



Valle inclán

Materia y forma del esperpento

Autor:

Campanella Gallo, Hebe N. M.

Tutor:

1973

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Grado



FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº.	MESA
19 OCT. 1973 DE	
Agr.	ENTRADAS

TESIS
6-3-18

VALLE INCLÁN: materia y forma del esperpento.

Valle Inclán

PRIMERA PARTE

I-ESPAÑA EN EL ESPERPENTO.

I.I. Valle Inclán y la España contemporánea.

Podemos señalar dos corrientes de opinión sobre la obra de Valle Inclán: una la sitúa en la línea del modernismo decadente- con los reparos que supone tal denominación de contenido un poco incierto-; la otra- que cuenta cada día con más partidarios y con la que coincidimos- la coloca entre lo más representativo de la generación del 98, porque, sin dejar de ser una permanente estilización de la realidad, es a la vez su testimonio elocuente.

Dentro de la primera posición recordaremos algunos nombres de valía: Ortega y Gasset, que no imaginaba el cambio de perspectiva en el escritor gallego, decía, hacia 1904, que Valle Inclán debía abandonar ya a "las princesas rubias que hilan en ruecas de cristales", a los "ladrones gloriosos", y contarnos "cosas humanas, harto humanas", no "bernardinas" (1). Jorge Guillén, en 1923, cuando era un poeta novel, dedicó un artículo laudatorio al único escritor del 98 que no había escrito sobre el Problema Nacional, y lo exaltó como poeta puro de esa generación (2).

(1) En 1935, Ortega y Gasset revisó su juicio y escribió a Valle Inclán unas palabras que, según afirmación de un amigo personal, García-Sabell, le causaron mucha alegría: "El don Juan Tenorio pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle Inclán, genialmente, se lo proporcionó, llamándolo esperpento. La invención de este nombre y de la idea que expresa puede servir como ejemplo excepcional de lo que es entender verdaderamente de literatura". Cit. por García-Sabell, "Don Ramón del Valle Inclán", Ins, nº176-177 (Madrid, 1961), 1 y 19.
 (2) Jorge Guillén "Valle Inclán y el 98", La Pluma, IV, nº 32 (Madrid, 1923), 70.

En época más reciente, Pedro Laín Entralgo pone a Valle Inclán en el primer plano de su estudio sobre la generación del 98 -al lado de Unamuno, Azorín, Antonio Machado y Baroja-; señala en el escritor un orgullo doloroso (1), y en su obra, una actitud crítica frente a la vida y la sociedad españolas(2). Pero dentro de la generación lo considera como el "más próximo, quizá, a la condición de literato 'puro' " (3), tal vez porque para Laín Entralgo la renovación del lenguaje, y, en general, los problemas estéticos fueron la preocupación fundamental del escritor Valle Inclán (4).

En la segunda corriente aparece Enrique Díez Canedo: en la misma ocasión que Guillén, advierte, bajo el simbolismo de

(1) "Dolor, un orgullo doloroso de español venido a menos, hay en su descripción de esos españoles que le permiten llamar 'bárbaras' a sus narraciones noveladas ... Dolor, dolor acedo hay igualmente en el alma de un escritor que se siente obligado a inventar el esperpento como retrato de españoles.". Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, Madrid, 1956, p. 145.

(2) "El punzante malestar que aquella España suscita en el alma de Valle Inclán es motivo fundamental en la creación de un género literario nuevo: el esperpento... el género literario que refleja tal deformación grotesca y, por añadidura, la que esa vida española imprime a 'los héroes clásicos', recibe el nombre de esperpento". Ibidem, p. 102.

(3) Ibidem, p. 92.

(4) "Augura Valle Inclán un castellano inédito, un idioma joven, ardiente y contenido, capaz de ceñirse a la vida del alma como una piel tersa y transparente; será el lenguaje en que el espíritu de todos cuantos hablan nuestro romance haga su nueva epifanía sobre las olas de la historia. Este es el ensueño de Valle Inclán cuando se pone a soñar 'en aquello que le atañe' . ¿Cómo sueña el futuro de España cuando se trata de los problemas que no atañen a su condición de escritor y esteta? No nos lo ha dicho. Mas tampoco es difícil adivinarlo, si uno se deja guiar por el hilo luminoso de sus esperanzas respecto al viejo idioma de Castilla". Ibidem, p. 250.

Valle Inclán, la máscara del grotesco (1). Veinte años después, Fernández Almagro señala que las críticas esperpénticas del pasado están hechas con el ánimo predispuesto al comentario de lo presente (2).

Poco tiempo más tarde, Pedro Salinas apreciará la honda dimensión histórica del esperpento y ubicará a su autor entre los "hermanos de grupo" más profundamente herido por el sentido trágico de la vida española (3). Gonzalo Torrente Ballester sostiene, por la misma época, que son razones morales y sociales las que originan el esperpento (4); posteriormente ratifica, con mayor énfasis aún, ese sentido moralizador (5). Guillermo Díaz

(1) "El simbolismo de Valle Inclán no se confina siempre en el misterio: es como las catedrales góticas que debajo de las agujas apuntadas al cielo, ofrecen, de pronto, la cara de una gárgola". "Valle Inclán, lírico", La Pluma, IV, nº 32 (Madrid, 1923), 15-18.

(2) En Vida y literatura de Valle Inclán, transcribe las palabras que el autor de la Farsa y licencia de la reina castiza envió al Rey Alfonso XIII, junto con un ejemplar de la pieza, dos años después de su aparición en "La Pluma": "Señor: Tengo el honor de enviaros este libro, estilización del reinado de vuestra abuela doña Isabel II, y hago votos ^{por que} el vuestro no sugiera la misma estilización a los poetas del porvenir". Madrid, Nacional, 1943, p. 206.

(3) "Y el que pasaba y con razón, por caudillo del bando opuesto, de los modernistas exquisitos, resguardados de lo español y sus tragedias por las grandes vidrieras de colores de su arte preciosista, Valle Inclán, resulta que se siente un día herido por el famoso dolor de España. De la herida lo que brota es el esperpento; y sus tipos son héroes grotescos de la angustia por España". "Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98", en su Literatura Española Siglo XX, Méjico, 1949, p. 3.

(4) "Estas dos novelas [Tirano Banderas y El ruedo ibérico] muestran un conocimiento nada común de la historia isabelina, y, según se ha señalado, suponen un pensamiento y una actitud políticas perfectamente noventaiochista. Tampoco aquí las últimas razones de la deformación caricaturesca son estéticas, sino morales y sociales, incluso patrióticas". Literatura española contemporánea (1898-1936), Madrid, Aguado, 1949, p. 235.

(5) "El esperpento es una rabiosa moralidad. Su estética es más bien una ética y casi una política". "Historia y actualidad en dos piezas de Valle-Inclán", Ins, nº 176-177 (Madrid, 1961), 6.

Plaja lo considera "Un documento acusatorio más violento y sangrante que toda la 'literatura denuncia' que ha venido después" (1). La significación social y ética de gran parte de la obra de Valle Inclán está, pues, suficientemente afirmada por historiadores (2), ensayistas y críticos de teatro (3), y entre ellos nos situaremos para analizar su producción a partir del año 1920.

, "Más de veinte años vivió Valle en los paraísos artificiales del modernismo... pero un día se cae del nido, del nido de sus nubes, y va a parar en medio de sus compañeros de generación, es decir, en medio de la preocupación de España", nos dice Pedro Salinas (4). Motivaciones sociales, políticas y morales, van provocando, entonces, la evolución estética del escritor y transformando la ironía que apuntaba aquí y allí en las Sonatas, en burla ligera, sarcasmo y, finalmente, esperpento (5). Una aguda conciencia de España como realidad sociopolítica deformada produce, pues, la aparición del esperpento.

Si el sentimiento de lo absurdo, dijo Camus, necesita la

(1) Las estéticas de Valle Inclán, Madrid, Gredos, 1965, p. 284.

(2) José Antonio Maravall nos dice categóricamente: "...hay pocos escritores como Valle Inclán en quienes se dé, pese a ciertas apariencias en contrario, un reflejo más amplio y más vinculante de la sociedad sobre una obra literaria". "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", ROcc, XVI, nº 44-45 (1966), 225.

(3) "Valle, el esteta, -dijo José Monleon con motivo del estreno de Divinas Palabras en el teatro Bellas Artes de Madrid- es, sencillamente, el dramaturgo más comprometido con la realidad total de España entre todos nuestros dramaturgos contemporáneos". "Valle Inclán", PA, nº 28 (Madrid, 1961), 2. 1*

(4) Pedro Salinas, op. cit., pp. 112-113.

(5) "...the evidence of comic irony scattered throughout the pages of the Sonatas... suggests that in his own subtle way Valle Inclán had revealed himself as a man of the Generation of 98 in 1902-05". Richard J. Callan, "Satire in the Sonatas of Valle Inclán", MLQ, XXV, nº 3 (Washington, 1964), 337.

coexistencia del hombre pensante y de un mundo incomprensible; el esperpento de Valle Inclán nace de una realidad dura, dolorosa, amarga, al mismo tiempo que de una retórica de eufemismos y grandezas, circunstancias que se conjugaban en la España de la Restauración (1). Manuel García -Pelayo sostiene que en el conflicto entre el régimen tradicional español y el nuevo tiempo histórico para el que España no estaba preparada -conflicto que toma cuerpo con los golpes legislativos de 1812, 1820 y 1835-, Valle Inclán se inclina primeramente hacia el pasado y toma partido contra la incoada sociedad burguesa. Después, perdida toda esperanza en la restauración de aquél, parece depositarla en un futuro revolucionario quemlo trastrueque todo e instaure una justicia radical. Lo cierto y "permanente en Valle Inclán es su repulsa y befa de la sociedad burguesa y oficial" (2).

El esteticismo del Marqués de Bradomín es, precisamente, una manifestación de aquella extrema actitud tradicionalista de Valle Inclán, y su catolicismo, una manera de oponerse al espíritu agnóstico y positivista de la burguesía española (3). También

(1) José Antonio Maravall considera que la Restauración cortó las transformaciones operadas por la Revolución del 68 en todo el cuerpo social, y que solo quedaban en pie algunos avances técnico-económicos de una burguesía capitalista, entregada al servicio de las clases privilegiadas. Y, citando palabras de La España del siglo XIX, de Tuñón de Lara, completa su pensamiento: "La aparición de un verdadero capitalismo en esos años no debe velarnos la permanencia de la estructura económica arcaica de nuestro país... España seguía siendo el país agrario...el país de escaso mercado interior...mientras el mundo entero se lanzaba a la aventura exultante del siglo XX". Art. cit., 229.

(2) "Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán", ROcc, XVI, nº 44-45 (1966), 258.

(3) "El Marqués -Nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida, la única verdad es la muerte...Y de las muertes, yo prefiero la muerte cristiana.

Rubén- ¡Admirable filosofía de hidalgo español...!"
LB, OC, I, p. 950.

Juan Manuel Montenegro, último sobreviviente de una sociedad feudal agonizante, encarna -con todas sus virtudes y pecados- ese soñador aristocratismo que su creador parece oponer, más lírica que combativamente, a la civilización burocrática (1).

Tras la fachada del esteticismo finisecular, aletean ya en las primeras obras de Valle Inclán preocupaciones sociales y éticas, pero dentro de la configuración convencional, idealizada, de un mundo que podríamos llamar carlista. "Yo soy carlista por estética. El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales -dice el Marqués de Bradomín al abad de Brandeso en El Marqués de Bradomín-. Me contentaría con que lo declarasen monumento nacional" (2). Más tarde, quizá por desencanto o imposibilidad del tradicionalismo, aquellas incipientes y veladas notas sociales cobran fuerza de denuncia y nos dan el patetismo trágico de Divinas palabras, la farsa incisivamente burlona de La reina castiza, el sarcasmo cruel de Luces de bohemia y el esperpento de Martes de carnaval, Tirano Banderas y El ruedo ibérico.

(1) "¡Era el padre de los pobres!...¡Era el espejo de los ricos!...¡Era el más grande caballero del mundo!", dicen las criadas con voces plañideras. AB, OC, I, p. 569.

"¡Conmigo se va el último caballero de mi sangre, y contigo la lealtad de los viejos criados!", son las palabras de Juan Manuel Montenegro a la criada Micaela la Roja. AB, OC, I, p. 578.

(2) OC, I, p. 74. Palabras similares pronuncia el Marqués en SI, OC, II, p. 237.

Pero el escritor aplica la deformación grotesca solo a los hombres que desprecian: los explotados, los desvalidos no son víctimas de su estética deformante. El espejo cóncavo no alcanza a la mujer que llora con su niño muerto en los brazos, saldo trágico -no grotesco- de un motín callejero, en Luces de bohemia; ni al indio Zacarías de Tirano Banderas; tampoco a los mendigos de Divinas palabras. Esos pobres que en dolorosa caravana desfilan con su carga de adulterio, codicia y miseria no son ridículos sino patéticos. El monstruo llevado de feria en feria como fuente de provecho, explotado por sus propios "cofrades de la pobreza", es también objeto de cariño a la manera de los pobres, quienes lo llaman con diminutivos muy tiernos "Laureañiño", el "baldadiño", y le dan a beber anisete escarchado porque saben que eso lo hace feliz.

Todo lo espeluznante y horroroso de aquella pieza, que Valle Inclán subtítulo "tragicomedia aldeana", es producto de la pobreza, de la desmoralización que ésta provoca. El esperpento, en cambio, nace -ya lo dijimos- de la estolidez que conforma una ideología vacua, retórica, eufemística.

Valle Inclán no era afecto a la dinastía borbónica: en sus primeros años como carlista, luego como republicano (1). Frente a

(1) Quizá convendría recordar aquí que don Jaime escribió a Valle Inclán desde París, en 1931, para nombrarlo Caballero de la Orden de la Legitimidad Proscrita, "por el tesón con que has defendido siempre en tus admirables escritos la causa de la Monarquía Legítima que yo represento". Carta reproducida en Ind, IX, nº 74-75 (Madrid, 1954), 23. Según testimonio de Carlos del Valle-Inclán Blanco, hijo del escritor, éste, entiempos de la República lucía dicha condecoración en banquetes oficiales. Véase "Fragmentos de una biografía inédita de don Ramón del Valle-Inclán que prepara su hijo...", prólogo de GA, Madrid, Espasa-Calpe, (Col. Austral, 520), 1945.

la posición de aquellos que, como Juan Avalle Arce, insisten en el carácter fundamentalmente carlista de Valle Inclán, y a la de quienes, contrariamente, lo sitúan dentro de un republicanismo revolucionario de sentido clasista, consideramos realmente valiosa la tesis de Juan Antonio Maravall. Para el historiador español, el carlismo y el interés por el pensamiento revolucionario están presentes, en la obra del escritor gallego, desde los primeros artículos hasta los últimos trabajos. Ambas cosas suponen una raíz común: rechazo del racionalismo burgués y adhesión a un futuro poco preciso, pero cuya conquista reclama, de todos modos, la violencia (1).

La obra de Valle Inclán juzga a Isabel II como personaje histórico, como Jefe de Estado, y junto a los desaciertos políticos saca a luz sus desafueros morales.

De los cotilleos de la corte isabelina, las trapisondas políticas, los "milagros" de Sor Patrocinio, las revueltas pagadas por la embajada inglesa, los devaneos amorosos de la Reina, en fin, de todo ese trasfondo de opereta bufa de la España setembrina nace la Farsa y licencia de la reina castiza. Obra de transición, no es todavía amarga, sino maliciosa.

En la apostilla inicial, el autor califica la pieza de "farsa de muñecos/maliciosos ecos/de los semanarios/revolucionarios", y nos confiesa cuál es su actitud:

(1) "Hay en ambas cosas [carlismo y pensamiento revolucionario] una corriente común: milenarismo, fideísmo, y racionalismo, que se manifiesta negativamente en la repulsa, en cualquier caso, del racionalismo burgués, y positivamente en la adhesión a un futuro que se proyecta desde un fondo arcaico y primitivo...imposible de precisar, hasta el punto de que no queda en claro de él, más, que la necesidad de apelar a la violencia para conquistarlo". Art.cit., 248.

"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." (1)

Las acrobacias lingüísticas preanuncian el esperpento, y el diseño burlón de la Reina, tan "guapa y repolluda"; el del gran Preboste, un fantasmón; el gesto "pinturero" de Lucero del Alba y aquel "negro garbato" que dibuja el manteo del Sopón, entre otras acotaciones, son un anticipo del grotesco esperpéntico.

Era necesario que los acontecimientos nacionales tomaran, para Valle Inclán, carácter trágico, y entonces el escritor ahondaría en el contorno histórico-geográfico. Tras la sátira cruel y demoledora, con mucho de esperpéntico, que nos ofrecía Luces de bohemia, habría de surgir el esperpento absoluto, matemáticamente perfecto, de las últimas obras. El autor retornará entonces a la corte de Isabel II, pero no para aplicarle la lente brulonamente graciosa de la farsa, sino para reflejarla en el espejo cóncavo de la Calle del Gato y darnos el esperpento de los Amenes de un reinado.

Si a la Farsa y licencia de la reina castiza podría ponerse música de Federico Chueca -ya que burla y lenguaje se acercan a los del género chico- e ilustrarla, quizá, con los Disparates de Goya, a Luces de bohemia le caerían bien los tonos sombríos de Gutiérrez Solana o los Desastres del pintor aragonés; y a Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán y El ruedo ibérico, los

(1) OC, I, p. 419.

aguafuertes de los Caprichos.

I.2. Sentido sociopolítico y moralizador del esperpento.

Las obras posteriores al año 1920 ponen en tela de juicio toda la historia moderna de España (1).

Bajo la pluma del escritor gallego caen todos los mitos del casticismo (2): fatalismo y fanatismo, falso honor y falsa honra, picaresca y señorío, "invidencia" (3).

La obra denuncia los rasgos supersticiosos e intolerantes del catolicismo español:

"Don Gay-...¡Y ver la ñño latría de este pueblo!
 Max-España, en su concepción religiosa, es una tribu
 del centro de Africa.
 Don Gay-Maestro, tenemos que rehacer el concepto reli-
 gioso, en el arquetipo del Hombre-Dios. Hacer
 la Revolución Cristiana, con todas las exagera-
 ciones del Evangelio." (4)

La óptica deformante del esperpento aparece desde los primeros capítulos de La corte de los milagros, y se aplica a todas

(1) Valle Inclán, según Pedro Laín Entralgo, veía tres períodos en la historia de España: el anterior a la acción externa, claro y alegre; el que le sigue y culmina en el siglo XVII, ampuloso y vano, porque España "olvidó su ser"; y el último, en que los españoles se aferraron a una concepción del mundo históricamente caduca. "El esperpento es la deformación grotesca de una vida española empeñada en imitarse malamente a sí misma y en copiar con torpeza a la civilización europea". Op.cit., p.126.

(2) Empleamos el término con sentido similar al que le da Miguel de Unamuno: casticismo y castizo como derivados de "casta". Y, puesto que el vocablo "casta" se aplica comúnmente a las razas o variedades puras de especies animales, "castizo viene a ser puro y sin mezcla de elementos extraños". "En torno al casticismo", en su Ensayos, I, Madrid, Aguilar, 1964, p.23. En este ensayo, Unamuno opone al espíritu intracastizo, basado en la tradición eterna, y abierto a ideales cosmopolitas, los vicios de un mal entendido espíritu castizo, encerrado en un tradicionalismo histórico, individualista y disociativo. Esos males son, en su mayoría, los mismos que critica Valle Inclán.

(3) En el sentido que da a la palabra don Ramón Menéndez Pidal en España y su historia, Madrid, 1957, vol. I, pp. 43-45.

(4) LB, OC, I, p. 899.

las difusas intrigas diplomáticas "con mitras, frailes y monjas" (II, 835); a los enredos del Padre Fulgencio, confesor del Rey Don Francisco; a los cortejos de diablos y espantos de aquella monja milagrera, Sor Patrocinio, que se captaba a sí las regias voluntades. Opuestamente, en Luces de bohemia, el personaje central exalta el sentido espiritualista de los cateos:

"Aquí los puritanos de conducta, son los demagogos de la extrema izquierda. Acaso nuevos cristianos, pero todavía sin saberlo." (1)

Y, poco más adelante, agrega: "Hay que resucitar a Cristo."

(2).

En este plano religioso el testimonio de Max Estrella es implacable:

"La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está 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 obsenidades, adonde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María... Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere." (3)

En la Reina Isabel, "turbaña de lujurias, milagrerías y agüeros" (II, 837), y en su corte, "limbo de nieblas babionas y piadosas imágenes" (II, 853), apunta el perfil oficial de esa gran miseria anímica.

El sentido del honor cae también bajo la vivisección cruel que hace el esperpento de los males de España. Nada más demoledor

(1) OC, I, p. 899.

(2) Ibidem, p. 899.

(3) Ibidem, p. 899.

que la vengaza ridícula de la honra ultrajada que se lleva a cabo en la anticalderoniana pieza Los cuernos de don Friolera. De las páginas de El ruedo ibérico, surgen ejemplares de una nobleza corrompida; algunos, como el Marqués de Torre-Mellada, son tipos sobresalientes, y las tertulias de su palacio, un claro retrato de época y una afirmación de lo poco que vale ya esa clase privilegiada. Los hijos de esta nobleza han perdido hasta el refinado amaneramiento de sus padres y viven en la más ociosa "golfemia".

Toda la descompuesta sociedad de los amenes isabelinos cae bajo la lente deformadora: la intelectualidad, reaccionaria, retórica, imitadora de las actitudes de la nobleza -cuyo representante más conspicuo es Adelardo López de Ayala, el "gallo polainero"-; la clase financiera -identificada en el Marqués de Salamanca-; y la de los terratenientes, más próxima al pueblo en su tosquedad -es el caso de don Segis, el cordobés, medio caballista, medio caballero.

Después de la caricatura de don Friolera, la fanfarronería militar se disecciona sin piedad en La hija del capitán, clara alusión a los pronunciamientos del ejército, ya ridiculizados en Luces de bohemia (1).

De esta visión mordaz de las instituciones más arraigadas, no se libran los guardianes del orden, que merecen las diatribas de Max en el propio despacho del Ministerio de Gobierno: "Tienen

(1) "Asoma el Conserje, vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo." OC, I, p. 916.

ustedes una policía reclutada entre la canalla más canalla". (1)
 No escapa tampoco el que se ha dado en llamar el cuarto poder: la
 Prensa. "Me sobran méritos. Pero esa Prensa miserable, -dice Max-
 me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento" (2). Recordemos
 la alusión zumbona a la revista "Blanco y Negro", en Las galas del
difunto:

"El Rapista -¡Y tampoco es unánime en el escarpelo toda la Prensa! La hay mala y la hay buena. Vean ustedes publicaciones como "Blanco y Negro". Doña Terita, si usted desea distraerse algún rato, disponga usted de la colección completa. Es la vanagloria que tiene un servidor y el ornato de su establecimiento.

La Boticaria -Creo que trae muy buenas cosas esa publicación.

El Rapista -¡De todo! Retratos de las celebridades más célebres: La Familia Real, Machaquito, La Imperio. ¡El célebre toro Coronel! ¡El fenómeno más grande de las plazas españolas....! En bodas y bautizos publica fotografías de lo mejor. Un emporio de recetas: ¡Allí, culinarias! ¡Allí, composturas para toda clase de vidrios y porcelanas!..." (3)

La Academia recibe los insultos y el olímpico desdén del poeta ciego, en Luces de bohemia: "¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ...¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico!" (4)

Frente a este cuadro institucional caduco, ¿qué perspectiva de solución ofrecen la sátira o el esperpento? Ya hemos aludido a la aspiración de un nuevo cristianismo que expresan los intelectuales Max y Don Gay. ¿Pero qué papel se le asigna al pueblo en

(1) LB, OC, I, p.923.

(2) Ibidem, pp. 907-908.

(3) GD, OC, I, pp.977-978.

(4) LB, OC, I, p. 908.

esa siniestra perspectiva de envilecimiento, que cubre a las instituciones tradicionales y a las clases elevadas, herederas solo del despotismo, pero no de la nobleza antigua?(1).

El gran señor de vieja raíz hidalga no admite que será el pueblo quien cumpla las reivindicaciones, sino la clase noble cuando se regenere:

"Nacisteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores, cuando se haga la luz en nuestras conciencias." (2)

Tampoco parecen confiar en el pueblo los intelectuales. En la redacción de "El Popular", un grupo de poetas y periodistas discuten sobre los problemas nacionales y terminan sin resolverlos, contentándose con una burla, como buenos españoles:

"Don Latino -Y así, revertiéndonos la olla vacía, los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes.

Dorio de Gadex -Y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado.

.....
Don Filiberto -En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban." (3)

Sin embargo, Max Estrella, el héroe dramático de esta España agonizante, no ha perdido totalmente la fe, y vislumbra la futura rebelión del pueblo. Por eso le dice al Preso:

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

(1)"Solo han heredado de su padre el despotismo, pero qué lejos están de su nobleza", dice doña Rosita refiriéndose a los hijos de Juan Manuel Montenegro." AB, OC, I, p. 562.

(2)RL, OC, I, p. 671.

(3)LB, OC, I, P. 919.

hora." (1)

La revolución rusa, la semana trágica de Barcelona, el desarrollo del anarquismo son hechos y fuerzas sociopolíticas que merecen especial consideración en la obra de Valle Inclán.

En la mencionada escena entre Max y el Preso se enuncia un vasto programa revolucionario: destrucción del capital, instauración de un nuevo concepto de la propiedad y del trabajo, aumento demográfico del proletariado:

"El Preso -...el ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia... Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso solo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse, para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo...

.....
Max -"Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas..." (2)

La revolución surge como hecho ineludible:

"Max -La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.
Don Latino -¡Nos moriremos sin verla!
Max -Pues viviremos muy poco." (3)

En las últimas obras de EL ruedo ibérico, el tema de la revolución es capital, y junto a la galería de los moderados- intelectuales, generales unionistas, políticos progresistas- adquieren relieve propio dos figuras representativas de la acción radical: el anarquista Bakunin y el republicano Paúl y Angulo.

El primero tiene carácter mesiánico y se erige en "profeta" de una nueva moral. Recordemos el pasaje: transcurre en 1868, a bordo de una nave que va de Gibraltar a Londres; hay un ambiente

(1) LB, OC, I, p. 914.
(2) Ibidem, pp. 914-915.
(3) Ibidem, p. 906.

conspiratorio, un clima prerrevolucionario en el que Bakunin, el "Maestro" como lo llama Fermín Salvochea, su seguidor infatigable, se proclama antisocialista y desdeña la posibilidad de una tiranía proletaria. Todas las instituciones del Estado resultarán aplastadas por la revolución de los anarquistas:

"Una revolución no es una bullanga romántica ni un caldo. ¿Qué fruto promete al pueblo español el castigo de una reina? ¿Le concede libertades? ¿Establece el reinado de la justicia social? Vuestra Capeta, ajusticiada, es un episodio para figuras de cera. Carlos Estuardo, Luis Capeto, María Antonieta, una cabeza más, las cabezas de todos los tiranos, no son un concepto revolucionario, ni una filosofía política. Las nuevas revoluciones no son contra los reyes, sino contra la burguesía." (1)

Los rasgos demenciales que se atribuyen al personaje y su retrato de energúmeno (2), junto con el carácter arrebatadamente "místico" de su prédica revolucionaria, nos permiten entrever el enfoque irónico. (3)

Frente a Bakunin la obra dibuja a Paúl y Angulo, contrafigura del "maestro"; revolucionario práctico, sabe cómo comprar a un hombre, cómo comprometerlo, y es el único que, finalmente, hace algo efectivo en los prolegómenos de la revolución setembrina.

Los ejemplos presentados evidencian la inserción de la obra de Valle Inclán en la historia nacional, de cuya quiebra so-

(1) BE, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral, 1311), 1961, p. 85.

(2) "Ungigante barbudo, imprecador, enorme la boca deэдentada, los ojos azules arrebatados de alocada inocencia"; tocaba el techo con la cabeza, hablaba "con voces de sochantre", son algunos de los rasgos que delinear la fisonomía de Bakunin. *Ibidem*, pp. 56 y 57.

(3) José Maravall considera, sin embargo, muy natural un desplazamiento de Valle Inclán hacia formas radicales de violencia "que actúan bajo el mito de un futuro, ni siquiera entrevisto, ni apenas dibujado, pero entre cuyas nieblas es fácil mezclar elementos arcaicos y pseudo-futuristas. Esto, en política, tiene un nombre: anarquismo". El anarquismo en la formulación de Bakunin, no en otra, es -según el historiador- la típica forma de protesta revolucionaria "contra la sociedad burguesa o moderna de los que han despertado contra ella desde el sueño de una sociedad arcaica". Art. cit., 232.

ciopolítica y moral es testigo manifiesto. El escritor expone su teoría del espejo deformador precisamente sobre el telón de fondo de un período histórico concreto: la España del 10 al 20. Las alusiones al pasado inmediato, en Luces de bohemia, son continuas: la crítica se refiere tanto a la vida española contemporánea -mitificación de Maura, escisión de los partidos políticos, huelgas, la lucha de clases desde 1906, fecha del atentado contra Alfonso XIII y Victoria Eugenia, hasta 1921, asesinato de Eduardo Dato, cabeza del partido conservador; semana trágica en Barcelona, guerra marroquí- como a los acontecimientos históricos europeos -revolución soviética, puritanismo inglés, descalabro económico en Portugal. Y así la sátira se va desarrollando en la noche madrileña, entre comentarios de bohemios y borrachos.

Realidad de una España popular que se completa con la España oficial, la de los Ministerios, mitad "oficina y sala de círculo con timba" (I, 922), allí donde se maneja la política como un juego de componendas, entre amigos. En la escena con el Ministro de la "Desgobernación", la figura de Max adquiere carácter de símbolo representativo de la opinión popular, frente al maquiavelismo de los gobernantes. Es "la intrahistoria", de que tanto gustaba Valle, que se muestra encrespada a través de las grietas de la política oficial y cuyo rostro se modula en una galeña de tipos característicos". (1)

El esperpento es, pues, la reelaboración artística de esa grotesca realidad sociopolítica; estilización que disfraza un pro-

(1) José Cepeda Adán, "El fondo histórico-social de Luces de bohemia", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 227-246.

fundo sentimiento moral (1).

Simultáneamente en la poesía de Valle Inclán escuchamos su voz dolorida, en una confesión desnuda, sin esteticismos modernistas ni deformaciones esperpénticas y allí nos revela su honda preocupación moral. Después de La pipa de Kif (1919), poemario en gran parte esperpéntico, denuncia de la farsa que es la misma vida (2), la tercera etapa poética del escritor, marcada por El pasajero (1920), nos trae el testimonio de su lucha y dolor:

"¡Tengo rota la vida. En el combate
de tantos años ya mi aliento cede
y al orgulloso pensamiento abate
la idea de la muerte, que lo obsede,
.....
¿Dónde cavar, en pazala sepultura
y hacer místico pan con mis dolores?" (3)

El poeta echa atrás la mirada y se pregunta con una amargura de raíz existencial:

"¿Por qué de la vida?
¿Qué fin truje a ella?
¿Qué senda perdida
labré con mi huella?"

Hacia el final del poema nos llega un eco de la rica tradición castellana:

"De aquel ardimiento
ni aún ceniza queda,
se la lleva el viento,
viento y polvareda." (4)

(1) "Y entonces resultará que el espejo deformador, no es un ingenio para hacer reír y sí una máquina de moralidad; un artilugio de desenmascarar que, aplicado a los culpables, les arroja a la pública vergüenza...Lo esperpéntico es modo de escarmiento. Y su autor...el gran moralista del modernismo". Pedro Salinas, op.cit., pp. 113-114.

(2) "¿Acaso esta musa grotesca/-ya no digo funambulesca-/, que con sus gritos espasmódicos/irrita a los viejos retóricos./Y salta luciendo la pierna,/no será la musa moderna?" ¡Aleluya!, Clave IIa., OC, I, p. 1137.

(3) La trae un cuervo, Clave 19a., OC, I, p. 1125.

(4) Rosa deshojada, Clave 32a., OC, I, 1128.

Confesión lírica y aspiración de asceta son los versos finales del libro:

"Quiero una casa edificar
 como el sentido de mi vida,
 quier~~e~~ en piedra, mi alma dejar,
 erigida.

 Quiero mi honesta varonía
 transmitir al hijo y al nieto.
 Renovar en la vara mía
 el respeto.
 ,.....
 Y sea labrada de piedra;
 mi casa, Karma de mi clan,
 y un día decore la hiedra
 sobre el dolmén de Valle-Inclán." (1)

I.3. Sentido filosófico del esperpento.

La obra esperpéntica del escritor gallego va más allá de la circunstancia histórica que hemos destacado, hasta alcanzar, a través del sentido moral que la vitaliza, planteos filosóficos; expuestos sin ningún rigor doctrinario, apuntan aquí y allí, y revelan, detrás del estilista, una conciencia profunda y alerta a los problemas de su tiempo.

Su estética renovadora es la realización formal de esa nueva dimensión que el escritor no puede ya eludir refugiándose en la recreación de un pasado definitivamente muerto: el héroe clásico, con sus connotaciones trágicas y heroicas, ha desaparecido -no solo de España sino de la humanidad. Juan Manuel Montenegro, resumen de las virtudes y excesos de la raza, deambula por Las Comedias bárbaras hacia la muerte, como un mendigo, viejo y miserable -anticipo de Max Estrella-:

(1) Karma, Clave 33a., OC, I, p. 1129.

"He aprendido, al final de mis días, que todos debemos tener por lecho de muerte un muladar, y voy a él." (1)

Sin embargo, su muerte conserva todavía algo del trágico patetismo de los héroes clásicos. En cambio, para Valle Inclán el hombre de hoy, el de un mundo preso en las convenciones burguesas, ha perdido su faz heroica, y el arte debe revelar ese nuevo rostro enajenado: aquí está la razón de la estética deformadora.

¿Puede considerarse esta revelación lúcida, consciente del hombre actual, como una "bagatela"? La palabra tiene un sentido profundo en la obra de Valle Inclán, un sentido iconoclasta y cínicco:

"Don Filiberto -Hay algunos de ustedes, de los que ustedes llaman maestros, que se atreven a gritar viva la bagatela ¡Y eso no en el café, no en la tertulia de amigos, sino en la tribuna de la Docta Casa! (2) ¡Y

(1) RL, OC, I, p. 710.

(2) ¿Evidente referencia a Azorín? El propio escritor levantino se manifiesta aludido ya en 1947, en el prólogo a las Obras Completas de Valle Inclán, Madrid, Plenitud (1ª ed.). Luego, en carta a Guillermo de Torre fechada en Madrid el 26 de abril de 1961, dice: "...Precisamente, de todas las personas aludidas en Luces de bohemia, yo soy la única que subsiste." Y después de referirse a otros personajes de la obra, hace hincapié en las palabras de don Filiberto y aclara: "Un artículo mío, que fue muy comentado, terminaba con un 'viva la bagatela'. Estos modernistas -yo no lo fui nunca- son como el coro de la tragedia griega." Puede leerse el texto íntegro en Guillermo de Torre, "Valle-Inclán o el rostro y la máscara", en su La difícil universalidad española, Madrid, Gredos, 1965, pp. 140-142. Cansinos Assens, en La nueva literatura, señala este "viva la bagatela" como una exclamación de Antonio Azorín, una noche infausta, en la muerta ciudad de Toledo, y le atribuye también un sentido iconoclasta: "La obra del conocimiento queda destruida y es dicha la más viva sátira contra las ideas." Cit. por Alonso Zamora Vicente, La realidad esperpéntica, Madrid, Gredos, 1969, p. 51. También Pío Baroja reclamó la paternidad de la fórmula, o al menos de su exhumación. Véase Joseph Silverman, "Una nota sobre Baroja y Valle Inclán", Ins, nº 176-177 (Madrid, 1961), 10.

eso no puede ser, caballeros. Ustedes no creen en nada: son iconoclastas y son cínicos..." (1)

Pero mucho antes de escribir esta pieza teatral, el autor había aludido a la "bagatela", como la doctrina del Marqués de Bradomín, tras cuya sonrisa "la brúla metódica" se convierte en una doctrina, y la bagatela, en una profunda devaluación de los valores tradicionales (2). Dice el Marqués al abad de Brandeso:

"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 sonreír." (3)

Y enseguida el abad lo amonesta:

"Señor Marqués, usted está tocado de ese terrible gusano de la burla ¡Volterianismos! ¡Volterianismos de la Francia!..." (4)

Esa devaluación tiene un sentido constructivo, sin embargo, al menos en la obra del escritor gallego: busca que el hombre se vuelva a encontrar en relación auténtica con la vida. Es "una aspiración de reencuentro con la vida." (5)

El proceso de deformación del personaje Max Estrella es el más claro ejemplo de esa evolución que, en última instancia, es la búsqueda de una nueva definición del hombre. Así, vemos a Max Estrella como hombre trágico que concluye en el ser humillado por un mundo absurdo, fanteche de sí mismo, doliente y ridículo.

(1) LB, OC, I, p. 921.

(2) Para este concepto de la bagatela y su ejemplificación, véase Gerard Cox Flynn, " 'Bagatela' of Valle-Inclán" HR, XXXII, nº 2 (Filadelfia, 1964), 135-141.

(3) MB, OC, I, p. 73, Cfr. SI, OC, I, p. 242.

(4) MB, OC, I, p. 74.

(5) Pedro Díaz Ortiz, "Valle Inclán y el teatro contemporáneo", CHA LXVII, nº 199-200 (1966), 449.

En el mundo actual no cabe la grandeza del gesto trágico, sino la mueca de Max; convertido en un guiñapo, no solo ha perdido la dignidad, sino que se ha tornado insensible para su propio dolor. No es ya únicamente la tragedia de España a la que Valle Inclán ridiculiza con el poeta bohemio, sino la condición humana, reducida a una mueca tras la que no hay nada. "Para mí no hay nada tras la última mueca -le dice Max a Rubén Darío- Si hay algo vendré a decírtelo." (1)

Cierto sentido de heroica grandeza que aún conserva esa afirmación de Max, se derrumba junto con su figura guiñolesca cuando, próximo a morir, el ciego tuerce la boca como un ridículo muñeco, y la mueca es la expresión de "una guasa":

"Don Latino -No tuerzas la boca.
 Max -Es nervioso. ¡Ni me entero!
 Don Latino -¡Te tñaes una guasa!

 Max -¡Latino!
 Don Latino -¿Qué antojas? ¡Deja la mueca!

 Don Latino -¡Que me estás asustando! Max, vamos a cami-
 nar. Incorporate, ¡no tuerzas la boca, condenado!
 ¡Max, Max! ¡Condenado, responde.
 Max -Los muertos no hablan." (2)

El hombre ha perdido grandeza porque, sujeto a las nociones ordinarias de la ética burguesa, no es capaz de asumir su vida, su ser auténtico, por encima de aquellas normas y ganar así su muerte: el hombre está destinado a la muerte, y solo asumiendo la suya podrá ganar su vida, su verdadero ser.

En el sentido señalado, la obra de Valle Inclán es precursora del teatro del absurdo, aunque sin llegar al nihilismo absoluto de éste. La controversia, que el personaje Max afirma como

(1) LB, OC, I, p. 930.
 (2) Ibidem, pp. 940-941.

esencia del mundo al terminar la obra, llegará a la absolutización de la Nada en el teatro del absurdo: si en Esperando a Godot, de Beckett, todavía alienta una tímida esperanza, en Final de partida, del mismo autor, ya nada puede salvarse y el hombre ha perdido definitivamente la controversia (1).

En suma, el esperpento hunde sus raíces en la realidad española y se nutre de su dolor y desgarró, para trascender el contorno histórico-geográfico y alcanzar un sentido universal: lo absurdo de la realidad española sería, solo un aspecto de lo absurdo de la existencia humana.

(1) "Creo que el día en que se escriba la historia de nuestro teatro en el siglo presente, habrá de darse por concluido el teatro burgués y abierto el popular en España, hacia los años veinte, esto es, con una generación por adelantado, poco más o menos, al resto de Europa." Francisco Sitjia Príncipe, "Teatro de Valle Inclán", Ins, nº 176-175 (Madrid, 1961), 5.-

II-FORMA DEL ESPERPENTO.

II.1.El esperpento y las categorías estéticas.

En adelante emplearemos los términos "categoría"(1) o "función", indistintamente, en lugar del tradicional "género", porque nos parecen más flexibles, menos estratificados(2).

La clasificación de las categorías estéticas es siempre aproximada. Círculo o rosa de los vientos, según Étienne Souriau, capaz de ampliarse con nuevos radios, y quizá cambiar algunos de los convenidos, una vez definido mejor su carácter(3). Ninguna categoría opera aislada y completa por sí sola, y si en este sentido lo esperpéntico participa de actitudes y formas ya antiguas-que asumió lo grotesco, por ejemplo, -también lo es el hecho de que el esperpento tiene características propias que permiten distinguirlo como una forma más, dentro de determinada categoría o función. Esto es lo que trataremos de aclarar en el presente capítulo, y a través del estudio posterior de algunas obras.

II.2.El esperpento y lo cómico. Ironía y humorismo.

Lo cómico entraña siempre una desvalorización, y, en consecuencia, no cabe dudar de la naturaleza cómica del esperpento. Pero la co-

(1) En las Categorías estéticas, de Luis Farré, se fundamenta la legitimidad del término. Madrid, Aguilar, 1967, pp.15-30.

(2) "Drama, novela, lírica: funciones, no géneros. Procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetivos. Los géneros, en cambio, son modalidades accesorias, estratificaciones de costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias. Los géneros quedan circunscriptos dentro de las funciones." Alfonso Reyes, La experiencia literaria, Buenos Aires, Losada, 1942, p.80.

(3) Étienne Souriau, "Art e verité", RPh, CXV, nº 3 y 4. Véanse pp.186-192.

micidad puede ser fruto de una actitud deliberada o, por lo contrario, de un hecho o situación involuntarios. En el primer caso, autor y espectador tienen conciencia del carácter distante y libre del juego cómico; en el segundo, lo cómico surge de un objeto inerte o de un ser vivo que no tiene conciencia de la reacción que está provocando.

