se encuentra muy grave en su casa de Flavia Longa. Don Juan Manuel se pone inmediatamente en marcha. En su camino encuentra a una hueste de mendigos. Compadecido de su suerte los invita a su casa.

En Flavia Longa, entretando, amortajan a Doña María. Los segundones -a excepción de Cara de Plata- saquean la casa. Informados de la pronta llegada de su padre huyen presurosos. Enterado de la muerte de su esposa, Don Juan Manuel se dirige a la capilla donde está enterrada; con a-

yuda del capellán y de su hijo clérigo levantan la losa que cubre la tumba y contempla a la muerta. Desesperado por esta visión, Don Juan Manuel quiere morir también y ser enterrado en la misma tumba. A su hijo le pide que lleve esta noticia a sus hermanos así como la de la herencia que les deja, encargando la protección de la casa a los criados y mendigos. Don Juan Manuel se encierra en la capilla decidido a dejarse morir de este modo. Los criados, el capellán y un hijastro le suplican desistir de su idea.

Furioso por que no lo dejan en paz, abandona la casa, deambula entre calles y finalmente va hacia la playa donde encuentra a Fuso Negro. Amo y mendigo, desde su punto de vista, dialogan sobre el sino de la condición humana. Enterado de que sus hijos han arrojado de la casa a los criados y los mendigos, Don Juan Manuel decide volver para restituirles su protección a los pobres. Los segundones se niegan a aceptarlos y los dispersan brutalmente. Don Juan Manuel intenta defenderlos; se traba en lucha con su hijo Mauro. Un golpe feroz de éste lo echa por tierra. El leproso acude en su ayuda y lucha, a su vez, con el segundón. Abrazados caen sobre las llamas del hogar. Los otros segundones y los mendigos -como en el planto de un coro griego- lamentan el desenlace.

2.2.2 La Condición Humana: ¿Tragedia o Comedia?

El nombre más apropiado para estas historias debería ser, si nos atenemos a los elementos que predominan en ellas, el de tragedias -en el sentido shakespereano y no griego- o tal vez el de tragicomedias, pero no comedias. En las Comedias Bárbaras, como he señalado, los instintos gobiernan la vida de los hombres. Son ellos, como ocurre igualmente en las tragedias de Shakespeare, los que mueven el mecanismo de la condición humana. Cara de Plata, Aguila de Blasón y Romance de Lobos, desde este punto de vista, evocan las tragedias shakespereanas. Por eso hablamos de un universo shakespeareano. De un lado, tenemos el carácter del héroe, responsable de su propia pérdida; y, del otro, la cadena de atrocidades que originan su crueldad y concupiscencia:

> ¡Lujuria! ¡Lujuria! ¡Siempre guerra y lujuria!. Sólo ellas están siempre a la moda. Que un diablo en llamas se las lleve.

A propósito de la influencia de Shakespeare sobre el teatro contemporáneo, Jan Kott escribe lo siguiente:

> Aún no se ha escrito la obra titulada "Shakespeare y la nueva dramaturgia", pues es todavía muy prematuro para hacerlo. Pero es muy sintomático que la palabra "shakespeareano" sea pronunciado a menudo cuando se trata de Brecht, de Dürrenmatt o de Beckett. Evidentemente, para estas tres dramaturgias, que

> al mismo tiempo son tres teatros diferentes, la palabra "shakespeareano" tiene un significado diferente: para Dürrenmatt, es el aspecto sanguinario, virulento, sin cohesión y la mezcla de géneros; para Brecht, el carácter épico; para Beckett, el nuevo Theatrum Mundi. Pero estas tres dramaturgias y estos tres teatros son más parecidos a Shakespeare y a las moralidades medievales que al drama del siglo XIX, ya sea romántico o naturalista. En este sentido, solamente en este sentido, el nuevo teatro puede ser calificado de antiteatro (2).

En Valle-Inclán hay igualmente una influencia de Shakespeare, particularmente en las Comedias Bárbaras. Sin embargo, se alude a través del nombre del género (Comedias) a la perspectiva desde la cual el dramaturgo español con-

---

(2) "On n'a pas encore écrit d'ouvrage sous le titre: "Shakespeare et la nouvelle dramaturgie". Car il est encore trop tot pour le faire. Mais il est frappant que le mot "shakespearien" soit si souvant prononcé lorsq'il est question de Brecht; de Dürrenmatt ou de Beckett. Evidemment, pour ces trois dramaturgies, qui sont en meme temps trois théâtres différents, le mot "shakespearien" signifie autre chose: pour Dürrenmatt, c'est le coté sanguinaire, virulent, sans cohésion, et le melange des genres; pour Brecht, le caractere épique; pour Beckett, le nouveau Theatrum Mundi. Mais ces trois dramaturgies et ces trois théâtres sont davantages semblables a Shakespeare et aux moralités médievales qu'au drame du XIX siecle, qu'il soit romantique ou naturaliste. En ce sens, et en ce sens seulement, le nouveau théâtre peut-être qualifié d'antithéâtre". KOTT, Ob. Cit., p. 137.

templa al mundo y que, en definitiva, lo diferenciará completamente de Shakespeare.

Valle Inclán se sitúa en una perspectiva desde la cual no sólo los dioses son personajes de sainete sino también los hombres. Visto desde un plano superior, los afanes, las luchas y las ambiciones humanas no pueden provocar más que risa, piadosa o sarcástica, pero sólo risa. De ahí que la condición humana, según esta visión, tenga los caracteres de una comedia.

Las Comedias Bárbaras, sin embargo, no pueden ser incluidas en su totalidad en esta estética, pues ella sólo es propia de los Esperpentos. En las Comedias destacan, al contrario, características muy propias de las tragedias shakespeareanas como son su erotismo y el rol de los bufones.

2.2.3 Tragedia y Erotismo

Alfred Leslie Rowse -miembro de la Sociedad Real de Literatura del All Souls College de Oxford y uno de los más grandes especialistas contemporáneos de Shakespeare- sostiene una teoría según la cual tragedia y erotismo constituyen una dicotomía estrecha e inseparable. Shakespeare, desde este punto de vista, es uno de los representantes más grandes de la literatura erótica. Los estudios que ha hecho Rowse sobre los Sonetos de Shakespeare revelan un desbordan-

te juego de imágenes en donde es difícil precisar la frontera entre lo erótico y lo obsceno. Respecto a la tragedia y Shakespeare, Rowse precisa:

> "Siempre lo había considerado un genio de la tragedia, y ahora resulta que si en la tragedia continúa siendo imbatible lo es sobre todo en el erotismo, en la impudicia, en la audacia, por no decir en la obscenidad y en el desenfreno. ¿Shakespeare? Es el más sexy de los escritores ingleses: una fuente inagotable de fantasías eróticas, alguien que exuda sexo por todos los poros, alguien que ha explorado y develado los misterios, la mecánica y la influencia del sexo".

En las Comedias Bárbaras hay igualmente una desbordante carga de erotismo y sensualidad. En Cara de Plata, Don Juan Manuel rapta a su ahijada y la hace su amante (3). Pero antes el loco Fuso Negro -"Fuso Negro, con su media sotana hecha jirones, blasfema y dogmatiza en el atrio de la Iglesia"-, sorprende a Sabelita en la sacristía y la viola:

> Entra FUSO NEGRO, con el bonete lleno de piedras, por la puerta de la sacristía y se extingue el sonoro galope con que se aleja CARA DE PLATA.
>
> FUSO NEGRO.- ¡Touporroutou! Juntando para una casa. ¡No bastan siete mil bonetes! ¡No

---

(3) El tema del Don Juan maduro, obsesionado por el erotismo, aparece también en la obra de Buñuel, particularmente en sus films: Viridiana y Tristana.

bastan! ¡Si bastasen! ¡Tengo que hacerme la casa, y prontamente: Me viene una moza embarcada de América. ¡Touporroutou! ¡La tengo preñada! Aún no la he visto y trabajo todas las noches con ella. Pecamos a las escuras. ¡Hay que pecar! ¡El que no peca se condena!

SABELITA.- Respeta la Iglesia, Fuso Negro.

FUSO NEGRO.- Ya la respeto. Espera que tenga la casa levantada, y nos ajuntamos. ¡Touporroutou! A la otra tengo preñada: Trae en el bandullo treinta y siete varones y treinta y siete hembras. Esta noche voy en el caballo del viento, trabajo contigo y a ella la degüello.

SABELITA.- ¡Fuso Negro, no me asustes! ¿Qué quieres aquí?

FUSO NEGRO.- Mirarte.

SABELITA.- ¡Vete!

FUSO NEGRO.- ¿Me das para un vaso?

SABELITA.- ¡Vete!

FUSO NEGRO.- Si no me das para un vaso, enséñame las piernas.

SABELITA.- ¡No me asustes, Fuso Negro!

FUSO NEGRO.- ¡Touporroutou! ¡Ay, canela! ¡Dame para un vaso!

SABELITA.- No tengo.

FUSO NEGRO.- ¡Qué buena idea, de mala idea, soltar el vino todo que hay en el mundo, todo a correr en una fuente de cien mil tornos! ¡Qué idea más buena! ¡Y que las vacas, en vez de bostas, vertiesen panes por bajo del rabo! ¡Otra buena idea! ¡Pero de mérito! Todo anda mal. El mundo va descaminado. Yo sé el remedio, y otros lo saben: Ninguno lo declara. Al primero que hable, cuatro tiros, mandamiento del cabrón Gobierno. Satanás podía gobernar el mundo a satisfacción de unos y de otros. ¡Touporroutou! Siendo, como es, tan lagarto, podía darse con todos la lengua.

SABELITA.- ¡Respeta la Iglesia! ¡Vete, que me asustas, Fuso Negro!

FUSO NEGRO.- Reinando Satanás, las mujeres andarían en cueros. De punta de viernes a punta de viernes, beber y comer con fornicamiento. Mal gobernado el mundo, sería algo de mérito. ¡Cara bonita, amuéstrame las piernas!

SABELITA.- ¡Vete!

FUSO NEGRO.- No quiero.

SABELITA.- ¡Vete, o doy voces!

FUSO NEGRO.- ¡Amuéstrame las piernas, puñela!

SABELITA.- ¡No me asustes, Fuso Negro!

FUSO NEGRO.- ¡Touporroutou! ¡Qué blanca eres! ¡Dame una vicada, concho! ¡Madre Santísima, qué virgo tienes!

En el romántico pórtico, bajo los santos de piedra, el fálico triunfo, la risa en baladros, los ojos en lumbre, la greña frenética. SABELITA, con un grito, invoca al lejano caminante de los caminos crepusculares.

SABELITA.- ¡Socorro!

FUSO NEGRO.- Concho, que te como la lengua.

SABELITA.- ¡Socorro!

Imprecador y violento, por el muro del atrio salta impensadamente un negro jinete, y el loco se revuelve bajo las herraduras, greñudo y espantable, como los moros del señor Santiago. Después, convulsa y blanca, levantada en el arzón, la ñiña desmaya la frente sobre el hombro del CABALLERO.

SABELITA.- ¿Padrino, adónde me lleva?

EL CABALLERO.- ¡Conmigo para siempre!

SABELITA.- ¡Para siempre!

En el camino, una vieja halduda se aparta casi bajo las patas del caballo, y se hace la cruz.

(VIOC-I-Cara de Plata-Escena IV-pp. 526-528)

Esta escena recuerda mucho a aquella del film Viridiana, donde uno de los mendigos intenta violar a Vi-

ridiana. La presencia de los mendigos, el clima blasfematorio, el erotismo violento y cruel, son temas comunes a Valle Inclán y Buñuel. Temas que obsesionan a estos dos grandes artistas españoles que buscan, a través de ellos, exorcisar el tabú del sexo en una sociedad reprimida.