El chiste, la ironía, el humorismo, son las formas que asume lo cómico deliberado, lúcido (1). A través de esas formas se manifiesta el sentimiento de superioridad con que el autor hace y deshace lo real. Es entonces la fantasía del espectador más que su conciencia, la que se goza con el descalabro de la razón práctica y con la negación de los valores esenciales (2). Precisamente, la obra de Valle Inclán, no solo la ^{que} comienza con los esperpentos, sino aún la anterior, rezuma humorismo. Y el humorismo es -según dicen- la forma superior de lo cómico consciente en que se plantea el juego de la existencia.

Sin embargo, lo cómico no adquiere la misma intensidad en las Sonatas que en Martes de carnaval o en Tirano Banderas. En las Sonatas asoma tímidamente, como actitud o visión de la vida que tiene un personaje, el Marqués de Bradomín, y como manifestación de lo cómico cínico: una frivolidad alegre, una despreocupada

(1) Véase Marcos Victoria, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958, cap. V.

(2) Dice Valle Inclán en La lámpara maravillosa: "El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida." Gerard Cox Flynn, en su reseña del "Ensayo sobre el humorismo en las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán, de Juan Ruiz Galarreta, relaciona el humorismo del escritor gallego con el gnosticismo libertino de Claves líricas y de La lámpara maravillosa. HR, XXXIII, nº 1 (Filadelfia, 1965), 71-73.

superioridad son sus características.

En la Sonata de invierno, el Marqués de Bradomín, después de loar a la "riente mentira"- "¡Salve risueña mentira, pájaro de luz que cantas solo la esperanza!"- se burla donosamente de Fray Ambrosio:

"Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda." (1)

La manifiesta ironía con que el personaje rebaja el valor concedido a la conciencia histórica de un pueblo, y que se hace patente en el participio y el adjetivo humilladores, se viste en seguida con la pompa del verbo oratorio y litúrgico:

"Ella, [la mentira] como la confesión, consuela a las almas doloridas, las hace florecer, las vuelve la Gracia. ¡Cuidadla, que es también un don del Cielo!... ¡Viejo pueblo del sol y de los toros, así conserves por los siglos de los siglos tu genio mentiroso, hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te aduermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! ¡Amén!" (2)

Varias páginas más adelante, la situación se repite frente al viejo general Aguirre, que se emociona como un niño al recordar la lealtad, la fe y el heroísmo "de aquellos tiempos en que fuimos grandes".

Como siguiendo anteriores reflexiones, Bradomín se pone serio, simula seriedad -el viejo recurso de la ironía-:

"Yo confieso que admiro a esas almas ingenuas que aún esperan de las rancias y severas virtudes la ventura de los pueblos. Las admiro y las compadezco, porque no sabrán nunca que los pueblos, como los mortales, solo son felices cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica, por el instinto ciego del futuro, que está cimero del bien y del mal, triunfante de la muerte."(3)

(1) OC, II, p. 187.

(2) Ibidem, p. 187.

(3) Ibidem, p. 209.

Otra vez se disminuye la validez del orgullo histórico gracias al término "compadeczo" -semánticamente igual al anterior- y al adjetivo "ingenuo"- pariente cercano de aquel "pobre" que se aplicaba al exclaustrado. Después ya puede Bradomín jugar nuevamente con la frase altisonante e interjectiva:

"¡Qué pueblo de pecadores trascendentales el que acierta a poner el gorro de cascabeles en la amarilla calavera que llenaba de meditaciones sombrías el alma de los viejos ermitaños. ¡Qué pueblo de cínicos elegantes el que rompiendo la ley de todas las cosas, la ley suprema que une a las hormigas con los astros, renuncie a dar la vida y en un alegre balneario se disponga a la muerte!" (1)

¿Ironía o humorismo? ¿Juego disfrazado de seriedad o seriedad embozada en el juego? Una y otro se dan combinados en la obra de Valle Inclán desde las Sonatas, contra la afirmación de Ramón Sender: "En las Sonatas no hay humor ni sátira" (2).

En esas obras el humorismo es ligero, luminoso, más bien una ironía leve, que Bradomín maneja a su gusto, con la conciencia burlona de que hay un mundo caduco. Bradomín se complace en mofarse cínicamente de un mundo inactual, con simulada gravedad. Cuando tropieza con la Niña Chole y se propone "secuestrarla", ella le dice:

"-Diga, ¿son todos locos los españoles?"

Y le responde el Marqués con arrogancia:

(1) OC, II, p. 209.

(2) Valle Inclán y la dificultad de la tragedia, Madrid, Gredos, 1965, p. 52. Para el humorismo en las Sonatas, véase Juan Ruiz de Galarreta, El humorismo en las "Sonatas" de Valle Inclán, La Plata 1962. Y José Alberich, "Ambigüedades y humorismos en las Sonatas de Valle Inclán", HR, XXXIII, nº 4 (Filadelfia, 1965), 360-382.

"-Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: uno, el Marqués de Bradomín, y en el otro, todos los demás." (1)

A medida que Valle Inclán avanza en su labor de escritor, la indignación personal hará derivar lo cómico cínico hacia lo cómico satírico; es decir, hacia formas que disfrazan la crítica mordaz bajo una superioridad aparentemente juguetona -por eso hemos dicho cómico satírico y no sátira-, pero que llama la atención del lector o del espectador sobre la decadencia de los valores morales.

La ironía primitiva de tono suave, decadente, tomará perfiles agudos, ásperos, hasta que, despojada de toda estetizante espiritualidad, se hará humorismo esencial, inhumano; los personajes perderán todo resto de conciencia moral y, convertidos en objetos, serán acción pura, acción movida desde arriba por la única conciencia alerta: la del escritor. Los personajes se habrán desnudado del último asomo de disfrazada gravedad y, puesto en descubierto su interno mecanismo de muñecos, el juego de las acciones será una humorada pura, aparentemente desprovista de verdadero sentido humano.

Pero entre el cinismo burlón del Marqués de Bradomín y el humorismo satírico de los esperpentos, se hallan otras obras en las que es preciso detenerse, siquiera sea brevemente, para que se entienda el proceso de estilización de la realidad, característico del escritor Valle Inclán.

II.3. El proceso de estilización: de la visión mítica a las farsas y esperpentos.

Guillermo Díaz-Plaja señala tres tipos de visión en las con

(1) SE, OC, II, p. 78.

cepciones literarias de Valle Inclán: el mítico, el irónico y el degradador. El primero correspondería a las obras de ambiente gallego idealizada, como Flor de santidad, La guerra carlista, Voces de gesta, algunas leyendas y cuentos de Jardín umbrío. El crítico mencionado considera que Adegá, la heroína de Flor de santidad, y Juan Manuel Montenegro, el héroe de las Comedias bárbaras, son las creaciones más significativas en el plano mítico. El segundo modo de visión abarcaría las Sonatas y las farsas, con el Marqués de Bradomín y Arlequín-Maese Lotario como personajes principales; y en el tercero entraríamos los esperpentos y las novelas esperpénticas (1).

Creemos que existe otro modo de visión -que se le ha escapado al crítico- en que el autor no mira a sus criaturas desde abajo, como en las piezas de ambientación gallega y medieval, ni tampoco desde arriba, como en las Sonatas, farsas y esperpentos, sino frontalmente. Por esto nos parecen más aceptables los tres tipos que señaló el propio Valle Inclán en charla con un periodista:

- "Comenzaré por decirle que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire."

Insistiendo en este punto, decía el escritor que el primer modo de ver era el más antiguo, y daba a los personajes una condición superior a la humana, "a la condición del narrador o del poeta". Su ejemplo más evidente era Homero. El segundo modo de ver era el de Shakespeare, quien contemplaba a sus criaturas "como si fuesen ellas nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos". Los personajes son, entonces, "la máxima verdad".

(1) Las estéticas de Valle Inclán, Madrid, Gredos, 1965, passim.

Y, finalmente, para Valle Inclán, la tercera mirada es la del demiurgo, la del autor que no se cree "en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos"; una mirada muy española: la de Quevedo, Cervantes y Goya (1).

Anotados estos tres modos de tratamiento de la realidad, y aunque consideramos que ciertas obras de Valle Inclán no pueden encasillarse totalmente en en uno u otro tipo, podemos hablar de producciones en que el autor se coloca preferentemente por encima de sus criaturas o por debajo de ellas: tales como las mencionadas anteriormente. Y alguna otra hay, en que el escritor mira el mundo de frente, y rima su corazón con el latido de sus personajes. Es el caso de Luces de bohemia, según trataremos de demostrar más adelante.

También en Divinas palabras podría hablarse de un autor que ha cambiado su visión de una Galicia idealizada, donde todavía cabía la grandeza del héroe trágico, por una visión degradadora o quizá real, pero, de todos modos, muy lejana de la primera: en lugar de la grandeza mítica del protagonista Montenegro, la real miseria de unos seres lujuriosos, pícaros, vengativos y llenos de codicia.

Todo este largo rodeo a través de los tipos de visión, solo ha pretendido ordenar un poco el proceso artístico que, partiendo de una concepción idealizadora del mundo, derivó en una visión de-

(1) Declaraciones a Gregorio Martínez Sierra y publicadas en el "ABC" de Madrid, el 7 de diciembre de 1928. Ampliaciones de ese concepto al plano geográfico, lo llevaron a decir: "...los españoles nos colocamos siempre por encima del drama y de los intérpretes." Estas declaraciones han sido reproducidas por Francisco Madrid en La vida altiva de Valle Inclán, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

gradadora del mismo, a través de la ironía cínica que apunta en las Sonatas, de la sátira directa y violenta de Luces de bohemia, y de la comicidad satírica de algunas farsas.

Hablamos de comicidad satírica en las farsas, lo que supone -como ya dijimos- una superioridad burlona que pretende llamar la atención sobre un desvalor moral. Corresponde ahora preguntarse, si el elemento de desvalorización cómica tiene el mismo sentido en las farsas que en ^{los} esperpentos (1).

Los personajes de las farsas son muñecos cuyos hilos mueve un titiritero -como lo hace el compadre Fidel en la primera parte de Los cuernos de don Friolera-, pero carecen de valor intrínseco; por eso no nos asustan. Solo provocan nuestra risa: al quedar en descubierto los gruesos o delgados hilos que manejan sus gestos, que determinan sus movimientos, nos sentimos ajenos a ellos, y reímos libremente de su torpeza, de sus actitudes falsas, de sus piruetas. Los seres de la farsa son ridículos, no trágicos como los del esperpento (2), porque los mueve un resorte que, en cualquier momento, cualquiera de nosotros podría accionar. La organicidad de los seres esperpénticos nos sobrecoge, en cambio, porque su mecanismo se nos escapa: detrás de los hilos adivinamos una fuerza misteriosa y que parece obrar por necesidad, fría y fa

(1) "El dramaturgo no debe mirar a los hombres como a iguales, sino como a diminutas marionetas que, creyéndose libres, encuentran sujetas a los hilos de sus condicionamientos sociales y a aquellos otros que mueve a su placer -único ser libre frente a sus muñecos- el escritor mismo." Antonio Buero Vallejo, "De rodillas, en pie, en el aire", ROcc, XVI, nº 44-45 (1966), 134.

(2) En las aclaraciones a Martínez Sierra, Valle Inclán define a los personajes de sus esperpentos como "enanos y patizambos, que juegan una tragedia".

talmente.

El titiritero de la farsa se anuncia, descubre su juego, no pretende sorprendernos:

"Soy el poeta que el tablado
puebla de trucos y babeles:
para el amor desesperado
tengo rima de cascabeles.

Y sollocen otros poetas
sobre los cuernos de la lira,
con el ritmo de las piruetas
yo rimo mi bella mentira." (1)

El desajuste entre el decorativismo de los ambientes-remi-
niscencias modernistas del autor-y el esquematismo de los persona-
jes y sus pasiones, al modo de la Comedia del Arte, patentiza un hu-
morismo sin acritud, que sigue, como en las Sonatas, burlándose del
mundo romántico. Dice Colombina, que apremia a Arlequín:

"El amor casero no mata, /es como un vino cordial. /El amor
a salto de mata /es el fatal." (2)

Por el camino de la farsa poética (La marquesa Rosalinda), de
la farsa infantil (La cabeza del dragón), de la farsa tragicómica (La
enamorada del rey) y de la farsa Real (Farsa y licencia de la reina
castiza), Valle Inclán, el gran titiritero, irá llevando sus muñecos
desde la irrealdad farsesca-mezcla de ambientes, caótica confusión
de tipos dispares-hacia el mundo real, históricamente individualiza-
do de Luces de bohemia, primero; y hacia el realismo mágico de los es-
perpentos, inmediatamente después.

El mundo de la farsa es irreal: el autor anima la irrealdad
con el juego poético de una fantasía graciosamente burlona, que dis-
fraza la crítica moral. El mundo del esperpento es sobrecogedoramen-

(1) MR, OC, I, p. 213.

(2) Ibidem, p. 276.

te real, pero de un realismo mágico: el autor anima la realidad con el juego de su conciencia crítica. Por eso la comicidad burlona de la farsa es, en el esperpento, comicidad grotesca (1).

II.4. El esperpento y lo grotesco.

"Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado." Estas afirmaciones hace Wolfgang Kayser en el capítulo final de su libro Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura, después de haber estudiado las diversas definiciones de esa categoría estética, y su expresión en la pintura y las letras. Pero el mismo crítico agrega en seguida: "...esta afirmación requiere todavía algunas explicaciones" (2).

Siguiendo esas explicaciones, esenciales en la teoría de Kayser, intentaremos situar el esperpento dentro de lo grotesco; veremos a qué variedad de lo grotesco responde preferentemente (3); y,

(1) "El teatro de marionetas constituye un mundo propio, y por eso no es grotesco... En cambio, es grotesco cuando los personajes... se convierten en muñecos articulados, de movimiento mecánico; cuando penetra en lo orgánicamente animado lo mecánicamente desanimado, con lo cual el mundo se nos distancia..." Wolfgang Kayser, Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 50, n. 27.

(2) Ibidem, p. 224.

(3) Según Kayser, es posible distinguir dos corrientes, que a veces confluyen: "El grotesco fantástico se inicia con Bosch y Bruegel... sus macabros mundos oníricos están poblados de esqueletos crujiendo, seres radicados que se arrastran por el suelo, monstruos amenazantes y animales fantásticos... Cualquier punto está cargado de elementos demoníacos y, a menudo, el horror mana... de los espacios que aspiran, se abalanzan y engullen. La otra corriente... llega a lo propiamente grotesco a través de la deformación satírica, caricaturesca y cínica, es decir, a través de lo cómico-grotesco." Ibidem, p. 210.

por fin, si el esperpento tiene alguna característica particular -como decíamos al comienzo- que nos permita considerarlo una forma especial de esa categoría.

"Los procesos decisivos en su historia -dice Kayser refiriéndose a lo grotesco- tuvieron lugar en los primeros siglos en que de término concreto se convirtió en palabra significativa, es decir, en categoría estética que apuntaba hacia actitudes creadoras...hacia contenidos y estructuras y, al mismo tiempo, hacia efectos..." (1)

II.4.1. Actitud creadora.

Con respecto a la actitud creadora, Kayser insiste en que el autor del grotesco pinta nuestro mundo cotidiano en "proceso de distanciamiento", con "interés frío", no "con la finalidad de enseñar, de advertir o de despertar la compasión, sino justamente para exponer su carácter incomprensible, inexplicable, y ridículo-de-sastroso-horroroso", según los casos (2).

En el proceso de creación "el mundo distanciado surge ante la mirada del soñador o cuando sueña despierto o en la visión de la transición crepuscular": es el caso del grotesco fantástico, onírico. Otras veces la perspectiva reside en "la mirada fría con que se contempla el trajín del mundo, concibiéndolo como un juego de muñecos, hueco y carente de sentido, un teatro caricaturesco de

(1) Op.cit., p. 218. En la página siguiente, insiste: "El que 'grotesco' apunta hacia los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta, tiene su buen sentido, corresponde al caso y hace vislumbrar que el concepto se presta para concepto estético fundamental."

(2) Ibidem, pp. 37-38.

titeres."(1)

Veamos ahora si hallamos esa actitud de distanciamiento en Valle Inclán. Como visión lúcida, despersonalizada, aparece ya en El yermo de las almas, en el tratamiento de un personaje: el Padre Rojas(2).

En las Sonatas la visión desrealizadora se cumple por el camino del arte: el autor elude la realidad con los recursos de la estilización modernista, y el mundo del Marqués de Bradomín tiene la elegancia fría del alabastro, el encanto grácil del arabesco. La perspectiva es siempre distanciadora y se logra, fundamentalmente, por el camino de la trasposición artística. En las Sonatas los personajes son ídolos o estatuas. Recordemos a título de ejemplo:

"Tenía cerrados los ojos: su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra, inmóvil, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes." (3)

"Era una belleza bronceada, exótica... una figura hierática y serpentina... tenía esas bellas actitudes de ídolo, esa quietud extática y sagrada de la raza maya..." (4)

"Sé como el ruiseñor que no mira la tierra desde la rama verde donde canta", dice Valle Inclán resumiendo su primera actitud. (5). Entre el escritor y el mundo debe interponerse un velo-o va-

(1) Wolfgang Kayser, op. cit., p. 226.

(2) Francisco Sitjia Príncipe lo ha señalado: "Un jesuita español está allí, frente a nosotros, puesto ante nuestros ojos sin odio y sin amor, tal y como camina por la calle, simplemente, aunque profundizado con la asepsia conveniente. En este personaje, Valle Inclán queda fuera y nos entrega a su Padre Rojas sin que en ningún momento podamos apreciar si está de su parte o en contra suya. De igual forma, sin duda aquí más perfecta, en El Marqués de Bradomín nos entrega bien sintetizado al Abad de Brandeso, cura rural español en perfecto estado de veracidad. "Aun antes del esperpento", PA, nº 21 (Madrid, 1961), 10.

(3) SP, OC, II, p. 9.

(4) SE, OC, II, p. 65.

(5) IM, OC, II, p. 623.

rios- de leyenda, de literatura, de valores plásticos (1). Decoro escultórico, figuras botticellianas (2): estilización idealizadora que supera la realidad inmediata y es fruto de una visión despersonalizada.

La estética de la estilización hacia abajo -farsa y esperpento- supone también un proceso creador despersonalizado, una actitud de superioridad demiúrgica que se parangona con la de la creación divina. En el prólogo de Los cuernos de don Friolera, el diálogo entre don Estrafalarario y Manolito nos sitúa con claridad en esa perspectiva distante y fría. Terminada la representación que el compadre Fidel realiza con sus muñecos, le dice don Estrafalarario a su amigo:

"...El comandante Fidel es superior a Yago (3). Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado solo trata de divertirse a costa de don Friolera." (4)

La técnica del distanciamiento -que tan cara le será al teatro épico alemán- es, pues, un elemento fundamental de esta estética que tratamos de precisar:

(1) "Bradomín rarísimas veces analiza los pliegues de su alma, y cuando lo hace, su análisis es insuficiente porque la frase, toda encrespada de arte llega y pasa por encima...Bradomín no aparece como un gozador de experiencias unitarias, sino como un coreógrafo de escenas amorosas. El amor, como espectáculo artístico." Enrique Anderson Imbert, "El escamoteo de la realidad en las Sonatas de Valle Inclán", en su Los grandes libros de occidente, México, De Andrea, 1957, p. 211.

(2) "Las hijas de la Princesa...habláronse en voz baja, juntando las cabezas y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli." SP, OC, II, p. 31.

(3) Poco antes, el mismo personaje ha criticado el retoricismo del teatro español y ha exaltado la violenta grandeza "sespiriana" por encima del dogmatismo y crueldad de aquél. Las coincidencias de juicio con Unamuno son notorias: "Los celos en el teatro calderoniano son de amor ofendido, y los celosos matan sin besar como Ote lo, sin amor, por conclusión de silogismos y en frío". Op. cit., p. 88.

(4) OC, II, p. 996.

"Don Estrafalarío-Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo. Se desdobra en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica." (1)

En seguida Valle Inclán dará, en la misma obra, dos versiones más de igual asunto. ¿Cuál de las tres es el verdadero esperpento? Como se verá (2), desecharemos la última, no por ser forma popular-también lo es el tabanque del bululú-sino porque, como dicen los dos vascos, es de una truculencia hiperbólica y sanguinaria, "fórmula popular judaica, como el honor calderoniano" (3). Nos quedan, entonces, las dos bur-las de cornudos: el ingenuo paso inicial y la pieza intermedia.

Literatura jactanciosa y bárbara, la del romance; maliciosa y popular, la del titiritero." ¡Solo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel!", insiste don Estrafalarío (4). Pero Valle Inclán no podía quedarse en la comicidad simple, cuyo fin es, primordialmente, divertir y, superando el humor-de raíz latina, portuguesa o cántabra, nunca castellana (5)-de la farsa, nos dará la segunda versión. En ella no habrá ya dolor ni risa, ni drama ni burla, sino una visión deshumanizada-con la perspectiva "desde la otra ribera" (6)-de la condición humana, a través de una situación absurda que rechaza cualquier interpretación. 16-

(1) OC, I, pp. 996-997.

(2) Cap. IV, pp. 100-102.

(3) OC, I, p. 996. Volvemos a recordar a Unamuno cuando dice: "La bárbara ley del honor no es otra cosa que la necesidad de hacerse respetar, llevada a punto de sacrificar a ella la vida." Op. cit., p. 91.

(4) OC, I, p. 1045.

(5) Son conceptos de don Estrafalarío. Ibidem, p. 995.

(6) Ibidem, p. 993.

gica o emocional: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos", le dice don Estrafalarario a Manolito(1). En estas palabras está expresada la estética del esperpento desde el punto de vista del proceso creador(2).

II.4.2. Percepción de la obra.

La impersonalidad de la situación creadora conduce a lo que se ha llamado la "inobjetividad": la visión objetiva, por darse desde una mira superior, no se traduce en un realismo directo, sino en un realismo poético. O más claramente: la actitud despersonalizada, que parte de un objetivismo meramente contemplativo, vacía el mundo de sentimientos y les quita el alma a los seres; surge, entonces, en la obra, una realidad extraña, sorprendente, lo que Kayser llama "el mundo distanciado" de lo grotesco(3). Realiz-

(1) OC, I, pp. 992-993.

(2) Para David Bary "el verdadero esperpento de Los cuernos de don Friolera no es... aquel que tiene lugar entre el prólogo y el epílogo; el verdadero esperpento lo forma el conjunto de las tres versiones, como si el autor quisiera ilustrar de esta manera su famosa estética del Callejón del Gato. Las tres versiones son tres espejos cóncavos en los que se refleja el héroe clásico que habría podido ser don Friolera." "Un tango, una farsa, un esperpento", Ins, nº 191 (Madrid, 1962), 7. Este recurso, el espejo cóncavo, que, con sentido metafórico, menciona Valla Inclán para explicar parte de su técnica, nos servirá para rechazar, en el momento oportuno, la conclusión de Bary, y confirmar lo que dejamos apuntado: solo la segunda versión del "drama" del teniente Estetista es verdaderamente esperpéntica.

(3) "Lo mecánico al cobrar vida, se va distanciando y otro ^{tanto} sucede a lo humano cuando pierde su vida." Wolfgang Kayser, op. cit., p. 223.

dad abisal, absurda, en la que inusitadamente se tornan extrañas las cosas hasta un momento antes cotidianas.

Esa realidad "distanciada" que crea Valle Inclán, desorbitada y "oblonga"-es calificativo de Eugenio García de Nora(1)-, no tiene, sin embargo, nada de monstruosa, pues responde a determinadas "normas" que más adelante analizaremos.

El viejo tema del honor, por ejemplo, en la segunda parte de Los cuernos de don Friolera, aparece como un juego frío de muñecos vaciados de alma, que no despierta solo la risa como en la farsa primera, ni la repugnancia como en el truculento melodrama final, sino una mezcla de ambas reacciones, además de cierta sorpresa y desorientación: el mundo de siempre, con sus pasiones humanas y sus relaciones habituales, se va distanciando por la penetración de fuerzas superiores que dominan a los personajes, los mueven a su arbitrio y les quitan sentido, hasta transformarlos en muñecos. El espectador no alcanza a comprender el significado de la acción y se siente perplejo y estremecido a la vez.

Precisamente, ese efecto de extrañeza y desorientación es elemento determinante de lo grotesco en el plano de la percepción de la obra-siempre de acuerdo con Kayser-: "La perplejidad del contemplador es correlativa al rasgo esencial que se ha destacado como determinante en todas las configuraciones de lo grotesco, a saber, el hecho de que el propio artista no ofreciera interpretación

(1) La novela española contemporánea, Madrid, Gredos, 1962, vol. I, p. 87.

alguna de su sentido, sino que permitiese que lo absurdo se mantuviera justamente como absurdo."(1) Algo inaprehensible e impersonal parece trastornar el mundo de lo familiar, de lo conocido, y tornarlo extraño, ridículo, ilógico.

Valle Inclán logra, de este modo, comunicar su actitud crítica ante lo español al plano del arte puro, y trasfiere al lector o al espectador, a un estado de goce estético que además significa una respuesta crítica, pero también artística, ante los hechos dramatizados o novelados(2).

II.4.3. Formas: recursos configuradores.

Se ha aclarado ya la especial perspectiva de distanciamiento mecanizado con que Valle Inclán maneja los elementos de sus obras; hemos visto que su mundo esperpéntico produce un extraño goce estético, mezcla de sorpresa y secreto estremecimiento—dos aspectos fundamentales de lo grotesco—; y corresponde ahora analizar los motivos configuradores de la forma artística.

En la obra esperpéntica, el desajuste de la realidad se logra, sobre todo, por automatismo y deformación—características de lo grotesco-satírico(3). El mundo conformado por estos dos procedimientos es el mundo estereotipado, privado de sus conexiones ló-

(1) Op.cit., p.40.

(2) Para ello hay que evitar la identificación del espectador con los hechos presentados, suprimir la exaltación sentimental, eso que Bertold Brecht llama el estado de hipnosis del espectador.

(3) En Hoffmann, por ejemplo, encontramos, como motivos grotescos, la animalización, la caricatura y el movimiento excéntrico. El automatismo es, también, un recurso importante de lo grotesco en Laonca und Lena de Büchner. Véase Kaysar, op.cit., pp.83 y 119.

gicas.

Sin perjuicio de que al analizar, más adelante, algunos es-
perpentos incurramos nuevamente en la ejemplificación detallada
de los recursos configuradores, indicaremos aquí, con carácter sin-
tetizador, los más frecuentes:

a) Metáforas de animales.

La caracterización zoológica es recurso reiterado en Valle
Inclán. Con ella logra rebajar la condición humana y alcanzar un
efecto distanciador. El gallo, la corneja, el gato, parecen ser los
animales preferidos, aunque no desestima tampoco a la cotorra, casi
siempre representativa de alguna dama de la Corte.

La duquesa de Fitero (CM) es una rancia estantigua, bajo las
"plumas del moño", que acentúa su "gesto de cotorra disecada" (II,
840). La Bruja de los Mandados (GD) "mete la cabeza coruja por el
vano de la puerta pegada a un canto" (I, 968), y poco más adelante
la imagen visual se completa con la motriz: "se desvanece "la coru-
ja por una esquina, con negro revuelo" (I, 969). El Boticario, en la
misma pieza, "con rosma de gato maniático se esconde la carta en
el bolsillo" (I, 970). La vieja beata, doña Tadea, (LCF) "Pega a la reja
su perfil de lechuza" (I, 1006). Santa Fe de Tierra Firme (TB) se pue-
bla de una fauna humana, y si los ayudantes del Mayor son dos "la-
gartijos con brillantes uniformes" (II, 788) y el viñatero tiene
"cuello de toro" y "pelo de erizo" (II, 679), el Excelentísimo Barón
de Benicarlés hace gala de su "voz de cotorrona" (II, 684), mientras
Tirano Banderas, en "la remota ventana, es siempre, el garabato de
un lechuzón" (II, 677).

Las cosas sufren igual proceso de animalización: la mesilla de campamento, en la última obra citada, abre en el vano de un arco "sus compases de araña" (II, 679), el "piano lechuzo" se pasa el tiempo envuelto en una funda negra (II, 717), y cruza la oscuridad del cielo una luna "chocarrera y cacareante" (II, 715). En Las galas del difunto, el tinglado de cruces y medallas de Juanito Ventolera arroja "brillos buhoneros" (I, 967). Hasta los objetos de la esfera anímica se traducen en imágenes zoológicas: en Tirano Banderas los pensamientos de don Celes se desbandan en fuga, como "potros carriles rebotando las ancas" (II, 685), y en Lucas de bohemia, el sentimiento patriótico salta sin ton ni son del pico de un loro que grita "¡Viva España!" (I, 896).

b) Caricatura, fantocho, movimiento excéntrico.

La caricatura, exageración de algún rasgo, las máscaras, la automatización de las figuras, son otros tantos motivos grotescos. Las máscaras se apoderan de los rostros, a veces episódicamente; otras, como en el caso de Tirano Banderas, se afirman de modo casi permanente.

"Don Latino guiña el ojo, tuerce la geta y desmaya los brazos haciendo el pelele" (I, 956), en Lucas de bohemia, donde hay todo un repertorio de seres estereotipados en muecas vacías, en gestos agrios. "Claudinita, con un grito estridente, tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo" (I, 948), igual que una muñeca a la que se le hubiesen roto los hilos. En Los cuernos de don Friolera, el pobre teniente Astete, "en el reflejo amarillo del quin-

qué, es un fantoche trágico"(I,1006), y su hija, la desgraciada Manolita, "tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes"(I,1027).

El rasgo caricaturesco desorbita a los personajes y, generalmente, los alarga: el galán de doña Loreta, rival de don Friolera, es "negro y zancudo"(I,1036), y cuando salta la tapia cae abriendo las "aspas" de los brazos como un ridículo monigote.

También los objetos participan del mismo proceso caricaturizador: la luna es una cara redonda, "que infla los carrillos" (I,1011), y el quinqué de porcelana "tiene un temblor enclanque" (I,1013). La automatización envuelve todos los objetos que entran en el mismo movimiento de marionetas de sus dueños, y bailan como los quevedos pendientes de un cordón "...sobre la panza" de su Excelencia(I,923), o ruedan tropicantes, como el ojo de don Lauro, que el teniente se apresura a recoger y se lo incrusta con gesto terrible.

En suma, máscaras goyescas, muñecos de cera a la manera de Gutiérrez Solana; peleles y fantoches, dotados de movimiento excéntrico, pueblan el tablado de los esperpentos. Porque ellos son lo mecánico de la vida misma, la representación de ese afán marchito, desilusionado, que es el vivir:

"La marquesa... miraba ceñuda el pasado y solo descubría la continuación de un dolor largo y mezquino. Este afán marchito, desilusionado, era la vida; pasaba a través de todos los instantes, articulándolos de un modo arbitrario, y no valía más que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín.
-¡Qué asco de vida!" (1)

(1) CM, OC, II, p.878.

Valle Inclán no solo degrada la vida del hombre hasta convertirla en un muñeco de serrín, sino también su muerte, que es, al fin de cuentas, una "calavera con antiparras negras" (II, 676), esa "calavera humorística" (II, 713) de don Santos Banderas (1).

c) Teatralería.

De la máscara, a través de la mueca-"la mueca verde" (II, 77) de don Santos-pasamos fácilmente a la teatralería en gestos y actitudes, otro elemento conformador que, al dejar en descubierto la andadura teatral de los personajes, los deshumaniza y distancia.

Toda la aristocracia de El ruedo ibérico vive en continua afectación teatralera, y si el Marqués de Salamanca "se puso en el mismo aire de comedia" (BE, 15), Bakunin, un gigante barbudo, "ni siquiera se daba cuenta de la comedia que representaba" (BE, 69-70), y don Adelardo López de Ayala, pomposo y retórico, jugaba "la comedia" (BE, 212). En El trueno derado, novela póstuma, nos encontramos otra vez con los personajes de El ruedo ibérico-Adolfito, el Pello de los Brillantes, Gonzalón-"recatados en los embozos como tercetos de conspiradores en número de zarzuela".

La teatralería alcanza su máxima expresión esperpéntica en Tirano Banderas: los figurenos desvaídos y los malos "tragediantes" juegan de continuo la "farsa del acogimiento" (II, 812), o hacen "saudos de tenor" (II, 703). Hasta la Madre Patria se esperpentiza en

(1) Emma Speratti Piñero ha señalado que Valle Inclán hace uso de máscaras y peleles desde las primeras obras. Véase La elaboración artística en "Tirano Banderas", Méjico, 1957, pp. 89-92. Podemos, a los ejemplos citados por la señora Speratti Piñero, añadir otro: "Unos, caen al modo de peleles, recogiendo grotescamente las piernas." OC, II, p. 641.

una matrona que "conmovía como dama de tablas"(II,799).

Desde época temprana, Valle Inclán usó el recurso de la teatralería para expresar la falta de autenticidad en gestos y conductas. En Una tertulia de antaño, cuento de 1909, un personaje de la Corte hace el elogio de ciertas "formas" sociales: "Al fin hallaste la actitud, que es lo importante. Con una actitud todo se arregla", le dice la duquesa de Ordax al Marqués de Bradomín(1).

d) Parodia.

Por el camino de la burla sobre la base del juego teatral, llega Valle Inclán a la parodia, a la burla grande, a la desmitificación de valores consagrados. La técnica va desde el choque esporádico entre la realidad evocada por una cita y la realidad vivida, hasta la total interpretación paródica de una obra.

En Luces de bohemia, por ejemplo, Derio de Gadex saluda a Max Estrella con una cita rubeniana: "¡Padre y maestro mágico, salud." (I,907)-que, al evocar la figura ilustre de Verlaine, empequeñece y ridiculiza, por contraste, al pobre poeta ciego, próximo a morir. Cuando, enfermo y sin una "perra", entra en esa sucia cueva que es la librería de Zaratustra, donde va a ser grotescamente estafado, saluda con una expresión calderoniana: "¡Mal Polonia recibe a un extranjero!" (I,896).

El desajuste adquiere toda su fuerza ridiculizadora cuando la realidad entra en conflicto con el mito literario, y Juanito Ventolera, un serche repatriado, nos trae al recuerdo la noble y gallar-

(1) OC, II, p.323. Speratti Piñero ha encontrado, en ese cuento, una serie de anticipos de los motivos mencionados. Véase "Acerca de La corte de los milagros", NRFH, XI, nº3-4 (Méjico, 1957), pp.343-345.

da figura de don Juan Tenorio; o cuando, en Los cuernos de don Friolera, vemos derrumbarse, uno a uno, todos los dogmas del teatro calderoniano(1).

No faltaban en el teatro madrileño de comienzos de siglo, en el género chico, estos recursos paródicos que ponían en ridículo frases o situaciones enteras de una ópera. El efecto buscado, la carcajada del público al reconocer tal o cual expresión de una pieza famosa, se conseguía fácilmente. Basta recordar, a título de ejemplo, la zarzuela ¡Simón es un lila!, parodia bufa de la ópera Sansón y Dalila(2).

Pero mientras los autores del género chico buscaban solo el efecto cómico, la risa fácil, Valle Inclán, llevando su voluntad de deformación a un estado tensivo tal que no deja aspecto de la pieza sin someterlo a esa técnica de desajuste, apunta a configurar un mundo extraño, mezcla de regocijo y de estremecimiento, casi una mueca, como la de los fantoches que se mueven sobre las tablas.

La búsqueda de una nueva definición del hombre y de un "reencuentro" con la vida-ya lo dijimos(2)-coloca, al esperpento: muy por encima, estáticamente, de esa literatura paródica, popular y sainetera, llena de gracia y picardía, pero limitada en sus efectos, en

(1) Hay quienes piensan que este Pascual Astete, fantoche trágico, zancudo y amarillento, "devorado por los celes", es la contrahechura esperpéntica de Otelo; la superación, a través de la burla, de la grandeza del Moro.

(2) "...uno de los hechos más expresivos de la literatura española contemporánea es el ascenso del sainete a 'tragedia grotesca', por Arniches, y a 'esperpento', por Valle-Inclán... En el 'esperpento' el sainete se transfigura plenamente..." Melchor Fernández Almagro, op.cit., p.210.

(2) Cfr. cap. I, p.21.

su visión del mundo y en su forma simple.

II.5.El esperpento:conformación sistemática de una realidad absurda.

"El humor hace añicos la realidad al inventar lo más inverosímil,forzar la unión de tiempos y cosas separadas y distanciar todo lo existente...es expresión de la discrepancia entre hombre y mundo,es el rey de lo inexistente."(1).Kayser asimila estos conceptos de Hugo Friedrich sobre el humorismo,a su estética de lo grotesco(2),y nosotros,en una segunda traslación,podemos atribuirselos al esperpento-como forma del humorismo esencial de lo grotesco,según creemos haber indicado.En efecto,si como vimos,en el esperpento los seres y las cosas aparecían deformados o desarticulados,de modo que se rompía el nexo relacional entre ellos,ahora señalaremos igual desajuste,la misma ruptura del orden lógico,en las categorías esenciales de orientación en el mundo:espacio y tiempo.

El uso de imágenes visuales y auditivas veladas,y,sobre to-

(1)Hugo Friedrich,Die Struktur der Modernen Lyrik,1956.Trad.española,Barcelona,Seix Barral,1959.Cit.por Wolfgang Kayser,op.cit.,p.195.

(2)Ramón Gómez de la Serna señala lo grotesco como elemento primordial del humorismo:"Lo grotesco entra en un tanto por ciento imprescindible en lo humorístico." Ismos,Buenos Aires,Brújula,1968,p.170. Kayser se basa en ambos ensayistas cuando dice:"Estas definiciones nos traen a la memoria,inmediatamente,algunos rasgos esenciales de lo grotesco,v.g.:hacer añicos la realidad,inventar lo más inverosímil,forzar la unión de lo separado,distanciar lo existente..."Op.cit.,p.195.

do, el ritmo cortado del párrafo, por la irrupción de varias oraciones unimembres, configuran un ámbito espacial caótico, quebrado, "hecho añicos":

"Atravesaron el gran salón, que por lo avanzado de la hora tenía las luces casi apagadas. Algunos grupos conversaban aislados en zonas de sombra. Discretos susurros, lentitud, silencio. Un ujier con bandeja. Solfas de fagot. Vislumbres de una cerilla. La brasa de un cigarro. Un terne. No estaba más iluminada la Sala de los Billares. Daba un verde resalte, bajo una lámpara con enagüillas, la mesa pequeña de carambolas, donde continuaba la partida de dos maniáticos, que se movían en el fondo luminoso, solos, aislados, con gesticulación desmesurada." (1)

A veces el juego de planos superpuestos dinamiza la visión, y el espacio descompuesto es reorganizado en sus notas esenciales a través de una vertiginosa sucesión-casi superposición-de imágenes:

"Lleno en la plaza. La charanga de un regimiento acomete la Marcha Real. Marcas de difuso vocerío. Un clarín. Sale a caballo Felipe III. Bronca en el sol. -Naranjas! ¡Naranjas!
Tumulto en la talanquera del toril, y el toro en el ruedo: bien criado, bien puesto de pitones, barroso, berrendo en colorado, divisa colmenareña. Aplausos al ganadero. La Reina le busca con los ojos y le saluda con el abanico. Las madamas de la grandeza engalanan sus palcos con ondulación de pañuelos chinescos. Algarero ramillete. Revuelo de abanicos. Peinetas, madroños, claveles. Aplausos en todo el ruedo taurino al primer quite de Frascuelo. Un piquero por tierra. Trota el penco al filo de las tablas, pisándose las tripas. En los brazos de azules monosabios se recuesta la mueca del garrochista... Frascuelo lancea. Palmas y oles." (2)

El tiempo pierde su desarrollo lineal, se quiebra como a través de un prisma, y la acción avanza, retrocede o se superpone a otras. Claro ejemplo de esta desarticulación temporal es Tira-

(1) VD, OC, II, p. 1087.

(2) Ibidem, p. 1296.

no Banderas: el tiempo fraccionado en presente, pasado y futuro es solo una ficción humana; lo verdadero es la coexistencia de los tres.

La estructura de la obra nos da esa visión eterna del tiempo por inversión y simultaneidad: el prólogo nos presenta los acontecimientos que anteceden de inmediato a los sucesos de los últimos capítulos y del epílogo. Al finalizar el prólogo, los revolucionarios se ponen en marcha hacia Punta Serpiente. En el primer libro, en la parte inicial, se indica este nombre, pero el tiempo ha retrocedido mucho, y todo lo que ahora se narrará es anterior a los acontecimientos del prólogo. Finalmente el tiempo recuperará su avance a partir del quinto capítulo, séptima parte del tercer libro, y seguirá su marcha lineal hasta el epílogo(1).

La lengua sufrirá esa desarticulación, y el párrafo de ritmo lento y musical, medido—a veces hasta metrificado— de las Sonatas(2), se convertirá en queja, interjección o alarido en el esperpento. "El grito es elemento esencial del teatro nuevo español, si

(1) Quizá Valle Inclán siguió a los ultraístas—a los que conocía y llamó "farsantes" en Luces de bohemia—, pero su teoría del tiempo en La lámpara maravillosa es anterior a estos movimientos de vanguardia a los que alude más de una vez (en La pipa de Kif habla de un "grito futurista").

(2) Para un estudio del ritmo de las Sonatas y del juego coloreado de las vocales, consúltense dos ensayos de Eduardo Turner: "El ritmo en la prosa" y "El juego de los sonidos vocales en la prosa", Estilística literaria española, Oxford, 1953, pp. 9-24 y 39-75 respectivamente. Rafael Benítez Claros señala los metricismos de las Comedias bárbaras y su carácter predominantemente intencional, en "Metricismos en las Comedias bárbaras", RLit, III, n.º 6 (1953), 247-291. Speratti Piñero ha destacado la inclusión de algunos metricismos, y su valor expresivo, también en la novela esperpéntica Tirano Banderas. Op. cit., p. 84. Cfr. Amado Alonso, "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán", en su Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1960, pp. 249-291, Esp. pp. 262-265.

se quiere llegar al público, dada la índole recia de nuestra lengua"-manifiesta Valle Inclán-, y doña Terita, la boticaria, arrastrada y "perlática", "se dramatiza en un grito", ante la fantasmal aparición de las galas de su difunto esposo(1).

Las voces "augustas" de las primeras novelas(2) no convenían a una realidad que Valle Inclán veía totalmente "descompuesta", ya que "el pensamiento toma su forma en las palabras como el agua en la vasija"(3). De ahí que en el plano de las palabras se produzca también una transformación, y al vocablo de prosapia antigua, al arcaísmo valorizador de toda una época irremediadamente perdida, sucedan los términos populares, jergales, a veces hasta groseros; los ayuntamientos inusitados, las derivaciones atípicas, reflejo de un ámbito absurdo, caótico. Pero esa mezcla de niveles lingüísticos no es obra del azar, sino fruto de la misma voluntad de estilo que opera en los otros planos de la obra esperpéntica y que

(1) GD, OC, I, p. 981.

(2) "...aquellas palabras [vascas] ásperas, firmes, llenas de aristas, como las armas de la edad de piedra, causaban una impresión indefinible. Tenían una sonoridad antigua. Eran primitivas y augustas... Sin comprenderlas, yo las sentía leales, veraces." Así se expresa Bradomín refiriéndose a un fraile que, en lengua vascongada, predicaba la guerra santa, en la Corte de Estella. SI, OC, II, p. 182.

(3) Palabras del propio autor, quien agrega: "La lengua de nuestra raza se advierte con dolor y rubor al escuchar la plática de aquellos que rigen el carro y pasan coronados al son de los himnos. Su lenguaje es una baja contaminación: francés mundano, inglés de circo y español de jácara... Y de la baja sustancia de las palabras están hechas las acciones." IM, OC, II, pp. 574-575.

tiende a conformar una realidad estética.

Los recursos lingüísticos más usados son:

a) sustantivos de conotación peyorativa, como "fantoche", "pelele", "garabato". A veces el propósito degradador se logra por sufijación- "figurón", "pajarraco"-; por desplazamiento del significado directo hacia otra línea semántica- "fiambre" para aludir al cadáver-; o por combinación de ambos procedimientos- "carátula" en vez de cara.

Hasta los nombres propios están sujetos a esta visión deformante, y el efecto esperpéntico se logra por el camino de la significación inmediata- "Friolera", "Ventolera"-; de la asociación significativa- "Loreta", nombre que asociamos en seguida a lora-; o del diminutivo que rebaja, que humilla: "Pachequín".

b) adjetivos formados por derivación, mediante el sufijo degradador- "tripudo", "ventrudo", "zancudo", "cabezudo", "repolludo", "aspado"-, al que se suma, en ocasiones, la prefijación: "agalgado", "abichado".

El aumentativo tiene siempre intención deformadora: "bombona", "chulapona", "jamona", "frescachona", son algunos de los calificativos atribuidos a la Reina Isabel, a los que se suman, reiteradamente, los de "cachonda" y "manflota"-este nombre de germanía usado como adjetivo- de significado casi soez (1).

Valle Inclán crea, mediante el uso reiterado de una terminación particular, nuevos efectos con adjetivos de definido tono humorístico: lo fresco se hace "frescales"; lo rubio, "rubiales"; lo

(1) Se volverá sobre esto, con ejemplos textuales, al analizar particularmente las obras.

vivo, "vivaes"; lo viejo, "viejaes".

Por el camino del neologismo latinista, el escritor llega al adjetivo caricaturesco, burlón, casi siempre sustantivado: "finústico" o "finolis", "ranícula", "mosquibilis", "guasíbilis".

c) los verbos son, en su mayoría, expresión de un movimiento retorcido, excéntrico, desorbitado: agitar, torcer, batir, desbaratar, desovillar, rotar, gesticular, desgrefiar, espatarrar, desmadejar, multiplicar. El sentido de desarticulación se acentúa cuando, al valor semántico del vocablo, se une el efecto onomatopéyico: gruñir, trompicar, cloquear.

d) avuntamiento de voces (sustantivo y adjetivo calificador) de connotación opuesta. Por este procedimiento de violento contraste conceptual - un adjetivo altisonante, de prosapia oratoria, y un sustantivo de intención animalista, Valle Inclán quiebra la dilación lógica y logra así distorsionar la realidad: "ilustre buey", "ilustre camello", "epicúreo cacareo", "cerdo hispalense".

e) mezcla de niveles lingüísticos. El lenguaje de Valle Inclán es un mosaico de voces de los más variados niveles. Dejemos de lado los abundantes americanismos de Tirano Banderas, pues esta obra no será estudiada (1), y limitémonos a mencionar algunos de los vocablos que enriquecen la lengua de este gran virtuoso de la invención verbal, y que corresponden al nivel familiar, al jergal, al de germanía.

En Luces de bohemia, por ejemplo, entre voces familiares de intención despectiva - tarasca, pindonga, pella, guillársela, guindilla - irrumpen términos decididamente populares, callejeros, vulgarismos

(1) Véase Emma Speratti Piñero, "Los americanismos en Tirano Banderas", Fil, II, nº 3 (Buenos Aires, 1950), 225-291.

como "apoquinar", "chulapo", "melo pea", "cachondear", "paneli", "colgar"(por empeñar); expresiones de germanía, de un argot madrileño típico de la golfemia -salidas muchas de ellas del género chico y que el pueblo incorporó-: "estar apré", por no tener dinero; "pápiro", billete; "amonarla", abonar; "coger" a alguien de papi", tomarlo por zonzo; "torcer la gaita", por ladear el cuello; "chanelar", entender; "tener hincha", tener rabia a alguien; "bebecua", bebida; "ir de ganchete", por ir cogidos del brazo; "quince", vaso de vino; "rezumar el ingenio", tener caspa, principalmente sobre el cuello y hombros; "dar el pan de higos", favorecer a alguien.(1) Agreguemos los numerosos gitanismos, "dar mulé", "pirante", "parné", "mangue", "gachó", y tendremos una idea aproximada de la riqueza verbal de la obra.

Las voces gitanas se multiplican en El ruedo ibérico -junto a los infaltables vulgarismos desembuchar, jorobarse, temer el fregado, amacado, degradadores, en este caso, de la condición real, pues aparecen frecuentemente en boca de la Reina-: los caballistas de La corte de los milagros, los gitanos trashumantes o los del Corral de la Pulgona, en Viva mi dueño, y los conspiradores gaditanos de Baza de espadas, hablan una jerga rufianesca (quinqué, estar de naja, aburrir el nido, jarriar, hacer paripé, trainel, garbear) plagada de gitanismos; planoró, manró, cachimán, chavoró, gachapla, charmán, bulipeñ, son solo algunos de los numerosísimos vocablos del

(1) Véanse más ejemplos en Alonso Zamora Vicente, "En torno a Lucas de bohemia", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), pp. 222-225, y en op. cit., pp. 128-155.

"caló" que llenan los diálogos del ruedo.

De la jerga taurina también saca el escritor efectos idiomáticos que contribuyen a configurar ese clima de señoritismo jaquetón (1), de afectada fanfarronería, que vive la España setembrina y que envuelve los más graves acontecimientos que se juegan en la "arena española": "faena de compromiso", "vamos a la faena", "rematar la faena", "se aplaza la faena", son las formas "a lo jaque" con que se alude casi siempre a la revolución en Baza de espadas y en Viva mi dueño.

De las consideraciones precedentes y los ejemplos dados, resulta que es característica del esperpento la permanente y sistemática conformación de una realidad absurda, desarticulada, que, en virtud, precisamente, de la aplicación en todos los planos de la obra de los motivos apuntados, se torna artísticamente armónica.

El esperpento surge, lo mismo que lo grotesco, de una visión despersonalizada y es, como aquel, la configuración de un mundo distanciado en el que, sorpresivamente, aparecen como extrañas o ridículas las cosas antes familiares y conocidas. Pero en el esperpento se advierte, además, un propósito estilizador, que busca conformar ese mundo desde todos los ángulos, con precisión. El mundo de los

(1) Gonzalón, el hijo de los marqueses de Torre-Mellada, un señorito juerguista, amigo del vino, la guitarra y los caballos, anda siempre sin dinero. Recurre, entonces, a su ayuda de cámara, el viejo Toñete, a quien maltrata primero de palabra y de obra, para terminar siempre con la comedia de la reconciliación. Se sabe bien "la faena" y a ella se refiere en conversación con los amigos:

"Yo. Yo tengo que ver de capear a Toñete.

-Pues mano izquierda.

-Me sé la faena. Es un toro mecánico."

esperpentos queda, así, sometido a una norma, según la que todos los elementos aparecen deformados con rigurosa sujeción a una visión totalizadora de la realidad, como esas imágenes distorsionadas que devolvían los espejos cóncavos de la Calle del Gato, siempre de acuerdo con reglas invariables.

Son esos espejos el elemento objetivador de la visión esperpéntica, y el escritor Valle Inclán lo ha expresado con claridad en un pasaje de Luces de bohemia:

"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 solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Don Latino -¡Miau! ¡Te estás contagiando!

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

Don Latino -¡Pudiera! Yo me inhibo.

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

Don Latino -Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la Calle del Gato.

Max -Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está 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." (1)

El esperpento, como forma estética, no es, pues, el reflejo fiel, inmediato, directo, de una realidad monstruosa, distorsionada, grotesca (2), sino su conformación artística a través de un propósito

(1) OC, I, p. 939.

(2) La realidad española, según Valle Inclán; pero su visión es más amplia y trasciende, convirtiéndose en afirmación ontológica. Cfr. cap. I, pp. 19-23.

de estilo que, al proyectarse sobre lo realmente desarticulado, lo articula en una superrealidad estética. El esperpento es, en consecuencia, la configuración de una realidad estética inobjetiva, sistemáticamente construida sobre una realidad objetiva, trágicamente deformada. El esperpento es la contrafigura de la tragedia (1).

(1) Agustín del Saz, al referirse a los esperpentos de Valle Inclán como una de las manifestaciones de la desesperanza, nos dice que deforma las cosas, que nos da la caricatura de la tragedia. Teatro social hispanoamericano, Barcelona, 1957, p. 18.

III-HACIA EL ESPERPENTO: "LUCES DE BOHEMIA"

Esta pieza fue publicada como libro en 1924, pero ya había visto la luz cuatro años antes, en la revista "España" -entre el 31 de julio y 23 de octubre-(1). No se atrevió entonces el autor a subtitularla Esperpento, pese a que en ella se formula la teoría, y en cambio sí lo hizo en la edición del 24, en cuya portada figura por vez primera la palabra en cuestión: sin duda Valle Inclán, que ya había escrito Los cuernos de don Friolera, y tenía entre manos El ruedo ibérico y Tirano Banderas, había comprendido que la suya era una creación estética, una forma que merecía rotularse.

Sin embargo, si ya en el año 1921, con Los cuernos de don Friolera, podemos hablar de la concreción de una forma estética original dentro de lo grotesco, es aventurado titular esperpento a Luces de bohemia, pues en esta obra la nueva forma no está plenamente lograda, como trataremos de demostrar a través de su análisis.

III.1. Actitud creadora. ¿Visión despersonalizada o crítica?

La visión distanciada es -ya lo vimos- condición ineludible de todo grotesco, y las propias palabras de Valle Inclán en boca de un titiritero, la hacen fundamental característica de su arte esperpéntico. En la farsa italiana La enamorada del rey -del mismo año 1920- dice Maese Lotario: "En el arte hay dos caminos: uno es arquí

(1) En esta primera versión solo hay once escenas de las quince del texto definitivo. Faltan las de la cueva de Zaratustra, la cárcel y el tiroteo en la calle, precisamente aquellas donde la queja es más directa y la protesta más rabiosa. Esto revelaría un mayor ahondamiento en el problema social y político. Otras variantes y ediciones han sido registradas minuciosamente por Alonso Zamora Vicente, op.cit., pp. 164-195.

itectura y alusión, logaritmos de la literatura. El otro, realidades como el mundo las muestra"(1). ¿Y qué son sino realidades las que nos presenta en Luces de bohemia? Realidades que el escritor no puede, o no quiere, deformar siempre, y las lanza en actitud de protesta directa, sin descarnarlas a través de la visión distanciadora, de eso que el propio Valle Inclán llama la "estética panorámica" (2).

Es la España de principios de siglo, dentro de un cuadro histórico-social concreto, lleno de agitación (3). A los hechos del 20 se mezclan episodios de diez años atrás, como la referencia a la semana trágica de Barcelona en el verano de 1909, la primera seria crisis de la monarquía de Alfonso XIII. Y en una superposición rápida de tiempos -anticipo de su quiebra en Tirano Banderas- entra en el cuadro cronológico de Luces de bohemia, también el siglo pasado, a través de la fugaz alusión a la última colonia española en América. (4)

La España convulsa, tambaleante entre la izquierda liberal dirigida por Canalejas y la derecha conservadora, de Maura; la España lacerada por su complejo diferencial con Europa; la España indefinida, neutral frente a la Primera Guerra; la España interiormente tensa, sacudida en su vieja estructura social por los primeros "hechos de masa"; esta España constituye la realidad fragmentaria que Valle Inclán irá componiendo con imágenes reflejas y deformadas, y

(1) OC, I, p. 341.

(2) "El autor de Voces de gesta llamaba 'estética panorámica' a esta visión a distancia en el espacio y el tiempo; entendía que, mediante tal óptica, todo adquiriría un valor de reminiscencia". Guillermo de Torre, op.cit., p. 147.

(3) Melchor Fernández Almagro, op. cit., pp. 208-209.

(4) "El preso-en Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América" OC, I, p. 914.

con desgarrados jirones de historia. De ahí que ese cuadro real tenga momentos de farsa y momentos trágicos; episodios en que el autor se despersonaliza alcanzando la categoría esperpéntica y otros en que, demasiado herido por la circunstancia vital, lanza sin cortapisas la protesta airada o el sarcasmo dolorido.

Es limitado el juicio de quienes afirman que "de manera guñolesca Valle Inclán redacta la crónica de diez años contemplados desde la cima, y a través de unos lentes de colores fuertes"(1). El autor no permanece por mucho tiempo distanciando, jugando con los hijos, y desciende, con el gesto y la palabra de Max, a mezclarse con el pueblo que grita en la calle, o con el preso que lucha aún desde la cárcel. La protesta social se torna rebeldía:

"El Preso -...En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto despreciados. Aquí todo lo manda el dinero.

Max -Hay que establecer la guillotina en la Puerta del Sol." (2)

Rebelión estrictamente revolucionaria más que clasista -el Preso no representa tanto al proletariado como al rebelde social-, sintomática de un anarquismo que, en un principio, se manifestó simpatizante con el comunismo ruso (3).

"Max -¿Eres anarquista?

El Preso -Soy lo que han hecho las Leyes.

Max -Pertenece a la misma Iglesia.

(1) José Cepeda Adán, art. cit., p. 246.

(2) LB, OC, I, p. 914.

(3) Por esos tiempos, a la izquierda del socialismo español aparece un incipiente partido comunista -el socialismo oscilará entre las dos Internacionales: la II, social-demócrata, y la III, comunista. Al romper el socialismo con la III Internacional, surgirá de su seno el Partido Comunista Español, más o menos aliado de los anarquistas hasta el viaje de Ángel Pestaña a Moscú, en 1921, cuando se produce la separación definitiva.

El Preso -Usted lleva chalina.

Max -¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré para que hablemos.

El Preso -Usted ne es proletario.

.....
 El Preso -...Soy tachado de rebelde...No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón, cumplí con dena, recorrí el mundo buscando trabajo, y ahora voy por tránsitos, reclamado de no sé qué jueces." (1)

Y tras la queja, el grito de Max ante la sola mención de la famosa Ley de Fugas:

"El Preso -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!

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

El Preso -¡Todos!

Max -¡Todos! Mateo, ¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?" (2)

Pero, finalmente, queja y grito se resuelven en la impotencia del llanto:

"El Preso -Van a matarme...¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?

Max -Lo que le manden.

El Preso -¿Está usted llorando?" (3)

Valle Inclán va trazando, así, una realidad político-social sin velos, a veces menuda, pero furiosa y vital, como la escena del tiroteo en una calle del Madrid austríaco. Ahora la víctima es una

(1) OC, I, pp. 914-915.

(2) Ibidem, p. 915. Con los distintos episodios históricos que se entretajan en esta conversación, se une ahora, en virtud del nombre del preso, el recuerdo del anarquista Mateo Morral, que arrojó una bomba al paso del cortejo de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg, en el día de la boda. La coincidencia ha sido señalada por Alonso Zamora Vicente, op.cit., p. 79, n. 3.

(3) Ibidem, p. 916.

trágica -no esperpéntica- figura de madre con su niño muerto en los brazos:

"La Madre -¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del Infierno os abraza las negras entrañas. ¡Maricas! ¡Cobardes!

Max -¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora? ¿Quién grita con tal rabia?

Don Latino -Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos.

Max -Me ha estremecido esa voz trágica."(1)

En seguida, en cuatro pinceladas, el perfil de los vecinos del barrio. Como a través de un prisma, un mismo hecho se fragmenta en cuatro o cinco miras distintas; pero para Max Estrella la realidad es siempre la misma: rabia y vergüenza:

"Max -¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!
Don Latino -Hay mucho de teatro." (2)

No nos confundamos, sin embargo: pese a la afirmación de don Latino, el recurso paródico o el de la teatralería tan caros al autor, no se han utilizado aquí; la visión como de infierno es directa y la subsiguiente explosión de Max nos lo confirma: "...¡Me muero de rabia! ...La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España...Rabia y vergüenza..." (3)

(1) OC, I, p. 936.

(2) Ibidem, p. 937.

(3) Este pasaje nos trae el recuerdo de aquella madre de Los cruzados de la causa cuyas voces de dolor -"¡Hijo! ¡Prenda! ¡Beitiño!"- llenan una calle de Viana del Prior. Ante el cadáver de su hijo, muerto de varios balazos por haber desertado de la marina oficial, lanza la queja trágica: "¡Asesinos! ¡Asesinos!". Y el sentimiento y las palabras de Juan Manuel Montenegro, que presencia la escena desde el balcón de su casona, prefiguran el estremecimiento y la protesta de Max: "¡Pobre madre!...Ese crimen es una vergüenza para toda la vida." OC, , pp. 374-375.

En ambas escenas, la situación de una España convulsa y hambrienta está vista de frente: ningún recurso esperpéntico se interpone entre la amarga realidad de esos seres desvalidos y la mirada crítica del autor.

En la escena del cementerio, surge otra vez la protesta por la deplorable situación económica del trabajador, y, aunque en este pasaje no falte alguna que otra nota paródica (1), la queja, en boca de los sepultureros, tiene el sentido de lo inmediato. Ha finalizado el entierro del poeta ciego, y comentan los sepultureros, al borde de la zanja:

"Un Sepulturero -Ese sujeto era un hombre de pluma.

Otro Sepulturero -¡Pobre entierro ha tenido!

Un Sepulturero -Lo s papeles lo ponen por hombre de mérito.

Otro Sepulturero -En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo." (2)

Miseria moral que acarrea la miseria económica de las clases sin privilegios:

"El Marqués -¿A vosotros os pagan por entierro?

Un Sepulturero -Nos pagan un jornal de tres pesetas, caiga lo que caiga. Hoy, a como está la vida, ni para mal comer. Alguna otra cosa se saca. Total, miseria." (3)

En otro plano también hallamos la alusión directa, la visión inmediata de una España que vive todavía en el mundo milagrero del medievo. La escena en la cueva de Zaratustra, no obstante la cantidad de motivos esperpénticos que encontramos, deja asomar a cada momento la crítica directa:

(1) La aparente irreverencia shakespiriana del cementerio está detenidamente estudiada en Alonso Zamora Vicente, op. cit., pp. 74-76.

(2) OC, I, p. 948.

(3) Ibidem, p. 951.

"Don Gay -Es preciso reconocerlo. No hay país comparable a Inglaterra. (1) Allí el sentimiento religioso tiene tal decoro, tal dignidad, que indudablemente las más honorables familias son las más religiosas. Si España alcanzaba un más alto concepto religioso se salvaba... ¡Y ver la idolatría de este pueblo!

Max -España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África." (2)

La charla continúa entre referencias a Lenin y la necesidad de hacer la Revolución Cristiana, y a Max Estrella -¿o a Valle Inclán?- se le escapa, entre los ataques a una beatería ñoña y la exaltación de una nueva conciencia religiosa, la expresión de su innegable tradicionalismo, su nostalgia de la pasada grandeza de España:

"Don Gay -Maestro, hay que fundar la Iglesia Española Independiente.

Max -Y la Sede Vaticana, el Escorial.

Don Gay -¡Magnífica Sede!

Max -Berroqueña." (3)

En ocasiones, el recurso estético es la burla bajo la forma del sarcasmo, que^{no} desfigura la realidad, sino que la vela discretamente, y cuyo propósito crítico es evidente. No hay, pues, tampoco en esos casos una actitud de frío distanciamiento, sino de dolor escondido tras la máscara, zumbona del sarcasmo moralizador. La actitud no es, entonces, la del titiritero que se divierte con el juego cómico de sus muñecos, sino la, del satírico que fustiga los defectos, burlándose de sus criaturas. Y en primer lugar, de don Alfonso XIII, del presidente del Consejo y de los políticos del momento

(1) Entre semblanzas y biografías dedicadas a Cirol Bayo -con quien se identifica a este don Gay- se mencionan muchas andanzas, pero ninguna a Inglaterra.

(2) OC, I, pp. 898-899.

(3) Ibidem, p. 899.

to; Maura, Romanones y Castelar, reciben por igual las pullas del escritor. En la escena séptima, en la redacción de "El Popular" -contrafigura, sin duda, del diario "La Mañana", de García Prieto, Marqués de Alhucemas, -la burla de los poetas modernistas tiene el mismo sentido que la protesta anterior del anarquista preso:

"Dorio de Gadex-. Sabe usted quién es nuestro primer humorista, Don Filiberto?
 Don Filiberto-Ustedes, los iconoclastas, dirán, quizá, que Don Miguel de Unamuno.
 Dorio de Gadex-. No, señor! El primer humorista es Don Alfonso XIII.... El primero! Don Alfonso ha batido el record haciendo presidente del Consejo a García Prieto." (1)

Don Filiberto, el hombre "mitológico y mítico" de todas las redacciones (2), se queja del cinismo de los jóvenes modernistas:

"Don Filiberto-...; Para ustedes no hay nada respetable!
 ¡Maura es un charlatán!
 Dorio de Gadex-. El Rey del Camelo!
 Don Filiberto-. Benlliure un santi boni barati! (3)
 Dorio de Gadex-Dicho en valenciano.
 Don Filiberto-Cavestany, el gran poeta, un coplero.
 Dorio de Gadex-Profesor de guitarra por cifra." (4)

Hasta se pone en duda la pureza de sangre del gran político

(1) OC, I, p. 919. El sarcasmo no se les podía escapar a los contemporáneos: a García Prieto lo nombraban presidente del Consejo cada vez que estallaba una huelga.

(2) Zamora Vicente acerca este personaje, autor de cuentecitos, al periodista José Nogales, y encuentra insinuada una burla a los premios literarios. Véase op.cit., pp. 97-99.

(3) "Es muy viva, punzante, la opinión sobre Benlliure [escultor y miembro de la Academia de Arte]. El 'Santi, boni, barati,'... repite el pregón de los vendedores de figurillas de escayola o de madera que pululaban por la España finisecular, muchos de ellos de origen italiano." Zamora Vicente, op.cit., pp. 117-120.

(4) OC, I, p. 921. La atmósfera periodística ha sido también presentada en una visión quizá más grotesca en la brevísima pieza aparecida en el N.º 329 de la revista "España", en 1922: Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas. Puede leerse en la cuidada publicación de José María Blecua, CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966), 521-529.

conservador:

"Don Latino -Te daré 'La Corres', para que te ilustres;
publica una carta de Maura. (1)

La Vieja Pintada -Que le den morcilla.

Don Latino -Se la prohíbe el rito judaico." (2)

La fama de Castelar cae bajo la piqueta de este demoledor de grandezas nacionales, por la simple alusión comparativa con un oscuro boticario de Huesca, don Manuel Camo, cuya exaltación hace un no menos oscuro tabernero, inculto y plebeyo:

"Max -Venancio, no vuelvas a compararme con Castelar.
¡Castelar era un idiota! Dame otro quince.

Don Latino -Me adhiero a lo del quince y a lo de Castelar
Pica Lagartos -Son ustedes unos doctrinarios. Castelar
representa una gloria nacional de España.
Ustedes acaso no sepan que mi padre lo sa-
caba diputado...Mi padre era el barbero de
Don Manuel Camo. ¡Una gloria nacional de
Huesca." (3)

Toda una atmósfera política se condensa, a veces, en una frase burlona, que se deja caer casi como al pasar, pero cuyo aguijón crítico no podía quedar inadvertido en la época. La alusión a ciertos procedimientos administrativos, la "yernocracia" (4), por ejemplo, está bien manifiesta en la respuesta del joven iconoclasta:

"Don Filiberto -¡Qué de extraño tiene que mi ilustre jefe
les parezca un mamarracho!

Dorio de Gadex -Un yerno más." (5)

(1) Raro era el día en que no aparecía alguna nota o comentario del político conservador en los diarios oficiales.

(2) OC, I, p. 932.

(3) Ibidem, pp. 903-904. Pío Baroja recuerda a este farmacéutico, cacique electoral de Huesca, con marcado desdén, en varias de sus obras: "¿Qué hizo el señor Barroso para tener una estatua en Córdoba? Hizo lo mismo que pudo hacer el Conde de Romanones en Guadalajara, Montero Ríos en Santiago, Cánovas en Madrid y un boticario llamado Camo en Huesca, que, al parecer, era gran cacique y muñidor electoral, y quizá un buen fabricante de unguento y sinapismos." Divagaciones apasionadas, en su OC, Madrid, 1948, vol. VI, p. 497. Nos llevaron al texto de Baroja, las indicaciones de Zamora Vicente, op.cit., pp.86-87.

(4) Tomamos el término y la referencia de Zamora Vicente, op.cit., p. 90.

(5) OC, I, p. 921.

Un solo calificativo basta para derrumbar a una institución, y si ese calificativo aparece en boca del pueblo, la palabra adquiere fuerza de denuncia. A los "Polis Honorarios", como con gracioso desenfado llama la Pisa Bien a los integrantes de la Acción Ciudadana, les golpea el mote soez:

"La Pisa Bien -¡Crispín, te alcanzó un cate!
El chico de la taberna -¡Un marica de la Acción Ciudadana!" (1)

El sarcasmo se torna cruel cuando Max Estrella se enfrenta con la Guardia Nacional, y la burla hiere sin compasión:

"Max --...He sido detenido por la arbitrariedad de un legionario, a quien pregunté, ingenuo, si sabía los cuatro dialectos griegos.

El Ministro -Real y verdaderamente la pregunta es arbitraria. ¡Suponerle a un guardia tan altas humanidades!

Max -Era un teniente.

El Ministro -Como si fuera un Capitán General..." (2)

¿Puede sorprendernos la incultura de un teniente, si hasta los propios académicos desconocen al verdadero genio? "¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico!"
-grita Max en un gesto de ampulosa soberbia (3).

Los pasajes señalados y otros muchos que podrían sumárseles son muestra evidente de una actitud de protesta y rebelión que, a través de los personajes, compromete al creador con su circunstancia, y lo priva de esa lejanía de miras que establece, entre autor y realidad, una distancia deformadora de hechos, ambientes y seres. En suma, la propensión realista vence a la estilizadora.

(1) OC, I, p. 904.

(2) Ibidem, p. 924.

(3) Ibidem, p. 908.

III.2. Percepción del mundo configurado ¿Extrañeza o familiaridad?

Si la realidad está vista, preferentemente, de "pie", el mundo, configurado por esa inmersión en lo inmediato, se percibe como algo muy familiar que, por conocido, no provoca sorpresa ni estremecimiento. Quizá sí, dolor, rabia, desprecio, o, al revés, alegría, satisfacción; sentimientos de rechazo o simpatía que -ya lo dijimos- nada tienen que ver con la extrañeza, el desconcierto de lo grotesco.

No eran extraños para nadie ni la mísera bohardilla del poeta ciego, ni la sucia cueva del libreto -una cualquiera de las que abundaban en la calle de Jacometrezo o en la de Mesoneros Romanos, antes de abrirse la Gran Vía -, ni la taberna de Pica Lagartos, ni la buñolería Eslava, ni los cafés que frecuentan los numerosos y fácilmente reconocibles personajes de la pieza.

La acción se mueve -según precisa el mismo autor, después de nombrar a los personajes- en un Madrid "absurdo, brillante y hambriento". Esos tres adjetivos definen los varios "tonos" de la obra: esperpéntico, cómico y trágico. El mundo de Luces de bohemia provoca, a veces, la risa fácil, inmediata -por la alusión a personajes y hechos conocidos-; otras, el dolor o la protesta ante la injusticia social: siempre nos estamos moviendo en un campo perceptivo en que predomina la empatía, el compromiso emotivo con la realidad configurada. Eso aleja la pieza del plano grotesco y la aproxima a la sátira social, por momentos violenta.

Sin embargo, no podemos dejar de reconocer que, muchas veces, esa realidad familiar, cotidiana, vivida y sentida, se torna sorpresivamente extraña -ya lo iremos precisando- y, entonces la

obra se escapa de los carriles morales de la sátira hacia la estilización grotesca del esperpento: el espectador se encuentra, de pronto, frente a un mundo, que, siéndole conocido, lo sorprende y estremece. Un Madrid brillante y hambriento a la vez -y por eso absurdo- que se esperpentina al reflejarse en el espejo cóncavo, en "esos espejos multiplicadores... llenos de un interés folletinesco" (1).

Como el clásico café modernista, con sus repetidas mesas de mármol, sus consabidos divanes rojos, su piano y su violín, que, de pronto, "una geometría absurda (la palabra es caracterizadora) estravaga". A los espejos (2) se suman aquí, otros dos elementos trasfiguradores:

"El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala-Estrella y Don Latino." (3)

Observemos que entran Max y Latino en el Café Colón como "extraños", -es decir, llevando consigo toda la absurda deformación de la vida española; Max Estrella es mala estrella- pero, a través de los espejos -a los que se suman en este caso los otros objetos señalados-, la deformación se trasfigura en una rítmica superrealidad. La expresión es clara: lo "extraño" adquiere ritmo, lo diverso se unifica, la deformación se configura en la realidad artística

(1) Emma Speratti Piñero ha estudiado la génesis de la técnica deformante del espejo, a lo largo de la obra de Valle Inclán. Apunta también la posibilidad de un modelo pictórico: Goya y los "Caprichos", en los que el espejo es elemento fundamental. La elaboración artística de "Tirano Banderas", Méjico, 1957, pp. 86-87. Otros ejemplos podrían agregarse a los suyos: deformación de un cuello transformado en garrote, y las tres versiones del hombre y la rana, en donde la transformación pasa de la broma a los umbrales del misterio.

(2) Los espejos, elemento decorativo inevitable en los cafés, son un motivo frecuente de la poesía modernista (en Villaespesa, en Carrère) Encontramos la referencia en Zamora Vicente, op.cit., p.18, n.3.

(3) OC, I, p. 928.

del esperpento.

Enseguida, el encuentro con Rubén Darío, presencia habitual en el ambiente, y la conversación posterior, vuelven la pieza a la realidad cotidiana de un café donde las charlas sobre poesía y filosofía eran lugar común^{ensaños} del modernismo. Si eliminamos las acotaciones poco queda de esperpéntico en la escena: solo un retazo de vida diaria, con el que se sentiría fácilmente identificado cualquier contertulio madrileño.

Del mismo modo podríamos mostrar cómo se sentiría familiarizado más de un espectador -o lector-, con el clima sórdido de esa sucia librería de la escena segunda(1), o con las frías madrugadas en la buñolería de Eslava, junto a la taza de aguardiente y los buñuelos, verdaderas "pompas del alba" (2).

III.3. Forma: recursos configuradores. ¿Deformación ocasional o sistemática?

La obra tiene una estructura externa que nos recuerda a la Celestina. Es una sucesión de quince escenas que nos muestran otros tantos ambientes. Hay, pues, un diseño espacial; en apenas poco más de una jornada, Valle Inclán nos presenta diversos sitios de Madrid: calles, rinconadas, paseos y jardines, guardillones, tabernas y cafés, oficinas ministeriales, la redacción de un periódico, una librería, un calabozo y hasta un cementerio.

(1) Pío Baroja, R. Gómez de la Serna, han dejado testimonio de esa covacha y de su librero, en varias ocasiones. También la han evocado otros contemporáneos. Véase Zamora Vicente, op. cit., pp. 31-32.
 (2) Así califica a los buñuelos del tal cafetín Gómez de la Serna en Nostalgias de Madrid, Madrid, 1956, p. 26. Tomamos la noticia de Zamora Vicente, op. cit., p. 57, n. 2.-

Esa apertura espacial responde a un trazado rectilíneo, ya que la acción se va ubicando en distintos ambientes, a los que llegamos guiados por el personaje central en su camino hacia la muerte. Si bien se acumulan alusiones a hechos de épocas diversas, ello no provoca rupturas en la secuencia temporal de los episodios, que comienzan en la bohardilla de Max, al caer la tarde, y concluyen a la noche del día siguiente, en la taberna de Pica Lagartos, cuando, ya enterrado Max -muerto en la madrugada- el "Heraldo" de Madrid da cuenta del suicidio de dos mujeres: la esposa y la hija del poeta.

Pero aquí lo que nos interesa no es el diseño de la pieza, sino los motivos conformadores de ambientes, personajes, objetos, que producen un desajuste de la realidad. Y, como hemos señalado que en el esperpento ese desajuste se logra, principalmente, por deformación y automatismo, veremos hasta qué punto se cumple esa voluntad de estilización en Luces de bohemia; es decir, si los motivos configuradores de lo esperpéntico se dan de manera continua, permanente, o a saltos, de modo ocasional.

III.3.1. Automatismo.

No obstante su realismo inmediato, ambientes y cosas adquieren en algún momento, por la magia del verbo o del sustantivo verbal, por la fuerza del adjetivo calificador, un movimiento excéntrico que los anima en un juego extraño.

La taberna de Pica Lagartos, la corriente taberna madrileña con su mostrador de cinc, su zaguán oscuro y sus jugadores de mus, anima extrañamente su lobreguez "con un temblor de acetileno" (1).

(1) OC, I, p. 953. (El subrayado es nuestro).

La calle enarenada y solitaria en la que entreabre su puerta la Buñolería Modernista, toma un aspecto absurdo en la llama de los faroles, con su "igual temblor verde y macilento" (I, 905). En el sota-banco donde dos mujeres amarillentas y desgredadas, Madame Collet y Claudinita, lloran al genio desaparecido, el ambiente tiene algo de inquietante y fastasmal, que no surge solo del hecho de estar velando a un muerto, sino del claroscuro de algunas imágenes -"en las manos cruzadas el reflejo de las velas"-; del poder maligno que adquieren los objetos, como el brillo de ese clavo "que aguza su punta sobre la sien inerte" (1); o esa campanilla de la escalera que "repentinamente, entrometiéndose en el duelo, cloquea un rajado repique" (1942-943). Y ya, como poseídos del mismo sortilegio, animales y personas también se automatizan, y mientras el perrito, entre "el reflejo inquietante de las velas, agita el muñón del rabo, Dorio de Gadex, Clarinito y Pérez, se esperpentizan contra la pared como "fúnebres fantoches en hilera" (2).

Todos los personajes tienen en cierto momento algo de muñecos (3) a los que se les han roto los hilos, y hasta Max Estrella, con toda su humanidad a cuestas, con su trágica ceguera, avanza como un fantasma "con los brazos abiertos en cruz", figura que tiene más de farsa que de tragedia, ya que el contraste con su Excelencia,

(1) OC, I, p. 942. Eduardo Zamacois refiere la muerte de Alejandro Sawa -modelo original de Max Estrella- y cita la nota del clavo: "dentro del ataúd y a la luz de los cirios, parecía un mármol. Detalle escalofriante. Un clavo de la caja le había lastimado la sien y de la herida salió un hilillo de sangre, que cuajó enseguida." Un hombre que se va, Barcelona, AHR, 1964, p. 172.

(2) OC, I, pp. 942-943. Los subrayados son nuestros.

(3) Quizá podamos exceptuar a la Madre y al Preso. "El anarquista preso...posee verdadera grandeza; la mujer con el niño muerto en los brazos no solo infunde piedad sino horror trágico: es otra Niobe", nos dice Antonio Buero Vallejo, art. cit., 136.

"tripudo, repintado, mantecoso" (I, 926), asentúa las aristas y quita grandeza a los gestos. El Ministro, antiguo condiscípulo de Max, con la bragueta desabrochada, el chaleco suelto y "los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza" (I, 923), es un ridículo fantoche.

Pero quizá los mayores logros en este proceso de automatización de los seres, estén en aquel Don Latino que "guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos como un pelele" (I, 956); en aquella Claudinita que, al final de la escena XIII, tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo "como una muñeca de trapo"; y en la chica de doña Loreta que, con sus patas de caña y sus calcetas caídas, puede ser el esbozo de Manolita, la hija de don Friolera (1).

III.3.2. Máscaras, caricatura, animalización.

La librería de Zaratustra, la redacción de "El Popular", la secretaría del Ministerio, el Café, los jardines, asumen, dentro de su contorno realista, perfiles caricaturescos, en una estilización degradadora que llega hasta la animalización de los personajes.

La sucia cueva del librero, con los cuatro cromos espeluznantes que empapelan los cuatro vidrios de la puerta, con los agujeros de las paredes por donde, en ocasiones, saca su "hocico intrigante" un ratón, es digno marco del "abichado y giboso Librero-la

(1) OC, I, p. 956. También en esa doña Loreta, mujer de un coronel, cuya cursilería y simplicidad quedan definidas con la sola referencia a su entusiasmo por las novelas de entrega, puede verse la prefiguración de la señora teniente de Los cuernos de don Friolera.

cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-"(1). El esperpentó se completa con la mano de fante, calzada con mitón negro, en la que tiembla la palmatoria pringosa; con el loro, que ha puesto el pico bajo el ala; con el grito alborotador del chico pelón, y con los tres intelectuales, reunidos ante el mostrador "como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes"(I, 898).

La sala de la redacción tiene su habitual mesa larga de viejas carpetas y garabateadas cuartillas y, en su derredor, las sillas vacías; pero en la luz quebrada, que juega a través de la verde mampara de la puerta cada vez que entra o sale el Conserje, "se proyecta un recuerdo de garitos y naipes"(I, 917), en el que se recortan las "manos de esqueleto memorialista"(I, 920), con "los dedos de gancho"(I, 916) del galeote de los periódicos.

También la secretaría del Ministro, con su apariencia de timba, se degrada en aquel grillo del teléfono que "se orina en el regazo burocrático"(I, 922) y junto al que Dieguito García-así en diminutivo-se planta en tres brincos.

En el Café Colón, cuya geometría extraña ya hemos indicado, luce "su máscara de ídolo"(I, 928) el gran Rubén Darío; la insistencia en la imagen es sugestiva: "Rubén se recoge estremecido, el gesto de ídolo, evocador de terrores y misterios... Rubén sale de su meditación con la tristeza vasta y enorme escubpida en los ídolos az-

(1) OC, I, p. 896. Guillermo de Torre (op. cit., p. 137), Zamora Vicente (op. cit., pp. 31-33), reconocen detrás de Zaratustra al viejo librero Pueyo, editor de los modernistas. Los contemporáneos-Gómez de la Serna, Pío Baroja, Alberto Insúa, Eduardo Zamacois, Felipe Sassone, Cansinos Assens-concuerdan en destacar la sordidez de la covacha, el desaliño del editor, su gran nariz y su relación, entre taimada y generosa, con los jóvenes poetas. La deformación estaba allí, en la calle de Mesonero Romanos o en la de Jacometrezo, y Valle Inclán no tenía sino que aplicarle su voluntad de estilo, para hacer de ella un esperpento.

tecas"(I,931)

Entre los que recorren el camino de la caracterización zoológica, nadie sale más zarandeado que don Latino de Hispalis. Lazarillo de Max, lo explota cuantas veces puede; su degradación es total:

"El Ministro-Fernández, acompañe usted a ese caballero,
y déjele en un coche.

Max-Seguramente que me espera en la puerta mi perro.

El Ujier-Quien le espera a usted es un sujeto de edad,
en la antesala.

Max-Don Latino de Hispalis:mi perro." (1).

La adjetivación solemne acentúa, por contraste, el efecto degradador de los sustantivos, y Latino de Hispalis es un "cerdo hispalense"(I,934), un "ilustre buey del pesebre belenita"(I,939), al que Max promete immortalizar en una novela:el esperpento(I,938).

La "golfemia" es material propicio para que el lente deformador opere con fuerza y nos dé a ese golfo sucio-el Rey de Portu-

(1)OC,I,p.926.Es decir,casi "mi sombra",según Zamora Vicente,para quien este Latino de Hispalis es el desdoblamiento de Alejandro Sawa-o,lo que es lo mismo,de Max-,su envés,su parte innoble,y en ello funda el repudio violento de Claudinita,para quien don Latino sería la personificación del envilecimiento,del alcoholismo de su propio padre.No compartimos esta presunción de Zamora Vicente (op.cit.,pp. 47-49).No olvidemos que,muerto Max Estrella,don Latino sigue viviendo,y ello resultaría incomprensible si admitimos tal desdoblamiento:el poeta debería haberse llevado consigo a "su sombra",a menos que consideráramos su muerte como el símbolo de la pérdida de todo lo noble y bello de la vida- y no solo de la poesía modernista-;y la pervivencia de Latino,como el triunfo de la miseria moral en el mundo contemporáneo.Esto sería hilar demasiado fino,sobre posibles simbologías de la pieza.Pensamos más bien en un proceso desvalorizado por el camino de la animalización,y el punto de partida sería el recuerdo del perro que sirve de lazarillo a Alejandro Sawa.Zamacois (op.cit.,168),Ruiz Contreras (Memorias de un desmemoriado,Madrid,1946,p.117) y Darío (prólogo a la obra del poeta noctámbulo,Iluminaciones en la sombra) nos traen esa imagen del poeta y su perro.

gal-que se sacude como perro que se espulga,"la cara en una gran risa de viruelas"(I,903);a su coima,la moza Enriqueta Pisa-Bien,"revenida de un ojo"(I,901);en fin,a las viejas procaces,"pintadas como caretas"(I,932).