Pero es en Aguila de Blasón donde la dicotomía erotismo-crueldad se manifiesta en su clímax más alto. En la escena III de la Segunda Jornada, el molinero -"un viejo aldeano lleno de malicias, con mujer moza, galana y encendida"- viene, remilgoso, a inquirir por la salud de su amo. Don Juan Manuel se muestra muy interesado por su mujer y le dice: "Pedro Rey, dirás a tu mujer que venga a verme mañana, y que os perdono la renta de este año". Esta escena descubre los atractivos de Liberata, la mujer del molinero, y manifiesta una vez más la lujuria del Vinculero.

En la IV escena de la Segunda Jornada ocurre el clímax señalado. Don Pedrito, primogénito del Mayorazgo, llega al Molino y encuentra sola a Liberata. Discuten sobre la renta del molino. Don Pedrito sostiene que la tienen de balde, que de ahora en adelante será a él a quien habrán de pagársela:

LIBERATA.- ¿Viene con licencia del amo?
DON PEDRITO.- Yo de nadie necesito licencia...
O me pagáis a mí cien ferrados de maíz, que

toda la vida rentó el molino, o mañana mismo lo dejáis al casero que antaño lo llevaba.

LIBERATA.- ¡Cómo se conoce que tiene dos hijas mozas el señor Juan de Vermo!

DON PEDRITO.- Pero para que se acuesten conmigo no se requiere que duerma debajo de la cama ningún cabrón.

LIBERATA.- ¡Si lo dice por mí, sepa que tengo mucha honradez y que sólo mi marido me calienta las piernas en la cama! ¡Más honradez que las hijas del De Vermo!

DON PEDRITO.- Voy a meterte en el podrido bandullo un puñado de munición lobera.

DON PEDRITO requiere la escopeta, y la molinera, dando voces, pretende huir a esconderse en la casa. No puede conseguirlo, y medrosa vuelve los ojos a la vereda. Un zagal, en la orilla del río, da de beber a sus vacas, y la molinera clama con más ahinco en demanda de socorro. El zagal, puesta sobre las cejas una mano, otea hacia el molino encaramado en una barda, y después se aleja con sus vacas, hilando agua de los hocicos, sin dejarlas que acaben de beber. DON PEDRITO, sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo linajudo, azuza a sus alanos, que se arrojan sobre la molinera y le desgarran a dentelladas el vestido, dejándola desnuda. LIBERATA, dando gritos, huye bajo el emparrado, y su carne tiene un estremecimiento tentador entre los jirones de la basquiña. Con los ojos extraviados se sube a un poyo para defenderse de los canes que se alzan de manos aulladores y saltantes, arregañados los dientes feroces y albos. Hilos de roja sangre corren por las ágiles piernas, que palpitan entre los jirones. Bajo la vid centenaria revive el encanto de las epopeyas primitivas, que cantan la sangre, la violación y la fuerza. LIBERATA LA BLANCA suplica y llora. El primogénito siente con un numen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas, llegando adonde la molinera, le ciñe los

> brazos, la derriba y la posee. Después de gozarla la ata a un poyo de la parra con los jirones que aún resta de la basquiña, y se aleja silbándole a sus perros.
> (VIOC-I-pp. 580-581)

Esta escena de la violación se realiza como un acto ceremonial de crueldad y violencia, instintivo y dionisiaco. Los arcanos profundos y oscuros del sexo, revélanse en su esencia primitiva de posesión y destrucción, como un hecho natural porque están inscritos igualmente dentro de un orden natural donde la crueldad y la violencia rigen la condición humana. Tal es el sentido de la tragedia shakespereana y, así mismo, el de las Comedias Bárbaras.

En la escena IV de la Cuarta Jornada vemos a Liberata instalada en la casa del Mayorazgo. Don Juan Manuel, le dice a su bufón -Don Galán- que llame a Liberata:

> EL CABALLERO.- Quiero que me caliente la cama.
>
> Don Galán sale a buscar a Liberata y regresan los dos. Don Juan Manuel se ha dormido. El bufón le dice a Liberata que ahora ella es la nueva ama, pues Sabelita ha partido. La malicia y humor del bufón comentan las gracias de Liberata:
>
> LIBERATA.- ¡Asús! No puedo sentir los canes sin que me estremezcan las carnes.
>
> DON GALAN.- ¡Qué ricas!
>
> LIBERATA.- ¡No relinches, rijoso!
>
> DON GALAN.- Si fuese can te lamería toda... Y como tienes unas carnes tan blancas, también alguna vez te chantaría los dientes, pero harílalo con más amor que los sabuesos de Don Pedro.
>
> (VIOC-I-p. 622)

Amo y bufón, poderosos y mendigos, padre e hijos, todos participan en este ceremonial erótico. El lenguaje mismo es su expresión más cruda. Las Comedias Bárbaras, como la tragedia isabelina, reivindican, en este sentido, el uso del lenguaje popular con vocablos y expresiones rijosas (4), aparentemente obscenas y procaces, pero que, en realidad, son las manifestaciones más auténticas del erotismo de una colectividad.

En las Comedias Bárbaras existe, pues, un fondo mítico que descubre la naturaleza del hombre, sus instintos y pasiones. En esto es shakespeareana.

Dirección de Bibliotecas y Servicios
BIBLIOTECA DE LETRAS

(4) El erotismo y el uso de expresiones populares rijosas es también una de las características del Esperpento.

2.2.4 EL ROL DEL BUFON

El Caballero.- Eres un mal nacido, Don Galán.
Don Galán.- Al fin nacido de hembra, mi amo.

Aguila de Blasón
Valle Inclán

King Kear.- Dost thou call me fool, boy?
Fool.- All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with.

King Lear[o]
Shakespeare

En el teatro shakespeareano, los reyes y los bufones ocupan el primer plano. Ambos aparecen como el anverso y el reverso de un personaje: el hombre. Mientras los primeros toman un rol de protagonistas en la historia, los segundos son los espectadores del quehacer vano de los hombres. Los bufones se sitúan en un plano desde el cual todas las cosas del mundo no son más que vanitas vanitatem. Exentos de toda ilusión contemplan la lucha inútil de los hombres que se entredevoran por el poder, las riquezas y los placeres; se burlan asimismo de la credulidad en el bien, en el amor, como ocurre en El Rey Lear.

Después que el rey Lear ha desheredado a su hija Cordelia y dividido su reino entre sus hijas Gonerila y Re-

---

[o] Lear.- ¿Me llamas loco, muchacho?
Bufón.- Has abandonado todos tus otros títulos; en cuanto a éste naciste con él.

genia, el bufón se burla acremente de su amo: "Cuando partiste en dos tu corona y diste una y otra parte, hiciste lo mismo que aquél que en un sendero lleno de fango se carga el burro a cuestas. Tenías poco seso debajo de tu corona calva, cuando abdicaste de la de oro (...). Ahora no eres más que un cero sin otra cifra. Yo estoy ahora mejor que tú; soy un loco, y tú no eres nada" (5).

En el cine, Ingmar Bergman presenta un personaje análogo al de los bufones del teatro de Shakespeare en el escudero del film El Séptimo Sello. Este, a la manera de aquellos, es un escéptico burlón: "El amor, dice, no es más que deseo, deseo y más deseo. El amor es la peor de las pestes y, sin embargo, nadie muere a causa de él ... Más allá de esta vida no hay nada. Todo es vacío".

Kott recuerda que la filosofía de los bufones consiste en decir la verdad, en desmitificar la condición humana. Igual rol cumple el bufón Don Galán. Es él quien le recuerda las "verdades amargas" al Caballero Don Juan Manuel Montenegro:

> DOÑA MARIA.- Cómo puedes tolerar tanta insolencia en un criado.
> EL CABALLERO.- ¡Don Galán es mi hombre de placer! ¡Y también una voz de mi conciencia!

---

(5) SHAKESPEARE, William: Obras Completas, Traducción de Luis Astrana Marín, El Rey Lear, Ed. Aguilar, 15o. Ed., Madrid, 1967, p. 1640.

DON GALAN.- ¡Don Galán voz de tu conciencia!
EL CABALLERO.- Don Galán, con sus burlas y sus insolencias, edifica mi alma, como Don Manuelito, edifica la tuya con sus sermones.
DOÑA MARIA.- ¡Calla y no blasfemes, perdición!
EL CABALLERO.- No blasfemo. Uno y otro nos dicen las verdades amargas. Tu capellán las rocía con agua bendita y mi bufón con vino.

(VIOC-I- pp. 597-598)

La presencia del bufón marca, en cierto modo, la transición del héroe al esperpento. El rey Lear tiene un lado irrisorio y grotesco que lo aproxima a su bufón. Cuando se opera el descenso, cuando el rey discurre errabundo como un mendigo, la diferencia entre el poderoso y el desvalido se ha borrado. En Romance de Lobos -en una situación parecida a la del errante Lear- Don Juan Manuel dice: "Ya no tengo palacios. Todo lo he repartido entre mis hijos" y Fuso Negro le contesta: "¡Tou! ¡Tou! ¡Tou! ... ¡Ya somos hermanos!". Esta situación es, por así decirlo, una suerte de alegoría que descubre la orfandad de poderosos y desvalidos ante el desenlace de un destino, que es el mismo para todos: "He aprendido al final -dice Don Juan Manuel Montenegro- que todos debemos tener por lecho de muerte un muladar, y voy a él".

De ahí que Kott señale el rol del bufón en los siguientes términos:

> Este conflicto de las dos filosofías y de los dos teatros deviene particularmente brutal en las épocas de grandes cambios. Cuando el orden de los valores es reducido a cenizas y cuando no se puede implorar más a Dios, a la Naturaleza o a la Historia contra "las torturas del mundo cruel", el personaje central del teatro es el bufón, el loco. Este acompaña entonces en su atroz bagabundeo al soberano, al dignatario, y su hijo arrojados en la noche negra que se ha abatido sobre el mundo y que no tiene fin. Esta "noche fría" que, en el Rey Lear de Shakespeare, "hará de todos bufones y locos" (6).

Es por esto que Shakespeare es contemporáneo, por su sentido de lo grotesco. Y en las Comedias Bárbaras, la presencia del bufón Don Galán y del loco Fuso Negro, a la vez que evidencian la influencia de Shakespeare, anticipan la hegemonía del doble inicuo, es decir del Esperpento.

---

(6) "Ce conflit des deux philosophies et des deux théâtres devient particulierement brutal dans les époques de grands bouleversements. Lorsque l'ordre des valeurs est réduit en cendres et qu'on ne peut plus faire apple a Dieu, a la Nature ou a l'Histoire contre "les tortures du monde cruel", le personnage central du théâtre devient le pitre, le fou. Il accompagne alors dans leur atroce errance le souverain, le dignitaire et le fils chassés dans la nuit noire qui s'est abattue sur le monde et qui n'a pas de fin. Cette "nuit froide" qui, dans Le Roi Lear de Shakespeare, "fera de tous des pitres et des fous". KOTT, Ob. Cit., p. 145.

2.3 LA INFLUENCIA DE LA COMMEDIA DELL'ARTE: LA MARQUESA ROSALINDA

La Marquesa Rosalinda, Farsa Sentimental y Grotesca, fue estrenada el año 1912 en el teatro madrileño de La Princesa. Consta de 1 Preludio y 3 Jornadas.

2.3.1 ARGUMENTO

Una troupe de cómicos italianos (Arlequín, Colombina, Pierrot y Polichinela) llega al palacio del Marqués de Cibray -"viejo repintado"- y son bien acogidos. La Marquesa Rosalinda, mujer del Marqués, se enamora de Arlequín. La continuación de la historia está tratada a la manera de las comedias de maridos burlados, cornudos, con sus intrigas y enredos característicos. La obra termina con la partida de Arlequín y sus compañeros. La Marquesa Rosalinda, sin embargo, no es una comedia más dentro del género, sino una antipieza, pues a través de ella Valle-Inclán ridiculiza el teatro de alcoba y del honor a lo español.