Hasta los personajes episódicos se reflejan por un instante en el espejo cóncavo,y ya son las vecinas-"agalgada" una,"jamonana,grefias y chancleta",la otra(I,942)-quienes ponen la nota esperpéntica;ya el caricaturesco cochero de la carroza fúnebre,cuya nariz de borracho asoma bajo la peluca de estopa.

III.3.3.Teatralería y parodia.

El recurso paródico de situaciones,gestos,citas literarias,es un rico venero de efectos grotescos,que Valle Inclán buscaba a diario en el teatro chico español,al que era muy afecto(1).

La escena X es una"parodia grotesca del Jardín de Armida",según acota el mismo autor.El espectador tiene ante sí la realidad de "una mozuela pindonga" de "risa desvergonzada"(I,933);pero Max Estrella,ciego,la palpa con mano temblorosa y,guiado por su soñadora fantasía,la confunde con una ninfa:

"La Lunares-Si cuadrase que yo te pusiese al tanto de mi vida,sacabas una historia de las primeras.Responde:¿Cómo me encuentras?

Max-¡Una ninfa!

.....
La Lunares-¿Quieres saber cómo soy?¡Soy muy negra y muy fea.

Max-¡No lo pareces!Debes de tener quince años.

.....
Max-¿Eres pelinegra?

La Lunares-¡Lo soy!

(1)Zamora Vieente ha estudiado minuciosamente estas relaciones con el género chico.Véase op.cit.,passim.

Max-Hueles a nardos.
 La Lunares-¿Porque los he vendido.
 Max-¿Cómo tienes los ojos?
 La Lunares-¿No lo adivinas?
 Max-¿Verdes?
 La Lunares-Como la Pastora Imperio.Toda yo parezco una gitana." (1)

Valle Inclán usa la incongruencia, base de la ironía dramática, para burlarse del poeta bohemio.

En la escena del velatorio, las incongruencias se multiplican, en virtud de la variedad de perspectivas que entran en juego, ante la realidad del cadáver de Max. El primer desajuste se produce cuando, al dolor sincero de la mujer y la hija del poeta, se contrapone la expresión teatralera de fingido pesar de Latino-actitud que no se le escapa al espectador, pues ha visto, en la escena precedente, cómo despojaba de la cartera a su amigo muerto-

"Don Latino-¡Ha muerto el Genio! ¡No llores, hija mía! ¡Ha muerto y no ha muerto!... ¡El Genio es inmortal!... ¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo!...
 Claudinita-¡Usted está borracho!
 Don Latino-Lo parezco. Sin duda lo parezco. ¡Es el dolor!
 Claudinita-¡Si tumba el vaho de aguardiente!
 Don Latino-¡Es el dolor! ¡Un efecto del dolor, estudiado científicamente por los alemanes!" (2)

Parodia del dolor por el choque entre la grandilocuencia de las palabras y la mísera identidad del pícaro que las pronuncia. Pero la burla no termina allí. A poco entra en escena un curioso personaje que se titula Basilio Soulinake y, con pedantería rayana en lo ridículo, inicia una larga perorata científica, pretendiendo que no se está

(1) OC, I, pp. 934-935.

(2) Ibidem, p. 943.

ante un muerto sino solo ante un cataléptico:

"Basilio Soulinake-¿Quién certificó la defunción?En España son muy buenos los médicos y como los mejores de otros países.Sin embargo,una autoridad completamente mundial les falta a los españoles.No es como sucede en Alemania.Yo tengo estudiado durante diez años medicina y no soy doctor...¡Mi amigo Max Estrella no está muerto!Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia." (1)

El escepticismo de la Portera provoca una larga discusión en torno del cadáver,que,por insertarse en una realidad dolorosa,da a la situación dramática un giro grotesco:

"La Portera-Le cuesta a usted el doble,total por tener el fiambre unas horas más en casa;Deje usted que se lo lleven,Madama Collet!

Madama Collet-¡Y si no estuviese muerto!

La Portera-¿Que no está muerto?Ustedes sin salir de este aire no perciben la corrupción que tiene.

Basilio Soulinake-¿Podría usted decirme,señora portera, si tiene usted hechos estudios universitarios acerca de medicina?..yo soy a decirle que no está muerto,sino cataléptico.

La Portera-¡Que no está muerto!;Muerto y corrupto!

.....
La Portera-Usted ha venido aquí a dar un mitin y a soliviantar con alicantinas a estas pobres mujeres,que hartas tienen con sus penas y sus deudas." (2)

Finalmente,la impaciencia del cochero-para quien la muerte es solo oficio cotidiano-y su sabiduría popular,rematan la situación con nuevos toques irónicos:

"El Cochero-¡Que son las cuatro,y tengo otro parroquiano en la calle de Carlos Rubio.

Basilio Soulinake-Madama Collet,yo me hago responsable,

(1) OC, I, p. 946.

(2) Ibidem, p. 917.

porque he visto y estudiado casos de catalepsia en los hospitales de Alemania...

La Portera-; Quiere usted no armar escándalo, caballero?

Madama Collet, ¿dónde tiene usted un espejo?

Basilio Soulinake-; Es una prueba anticientífica. (1)

El Cochero-Póngale usted un mixto encendido en el dedo pulgar de la mano. ^{Se} se consume hasta el final, está fiambre como mi abuelo; y perdonen ustedes si he faltado." (2)

Cierra la escena el grito de dolor de Claudinita, disminuido con el gesto de muñeca rota que le atribuye la acotación.

Se destaca a menudo, gracias a las acotaciones, la grandilocuencia de los gestos que, en contraste con la realidad sorda y mezquina, resultan vacuos y ridículos. Max Estrella llega a la maloliente cueva del librero a reclamar la devolución de unos libros malvendidos por Latino, al que llama pomposamente "mi intendente", y el gesto majestuoso acentuado por la cita literaria de Calderón, tiene en ese momento-el loro acaba de vivar a España-grotesco efecto paródico:

"...El poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza griega.

Max-; Mal Polonia recibe a un extranjero!

Zaratustra-; ¿Qué se le ofrece?

Max-Saludarte, y decirte que tus tratos no me convienen." (3)

El efecto se reitera cuando hace su entrada otro personaje, don Peregrino Gay. Viste un traje de antiguo voluntario cubano, calza alpargatas abiertas de caminante y se cubre la cabeza con una gorra

(1) La ironía acerca de la ciencia alemana, de la que se burla el autor a través de su grotesco devoto, es paralela a la parodia del nacionalismo derechista español, claramente germanófilo, del esperpentillo ¿Para cuándo...?. Cfr. p. 64, n. 4.

(2) OC, I, pp. 917-918.

(3) Ibidem, pp. 896-897.

inglesa, todo lo que le da un extraño aire de trotamundos. La frase pseudo latina en sus labios, completa la peregrina imagen: "¡Salutem plúriman!"

Instantes después de producidas las primeras escaramuzas entre los grupos obreros y los integrantes de la Acción Ciudadana, salen de la buñolería, oliendo todavía a aceite, los Epígonos del Parnaso Modernista, y uno de ellos, Dorio de Gadex, "mima su saludo versallesco y grotesco" (I, 917), al tiempo que aclama a Max, parafraseando a Darío: "¡Padre y Maestro Mágico, Salud!" (I, 907). Y el reiterado vocativo en labios de ese poetastro "feo, burlesco y chepudo", con los brazos abiertos como "alones sin pluma", resulta paródicamente degradador:

"¡Maestro, pongámonos el traje de luces de la cortesía!
¡Maestro, usted tampoco se siente pueblo! Usted es un poeta, y los poetas somos aristocracia. Como dice Ibsen, las multitudes y las montañas se unen siempre por la base."
(1)

Las alusiones literarias menudean cuando Max, ciego y enfermo, marcha, sin embargo, orgulloso, camino del Ministerio. Los modernistas siguen a esa gloria nacional, "el Víctor Hugo de España", a los gritos de "¡Acompañemos al Maestro! ¡Acompañemos al Maestro!" (I, 910). Un Maestro que ha caído en manos del Señor Centurión—nada menos que el Capitán Pitito—, y que será encarcelado por orden de un "pollo chulapón de peinado reluciente, con brisas de perfumería" (I, 911), a quien la canalaja llama Serafín el Bonito.

La escena en la redacción encierra una serie de notas de parodia: comienza con el irónico "¡Juventud, divino tesoro!" (I, 917), con

(1) OC, I, p. 907.

que don Filiberto saluda a esos hambrientos, tristes y ridículos rap-sodas de un movimiento en decadencia; sigue con el juego verbal del nombre de Latino-pícaro madrileño nacido en la Bética Hispalis, y con sus toques de cábala y magismo-; y concluye con la referencia bíblica del Ecclesiastés(1), y la glosa burlona del discurso político:

"Dorio de Gadex-...'; Todas las fuerzas vivas del país están muertas!', exclamaba aún ayer en un magnífico arranque oratorio nuestro amigo, el ilustre Marqués de Alhucemas. Y la Cámara, completamente subyugada, aplaudía la profundidad del concepto, no más profundo que aquel otro: 'Ya se van alejando los escollos'. Todos los cuales se resumen en el supremo apóstrofe: 'Santiago, y abre España, a la libertad y al progreso'."(2).

La solemne grandilocuencia con que Max comienza su parlamento con el viejo condiscípulo, cuyo gesto en el momento de la despedida tiene-según Valle Inclán-todo el "arranque de un Cómico viejo en el buen melodrama francés"(I, 926), se acompaña con numerosas referencias literarias: ciego como Homero y como Belisario-dice el poeta citando a Hugo(3)-, su ceguera es un regalo de Venus. Todavía conserva su altivez, y reclama un castigo para los miserables y "un desagravio a la Diosa Minerva"(I, 924). Pero la España trágica de Max exigía la inversión de la imagen en el espejo cóncavo, y el Homero de las le-

(1) "Don Filiberto-; Me ha llenado usted la carpeta de tierra!
Dorio de Gadex-Es mi lección de filosofía; Polvo eres, y en polvo te convertirás!". OC, I, p. 920.

(2) Ibidem, p. 920.

(3) Ibidem, p. 924. Lo señala Zamora Vicente, op. cit., p. 127. Ya Rubén Darío, a propósito de Alejandro Sawa, dice: "...como en el verso de Hugo, que adoraba en su juventud, fue ciego como Homero y como Belisario." Prólogo a Iluminaciones en la sombra, Madrid, 1910. Cit. por Luis Granjel, "Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa", CHA, LXV, nº 195 (1966), 439.

tras, adorador de los dioses olímpicos, termina por aceptar el dinero que le ofrece su Excelencia:

"No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de su Excelencia!" (1)

La ironía ha desembocado en el sarcasmo. En seguida, Max y su lazarillo marcharán hacia un café, y otra vez el poeta se dejará arrastrar hacia el ademán arrogante y el verbo ampuloso: "¿Qué tierra pisamos?", pregunta Max. "El Café Colón", le responde Latino. Una "tierra" que Rubén Darío pisa frecuentemente para beber, silencioso, sus vasos de ajeno. Max se acerca entonces al pontífice de los modernistas, y lo saluda con gesto solemne, ritual:

"El ciego se detiene ante la mesa y levanta su brazo,
con magno ademán de estatua cesárea.
Max- ¡Salud, hermano, si menor en años, mayor en prez!
Rubén- ¡Admirable! ¡Cuánto tiempo sin vernos, Max! ¿Qué haces?
Max- ¡Nada!
Rubén- ¡Admirable!" (2)

La magnificencia del gesto y la palabra queda desvirtuada por la vaciedad de ese "¡Nada!", que rubrica el exclamativo de Rubén(3). La parodia es evidente: a través de contrastes verbales y de mímica, el autor entona las exequias burlonas del modernismo, rebajado a una serie de ademanes gastados y frases estereotipadas. Todo el diálogo es una sucesión de expresiones altisonantes, cortadas por el desgarró verbal de Latino; otra vía de la ironía dra-

(1) OC, I, p. 936.

(2) Ibidem, p. 928.

(3) Varios contemporáneos-Ramón Gómez de la Serna en Retratos contemporáneos, Buenos Aires, 1941, p. 297; Ricardo Baroja en Gente del 98, Barcelona, 1952, p. 19-han destacado el "¡Admirable!" como expresión característica de Rubén Darío. Véase Zamora Vicente, op. cit., p. 132, n. 4.

mática: el entrecruzamiento del lenguaje modernista con voces plebeyas y hasta jergales.

Cuando don Latino, arrebatado por la elocuencia de Rubén Darío en torno de la Magia y de la Gnosis, lleva la conversación hacia el terreno teosófico, el escepticismo de Max reduce las disquisiciones esotéricas de sus cofrades modernistas, a la vana charlatanería de una vieja:

"Don Latino-...La Creación, que es pluralidad, solamente comienza en el Cuatrivio. Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es Sagrado!
Max-; Calla, Pitágoras! Todo eso lo has aprendido en tus intimidades con la vieja Blavatsky." (1)

Podría pensarse que el autor se burla también de sí mismo, de sus propias lucubraciones esotéricas de La lámpara maravillosa, pero el giro grave que, en seguida, toma el diálogo, no nos permite hacer afirmaciones categóricas. La figura de Rubén Darío va adquiriendo, con su declarado catolicismo y su temor a la muerte, cierto aspecto misterioso, lejano, de vate o profeta (2). Precisamente, a continuación se recuerda la muerte—apenas nacida—de una revista de Villaspesa, y es Darío quien, indirectamente, vaticina la muerte del modernismo; "con gesto sacerdotal" (I, 931) evoca al Marqués de Bradomín que, encerrado en su aldea, se prepara a morir:

"Rubén-
!!! La ruta tocaba a su fin,
en el rincón de un quicio oscuro,
nos repartimos un pan duro,
con el Marqués de Bradomín!!!

(1) OC, I, p. 930.

(2) En el retrato que hace Ricardo Baroja del poeta, destaca su actitud extática, "su inmovilidad de Buda". Op. cit., p. 219, n. 3

El Joven-Es el final, maestro.
 Rubén-Es la ocasión para beber por nuestro estelar amigo.
 Max-¡Ha desaparecido del mundo!" (1)

El final de la escena tiene, pues, el sentido de un responso, acentuado por los acordes de la bohemia romántica. En suma: ¿Valle Inclán se burla de un estilo literario o siente la nostalgia de su paso definitivo? Quizá ambas cosas, porque la ironía que domina toda la escena se trueca, a la postre, en una evocación melancólica de París y de "Papá Verlaine" (I, 932).

En el entierro de Max, el dolor de los pocos amigos que acompañan al poeta a su última morada también adquiere un sesgo burlesco, y la queja acerca de la miseria de los jornales, se quiebra con la comicidad de la parodia literaria:

"El Marqués-¿No habéis conocido ninguna viuda inconsolable?
 Un sepulturero-¡Ninguna! Pero pudiera haberla.
 El Marqués-¿Ni siquiera habéis oído hablar de Artemisa y Mausoleo?
 Un sepulturero-Por mi parte ni la menor cosa.
 Otro sepulturero-Vienen a ser tantas las parentelas que concurren a estos lugares, que no es fácil conocerlas a todas." (2)

III.4. El personaje. ¿Tipo o individuo? ¿Ser absoluto o histórico?

Al señalar algunos de los recursos en torno a los que se conforma la obra, hemos insistido en motivos grotescos configuradores de una estética del esperpento. Eso nos induciría a suponer que,

(1) OC, II, p. 931.

(2) Ibidem, p.p. 951-952.

en Luces de bohemia, se cumplen las normas que se habían propuesto. Pero no nos engañemos: pese a los numerosos pasajes señalados, en que los personajes se automatizan con gestos repetidos, desaparecen tras una máscara, se detienen en una actitud teatral o en una frase hueca, la técnica del espejo cóncavo no ha logrado quitarles, por completo, su entidad histórica. No ha operado sistemáticamente, y, tras las imágenes deformadas, la expresión de sentimientos humanos -rabia, impotencia, rebeldía, vergüenza, cinismo, codicia- alterna con impulsos de la mecánica literaria que animan a esos seres.

Los personajes esperpénticos, en cambio, son tipos vaciados de sustancia histórica; el tiempo en ellos está detenido en un gesto, en una mueca. Son interiormente estáticos, pese a su movimiento externo: tienen valor absoluto como los personajes de la tragedia, solo que al revés (1).

Dejemos de lado al Preso y a la Madre, que, aunque no están individualizados, quedan totalmente fuera de la forma esperpéntica, porque no hay en su trazado ni deformación ni automatismo. Su condición genérica los acerca a la tragedia. ¿Aspirarán a ser los héroes trágicos del mundo de hoy? En cuanto al resto, es indudable que Luces de bohemia nos ofrece a un agonista -Max Estrella- y a un coro (2)

(1) Precisamente, en esta transformación del héroe clásico en fanteche en "little man", movido por una fuerza extraña, radica, para J.L. Brooks, la característica del esperpento: "The place of the god has been taken by man-made conventions." "Valle Inclán and the esperpento", BHS, XXXIII, n.º 3 (Liverpool, 1956), 159.

(2) Del mismo año es Divinas Palabras, con su coro de enfermos y mendigos. "En esta hora del socialismo no me parece que puede ser el individualismo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales", parece haber dicho, cierta vez, Valle Inclán a G. Martínez Sierra, art. cit. Gaspar Gómez de la Serna las recoge en España en sus episodios nacionales, Madrid, 1954, p. 94.

El protagonista no es todavía el personaje multitudinario, como ocurrirá en El ruedo ibérico, sino ese representante vital de poeta romántico y bohemio, lleno de grandezas y debilidades, que es Máximo Estrella.

La visión colectiva de los hechos históricos se insinúa, sin embargo, a través de los distintos ángulos de enfoque que, de la particular realidad de España, nos ofrecen los individuos que acompañan al poeta en su camino desde la ceguera física a la luz de la razón. Porque el vagar de Max es real y simbólico a la vez: es la busca de una nueva forma estética que exprese la dolorosa miseria de España.

En esa búsqueda, el personaje se va perfilando como el eje de una tragedia en la que es la sociedad y no la fatalidad quien guía sus pasos: Max-y también los otros poetas-es la víctima de un mundo histórico en el que sus aspiraciones no tienen cabida. Esa temporalidad no le permite alcanzar la dimensión trágica, ni la categoría de esperpento(1).

(1)"Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Solo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante." Carta de Valle Inclán de 1924. Cit. por E. Speratti Piñero, op. cit., p. 93. No podemos afirmar hasta qué punto esta declaración de Valle Inclán puede ser tomada demasiado en serio, pero lo cierto es que, como ya lo destacamos, no soporta los elementos de una sociedad burguesa a la que puedan atribuirse todos los males presentes. Su referencia, por otro lado, a la herencia africana como causa de la "barbarie ibérica"- "España en su concepción religiosa, es una tribu del Cantro de África" (OC, I, p. 899)- se reitera en Los cuernos de don Friolera y en El ruedo ibérico. En suma, el sino trágico suplantado por el determinismo histórico.

Es innegable que hay un proceso de degradación en ese poeta ciego que, a lo largo de las varias escenas, va perdiendo su orgullo, su rebeldía, primero; sus ilusiones después; la propia autocompasión, al fin.

"Es el héroe trágico hecho pelele, y el poeta clásico convertido en titifitero indiferente que precisa la índole del esperpento... Max es pintor objetivo de su condición absurda", dice Anthony Zahareas(1). No consideramos acertada la condición objetiva que el crítico atribuye al personaje: el proceso desvalorizador se produce como consecuencia del choque con una realidad social determinada, a través del dolor y la agonía, del sarcasmo y la crítica.

Máximo Estrella no es un esperpento, sino un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, autor de crónicas, y noctámbulo pertinaz. Cercado por la miseria, comparte un pobre guardillón con su triste y fatigada mujer y su hija Claudinita. No obstante la desesperanza y los pensamientos suicidas, conserva todavía el gesto altivo, y "su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes"(2). Pero la voluntad y el orgullo—"Y soy el primer poeta de España. ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna!"(I, 908)—cederán poco a poco ante las circunstancias adversas que Valle Inclán le crea con el diseño de una sociedad corrompida.

Primero es el gesto soberbio al entrar en la cueva de Za-

(1) "La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle Inclán", Ins, nº 203 (Madrid, 1963), 1.

(2) El "decoro escultórico" de las Sonatas se filtra todavía entre el desgarró de pícaros y bohemios. OC, I, p. 894.

ratustra, para reclamar por el engaño de que ha sido víctima, y en seguida, ante la seña cómplice de don Latino y el librero, que Max no ve pero intuye, toda su dignidad se viene al suelo y prorrumpe en improperios. El deterioro va en aumento y hace crisis la herida abierta, trágicamente abierta en su dignidad, hacia el final de la escena V y comienzos de la VI; al poeta, confundido con un golfo cualquiera, lo llevan al calabozo:

"Un guardia-¡Camine usted!
 Max-No quiero.
 Serafín el Bonito-LLévenle ustedes a rastras.
 Otro guardia-¡So golfo!
 Max-¡Que me asesinan! ¡Que me asesinan!
 Una voz modernista-¡Bárbaros!" (1)

Y en el medio del atropello, la nota burlona por provenir de don Latino: "¡Que es una gloria nacional!" (I, 913). Impotencia y rabia, después de la explosión de rebeldía con que intenta justificarse frente al Preso, se resumen en llanto, al final de la escena.

Nuevamente, el gesto de rebeldía, la actitud orgullosa, ante el Ministro: el poeta reconoce su situación de desamparo-"soy ciego, me llaman poeta, vivo de hacer versos y vivo miserablemente" (I, 924)-, pero exige una satisfacción por la afrenta recibida: "Llego en mi hora. No vengo a pedir nada. Vengo a exigir una satisfacción y un castigo". Sin embargo, el mundo no está para noblezas, y el héroe trágico arrojará al fin la máscara del orgullo y aceptará, en lugar del desagravio, la limosna del amigo: "Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me dan dinero, y que lo acepto porque soy un canalla..." (I, 926).

(1) OC, I, p. 913.

"Aunque tenaz, a Max le falta un Sancho simpatizante sobre quien proyectar sus ilusiones—comenta Anthony Zahareas—Sin poder compartir su vitalismo imaginario, sus ilusiones parecen absurdas."

(1). A ellas se entrega en varias ocasiones:

"Max—¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente! ¡Está hermosa la Moncloa!... ¡Hay que volver a París, Collet!... ¡Hay que renovar aquellos tiempos!

.....

Madame Collet—¿Pero qué ves?

Max—¡El mundo!

Madame Collet—¿A mí me ves?

Max—¡Las cosas que toco, para qué necesito verlas!" (2)

Intento vano de rescatar el individualismo romántico sepultado por la burguesía capitalista.

Cuando acaricia a la mozuela sucia y procaz (3), su soñadora imaginación la confunde con una ninfa poética. Su quijotismo resulta grotesco porque ahí está la realidad castigando las ilusiones, y la desvergüenza de la muchacha desvirtuando la imaginación. Parodia esperpéntica de la que lo saca "la tos asmática de Don Latino" (1, 935).

De allí en adelante, quebrada la voluntad, todas las ilusiones, Máximo Estrella—ya sólo Mala-Estrella—, mínimo poeta, solo anhela morir en paz; pero, al finalizar sus andanzas nocturnas, cree ver, en

(1) Art. cit., I. De modo distinto opina Gonzalo Sobejano, para quien Latino es el Sancho de la caballería bohemia: "Max y don Latino, quijote y sancho de la andante caballería bohemia". E insiste: "No has tenido el talento de saber vivir", dice ese sancho a este don quijote". "Luces de bohemia, elegía y sátira", PSA, XLIII, nº127 (Madrid-Palma de Mallorca, 1966), 92.

(2) OC, I, p. 894.

(3) Cfr. p. 75.

una nueva alucinación, el entierro de Víctor Hugo—"símbolo del entierro del romanticismo y presagio de su propia muerte inminente" (1). Verdadero canto de cisne de una bohemia que, bajo los últimos resplandores del sol, marcha hacia la nada:

"Max-Latino, me parece que recobro la vista, ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?
 Don Latino-No te alucines, Max.
 Max-Es incomprensible cómo veo.
 Don Latino-Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces.
 Max-¿A quién enterramos, Latino?
 Don Latino-Es un secreto que debemos ignorar.
 Max-¡Cómo brilla el sol en las carrozas!" (2)

Poco antes, burlándose de su propio dolor, de su propio fracaso, ha enunciado, entre veras y bromas, la nueva teoría estética, la que corresponde a su grotesca tragedia humana, a la grotesca tragedia de España. Esta no causa piedad ni provoca terror, porque carece de la grandeza que el destino, que el "fatum", otorga a los héroes-hombres o reinos. La sociedad-una sociedad burguesa, capitalista-ocupa ahora el lugar de la fatalidad, y en ella no hay sitio para la grandeza del héroe clásico, sino solo para la caricatura de ese fantoche que es el hombre moderno. Entonces, Max, autor, va a esperpentizar su propia muerte:

"Max-Latino, entona el gori-gori.
 Don Latino-Si continúas con esa broma macabra, te abandono.
 Max-Yo soy el que se va para siempre.

 Don Latino-... ¡Incorpórate! ¡No tuerzas la boca, condenado! ¡Max, Max! ¡Condenado, responde!

(1) Gonzalo Sobejano, art. cit., 95.

(2) OC, I, p. 940.

Max-Los muertos no hablan.
 Don Latino-Definitivamente, te dejo.
 Max-Buenas noches." (1)

Y para que la parodia de la muerte del "héroe" alcance la dimensión esperpéntica, una última burla de Latino. El "amigo-perro", con gesto de funámbulo, se cuelga por un callejón llevándose la cartera del poeta: "...sería un crimen, dejarte la cartera encima para que te la roben; Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana." (I, 941).

Desde ese momento, Max solo será un bulto junto a un perro vagabundo que levanta "el ojo legañoso como un poeta al azul de la última estrella" (I, 941). Sin embargo, allí están su mujer, llena de humano dolor, y su hija Claudinita, para recordarnos, con su actitud suicida, que Max no era mero fanteche, sino un individuo ligado a circunstancias históricas determinadas. El sincero pesar de las mujeres le devuelve su ser humano, aunque finalmente la noticia del suicidio se resuelva en una nueva pirueta: la burla se encarna, una vez más, en la falsa piedad de don Latino y en el paródico efecto que encierra la alabanza final de un borracho:

"Pica Lagartos-¡Ahora usted hubiera podido socorrerlas!
 Don Latino-¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!
 Pica Lagartos-¡El mundo es una controversia!
 Don Latino-¡Un esperpento!
 Pica Lagartos-¡Cráneo privilegiado!" (2)

En suma, ni héroe trágico, ni esperpéntico, aunque por momentos haya en él cierta grandeza y en otros, rasgos grotescos. Un individuo-no un tipo-, un ser cargado de historicidad. Por eso, a ningún

(1) OC, I, p. 941.

(2) Ibidem, p. 957.

crítico se le ha escapado la identidad de Max Estrella con el poeta andaluz: es el doble literario de Alejandro Sawa, sevillano y también escritor.

Las coincidencias son manifiestas: la ceguera, la hermosa cabeza escultórica(1), la pobreza, el orgullo, el recuerdo de la vida en París(2), la bohemia nocturna en el Madrid de principios de siglo, el entierro mísero(3); y hasta detalles como los ya mencionados del clavo en el ataúd y del perro lazarillo, o el de una carta, rodeada de circunstancias familiares muy cercanas. Una pobreza sin fronteras hunde a la familia de Max en la desesperación; una carta del Buey Apis(4) anuncia al poeta el rechazo de sus colaboraciones periodísticas, y Max propone a su mujer, como única salida, el suicidio:

"Max-Vuelve a leerme la carta del Buey Apis.
 Madama Collet-Ten paciencia, Max.
 Max-Pudo esperar que me enterrasen.
 Madama Collet-Le toca ir delante.
 Max-¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas!
 ¿Dónde gano yo veinte duros, Collet?
 Madama Collet-Otra puerta se abrirá.
 Max-La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente." (5)

(1) "Era Sawa un joven de cabeza artística, melena romántica". Luis París, "Alejandro Sawa", en su Gente nueva, Madrid, s/f, p.103. Cit. por Luis Granjel, art. cit., p.431.

(2) Cfr. p.88. Sawa, según testimonios de sus contemporáneos, fue asiduo frecuentador de los cafés de París, donde era leyenda que había recibido un beso de Víctor Hugo en la frente. Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán, Buenos Aires, 1941, p.323.

(3) Zamora Vicente, op.cit., p.43.

(4) Tras el apodo de Buey Apis se oculta algún nombre del periodismo y quizá de la política. Zamora Vicente, op.cit., p.53.

(5) OC, I, p.893.

En la vida de Sawa hubo también un intento de suicidio, que el propio Valle Inclán reveló a Rubén Darío al comunicarle la muerte del escritor(1). Se sabe, además, que la viuda escribió al poeta nicara^güense una carta para agradecerle su ayuda: "¿Qué puedo decirle? Lo vulgar: darle las gracias por mi hija y por mí"(2).

Madama Collet queda entonces identificada con la viuda de Sawa, la francesa Jeanne Poirier, y Claudinita, con esa hija sobre cuya existencia real hay datos ciertos y precisos(3).

Si insistimos en la relación que los personajes de Luces de bohemia tienen con la vida contemporánea es para limitar, una vez más, la frecuente afirmación de que en la obra se cumplen las cualidades del esperpento. Entre los personajes sobresalientes solo la imagen de don Latino no ha podido asociarse con ninguno de los contemporáneos. Además de Max Estrella, su esposa y su hija, también los otros personajes, con su exuberante carga humana, están arrancados de la realidad histórica coetánea, y su filiación ha sido denunciada por varios críticos. Algunos conservan su nombre real, como Rubén Darío(4) y Dorio de Gadex, seudónimo del gaditano Antonio Rey Moliné, autor de cuentos y breves ensayos críticos.

(1) "El fracaso de todos sus intentos por publicarlo [es una referencia al último libro de Sawa, Iluminaciones en la sombra,] y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en "El Liberal", le volvieron loco los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse." Cit. por Zamora Vicente, op. cit., p. 44. Puede leerse la carta íntegramente en Dictino Álvarez, Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles), Madrid, Taurus, 1967, p. 70.

(2) Cit. por Zamora Vicente, op. cit., p. 43. Véase Dictino Álvarez, op. cit., p. 72.

(3) Véase Zamora Vicente, "Tras las huellas de Alejandro Sawa. (Notas a Luces de bohemia)", Fil., XIII (Buenos Aires, 1968-1969), 383-395.

(4) Otra superposición de tiempos: Rubén Darío, muerto en 1917, aparece vivo en momentos en que se habla de la reciente desaparición de Galdós—"Don Benito el Garbancero"—, esto es, en 1926.

Otro de los jóvenes modernistas mantiene su verdadero nombre: Gálvez es Pedro Luis de Gálvez, sonetista famoso entre los postubernianos. Más difícil es individualizar a los restantes "epígonos del Parnaso Modernista" (1).

Ciertas figuras históricas aparecen escondidas tras un nombre supuesto; sin embargo, alguna característica de sus vidas permite reconocerlos. Tal es el caso de don Peregrino Gay, apodo en el que palpitan las andanzas de aquel trotamundos que fue Ciro Bayo, autor, precisamente, de "El peregrino entretenido" y de El peregrino en Indias:

"Ha entrado en la cueva un hombre alto, flaco, tostado del sol... Es el extraño Don Peregrino Gay, que ha escrito la crónica de su vida andariega en un rancio y animado castellano, trastrocándose el nombre en Don Gay Peregrino." (2)

La estampa que Valle Inclán nos traza es muy cercana de la que nos han dejado otros contemporáneos (3). En ocasiones, de entre la insistente deformación de un personaje, se escapa algún indicio individualizador: en el sucio y giboso librero se reconoce al editor Pueyo (4), y en el monigote que ocupa el Ministerio de la Gobernación, al periodista Julio Burell, amigo de los intelectuales (5).

(1) Véanse Guillermo de Torre, op.cit., p.137, y Zamora Vicente, op.cit., pp.38-40.

(2) OC, I, p.897.

(3) Véanse los testimonios de Zamora Vicente, op.cit., pp.30-31, Guillermo de Torre, op.cit., p.137, Luis Granjel, "Maestros y amigos del 98: Ciro Bayo", CHA, LXIX, n.º 206 (1967), 201-218, y Joseph H. Silverman, "Valle Inclán y Ciro Bayo", NRFH, XIV, n.º 1-2 (1960), 73-88.

(4) Cfr. p.73, nl. El mote Zaratustra, recuerda el entusiasmo de la juventud de ese entonces, por el filósofo alemán: más de un escritor debió de llevar ese apodo. Véanse Guillermo de Torre, op.cit., p.137 y Zamora Vicente, op.cit., p.33.

(5) Zamora Vicente, op.cit., pp.33-34 y Guillermo de Torre, op.cit., p.137. Cepeda Adán relaciona al Ministro con Augusto González Besada, amigo de Valle Inclán durante los tiempos de estudiante compostelano. Art.cit., 241.

Detrás de la burla pertinaz que el autor hace de este personaje, asoma una nota cálidamente humana, que rompe el diseño esperpéntico:

"El Ministro-; Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un renegado del mundo del ensueño. ¡Yo, sí!
 Dieguito-; Lo lamenta usted, Don Francisco?
 El Ministro-Creo que lo lamento." (I)

También aparece la individualidad histórica tras la figura un tanto ridícula de ese "periodista alemán, fichado en los registros policíacos como anarquista ruso", Basilio Soulinake, "un hombre alto, abotonado, escueto, grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos bajo el testuz de bisonte obstinado" (I, 945); se insiste en mencionar a Ernesto Bark, emigrado a España después de la guerra (2).

Deben sumarse a esos seres reales, apenas disimulados tras la máscara o el gesto automatizado, las continuas alusiones, ya

(1) OC, I, p. 927.

(2) En La corte de Estella -trozo novelesco que parece arrancado de La guerra carlista- encontramos a un tal Pedro Soulinake, de mejillas descarnadas, mirar triste y barba retinta. "Era un emigrado polaco que iba con los húsares desde el comienzo de la campaña". Este conde Soulinake le daba a todas las cosas un profundo sentido religioso, "pero de religiosidad nueva y atea. Había venido a la guerra de los liberales españoles, porque de lejos le parecía bella como un amanecer." Desengañado, se fue con los carlistas, y llegó a experimentar ante los santos de piedra de una vieja iglesia gótica "el ansia temblorosa de volver a creer." La imagen física difiere bastante de la de Luces de bohemia, pero ambas coinciden en la exaltación que, quienes lo conocieron, atribuyen a Ernesto Bark. La corte de Estella apareció en la revista mensual "Por esos mundos", XI, nº 180 (Madrid, 1910), 4-14. Jacques Fressard publicó el relato en CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 347-367. Valle Inclán vuelve a hablar del polaco Soulinake en La lámpara maravillosa: "... es un polaco místico y visionario que viene a sentarse bajo mi parral por las tardes, cuando se pone el sol", un individuo "de barbas apostólicas y claros ojos de mar". OC, II, pp. 573-574. Véase Zamora Vicente, op. cit., pp. 34-37.

señaladas, a conocidos políticos y académicos, al Rey y hasta, en tóque rápido y malicioso, al candidato de los carlistas, Jaime de Borbón y Parma:

"La Pisa Bien -¿Viaja usted de incógnito? ¿Por un casual, ^{sá usted Don Jaime?}
El Borracho -¡Me has sacado por la fotografía! (1)

Don Jaime era muy aficionado a los viajes, y siempre tenía en danza a la policía. Un nombre ha bastado para hacer entrar en la pieza un ramalazo de crónica periodística. Otro tanto sucede con la mención aislada del Sargento Basallo para ocupar el sillón académico:

"Clarinito -Maestro, nosotros los jóvenes impondremos la candidatura de usted para un sillón de la Academia.

Dorio de Gadex -Precisamente ahora está vacante el sillón de Don Benito el Garbancero.

Max -Nombrarán al Sargento Basallo." (2)

En fin, toda la picaresca que desfila por la taberna, la buñolería, las calles y rinconadas, estaba ahí, viva y palpitante, formando el trascoro de ese Madrid "absurdo, brillante y hambriento" del reinado de Alfonso XIII, y verdadero semillero del sainete y de la tragedia grotesca de Arniches. Hasta se ha querido encontrar el modelo vivo de la Pisa Bien en una vendedora ambulante de lotería, que vivía de manera misteriosa, y a la que se la llamaba "Ojo de plata" (3). El escritor no necesitó, entonces, aplicar la lente esparpéntica para darnos a esa mujercuela sucia, "revenida de

(1) OC, I, p. 904.

(2) Ibidem, p. 908. En la edición en periódico de 1920 figuraba el nombre de Torcuato Luca de Tena, fundador del "ABC" y de "Blanco y Negro", en lugar del sargento Basallo, cautivo en África después de la derrota de 1921, y objeto, a su regreso, de agasajos, audiencias con los reyes, profusión de retratos y medallas con su efigie. Véase Zamora Vicente, op.cit., pp. 109-111.

(3) Francisco Madrid, op.cit., p. 248.

un ojo".

En cuanto a Bradomín, aunque personaje literario, no olvidemos cuánto de autobiográfico encierra este viejo Marqués, de cuyo aristocratismo no quiere desprenderse Valle Inclán:

"El Marqués -Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la guerra. ¿El contaba otra cosa?

Rubén -Contaba que ustedes se habían batido juntos en una revolución, allá en Méjico.

El Marqués -¡Qué fantasía! Max nació treinta años después de mi viaje a Méjico (1). ¿Sabe usted la edad que yo tengo? Me falta muy poco para llevar un siglo auestas. Pronto acabaré, querido poeta.

Rubén -¿Usted es eterno, Marqués?

El Marqués -¡Eso me temo, pero paciencia!" (2)

¿Trasunto del propio deseo de Valle Inclán de eternizarse con su obra? Sería aventurado afirmarlo, pero la identificación con el personaje literario cuando finaliza la escena ya no puede negarse:

"El Marqués -...quiero que usted me ayude a venderle a un autor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín...; No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!

Rubén -¡Admirable!" (3)

La exclamación del poeta, que lo dibuja de cuerpo entero, y la referencia apenas disgregada a la desastrosa aventura agrícola de Valle Inclán en la finca La Merced (cercana a La Puebla del Caramiñal), dan al diálogo un sentido crítico y profundamente humano: Valle-Bradomín y Rubén Darío se alejan del cementario donde acaban de enterrar al modernismo.

(1) Valle Inclán viajó a Méjico por vez primera, precisamente en 1892.

(2) OC, I, p. 950.

(3) Ibidem, pp. 952-953.

III.5. Conclusiones

Actitud subjetiva, personalizada; ambientes y hechos cargados de realidad; y personajes históricos, aunque a veces se desorbitan o mecanicen, (1) hacen de Luces de bohemia una sátira social, que pisa ya los umbrales del espérento. Creemos, sin embargo, que la calificación de sátira social es demasiado simplista y no revela el otro aspecto sustancial de la obra, que hemos destacado reiteradamente: su carácter de testimonio de la historia literaria como responso del esteticismo modernista (2). La obra ofrece en realidad, dos caras: la crítica social, desembozada o irónica, y el canto fúnebre a las últimas "luces de bohemia" que se apagan.

La escena del calabozo, ya aludida, es un ejemplo claro de esa doble vertiente creadora: Max -el poeta anarquista- y Mateo -el obrero anarquista- se unen en un mismo ataque agresivo contra el momento histórico que les toca vivir (3). Pero Max es un poeta, y aunque a veces el autor lo presente como el ridículo maestro de un movimiento literario en decadencia, otras lo exalta como el profeta de una nueva estética:

"El Preso -Usted no es proletario.

Max -Yo soy el dolor de un mal sueño.

El Preso -Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.

(1) Personajes y hechos de El ruedo ibérico son también, en su mayoría, históricos, como se verá más adelante; pero esa materia se elabora de modo distinto. Cfr. cap. II, pp. 29-38.

(2) "Obra crucial, de encrucijada, en el estilo de Valle Inclán, porque ofrece a la vez sus dos modos mayores de expresar artísticamente la realidad: el monumento y el espérento...monumento fúnebre consagrado a la bohemia heroica y ...espérento irónico y sarcástico dedicado a los gusanos de una España invertebrada". Gonzalo Sobejano, art. cit., 106.

(3) Cfr. p. 60.

Max -Yo soy un poeta ciego." (1)

El derecho divino a crear con la palabra está claramente manifiesto:

"Max -...Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva.

El Preso -Mi nombre es Mateo.

Max -Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo derecho al alfabeto. Escucha, para cuando seas libre, Saulo. Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta." (2)

En ese momento Max Estrella comprende que al modernismo se le abre la perspectiva de reconciliarse con la realidad social, humanizándose y perdiendo su vacuidad retórica (3). La posibilidad es el esperpento.

La escena comentada es el eje vertebral de la obra, y quizá no sea casual el hecho de que el autor la haya ubicado en el centro de su desarrollo. Agregada con posterioridad a la publicación periódica, podemos suponer que Valle Inclán escribió la escena VI, después que había entonado los funerales del individualismo romántico y modernista, y enunciado la teoría del esperpento, para ofrecer al modernismo una vía de superación a través de la nueva forma estética. De este modo Luces de bohemia, sátira social y elegía al mismo tiempo, abre el camino hacia el esperpento.

(1) OC, I, p. 914.

(2) Ibidem, p. 915.

(3) "...obra crucial también -insiste Gonzalo Bobejano- en sentido histórico y social: producto de ese momento crítico en que la generación 'bárbara' de 1898 va siendo relevada por otras promociones menos dadas al libertinaje del individualismo, y en que el artista de ayer y el obrero de mañana intentan alargarse los brazos por encima del capital, la burocracia y la masa inerte...". Art.cit., p. 106.

IV-TEATRO ESPERPÉNTICO: MARTES DE CARNAVAL

IV.1. "Los cuernos de don Friolera. Versiones distintas del tema del honor.

En 1921 Valle Inclán publica, en "La Pluma", Los cuernos de don Friolera, que se reedita en 1930 con Las galas del difunto y La hija del capitán, bajo el título Martes de carnaval y la calificación añadida de Espérrpentos. Así entramos francamente en el verdadero teatro esperpéntico.

En Los cuernos de don Friolera se usa paródicamente el tema de la honra, desde una perspectiva distanciada que coloca al autor en la actitud impasible y superior del que crea, como surge de las palabras de don Estrafalarario, el vocero de esa estética:

"Don Estrafalarario -...Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos... (1)

Don Manolito -Póngamelo usted más claro, Don Estrafalarario ¡Explíquese!