2.3.2 LA MARQUESA ROSALINDA Y LA COMMEDIA DELL'ARTE

La Marquesa Rosalinda es un collage teatral realizado según el estilo de la Commedia dell'Arte. El enredo de la pieza, los amores de Arlequín y la Marquesa Rosalinda, los celos del viejo Marqués y su venganza, están concebidos

y tratados a la manera de las farsas italianas. Personajes tipos de la Commedia como Arlequín, Pierrot, Colombina y Polichinella intervienen en La Marquesa Rosalinda. Otros como los espadachines Juanco y Reparado y el Marqués, si bien no llevan nombres de los personajes de la Commedia, aparecen caracterizados como tales. En este sentido, los dos espadachines son los equivalentes de los bravos y el Marqués de Pantalone o de Balanzone.

De otro lado, el ritmo y estilo del movimiento en La Marquesa Rosalinda está marcado en las acotaciones como los de la Commedia:

> Arlequín saluda burlando
> con una pirueta grotesca.
> Colombina, funambulesca,
> aparece manoteando.
>
> Hace un vuelo por el jardín
> con un ritmo de marioneta
> que recuerda la comedieta
> del retablo de fagotín.
> .....
>
> (VICC-I- p. 273)

> Arlequín hace la pirueta
> saludando al modo de Francia,
> y evoca un ritmo de opereta
> con el ritmo de su elegancia.
>
> Y le responde la madame
> con un armonioso mohín
> de la boca, donde la llama
> de una rosa puso el jardín.
>
> (VICC-I- p. 302)

Wolfang Kayser dice al respecto:

> El carácter de la "comedia del arte" no debe determinarse a partir del texto sino sobre la base del estilo de la representación o, para ser más precisos, del estilo en movimiento. Miradas así las cosas es importante saber que los actores eran verdaderos artistas que debían ser capaces de dar un salto y al mismo tiempo balancear en la mano un vaso de agua sin derramar una sola gota del líquido. Con ello se nos indica la finalidad perseguida por la exageración ulterior en la representación de los personajes, ya de suyo caricaturescamente deformados, pues Pantalone es el viejo caricato, siempre ebrio de amor y siempre engañado; el Dottore es el fanfarrón arrogante y siempre desenmascarado, etc.: todo esto culminó en un excéntrico estilo de movimiento que abarcó "toda la creación del escenario". El elemento quimérico, a su vez, fue aumentado aún por el hecho de que los actores llevaran máscaras que les llegaban más allá de la naríz (1).

Este estilo de la representación a lo Commedia dell'Arte aparece en La Marquesa Rosalinda, como hemos señalado anteriormente, en las acotaciones o indicaciones escénicas. Así mismo, lo grotesco de los personajes aparece como producto de la deformación caricaturesca igual que en la Commedia:

> El Marqués d'Olbray
> viejo repintado
> aparece como
> si fuese evocado.
> .....
> (VIOC-I- p. 218)

---

(1) KAYSER, Ob. Cit., p. 43.

Surge Colombina
como una muñeca
toda vana y hueca
pintada de harina.

(VIOC-I- p. 240)

Tanto las Comedias Bárbaras como las piezas que evidencian una influencia de la Commedia dell'Arte o del teatro de marionetas pertenecen a la etapa de búsqueda, de ensayo y de aproximación a otras teatralidades. Es natural que, en estas circunstancias, la Commedia dell'Arte -por su carácter cómico y grotesco- haya atraído especialmente a Valle Inclán. De otro lado, esta aproximación y búsqueda de una nueva expresión teatral, ponen de manifiesto la intención de renovar el teatro español. Esta intención se percibe en el humor e ironía con los que Valle Inclán se refiere a una de las formas más tradicionales del teatro español y a su autor más representativo: el Auto Sacramental y Calderon de la Barca:

El Paje.
La Princesa Amarilis este día brinda
a la Corte con la diversión de una
Farsa Italiana.

La Dueña
Prefería
las comedias de antaño, que escribía
don Pedro Calderón.

El Paje.
El auto teológico os confieso
que era algo oscuro para mi caletre.

(VIOC-I- p. 251)

Introduciendo algunos elementos de la Commedia dell'Arte, Valle Inclán buscaba, sin duda, renovar el teatro español. Sacarlo de la rigidez teológica y dogmática de los Autos e infundirle la plasticidad y la espontaneidad de las piezas italianas. La Marquesa Rosalinda es, en este sentido, algo así como un premanifiesto del nuevo teatro: un teatro profano -el del Esperpento- en oposición al teatro religioso del Auto Sacramental.

2.3.3 LO GROTESCO EN LA MARQUESA ROSALINDA

En La Marquesa Rosalinda, lo grotesco aparece, de una parte, en los elementos propios de la Commedia (el estilo del movimiento y la deformación de los personajes); y, de otra parte, en la influencia de Goya.

2.3.3.1 LA INFLUENCIA DE GOYA

En Luces de Bohemia, Valle Inclán precisa el rol e influencia de Goya en su teatro al afirmar que "El Esperpentismo lo ha inventado Goya". Esta afirmación, además de señalar el origen del Esperpento, pone de manifiesto la relación profunda entre la pintura y el teatro españoles. Azorín señala al respecto la influencia de la pintura en la generación del 98: "Frecuentaba yo entonces -dice- el Museo del Prado. El grupo era muy amigo de la pintura. Ha in-

fluido mucho la pintura en los escritores del grupo (...)" (2).

Esta influencia de la pintura en Valle Inclán es evidente. En el Preludio de La Marquesa Rosalinda, observamos la primera alusión a la influencia de Goya. Señalando -como en otros Preludios- los elementos y características de la farsa, Valle Inclán dice:

> Versalles pone sus empaques
> Aranjuez sus albas rientes
> y un grotesco de Meriñaques
> don Francisco Goya y Lucientes.

La influencia de Velásquez aparece también, aunque no de un modo directo, en La Marquesa Rosalinda. En este pintor, como se sabe, las estéticas de lo bello y lo feo tienen su síntesis en el cuadro Las Meninas, donde al lado de dos encantadoras meninas destacan otras dos contrahechas y deformes. Igual escena se observa en La Marquesa Rosalinda, donde graciosas meninas alternan con el bululú deforme y grotesco:

---

(2) AZORIN, Madrid, Cap. XIV, Ed. Losada, Buenos Aires, 2da. Ed., 1967, p. 42.

> Con juegos y risas se alegra el jardín,
> Las Meninas corren tras el bululú
> que entre sus jorobas, bota danzarín,
> y el sapo modula su hepática u.
> .....
> Traviesas meninas del cortejo real,
> con Polichinela tejen un dancil.
> Promueven las risas Babel de cristal,
> sueña la joroba como un tamboril.
> .....
> Bailan las meninas haciendo monadas
> mucho rueda el halda, mucho colorete,
> mucho lazo al viento... Las bocas pintadas
> de las tres meninas ríen en falsete.
>
> (VIOC-I- pp. 247-248)

Si bien la influencia de Goya ha sido la más importante en la gestación de los esperpento -para comprender la basta detenerse en los inquietantes cuadros de El Entierro de la Sardina, El Asilo de los Locos o en el mundo alucinante de las Pinturas Negras -también Velásquez y Solana debieron influenciar en Valle Inclán-. Respecto al primero recuérdese que en La Enamorada del Rey, Valle Inclán dice:

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

En cuanto a Solana, si evocamos sus pinturas, particularmente sus carnavales y procesiones, descubriremos la misma España que bulle en los Esperpentos.

2.4 EL TEATRO DE MARIONETAS: TABLADO DE MARIONETAS

En la evolución del teatro valleinclanesco se ha visto hasta ahora la influencia de dos teatralidades con marcados elementos grotescos: la tragi-comedia shakespeareana y la Commedia dell'Arte. Nos restaría añadir la del teatro de marionetas que va a manifestarse principalmente en el Tablado de Marionetas, Para Educación de Príncipes, y posteriormente en algunos esperpentos.

Lo grotesco del teatro de marionetas, como en el caso de la Commedia dell'Arte, se manifiesta en el estilo del movimiento -naturalmente más acentuado- y en sus figuras rígidas y estilizadas, manipulados por hilos invisibles. Esta última característica es tal vez la que acentúa su lado absurdo y grotesco: El mundo ya no es un teatro, sino algo peor, un tabanque de marionetas. Y como tales aparecen los personajes de la trilogía de Tablado de Marionetas, particularmente en Farsa y Licencia de la Reina Castiza.

2.4.1. Estructura

Agrupados bajo este título, Valle Inclán editó en 1926 tres obras impresas anteriormente: La Cabeza del Dragón en 1910 y La Enamorada del Rey y Farsa y Licencia de la Reina Castiza en 1920.

La Enamorada del Rey

Mari-Justina, joven mesonera, se enamora del Rey, a quien imagina joven y apuesto. A Maese Lotario, titiritero italiano, le pide que cuente su historia al Rey. En la corte, Maese Lotario pierde el papel donde ha escrito la historia de la mesonera. Dos cortesanos encuentran el papel e imaginan una burla del comediante. El rey -viejo chepudo, estevado y narigón- informado del caso, piensa que es también una burla y ordena el encierro del comediante. Sin embargo, decide conocer personalmente a Mari-Justina. El y Don Facundo llegan de incógnito a la venta. Maese Lotario, quien ha huído de su prisión, reconoce al Rey. Mari-Justina descubre la verdad y llora "de pena de perder su sueño". El Rey promete darle un buen casamiento, destierra a Don Facundo (exponente de un academicismo caduco y de la tradición retórica) y nombra como su Consejero a Maese Lotario (coplero popular).

La Cabeza del Dragón

El Príncipe Verdemar ayuda a escapar a un duende, encerrado en el torreón del palacio de su padre, el rey Manguncián. Temeroso de un castigo huye y en una venta encuentra al bufón de la corte del Rey Micomicón. El bufón le cuenta que el reino está amenazado por un dragón que pide

la entrega de la princesa. Los mejores caballeros del reino han muerto en su intento de salvarla. Un ciego dice que sólo quien tenga una espada de diamante podrá vencer al dragón. Durante la comida se produce un altercado con el bandolero Espandián, al cual vence el Príncipe. Espandián se retira. Mientras va en busca de sus compañeros para volver a tomar venganza, el Príncipe cambia su traje con el del bufón y se pone a salvo. Vestido de bufón llega a la corte del Rey Micomicón. Encuentra a la Princesa y le dice que se salvará. El duende viene en su ayuda dándole la espada de diamante. El Príncipe Verdemar vence al dragón, pero Espandián se presenta a la Corte como el autor de la muerte del monstruo y pide le den en matrimonio a la Princesa, de acuerdo a lo prometido por el rey Micomicón. El Rey accede, pese a conocer su identidad. El Príncipe Verdemar vestido aún de bufón, lo denuncia como un farsante. Descubierto el engaño, el Rey se niega sin embargo a que su hija se case con un bufón. El Príncipe se identifica y el rey lo acepta diciéndole que reinará con su hija. El rey Manguncián llega a la Corte y los dos soberancs bendicen la unión de sus hijos.

Farsa y Licencia de la Reina Castiza

La Corte de Isabel II aparece en esta obra como

una parodia donde peleles y fantoches reviven los enredos cortesanos motivados por las aventuras galantes de la Reina. Todo el juego de los actores está marcado según el estilo del Grand-Guignol. Un sopón quiere sacar partido de una carta que la Reina ha enviado a un estudiante. Al Gran Preboste le pide el Arzobispado de Manila en cambio de la misiva. La Reina entretanto se prepara para asistir, disfrazada, a un baile público. El Gran Preboste teme un escándalo, sobre todo en las Cortes y en los periódicos. La Reina le ordena que, en ese caso, disuelva las Cortes y haga uso de la censura. Respecto al pedido del sopón aconseja darle ese hueso. El Gran Preboste cree que con mucho menos puede satisfacérsele.

El sopón, disfrazado de lego franciscano, acude donde el Rey consorte para venderle esta vez dos cartas. Los cortesanos que rodean al Rey tratan de medrar en el asunto y convencen al Rey para que pida los dos millones solicitados por las cartas. El Gran Preboste arriba y se opone. El Rey llora grotescamente y manifiesta que pedirá el divorcio. El Gran Preboste le aconseja beber una taza de tilo y meditar tranquilamente.

Muy de madrugada la Reina vuelve de la fiesta y cuenta su aventura con un soldado. El Rey llega a los aposentos de la Reina y solicita a sus dueñas le permitan ver-

la. Mientras discuten llega el Gran Preboste. El Rey insiste en entrar. Se arma un gran jaleo y hay dos muertos. La Reina sale despertada por los gritos. Mientras los muertos se levantan y la Reina saluda a su marido, la voz de un ciego anuncia el nombramiento del nuevo Arzobispo de Manila.

2.4.2. La Deformación en el Tablado de Marionetas

Lo que caracteriza a estas tres piezas es la deformación acentuada de sus personajes. La estética del "doble inicuo" comienza a definirse paralelamente al sentido de denuncia y demistificación que Valle Inclán realiza a través de "la idea aniquiladora del humorismo" (1).

La Enamorada del Rey es una parodia grotesca que evoca la obra Le Roi se Meurt de Ionesco. En la pieza valleinclanesca el Rey es un "viejo chepudo, estevado y narigudo". Iguales características tiene el rey de la pieza de Ionesco. En ambos, el proceso de deformación implica una denuncia: política en Valle Inclán, filosófica en Ionesco. Pero es sintomático que en ambos el personaje sea un rey grotesco e irrisorio. Esta elección estaría señalando, de una manera concreta, la desentronización del héroe, el doble heroico,

(1) Concepto utilizado por el romántico alemán Jean Paul para referirse al efecto corrosivo del distanciamiento cómico, a través del cual se contempla el mundo como un teatro de fantoches.

para entronizar el esperpento, el doble inicuo. Ionesco hace del rey un símbolo de la condición humana y, como tal, el sentido de su obra se amplía y profundiza. Valle Inclán, en cambio, sitúa a su personaje en un plano político (2). Contemporáneo de una España grotesca y decadente - "La Corte de Isabel Segunda con sus frailes, sus togados, sus héroes, sus validos, sus héroes bufos y sus payasos trágicos (...)" - Valle Inclán no hace más que reflejarla en su teatro con el propósito de desmitificarla.

A partir de este momento se hace evidente el carácter comprometido que tomará la obra de Valle-Inclán, comprometida con la realidad más punzante de su época y sociedad.

El argumento de La Enamorada del Rey, así como los de La Cabeza del Dragón y de Farsa y Licencia de la Reina Castiza son, en este sentido, simples anécdotas, pretextos, para el desarrollo de una trama. Lo más importante en ellas es el proceso de deformación y la sátira y humor, a veces negro, con los que Valle Inclán contempla -desde su perspectiva de Sileno- la irrisión y bufonería de los hom-

---

(2) El teatro de Valle-Inclán, como el de Brecht, es un teatro político. De un lado, el teatro de Valle-Inclán anticipa el teatro contemporáneo del absurdo, pero se diferencia de éste por su carácter de teatro comprometido, es decir brechtiano.

bres, como puede observarse en esta escena de La Cabeza del Dragón:

> Asoma en la puerta de la venta un CIEGO de los que la gente vieja llama aún evangelistas, como en los tiempos de José Bonaparte: antiparras negras, capa remendada, y bajo el brazo, gacetas y romances. De una cadenilla, un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra.
>
> EL CIEGO.- ¿Adónde estás, Bertoldo?
> EL BUFON.- Acá, compadre Zacarías.
> EL CIEGO.- ¿Estás solo?
> EL BUFON.- Sólo con un amigo que me hace la merced de pagarme la cena. Acércate.
> EL CIEGO.- Llama al perro para que me guíe.
> EL BUFON.- ¿Cómo se llama tu perro?
> EL CIEGO.- De varias maneras. La mejor es llamarle enseñándole una tajada.
>
> EL BUFON toma de su plato un hueso casi mondo y lo levanta en el aire como un trofeo. El can comienza por mover el muñón del rabo y se lanza a tirar de la cadena, la boca abierta en grande y famélico bostezo.
>
> EL BUFON.- Toma, Salomón.
> EL PRINCIPE VERDEMAR.- Maritornes, añade un cubierto para este nuevo amigo.
> EL CIEGO.- ¡Gracias, generoso caballero!
> EL BUFON.- Compadre Zacarías, ¿tu perro ha sido hombre alguna vez?
> EL CIEGO.- Nunca me lo ha dicho.
> EL BUFON.- Pues al ver la tajada hizo tales demostraciones... ¡O será que todos los hombres primero han sido perros!
>
> (VIOC-I-pp. 386-387).

La comparación del bufón es elocuente al respecto.

El mundo de la nobleza es también objeto del sarcasmo valleinclanesco al comparar su origen con el de los bandoleros. En una escena de La Cabeza del Dragón, cuando

el pícaro Espandián, capitán de bandoleros, se presenta a la corte del rey Micomicón como el salvador de la Princesa y reclama su mano, el rey acepta su pedido:

EL REY MICOMICON.- ¿Qué dices, hija mía muy amada? Yo di mi palabra real de hacer tus desposorios con aquel que diese muerte al Dragón. ¿Quieres que sea perjuro a mi palabra?

LA INFANTA.- ¡No, Rey Micomicón! Pero tu hija te ofrece morir para salvar el honor de su estirpe soberana.

EL REY MICOMICON.- Oye con calma, hija mía. Espandián no es un bandolero vulgar. Reina en los montes, y en los caminos tiene una hueste aguerrida y numerosa. Si yo le concedo beligerancia...

LA INFANTINA.- ¡No habléis así, padre mío!

EL REY MICOMICON.- Aun sin matar al Dragón podría ser uno de mis nobles. ¿Imaginas que es otro el origen de mis Pares y mis Duques?

(VIOC-I-pp.408-409).

Pero cuando el Príncipe Verdemar (disfrazado de bufón) revela que es él quien ha dado muerte al dragón, el rey lo rechaza:

EL REY MICOMICON.- Hija mía, muy amada, podrías ser la esposa de ese hombre, porque un bandolero puede ser tronco de un noble linaje, como nos enseña la historia. Pero no puedes ser la esposa de un bufón.

LA INFANTINA.- Si, padre mío, porque lo amo.

EL REY MICOMICON.- Tomarás la cicuta, como aquel filósofo antiguo. Traedle una taza, Duquesa.

LA DUQUESA.- ¡Oh! ¡Que tragedia! Y yo que no puedo llorar! ¿Queréis la cicuta muy azucarada, niña mía?

LA INFANTINA.- ¡Padre mío, dejadme casar con el que amo!

EL REY MICOMICON.- Un bufón no puede ser tronco de una monarquía.

(VIOC-I-p.410).

Es siempre el personaje del bufón quien pronuncia las reflexiones más cáusticas y amargas. Unas veces sobre la condición humana y otras sobre el "reino de Dinamarca, donde algo se pudre". El bufón dirigiéndose a Espandián descubierto le dice:

EL BUFON.- Compadre, te ha cegado la ambición. No conviene querer subir tan alto. ¿Y para qué, compadre? ¿Qué ibas ganando? Imaginas que el Príncipe Verdemar, al casarse con la Infantina, va a estar mejor que yo, siendo su bufón. ¡No lo sueñes! Los peores humores serán para el marido. Y tú, que eres rey de los caminos reales, y archipámpano de las diligencias, ¿qué podías hallar que no tuvieses en este mísero Estado de Micomicón? ¡Se puede ambicionar ser rey del tabaco, del cacao, del azúcar y de los rábanos! ¡Se puede ambicionar ser rey del petróleo, de los diamantes y de las perlas! ¡Se puede ambicionar ser rey de una sierra por donde haya trajín de carromatos, mulateros y feriantes! ¡Pero rey constitucional en el Estado de Micomicón! ¡Estabas loco, compadre Espandián!

(VIOC-I-p.411).

La alusión a España es bien clara. Posteriormente en "Luces de Bohemia" su mención se hará directa y brutalmente: "España es una caricatura grotesca de la civilización europea".

2.4.2.1. La Deformación de los Personajes

La deformación de los personajes en el Tablado de Marionetas es, como hemos señalado, uno de sus aspectos más importantes. En primer lugar, son los reyes quienes aparecen bajo la forma de personajes grotescos e irrisorios. El rey de La Enamorada del Rey es "un viejo chepudo, estevado y narigudo"; los reyes de La Cabeza del Dragón llevan nombres grotescos: Micomicón y Manguncián; y, finalmente, el soberano de Farsa y Licencia de la Reina Castiza, el Rey Consorte, es un pelele cornudo y con voz de eunuco:

> El Rey sale de su alcoba:
> calzones de mameluco,
> ahumada voz de eunuco
> saludo amable de coba.

Los militares también aparecen como personajes grotescos. El heroico general Fierabrás: "Es un viejo perlático, con el pecho cubierto de cruces y la cabeza monda. La punta de la nariz le gotea sin consideración, como una gárgola":

> EL PRINCIPE VERDEMAR.- Tú, que eres el héroe del reino. ¿habrás cortado muchas cabezas?
> FIERABRAS.- No, hijo mío.
> EL PRINCIPE VERDEMAR.- ¡Te llaman Fierabrás!
> FIERABRAS.- Es nombre que me puso mi mujer, porque tenía mal genio en casa.

EL PRINCIPE VERDEMAR.- Eres el héroe del reino.
Acabas de recibir el último entorchado.
FIERABRAS.- Ha sido por combatir la filoxera.
(VIOC-I-p. 409).

Esta deformación, de otro lado, está acentuado por lo caricatural de los personajes que rodean a los protagonistas y por el estilo de su movimiento (entre el de la Commedia dell'Arte y el de las marionetas). Observemos, por ejemplo, esta acotación con la que se abre la Escena Cuarta de La Cabeza del Dragón:

> Un bosque de mil años, en el Reino del REY MICOMICON, la señora INFANTINA aparece entre un largo cortejo de damas y meninas, pajes y chambelanes. EL MAESTRO DE CEREMONIAS anda entre todos batiendo el suelo con su porra de plata. En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes, accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel. Saben hacer cortesías y sonreir con los ojos quietos, redondos y brillantes como las cuentas de un collar.
> (VIOC-I-p.398).

El mundo caricatural se acentúa en la Farsa y Licencia de la Reina Castiza. En esta pieza el lenguaje mismo se torna grotesco, como puede apreciarse en el apostillón, o acotación, que da inicio a la obra:

Corte isabelina,
befa septembrina.
Farsa de muñecos,
maliciosos ecos
de los semanarios
revolucionarios
"La Gorda", "La Flaca" y "Gil Blas".

Mi musa moderna
enarca la pierna
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás.
(VIOC-I-p. 419).

Las acotaciones a la vez que marcan el estilo del movimiento propio del Grand-Guignol, muestran también a los personajes irrisorios de la corte isabelina: el rey, la reina, el Gran Preboste, curas y cortesanos.

A continuación vamos a presentar una serie de acotaciones cada una de ellas descubriendo a un personaje y sus movimientos:

EL REY

El REY sale de su alcoba:
Calzones de mameluco,
aclamada voz de eunuco,
saludo amable de coba

(VIOC-I-p. 445)

Con un mohín adecuado
hace mutis el Monarca,
y el JOROBETA se enarca
como un Ministro de Estado

(VIOC-I-P. 453).

Con un arte de mangas, el lego se escabulle,
y sale correteando el Rey, del camarín.
La vágula libélula de la sonrisa bulle
sobre su boca belfa, pintada de carmín.

(VIOC-I-p. 454).

El Rey pone en la oreja
la mano en curvatura,
y con la voz perpleja,
Toroba hace lectura.

(Vioc-I-pp. 455-456).

El Gran Preboste

El fraque azul abotonado, media guedeja,
y la gavina derribada sobre la oveja,
pintando chirlos en el aire con el bastón,
hace su entrada el Gran Preboste:Un fantasmón.
(VIOC-I-p. 423).

El Sopón:

Se salva por pies
con el ¡fú¡ del gato,
y el manteo es
negro garabato.
(VIOC-I-p. 430).

Don Gargarabete:

¡Tac¡ ¡Tac¡ ¡Tac¡ Don Gargarabete,
bajo las sombras del paseo,
surge con fatuo taconeo
y el bastón en un molinete.
¡Tac¡ ¡Tac¡ ¡Tac¡ Don Gargarabete.
(VIOC-I-p. 430).