Don Estrafalarario -Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos son incapaces para la emoción estética de la lidia. Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina... Y paralelamente, ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: reservamos nuestras bur-las para aquello que nos es semejante... Mi estética es una superación del dolor y de la risa...

.....
Don Manolito -¡Usted, Don Estrafalarario, quiere ser como Dios!" (2)

El autor no debe regocijarse ni entristecerse con la suerte de sus criaturas; situado del otro lado de la vida, las contempla desde la inmortalidad, con esa visión distante que el arte

(1) Don Estrafalarario es un vasco anarquista, clérigo hereje, "un espectro de antiparras y barbas" (I, 991), quizá un poco el mismo Valle Inclán en figura y espíritu.

(2) OC, I, pp. 992-993.

exige, si no se quiere caer en sentimentalismos reñidos con la nueva forma de expresión. Solo la emoción estética es admisible:

"Don Estrafalarío -Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera..." (1)

La obra se estructura en tres partes, que son otras tantas visiones -y formas, consecuentemente- del mismo tema. En la primera parte, llamada "Prólogo", la "tragedia" del Teniente Friolera se representa en un corral. Sus personajes son dos muñecos, cuyos hilos mueve un titiritero: el fantoche "de brazos aspados" (I, 993) y la moña con "cara de luna y pelo de estopa" (I, 994). Asisten a esta representación un grupo de feriantes y los dos vascos, Estrafalarío y Manolito. El Bululú inicia la función con las formas usuales en este tipo de teatro: "¡Mi Teniente Don Friolera, saque usted la cabeza de fuera!". Dialoga después con sus muñecos y los incita a la acción. Desencadenado el drama, el titiritero cierra el tablado y despide al público con un "¡Ole la Tragedia de los Cuernos de Don Friolera!".

El propósito de la pieza se ha cumplido, y la sonrisa se dibuja en los rostros de los espectadores. Nuevamente don Estrafalarío es el vocero del autor que ahora, en actitud crítica, define la versión representada y la sitúa dentro de cierta tradición literaria: burla de cornudos, quizá de origen latino, de un humor y una moral muy alejados del honor de Castilla. Un paso de sentido malicioso y popular, mucho "más sugestivo que todo el retórico teatro español." (2) Quedan así definidas la actitud de farsa, la estructura simple y la intención de divertir, en esta primera versión del

(1) Cfr. cap. II, p. 37.

(2) OC, I, p. 995.

tema del honor.

A través de esa conversación con Manolito, don Estrafalarío nos adelanta, además, el juicio que le merece otra forma popular de la literatura castellana: los romances de ciego, coplas con motivos truculentos, de sangre y de horror (1). Y Valle Inclán, usando el mismo tema del honor, nos dará en el "Epílogo" o tercera parte de Los cuernos de don Friolera, la parodia de esa literatura vulgar, bárbara y cruel. Bajo la forma del romance se adivina también otro propósito: la burla del teatro de honor calderoniano. El drama del Teniente Friolera, que el ciego pregona en la plaza de una ciudad, que mira -significativamente- hacia la costa africana, es la parodia de los cánones de la comedia clásica. El oficial -"propia pantera de Arabia" (I, 1044)- venga su honor ultrajado:

"A la mujer y al querido/los degüella con un hacha/las cabezas ruedan juntas;/de los pelos las agarra/y con ellas se presenta/al general de la plaza." (2)

Después, la venganza, medio grotesca, del honor recibe un premio desmesurado, y se convierte en importante nota en la foja militar de servicio: el que fue "Don Friolera en lenguas de la canalla/,oye su nombre sonar/en las lenguas de la Fama." (I, 1045)

La parodia del personaje y de la situación, a través de la burla del estilo elocuente y la exageración en el dibujo, se completa con la alusión final a los Reyes y a la ramplonería de la época:

"El Rey le elige ayudante,/la Reina le da una banda,/la Infanta Doña Isabel/un alfiler de corbata,/y dan a luz su retrato/las Revistas Ilustradas." (3)

(1) Cfr. cap. II, p. 37.

(2) OC, I, p. 1044.

(3) Ibidem, p. 1045.

Valle Inclán necesitaba superar el juego de la farsa y la parodia melodramática (1), y "regenerar" (I, 1045) la literatura y la vida españolas. Toma entonces el tema del honor, lo traduce a la nueva estética y nos da la visión esperpéntica: don Estrafalario y Manolito se eclipsan; el ideólogo de la nueva teoría no asiste a la representación de la segunda parte y, en consecuencia, no conocemos su juicio de la versión intermedia o "Jornada única". Don Estrafalario -Valle Inclán se atreve a hacer la crítica despiadada de la literatura precedente y a enunciar una fórmula de salvación; pero, representado el esperpento, no podemos conocer su posición crítica.

Ha desaparecido también, en la segunda versión, el titiriteo; los personajes siguen siendo muñecos, pero ya no de un tablado de feria, sino de la feria de la vida. Ahora no hay ficción dentro de la ficción, sino una realidad grotesca -un pobre diablo que debe vengar su honra por imposición de un código militar absurdo- que la ficción trasforma en una realidad artísticamente conformada: ambientes, personajes, lengua, sufren una sistemática deformación. Los motivos deformadores son los ya señalados: movimiento excéntrico, animalización, máscaras, parodias (2), casi siempre apoyados en la ironía verbal que, a través del valor conceptual o fónico de las palabras, logra eficaces efectos grotescos.

(1) "¿Qué mejor higiene que convertir lo lúgubre en grotesco?", decía Pío Baroja. "Después de todo lo mismo han hecho desde Aristófanes y Plauto hasta nuestros saineteros", agregaba. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo, OC, Madrid, 1948, vol. VI, p. 1258. Se han indicado semejanzas -y hasta posibles influencias- entre esta obra y la de Valle Inclán. Véase David Bary, art. cit., 7.

(2) Cfr. cap. II, pp. 40-47.

IV.1.1. Lo esperpéntico en la configuración de ambientes y personajes.

Valle Inclán ya se había burlado de las exageraciones barrocas en torno del tema del honor, en Divinas Palabras, pieza teatral de 1920. El tono declamatorio con que Marica del Reino lamenta la suerte de su hermano, el sacristán cornudo, es una elocuente parodia de la retórica del siglo XVII:

"¡En qué hora triste fuiste nacido!./...¡Ay, hermano mío, sentenciado sin remedio./¡Cuando quieres mirar por tu honra, te echas encima una cadena!...¡Ay, hermano mío!./ ¡Por qué es tan tirana la honra, que te ordena cachear en busca de esa mujer hasta los profundos de la tierra?" (1)

También en la farsa La enamorada del rey, del mismo año, se parodia la fórmula tradicional del teatro de la honra: la mujer que acude ante el rey para pedir que venga su honor, mancillado por las infamantes coplas del italiano Maese Lotario, rueda a sus pies:

"-negro manto, pomposos alcahuetes-,
y con acentos de tragedia clama
justicia. Y tiembla El Rey por sus juanetes." (2)

En seguida, decretado el matrimonio de la dama con el titiritero, la alusión a la fiel Jimena adquiere, en la rápida respuesta de Lotario, un grotesco tono burlón:

" La Dama del Manto
Pues de tu espada la sangrienta punta
la orfandad que me dio por bodas trueca,
y en una vida nuestras vidas junta,
Jimena sabré ser. Sé tú...
Maese Lotario
¡Babieca!" (3)

Pero es en Los cuernos de don Friolera donde el tratamiento del tema llega a lo esperpéntico por la total degradación de ambien-

(1) OC, I, p.754.

(2) Ibidem, p. 349.

(3) Ibidem, p. 351.

tes, personajes, lengua y ritmo.

a) Ambientes.

Estamos ya muy lejos de Menfis o de Jerusalén (El mayor monstruo, los celos, de Calderón); de Toledo o de la Villa de Ocaña (Peribáñez, de Lope de Vega), para citar solo algunos ambientes de la comedia clásica española. En Los cuernos de don Friolera, la corte de Herodes se trueca en un puerto cualquiera, "una ciudad empingorotada sobre cantiles", con "olor de caña quemado, olor de tabaco, olor de brea" (I, 997). La casa del Comendador de tantos dramas históricos de Lope, se rebaja, en el esperpento, a la alcoba del barbero, con una cama angosta en la que destaca su nota chillona la colcha pintarrajeada de pájaros y ramas; y aunque por la ventana abierta entra "con el claro de luna, el ventalle nocturno" que parece poner una nota fresca en la populachera vistosidad de la colcha, el arte sugerente de las palabras da, en seguida, el vuelco esperpéntico, y destruye el efecto casi romántico de la escena:

"...y la brisa y la luna parecen conducir un diálogo entre el vestiglo de la puerta y el pelele que abre la cruz de los brazos sobre la copa negra de una higuera".(1)

Por este camino del verbo, hasta la luna pierde su compostura y, al ver entrar al galán con la raptada, "infla los carrillos en la ventana" (I, 1011).

El humilde pero decoroso rincón villano donde lucen limpios manteles y se pone la olorosa escudilla de sopa a la hora de la cena, es ya la sala dominguera del teniente y su mujer, con un tapete de ganchillo sobre la mesa y un quinqué de porcelana que tiene "un temblor enclenque" (I, 1013). Y el prado que en mayo brilla con sus

(1) OC, I, p. 1011. (Los subrayados son nuestros).

almendros floridos, sus verdes alisos, sus verbenas y arrayanes; el prado donde reina la sana alegría de mozos y mozas que cantan y danzan, se deforma en el alarido rojo y amarillo del billar de doña Calixta, "sala baja con pinturas absurdas de un sentimiento popular y dramático", poblada de contrabandistas y manolas de ojos asesinos (I, 1017).

b) Personajes.

Es sobre todo en el dibujo de los personajes a través del nombre, del gesto, de la voz, donde la visión rebajadora se agudiza en imágenes estridentes. Herodes, su esposa Marienne y César victorioso (El mayor monstruo, los celos); don Gutierre y doña Mencía, el rey don Pedro y su hermano Enrique de Trastámara (El médico de su honra); el justiciero y sesudo alcalde don Pedro Crespo, la violenta pero noble estampa de Lope de Figueroa, la hidalga aunque un poco ridícula figura de don Mendo (El alcalde de Zalamea); el honrado villano Peribáñez y la honesta Casilda (Peribáñez), y hasta los zafios labriegos de tantas piezas de honor, se han reflejado en el espejo del Callejón del Gato y se han trocado en: el teniente Friolera, un cornudo fantochado; su esposa Loreta, tarasca desenfadada; Pachequín, barbero cojo; doña Tadea, beata chismosa; en fin, los majos pintureros.

A veces el ridículo llega a través del concepto: el teniente se llama Pascual Astete, pero este nombre solo aparece al iniciarse la obra; en adelante será siempre don Friolera, una pobre cosa, 'una cosa sin importancia, falta de gracia', según acepción del diccionario. "Me reconozco un calzonazos. ¿Adónde voy yo con mis cincuenta y tres años averiados?", se pregunta el mismo don Friolera (I, 999).

El término se reitera con insistencia casi rítmica en todo el

largo parlamento que el teniente pronuncia después que lee, espantado, el papel donde se denuncia su deshonra. Lo paródico surge, precisamente, de la doblez de la visión, de realidades que se cruzan y se desfiguran una con otra: la indignación creciente del protagonista, los trágicos propósitos que le dicta la salvaguardia del pundonor militar, se desbaratan al solo nombre de "¡Friolera!":

"...¡Si fuese verdad tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! ¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar?

.....
¡Y no basta una hontosa separación! ¡Friolera! ¡Si bastase.... La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!....

.....
Yo mataré como el primero. ¡Friolera! Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones! ¡Friolera!" (1)

En el nombre Loreta tanto importa la sonoridad y eufonía como el sentido, que nos acerca a los vocablos "loro", "lora": el valor conceptual colabora con el efecto fónico, y la imagen agria de una cotorra se nos impone definitivamente (2).

Otras veces es el diminutivo el que inferioriza: Juanito Pacheco, el amante, es siempre Pachequín, y el diminutivo achica al caballero a la categoría de un pelele. También es frecuente el uso del aumentativo con intención deformadora: gonflona, cuarentona, pelona,

(1) OC, I, pp. 997-999.

(2) Procedimiento que emparenta al manco gallego con aquel otro gran "manco" que se dolía también del presentido fracaso de España, y escondía su dolor tras la parodia d'aballeresca, como Valle Inclán tras el esperpento: coincidencias del Siglo de Oro y del 98. Recuérdese el arte de nombrar de que hace gala Cervantes en el episodio de los carneros, en el Quijote, y se verá la semejanza de procedimiento.

jamona, farolón, calzonazos, negrona, cotillona.

En general, todo el vocabulario tiende a situarnos en una realidad degradada; pero la deformación, por ajustarse a normas es-
perpénticas -animalización, caricatura, parodia, etc.- se organiza
en una superrealidad artística. Reconstruyamos el trazado de algu-
nos personajes:

Don Friolera es "un fantoche trágico" (I, 1006), "zancudo, amarillo y flaco" (I, 1018), de brazos aspados y ojos vidriados y cansinos; su mujer, doña Eoreta, una tarasca "jamona y repolluda" (I, 1038); Pachequín, un barbero "cojo y narigudo" (I, 1000), "ne-
gro y torcido como un espantapájaros" (I, 1034), con un cuello todo
nuez (I, 1008); doña Tadea, un garabato de silueta con cabeza de le-
chuza, "ojos de pajarraco" (I, 1005) y "voz de clueca" (1); Roviro-
sa, un teniente con "un ojo de cristal", que, "cuando habla, mueve
solo un lado de la cara" (I, 1022); Gabino Campero, otro teniente
"filarmónico y orondo", de la fauna de los gatos (I, 1022), y Mateo
Cardona, ejemplar ranícula de "ojos saltones" y "boca de oreja a o-
reja" (I, 1022). En fin, doña Calixta, cuarentona de pecho "propin-
cua" (I, 1017); el Niño del Melonar, "muy pinturero", con sus "calzo-
nes de odalisca" (I, 1003); el Curro Cárdenas, "pomposo pato azul
con cresta roja" (I, 1003-1004), y hasta aquella infeliz criatura,
Manolita, que tiene el aire, "la tristeza absurda de las muñecas
emigradas en los desvanes" (I, 1027), con las medias caídas y las
cintas sueltas de las alpargatas.

(1) OC, I, p. 1030. Recordemos el simbolismo del apellido Calderón:
"Toda esta tragedia la armó Doña Tadea Calderón", dice don Friolera.
OC, I, p. 1031. Doña Tadea "es el cancerbero de la honra ajena, re-
ducida a las proposiciones de una chismosa de barrio" apunta Pedro A.
González, "Los cuernos de don Friolera", LT, XI, nº 8 (Puerto Rico,
1954), 51.

También el lenguaje verbal, aunque menos rico que el nominal, es altamente expresivo de movimientos incontrolados, sin articulación: los fantoches de este drama esperpéntico hacen aspavientos (I, 1030-1037), gesticulan (I, 1002, 1013, 1034), se espatarran (I, 1012), abren los zancos (I, 1039-1041) y las aspas de los brazos (I, 1008 y 1038), espantan los ojos (I, 997). A don Friolera "se le arruga la voz" (I, 998), o se le arruga "el pergamino del rostro con mueca desconsolada" (I, 1028), y doña Loreta "ríe haciendo escalas buchonas" (I, 1002). Hasta el perrito, compañero inseparable de las idas y venidas de Friolera, se contagia de la histeria de su amo y mueve continuamente la borla de terciopelo del rabo (passim). También las cosas participan del automatismo general:

"La Costanilla de Santiago el Verde, cuando las estrellas hacen guiños sobre los tejados." (1)

"Don Friolera, al verle, se recoge en la garita. Le tiembla el bigote como los gatos cuando estornudan." (2)

"Don Lauro rubrica con un gesto tan terrible que le salta el ojo de cristal. De un zarpazo lo recoge rodante y trompicante en el mármol del velador y se lo incrusta en la órbita". Su risa estremece los cristales...la panza se infla...Bailan en el velador las tazas de café". (3)

IV.1.2. Estilo, lenguaje y ritmo.

Los elementos impresionistas y expresionistas se acentúan en la captación de los gestos, y la propensión de Valle Inclán a transmitir estados interiores a través de una actitud, lo lleva al dibujo esquemático, a veces con el trazo de una sola línea, ya rígida, ya en arabesco:

"Friolera mete la cabeza por el ventanillo y "los cuatro pelos de su cabeza bailan un baile fatuo". (4)

(1) OC, I, p. 1006.

(2) Ibidem, p. 999.

(3) Ibidem, pp. 1023 y 1025.

(4) Ibidem, p. 999. (Los subrayados son nuestros).

Al concluir la escena segunda, doña Tadea pasa atisbando, y
 "el garabato de su silueta se recorta sobre el destello
 cegador y morusco de las casas encaladas." (1)

A la manera de las estampas japonesas, la silueta de la bea-
 ta se dibuja con grafismo ángular sobre el fondo claro de la luna:

"En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene re-
 miniscencias de vulpeja." (2)

"Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de don Friolera." (3)

La técnica del claroscuro le sirve para modelar los cuer-
 pos, que adquieren así volumen, y se imponen con plástico relieve:

"Su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guar-
 dilla." (4)

"Espera la vuelta dando lumbre a un habano y, bajo el re-
 flej@ de la cerilla, su cara es luna llena." (5)

En ocasiones las figuras se agrupan como en un retablo, desde donde
 contemplan la tragedia de unos muñecos de movimientos aápados(6):

"Se abren algunas ventanas y asoman en retablo figuras
 en camisa, con un gesto escandalizado." (7)

El lenguaje familiar, jergal, grosero a veces, rico y harto ex-
 presivo siempre de la condición social de estos impensados "héroes"
 de la honra, y el ritmo nervioso, recortado, chispeante, con un relu-
 ciente cabrilleo del diálogo que abunda en notas interjectivas, res-

(1) OC, I, p.1002.

(2) Ibidem, p.1006.

(3) Ibidem, p.1013.

(4) Ibidem, p.1002.

(5) Ibidem, p.1020.

(6) Friolera y su esposa ríen, "...baten las puertas y entran y salen
 con los brazos abiertos... El movimiento de las figuras, aquel entrar
 y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia
 de fantoches." Ibidem, p.1007.

(7) Ibidem, p.1010.

ponde también a la nueva forma estética.

IV.1.3. Conclusiones.

La nobleza del caballero clásico se desgarrá totalmente mediante los recursos apuntados, y él mismo queda reducida a la pequeñez de un hombre viejo, manejado compulsivamente por convencionalismos sociales que agobian su figura de fantoche. El sometimiento del Teniente Pascual Astete al código de honor que le impone la sociedad, resulta ridículo, absurdo, por el abismo abierto entre su condición humana miserable y el falso decoro de la respetabilidad militar. De este modo, la pieza resulta la reelaboración en esperpento del drama de la honra(1). Para que el dibujo sea más grotesco, quienes juzgan este caso de honor son también payasos: los reyes del drama clásico, rebajados a la categoría de un Coronel sensiblero que, con gafas de oro montadas en la punta de la nariz, llora con los folletines de "La Época", y de su mujer, doña Pepita, tan novelera y cursi como el marido.

En este naufragio esperpéntico de toda una tradición-ambientes, seres, cosas, lenguaje-, y cuyo símbolo podría ser aquel espantapájaros de amante que cae abriendo las aspas de los brazos(2), nada se salva, excepto el arte del escritor que ha sabido montar esta guñolada dramática con una verdadera concepción cubista de la realidad: el viejo honor español desbaratado ha sido recompuesto con óp-

(1) "Con estos personajes, Valle Inclán cristaliza plenamente su acerba visión del hombre español: un ser atormentado viviendo como un autómatá en una tradición estéril". Pedro A. González, art. cit., 54.

(2) OC, I, p. 1036.

tica matemática, como esos cuadros donde el objeto se desarticula en planos geométricos organizados con un equilibrio compositivo riguroso(1).

IV.2"Las galas del difunto":esperpentización de un viejo tema.

En el periódico "El Sol" del 25 de junio de 1926, Enrique Díez Canedo, al comentar ciertas obras de Valle Inclán, menciona una bajo el título El terno del difunto (2). Este es el nombre con que apareció por primera vez el esperpento Las galas del difunto, en el volumen 10 de la colección "La Novela Mundial", que dirigía José García Mercadal y que se imprimió el 20 de mayo de 1926. Las variantes entre esta edición y la de Martes de carnaval son escasas y no merecen considerarse (3).

En Las galas del difunto se presenta un tema de larga trayectoria en la literatura española y universal: el del joven sacrílego que desafía a una calavera, motivo folklórico que, unido al del joven burlador, nos dio la noble y discutida figura de don Juan Tenorio.

El "héroe" de la obra de Valle Inclán es Juanito Ventolera, un soldado de la guerra de Cuba, que pasea su pobreza de repatriado por el Tapadillo de la Carmelitana, lugar del bajo fondo, cercano al "muelle viejo". Encuentra a su "dama" en "la casa del pecado" e in-

(1) Valle Inclán no estuvo ajeno a este movimiento plástico. Recordemos la pintura de los presos políticos en el fuerte de Santa Mónica: "Sentíase alejados en una orilla remota, y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras." OC, II, p. 787.

(2) Tomamos la referencia en J. L. Brooks, art. cit., p. 155.

(3) Tales indicaciones corresponden a Juan Avallé Arce, "La esperpentización de Don Juan Tenorio", Hispa, nº 7 (Urbana, 1959), 39, Postscriptum.

tenta seducirla con el brillo de sus medallas, único botín de guerra; durante la conversación queda concertada una cita para el lunes por la noche. Mientras tanto, la Daifa, hija descarriada, ha enviado a su padre, el boticario Sócrates Galindo, una carta pidiendo clemencia y ayuda. Pero el tal Sócrates, airado, arroja la carta que, casualmente, recoge Juanito Ventolera, al llegar a la casa del boticario con boleta de alojamiento. Sócrates Galindo, a raíz de su furor, sufre un ataque cardíaco y muere. En la escena tercera, que transcurre en un cementerio, Ventolera va a robar las ropas al difunto, y tropieza con tres fármacos soldados que lo invitan a cenar, pero se niegan, escandalizados, a ayudarlo en un saqueo que consideran impío. En la escena cuarta tiene lugar la reunión de los "pistoleros", en una taberna en la que Juanito Ventolera aparece ya con el terno del difunto, y la hazaña se celebra ruidosamente. El descarro y la borrachera llevan al mozo hasta la alcoba de la viuda, a la que despoja del botín y el bastón del marido. Finalmente, con sus nuevas galas y un puñado de billetes, retorna a "la casa del pecado" en busca de su "dama". Para divertir a los presentes, saca la carta dirigida al boticario y, no bien comienza su lectura, la Daifa advierte que es la suya, se entera de la muerte del padre y se desmaya. Termina el esperpento con la lectura de la carta.

Del resumen del argumento surgen los evidentes puntos de contacto con la tradición del tema de don Juan Tenorio en la versión de Zorrilla, en la que se apoyó Valle Inclán para esperpentizar el mito.

IV.2.1. Lo paródico: motivo configurador. Recursos complementarios: animalización y automatismo.

El protagonista de Las galas del difunto es la degradación

del héroe clásico: el diminutivo Juanito lo inferioriza, y el apellido Ventolera, que suena a cosa falsa, hueca, anuncia su arrogancia vacua e hinchada. Este Juanito Ventolera también ha andado por el mundo, pero, a diferencia del Tenorio caballero y rico, es un pobre "sorche" repatriado que no tiene un duro en los bolsillos: "¡Máa que pedrado! ¡Calvorota!" (I, 966), como le dice a la Daifa, una doña Inés arrevesada y que como ella vive fuera del hogar, en comunidad. Pero mientras en la obra de Zorrilla, el claustro-"pedazo de tierra que abarca nuestra estrechez/... pedazo de cielo que por las rejas se ve/" (1)-es el marco adecuado a la frágil y cándida silueta de doña Inés, en el esperpento de Valle Inclán es la mancebía que gobierna la madre Celeste, el ambiente propicio para esa nueva heroína que se "reputa" como la más desgraciada de las mujeres: abandonada por su hombre, repudiada por el padre, muerta de hambre y sin un céntimo.

El recurso paródico actúa en todo momento y en todos los aspectos: ambientes, personajes, situaciones, expresiones lingüísticas. Es el motivo estructurador por excelencia. No debemos desestimar por eso los otros motivos ya mencionados. La caracterización zoológica, por ejemplo, apunta ocasionalmente en el diseño del Boticario-"el Boticario con rosma de gato maniático" (I, 970)-y se hace insistente en el trazado de un personaje, la Bruja de los Mandados, que termina por nominarse la Coruja, o sea, la lechuza. El personaje adquiere contornos zoológicos desde el comienzo. Gestos y movimientos lo van delineando con imagen de espejo cóncavo: la Bruja, encaperuzada el manto sobre las sienes, vuela convertida en corneja-nueva trotaconventos

(1) Don Juan Tenorio, Parte 1, acto III, esc. I.

de un mundo esperpéntico-y, con la carta de La Daifa, "posa el vuelo en el relumbro de la pupila mágica que proyecta sobre la acera el ojo del boticario"(I,968). Mete luego "la cabeza curuja"(I,968) por el vano de la puerta; a poco, se desvanece por una esquina "con negro revuelo"(I,969), y después se "anguliza como un murciélago"(I,970). La imagen es completa y en su tramado el autor no ha olvidado nada.

La máscara y el pelele se usan también con frecuencia como útiles del esperpento: la cara de la madre Celeste-apócope intencionada-, obesa y grandota entre un mundo de peines y rizos, debía de tener mucho de caricatura, con las cejas cercenadas por una erisipela. La larga acotación de la escena segunda, que dibuja la ridícula estampa del Boticario en el momento de vestir sus ropas de cama, es uno de los ejemplos más acabados de ese motivo esperpéntico: cada rasgo, cada movimiento, hasta el silencio, se proyectan en el inmenso espejo en que juega el arte de Valle Inclán, y se desconciertan, se tuercen, se "explican plenamente con una angustiosa evidencia visual":

"El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual." (1)

Y al fin, los trozos rotos-gorro, bata, pantuflas, gambeta, visajes se recomponen en la figura que se dobla "como un fantoche" y cae aplastada(I,970).

El movimiento excéntrico, en el que se desbaratan personajes y cosas, es motivo reiterado, y su eficacia radica, indudablemente, en el

(1) OC, I, p. 970.

uso expresivo del verbo y el participio verbal: "se enhebran por la abertura Sacristán y Rapabarbas" (I, 980). Este, "con destreza de novillero, salta por encima del mostrador. Finústico y petulante le presenta el papel a la viuda..." (I, 979): el adjetivo neológico "finústico", acude en ayuda de la imagen y prolonga el movimiento con el juego fónico de las vocales y el esdrújulo. Veamos otra acotación:

"Juanito Ventolera hace en torno de la Boticaria un bordo de gallo pinturero con castañuelas y compases de baile. La Boticaria aspa los brazos en el ruedo de las faldas, grita perlática." (1)

El verbo aspar, uno de los predilectos del autor, da a la figura desesperada de doña Terita, que se desploma, la dimensión esperpéntica que requiere el momento.

También la muchacha de la mancebía, a la que bautizamos como doña Inés, se desmaya, ante la presencia de Juanito vestido con las "galas" de su propio padre muerto, en un movimiento de muñeca rota: "enseña las ligas, se le suelta el moño, suspira con espasmo histérico." (I, 987)

Las cosas se contagian de ese ritmo, y "saltan con fracaso de cristales, estremecidas, rebotantes, las puertas del balcón" (I, 981), o sino "ondula" la faldeta de la camisa por la cinturita del jubón negro (I, 983). En fin, hasta las estrellas hacen "guiños" en ese enredo de callejones al que se abre "la casa del pecado" (I, 963).

Pero, como ya apuntamos, es el elemento paródico el gran motivo estructurador de esta pieza. Al héroe o antihéroe, Juanito Ventolera, no le queda de la noble y avasalladora personalidad de Tenorio, sino

(1) OC, I, 982. Los subrayados son nuestros.

un tinglado de cruces que da sus "brillos buhoneros"(I,967). "Es el premio que hallamos al final de la campaña. ¡Y aún nos piden ser héroes!", dice el repatriado. Y la Daifa acota: "¡Cabritos sois!". "¡Y tan cabritos!", acepta el mozo(I,966).

La burla a España en la "cochina" guerra contra Cuba, a sus generales, más prontos al negocio que a la lucha heroica, está siempre presente en el fondo, en esa primera escena, y habla por la boca de un superviviente esperpéntico, que lleva el pecho cargado con un "calvario" de medallas, y está más pobre que una rata: un Tenorio sin atractivos, "alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre"(I,967). El recurso paródico actúa con eficacia sobre los personajes: Juanito Ventolera, contrahechura de don Juan Tenorio; la Daifa, una doña Inés antirromántica; el Boticario, Sócrates fantochesco, remedo del Comendador; y su mujer, doña Terita, pulcra Artemisa que, ante la muerte del marido, subraya la nota paródica con la cita y la entonación ridículas: "¡Sócrates, por qué me dejáis viuda en este valle de lágrimas!"(I,971).

La parodia se opera en otros planos, el situacional, por ejemplo, apoyada siempre por el juego lingüístico. Toda la primera escena remeda aquellas en que don Juan enamora a sus incautas criaturas. Juanito Ventolera no es valiente-"¡Un cabrón!", se jacta él mismo; no es noble ni rico, pero es un soldado de "Cubita libre", y con sus medallas-"Sufrimientos por la Patria", del "Mérito", de "Doña Virtudes"-intenta captarse el afecto de la dama:

"Juanito Ventolera-Te hago donación de todo el tinglado.

 La Daifa-¡Y si le tomase la palabra?
 Juanito Ventolera-Por tomada. Me das la dormida y te
 cuelgas este calvario.
 La Daifa-¡Pchs!...No me convence.
 Juanito Ventolera-Te adornas la espetera." (1)

Tampoco carece del sentimiento del honor, y cuando promete algo se jacta de cumplirlo-como su prototipo-porque "¡Mi palabra es de Alfonso!", dice con arrogancia (I, 967); y basta la alusión grandilocuente para que, en una cabriola paródica, se desmoronen la escena, el hombre y su honor.

El carácter satánico del personaje es otro rasgo que acerca a ambos Tenorios. Pero el encanto demoníaco del héroe clásico, que subyugaba a las mujeres y les robaba la honra (1), proyectado en el espejo del Callejón del Gato, se transforma en el maligno y negro revuelo de un borracho, ladrón doméstico de ropas:

"Juanito Ventolera-Dofia Terita, ¡deje usted esos formularios de novela!... ¡Bastón y bombín para irme de naja, que me espera una gachí de mistó!...

La Boticaria-Niño, ¡dame el rosario! ¡Llévame a la cama! ¡Échale un aspergio de agua bendita! ¡Anda suelto el Maligno! ¡Me baila alrededor con negro revuelo!..." (2)

Volvamos a la escena primera: la Daifa, lejana ya de aquellas ardorosas e imprudentes que caían en los brazos de don Juan ante su sola presencia o ante sus engañadoras palabras, detiene las quejas amorosas del galán, con una reflexión prosaica: "Espera que nos conozcamos más." (I, 967). No obstante, Juanito Ventolera regresará a la mancebía con las galas del difunto y un fajo de billetes, nueva forma del viejo

(1) "Dofia Inés-... ¡Ah! Me habéis dado a beber/un filtro infernal, sin da-da, /que a rendirse os ayuda/la virtud de la mujer./Tal vez poseéis, don Juan, /un misterioso amuleto/que a vos me atrae en secreto/como irresistible imán./Tal vez Satán puso en vos/su vista fascinadora, /su palabra seductora/ y el amor que negó a Dios..." José Zorrilla, Don Juan Tenorio, Parte 1, acto IV, esc. III.

(2) OC, I, pp. 982-983.

hechizo donjuanesco, que hará rendir a la mujer, y no precisamente por el talle y donosura del galán. Nada mejor para subrayar la irónica superposición que la referencia evangélica:

"Juanito Ventolera-Dirán luego que te chuleo, cuando eres tú propia quien me busca las vueltas, como a Cristo la María Magdalena. Yo pago los cafeses y cuanto se terciel ¡Y si² hallo de mi gusto, te redimo! Se responde con carterera, Madre Celeste, ¡a cerrar las puertas! Esta noche reina aquí Juanito Ventolera!" (1)

A la parodia no le falta una nota de animalización que sugiere la ciega servidumbre de las mujerzuelas:

"Madre Celeste, tengo para comprarte todo el ganado." (2)

Analicemos las escenas tercera y cuarta, que transcurren en el cementerio y en la casa de La Botera, respectivamente. Juanito Ventolera no va al composantó en respuesta a un desafío en el que están en juego su valor y su honra, como en la pieza clásica de Triso de Molina(3) o en la de Borrilla. Va a robar, a quitarle la ropa a un muerto -precisamente el que resultará padre de su dama-, y como no hay en la obra vislumbre alguna de condenación moral, el hecho queda reducido a un vil saqueo, para el que no se necesita otro arrojito que desafiar la piedad debida a los muertos.

Convertido el héroe en un jactancioso fanfarrón, la pieza hu-

(1) OC, I, p. 985.

(2) Ibidem, p. 986.

(3) "Don Juan-¿No ves que di mi palabra?
Catalinón-Y cuando se la quebrantes,
¿qué importa? ¿Ha de pedirte
una figura de jaspe
la palabra?"

Don Juan- Podrá el muerto
llamarme a voces infame." El burlador de Sevilla, jornada III, v 867-872.

biera podido quedarse en los límites de la farsa, pero Valle Inclán distorsiona motivos de la literatura convencional para construir sus esperpentos(1). Por eso la parodia verbal, a través de las citas clásicas, es constante en las escenas citadas: el autor recrea una falsa atmósfera de grandeza con la intervención de los soldados Franco Ricote, el Bizco Maluenda y Pedro Baside, en cuyas palabras reconocemos el eco admonitorio de los amigos de don Juan. El pasaje del cementerio comienza con las bromas de los tres vagabundos que toman a ese bulto de hombre, "que por tiempos se rasca la nalga"(II, 971), por un difunto, y lo invitan a cenar. De inmediato asoma el recuerdo de la situación famosa:

"Juanito Ventolera-Parece que representáis el 'Juan Tenorio'. Pero allí, los muertos van a cenar de gorra.

Franco Ricote-Convidado quedas. No hemos de ser menos rumbosos que en el teatro." (1)

En seguida, el lugar de reunión: "¿Dónde es la cita?", pregunta Juanito, y se nos viene encima aquel valiente y decidido "¿Dónde he de ir?", del don Juan de Tirso(III, v654). "Tienes plato en la cena", cierra solemnemente la situación Franco Ricote, y los versos de Zorrilla golpean la memoria: "...llega, don Juan, que yo aquí/cubierto te he preparado"(2, III, II). Las semejanzas verbales subrayan el nuevo significado que adquieren situaciones y personajes, y lo grotesco toma forma a través de la parodia.

Los "pistolos" nos recuerdan a aquel Catalinón enredador, lleno de malicia, pero temeroso siempre de la Justicia Divina y de los lu-

(1) "Como en todo el esperpentismo-dice Juan B. Avallé Arce a propósito de Martes de carnaval-nos hallamos aquí ante el tope final de un proceso de 'indignificación' de la vida y la literatura, y, en consecuencia, es este el momento culminante de la presentación anti-mítica del donjuanismo." Art.cit., 30.

gares santos: "La iglesia es tierra sagrada", le decía a su señor (III, v433). Cuando Ventolera pide ayuda a sus nuevos amigos para despojar al muerto, ninguno de ellos se anima a colaborar, porque en un "Campo Santo, la sepultura es tierra sagrada", como le contesta Ricote (I, 973). En la obra de Zorrilla, los compañeros de don Juan también recordaban al galán impío, el respeto debido a los muertos. Le decía el Capitán Centollas:

" Don Juan,
dejad tranquilos yacer
a los que con Dios están." (1)

Y Avellaneda insistía: "Dejáos de esas quimeras." (2).

Del mismo modo, Ricote intenta detener los viles propósitos de Ventolera con una tímida advertencia: "¡Las burlas con los muertos por veces salen caras!" (I, 972) Y los restantes amigos califican su osadía de "locura", de "desvarío", de atolondramiento tal "que no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio" (I, 972) Pero al fin de cuentas, para Ventolera y sus amigos, el muerto no es más que un "fiambre", que no se negó a cambiar sus ropas con el "rayadillo" del protagonista (I, 976).

En el pasaje de la casa de La Sotera, se habla de plazos, como en las escenas famosas. "¿Qué plazo le pones?", pregunta el Bizco Maluenda (I, 976); responde el galán, más soberbio que el mismo Juan Tenorio "Esta noche después de la cena." (I, 976). Una vez más lo paródico está en el choque de la altisonancia en el gesto y en las citas, con la miserable condición de los personajes y de las circunstancias: Juanito ha saqueado a un cadáver y se dispone luego a despojar a la esposa, de

(1) Parte 2, acto I, esc. V.

(2) Ibidem

las prendas que el muerto hubo de dejarse en la casa.

Entre el convite macabro de El burlador de Sevilla y de Don Juan Tenorio, y la cena de la taberna, con los tres soldados de perfil flamenco y gesto palurdo; entre la pétrea majestad del Comendador y ese matrimonio de ridículos fantoches—uno fiambre y la otra perlática—; entre el fiero valor de don Juan Tenorio, celoso siempre de su honra, y los desplantes de fanfarrón de Juanito Ventolera, el arte funambulesco de Valle Inclán ha interpuesto el espejo cóncavo o convexo, y las piezas del drama clásico se han convertido en un esperpento. Por eso no hay, en esta obra, muertes expiatorias ni condenas de ultratumba, sino solo el grotesco desvanecimiento de la Daifa y los obligados "cafeses" (I, 985) que pagará Juanito antes de llevarse a la "dama".

Veamos la última escena, con el tema del donjuanismo nuevamente esperpentizado: Ventolera, que recuerda los actos de sus modelos, parece a tal punto contagiado del equívoco, que se le confunden ambientes y expresiones:

"Juanito Ventolera—...; Aquí se reponde con carterera! Madre Priora, quiero llevarme una gachí! Redí miria! ¿Dónde está esa garza enjaulada?" (1)

El romántico desafío del galán que rapta a la novicia se ha transformado, o mejor, deformado en la compra de la mujerzuela de la mancebía.

La obra se cierra con la lectura de la carta que la Daifa había enviado al padre, ejemplo de irónica e incisiva vulgaridad, y la situación final trata de destruir cualquier eventualidad conmovedora que aquélla pudiera provocar:

(1) OC, I, p. 984.

"Una Niña-; Está bien puesta la carta!
 Otra Niña-; La sacó del Manual!
 La Madre-Juanillo, ojea el billeteaje. Después de este fo-
 lletín, los cafeses son obligados." (1)

Otra vez está presente el recuerdo de Zorrilla; las encendi-
 das líneas de amor de don Juan a doña Inés, han derivado en esa reseña
 lamentable de desgracias:

"...Una mujer abandonada, considere, padre mío, que es pue-
 ta en los brazos del pecado. Considere, padre mío, qué co-
 sa tan triste buscar trabajo y hallar cerradas todas las
 puertas... Considere, padre mío, que, a falta de recursos,
 muerta de hambre sin este trato de mi cuerpo aborrecido,
 estuve en el hospital... Padre mío, levánteme su maldición,
 mire por esta hija..." (2)

Así como la carta de don Juan y su inmediata aparición en el
 convento provocaron el desmayo de doña Inés, la presencia de Ventole-
 ra, vestido con el traje del muerto y portador de la desventurada car-
 ta, causará también el soponcio de la Daifa en el tapadillo de la
 Carmelitana, pero éste será un esperpéntico despatarrarse, como corres-
 ponde a las características del personaje:

"Juanito Ventolera-; Este flux tan majo le ha servido de
 mortaja!; Me propuso la changa para dar-
 le una broma a San Pedro!; Has heredado!
 ; Eres huérfana!; Luz de donde el sol la
 toma, no te mires más para desmayarte!
 La Daifa-; Ay mi padre!
 La Madre-; Sujetadle las manos para que no se arañe el fí-
 sico!; Qué huela vinagre!; Satanás de los Infier-
 nos; estos son los cafeses a que convidabas!" (3)

Más que la burla a los militares, en la escena primera, la crí-
 tica a los políticos, en la escena cuarta, o las referencias anticleri-
 cales en la quinta; más que la caricatura literaria constante, es la

(1) OC, I, p. 987.

(2) Ibidem, p. 987.

(3) Ibidem, p. 986. Cfr. p. 115.

esperpentización de la muerte lo que en esta pieza importa. La versión tradicional española de la muerte aparece deshecha tras una gran bufonada, lo mismo que en Los cuernos de don Friolera y en Luces de bohemia. Es el frío corolario de un mundo vaciado, que no tiene ya vitalidad; la muerte del Boticario no ha sido el fruto desgraciado de un pistoletazo, o de una estocada entre caballeros, como en el drama clásico, sino la consecuencia de un ataque cardíaco, del que Ventolera fue solo factor casual. Entre seres que no son más que ridículos muñecos, la muerte pierde jerarquía y resulta un juego de fantoches(1). Igualmente, aquel blasfemo burlarse de los muertos, que en la pieza de Zorrilla y en la de El raso de Molina merecía molesto enjuiciamiento, se transforma. Ahora, un rufián, que manifiesta simpatizar con el diablo, desafía al cadáver, remedando la arrogancia ilustre de don Juan:

"Juanito Ventolera-... Patrón, vamos a vernos las caras. Vengo por la manda que usted me ha dejado."
(2)

Y el acto de impiedad queda impune; más aún, con los billetes del robo el pillo compra a la propia hija del muerto. De este modo, a la "indignificación" de la vida que señala A Valle Arce(3), se suma la "indignificación" de la muerte, que ha perdido el sentido justiciero tradicional.

IV.3. "La hija del capitán": esperpentización de la milicia y burla de la muerte.

La esperpentización de la muerte adquirirá su tono más agudo en la tercera obra de Martes de carnaval: La hija del capitán. Todos han visto en la pieza una crítica, apenas disfrazada, a la Dictadura de

(1) Cfr. p. 114, n. 1.

(2) OC, I, p. 972.

(3) Cfr. p. 119, n. 1.

Primo de Rivera y a los golpes militares(1),y eso es indiscutible.Sin embargo,la burla va más allá de la circunstancia histórica,y ese cadáver,sobre cuyo destino discuten preocupados los oficiales,fruto gratuito de una grotesca equivocación,es el signo de un régimen corrompido,caduco,y también el símbolo de un mundo absurdo,donde reinan el azar y el disparate.

Joselito,el Pollo de Cartagena,es la víctima ridícula de una venganza por amor:confundido con el General-caricatura de Primo de Rivera-,el amante de Sinibalda,hija de un ex Capitán de Ultramar,cae asesinado por el Golfante del Organillo,antiguo pretendiente de la muchacha.El hecho ocurre poco después de terminada una partida de naipes entre el General,el Capitán,el susodicho Joselito y otros representantes del antiguo Régimen.

La pareja huye con la cartera de la víctima y otros elementos personales con los que intentan lucrar.El asesinato,pese a los conciliábulos entre el General y el Capitán Chuletas de Sargento(2) para ocultar el cadáver,llega a oídos de la Prensa,que empieza a socavar en la vida íntima de los comprometidos en el asunto.

Esa anécdota trivial es el pretexto para justificar un golpe de Estado:las jerarquías del ejército,indignadas contra lo que consideran un ultraje al honor militar,ofrecen su apoyo al General que, en salvaguardia de la Patria,la Religión y la Monarquía,encabeza

(1)Véanse Carlos Seco Serrano,"Valle Inclán y la España oficial", ROcc,XVI,nº 44-45(1966),220-221 y Sumner N.Greenfield,"Madrid in the mirror:'Esperpento de La hija del capitán'",Hisp,XLVIII,nº2(1965), 261.

(2)Así llamaban al Capitán por ciertos rumores que corrían sobre sus puestos ranchos de mambises en Cuba.

un pronunciamiento. Caen las Cortes, y las fuerzas más representativas de la sociedad aclaman al nuevo Régimen-Monarquía y Directorio Militar.

La figura de lombriz del Monarca, de sonrisa "belfona"(1) y decir campechano -"; El antiguo Régimen es un fiambre y los fiambres no resucitan!"-recibe las ovaciones de un público "chirle" es la caricatura de un nuevo Régimen tan vacuo y grotesco como el anterior. Entre uno y otro, la mascarada de la muerte, ese cadáver de Joselito por cuya alma, para mayor escarnio, rezarán los propios victimarios: "Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma, Carajeta, si Ud. no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria!", dice la Sinibalda, y queda en el aire el eco burlón de su risa grosera. La muerte de España ha quedado sellada por la mueca tragicómica de un cadáver.

IV.3.1. Tartarinesia y España: dos ámbitos y un mismo esperpento.

Este esperpento apareció el 28 de julio de 1927, en la colección "La Novela Mundial"; pero ya se había publicado en el suplemento literario de "La Nación", matutino de Buenos Aires, el 20 de marzo del mismo año(2). Curiosamente en esta primera impresión-no conocemos otra anterior-los hechos transcurren en Tartarinesia-no en España-y no hay ninguna referencia a Madrid, sus centros de reunión, paseos e individuos.

Cotejadas ambas ediciones, las únicas variantes radican en los nombres de lugares, personajes, periódicos, es decir, de todo aquello que individualice instituciones y circunstancias de una España históri-

(1) La característica sonrisa de los Borbones reflejada en el espejo valleinclanesco.

(2) Pp.6-8.

camente determinada.

A título de ejemplo señalaremos algunas variantes. El Capitán, motejado Chuletas de Sargento, se llama Sinibaldo Janot en el esperpento de "La Nación" y Sinibaldo Pérez en el de "La Novela Mundial". Joselito es el Pollo del Trianón y no el Pollo de Cartagena; el Sastre Penela es el Sastre Mascatto; el Brigadier Frontaura, el Brigadier David; y el Coronel Camarasa, el Coronel Dubois.

Cada vez que en la edición española se habla del Monarca-"nieta de San Fernando"-; en la argentina, se alude a su Alteza Imperial, el Príncipe Regente-"nieta de San Expedito"-; y los Húsares de Pavía son los Húsares Imperiales. Las variantes van más allá del nombre o del título nobiliario y, consecuentemente, abarcan también los atributos: si al Monarca lo vivan como "Rey Católico de España" (I, 1076), a su Alteza Imperial lo aclaman como el "Principex Cristianissimus". Hasta en la presentación de los seres más fugaces se evita toda alusión a lo español. Veamos las diferencias en algunas acotaciones (escenas II y IV):

Edición argentina

"Un ricacho habanero, un empresario de frontones, un cabezudo ex-ministro, y un trapisondista taurófilo de la marca catalánica, gran escopeta en las partidas de Su Alteza Imperial, el Príncipe Regente."

"Tiazos meleros, cereros, tratantes en granos."

"Cómicos, concejales, chame-

Edición española

"Un ricacho donostiarra, famoso empresario de frontones; un cabezudo ex-ministro sagastino y un catalán trapisondista, taurófilo y gran escopeta en las partidas de Su Majestad." (1)

"Tiazos del ruedo manchego, meleros, cereros, tratantes en granos." (2)

"Toreros, concejales, chamelis-

(1) OC, I, p. 1055.

(2) Ibidem, p. 1060.

listas y pelmas."

tas y pelmas." (1)

El discurso de la Presidenta del Club Fémmina, ofrece también sugestivos cambios y agregados; mientras en el primer esperpento se alude al estudiante de las aulas universitarias, en el segundo se precisa el ámbito: "aulas salmantinas" (I, 1075). Además ninguna de las heroínas y santas españolas que doña Simplicia recuerda, aparecen en la oración de la Presidenta, quien tampoco hace mención del derecho divino de la monarquía española (2).

En el esperpento de "La Nación", cuando se vocean los diarios se omiten nombres de resonancia en el periodismo español de la época:

Edición argentina

Edición española

"Constitucional! ; Cons-
titucional! ; Constitucio-
nal! ; Clamor de la Noche!
El Constitucional!, con los
Misterios del Barrio Moderno."

"Constitucional! ; Constitucio-
nal! ; Constitucional! ; Clamor
de la Noche! ; Corres! ; Heraldol
El Constitucional!, con los Mis-
terios de Madrid Moderno." (3)

Centros sociales, cafés y calles son, en la primera edición, frutos de la fantasía—se escapa, sin embargo, la referencia a la calle de la Montera—; en la segunda, corresponden al Madrid de época: el Club Minerva será el Círculo de Bellas Artes; el anodino Elíseo, el famoso Apolo. La imp्रेसisa quinta de las afueras donde, según el rumor callejero, agoniza Joselito, se fijará en un hotel de Vicálvaro, en el distrito de Canillejas. El Golfante no irá a las Galerías Internacionales a cambiarse la traza, sino a El Águila, y la agencia del Batuco no estará ubicada en la calle de la Emperatriz, sino en el mismo corazón de la

(1) OC, I, p. 1061.

(2) "¡Ungido por el derecho divino, simbolizáis y encarnáis todas las glorias patrias! ¿Cómo negaros nada, diga lo que quiera Calderón?" OC, I, pp. 1075-1076.

(3) Ibidem, pp. 1066 y 1069.

capital española, en la calle del Pez, número 31.

Cuando el General prepara el pronunciamiento para salvar el "Trono de San Fernando", pide, premioso, una comunicación con el Cuartel de San Gil; ese pedido no figura en el primer esperpento donde solo se intenta salvar el imaginario "trono de Tartarinesia".

IV.3.2. Madrid reflejado en el espejo cóncavo.

¿Qué impulsó a Valle Inclán, solo cuatro meses después de haberse publicado en Buenos Aires La hija del capitán, a develar sitios y situaciones de la pieza, hasta entonces eludidos? Probablemente advirtió que debía inyectar animación, sabor y malicia a un texto que podía adquirir nueva vida descubriendo los velos que ocultaban las alusiones. Madrid, todo el Madrid de 1923, año del golpe militar-, con su mundo de oficiales barulleros y arrogantes, periodistas venales, parlamentarios corrompidos, y buscavidas fulleros y chantajistas, es el que aparece, entonces, claramente, congregado en el espejo deformante. Aunque eso era ya evidente, aun a través de la perspectiva esperpéntica, desde la publicación argentina, y no valían para disfrazarlo nombres supuestos, Valle Inclán decidió lanzar su crítica como un desafío. Y el gobierno reaccionó retirando de la circulación todos los ejemplares(1).

(1) Los diarios publicaron la siguiente nota de la Policía: "La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, titulado La hija del capitán, cuya publicación califica su autor de 'esperpento', no habiendo en aquél, renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto, sería suficiente para poner de manifiesto que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho e intolerable, y sí exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que solo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres." Cit. por Francisco Madrid, op.cit., p.71.

IV.3.3. El gran motivo estructurador: la parodia. Caricatura y movimiento excéntrico: arbitrios complementarios.

Durante toda la escena tercera, la crítica a lo nacional y a lo extranjero se entrecruza con la befa de la muerte, en un cabrilleo de dardos burlones que reducen la tensión dramática creada por el crimen, a una grotesca payasada. En el vestíbulo, donde entre un aleteo de sombras-la cigüeña disecada, la sombrilla japonesa, las mecedoras de bambú-se desbarata la luz del quinqué, el General se inclina, suspensivo, sobre el bulto caído, y dice con tono engolado:

"Es una aberración este régimen. ¡La Prensa en todas partes respeta la vida privada, menos en España! ¡La honra de una familia en la pluma de un grajo!" (1) |

El Capitán dará a la situación el vuelco degradador que corresponde a lo esperpéntico, con sus reiteradas expresiones plebeyas: "Sería lo más atinente desprenderse del fiambre", si no "saldríamos todos en solfa". ¿Cuál es el expediente más aconsejable? Facturarlo, "expediente muy aceptado en Norteamérica", y si el General prefiere lo nacional, entonces "dárselo a la tropa en un rancho extraordinario"(2); por algo lo han bautizado, en recuerdo de sus "heroicidades" en la guerra de Cuba, "Chuletas de Sargento".

Pero el crimen no puede disimularse-La Prensa ha intentado explotarlo-, y habrá que buscar otra salida: la defensa del honor militar-"porque son uno mismo su honor y el de la Bandera"(I, 1073)-por el camino de la Revolución. La parodia aparece, entonces, como el gran recurso esperpéntico que pone en descubierto la altisonancia de los gestos milicianos y la pomposa verba, al reducirlos a los límites de

(1) OC, I, p. 1058.

(2) Ibidem, pp. 1058-1059.

un tablado de títeres en el que todos juegan a la revolución. El General, un bufón con la bragueta desabrochada, asume el mando en jefe. ¿De la guerra? No, ni siquiera de un motín revolucionario: la situación se reduce a un crimen pastoral y a la fuga de la dama, y ocurre en un salón de timba donde el amante abandonado y comprometido, en un gesto digno del vencedor de Periquito Pérez-o sea del que no venció a nadie-, asume la estrategia de esa batalla casera.

Alusiones sueltas se han ido escalonando en obras anteriores, hasta la actual visión ácida y estridente. Aquellos coroneles que en las procesiones se caían del caballo-según decía Max Estrella-; ese teniente Friolera, fantoche con cuernos, que por salvar su honor mata a la propia hija; los militares de "Cubita libre", prontos al dinero y al rancho, se convierten ahora en motivo central: el grupo de jueguistas, cuya honra ha quedado manchada en una situación mezquina y doméstica, adoptan, además, aires de víctimas redentoras, dispuestas al sacrificio para salvar el honor de la Patria, que es el suyo:

"El General-Redactaré un manifiesto al país. Me sacrificaré una vez más por la Patria, por la Religión y por la Monarquía! Las figuras más ilustres del generalato y los jefes con mando de tropas celebramos recientemente una asamblea... Faltó mi aquiescencia. Con ella ya se hubiera dado el golpe!" (1)

Entre esos ilustres descuellan: el Coronel Camarasa, rimbombante oratoria-"...Mi General, la familia militar llora con viriles lágrimas de fuego la mengua de la Patria..."(I,1073)-que escapa ridícula de un cuerpecito "de gesto avisado y chato de faldero con lentes" (I,1073). El asistente del General, "dije escarlata con el uniforme de los Húsares de Pavía"(I,1071), rubio, pecoso, menudo, con su apropiado so-

(1)OC, I, p.1071.

brenombre .Estos héroes resolverán sin duda la salvación de España, entre ellos, porque "hoy no puede contarse con el soldado ni con el pueblo", afirma el General(I,1071).

Lo ridículo llega al clímax en la escena de la estación ferroviaria, cuando, entre vivas del señor Obispo, del profesor de Historia, y del Patriota; entre plácemes y alabanzas, se escucha el discurso de doña Simplicia. Ningún nombre podía andarle mejor a esta "tarasca pechona y fondona"(I,1075), solemnemente superficial, que, en representación de las instituciones de bien público de Orbaneja, exalta los merecimientos del glorioso Ejército, y pone a los pies del Monarca-"cartula de unto"(I,1076)-los corazones de todas las mujeres españolas:

"... ¡Un Príncipe de la Milicia levanta su espada victoriosa, y sus luces inundan los corazones de las madres españolas! Nosotras, ángeles de los hogares, juntamos nuestras débiles voces al himno marcial de las Instituciones Militares..." (1)

Nuestra acabada de chatura oratoria que, para mayor vergüenza, aparecerá en las páginas de "El Lábaro de Orbaneja". El nombre nos trasfiere mentalmente a aquel pintor Orbaneja de Los cuernos de don Friolera, en cuya obra maestra don Manolito sentía la carcajada del Diablo que sacaba la lengua y guiñaba el ojo ante el pecador ahorcado. Así también, la risa diabólica de Valle Inclán parece oírse tras esas ramplonas cuartillas que solicita ansioso un repórter. Así, Valle Inclán le hace muecas a la pobre España, "ahorcada" por una milicia de rumbo y juerga, y una administración corrompida.

El Sastre Penela, remedo del mandadero de monjas, es un vejete de afectados modales, que conoce la maraña de los negocios de gobierno, y menudea en tratos con sujetos de malvivir que operan a la sombra

(1)OC, I, p.1075.

de los Ministerios:

"El Batuco, que en estos tiempos ha dado los mejores golpes, tiene padrinos hasta en la Gran Peña! Una masonería como la de los sarasas. El Batuco ha puesto a modo de una Agencia... ¡montada con teléfono y máquina de escribir! ¡Propiamente una Agencia!" (1)

También la Prensa entra en la confabulación cuando se trata de negocios que son, precisamente, "de los de Prensa y Parlamento", sentencia el Batuco, y agrega, frente a los comprometedores papeles del muerto:

"...tengo buenas relaciones. Don Alfredo Toledano, el Director de 'El Constitucional', me aprecia y puedo hablarle... En manos de un hombre de pluma, estos papeles son un río de oro; en las nuestras, un compromiso. Ese es mi dictamen." (2)

Y la burla se remata cuando este jastial tosco se despide, galantemente, de sus naevos cofrades: "Huyo veloz como la corza herida" (I, 1065).

La Prensa, pues, cumple su "misión", y las informaciones vuelan para caer en el Círculo de Bellas Artes. Ahora el autor aprovecha la anécdota para ofrecernos la pintura, a veces irónica, a veces esperpéntica, de una clásica tertulia madrileña: viejos pisaverdes que, en extraña mezclanza con guapos y artistas fracasados, gastan las horas en comentar los más excitantes sucesos del momento, y saborean con fruición chismes, habladurías. El "Camastrón", disimulado y reticente; el chulo, que hace correr rumores y pretende sonsacar datos concretos del viejo carcamal. En fin, en ese medio de intrigas y murmuraciones, el autor dibuja la esperpéntica figura, "fúnebre y macilenta", del Babie-

(1) OC, I, p. 1063.

(2) Ibidem, pp. 1064-1065.

ca, caricatura del bohemio, para la que usa los mejores recursos animistas; hasta la nuez y la chalina entran en la perspectiva deformante, con una fuga loca, disparatada:

"...la nuez afirmativa, desnuda, impúdicamente desdénpitada, incrusta un movimiento de émbolo entre los focos del cuello. El lazo de la chalina, vejado, deshilachado, se abolla... Toda la figura diluye una melancolía de vals..."(1)

En suma, también en esta pieza, es el mismo impulso el que desquicia y saca de su lugar las cosas y los seres para configurar la estructura esperpéntica, como en Los cuernos de don Friolera y en Las galas del difunto. En esta mascarada que es el vivir(2), todo interviene con gestos burlones; finalizada la partida de naipes que precede al asesinato, las cartas del "último albur quedan sobre la mesa con tuer-to visaje"(I,1055). Esas cartas son el signo de la inmediata algarada militar. La imagen se repite en la escena quinta: "Baraja de generales" (I,1066), dice el Chulapo aludiendo a los altos jefes de Ultramar. Y en la escena sexta, el propio General sentencia, refiriéndose a la asonada inminente: "mi vida futura está en ese naipe"(I,1072). La conspiración militar resulta, así, igualada con un juego de tahures(3).

IV.3.4. Conclusiones.

Es evidente que en esta obra prevalece la esperpentización de grupos e instituciones sobre la de personas o de temas literarios. El personaje-individuo de Luces de bohemia, de Los cuernos de don Friole-

(1) OC, I, p. 1067.

(2) "Sobre el hombro le hace morisquetas el pico verdadero del pañolito gargarero". Ibidem, p. 1049.

(3) La imagen aparecerá recurrentemente en El ruedo ibérico, y será el título de una de las novelas: Baza de espadas.

ra y de Las galas del difunto, ha dado paso al personaje-ciudad: aquel Madrid de 1920, fondo del escenario en el grotesco deambular de Max Estrella, es ahora la ciudad de 1923, pero promovida al primer plano. Madrid es el verdadero protagonista de La hija del capitán, y el esperpéntico representante de la deformada vida española.

SEGUNDA PARTE

V-"EL RUEDO IBÉRICO": expresión de una realidad histórica.

El ruedo ibérico, serie de piezas que desde la primera aparición se anunció con todos sus títulos, continúa el camino de la novela esperpéntica iniciado con la publicación, en 1926, de Tirano Banderas(1).

Decir que la novela esperpéntica se inicia con Tirano Banderas, no supone desconocer los numerosos rasgos grotescos que apuntan, aquí y allí, en novelas de la primera producción: nos referimos, concretamente, a La guerra carlista, sobre la que tendremos ocasión de volver. Pero en esa obra solo hay notas aisladas, "registros" esporádicos; también en alguna publicación periodística temprana(2), cuyo tema está íntimamente relacionado con La corte de los milagros, aparece el esperpentismo deformador. Lo que queremos subrayar, en El ruedo ibérico, es el empleo del esperpento como forma estética total. Los tres aspectos configuradores de lo esperpéntico (visión distanciadora y objetivante, utilización sistemática de recursos de deformación, y búsqueda de lo paradójico y sorprendente) se dan, con "matemática de espejo cóncavo", en el grupo novelístico mencionado, y no en los escritos de la primera época.

V.1. Contorno histórico y apariencia esperpéntica.

La serie comienza con la publicación, en 1927, de La corte de los milagros, de la que, en el mismo año, aparecen dos ediciones: la pri-

(1) No estudiaremos esta novela. Consideramos muy completo y riguroso el trabajo de la escritora argentina Emma S. Speratti Piñero: El "esperpento" en la elaboración artística de "Tirano Banderas", Méjico, 1957.

(2) Una tertulia de antaño, "Cuento Semanal", nº 121, Madrid, 23, abril, 1909

mera, fechada el 18 de abril—según reza el colofón—y la segunda, el 18 de agosto.

El plan del autor era vasto y lo anuncia desde el comienzo, incluso con los títulos, alguno corregido posteriormente: tres trilogías, es decir, un total de nueve novelas. La serie inicial, "Los amenes de un reinado", comprende: La corte de los milagros, Secretos de estado—título que luego, acertadamente, cambió por Viva mi dueño—, y Baza de espadas. La segunda y tercera series no llegaron a publicarse nunca, y quizá ni a esbozarse, pero sabemos sus títulos. Formaban la segunda serie, "Las Aleluyas de la Gloriosa", tres novelas que debieron llamarse: España con honra, Trono en ferias y Fueros y cantones; y la tercera serie, "La restauración borbónica", otra trilogía: Los salones alfonsinos, Dios, patria, rey, y Los campos de Cuba.

Los nombres de las últimas novelas parecen haber ido adquiriendo cierta seriedad; apenas se sienten las significaciones irónicas de las primeras, aunque Trono en ferias mantiene la connotación callejera de los títulos que en seguida analizaremos, y en "Aleluyas de la Gloriosa" hay una clara intención de parodia, en su empaque retórico.

La primera trilogía lleva un título harto significativo, que nos sitúa en el tema inmediatamente, porque se nos recuerda que los amenes son, para el español, la parte final de algo, y llegar a los amenes es hacerlo cuando ya ese "algo" está por terminar. En efecto, dentro del cuadro histórico general que debía extenderse desde 1868 hasta 1875 (de las postrimerías del reinado de Isabel II a la restauración borbónica en la persona de su hijo Alfonso XII), la primera serie solo comprende los meses previos a la revolución de setiembre; en suma, los verdaderos amenes de un reinado, que Valle Inclán rebaja con vi-

ción dramática, popular y taurina. La lente distorsionadora opera, pues, desde los títulos, y por eso juzgamos acertado el cambio del segundo, Secretos de estado, ya que el nombre nuevo es más apropiado al lenguaje de los esperpentos.

El nombre general es El ruedo ibérico. No cabe ninguna duda: la España que Valle Inclán va a novelar, o quizá mejor, a representar, se mueve entre las coordenadas de un ruedo de arena donde lo dramático se traduce a la verba taurina; los señoritos de palacio, presididos por el gusto plebeyo de una reina "chulapa" y "bombona", se mezclan con gitanos y guapos. En síntesis, un nombre simbólico: la historia de España decidida en el "ruedo" taurino, en la arena donde se conjugan, en fiesta nacional, una corte avulgarada y un pueblo que ha cambiado su grito de "Viva la Reina" en motines y revueltas.

También tienen su peculiar matiz cada uno de los nombres que forman la primera serie. La expresión "corte de los milagros" señala una doble referencia: el tono de milagrería en que vive la corte isabelina, por influjo de Sor Patrocinio, "la monja de las llagas", se funde con los rasgos apicarados del ambiente. A Valle Inclán no se le escapaba, sin duda, el recuerdo de la famosa "cour des miracles", lugar de hampones y buscavidas, según el famoso pasaje de Víctor Hugo en Nôtre Dame de París (1), y debió combinarlo con la casa de Monipodio donde nunca hombre honesto había penetrado.

La segunda novela, Viva mi dueño, degrada conjuras, revolucio-

(1) Francisco Ynduráin reconoce, a propósito de esto, la familiaridad de Valle Inclán con la obra del autor francés, y cita un artículo de 1892, "Las verbenas", publicado en "El Universal" de Méjico, donde el escritor gallego manifiesta que Víctor Hugo era "el autor de Nuestra Señora de París". Véase "La corte de los milagros", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 323, nota.

nes y luchas militares a la categoría de hazañas de jaques y valientes: la espada, arma nobilísima y gloria de la España cristiana, se achica hasta convertirse en navaja, la jaca de cuerno de los matones, que llevaba en su hoja de acero la inscripción "Viva mi dueño", emblema del más feroz individualismo. La degradación actúa así a través del elemento paródico: la retórica pompa de los generales se derrumba ante la sola expresión "las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas" (II, 883). En "Aires nacionales", primer libro de La corte de los milagros (1), la espada se ha convertido ya en cuchillo; poco después, será solo cachicuerna:

"los milites gloriosos... ante la retórica de los motines populares, esos espadones de la ronca revolucionaria nunca excusaron sus filos para acuchillar descamisados." (2)

El tercer título, Baza de espadas, insiste más incisivamente en la línea metafórica: la revolución de los "milit"es gloriosos es solo una baza, lo que recoge el ganador en una mano del juego de naipes. La lucha por el poder sucede a la muerte del general Narváez, el Espadón de Loja; ese intento, patriótico o no, de salvar a España ahogada por los caprichos y vaivenes de la Corte, aparece en la visión de Valle Inclán como un juego de barajas con trampa. "Aires nacionales" apretada síntesis de toda la serie, con su exposición de temas, motivos y estilo, corrobora lo expuesto:

"El reinado isabelino fue un albur de espadas. Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases." (3)

(1) Breve libro incorporado con posterioridad a las ediciones mencionadas en la p. 136 - junto con otros agregados -, cuando la obra apareció en forma de folletín en el diario madrileño "El Sol", entre el 20 de octubre y el 11 de diciembre de 1931, en un total de 43 publicaciones.
 (2) CM, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 2 (El subrayado es nuestro).
 (3) Ibidem, pp. 11 y 19. Adviértase la analogía con las imágenes de La hija del capitán señaladas en el cap. IV, p. 133. (El subrayado es nuestro).

Y cuando la referencia va dirigida especialmente al general Prim, la imagen se completa:

"Caracoleaba un caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas."(1)

De los "amenes" solo corresponden a La corte de los milagros unos pocos días, los que corren desde la celebración de la Pascua hasta el entierro del General Narváez(2). Tan breve lapso es suficiente para esperpentizar, a través de los varios espacios en que se mueve la acción, no solo una corte de "nieblas babionas y piadosas imágenes"(II, 853), sino todo un país "acorralado"; un país convertido en un verdadero "guirigay", según la gráfica expresión del escritor. La imagen está anticipada en "Aires nacionales":

"El Caballo de Espadas, levantado en cornetas, arenga con rutilantes tropos. Em las mochilas cacarea un gallinero. Ladran los perros, inúmeros perros, nubes de perros. En fuga, cojeando, se expanden por la redondez del ruedo ibérico" (3)

Ese cacareo de mochilas, significativo de la vacuidad del reinado isabelino, anuncia la aparición de un nuevo y arrevesado don Quijote: El Caballero de Espadas, para quien la salvación de una España que agoniza está en pegar fuerte. "- El mundo se arregla pegando fuerte!", comenta con el rucio de Sancho(4).

"El Quijote [el tema cervantino es obsesivo para Valle Inclán en esta época] es un admirable ejemplo de la reacción del pueblo, de la gente, ante un hecho, ante las divinas locuras del "Señor de los tristes"; es una reacción de burla y de desdén, de engaño y de risa. Es una reacción de pícaros. Apenas hay en las páginas del libro una compensación, una ternura para el idealismo del caballero, España no es un país de Quijotes, porque Don Quijote fue derrotado. No puede ser ese su país, porque en él - sobre su tierra, entre sus gentes - no logró ser planta el anhelo de justicia y de amor que hubo en el hidalgo de la Mancha. No, el español no es Don Quijote, ni siquiera Sancho, que alguna vez sabe tener para los sueños y aventuras de su señor

(1) CM, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 19.

(2) Cfr. las fechas señaladas por Díaz Plaja, op. cit., p. 253 y las indicadas por Manuel Bermejo Marcos, "Valle-Inclán único", CI, II, nº 6 (1966), 52, n. 13.

(3) CM, ed. cit., p. 19. (El subrayado es nuestro).

(4) Ibidem, p. 19.

una amorosa piedad. El español es Ginesillo de Pasamonte, es los galeotes..." (1)

Valle Inclán veía así al pueblo español, en conversación con José Montero Alonso. A ese pueblo de Ginesillos y pícaros amotinados, según la consigna de la Corte, había que pegarle fuerte:

"La Señora encendida de erisipelas, se inflaba con bucheo de paloma: -¡Pegar fuerte, a ver si se enmienda!" (2)

El contorno histórico de la España setembrina queda dibujado bajo la apariencia esperpéntica desde el comienzo de El ruedo ibérico, en "Aires nacionales": junto al pueblo, barrido en la calle por el fuego de un "gallinero" de fusiles, aparece muerto el loro de la Capitana, inmolado por la furia popular. El dramático episodio toma caracteres esperpénticos, a través de esa cotorra, símbolo grotesco de la garrulería cortesana. "Única víctima inocente", su muerte provoca un desfile de visitas de pésame y la orden de castigar los desmanes populares:

"El general, marido complaciente, dictó un bando de farrucas retóricas... disponiendo que fuese disecado el cotorrín. La Generala... prometía donárselo a las monjas de Santa Clara..." (3)

La parodia de las costumbres de la Corte alcanza su máxima expresividad con una referencia evangélica, siempre presente cuando Valle Inclán quiere lograr una distorsión total. Además, la Generala:

"...ambicionaba que la maravilla verdigualda del cotorrín, emulase en los limbos monjiles a la blanca paloma del Espíritu Santo." (4)

Está allí, vuelta esperpento en pocas líneas, la misma España.

(1) Declaraciones para "La Novela Semanal", Madrid, 1926. Cit. por Díaz Plaja, op. cit., p. 33.

(2) CM, ed. cit., p. 12.

(3) Ibidem, p. 13.

(4) Ibidem, p. 14.

de los amarillos y rojos que Valle Inclán ve dibujarse sobre la pradera de San Isidro, en Viva mi dueño. Se desliza, en esta novela, una de las pocas páginas en que el dolor de la patria se manifiesta con una visión personal, realista, muy distinta de la habitualmente objetiva con que traza el angustioso dualismo radical de España(1). La España oficial, los generales Unionistas, los moderados y los liberales intentarán, vanamente, superar ese dualismo que el autor plantea ya en "Aires nacionales":

"Al dramatismo libertario y anárquico de las peonadas andaluzas, romántica falseta de cante jondo, respondían, romas de vinajo, bermejas de pimentón, las ribereñas cabilas del Ebro. Los bonetes de aldea predicaban la cruzada carlista, y el jaque valentón rasgueaba el guitarrón patriótico, cantando la jota." (2)

Se ha esfumado aquella fe en la obra unificadora de Castilla que, en 1909, le permitía decir a Cara de Plata, hijo del vinculero Juan Manuel Montenegro:

"-...¡ Porque cuando un soldado va por el mundo ya es de Castilla!
Murmuró doña Serafina:
-En eso lleva razón, pues acá no distinguimos.
También estuvo conforme don Diego:
-De Álava para allá, todo el que viene ya forma en las partidas castellanas." (3)

Han pasado casi veinte años desde la aparición de La guerra carlista y, aunque el tema sigue siendo la historia de España-en años paralelos-, la lente con que se juzgan hechos, ambientes y hombres es distinta. La adhesión a lo tradicional, que en los primeros tiempos se le confundía a Valle Inclán, muchas veces, con un declarado fervor esteticista, reaparece, después del anarquismo combativo de Luces de bohemia, pero entretejido en los rasgos del esperpento. Esta es la única posibilidad estética que el escritor encuentra, para expresar todo lo

(1) VD, OC, III, pp. 1299-1300.

(2) CM, ed. cit., p. 16.

(3) GA, OC, II, p. 535.

grotesco de una manera de vivir y sentir que lleva la broma irresponsable hasta el absurdo. Esa concepción de la vida viene de muy lejos; es el pecado original de España, según sentencia don Adelardo López de Ayala(1).

La idea de una gran burla setembrina, sin embargo, debió de germinar en la mente de Valle Inclán antes de 1920, y quizá por la misma época de su epopeya carlista.

V.2. Antecedentes del tema "La guerra carlista" y "Una tertulia de antaño".

La guerra carlista, más avanzada en la cronología histórica- los acontecimientos que allí se narran son posteriores a la caída de Isabel II-, es muchos años anterior en su publicación a El ruedo ibérico. En este ciclo novelístico, el autor hace el panegírico de la rama legitimista, acerca de cuyas luchas había oído bastante desde niño, en los cuentos ingenuos de los criados de la casa, para quienes todas las virtudes se encarnaban en las legiones del rey Don Carlos.

Escribe la primera novela de la trilogía, Los cruzados de la causa, en 1908, antes de descubrir a Navarra, y por eso se apoya demasiado en la atmósfera de Galicia. Aquí quedaban aún los herederos del viejo linaje, de esos "hidalgos rancios y dadivosos [que] venían de una selección militar" (II, 38). En el escritor gallego se enciende cierto romántico fervor por el pasado- aunque contemporáneamente esté trazando la degeneración del mismo linaje en Romance de lobos-, fervor que lo lleva a hacer la apología del mayorazgo, frente al liberalismo que encara el proceso de la tradición española. El Marqués de Bradomín, que acaba de perder un brazo defendiendo el ideario carlista, comenta:

(1) CM, OC, II, pp. 882-883.

"Eran los únicos españoles que podían amar la historia de su linaje, que tenían el culto de los abuelos y el orgullo de las cuatro sílabas del apellido. Vivía en ellos el romanticismo de las batallas y de las empresas..."

Y agrega, en nota contrastante:

"El pueblo está degradado por la miseria, y la nobleza cortesana por las adulaciones y privilegios." (1)

En 1909, El resplandor de la hoguera y Gerifaltes de antaño completarán la trilogía. Bien distintos son estos títulos de aquellos que prefiere la visión del esperpento. Sin embargo, en las últimas novelas de la epopeya carlista hay imágenes que reaparecerán en El ruedo ibérico con deliberación y persistencia; a veces, serán la nota con que se caracterizará más despectivamente a un personaje. Tal el caso de la animalización como motivo estructurador, a través de la imagen del cloqueo; imagen muy cercana a la del cacareo, que define al típico camarillero de la corte isabelina, el Marqués de Torre-Mellada. "Don Teodosio de Gofi dejó oír su risa clueca" (II, 434). Y más adelante: "Cloqueó Don Teodosio" (II, 435). En la novela también aparecen la máscara y el automatismo, aunque en contadas ocasiones. El sacristán Roquito, cuyos ojos llagados son, al finalizar la obra, el símbolo de esa llamarada "santa"-según los carlistas-que incendia a España, se esperimentiza un par de veces:

"Sentado cerca del fuego, con la barbata apoyada en las rodillas, parecía menguar una manera grotesca..." (2)

"Roquito agachaba la cabeza entre los hombros, y arrugaba el hocico." (3)

Los ejemplos se suceden cuando se trata de los combatientes: "...el capitán se apeaba guiñando el ojo izquierdo con una contracción que le movía todo el lado de la cara" (II, 466); mientras tanto

(1) OC, II, p. 381.

(2) Ibidem, p. 452.

(3) Ibidem, p. 454.

(Los subrayados son nuestros)

los soldados caían "como peleles en un tinglado de feria"(II,466). Hasta el asno movía la cabeza, en ese instante de grotesca confusión, "con cierto aire bufonesco"; poco después, "el voluntario agitaba un momento las manos y se hacía en el aire un garabato grotesco."(II,470)

En Gerifaltes de antaño, aparece nuevamente la imagen del cloqueo. Cuando Agila, nieto del difunto Marqués de Redín, echa a rodar escaleras abajo a Rosalba, la alcuza que la vieja lleva en la mano, va saltando "hueca, metálica, clueca"(III,514). Pero el proceso de animalización avanza, y surge ya el sustantivo más caracterizador de la retórica vana que llena El ruedo ibérico: "el cacareo de un toque"(II,548). Si a la imagen auditiva sumamos la visual—"Jorge dio algunos pasos, riendo con aquella risa insolente, un poco de gallo"(II,511)—, la estampa de Torre-Mellada y la de Adelardo López de Ayala se nos vienen a la mente sin titubeos.

Máscara y caricatura se apoderan aun de los personajes en cuyo tratamiento el autor parece haber volcado cierta dosis de ternura, como es el caso de Rosalba, . . . hermana bastarda de la Marquesa de Redín, a quien, sin embargo, le alcanza también algún rasgo deformador: "la sombra de la vieja es muy grotesca en la pared"(III,512). Aquella alcuza que tiene en la mano, "marca el garabato de una nariz bajo el borde pringado del manto"(II,512). Los ejemplos abundan:

"Fuera tocaba un aire el tamboril y otro el gritero. Se trenzaban grotescos..." (1)

"Era el mayordomo tan arrugado y consumido, que parecía una momia descubierta en el fondo de alguna alacena polvorienta." (2)

(1) OC, II, p. 498.

(2) Ibidem, p. 507.

(Los subrayados son nuestros).

Y la imagen que hubiera gustado a Gutiérrez Solana:

"El veterano se incorpora en las almohadas, y sonríe muy amarillo, alargando una mano de huesos" (1).

Debe destacarse aún más el recurso de la teatralería, que apenas apuntaba en ese "tinglado de feria" de El resplandor de la hoguera, y que hallamos una y otra vez:

"[El coronel Guevara] era pequeño y tripudo. Viéndole andar, sin saber por qué, daba la sensación de un viejo maestro de baile." (2).

"Quedará la guerra de los generales de farsa que van con el rey." (3).

Esos toques aislados nos revelan que Valle Inclán veía, desde muy temprano, el terrible problema de una España para la que no hallaba salida, a pesar de sus efusiones por el carlismo, que prefería sinceramente, o admiraba desde el punto de vista estético.

Por la misma época, el novelista escribe el cuento Una tertulia de antaño: la similitud de tono e intención con La corte de los milagros es harto evidente. En veinte páginas sin numerar, sitúa el episodio en momentos en que se proclama rey a Alfonso XII.

Emma Speratti Piñero ha estudiado con minuciosidad las semejanzas entre la novela y el cuento; consecuentemente, las indicaciones que incluimos—por considerarlas sumamente reveladoras de una temprana actitud estético-crítica—son una selección de aquellas que la estudiosa argentina puntualiza (4).

La animalización se ve en la hueera charlatanería de las da-

(1) OC, II, p. 538.

(2) Ibidem, p. 526.

(3) Ibidem, p. 544.

(4) "Acerca de La corte de los milagros", NRFH, XI, nº 3-4 (Méjico, 1957), 343-365.

(Los subrayados son nuestros).

mas de la tertulia ,que se asemeja al "grito de las monas"(II,324), y alcanza al propio Congreso,que se muda en "una jaula de grandes hombres"(II,332):

"¿Dónde hay nada más ridículo que esa pajarera nacional que llaman Congreso?" (1)

Los cortesanos que acompañan a la Duquesa de Ordax y la siguen a todas partes como "mastines atraillados",no son muy distintos de los que merodean por la Corte de Isabel III.Pero el recurso estructurador de más fuerza es la teatralería;toda la escena se mueve bajo el signo de la falsa retórica,y cada uno de los personajes adopta una actitud teatral.Bradomín la ha encontrado,y habla "con una voz velada",que recuerda a Julián Romea,cuando "aún conseguía aplausos haciendo el galán de aquellas comedias francesas..."(II,324).La Duquesa de Ordax cambia de tono "como una vieja de teatro"(II,335).En dos pasajes se alude,con sentido crítico,al gusto aplebeyado del español:

"Los opídos españoles se sugestionan por el sonoro rodar de las palabras.Lo mismo aplauden el brindis del torero, que el parlamento del cómico,que la hueca declamación del tribuno." (2).

"Los oradores,los cómicos y los barberos solo pueden ser admirados por los tontos." (3).

En la breve pintura de la tertulia aparecen apuntados ya,con claridad,algunos de los futuros temas de La corte de los milagros.Por ejemplo,el de la corrupción de la nobleza degenerada en un señoritismo juerguista,calavera:la Duquesa de Ordax "estaba encantada de las calaveradas de sus hijos"(II,321),se dice en el cuento;y en la nove-

(1)OC,II,pp.332-333.(Los subrayados son nuestros).

(2)Ibidem,p.334.

(3)Ibidem,p.333.En la alusión a los barberos,¿habrá estado pensando Valle Inclán en el rapabarbas Paco Meguillas,"uno de los que más valimiento alcanzaba en la Camarilla de Nuestro Señor Don Francisco",según se dice en La corte de los milagros?OC,III,p.839.El tal Veguillas

la, el tema tendrá amplio desarrollo con el episodio del guardia civil muerto a manos de Bonifaz y Gonzalón.

La bancarrota moral de la nobleza se conjuga con la vulgaridad en modas y costumbres; su símbolo, la guitarra:

"La dama coja María Dolores arrastró fuera al Marqués de Bradomín.

¡Y éstos serán los cortesanos del nuevo reinado!

El viejo dandy tuvo una sonrisa dolorosa y desdeñosa.

- ¡Reciben a su príncipe con una guitarra! ¡Triste señal de los tiempos en que puede ser una guitarra el símbolo de un pueblo y un reinado!" (1).

Más notoria aún es la semejanza entre el siguiente pasaje de Una tertulia de antaño y otro del libro segundo de La corte de los milagros:

"Volaba por la sala, como un vuelo sonoro de abejas, el murmullo de las conversaciones sostenidas en voz baja, y en los instantes de mayor silencio se oía el rasguño de una guitarra. Era una música lejana que llegaba acompañada de lamento largo y ondulante, como de canto andaluz. La Duquesa tocó el brazo de Eulalia:

- ¿Oyes?

- ¿Qué es?

- Jorge, que fraterniza con el Niño de Triana." (2)

En la novela, el lugar de reunión de primogénitos y "cantaores" es la "vasta sala frailuna y silente, propicia al trato de las musas y al estudio de la guitarra con cifra" (II, 861), en la casa del Marqués de Torre-Mellada. Allí se juntan señoritos y jaques para aprender la guitarra con Paco el Feo, huésped de la casa. "Está de moda! También es el maestro de mis hijos", comenta charlatana la Chorro. En síntesis, el solar ilustre de los abuelos convertido en café

había entrado a palacio con la servidumbre ultramontana del Rey, y desde entonces no había dejado de intrigar: "Mucho se gana rapando barbas de papanatas", comenta Isabel II en la novela. OC, II, p. 839.

(1) OC, II, p. 339.

(2) Ibidem, p. 335.

de cante.

Los ecos del grupo flamenco llegan jadeantes al salón principal, y se mezclan con el parloteo de las damas reunidas en torno de la Marquesa Carolina. Esta escena de la novela es también refundición de un pasaje del cuento(1).

Los ejemplos señalados y otros que pueden verse en el estudio de la escritora Speratti Piñero, nos demuestran que, ya en 1909, Valle Inclán usaba a veces el "espejo cóncavo", para reflejar algunos ambientes y personajes; a partir de 1920, ese uso se hará constante, para darnos una prismática y amarga visión de toda la vida española.

V.3! Farsa y licencia de la Reina Castiza":insistente deformación de seres y cosas.