Con la chistera de soslayo
y un grito terrible de falsete
se eclipsa Don Gargarabete
para no hacer un Dos de Mayo.
(VIOC-I-p. 434).

La Reina

Apurada por el chulo (Lucero del Alba) para i baile, la señora (La Reina) responde: ¡Siempre tienes m mismo pensamiento! y la acotación describe a la reina josa:

Lucero se precia con toses de guapo,
ríe la comadre feliz y carnal
y un temblor cachondo le baja del papo
al anca fondona de yegua real.
(VIOC-I- p. 441).

Una cortesana vieja:

Las alabardas con sus regatones
baten. Sale una bruja de entremés:
en las manos, calzadas con mitones,
alzado pulcramente de guardapiés.
(VIOC-I- p. 448).

Dos viejos

Rechina una puerta:
sale repentino
un viejo ladino
que estaba detrás
y enfrente aparece,

torciendo el mostacho,
otro mamarracho
al mismo compás.

(VIOC-I-p. 457).

La Infanta Francisca y dos de sus dueñas

Llegan dando voces atorbellinadas
la INFANTA FRANCISCA y dos de sus dueñas,
torcidos los moños, las lenguas trabadas,
y un mimo grotesco de niñas pequeñas.

(VIOC-I- p. 461).

La camarilla del Rey:

Con su camarilla llega
el REY. No falta ninguno
Don TROTAMUNDOS, el TUNO
con sus hábitos de pega;
Torroba con su talega
EL INTENDENTE, la arisca
INFANTA DOÑA FRANCISCA
y sus madamas chillonas,
con las mismas cucamonas
que en el juego daba brisca.

(VIOC-I- p. 481).

Y la acotación que cierra la obra:

> Pregones y campanas el alba sinfoniza,
> apaga de repente sus luces el guiñol
> y en el Reino de Babia de la Reina Castiza,
> rueda por los tejados la pelota del sol.
>
> (VIOC-I- p. 489).

Todas las acotaciones de la Farsa y Licencia de la Reina Castiza tienen las siguientes características: a) lo grotesco del lenguaje en palabras como garabato, cucamona, Micomicón, Gargarabete, garabato; b) la deformación de los personajes, estilizados y caricaturescos; c) gestos y movimientos propios del estilo del Grand-Guignol.

Es decir, estamos prácticamente ya en el Esperpento, en el teatro grotesco. En un tablado de peleles y fantoches, propio de la estética del teatro del doble inicuo.

EL CARACTER PLASTICO DEL TEATRO DE VALLE INCLAN

Ramón Pérez de Ayala afirma que la obra de Valle Inclán desde las Sonatas hasta los últimos esperpentos está concebida sub specie theatri (1). El mismo Valle Inclán decía:

> Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esta manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena, y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma...(2).

Díaz Plaja, de otro lado, advierte la presencia de un juego lúdico constante en la obra valleinclanesca (3), la cual -en suma- no sería más que una proyección del autor a sus personajes, tal como ocurre, por ejemplo, en la relación Valle Inclán-Marqués de Bradomín. Este juego lúdico sería así mismo el gestor de las distintas fases por las que atraviesa la teatralidad valleinclanesca:

---

(1) Valle Inclán Dramaturgo, en Las Máscaras, Colección Central.

(2) En: "Las Estéticas de Valle Inclán" de Guillermo Díaz Plaja, Ed. Gredos, Madrid, 1965, p. 169.

(3) DIAZ PLAJA, Ob. cit.

Esta conciencia de teatralidad (...) tiene, sin embargo, los matices que corresponden a los tres planos estéticos en que hemos dividido la visión estética de Valle-Inclán: así, la visión mítica se proyecta en la teatralidad grandiosa, rodeada de escenografía wagneriana, de las Comedias Bárbaras, cuyo protagonista, don Juan Manuel Montenegro, nos da la impresión de un héroe de la tragedia antigua, cuya grandilocuencia espectacular se ajusta exactamente a la grandiosidad de su "papel". En la visión irónica, Bradomín se mantiene en un plano ligeramente teatral, pero repugnando caer en lo histriónico. Finalmente, en otras obras lo teatral aparece como contrapunto de una realidad más hosca. Hallamos en efecto, farsantes en La Marquesa Rosalinda -"un carro de farsantes italianos: Colombina, Pierrot, Polichinela, entran bailando asidos de las manos"- en La Enamorada del Rey es también un farandulero italiano, Maese Lotario, quien monta sobre la escena su "teatro dentro del teatro", y hasta en Los Cuernos de don Friolera hallamos la caricatura escénica de la acción, en el Bululú y sus Cristobitas, contrapuntando la terrible y grotesca tragedia de los celos del protagonista. (4)

(4) DIAZ PLAJA, Ob. cit., pp. 164, 165 y 166.

Tanto Pérez de Ayala como Díaz Plaja coinciden, pues, en destacar la particularidad escénica de la obra de Valle Inclán. Fernández Almagro destaca igualmente este hecho y al igual que Díaz Plaja señala la importancia de "la idea plástica que guía a Valle Inclán cuando hace teatro o compone obras de cualquier otra naturaleza" (5). Esta anotación es de gran interés, pues ella toca uno de los temás más debatidos por la estética teatral contemporánea y, particularmente, por Artaud: el rol de lo plástico como el lenguaje propio de la escena:

> "Pour moi le théâtre se confond avec ses possibilités de réalisation quand en tire les consequences poetiques extremes, et les possibilités de realisation du théâtre appartiennent tout entieres au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et en mouvement" (6).

Ahora bien, en el teatro de Valle Inclán hay una estrecha concomitancia entre las dos escrituras teatrales: la dramática y la escénica. Esta última, si bien es propia de la puesta en escena, aparece de un modo muy especial en las acotaciones valleinclanescas que son, precisamente, las que ponen de relieve el juego plástico, de un lado, e in

---

(5) FERNANDEZ ALMAGRO, Ob. cit., p. 140.

(6) ARTAUD, Ob. cit., p. 55.

dica a la vez que su puesta en escena debe realizarse en una "verdadera operación mágica" (7). De este modo, en Valle Inclán, como en ningún otro dramaturgo, lo literario y lo plástico se confunden en una teatralidad total que recién comienza a ser revelada en su verdadera dimensión y grandeza.

En uno de los más recientes estudios sobre el teatro de Valle Inclán se destaca igualmente el rol de las acotaciones en su teatro:

> La función sensorial, con ser la primordial y más patente, no es la única que puede señalarse en las acotaciones del teatro de Valle Inclán. Es verdad que gran parte de ellas son producto de un afán de expresividad y plasticidad no siempre enteramente compatible con las limitaciones de un escenario; es verdad, que el dramaturgo pretendió de este modo, activando todos los sentidos del espectador, hacer del teatro un género completo, total, que trascendiere las fronteras que largos siglos de vida le habían impuesto; (...). (8)

Relevando el rol de las acotaciones se ha llegado

---

(7) Son justamente las puestas en escena que han tomado como base este concepto artodiano las que mejor han revelado la teatralidad valleinclanesca. Tal es el caso de la puesta en escena de La Rosa de Papel realizado por el director de teatro argentino Víctor García.

(8) "La Presencia del Narrador Omnisciente en las Acotaciones Escénicas de Valle Inclán", por José Calero Heras, en PROHEMIO, II, 2 Setiembre 1971, Barcelona, p. 257.

incluso a afirmar que "Ningún dramaturgo supera a Valle en componer acotaciones" (9). Este juicio y lo señalado por otros autores plantean una problemática en torno a su significación y función teatrales. ¿Indican ellas sólo la presencia del narrador omnisciente como piensa José Calero Heras? o más bien ¿obedecen a una necesidad plástico-teatral? La segunda posibilidad es, sin duda, la más lógica si entendemos a las acotaciones como indicaciones de la puesta en escena y no sólo como a elementos narrativos en un teatro para leer. Las acotaciones valleinclanescas no son, en este sentido, un indicio de antiteatralidad sino más bien la condición de su teatralidad.

En el teatro de Valle Inclán hay una constante búsqueda de la dimensión plástica. En el prólogo de Los Cuernos de Don Friolera, Don Manolito y Don Estrafalario asisten a la representación de un teatro de marionetas. Don Estrafalario dice: "Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí es más sugestivo que todo el retórico teatro español".

El prólogo de este esperpento tiene el carácter de un manifiesto más del teatro de Valle Inclán y lo dicho

---

(9) Anthony N. Zahareas, Prólogo a Teatro Selecto de Ramón del Valle Inclán, Escelicer, Madrid, 1969. Citado por José Calero Heras en PROHEMIO, Rev. cit., p. 257.

en él es concluyente. El tabanque de muñecos, las marionetas, tienen un contenido plástico que Valle Inclán pretende dar a su teatro a través de las acotaciones. En éstas no hay que leer lo narrativo sino lo teatral, las formas o maneras de la realización o puesta en escena; dicho de otro modo ellas son las indicaciones escénicas que da el director (no el autor). De otro lado, no en vano las acotaciones de Valle Inclán tienen el verdadero carácter de cuadros escénicos y no en vano también hay una gran predilección del dramaturgo por el arte de la pintura. La concepción y realización de la puesta en escena tiene gran relación con la que realiza un pintor cuando compone una escena (10).

José Calero dice: "Valle no es sólo escritor sino director de su teatro" y es en función de esta preocupación que tienen razón de ser las acotaciones. Observemos, al respecto, una escena típica del teatro de Valle Inclán. Su transcripción vamos a hacerla íntegra a fin de mostrar mejor su estructura y hacer más claras las referencias respectivas.

---

(10) Lee Strassberg, Director del Actor's Studio de New York, insiste en la necesidad de conocer los cuadros de la pintura donde se observan verdaderas composiciones escénicas.

Escena 7a. de la Jornada Segunda de "Aguila de Blasón"

ESCENA SEPTIMA

Una sala grande, apenas alumbrada por un velón. El Mayorazgo está sentado a la mesa: Cena con apetito y bebe con largura. El recado es de plata antigua, y los manteles son de lino casero, con una cenela roja como el vino de la Azuela. Al otro extremo de la estancia, enfrente del hidalgo y sentado en el suelo, está el bufón.

EL CABALLERO.- ¿Has bajado a la villa?

DON GALAN.- No, mi amo.

EL CABALLERO.- ¿Pues no sabes que es tu obligación divertirme, en tanto ceno, con las historias que corren por ella?

DON GALAN.- ¡Jujú!... Si no bajé a la villa fué porque la villa subió a la casona, mi amo.

EL CABALLERO.- ¿Qué dices, imbécil?

DON GALAN.- La verdad, mi amo. Estuvieron a entregarme unos calzones remendados dos señoras principescas que son hermanas mías. Y cosa que no sepan María la Gazula y Juana la Visoja, nadie lo sabe en la villa! Y no lo digo por honrar mi sangre, que solamente son hermanas por parte de padre, sino por honrar a la verdad.

EL CABALLERO.- ¿Y qué cuentan esas princesas?

DON GALAN.- Ellas no cuentan nada... Las pobres almas dicen lo que oyen... Parece que al venir se han cruzado con uno de los hijos de mi amo, que caminaba como cojeando.

EL CABALLERO.- ¿Cuál de ellos?

DON GALAN.- Don Pedrito.

EL CABALLERO.- ¿Se sabe por qué cojea?

DON GALAN.- Será por no andar derecho. El dice que le coceó un caballo y otros dicen que tiene un tiro en la pierna, y aun murmuran que le cura en secreto Andrea la Cirujana.

EL CABALLERO descarga un puñetazo sobre la mesa. El bufón da un salto, fingiendo un susto grotesco, y se pone a temblar con la lengua de fuera y los ojos en blanco.

EL CABALLERO le arroja su plato a la cabeza, y el bufón, que lo atrapa en el aire, se pone a lamerlo.

EL CABALLERO.- ¡Le había reconocido! ¡Que no hubiese dejado muerte a ese hijo de Edipo!