Justamente, en el año 1920, Valle Inclán publica la Farsa y licencia de la Reina Castiza, que integra, con la Farsa italiana de la enamorada del rey y la Farsa infantil de la cabeza del dragón, un tablado de marionetas de sugestivo subtítulo: "para educación de príncipes". La corte isabelina se presenta ya, en la farsa, con su ambiente de camarillas palaciegas, privados jaques y beaterías ramplonas. Pero no estamos todavía en la esperpentización de la corte, sino solo en la burla farsesca. Los seres que pueblan la pieza son muñecos, manejados por los gruesos hilos de un genial titiritero, que se descubre desde la apostilla inicial:

"...Farsa de muñecos, /maliciosos ecos/de los semanarios/ revolucionarios/'La Gorda', 'La Flaca' y 'Gil Blas'." (2)

(1) OC, II, pp. 324-325 .Cfr. OC, II, p. 856.

(2) OC, I, p. 419.

El juego divierte; no sobrecoge porque advertimos que los movimientos de autómatas de los personajes son, únicamente, el fruto de un "bululú" que se entretiene y nos entretiene:

"Mi musa moderna/enarca la pierna,/se cimbra,se ondula,
se comba,se achula/con el ringorrango/rítmico del tango..." (1)

No hay ninguna fuerza misteriosa que actúe sobre los objetos: éstos se "cimbran" y "ondulan" porque la fantasía del poeta los ha querido animar en un juego irreal, poético, o bufonesco, pero no absurdo; el absurdo solo puede darse cuando la distorsión aparece de pronto, imprevistamente, dentro del propio mundo en que cotidianamente nos movemos. En el Palacio Real de la farsa, en cambio, los salones dejan ver claramente el grueso acartonado de utilería, y a los personajes que se mueven por ellos, se les escapa el resorte de las vestiduras. Pero ya hemos señalado la distancia que media entre la farsa y el esperpento (2), por lo que aquí no insistiremos en este aspecto. Nos limitaremos a subrayar algunos anticipos que, en temas y motivos, nos adelanta la farsa de 1920.

Del vasto políptico de la España setembrina que traza El ruedo ibérico, la farsa solo enfoca una tabla: la corte. Escrita en verso, los diálogos, generalmente, breves, están precedidos por acotaciones que marcan la entrada y salida de los personajes, siempre impulsados por un ritmo de baile: la musa de Banville, que se cimbra y achula, reflejada en el "espejo cóncavo", nos da el "ringorrango del tango", cabal expresión del aire de burla sonriente que tiene toda la obra.

(1) OC, I, 419.

(2) Cfr. cap. II, pp. 31-32.

El tema de la monarquía en bancarrota económica y moral está irónicamente presentado en la parte final de la obra: el Rey Consorte, "cansado de hacer el fantoche" ante los no disimulados devaneos amorosos de la Reina, pretende hacer una escena, pero el Gran Preboste amenaza a la Real Persona con declararle loco: "Con un decreto en 'La Gaceta' / mañana os declaro demente." (I, 485). Todo es posible en una monarquía que se derrumba—"Se viene al suelo la Monarquía, / como una vieja, de un patatús." (I, 486)-:

"EL REY CONSORTE

¿Por qué te mostraste avaro
para mis justas pretensiones?

EL GRAN PREBOSTE

¡Si no hay un cuarto!

INFANTA FRANCISCA

¡Qué reparo!

Recarga las contribuciones.
No discutas lo indiscutible." (1).

La consigna para salvar la corte, en El ruedo ibérico, es pegar fuerte; reiteración del juicio apodíctico de Tragatundas en la farsa: "Con los fusiles gobernaremos" (I, 487). Este Tragatundas es, con Ulpiano Torroba, uno de los validos de esa corte de pacotilla donde se exalta la guapeza: tenemos ya otro de los temas que el escritor desarrollará con largueza en La corte de los milagros. Desde el comienzo, Valle Inclán nos marca el tono: "Mimusa moderna... se cimbra, se achula". En la danza populachera de palacio señalarán el compás Ulpiano Torroba, un guitarrero chulo y jorobado, y el Mayor Don Tragatundas, un "mamarracho" (I, 457).

La alusión literaria y la histórica acentúan, con su sentido paródico, la mala catadura moral de los nuevos privados en una corte tan singular. Jorobeta [Torroba] está a punto de cruzar su navaja con Lucero del Alba, que mete la mano en la faja y escupe por el col-

millo, y el Rey lo detiene al grito de "¡Ulpiano, no seas Quijote, / que con la sangre me desmayo!" (I, 486). Y la Infanta Francisca, ante la actitud grandilocuente del General Tragatundas, dispuesta también a intervenir, se sofoca: "Ya desenfunda el chafarote / Tragatundas. ¡Qué Dos de Mayo!" (I, 486). De este modo todos los valores consagrados-heroísmo, talento-se achican a la medida de este "Reino de Babia"-de "nieblas babionas", dirá en La corte de los milagros (II, 853)-donde para gobernar solo se necesita un "maniquí" (I, 487).

El tema de lo jaque trae necesariamente las referencias taurinas. Dice el Gran Preboste, en uno de los parlamentos más extensos:

"Hoy tenemos ya puritanos / que hablan en contra de los toros, / de los garrotines gitanos / y nuestra indolencia de moros. / Puritanos que a toda hora / sacan a cuento la moral, / sin comprender que es la Señora / una Reina meridional. . . ." (1)

Ha saltado sobre el papete otro tema que también motivará varios pasajes de El ruedo ibérico: el odio al inglés-"la pérfida Albión" de La corte de los milagros-, la crítica a sus gustos y a su política de intrigas. Termina su parlamento el Gran Preboste, que es como el dominante de la corte:

"Sin las intrigas de Inglaterra / no se moviera aquí una paja; / yo conozco mucho mi tierra, / pero el oro inglés la trabaja / ... Esos tontos de mojigata / pretenden un grano de anís. / ¡Que tenga sangre de horchata / la Señora como una miss!" (2).

La Reina va a los toros y a los bailes de candil, con su patrulla de jaques. Tenemos, entonces, lanzado al tablado, el tema del honor cortesano que, con sus variantes, señoritismo y caballismo, tendrá amplio tratamiento en La corte de los milagros:

"EL GRAN PREBOSTE

¿Pero sabéis, Señora, que en los bailes de candil el Diablo hace las suyas?

(1) OC, I, pp. 432-433.

(2) Ibidem, pp. 432-433.

LA SEÑORA

¡No seas camastrón! ¡Harto los frailes
me cantan ese pliego de aleluyas!" (1).

Según se murmura en Palacio, el Padre Claret(2) se las ha ingeniado "para que sin pecar/y sin mayor agravio a su marido,/se pueda la Señora enamorar"(I,474). El mayor peligro para el único pecado de la Reina, su incontinencia, está en las Cortes, en la Prensa, en los mambises-separatistas de Ultramar-y en los vaticanistas:nuevos elementos que se entretejen en la urdimbre de la trama. Los ataques se podrán acallar pegando fuerte y otorgando prebendas: las Cortes se cierran; se amordaza a la Prensa; se otorgan mitras, ducados, embajadas, ministerios(3).

Finalmente, el tan vapuleado tema de la Constitución, la dama cortejada por unionistas, liberales y progresistas en El ruedo ibérico, está aludido irónicamente. Sometida al mismo trato que Su Majestad usa con sus amantes, hoy es **adulada** y **mañana** traidoramente desconocida. La Reina acaba de despedir a su amante de turno, don Gargarabete, que se lamenta e impreca, y el Gran Preboste lo consuela:

"Es preciso llevarle el som./Os ha tratado la Señora/igual que a la Constitución." (4).

La gloria del Dos de Mayo, desgarrada en un contexto bufo, es recurso habitual en nuestro escritor, y el ridículo remata con el onomatopéyico nombre del personaje: "...se eclipsa don Gargarabete/para no hacer un Dos de Mayo."(I,434).

Al tono de farsa con que se encaran los temas nacionales, cò-

(1) OC, I, p. 435.

(2) En la farsa no se habla de Sor Patrocinio, pero el autor ya la había presentado en La guerra carlista.

(3) OC, I, pp. 436-437.

(4) Ibidem, p. 434.

rresponde, en el plano de los motivos concretos, la deformación de los seres y de las cosas, la caracterización zoológica, la máscara y el automatismo. Sin duda, los más ridiculizados son los miembros de la Pareja Real: el escritor no les ahorra ninguno de los recursos verbales a que nos tiene acostumbrados en el trazado mordaz de la condición humana.

Isabel, o Paquita para sus "íntimos", es tan liviana e irresponsable cuando escribe como cuando se arroja de uno a otro amante. La frivolidad de su espíritu se traduce en una serie de gestos y hábitos plebeyos. La familiaridad con que Lucero del Alba, un manolo del Avapiés, se dirige a su Reina—"¡Conque está la señora soberama, / mi comadre, tan guapa y repolluda!" (I, 421)—es un anticipo de esa chatura que el autor destaca con insistencia, y que nos prepara para el posterior retrato, en el que fraternizan los motivos estructuradores indicados: la Soberana, "comadre feliz y carnal", se ríe "y un temblor cachondo le baja del papo / al anca fondona de yegua real" (I, 441). La estampa vulgar se completa con ^l"pechuga [que es] hiperbólico acordeón" (I, 476), y unas "fofas mantecas que tras la muselina / del camión blanco, tiemblan sonrosadas" (I, 488).

Si la Reina es chabacana, el Rey tiene trazas de maniquí, y es objeto de burla en toda la corte: "...Calzones de mameluco, adama da voz de eunuco, saludo amable de coba" (I, 445). La nota decadente se da de modo incisivo en la sonrisa de "vágula ribélula" de este Rey Consorte, cuya "bocapelfa [está] pintada de carmín" (I, 454). Fantoche pusilánime, ante el temor de que la sangre corra por su culpa, "mete como el avestruz, / el pico bajo la axila" (I, 473). Ejemplar pareja la de estas majestades: la "yegua" robusta y el "avestruz" temeroso.

La Óptica distorsionadora alcanza también a los otros personajes: el Gran Preboste es un "fantasmón"(I,425); Mari-Morena, la camarera, mueve "el talle...con ondulaciones/de gata..."(I,424); y el Sopón sale a la escena "revolante el suelto manteo"(I,425), del que se dirá, además, que es un "negro garabato"(I,430); porque también las cosas entran en el juego excéntrico, a partir de la acotación inicial, que dibuja el decorado de la primera jornada, con su imaginaria nocturna:

"Cala la luna los follajes,/albea el Palacio Real,/que,
acrobático en los mirajes/del lago, da un salto mortal."
(1)

A poco, la luna sobre los olmos "infla los carrillos", y "su carota de pepona,/bermeja de risa, detona/en la cima de los negrillos"(I,440). En seguida, mientras "suena la orquesta de los grillos", la luna hace "un volatín"(I,441).

El decorado de la tercera jornada participa igualmente de ese automatismo que gobierna todos los movimientos y, entre las panzudas consolas, se lucen "en los muros bailando una danza/los retratos de la dinastía"(I,474). El mismo movimiento dislocado pone temblor en los bigotes y en las pelucas: el bigote teñido de don Tragatundas acompaña la figura marcial de su dueño, "retemblón en la adusta brama de un resoplido"(I,463); y al pie del brasero, "picotean con pico agorero/temblorosas las tuertas pelucas"(I,474).

Los recursos apuntados-sufijación peyorativa, animalización, movimiento automatizado-provocan risa, no sorprenden ni asustan. Por eso Valle Inclán sigue llamando farsa a esta pieza.

V.4. Relatos complementarios: notas en torno a un mismo acontecer histórico.

(1) OC, I, p.421. (El subrayado es nuestro).

Nos ocuparemos ahora de dos relatos que, si bien se publicaron con posterioridad a El ruedo ibérico, se relacionan, de alguna manera, con las novelas de la trilogía, ya que retoman y amplían pasajes de ella: se trata de Correo diplomático y Trueno dorado.

El 12 y el 19 de marzo de 1933 apareció, en "Ahora" (1), la narración Correo diplomático, que se vincula con un breve episodio de La corte de los milagros, y con otros dos más extensos de Viva mi dueño. Nos referimos a las alusiones en torno al aventurero Conde Blanc, y al rapto de una carta que el tal Conde debía entregar al Papa en nombre de la Reina.

La mención del personaje en La corte de los milagros es fugaz; en el capítulo sexto de "La Rosa de Oro", mientras la corte celebra pomposamente la ofrenda papal, el General Narváez, preocupado por las altas responsabilidades de su cargo, confía a la Reina los temores que le provoca la acogida en palacio de un misterioso personaje, que se titula sobrino de Su Majestad por la rama "izquierda" de Fernando VII. "A Luis Fernando, fruto de unos amores de mi padre, tú le has conocido en París. Este es su hijo", le replica la Reina. Y apostilla el Rey: "¡Nuestro sobrino, Narváez!" (II, 842). Las referencias en torno del que a veces se nombra Conde Blanc y otras Príncipe Luis María César de Borbón, son pésimas: ha vivido de corte en corte, siempre de manera turbia, y el General, rival acérrimo de Sor Patrocinio, aventura la hipótesis de que pueda haber llegado protegido por "alguna monja". Isabel acepta, finalmente, el consejo y, aunque íntimamente ofendida porque se trata de un ultraje a su propia sangre, promete no recibir al sobrino. Aquí terminan todas las apreciaciones de La corte de los milagros sobre este advenedizo Conde.

(1) "Ahora", Diario Gráfico, Madrid. Emma Speratti Piñero lo ha acogido en su artículo "¿Un nuevo episodio de El ruedo ibérico?", NRFH, XV, nº 3-4 (1961), 589-604.

En Viva mi dueño, el personaje vuelve a aparecer. Reconocido por la Familia Real, es portador de una carta que Isabel II envía al Papa para someter al recto juicio de Su Santidad, un caso de conciencia: la legitimidad del Príncipe Alfonso. Raptan al Conde Blanc, le roban la carta, y con ella medran los carbonarios: en Londres aparece un italiano que manifiesta tener la carta comprometedora, y que quiere venderla a los revolucionarios españoles, no al Duque de Montpensier, que la busca con ahínco.

Correo diplomático llena un vacío en el pasaje de Viva mi dueño. En la novela no se explica cómo la malhadada carta cae en manos del carbonario, mientras que en el cuento, el episodio del rapto se narra detenidamente: mediante una sutil estratagema, el aventurero Conde cae, incauto, en la trampa que le tiende el garibaldino Cósimo Balsena, que le secuestra la carta sin dificultad.

De lo dicho podríamos inferir que el relato es posterior a la trilogía. Sin embargo, un error histórico nos inclina a suponer lo contrario: en Correo diplomático se presenta al aventurero como hermano natural de Isabel II. Tal desliz resultaría inexplicable después de la rigurosa consulta de fuentes que, según se afirma, hizo Valle Inclán para escribir sus novelas históricas(1). Pueden señalarse otras diferencias, aunque menos reveladoras acerca del punto en cues-

(1) De la exactitud histórica de El ruedo ibérico da testimonio la lista de 65 títulos, entre libros y periódicos, que el autor consultó, según su hijo Carlos. La lista puede verse en Gaspar Gómez de la Serna, op.cit., pp.61-62. G. Gómez de la Serna manifiesta que ha hecho algún cotejo "en lo que ha estado a mi alcance, que ha sido más que suficiente para confirmar la rigurosidad histórica de don Ramón". Ibidem, p.4.

ción:

a) En Viva mi dueño, la familia borbónica admite en la corte al Conde, que sale de España en misión oficial, y conoce el contenido de los pliegos que lleva al Papa. En el relato publicado en 1933, en cambio, se ve envuelto en la intriga palaciega que busca la abdicación de la Reina, y abandona la corte por el veto del Espadón—en esto la coincidencia con La corte de los milagros es mayor que con la segunda novela— y además, por consejo del Nuncio de Madrid.

b) En Correo diplomático, el Duque de Montpensier logra posesionarse de la carta. En la novela, el italiano rehúsa vendérsela.

Si situáramos la redacción del relato hacia la época de tanteos de La corte de los milagros, cabría preguntarse por qué limitó el extenso episodio a una somera alusión que no ocupa más de una página, y por qué lo retomó en Viva mi dueño—con las diferencias apuntadas—dejando sin explicar los motivos del rapto y de la aparición de los papeles entre los carbonarios, hechos éstos que son, en el cuento, el nudo de la intriga. Problemas nada fáciles de resolver, y sobre los que solo puede aventurarse alguna hipótesis: quizá Valle Inclán no había olvidado el sugestivo personaje mientras escribía sus novelas— y por eso lo introdujo—, pero sí las cuartillas bosquejadas con anterioridad. En los últimos años de su vida, apremiado por razones económicas, habría decidido darlas a luz sin corregir el error sobre el parentesco real.

Nos interesa destacar, ahora, las coincidencias en temas con las novelas de El ruedo ibérico. Las intrigas palaciegas, las camarillas fraileras y monjiles, encuentran acogida en el relato, en alusiones directas, sin que la visión se distorsione, como en el esperpento:

"[Ese] Marte Pontificio, Conde Blanc en París, Marqués de Toledo en Montecarlo, príncipe Luis María César de Borbón en su avatar romano, era un famoso aventurero de las ruletas cosmopolitas." (1)

Regresaba a Roma desde la corte española adonde había ido como

"correo en la intriga que con monjas y frailes, camarilleros isabelinos, y emigrados e arcundados, conducía monseñor Antonelli, cardenal secretario de Estado. Se hacía pasar por bastardo de Fernando VII." (2).

Vaticanismo y carlismo intrigando, pues, en palacio, como en La corte de los milagros. El Conde Blanc le confiesa a Cósimo: "La Corte de España es un satélite de la política vaticana. Su Santidad ha concertado la boda del Conde Girgenti con la infanta Isabel Francisca" destinada a reinar a causa de la endeble salud del Príncipe de Asturias(3). En la primera novela de la trilogía no hay todavía referencia a dicha boda, pero todo el libro "La Rosa de Oro" es claramente revelador de la corriente papista que domina en palacio.

La beatería milagrera que impone "la Monja de las Llagas", es también tema de conversación entre el aventurero y su fingido aliado carbonario; aunque nadie quiere en España a Sor Patrocinio, "la camarilla la considera como el único espantajo capaz de guardar la higuera monárquica", como dice con humor no exento de cierto esperpentismo, al trazar el dibujo de la Madre(4).

La pompa vacua de las tentativas revolucionarias, el heroísmo falso de los "mílites" gloriosos, no "pasarán por mucho tiempo de me-

(1) "Ahora", Madrid, 12, marzo, 1933, p.7, IV.

(2) Ibidem, p.7, IV.

(3) "Ahora", Madrid, 19, marzo, 1933, p.7, IX.

(4) Ibidem, p.7, VIII.

rendolas de generales", mientras el pueblo se está "tumbado al sol" y los tribunos son enviados al África(1).

Tales son algunos de los conceptos que el "descendiente" de Fernando VII expone al conspirador italiano, acerca de la situación política y social de España.

Cierta fe esperanzada en una próxima revolución socialista nos recuerda la escena de Max y el Preso en Luces de bohemia, y podría inducirnos a situar la redacción del relato por el año 1920: "Esperemos que los borregos envidiosos [calificativo que el Conde acaba de aplicar a los españoles] se conviertan alguna vez en lobos envidiosos", sentencia Cósimo Balsena; y ante la pregunta del noble, "¿y qué sucedería entonces?", el carbonario aventura: "...acaso sea el socialismo que predica el judío Marx"(2). El cristianismo puritano que sugiere la metáfora el "Descamisado de Judea"(3), nos trae el eco de la perorata de don Gay en la librería de Zaratustra, y nuevamente nos lleva a la posibilidad de ubicar el relato por la misma fecha de Luces de bohemia. La ausencia casi total de notas esperpénticas, y algunos rasgos de ese decoro escultórico, hecho de luces y sombras, que cultivó en las Sonatas y en La guerra carlista, nos inducirían a trasladar la redacción a una época aún más temprana(4).

A partir de marzo de 1936, comenzó a publicarse, también en "Ahora", un relato póstumo, inconcluso: El trueno dorado(5). Valle Inclán

(1) "Ahora", Madrid, 19, marzo, 1933, p.7, VIII.

(2) Ibidem, p.7, VIII.

(3) Ibidem, p.8, XIII.

(4) "La puerta se abría lentamente y un retablo de mujerucas con luces y mantos aparecía en las tenebrosidades del zaguán". Ibidem, p.7, V.

"Apenas se presentía el relieve de la cabeza en el hueco de las almohadas". Ibidem, p.7, VII.

(5) "Ahora", Madrid, 19 y 26, marzo, y 2, 9, 16 y 23, abril, 1936.

retoma aquí, como eje de la narración, un episodio de La corte de los milagros: la calaverada de dos señoritos, que arrojan a un guarda por la ventana del colmado "La Taurina", y provocan su muerte. Lo desarrolla con detenimiento, introduciendo nuevos personajes y situaciones. Mientras se conversa, por ejemplo, sobre la perspectiva de descargar en alguna otra persona la culpa del atentado, aparece un individuo que no está en La corte de los milagros, pero que encontraremos después en Baza de espadas: don Teo, borrachín, falso, soplón, "bufonesco". Hay también otros personajes que en la primera novela no tienen nombre y apenas están apuntados, pero que intervendrán activamente en "Vísperas setembrinas" (Baza de espadas): se trata de Fermín Salvachea, la Solfi y su compañero Indalecio. Esta pareja no figura en las primeras ediciones de La corte de los milagros; sí, en cambio, en la publicación de "El Sol". Resulta, pues, de interés cotejar las variantes respecto a la pareja, dentro de una misma situación novelesca: la visita de la Marquesa Carolina y de Feliche a la viuda del guarda asesinado.

a) En las impresiones de 1927, las damas no encuentran a la viuda; deslizan, entonces, unas monedas en manos de la portera, y se retiran, dejando que la criada Cayetana se encargue de averiguar qué le hace falta a la desamparada familia, y le lleve socorro (L II, cap. XX).

b) En la versión de 1931, se introduce a la Solfi y a su compañero en momentos en que el simón, que conduce a las señoras, emprende el regreso. La portera advierte a "la rubiales enlutada" y a "su prójimo con catadura de músico ambulante" (L III, cap. XXI) - no se dan los nombres, pero hay un esquemático diseño -, que las señoras habían preguntado por la viuda Macaria, madre de la rubia. Los jóvenes corren tras el simón,

lo detienen y, con popular dramatismo, dan cuenta a las damas de la triste situación en que se hallan. La Marquesa Carolina decide que Cayetana se apeee y se entienda con la pareja.

c) En Trueno dorado surge una tercera variante. Una rifa callejera impide que se alejen las señoras, que se refugian, precisamente, en la casa del "guinda", aún agonizante. Después de una esperpéntica visión del patio, se suceden varias ceremonias de las que son partícipes involuntarios, la Marquesa y Feliche: el viático, los rezos. Cuando las dos mujeres van a retirarse, llegan la Solfi e Indalecio, y, mientras la joven trata de "enternecer" el bolsillo de las damas, su compañero cae en manos de los gendarmes. Termina la narración con una escena rápida, punzante, de dramático esperpentismo:

"-¿Adónde se llevan el fiambre?

-Al Depósito, señor licenciado.

Como un relámpago llenaba la casa el grito estridente de la Solfi: ¡Mi padre! ¡Mi padre! ¿Quién mató a mi padre?" (1).

En este pasaje surge, curiosamente, un típico representante de la burguesía—esa clase que Valle Inclán casi olvidó en su ruedo español—, el licenciado Rosales, ampuloso y de escasas luces: "Hombre sesudo, razonador y metódico, deploraba que las paradojas evangélicas aprovecharan a los fines polémicos de la demagogia proletaria." (2).

La visión esperpéntica que domina este relato, a diferencia del comentado anteriormente, nos permite conjeturar que el autor debió abrigar la intención de incorporarlo a La corte de los milagros.

V.5. Concepción dramática: presentatividad de "El ruedo ibérico".

Si hojearmos alguna de las novelas de El ruedo ibérico, nues-

(1) "Ahora", Madrid, 23, abril, 1936, p. 14.

(2) Ibidem

tra primera impresión es que estamos ante una narración dividida en libros, cada uno subdividido, a su vez, en capítulos. A poco que comencemos a recorrer sus páginas, observaremos que el tiempo fluye muy lentamente, y que, a veces, no hay ni siquiera un transcurrir, sino un permanecer que se ramifica o irradia en distintos planos espaciales. El autor ya había empleado una técnica similar en "Mi hermana Antonia", cuento que integra la serie Jardín umbrío (1903). También en Tirano Banderas hay una visión simultaneísta de los hechos, combinada con anticipaciones y retrocesos en el tiempo, pero esos múltiples planos espaciotemporales se organizan alrededor de un personaje, Tirano Banderas. Se trata, entonces, de una acción que, "aunque proyectada sobre varios planos, es tradicionalmente concéntrica, puesto que gira en torno al protagonista central" (1).

En El ruedo ibérico no hay quiebra del tiempo, ni tampoco un personaje central que concentre la acción; a través de unos pocos meses, con numerosos personajes y diversos ambientes, Valle Inclán nos presenta el cuadro amplio, variado, de una España acorralada, aplebeyada, que es solo "una fiesta de toros". Hemos usado la palabra "presenta" con particular intención, porque, en realidad, más que desarrollo, en el sentido temporal de un acaecer, hay en la trilogía la presentación de una acción de "tempo lento", de un acontecimiento histórico, que el autor exploya en un vasto fresco. Algo así como los murales de Ambrogio Lorenzetti en el Ayuntamiento de Siena, donde el ojo puede captar, simultáneamente, una serie de ambientes y personas, fijados en un presente históricamente localizable.

(1) Guillermo de Torre, op.cit., p.159.

Ramón Sender dice, a propósito de los esperpentos, que están concebidos como en un tapiz: "Sus escenas son bajorrelieves inmóviles", porque en ellos todo es inerte, plástico(1). La tesis de Sender, lejos de indicar, como lo señala el prestigioso crítico, la escasa teatralidad de las obras de Valle Inclán, confirmaría, no solo que las piezas que integran Martes de carnaval son representables, sino que lo son también sus novelas esperpénticas. Esto nos lleva a plantear la siguiente cuestión en torno de El ruedo ibérico: ¿La obra se concibió como narración o como drama? ¿Predominan en su estructura los elementos novelescos o los teatrales? Antes de abundar en ejemplos esclarecedores, podemos partir de un hecho indudable: el carácter "presentativo", estático, que hemos apuntado, y que no excluye una dinámica interna, acerca estas novelas a las formas dramáticas más que a las épicas.

V.5.1. "Esquema dinámico" o acción. Personajes en situaciones de conflicto.

Si lo dramático es fundamentalmente acción, entendido como conflicto, como tensión interna, no cabe duda de que en El ruedo ibérico hay un acontecimiento histórico cargado de angustia e incertidumbre: la presencia de las dos Españas de que hablábamos, o quizá, las tres Españas - la del carlismo ultramontano, la de los liberales unionistas y progresistas, y la de los revolucionarios radicales - dan a la acción el impulso necesario para que su aparente estatismo se proyecte en un múltiple juego espacial. La acción no se mueve, entonces, en un sentido lineal, sino en un multiplanismo en el que los motivos temáticos obran a modo de lo que Henri Gouhier llama la intriga: in-

(1) "La gestación literaria en Valle Inclán", CA, LXIII, n.º 2 (Méjico, 1952), 270-281.

tervienen para que la acción esquemática se desarrolle en un tiempo dado-aunque éste sea muy breve- "se exteriorice en un espacio habitable, con hombres y mujeres cuyas palabras o cuyas iniciativas plantearán o provocarán el desenlace de la acción".(1).

Para Gouhier la acción es lo que Bergson llama un esquema dinámico,

"una actitud intelectual, destinada a organizar un juego más o menos prolongado entre las imágenes capaces de venir a tomar parte en él." (2)

Gouhier precisa, en seguida, que el esquema dinámico de una acción dramática implica

"imágenes de personajes sometidos a ciertas relaciones, juego que organiza esas relaciones en escenas; su desarrollo será esa creación continua por la que se completará con otros personajes y escenas imprevistas." (3).

Y sintetiza, a continuación:

"Personajes, movimientos que los ponen en situación, significación, tales son los tres componentes que el lenguaje destaca artificialmente en la acción, la que, precisamente, expresa la unidad de esos componentes." (4).

En suma, personajes que van a vivir situaciones tendientes a ser representadas, unos y otras movidos en determinado sentido. Las transcripciones han sido extensas, pero creemos que ellas nos permitirán ver claro en esta nada fácil tarea de discernir la estructura de El ruedo ibérico.

Un esquema dinámico o acción, en el sentido señalado, es el germen de la trilogía: los personajes saltan a la arena del ruedo, y viven situaciones más representadas que narradas. Todas las rela-

(1) Henri Gouhier, La obra teatral, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 83.

(2) Ibidem, p. 73.

(3) Ibidem, p. 76.

(4) Ibidem, p. 77.

(Los subrayados son nuestros).

ciones están orientadas de acuerdo con un significado: la esperpentización de ese ruedo ibérico en que se mueve una multitud de seres.

Eugenio de Nora indica que, en La guerra carlista, hay un anticipo de este tipo de estructura sin unidad de acción-entendido aquí el término con el sentido de la preceptiva tradicional-, pero plena de unidad de significación, de clima; pluralidad de protagonistas y de acciones-nosotros diríamos de situaciones-se proyectan históricamente sobre un momento determinado, y esto confiere a la obra unidad de sentido(1). La opinión del crítico español confirma lo que venimos diciendo. Ya desde 1908, el "esquema dinámico" que ciertos acontecimientos históricos le sugerían a Valle Inclán, era similar al de El ruedo ibérico: una multitud de seres que, en un lento fluir del tiempo, viven situaciones diversas, representadas a través de distintos planos espaciales, y orientadas según determinado sentido-de idealización, en el caso de La guerra carlista.

Hay, sin embargo, marcadas diferencias técnicas entre las primeras novelas y El ruedo ibérico. En aquéllas, el narrador se hace presente con frecuencia, y podemos hablar, a veces, de protagonistas individuales, no multitudinarios: el caso de Roquito, que adquiere categoría de símbolo (El resplandor de la hoguera), y el de Santa Cruz (Gerifaltes de antaño). En la última trilogía, el narrador casi ha desaparecido, y los personajes actúan, dialogan, en fin, están presentes ante un espectador que los ve entrar en escena y salir de ella, que los oye hablar y sigue sus gestos sin que se interponga entre él y los actores, el lenguaje indirecto del narrador. En síntesis, los personajes entran en relación espaciotemporal, y viven, en consecuencia, situacio-

(1) Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea, Madrid, Gredos, 1958, vol. I, p. 77.

nes presentadas como verdaderas escenas de una pieza de teatro, Economía dramática, pues: estatismo en los escasos cuadros descriptivos, y cierto movimiento teatral cuando los personajes entran en relación vital, en virtud del impulso que les confieren los motivos temáticos(1), son, pues, las notas estructurales características de El ruedo ibérico.

Las palabras del propio Valle Inclán son definitivas, en esto de considerar su arte de hacer novelas como dramas— así también lo señaló Ramón Pérez de Ayala(2). En una entrevista concedida a Luis Calvo, el escritor manifiesta su afición a dramatizarlo todo, y su imposibilidad de ir detrás de sus personajes para contar lo que hacen; afirma que los necesita frente a frente, como si estuvieran en un escenario, que necesita oírlos y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos(3).

Recapitulemos: la acción, en las novelas, es el choque continuo de existencias que se enfrentan— de ahí el carácter vital y, por consiguiente, dramático de El ruedo ibérico— en un intento del autor por "llenar el tiempo totalmente, como llenaba el Greco el espacio", según dijo cierta vez el mismo escritor. Tiempo que es presencia, un quehacer en varios planos, y^{en} el que están inmersos el pasado y el futuro. Es decir, un tiempo existencial, dramático.

V.5.2. Componentes teatrales.

(1) Usamos el término "motivo" en su acepción etimológica, es decir, como "lo que mueve o tiene eficacia o virtud para mover", según el Diccionario de la Lengua Española.

(2) "Todas las creaciones están enfocadas 'sub specie theatri'... desde las Sonatas hasta los últimos Esperpentos." "Valle-Inclán, dramaturgo", en su Las máscaras, Buenos Aires, 1944, p.140.

(3) "El día... de Don Ramón María del Valle Inclán", ABC (Madrid, 3, agosto, 1930). Nos llevó a la lectura de este artículo, una fugaz referencia de Mechor Fernández Almagro, op.cit., p.220, n.1.

Esa visión de los acontecimientos y de los seres bajo la forma de lo teatral, no contradice, la aserción de Sender, para quien las obras del escritor gallego están concebidas "sub specie" pictórica, como él mismo lo afirmaba a veces: cada tipo, cada situación, cada juicio de valor, se concebía como una masa de color, que poco a poco iba tomando su perfil. Esa visión plástica nos hace pensar en un montaje escenográfico más cercano a lo teatral que a lo novelístico(1). Ya veremos el alcance que el recurso estructurador que hemos llamado teatralería, tiene en El ruedo ibérico.

"La gran obra de teatro requiere escenario", le repetía Valle Inclán a su amigo Sender. Esa afirmación vale también para la novela, en el caso del escritor gallego, ya que, en ambas formas, la composición parece haberse resuelto como una cuestión de masas de color(2). En el uno y en la otra, lo escenográfico tiene papel primordial.

En El ruedo ibérico se trata de la escenografía de un momento histórico en la vida española, y en el nombre ya se insinúa el aparato decorativo. La tensa situación de una España desgarrada en dos por radicales y ultramontanos, tiñe la "arena" de masas de color. Por un lado, los rojos y amarillos que el narrador ve dibujarse sobre la

(1) "Cuando se leen los esperpentos impresionan las imágenes, y no puede comprenderse el esperpento sino en función visual, porque la esencia de lo esperpéntico siempre es teatral". Carmen Bravo-Villasante, "El lenguaje esperpéntico de Valle Inclán", CHA, LXVII, nº199-200(1966), 454.

(2) Véanse, además del art. cit., otros estudios: "Valle Inclán y la dificultad de la tragedia", CA, LXV, nº5 (Méjico, 1952), 241-254, y "Algo más sobre Valle Inclán", CA, LXIII, nº2 (Méjico, 1953), 275-283. El autor ha recogido y ampliado las teorías y conversaciones de los artículos citados, en su libro Valle Inclán y la dificultad de la tragedia, Madrid, Gredos, 1965.

pradera de San Isidro; por otro, los azules velazqueños que caen hacia el lado de El Pardo:

"La luz de la tarde madrileña definía los dos ámbitos en que se combate eternamente la dualidad del alma española. La Corte de Isabel Segunda con sus frailes, sus togados, sus validos, sus héroes bufos y sus payasos trágicos, obsesa por la engañosa unidad nacional... era sorda y ciega para este antagonismo geomántico, que todas las tardes, como un mensaje lleva el sol a los miradores del Palacio Real."(1).

Al decorado se agregan el disfraz y el maquillaje, acentuados por los efectos lumínicos, que el narrador describe con rapidez y concisión—al modo del dramaturgo—(2). Pero volvamos, una vez más, a las propias teorías estéticas del escritor, antes de apoyarnos directamente en las páginas de las novelas, en busca de los componentes teatrales:

"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."(3).

(1) OC, II, p. 1299. Véase también p. 1300.

(2) Ramón Pérez de Ayala destaca la presencia permanente de un ambiente sensible en torno a la figura, en la obra de Valle Inclán. Op. cit., p. 141. Sobre el mismo concepto, y puntualizando los componentes técnicos de ese ambiente, vuelve Manuel Durán: "...la inclusión de elementos teatrales técnicos... en lo que esencialmente es una novela, tiene indudables consecuencias artísticas: continuidad con la primera época (pues tan disfrazado queda el personaje maquillado, iluminado en forma espectral, y gesticulante, como el personaje envuelto en un halo de lejanía y un himno poético)...". "Valle Inclán o la animación de lo irreal", Ins, n° 176-177 (Madrid, 1961), 11. Nuevamente nos encontramos con la consecuente actitud de estilización, de distanciamiento, que hemos señalado reiteradas veces.

(3) José Montero Alonso, entrevista cit. Cit. por Díaz Plaja, op. cit., p. 169. (El subrayado es nuestro). En A portrait of the artist as a young man, de Joyce, Stephan Dedalus define la forma dramática con palabras similares: "The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person [antes ha dilimitado las formas lí

El autor manifiesta su neutralidad, su prescindencia en el juego dinámico de los personajes, cuyas relaciones están, de antemano, orientadas hacia la configuración de lo esperpéntico(1); el movimiento escénico se carga así de significación. El "espectador" sigue con sorpresa las vicisitudes de unos seres que, en determinado momento, se encuentran y actúan en el vasto ruedo español, pero, frente a sus conflictos, no se produce ninguna comunidad de sentimientos. El "espectador" advierte, en cambio, que algo extraño está ocurriendo, y siente ¿sobrecogido?—que, detrás del grueso maquillaje, de la voz chillona y del gesto de figurón, hay cuestionada una realidad próxima, y sobre todo humana. Pero vayamos a los ejemplos demostrativos de la técnica teatral.

Esquematismo en la descripción de ambientes—al modo de las anotaciones escenográficas—:

"El Salón de la Marquesa Carolina—rancia sedería, doradas consolas, desconcertados relojes—repetía, un poco desafinado, los ecos literarios y galantes de los salones franceses en el Segundo Imperio." (2).

La habitación de la Marquesa es un Gabinete Azul, "puro colorín de titiritainas, frívola aspiración de elegancias, pintoresco y exótico", en el que las luces se distribuyen "con arreglo al estilo y la moda que iniciaba París de Francia"(II, 1041). En agudo contraste, se describe con igual plasticidad, la choza de la Carifancho:

"...tiene un resalte de ochavo moruno—luces cobrizas, magias y sortilegios, ciencia cládea de grimorios y pentáculos".(3).

ficar y épica] fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible esthetic life...The mystery of esthetic, like that of material creation, is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferente, paring his fingernails." Pp. 214-215. Cit. por Elizabeth Dipple, Plot (Col. The Critical Idiom), Londres, 1970, p. 36.

(1) Cfr. pp. 164-165.

(2) OC, II, p. 854.

(3) Ibidem, p. 971.

Pero el escritor no se detiene demasiado en la descripción estática de un ambiente, y le imprime movimiento marcando en seguida la entrada y salida de personajes, con indicaciones escénicas que crean una atmósfera más que un decorado. En la ceremonia del besarnos, por ejemplo, entre "la clara luz madrileña que entraba por los balcones reales, y el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados que evocaba las luces de la Corte de Carlos IV", hace su aparición la "Reina Nuestra Señora, revestida de corona y armifios..." (II, 846). Todo un suntuoso aparato teatral, montado para la entrada feliz de sus Majestades y el consecuente desarrollo operístico de la ceremonia.

El galante salón de los Torre-Mellada—que ya hemos presentado(1)—es el escenario donde se tejerán intrigas, chismes y novele-rías:

"Acababa de encender las luces el lacayo de estrados, y la doncella, reflejada sucesivamente en los espejos de las consolas, reponía las flores en los jarrones." (2).

Mientras tanto Carolina yacía:

"recostada en el sofá de góndola, entre tules y encajes, rubia pintada, casi desvanecida en la penumbra del salón retumbante de curvas y faralaes..." (3)

En su torno, la tertulia de las damas, para quienes la política es "el botín de las bandas, de las grandes cruces, de los títulos de Castilla". (II, 856).

En el Coto de los Carvajales, algunos toques descriptivos nos indican un cambio de decorado, acorde con el sitio: las señoras desayunan en una sala "vasta como un refectorio, con enormes rejas y techos de bovedilla. Las paredes encaladas y desnudas, tenían un zócalo

(1) Cfr. p. 147-148.

(2) OC, II, p. 854.

(3) Ibidem, p. 854.

de azulejo alto..."(II,905).Hecha la acotación escenográfica,comenzará un largo diálogo entre los personajes,apenas interrumpido por el "director de escena",para precisar gestos y actitudes.

Igual técnica teatral para trazar la escena del colmado:

"Comenzó la juerga,las niñas batían palmas con estruendo, y el chaval entraba y salía,toreando los repelones de Luisa la Malagueña." (1).

O la del velorio en la casa de Tío Juanes que, en una larga acotación, ubica a parientes y amigos de la difunta, cada uno cumpliendo su papel, antes de abrir el diálogo(2).

A veces basta una nota impresionista para marcar la entrada del personaje, generalmente un efecto de guardarropía: "Aparecieron entre un cortinaje las medias rojas de un lacayo"(II,884). Este procedimiento, tan habitual en los dramaturgos para presentar al personaje a través de una seca, concisa enumeración de trajes o rastos fisonómicos, se da con reiteración en la novelística de Valle Inclán: "El sereno, caperuza, chuzo, farol, apuntaba sus triángulos sobre una esquina"(II, 1012). El Niño de Benamejí, disfrazado de "clérigo fachendoso-alzacuello, capa torera, espejuelos verdes", hace sus señas(II, 1035). El Marqués de Torre-Mellada "salió refitolero, por detrás de un cortinaje-pantorri-llas de seda, casaca y espadín"(II,1045-46). "Gorro, batín y pantuflas, se villaba en una mecedora"(II,954). "Un cazador-sombrero haldudo, escopeta y perro-cruzaba...anguloso y negro"(II,903).

Más escuetas aún, pero no menos gráficas son las siluetas siguientes: "la sombra de un jinete-tabardo y calañés-" se perfila "en el claro lunero"(II,914); "tres jinetes-calañés, retaco y manta-" salen

(1) OC, II, p. 870.

(2) Ibidem, pp. 909-910.

de los jarales(II,915);el Cabo Ferrándiz es solo "cejas,lunares,perilla y mostachos ordenancistas"(II,953).Y el coro beato que rodea a la Reina en el Convento de las Madres,se dinamiza en una combinación de rápidos primeros planos y efectos sonoros:

"...ondular de sombras talares,albura de tocás y manos,rumor de sandalias,sonajería de cruces,rosarios y patenas."
(1)

V.5.3.Movimiento cinematográfico.Quiebra de la estructura narrativa clásica:simultaneísmo y multiplicidad de planos.