DON GALAN.- ¿Hijo de quién, mi amo?

EL CABALLERO.- ¡Del Demonio!

Se levanta del sillón y pasea de uno a otro testero con un gesto doloroso y altivo. El bufón permanece sentado en el suelo con el plato en la cabeza como otro yelmo de Mambrino.

EL CABALLERO.- ¿Qué más murmuran, imbécil Don Galán?

DON GALAN.- Que son hijos de su padre.

EL CABALLERO.- ¡Mentira!

DON GALAN.- ¡Jujú!.. Eso digo yo, mi amo.

EL CABALLERO.- ¡Tú juegas a quedar sin lengua!

EL CABALLERO le hace rodar de un puntapié. El bufón se pone saliva en los ojos y finge un llanto humilde.

DON GALAN.- ¡Dios le dé salud para darme otro!

EL CABALLERO.- Continúa tus historias, imbécil Don Galán.

DON GALAN.- Estoy con la alferecía. Míreme temblar. Tomé un gran susto con las amenazas de mi amo. Sepa, mi amo, que jamás volveré a decir una palabra. No quiero jugar a quedarme sin esta mala mujer desnuda.

Con un guiño de picardía se coge la lengua y la saca un palmo fuera de la boca. DON JUAN MANUEL le arroja un hueso, y ríe con una risa de mofa soberana y cruel. El bufón, con aquella manera grotesca de imitar a los perros, que tanto divierte al hidalgo cazador, se aplica a roerle.

EL CABALLERO.- Basta de truhanerías. ¡Por qué no viene a servirme mi ahijada?

DON GALAN.- Estará llorando en algún rincón.

EL CABALLERO.- ¡Isabel! ¡Isabel!

UN ECO.- ¡Sabeeel!... ¡Sabeeel!

La barragana asoma en la puerta; una nube de tristeza vela sus ojos, ojos de niña y de devota, que tienen algo de flor.

SABELITA.- ¿Quién me ha llamado?

EL CABALLERO.- Yo te llamé. ¿Ya no conoces mi voz, Isabel? Si quieres servirme comeré, si no que se lo lleven todo.

SABELITA.- Soy una esclava y no puedo tener voluntad.

EL CABALLERO.- Don Galán, recoge los manteles.

DON GALAN.- No es día de ayuno, mi amo.

SABELITA.- Nunca me negué a servirle, padrino.

SABELITA le escancia vino en uno de esos grandes y portugueses vasos de cristal tallado, donde en otro tiempo bebían los frailes y los hidalgos el agrio zumo de los parrales. DON GALAN, debajo de la mesa, rebaña los platos, y el viejo linajudo ríe con ruidosas risas.

DON GALAN.- Mi amo, ahora podemos beber sin miedo a caernos. ¡Cátanos ya acostados!

EL CABALLERO.- ¡Calla, imbécil!

DON GALAN.- ¡Jujú! Nueve vasos van, mi amo, y esa no es ley de Dios. ¡Don Galán apenas lleva uno!

EL CABALLERO.- ¿No has dicho que tenía el vino punta de vinagre?

DON GALAN.- Eso fué ayer, que hoy parecióme de regalía. ¡Talmente que sabe a fresas!

EL CABALLERO.- A vino, necio.

DON GALAN.- Ayer engañéme por catarlo en el vaso de Pedro Rey. ¡Otra gota, mi amo, por el alma de sus difuntos!

EL CABALLERO.- No quiero verte borracho, Don Galán.

DON GALAN.- ¡Vaya un escrúpulo!

EL CABALLERO.- Si te emborrachas mandaré que te metan de cabeza en el pozo.

DON GALAN.- ¡Jujú! Como cuando hay sequía, al glorioso San Pedro.

De esta suerte se desenvuelve el coloquio de amo y criado mientras una nube de tristeza cubre los amorosos ojos de SABELITA. La Barragana ha palidecido al oir el murmullo de dos voces que hablan en el corredor, ante la puerta. Con los ojos angustiados retrocede hasta el fondo de la estancia: Casi al mismo tiempo una mano llena de arrugas alza el cortinón y la vieja criada asoma llorosa.

LA ROJA.- Mi amo, que viene a verle la señora mi ama.

SABELITA.- ¡Doña María aquí!

DON GALAN.- ¡Jujú!

DON JUAN MANUEL, ensombrecido de pronto, le impone silencio con gesto de imperiosa cólera. Una señora, todavía hermosa, pero encorvada, aparece en la puerta, donde se detiene un momento enjugándose los ojos. El Mayorazgo, repuesto de la sorpresa, posa el vaso sobre los manteles con arrogante golpe, y alza la voz, siempre soberana y magnífica.

EL CABALLERO.- ¡Sea bien venida mi santa y noble compañera Doña María de la Soledad Ponte de Andrade!

DOÑA MARIA.- Me habían dicho que estabas moribundo, y por eso he venido...

EL CABALLERO.- Debía estarlo, pero yo tengo siete vidas como los gatos monteses.

DOÑA MARIA.- ¡Nunca le agradecerás a Dios!

EL CABALLERO.- ¡Ciertamente! ¡Ciertamente!

El viejo hidalgo asiente con gravedad burlona, agitando la blanca cabellera, y la señora adelanta algunos pasos seguida de un clérigo de aldea, a quien tiene en su casa como capellán. DON JUAN MANUEL la contempla con una llama de irónico y compasivo afecto en los ojos. SABELITA permanece retirada en el fondo. DOÑA MARIA, con noble señorío, simula no reparar en ella.

DOÑA MARIA.- Yo también estuve enferma: Creo que a la muerte... Pero tú no has sabido el camino para ir a verme.

EL CABALLERO.- ¡No me atreví...! ¡Te había ofendido tanto!

DOÑA MARIA.- ¡Y olvidaste que yo te perdoné siempre!

DON JUAN MANUEL se cubre los ojos con un ademán trágico aprendido allá en sus mocedades románticas, y la resignada señora le mira con ternura, como miran las abuelas a los niños cuando mienten para ocultar sus travesuras. Al mismo tiempo sonríe con sonrisa delicada y triste, que a su boca marchita le da todavía un encanto juvenil.

EL CABALLERO.- María Soledad, yo podré no creer en Dios...

DOÑA MARIA.- ¡No blasfemes!

EL CABALLERO.- Pero debo creer que hay santos en la tierra.

DOÑA MARIA.- ¡Calla! Ya veo que por esta vez no te mueres... Y puesto que he venido, no me iré sin hablarte, como si fuese yo la que hubiese de morir.

EL CABALLERO.- Sé de lo que quieres hablarme, María Soledad.

Hay un largo silencio. La barragana, con los ojos llorosos, alza los manteles. Siente una angustia que le llena el alma en presencia de aquella señora envejecida y resignada, que tiene la sonrisa más triste que las lágrimas, y los ojos, cansados de llo-

rar las mismas penas de amor que ella llora. EL CABALLERO, después de apurar el último vaso, acuesta la cabeza en el respaldo del sillón y entorna los párpados con ese suave desvanecimiento que producen los vapores del vino. La esposa y la barragana le contemplan con la mirada triste de sus ojos amantes. Después salen con leve andar, y en la puerta, sin hablarse, se separan. EL CABALLERO ronca.

(VIOC-I-pp. 586-590).

El estudio de esta escena revela, de un lado, cómo se van disponiendo las dos escrituras teatrales -la dramática, a través del diálogo, y la escénica, a través de las acotaciones- en la unidad de la escena, poniendo de manifiesto lo señalado por Calero. Valle Inclán, efectivamente, va componiendo sus escenas con acotaciones que no sólo se refieren a los decorados sino también al juego teatral de los personajes. Esta doble función del que se expresa no sólo como autor sino como director explicaría que en una escena tan corta como la transcrita existan hasta 12 acotaciones. De otro lado, la estructura de la escena -debido a la escritura particular de las acotaciones- evoca la técnica de la compaginación en el cine. La escena está dividida de tal modo que parece el guión de un film en el cual la acotación correspondería a la parte de la descripción de la imagen y el diálogo a la de los sonidos y diálogos. Observemos una acotación y su correspondiente diálogo, dispuestos como en el guión de un film:

EL CABALLERO descarga un puñetazo sobre la mesa. El bufón da un salto, finguiendo un susto grotesco, y se pone a temblar con la lengua defuera y los ojos en blanco. EL CABALLERO le arroja su plato a la cabeza, y el bufón, que lo atrapa en el aire, se pone a lamerlo	EL CABALLERO.- ¡Le había reconocido! ¡Que no hubiese dejado muerto a ese hijo de Edipo! DON GALAN.- ¡Hijo de quién, mi amo? EL CABALLERO.- ¡Del Demonio! (11).

(11) En un guión cinematográfico, la parte izquierda corresponde a la descripción de la imagen y la derecha a los sonidos y diálogos.

Vista así toda la escena, se observa en ella una técnica de compaginación que, como es sabido, es más utilizada por los guionistas que por los dramaturgos. De este modo, la escena -guardando ciertas distancias- correspondería a una secuencia con doce planos, cuyo cuadro podemos presentarlo del siguiente modo:

Cuadro de Composición.

1er. plano: Presenta el ambiente de la escena: decoración y disposición de los personajes (12).

2o. plano: Igual situación. Enfurecimiento del viejo hidalgo y susto grotesco del bufón.

3er. plano: Desplazamiento de Don Juan Manuel.

4o. plano: Don Juan Manuel golpea al bufón y éste finge llorar.

5o. plano: Juego del bufón para halagar a su amo.

6o. plano: Entrada de Sabelita, amante del viejo hidalgo.

7o. plano: Sabelita sirve vino a Don Juan Manuel. Coloquio burlón entre amo y bufón.

8o. plano: Llegada de Doña María, esposa de Don Juan Manuel.

9o. plano: Don Juan Manuel recibe a su esposa.

---

(12) El 1er. plano corresponde a la acotación y al diálogo que le sigue, y así sucesivamente, salvo el último plano que está dado sólo por la acotación.

10o. plano: Cuadro de composición: Doña María adelanta unos pasos seguida de un clérigo de aldea. Don Juan Manuel "la contempla con una llama de irónico y compasivo afecto en los ojos. Sabelita permanece retirada en el fondo. Doña María, con noble señorío, simula no reparar en ella".

11o. plano: Continuación de la situación. Don Juan Manuel da explicaciones.

12o. plano: Cuadro de composición. Cierre de la secuencia.

Si observamos así mismo la naturaleza de cada una de las divisiones (planos) de la escena y su secuencia vemos que ellas siguen una progresión aceptada en la compaginación y realización de un film. En el cine hay efectivamente, más o menos, un orden en la continuidad y clase de planos a emplearse. En general, cuando se empieza un film o determinadas escenas se utiliza un Plano General para mostrar el escenario donde va a transcurrir la acción. Ahora bien, la acotación que abre la escena estudiada tiene justamente las características de un Plano General. Es decir, en la técnica valleinclanesca de composición de las escenas hay mucho de cinematográfico, razón por la cual pensamos que su estudio desde este punto de vista abrirá una nueva

perspectiva -tal vez más útil que la literaria- para comprender mejor la esencia plástica del teatro de Valle Inclán.

Porque si bien hay algunos estudiosos de la obra de Valle Inclán que reconocen el carácter plástico de su teatro, otros en cambio persisten en sostener lo contrario. Obsérvese, por ejemplo, lo que dice Pedro Salinas:

> Ni las Comedias Bárbaras, ni las restantes obras dramáticas de Valle-Inclán, están inmediatamente destinadas para la representación. Son para leídas. Y de ahí la importancia que en ellas asume la acotación escénica (...). Quisiera insistir en esa finalidad de la acotación: se escribe más que para ser leída, para ser plástica y visualmente realizada; es decir, para ser vista. Extraña, pues, la condición de las acotaciones: en el teatro de verdad, en el puesto en escena, desaparecen como conjunto de palabras escritas. Pero en el teatro leído cobran máxima importancia, porque su papel es suplir al escenario, erigir ante nuestra imaginación por medios puramente verbales, lo que en el otro caso, pintores, tramoyistas y actores nos plantan ante los ojos (13).