Hemos hablado de elementos técnicos teatrales,y podemos -ya lo han indicado algunos críticos(2)-hablar también de encuadre, montaje,planos generales y primeros planos.El arte avizor de Valle Inclán se mueve como una cámara en torno de personajes y ambientes,y si,a veces apela a los cortes para pasar de una situación a otra,en ocasiones hace verdaderos "travellings" que van de los planos generales a los primeros planos,con la ventaja sobre el ojo cinematográfico de poder captar al mismo tiempo otras impresiones.De ese modo la imagen cromática y cinética se completa,de preferencia,con la auditiva,y nos da la visión globalizadora de un ambiente,de un personaje,de una situación.

Analicemos el libro "Aires nacionales"(La corte de los milagros).Su estructura es circular,ya que se abre y cierra con el mismo

(1)OC,II,p.1052.Todos estos ejemplos corresponden a CM.

(2)Alonso Zamora Vicente habla de la técnica cinematográfica en las Sonatas.Véase Las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán,Buenos Aires, 1951,p.184.Manuel Muñoz Cortés emplea,algunas veces,el tecnicismo "encuadre" para referirse a los capítulos de La corte de los milagros.Véase "Algunos indicios estilísticos del último Valle-Inclán",CHA,LXVII, nº199-200(1966),pp.120 y 123.Francisco Ynduráin usa el término "montaje",art.cit.,p.341.

capítulo, quizá porque, según lo indicamos, es algo así como el guión síntesis de toda la trilogía:

"El reinado isabelino fue un albur de espadas. Espadas de sargentos, y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases." (1).

Los restantes capítulos son verdaderas "secuencias", en las que los temas quedan planteados dentro de "encuadres" formales diversos: a veces es el plano general, y otras el acercamiento a un primer plano. Al usar el término técnico lo aplicamos no solo al aspecto visual sino a todos los posibles "campos" perceptivos.

Tomemos, a título de ejemplo, el tema del militarismo. El capítulo quince comienza con un plano general:

"Los Generales de la Unión Liberal conspiraban fumando ve-gueros en las tertulias del Casino de Madrid. Aquellos Mar-tes con reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y peri-llona de química buhonera, compadreaban por las prebendas en ciernes... Con sesuda cuquería de tresillistas, premedi-taban una función de pólvora... y les ponía en cuidado la ambiciosa condición del Conde de Reus." (2).

Ya tenemos el primer plano de Prim:

"¡Aquel soldado de aventura que caracoleaba un caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas!" (3)

En la movidísima "secuencia" novena, la cámara pasa de uno a otro personaje en tomas rápidas, que van desde el alcalde que predica en el balcón, al grupo de los amotinados, en el que la cámara⁴ despa-za pa-rra fijar, con sucesivos primeros planos, al viejo cañí, a un "malasangre", a un tío lagartón, a un bravo y hasta la pintada botija de Andújar que vuela de mano en mano. El capítulo se cierra con un nuevo plano general:

"Cuando mayor era el tumulto oyóse el toque de militares cornetas que sonaban fuera de la villa, y del balcón muni-

(1) CM, ed. cit., pp. 11 y 19.

(2) Ibidem, p. 19.

(3) Ibidem, p. 19.

cipal se fugaron los amotinados que rodeaban al señor alcalde..." (1)

Frecuentemente el autor usa varias "cámaras" para poder darnos la visión de un mismo tiempo exterior en varios planos espaciales: la Corte, el salón de los Torre-Mellada, el café Suizo, la taberna de Pepe Garabato, el tren, el coto de los Carvajales, las cuevas y ventas de La Mancha, el Ateneo, la casa del Marqués de Redín, la Cámara Real (La corte de los milagros). En esos ambientes se presentan los acontecimientos contemporáneos que van desde el 12 de abril hasta el 21 del mismo mes. Valle Inclán nos descubre una vez más la posibilidad de esta perspectiva múltiple, por el camino del espejo: el Marqués, cuyo ánimo saltaba de una congoja a otra, se miraba, "lacio, despintado, multiplicado en la desquiciada perspectiva de los tres espejos" (II, 1003). Tres espejos-tres "cámaras"-para proyectar, en perspectiva simultánea y esperpéntica, la situación grotescamente dramática de España (2).

Además el espejo siempre tiene algo de mágico, y así podemos comprender que la seráfica Sor Patrocinio se encuentre en el locutorio de las Madres de Jesús, adonde ha ido a consultarla la Reina, y casi simultáneamente se proyecte en la misma regia cámara; solo han mediado los escasos minutos que insume el viaje de retorno; Isabel, no repuesta aún de la desazón que le causara el rechazo mudo de la monja, la ve entrar en su aposento. Nada de esto puede extrañar en una corte

(1) CM, ed. cit., p. 16.

(2) En el Cuarteto de Alejandría, de Durrell, hay un pasaje en el que Justine, en casa de la modista, se ve reflejada en varios espejos simultáneamente: aquí radicaría, para R. M. Albéres, la clave del perspectivismo del Cuarteto. Cit. por Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p. 163.

donde las "milagrerías" de Sor Patrocinio corren de boca en boca y mueven las voluntades palaciegas:

- "-...¿Estabas en el convento cuando fui a visitarte?
 -¡Allí me ha visto Vuestra Majestad!
 -¿Y cómo otros te vieron en Palacio? ¿Cómo estás ahora a mi lado?
 -¡Por divina gracia!" (1)

Tres espejos-o tres "cámaras"-en los que se reflejan y confunden impresiones diversas; en algunos casos para darnos una imagen dinámica:

"Rodó por el campo el trueno de un tiro, y, encadenados, el vuelo de una garza, el latir de un mastín, un fugitivo rebato de cerrras." (2).

Pluriplanismo, escenografía y acotaciones teatrales, encuadres diversos y ritmo cinematográfico, todo para una visión polifacética de la realidad. Por esto El ruedo ibérico "señala, en la narración española moderna, el tránsito nuevo de la novela lineal a la novela de duración abierta" (3). Puede colocarse, entonces, al superar estructuras novelísticas antiguas, al lado-y por la misma época-de las novelas norteamericanas de John Dos Passos, Faulkner, Hemingway, etc.

V.6. El personaje colectivo.

En consonancia con esa visión espacial, simultaneísta, plural, no hay héroe en El ruedo ibérico. Juan Manuel Montenegro, el Marqués de Bradomín, Max Estrella, el celoso teniente Astete, el donjuanesco Ventolera, el dictador Tirano Banderas, han cedido paso al protagonista colectivo, multitudinario, que ahora se coloca en primer plano y se proyecta en una sucesión de gestos y actitudes repetidos. Entra rápidamente un personaje, y se lo hace desaparecer con igual prontitud, porque

(1) OC, II, p. 1056.

(2) Ibidem, p. 983.

(3) Guillermo de Torre, op. cit., p. 160.

se necesita hacer entrar en cámara a otros y otros personajes, a todos los que, de alguna manera, cumplen una función en el drama histórico. El autor no ahonda en su psicología, ni moraliza acerca de sus actos, pero los juicios de valor surgen del especial punto de vista con que el narrador presenta a los seres, y de la riqueza de perspectivas que ofrece el diálogo, a través del que se juzgan hechos y hombres.

Díaz Plaja nos habla de la sucesiva derrota del protagonista:

"Es interesante recordar cómo, a medida que pasamos del mundo de las Sonatas al de las Comedias bárbaras, el mundo coral-pueblo, mendigos-asciende lenta y clamorosamente, primero 'preparando' la entrada del Protagonista, y después sustituyéndolo. El proceso de multiplicación va del Uno-Montenegro- al de los Seis-los hijos- y después a la Multitud." (1).

Ese coro de mendigos y enfermos que, en las Comedias bárbaras y en Divinas palabras, representaba el dolor de un pueblo que aceptaba su destino con resignado fatalismo, alcanza su primer plano en El ruedo ibérico. Asume, entonces, papel protagónico, pero ya no encarna la miseria sino la estolidez humana: el mundo de La corte de los milagros no tiene la grandeza heroica de aquel Romance de lobos, y por eso el coro trágico se transforma en una multitud esperpéntica.

De lo dicho se deduce que los personajes que desfilan por El ruedo ibérico carecen de singularidad; son tipos (2), representativos de

(1) Op. cit., p. 244, n. 168. Eugenio G. de Nora ya había señalado este paso del protagonista casi único (Sonatas), "a la figura dominante entre otras, y todas ellas enmarcadas en un explícito coro popular de fondo (Comedias bárbaras), y de aquí a la casi total supresión de figuras principales". Op. cit., I, p. 77. El mismo crítico indica que Andrenio (Gómez "Baquero"), en 1918, en Novelas y novelistas, se había referido al carácter social de El resplandor de la hoguera, y a la desaparición del perfil individual de las figuras en el contorno colectivo y popular del asunto. Op. cit., p. 77, n. 35.

(2) Recordemos que ya subrayamos la falta de individualidad en ciertos personajes protagónicos, y en eso hicimos hincapié, fundamentalmente, para señalar la diferencia de forma entre Luces de bohemia, sátira con protagonista-individuo, y Martes de carnaval, esperpentos con protagonista-tipo.

distintos estratos sociales: seres de escasa carga humana, actúan siempre con igual gesto, hablan con la misma voz; son fantoches en vez de hombres, como en el teatro esperpéntico, solo que en la novela no podemos señalar a un personaje protagónico, sino a una multitud protagónica. En este sentido, el esperpento teatral más cercano a la trilogía novelesca es La hija del capitán; la proximidad en las fechas de publicación de ambas obras, puede ser sintomática del paso del personaje uno al personaje múltiple, y de la visión lineal a la plural(1).

Afirmamos que los personajes de El ruedo ibérico no tienen individualidad, o que ésta es muy sumaria, pero hay en la obra un contorno histórico determinado, una situación históricamente planteada. Se trataría, entonces, de existencias de "historicidad densa"-según la terminología de Henri Gouhier-, y esto parecería contradecir nuestra afirmación acerca de su tipicidad. Sin embargo, no es así: aunque insertos en una circunstancia claramente histórica, los personajes están desarticulados, a diferencia de Max Estrella, también metido en una situación histórica, pero rebosante de humanidad. Tomados de un mundo concreto, de dimensión histórica específica, sus relaciones se establecen de acuerdo con un sentido estético de deformación y automatismo. El carácter histórico de los personajes queda, pues, sujeto al tratamiento literario, que los transforma en seres estereotipados.

González Bravo, el General Narváez, el Conde de Cheste, el Padre Claret, Sor Patrocinio, los generales Serrano, Dulce y Prim, Carlos Marfori, son algunos de los nombres que la historia ha recogido como actores principales del escenario isabelino. Pero todos, comenzando por la Pareja Real, sufren un proceso de deshumanización que los convierte

(1) Cfr. cap. IV, pp. 133-134.

en autómatas, en mimos. Como más adelante estudiaremos en particular los motivos estructuradores de este proceso de deformación, nos limitaremos a señalar aquí, algunas rápidas notas degradadoras que evidencian el desajuste entre la realidad histórica y la desrealización es-
perpéntica(1).

Su Majestad, Isabel II, en medio de la pompa barroca que la rodea, es siempre una "comadre chulapona"(II,838), de "crasas mantecas" (II,838), que sonríe "frescachona, con la sonrisa de la comadre que vende buñuelos en la Virgen de la Paloma"(II,1060). "Froncosa, rubia, herpética"(II,1046), con la expresión "un poco manflota de las peponas de ocho cuartos"(II,1049), su voz tiene un timbre de gracia "popular y socarrona"(II,1047). El Rey Consorte es un "fantoche que sale al tablado vestido con manto y corona de rey de baraja"(2), y se acurruca al lado de la Reina con "respingo de perro faldero"(II,842).

El General Narváez, duque de Valencia y presidente del Consejo Real-hombre fuerte de la corte después de la desaparición de O'Donnell es, en esta visión "astigmática", un gitano zancudo que, "abriendo el flamenco compás de las zancas, desaparecía como un fantasma entre el fatuo susurro de las Camarillas"(II,847). Las escenas que preceden a su muerte están paródicamente enfocadas con el gesto grandilocuente-
"¡Hice la historia y muero ignorante de mi página!"(II,1025)-; con la

(1) Este desajuste nos recuerda el oblongamiento de las figuras del Greco, que algunos atribuían a un caso de astigmatismo, y que, sin duda, Valle Inclán tenía "in mente" cuando escribió el siguiente pasaje: "La andadura cojitranca del pollino descomponía los ángulos del cortejo, con una visión astigmática". OC, II, p. 975.

(2) Ibidem, p. 1061. En "El rey burgués", de Rubén Darío, leemos: "Y Mecenas se paseaba... con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naipes". Azul, Buenos Aires, Tor, p. 33.

sonora retahíla de títulos nobiliarios que termina con la alusión al origen gitano-"fulminaba sus últimos reniegos con ojos lucientes de fiebre y la calva ceñida a lo majo por el gibraltarinero pañuelo de seda"(II,1025)-;y con la alusión cervantina-"Así no hubiese gobernado nunca esta Insula Barataria!"(II,1025)-.La caricatura alcanza su punto culminante en las coplas de ciego,que circulan mientras el Espadón de Loja batalla aún con la muerte:

"¿Adónde va el Espadón
con tan gallardo compás,
si grita San Pedro "Atrás",
y echa el cerrojo al portón?" (1)

La heroica figura del General de Loja queda definitivamente desbaratada en los versos que solfea don Felipito:

"No te empalmes, don Ramón;
no escupas por el colmillo,
no montes el cachorrillo,
que puede el Santo Portero
majarte con el llavero
peluquén y colodrillo." (2)

También el nombre de Marfori-de triste memoria para los liberales, a quienes persiguió con encarnizamiento mayor que el propio González Bravo-, conde intendente de la Casa Real y opositor tenaz de la abdicación en favor del Príncipe de Asturias, corre en coplas y chascarrillos:"No se lamen de canguelo/desde Marfori a Roncali"(II,1026).Y el duque de Montpensier, hijo de Luis Felipe de Orleans y esposo de Luisa Fernanda-hermana de la Reina-, candidato de ciertos sectores liberales para ocupar el trono, es el Antón del cantar:

"Detrás de Isabel, Antón,
afilando la pestaña,
quiere reinar en España,
olvidando que la miel
no es para la boca del...,"

(1) OC, II, p.1026.

(2) Ibidem, p.1026.

del naranjero Cucaña." (1)

El General Dulce, a quien se debió la alianza entre unionistas y progresistas-cuando estos retornaron al país, desaparecido O'Donnell, "ha vuelto con el rabo entre piernas", dice con voz de falsete el Marqués de Torre-Mellada; y al General Serrano, unionista, desterrado en Canarias y vencedor, a su regreso, de las tropas leales a la Reina comandadas por el Marqués de Novaliches(2), Isabel lo llama el General Bonito:

"El Gobierno ha sorprendido una carta del franchute [el duque de Montpensier] a Serrano. El General Bonito se ha vuelto contra mí! Le hice cuánto es, no he podido hacerle caballero!" (3)

Luis González Bravo, Ministro de la Gobernación, es un "búho semítico"(III,850), "jaque viejo"(II,887), el "Majo del Guirigal"(II,1009). Adelardo López de Ayala, comediante-autor de La monja milagrosa, que se representó a poco de producida la caída de Isabel II-y miembro del primer gobierno revolucionario, es uno de los personajes en que más se ve ese proceso de deshumanización que hemos destacado(4). Valle Inclán lo ha convertido en el símbolo de la vacuidad sortesana, de la falsa retórica: "figurón gongorino", "abría la pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas; Qué magnífico el arabesco de su lírico cacareo

(1) OC, II, p.1027.

(2) En la batalla de Alcolea, el 28 de setiembre de 1868.

(3) OC, II, p.845. En realidad, la Reina hizo esta recriminación al General Espartero, al despedirlo: "Espartero, te he hecho Conde de Luchana, Duque de la Victoria y de Morella, Grande de España, pero no he podido hacerte caballero". José María Quadrado, Personajes célebres del siglo XIX, Madrid, Atlas, 1944, vol. II, p.86.

(4) De exterior austero, en opinión de Olivar Bertrand, "Ayala-se decía-tiene dos defectos: es indolente y es político, y la política le sirve de admirable pretexto para justificar su indolencia". Así cayó Isabel II, Barcelona, Destino, 1955, p.226.

arrastrando el ala!"(II,882).

Juan de la Pezuela, Condé de Cheste, Capitán General de Madrid, que detuvo y desterró a numerosos unionistas, es motejado de fantoche por el propio González Bravo:

"El General Narváez puede morir y sería una catástrofe sustituirle con fantoches como Pezuela. Creo que es el candidato de la monja." (1).

Alusión manifiesta a Sor Patrocinio, "Monja de las llagas", de cuyos consejos tenebrosos se ha dicho que la Reina era sumisa intérprete(2). De la verdad de sus milagros-que Valle Inclán enjicia: "la figura de la monja tenía un acento de pavor milagrero y dramático" (III,1051)-se hablaba mucho en Palacio y fuera de él.

No nos corresponde dilucidar si la influencia de la monja fue nefasta o no-queda eso para los investigadores históricos-, solo nos interesa destacar el juicio desvalorizador de la novela. En una de sus milagrosas apariciones, la "Monja de las llagas" se niega a tratar con la Reina que ha ido en busca de su consejo. Ante su aflicción por el desamor de la monja, la Priora consuela a Isabel:

"La Madre Patrocinio, fuera de su convento, no es más que una monjita ignorante como todas nosotras." (3) .

Pero la Reina insiste en las luces de Sor Patrocinio, y la cita literaria en sus labios tiene toda la ironía que el autor sabe po-

(1) OC, II, p. 889.

(2) "Erróneamente", según el historiador Olivar Bertrand, op. cit., p. 23. En un banquete celebrado por el partido progresista en los Campos Elíseos, uno de los asistentes, don Juan Bautista Alonso, llegó a decir en su discurso: "No me duelen, señores, tanto las llagas del patrocínio como el patrocínio de las llagas. Deseo, pues, que se acabe ese patrocínio, porque las llagas no han existido nunca; se cicatrizaron muy pronto, para resucitar de real orden..." Tomamos la referencia y el texto, de Olivar Bertrand, op. cit., p. 124.

(3) OC, II, p. 1052.

ner en ellas:

"Dile a Patrocínio que no sea rencorosa, que está muy mal en una santa. Ya sabe ella que por algo la llamo Licenciada Vidriera..." (1).

Poco después la monja hace su propia defensa en la cámara regia, y toda la escena tiene los exagerados contornos de una visión bufa(2).

El Padre Claret es otra de las figuras cuestionadas dentro del coro beato que rodeaba a Isabel II(3). Valle Inclán lo presenta en la ceremonia palatina de la ofrenda papal, la Rosa de Oro, que el Legado de Roma entrega a la Reina: entre suspiros y sollozos-el cuadro alcanza los límites de la caricatura-"el Reverendo Padre Claret, Arzobispo de Trajanópolis, había traducido al romance castellano el mensaje latino"(4).

Mientras el General Prim caracolea en las estampas litográficas, Antonio Cánovas, Juanito Valera-advirtamos otra vez el diminutivo-y tantos hombres de talento, comenta Carolina Torre-Mellada, se "desesperan" ante el panorama desolador que se cierne sobre la España de los amenes.

En ese fresco de camarillas palaciegas, generales que conspiran, intelectuales y artistas políticos, entran muchos otros personajes que la historia ha documentado, y en esos personajes Valle Inclán lo-

(1) OC, II, p. 1053.

(2) Ibidem, pp. 1053-1054.

(3) Los historiadores han recogido opiniones de los progresistas, cartas de Sor Patrocínio donde responde a consultas que la Reina le hace sobre dicho clérigo. Véase Olivar Bertrand, op. cit., pp. 21, 22, 23 y 122. Pierre de Luz nos dice que León XIII lo proclamó venerable en 1899, y que "sus restos, según parece, son incorruptibles". Isabel II, reina de España, Madrid, Juventud, 1940, p. 235.

(4) OC, II, p. 836.

gra sus mejores efectos esperpénticos: el Marqués de Torre-Mellada, el Marqués de Redín, Adolfo Bonifaz y sus amigos; las señoras que componen la tertulia de la Marquesa Carolina; doña Pepita Rúa, la rancia azafata de la alcoba real, pequeña y arrugada. Así, esos cortesanos de ficción se colocan en el proscenio y desdibujan el perfil de los históricos, a veces meramente ilustrativos. Del otro lado de Palacio, se mueve el pueblo-jaques, gitanos, caballistas y comediantes, algunos, como Julián Romea, famosos en las crónicas de la época-con el que busca mezclarse el personaje palatino de hábitos envilecidos.

Del séquito cortesano multitudinario, aflamencado, solo salen indemnes Feliche y Bradomín. La primera es algo así como un soplo de las Sonatas, que introduce el autor en la esperpéntica "corte de los milagros" para acentuar los perfiles grotescos: es la bella de la comparsa. "Las damiselas-lindas las dos-eran Feliche Bonifaz y Teresita Ozores" (II, 854-855). Pero los encantos de ésta se desbaratan en una charla vana, y el novelista la deforma en seguida con el recurso de la animalización: "...escondía sus treinta abriles bajo un vistoso plumaje de pájaro perezoso" (II, 855). Feliche, en cambio, unía a su belleza un encanto romántico y soñador. Así la califica Dolores Chamorro. Así se autojuza la misma Feliche cuando la confusión de sus ideas y sentimientos le hace perder su acostumbrado equilibrio. La escena transcurre en el Coto de los Carvajales, donde han ido a refugiarse los marqueses de Torre-Mellada y Feliche. La joven, abrumada por el pesimismo, busca la soledad:

"-¿No sería preferible la soledad?

-¡Hija, esto es un páramo!

-A mí me gusta este páramo, y soñar con ser Santa Teresa.

-Más propio de aquí es Don Quijote. Pero con esas ideas acabarás entrando en un convento.

Reconcentróse Feliche con un gesto abismado ante el inson-

dable y negro Destino:

- ¡Acabaré haciendo cualquier disparate, y ése no sería el peor!

La Marquesa quedó con los ojos clavados en su amiga:

- Tú has sido siempre juiciosa, y no puedes dejar de serlo... " (1).

A la imagen de Feliche, joven sensata, aunque soñadora, corresponde el "dejo romántico de ciencias y solimanes mundanos", "la mirada ya triste, y amable expresión" del Marqués de Bradomín. Protagonista en las producciones de la primera época, ahora ha dejado su papel de actor-aunque su actitud siga siendo teatral-para ser solo el espectador de un reino que se despedaza(2). Es interesante la interpretación que hace Ricardo Domenech de la escena del cementerio en Luces de bohemia: "tiene todo el sentido de un réquiem, pero no de un réquiem de éstos [Darío y Bradomín] por Max Estrella, sino del propio Valle Inclán, por Rubén y Bradomín", una especie de despedida del escritor al estilo que ellos representan (3).

Si en la pieza de teatro Bradomín es espectador del entierro de un individuo-o del entierro de su propio estilo de vida, como quiere Domenech-, en la novela es el espectador de la agonía de un reinado, más aún, de la caducidad de todo un mundo de valores consagrados. Anotemos una escena muy significativa de La corte de los milagros. Sin perder su actitud teatralera-quizá el Marqués fue siempre más espectador que actor de sus propios amores-, y "con desdeñosa afectación de dandismo", los ojos "desilusionados, tristes de ciencia mundana"-¿los ojos de Valle Inclán?-, Bradomín va a mostrar a Carolina y a Feliche

(1) OC, II, p. 907.

(2) "La versión caricatural de su teoría del desprecio del mundo deja intacto a ese único personaje, cuya silueta moral, con más o menos retoques, acompañará a Valle hasta la tumba", dice Gaspar Gómez de la Serna. "Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 148.

(3) "Para una visión actual del teatro de los esperpentos", Ibidem, 459.

que ya no existen sibilas, que ha pasado el tiempo de los mitos: "Feliche, ahora verás bajar del trípode a la última sibila manchega" (II, 933). Se acerca a Juana de Tito, que miraba a las mujeres con su solo ojo agorero, y le ofrece su ayuda para arreglar el molino que le ha destruido un vendaval; la molinera abandona, en seguida, su actitud de pitonisa y se echa de rodillas con su agradecimiento efusivo de mujer del pueblo. Feliche, entonces, se siente abatida, "árida", y el cínico señor la consuela, siempre con dejo de afectada galantería:

"- ¡Has visto convertirse en polvo a la última sibila! Dulce Feliche, una vez más han estado reñidas la estética y las obras de misericordia." (1).

En el fondo, una reafirmación del réquiem que señalábamos: el fin del decadentismo modernista, y es su mismo representante quien lo expresa; o mejor, de aquella falsa idealización de la España tradicional que Valle Inclán nos da en sus obras carlistas.

Dentro de esa concepción pesimista de la España de su tiempo, Valle Inclán no encuentra ningún grupo o partido que pueda salvarse, y por eso la deformación alcanza tanto a los monárquicos constitucionalistas, como a los revolucionarios radicales. Los militares, pobres fantoches del Régimen unos, bullangueros y retóricos en sus maquinadas conjuras, otros, aparecen, a la postre, como firmes defensores de la monarquía constitucional, distantes del pueblo, al que olvidan o desprecian. También apoyan la monarquía, el Marqués de Salamanca, típico representante de la alta burguesía, con aires de aristócrata, y don Ulloa, modelo del terrateniente burguesado. Por momentos, cierto moderantismo liberal intenta conciliar la posición de los militares unionistas con la de los radicales revolucionarios, pero la intención fra-

(1) OC, II, pp. 933-934.

casa siempre, y resultan castigados por igual con la burla esperpéntica, nobleza y ejército, alta burguesía y revolución anárquica, señorismo y bandolerismo.

En esta visión ácida de un momento histórico, faltan algunos personajes representativos de la sociedad; el pequeño comerciante, el artesano, el obrero; es decir, la burguesía media y el proletariado sindical. ^{José} Sánchez Reboledo da dos razones: la ausencia de una burguesía influyente y la incapacidad del autor para captar la vida burguesa(1). Lo cierto es que la concepción estética de El ruedo ibérico subraya un hecho importante en la vida social de España: la creciente y pertinaz influencia de lo vulgar en modas, costumbres y hasta lenguaje, sobre las clases altas(2).

(1) El crítico se inclina por la segunda hipótesis, "Notas entorno a La corte de los milagros", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), pp. 368-372. En apoyo de esta opinión, van también las palabras de Ramón Sender: "Por su dificultad de identificación con la burguesía, cuando esta clase tomó el poder y proclamó la república, Valle Inclán, para hacer patente su desagrado unas veces se acercaba a las corrientes revolucionarias, otras a la violencia feudaloides de los camisas negras italianos. A cualquier cosa, menos al espíritu del vulgo suplantador del castillo... No hay duda de que el poeta era, en el fondo, un castellano, es decir, un castrense, pero con esto queremos decir que en su alma vivían y anidaban las viejas virtudes del medioevo español." Op.cit., p. 82.

(2) Mariano Baquero Goyanes señala la relación de la decadencia del personaje central en la novela, moderna, con la aparición de las estructuras unanimistas y simultaneístas y, en conexión con ese fenómeno, la importancia adquirida por el personaje colectivo. Después de advertir la presencia del personaje colectivo en las obras del llamado realismo socialista, a la vez que en novelas unanimistas o de tipo colectivo-simultaneístas, de diferente ideología y temática, concluye afirmando que "el proceso de colectivismo y aun masificación, tan característico de nuestro tiempo, ha encontrado adecuado eco novelesco." Op.cit., pp. 118-119. Ese proceso, si no de masificación, al menos de aplebeyamiento, en la estructura social de España, también tuvo eco en la obra de Valle Inclán, y quizá fue una de las causas que provocó la ascensión del personaje colectivo a un primer plano, en El ruedo ibérico.

VI-"LA CORTE DE LOS MILAGROS" y el tema "las dos Españas", I.

Lo que dejamos dicho es de tal evidencia, que los motivos temáticos que mueven, fundamentalmente, la acción, los que le dan, dentro de un "tempo lento", el impulso dinámico necesario para que el esquema avance y se ramifique en una visión cada vez más complicada, se polarizan en torno a dos centros: la España oficial y la España plebeya. Dos Españas que han llegado a mezclarse de modo extraño, aunque se mantengan en estado de tensión: la de los caballeros y la de los caballistas. Camarillas palaciegas, beatería, falsa retórica y tronado señoritismo, por un lado; bandolerismo, majería, flamenco, coplas de ciego, supersticiosa religiosidad, por otro; y entre ambas Españas, inclinándose hacia una u otra, militares unionistas y liberales, y radicales revolucionarios. En suma, llegamos otra vez a la afirmación inicial: en El ruedo ibérico hay una visión dramática de dos Españas en las que sobrevive, envilecido, el espíritu heroico de otro tiempo.

No olvidemos, sin embargo, que en la concepción estética de Valle Inclán aparece también una tercera España: la del carlismo(1). Pero ésta no tiene ya vigencia, al menos vigencia activa, en el cuadro histórico de La corte de los milagros, aunque intente conspirar en Palacio: apenas puede asomar como espectadora del drama, en la estampa "velazqueña" del Marqués de Bradomín. Es la historia del pasado que en vano querría el autor proyectar hacia el futuro. Cuando escribió Los cruzados de la causa, todavía, veía, con ojos inocentes o alucinados, esa

(1) Cfr. cap. V, pp. 140-141 y 167-168. La existencia de tres Españas era tema frecuente en labios de Valle Inclán: "Desengáñense ustedes-le oyo decir Díaz Plaja en la 'cacharrería' del Ateneo-; los españoles nos dividimos en tres grandes grupos: los andaluces que van a la procesión con una velita rizada; los castellanos, que van con un hachón de cera; y nosotros, los del norte, que vamos con un hueso." Op.cit., p. 90.

posibilidad:

" ¡El genio del linaje!...Lo que nunca podrá comprender el liberalismo destructor de toda la tradición española. Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir." (1).

Después vio claro: la España de Montenegro, la de Bradomín, era solo un recuerdo, y aunque el Marqués se pasee por los estrados cortesanos, es solo a modo de espectador, a veces cínico, pero siempre melancólico. No actúa en el "ruedo", porque el gran espectáculo se juega, ahora, entre la España monarquicoconstitucional y la republicana; entre la cortesana y la plebeya, en un absurdo intento de equilibrio, que el falso moderantismo liberal pretende coronar con "engañosos laureles militares" (2). La realidad está allí, agónica, y esperpentizada en el juicio del más esperpéntico de los personajes palatinos, el Marqués de Torre-Mellada:

"- ¡Esta tierra es un presidio suelto!
Tío Blas de Juanes quebrantó el pliegue de la boca con adusta y concisa mueca de sentencia:
- ¡Pues será al parigual de toda la redonda España!" (3).

En Madrid, con las intrigas diplomáticas de mitras, frailes y monjas; con las juergas de señoritos calaveras y agitanados; con el chismorreo de las "madamas"; con un militarismo que se nutre de ilusas declamaciones. Y en La Mancha, con el imperio de la pobreza, el bandolerismo y, en contadas ocasiones, la persecución del pillaje que lleva a cabo la Guardia Civil. En esos dos amplios planos, los motivos temáticos impulsan la acción y la proyectan en otros niveles menores que se cruzan e integran en aquéllos.

(1) OC, I, p. 381.

(2) VD, OC, II, p. 1299.

(3) CM, OC, III, p. 985.

VI.1. Composición. El tema y sus variaciones.

El diseño de la obra es, entonces, fundamentalmente espacial, pero ese diseño adquiere movimiento en virtud de que el tema central, las dos caras de España, se desarrolla por medio de un rico perspectivismo; éste da lugar a una serie de situaciones, que son "variaciones" del tema, metáfora con la que aludimos a los motivos que mueven la acción(1): política de camarillas; catolicismo reducido a beatería; corrupción del señorito; miserai degenerada en bandolerismo; milicia nutrida de falso heroísmo; encubrimiento de la realidad tras la facundia verbal.

La corte de los milagros tiene una composición claramente orgánica: en el libro central, "La soguilla de Caronte" (2), la acción se sitúa en La Mancha, y allí se conjugan las dos Españas-incluso también la carlista, con la presencia y el discurso del Marqués de Bradomín-, a través de la alternancia de una situación de ambiente cortesano-las veladas en la casa de campo de un noble-y de una situación de con

(1) "Disponer 'motivos' en el tiempo...o en el espacio...tal es la creación". Son palabras de R.M. Albóres para precisar la labor de "composición", en Metamorphoses. Cit. por Baquero Goyanes, op.cit., p.237.

(2) Indicamos la composición sobre la base de las ediciones de 1927. Jean Franco ha subrayado la aproximación de la "estructura concéntrica" de La corte de los milagros, y también de Viva mi dueño, con las teorías gnósticas y estéticas de La lámpara maravillosa. Para la profesora inglesa, los conceptos de Valle Inclán sobre la esfera y el círculo se manifiestan en la composición de las novelas. Señala, como lo reiteramos nosotros, un centro temático en La corte de los milagros: el libro "La soguilla de Caronte". De éste, siempre según Jean Franco, los temas-que no son exactamente los que nosotros indicamos-se expanden en círculos concéntricos a través de los otros libros, hasta abarcar a toda España. Destaca que esa estructura circular cerrada-como se observará, nuestro concepto de la composición, aunque muy cercano no coincide totalmente con la opinión citada-simboliza el tema de El ruedo ibérico, y revela, además, el influjo de las ideas expuestas en La lámpara maravillosa. "The concept of time in El ruedo ibérico", BHS, XXXIX, n.º 3 (Liverpool, 1962), pp.177-187.

tenido popular-un velorio y un entierro. Es decir, el tema conflictual y sus principales variaciones, violencia, descomposición política y moral, y falsa retórica, se proyectan en la doble perspectiva de los caballeros y de los caballistas. Este libro es, pues, el centro o eje temático, desde donde los motivos o variaciones mencionados moverán la acción en dos líneas de desarrollo equilibrado, que van hacia el comienzo y hacia el final de la obra, es decir, hacia adelante y hacia atrás, y, que, sin embargo, confluyen en un mismo plano espacial: Madrid.

Así, en los libros cuarto y sexto el lugar de la acción es todavía La Mancha, y el motivo temático predominante, el bandolerismo, enriquecido con algunas variaciones: superstición popular, choque con la autoridad. Los niveles menores, dentro del plano general de La Mancha, son: el campo, un rancho, una cueva, un molino. No asoma para nada el Coto de los Marqueses, como si en estos dos libros el autor quisiera acentuar su visión esperpéntica, sobre los desafueros del pueblo miserable. Pero el comienzo del libro cuarto, "La jaula del pájaro", con la perspectiva omnisciente del narrador sobre el Coto de los Carvajales, y el final del libro sexto, "Para que no cantes", con los variados puntos de vista frente al fusilamiento del pillo, entre los que se destaca, zumbón, el espanto del Marqués, marcan el paso a los motivos de las intrigas y el verbalismo, que serán el acorde principal en el resto de la obra.

De ese modo, en los libros inmediatos, aunque todavía se presenta el motivo bandolerismo, van cobrando fuerza, en las conversaciones del tren que se desplaza de Madrid a La Mancha, en el tercero, y que regresa a la Capital, en el séptimo, las variaciones temáticas mencionadas, con sus notas menores: la revolución social e ideológica en

España y en Ultramar, y el odio al inglés.

Esos motivos adquieren amplio desarrollo en los primeros y en los últimos libros, a través de diversas perspectivas y ambientes. En los libros segundo y octavo, que llevan los significativos títulos "Ecos de Asmodeo"-el cronista social- y "Réquiem del Espadón"-el militar más fuerte del Reino-, respectivamente, los escenarios cambian con frecuencia: desfilan calles, cafés, el club, el Ateneo, algunas casas de importantes figuras palaciegas, y entre éstas, en primer término la de los Torre-Mellada.

En los libros inicial y final, la acción-salvo una escapada de la Reina al Convento de Jesús-se concentra en la Corte, y otra vez son los motivos indicados la clave de la composición, que se organiza en torno a dos ceremonias oficiales antagónicas: la entrega de la Rosa de Oro y los funerales del General Narváez. El hecho de que la obra se abra y se cierre con dos ceremonias palatinas, igualmente fastuosas, podría inducirnos a pensar en una estructura circular. Hemos visto que, desde un centro, parten dos líneas que parecerían acercarse, hacia el término de su trayectoria: tanto en lo que respecta al plano espacial como al de los motivos temáticos, destacamos la semejanza entre el primer libro y el último. Pero también hay contraste: en un caso, el lugar y los subtemas evocan un clima de fiesta; en el otro, un ámbito de muerte. De este modo, las líneas, en verdad, no se juntan, y la obra queda abierta para que los motivos temáticos desarrollen nuevas posibilidades situacionales, y se reinicie, entonces, el juego de las relaciones entre los personajes en la novela siguiente, Viva mi dueño.

Hemos descrito la composición de la obra sobre la base del

tema y sus variantes, y hemos destacado, reiteradas veces, que estas variantes delinear la acción, dan a la pieza su interno dinamismo. Antes de estudiar los motivos configuradores del sentido esperpéntico que tiene esa acción, queda por aclarar, todavía, cómo pueden moverse los subtemas a través de los distintos planos señalados; es decir, en virtud de qué fuerza estructuradora los motivos temáticos van tejiendo la trama(1). Son los personajes-y alguna vez el narrador(2)-los que, al entrar en relación, impulsan los subtemas por medio de sus particulares puntos de vista. El perspectivismo es, pues, la aguja que maneja los hilos temáticos a través de la urdimbre espacial, y logra que aquéllos vayan dibujando la trama en el cañamazo del ruedo español. Analizaremos, entonces, algunas de esas perspectivas, sin pretender agotarlas.

Comenzaremos por la España más alta y la disgregación de sus elementos: la política que no pasa de intriga y la religión disminuida. La obra se abre con la perspectiva del propio narrador sobre la tramoya de Palacio, que se arma en torno a la ofrenda del Papa Pío IX a la Reina, la Rosa de Oro:

"Aquellos que más debieron celebrarlo tenían intrigado en las camarillas vaticanas contra la designación de esta señalada merced para la Reina Nuestra Señora. Hubo una difusa intriga diplomática con mitras, frailes y monjas, recordando el tiempo de los apostólicos." (3).

Beatos e intrigantes se enmarañan, y el Rey Consorte se con-

(1) Entendemos por trama la acción de la obra. Cfr. pp. 164-165.

(2) El narrador, como tal, aparece pocas veces: acota o describe, y si por medio de las acotaciones expone su visión esperpéntica de los personajes, en las descripciones, la perspectiva con respecto a situaciones y temas es la misma: tal es el caso del besamanos o el de los funerales del Espadón.

(3) OC, II, p. 835.

fabula con su confesor y con la "Monja de las llagas". Otra perspectiva sobre las mismas situaciones-y, ocasionalmente, sobre la del Generalato-es la del Marqués de Torre-Mellada. Mientras marcha en su landó por las calles de Madrid, discute con Adolfito Bonifaz, y los puntos de vista del cortesano beato y cauteloso, se cruzan con los del joven calavera y desprejuiciado:

"-¡Hay poderes más altos que los Generales! [dice el Marqués].

-¿La Monja?

-¡Y el Papado!

.....
El Marqués se santiguaba con bucheo de palomo:

-No sabes lo que es Palacio... Por encima de los infundios periodísticos está la voluntad de Dios; Dios, que no cesa de dar pruebas de su predilección por España! Adolfito, ¿Tú no tendrás confesor espiritual?... En Palacio es necesario este requisito y comulgar con cierta asiduidad..." (1)

Antes le había hecho parejas reconvenciones:

"-...¡Muy justificado que en la política de una sociedad católica se escuchen los consejos del Santo Padre! Adolfito, ¿tú no habrás cumplido con la Iglesia? ¡Es un requisito indispensable para servir a los Reyes!..." (2)

En una "corte de licencias y milagros", no resulta paradójica la actitud zigzagueante de la Reina que, ante los enredos que la envuelven, ya confía en las luces celestiales de Sor Patrocinio, ya busca consejo en los naipes que sabe "tirar" su camarera:

"...¿Qué dicen tus naipes?

-¡No los he consultado!

.....
-¿Por qué no has consultado la baraja?

-Lo tengo prohibido por el confesor.

.....
-Debías buscarte un confesor que no fuese tan raro (3)"

(1) OC, II, p. 1000.

(2) Ibidem, p. 961.

(3) Ibidem, p. 1047.

Estos motivos-Constitución, revolución, moderantismo-son variantes que, en La corte de los milagros, no adquieren, todavía, el desarrollo que tendrán en las restantes novelas de la trilogía; solo aparecen circunstancialmente, a través de las perspectivas más amplias que plantean los personajes en torno a las políticas de Palacio, a las influencias de frailes y a las componendas militares.

El púeblo también ofrece sus puntos de vista sobre intrigas e intrigantes, a menudo a través de coplas callejeras y de anónimos. El Rey, Montpensier, Narváez, Jeromo Torre-Mellada reciben los dardos más acerados y burlones; Tofiete le canturrea a su señor el texto de un anónimo:

"Jeromita. Confirmafás tu fama de entremetido terciando en arreglos para alimentar el lecho de Mesalina... La Señora se burla de ti y de todos en la Casa Grande..." (1).

Los ejemplos podrían multiplicarse, presentando los mismos subtemas desde nuevas perspectivas: la de don Luis González Bravo, que "inclufa en un mismo juicio pesimista y asqueado a toda la Real Familia" (II, 1058), y se debatía entre las Camarillas de Palacio-vaticanismo y carlismo sin Don Carlos-y el liberalismo masónico; la del Espadón de Loja, mientras en lucha con la muerte hace un balance del contorno sociopolítico(2); la del garrochista, que apunta su propia perspectiva sobre la situación(3); la de las señoras casquivanas que hacen tertulia en casa de la Marquesa Carolina, donde "cacarea" la retórica de Adelardo López de Ayala.

(1) OC, II, p. 1039.

(2) Ibidem, pp. 1024-1025.

(3) "Pues hace falta un cambiazo que todo lo meta del revés. La Reina es un mal ejemplo para el mujerío... Aquí cumplía haber puesto en el Trono a Don Carlos... también hay algunos republicanos. Esta tierra es a tenor del resto de España. Negros y blancos que se gufan de sus principios..." Ibidem, pp. 990-991.

Ya nos enfrentamos con otra variante relacionada con las anteriores: la burla de la