En primer lugar, frente a este texto, habría que aclarar que el teatro existe únicamente cuando se representa. No hay un teatro para ser leído y otro para ser representado. El teatro no es sólo el texto -la literatura dramática- el teatro es la suma de las artes y técnicas que constituyen la puesta en escena.

---

(13) SALINAS, Ob., Cit. p. 92.

El hecho de identificar el teatro con el texto es una de las deformaciones gestadas por la cultura occidental y que Artaud contribuyó definitivamente a desmitificar, en el sentido de que el teatro no es literatura sino un arte total (música, danza, pantomima, diálogo, arquitectura, luces, decorado, etc.).

La exégesis de quienes como Pedro Salinas identifican el teatro con la literatura es, pues, equivocada. Uno, porque utilizan conceptos obsoletos en el arte teatral -ligar la idea del teatro al texto- y otro porque su visión literaria los limita en el entendimiento de una obra que requiere de otros intérpretes -los metteurs en scène, actores- para revelar su verdadera dimensión y proyección. En todo caso, si cabe una interpretación literaria de la obra teatral, ésta debe hacerse considerando fundamentalmente la problemática y estética teatrales y no al revés.

José María Valverde repite los mismos desaciertos:

> Hay un hecho muy notable en Valle-Inclán como dramaturgo: su obra teatral está escrita para su lectura directa más que para la representación, como se echa de ver en que las acotaciones están escritas con un cuidado descriptivo inútil para el director de escena -y aún a veces usando tiempos de pretérito, significativamente- así ha ocurrido con Divinas Palabras (1920), recientemente convertida en obra de gran éxito. En este momento se empieza a tomar a Valle-Inclán como la posible gran mina a medio desperdiciar en el moderno teatro español (14).

(14) VALVERDE, José María: Breve Historia de la Literatura Española, Ed. Guadarrama, Barcelona, 1969, pp. 219-220.

No insistiré en refutar una vez más el concepto del teatro para ser leído, sino más bien voy a hacer algunas observaciones respecto a las ideas que esboza Valverde. Según éste, el teatro de Valle-Inclán está hecho para ser leído, por el cuidado descriptivo que pone en sus acotaciones, inútiles para el director de escena.

La siguiente acotación de la Escena VII, sin embargo, demuestra lo contrario:

> El Caballero descarga un puñetazo sobre la mesa. El bufón da un salto, fingiendo un susto grotesco, y se pone a temblar con la lengua defuera y los ojos en blanco. El Caballero le arroja su plato a la cabeza y el bufón, que lo atrapa en el aire, se pone a lamerlo.

El carácter de esta acotación es tal que ella no es sólo una indicación de cómo debe ser la escena, sino que es la escena misma. En tal sentido, el juego de amo y bufón en toda la Escena Séptima está dado por las acotaciones; este juego por su plasticidad es tal vez lo más importante de la escena y, como tal, ¿será inútil para el director de escena?. Creemos que no y que la errónea apreciación de José María Valverde se debe a las limitaciones de la crítica tradicional. En cambio una interpretación según la estética estructural permite ver que la problemática del texto teatral (diálogo y acotación) no se agota en el significado

vinculado inmediatamente al signo lingüístico -palabra, frase- sino que está relacionado con otros significados, particularmente de la puesta en escena (15).

Finalmente, en la cita de Valverde hay una contradicción evidente, porque no se comprende cómo empieza diciendo que la obra teatral de Valle-Inclán está escrita para ser leída y termina afirmando que algunas de sus obras, puestas en escena, revelan gran poderío y que es la gran mina a medio desperdiciar en el moderno teatro español.

Pero el autor que llega a los mayores despropósitos en sus apreciaciones sobre el teatro de Valle-Inclán es Ramón J. Sender en su libro: "Valle-Inclán y la Dificultad de la Tragedia". Refiriendo las confidencias de Valle-Inclán sobre la manera como éste concebía su teatro, un día que ambos hablaban sobre teatro clásico y Lope de Vega, Sender anota:

---

(15) "El arte aparece como signo no sólo en relación al mundo externo, sino también en la composición de la estructura artística en sí: ya se ha insinuado que cada elemento de una obra de arte es portador de un significado parcial determinado. La suma de estos significados parciales, que se agrupan progresivamente en unidades superiores, es la obra como complejo total de significados. El carácter sígnico y significativo de la obra de arte en sus partes y en su totalidad se revela de un modo especial en las llamadas artes temporales, es decir, en las artes cuya percepción está ligada a un transcurso temporal: mientras no haya concluido la percepción y la construcción de la obra, no se haya actualizado mentalmente como totalidad en el espectador, éste no obtendrá certeza alguna sobre el sen

> La base de nuestras discrepancias mostraba según creo el fondo del problema teatral de Don Ramón. Concebía don Ramón su teatro lo mismo que sus novelas. Cuando yo le mostraba a mi manera el esquema de la acción de Lope marcando grados de intensidad y divisiones de la acción en una especie de pentagrama sobre la base de El Villano en su Rincón, Valle-Inclán decía que el problema era distinto para él y que no era una cuestión de intensidades sino de masas de color ni más ni menos que en la novela. Esto me parecía un error y la causa probable de las dificultades que su teatro encontraba en la escena. El genio poético de Valle-Inclán podría convertir ese error en una fuente de aciertos líricos, es verdad. Sin embargo de eso y de la belleza poética de Divinas Palabras, ésta no fue nunca una obra para la escena y no podría gustar al público. Hace poco se tradujo al francés y se representó en París. La confusión del público y de la crítica han formado alrededor de esa obra una atmósfera en la que naufraga el buen gusto. Lo mismo sucedería con Los Cuernos de don Friolera, con el ciclo de las Comedias Bárbaras, con la Reina Castiza o con Cuento de Abril, concebidos del mismo modo que sus novelas. La verdad es que el teatro de don Ramón no es teatro (16).

A estas observaciones, Sender añade otras como: "insuficiencia teatral", "Los Cuernos de Don Friolera está lleno de riquezas de todo orden y su poder sugestivo es inmenso fuera de la escena (...) ese tipo de teatro es irre-

Sigue de la pág. 154.

tido y significado de las partes singulares. Por consiguiente, en una obra de arte y en su relación al medio ambiente, para la estética estructural, todo aparece como signo y significación" (ARTE Y SEMIOLOGIA, Mukarovsky, Alberto Corazón Editor, Col. Comunicación, Madrid, 1971, p. 62).

(16) SENDER, Ramón: Valle-Inclán y la Dificultad de la Tragedia, Ed. Gredos, Madrid, 1965, pp. 31-32.

presentable. La Celestina lo es también por las mismas razones", "Podemos caer en trance leyendo a Valle-Inclán o a Rojas, pero no podemos ver sus obras en un escenario (...)" (17).

La perspectiva desde la cual Sender discrepa con Valle Inclán explica su total limitación en cuanto a sus apreciaciones frente al teatro, producto de su visión sincrónica del arte. El teatro del Siglo de Oro, de Lope, no puede ni tiene porque seguir constituyendo la única manera de hacer teatro. Según la fórmula brechtiana citada en el epígrafe que antecede a la Introducción y según también la estética estructuralista, el arte tiene una base dialéctica que es precisamente la que configura su constante devenir y evolución. Y Valle-Inclán ha creado justamente una nueva forma de expresión teatral que nada tiene que ver con la de Lope, pues ambas responde a dos estéticas diferentes, cada uno producto de su época, de su tiempo. Esto es precisamente lo que Sender no distinguió en el momento de su conversación con Valle-Inclán -hacia el año 1931 ó 1932, según él mismo anota- ni tampoco, lo cual es más penoso, en el lapso de treinta años hasta el momento de la publicación de su libro.

---

(17) SENDER, Ob. cit. pp. 36-37.

Otras afirmaciones de Sender son igualmente deleznables. Por ejemplo, respecto a la representación de Divinas Palabras en Francia, no se sabe a qué puesta en escena se refiere (director, grupo teatral, año). Lo cierto es que el año 1965, Divinas Palabras fue presentada en el Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy (Francia) por el teatro de la Universidad Autónoma de México, bajo la dirección de Juan Ibáñez, y ganó el Primer Premio, siendo posteriormente presentado en París con gran éxito.

Esta misma obra, bajo la dirección de Roger Blin, fue presentada en el teatro Odeón de Francia el año 1963. En la revista Théâtre (18) la crítica sobre Divinas Palabras, a la vez que revela el realismo social y contenido mágico de la obra, destaca su teatralidad.

De estas dos puestas en escena, la de Ibáñez fue sin duda la que más puso de relieve el lado plástico de la pieza y la crueldad (en el sentido que Artaud confiere a esta palabra) que opera en ella (19).

Para refutar a Sender bastaría con anotar que un país como Francia, donde el arte teatral ha alcanzado un

---

(18) Revista Théâtre, No. 43, Mayo, 1963, París.

(19) Personalmente tuve la oportunidad de asistir a las dos puestas en escena de Divinas Palabras en París.

gran desarrollo (20) la acogida y triunfo de las obras de Valle-Inclán es un reconocimiento total a su teatro.

De otro lado, la puesta en escena de Luces de Bohemia, también el año 1963, por el Théâtre National Populaire (TNP), bajo la dirección de Georges Wilson, puede decirse que marca el redescubrimiento en Francia del gran dramaturgo español. Redescubrimiento debido a que su obra es vista desde una perspectiva teatral (de los directores de escena) y no desde la de literatos como Sender.

Finalmente, para concluir con este autor, basta señalar que la tesis de su libro -demostrar "la incapacidad endémica de los españoles para la tragedia, de la que también Valle-Inclán participa"- es, llana y simplemente, la confirmación de que Sender enjuicia el teatro con estéticas anacrónicas. La tragedia tuvo su razón de ser en determinadas épocas porque existían ciertas condiciones que la hacían

---

(20) El desarrollo del arte teatral se debe particularmente al rol de los metteurs en scene desde Antoine y Jacques Copeau hasta Jean Vilar y Jean Louis Barrault. Jean Vilar -uno de los más importantes directores de teatro contemporáneos- ha afirmado que: les vrais créateurs dramatiques de ces trente dernières années ne sont pas les auteurs, mais les metteurs en scène ("Los verdaderos creadores dramáticos de los últimos treinta años no son los autores, sino los directores de escena"). VILAR, Jean, De la Tradition Théâtrale, Ed. l'Arche, París, 1955, p. 77.

posible (21). Hoy no. La dicotomía sociedad-arte (en cuanto esta última es una consecuencia de la primera) determina la dialéctica que ahora hace imposible la existencia de un arte trágico y más bien favorece el auge de lo grotesco:

"El arte de la actualidad -dice Kayser- evidencia una afinidad con lo grotesco como no la tuvo, acaso, ninguna otra época (...). Nuestra época -no podemos olvidarlo- es la época del teatro absurdo, de Dalí y Max Ernst, de Kafka y Cocteau, del dadaísmo y del surrealismo" (22). En otras palabras del Esperpento. Y así como la pintura abstracta, la música concreta, son expresiones propias del arte contemporáneo, igualmente lo es el teatro de Valle-Inclán -el Esperpento- que él mismo oponía como la antítesis de la tragedia en Luces de Bohemia:

> MAX.- Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela.
> DON LATINO.- Una tragedia, Max.
> MAX.- La tragedia nuestra no es tragedia.
> DON LATINO.- ¡Pues algo será!
> MAX.- El Esperpento.

A modo de conclusión, sólo resta decir que la plasticidad del teatro de Valle-Inclán ha quedado harto de-

---

(21) En mi tesis "El Teatro de Albert Camus y la Problemática de la Tragedia Contemporánea" he precisado las condiciones o factores que favorecieron el desarrollo del arte trágico.
(22) KAYSER, Ob. Cit., p. 9.

mostrado por metteurs en scene como Georges Wilson, Jean-Louis Barrault, Víctor García, Juan Ibáñez y otros. Desde entonces se sigue redescubriendo a Valle-Inclán, indudablemente uno de los más grandes representantes del teatro contemporáneo.

CONCLUSIONES

1a.- En la historia teatral hay dos grandes tendencias que se oponen y aparecen de acuerdo a ciertas características muy particulares de determinadas épocas: la tragedia o teatro del doble heroico y el grotesco o teatro del doble inicuo.

2a.- Esta constante aparece reflejada en el teatro de Valle-Inclán que atraviesa por dos grandes períodos. El primero, o período preesperpéntico, se nutre de la estética del teatro del doble heroico; el segundo -el momento del Esperpento- se configura como el teatro del doble inicuo. La estética del Esperpento contribuye a definir y fijar las características del teatro del doble inicuo o Esperpento.

3a.- El teatro preespenpéntico de Valle-Inclán es un período de búsqueda de un nuevo lenguaje teatral.

4a.- El período preesperpéntico muestra la evolución y el proceso de deformación que se va operando en el teatro de Valle-Inclán. El protagonista valleinclanesco tiene en este momento la dimensión del héroe o doble heroico.

5a.- Las Comedias Bárbaras evidencian la influencia de Shakespeare. El personaje dominante sigue siendo el héroe, pero su reverso aparece ya en las figuras del bufón y de los mendigos. El inicio del proceso de deformación se evidencia en estos personajes grotescos e irrisorios.

6a.- La influencia de la Commedia dell'Arte, con su grotesco respectivo, se manifiesta en La Marquesa Rosalinda.

7a.- El tema del mundo como un teatro de marionetas marca la culminación del proceso de deformación en esta etapa con el Tablado de Marionetas.

8a.- La obra dramática de Valle-Inclán es fundamentalmente teatral y plástica.

BIBLIOGRAFIA

A) OBRAS DE VALLE INCLAN

VALLE INCLAN, Ramón: OBRAS COMPLETAS, 2 Tomos, (Tomo 1 Teatro Completo), Ed. Plenitud, Madrid, 1959.

B) BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ASLAN, Odette; BABLET, Denis; JACQUOT, Jean y otros: LES VOIS DE LA CREATION THEATRALE, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, 2 Tomos.

ARTAUD, Antonin: OEUVRES COMPLETES, TOME IV, LE THEATRE ET SON DOUBLE, Ed. Gallimard, Paris, 1964.

ADORNO, Theodor W. y otros, EL TEATRO Y SU CRISIS ACTUAL, Monte Avila Ed., Caracas, 1969.

AUBRAN, Charles, HISTOIRE DU THEATRE ESPAGNOL, Ed. Presses, Universitaires de France, 1965.

BARTHES, Roland, ENSAYOS CRITICOS, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1967.

BARTHES, Roland; LEFEBVRE, Henry; GOLDMANN, Lucien y otros, LITERATURA Y SOCIEDAD, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1969.

BECKETT, Samuel, EN ATTENDANT GODOT, Ed. de Minuit, Paris, 1952.

BEHAR, Henry, SOBRE EL TEATRO DADA Y SURREALISTA, Ed. Barral, Barcelona, 1970.

BENTLEY, Eric, LA VIDA DEL DRAMA, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1971.

BERMEJO MARCOS, Manuel: VALLE-INCLAN, INTRODUCCION A SU OBRA, Ed. Anaya, Madrid, 1971.

BONNARD, André, LA TRAGEDIE ET L'HOMME, Ed. de la Baçonniere, Francia, 1951.

BORGAL, Clement, METTEURS EN SCENE, Ed. Fernand Lanore, Paris, 1963.

CAMUS, Albert, THEATRE, RECITS, NOUVELLES, Bibliotheque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Brujas (Bélgica), 1963.

CASTILLO, Homero, ESTUDIOS CRITICOS SOBRE EL MODERNISMO, Introducción, Selección y Bibliografía General por Homero Castillo, Ed. Gredos, Madrid, 1968.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony, VISION DEL ESPERPENTO, Ed. Castalia, Madrid, 1970.

CARILLA, Emilio, EL TEATRO ESPAÑOL EN LA EDAD DE ORO, Centro Editor de América Latina, 1968.

COPEAU, APPIA, CRAIG y otros, INVESTIGACIONES SOBRE EL ESPACIO ESCENICO, Alberto Corazón Editor, Comunicación 4, Madrid, 1970.

CORVIN, Michel, LE THEATRE NOUVEAU EN FRANCE, Ed. Presses Universitaires de France, 1963.

CORVIN, Michel, LE THEATRE NOUVEAU A L'ETRANGER, Ed. Presses Universitaires de France, 1964.

CHAIX, Ruy, LUIGI PIRANDELLO, Ed. Presses Universitaires de France, 1959.

CHARBONNIER, Georges, ANTONIN ARTAUD, Ed. Pierre Seghers, Francia, 1959.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, LAS ESTETICAS DE VALLE INCLAN, Ed. Gredos, Madrid, 1965.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, FEDERICO GARCIA LORCA, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1968.

DOMENACH, Jean-Marie, LE RETOUR DU TRAGIQUE, Ed. du Seuil, París, 1967.

DORT, Bernard, THEATRE PUBLIC, Ed. du Seuil, Paris, 1967.

DUVIGNAUD, Jean, BUCHNER, Col, Les Grands Dramaturges, Ed. L'Arche, Paris, 1954.

ELIADE, Mircea, ASPECTS DU MYTHE, Col. Idées, Ed. Gallimard, 1963.

ESSLIN, Martin, THEATRE DE L'ABSURDE, Ed. Buchet-Chastel, Paris, 1963.

FAURE, Elie, HISTOIRE DE L'ART, Tome IV L'Art Moderne, Le Livre de Poche, Ed. Gallimard, Paris, 1971.

FLUCHERE, Henry, SHAKESPEARE, DRAMATURGE ELISABETHAIN, Ed. Gallimard, Paris, 1966.

FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, VIDA Y LITERATURA DE VALLE INCLAN, Ed. Taurus, Madrid, 1966.

GARAUDY, Roger, D'UN REALISME SANS RIVAGES, Picasso, Saint-John Perse y Kafka, Ed. Plon, Paris, 1963.

GOLDMANN, Lucien, EL TEATRO DE JEAN GENET, Monte Avila Editores, Caracas, 1968.

GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar, GOYA Y SU ESPAÑA, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

GOYA, PINTURAS NEGRAS, Ed. Offo, Madrid, 1966.

GUERRERO ZAMORA, Juan, HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO, Ed. Juan Flors, Barcelona, 1961.

GUINARD, Paul, LES PEINTRES ESPAGNOLS, Ed. Gallimard, Paris, 1967.

HISTOIRE DES SPECTACLES (THEATRE, DANSE, CINEMA), Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, Direction de Raymond Quenau, Paris, 1965.

IONESCO, Eugene, LE ROI SE MEURT, Ed. Gallimard, Paris, 1965.

IONESCO, Eugene, NOTES ET CONTRENOTES, Ed. Gallimard, Paris, 1966.

JACQUOT, Jean y colaboradores, EL TEATRO MODERNO, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1967.

JARRY, Alfred, TOUT UBU, Ed. Gallimard, Paris, 1962.

KAYSER, Wolfgang, LO GROTESCO, Su Configuración en Pintura y Literatura, Ed. Nova, Buenos Aires, 1964.

KOFLER, Leo, ARTE ABSTRACTO Y LITERATURA DEL ABSURDO, Ediciones Barral, Barcelona, 1972.

KOTT, Jan, SHAKESPEARE, NOTRE CONTEMPORAINE, Ed. Julliard, Paris, 1962.

MARIAS, Julián, VALLE INCLAN EN EL RUEDO IBERICO, Ed. Columba, Buenos Aires, 1961.

MARCUSE, Herbert, EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1968.

MELESE, Pierre, BECKETT, Ed. Seghers, Paris, 1966.

MUKAROVSKY, ARTE Y SEMIOLOGIA, Alberto Corazón Editor, Comunicación Serie B, Madrid, 1971.

NATHAN, Fernand, LA MISE EN SCENE D'ANTOINE A BRECHT, Ed. Nathan, Paris, 1969.

NIETZSCHE, Frédéric, LA NAISSANCE DE LA TRAGEDIE, Ed. Gonthier, 1964, Suiza.

NOURISSIER, Francois, LORCA, Ed. L'Arche, Paris, 1962.

PANDOLFI, Vito, HISTOIRE DU THEATRE, Ed. Gérard, Verviers, Belgique, 1968.

PARKER, Alexander, LOS PICAROS EN LA LITERATURA, La Novela Picaresca en España y en Europa (1599-1753), Ed. Gredos, Madrid, 1971.

PRONKO C. Leonard, THEATRE D'AVANT-GARDE (Beckett, Ionesco et le théâtre experimental en France), Ed. Denoël, Francia, 1963.

REBOLLEDO, Carlos, BUÑUEL, Ed. Universitaires, Paris, 1964.

RENZO MORTEO Gian y SIMONIS Ippolito, TEATRO DADA (Aragon, Artaud, Breton y otros), Barral Editores, Barcelona, 1970.

RISCO, Antonio, LA ESTETICA DE VALLE-INCLAN, En los Esperpentos y en El Ruedo Ibérico, Ed. Gredos, Madrid, 1966.

SADE, LES INFORTUNES DE LA VERTU, Ed. Gallimard, Paris, 1969.

SHAKESPEARE, William, OBRAS COMPLETAS, Traducción de Luis Astrana Marín, Ed. Aguilar, Madrid, 1967.

SALINAS, Pedro, LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX, Alianza Editorial, 1970.

SASTRE, Alfonso, ANATOMIA DEL REALISMO, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1965.

SENDER, Ramón, VALLE-INCLAN Y LA DIFICULTAD DE LA TRAGEDIA, Ed. Gredos, Madrid, 1965.

SENART, Philippe, IONESCO, Ed. Universitaires, Paris, 1964.

SERREAU, Genevieve, HISTOIRE DU NOUVEAU THEATRE, Ed. Gallimard, 1966.

SERREAU, Genevieve, BRECHT, Ed. L'Arche, Paris, 1966.

STEINER, George, LA MORT DE LA TRAGEDIE, Ed. Du Seuil, Paris, 1965.

TEATRO CLASICO ESPAÑOL, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1968.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, DIONYSOS - L'AMATEUR DU THEATRE, Ed. Du Seuil, Paris, 1952.

UMPIERRE, Gustavo, DIVINAS PALABRAS: ALUSION Y ALEGORIA, Ed. Castalia, Madrid, 1971.

VALBUENA PRAT, Angel, HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, Tomo III, Ed. Gustavo Gili, 7ma. Ed., Barcelona, 1964.

VALVERDE, BREVE HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

VILAR, Jean, DE LA TRADITION THEATRALE, Ed. Gallimard, Paris, 1968.

ZAMORA VICENTE, Alonso, LAS SONATAS DE VALLE-INCLAN, 2da. Ed., Ed. Gredos, Madrid, 1969.

ZAMORA VICENTE, Alonso, LA REALIDAD ESPERPENTICA, (Aproximación a Luces de Bohemia), Ed. Gredos, Madrid, 1969.

REVISTAS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Homenaje a Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Julio-Agosto 1966, Nos. 199-200.

PAPELES DE SON ARMADANS, Homenaje a Valle-Inclán, Año XI, Tomo XLIII. Núm. CXXVII, Palma de Mayorca.

PROHEMIO, II, 2 - Setiembre 1971. Contiene el artículo de José Calero Heras: La Presencia del Narrador Omnisciente en las Acotaciones Escénicas de Valle-Inclán.

THEATRE, Revista del Festival del Teatro de Naciones de París, No. 43, Mai 1963. Contiene la crítica teatral de Divinas Palabras, en la puesta en escena de Roger Blin.

BREF, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire, Mars 1963, No. 64. Número dedicado a Valle-Inclán, en ocasión de la puesta en escena de su obra Luces de Bohemia.

THEATRE L'AVANT-SCENE, No. 246, Juillet 1961. Au Sommaire: L'Hurluberlu et Woyzeck.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA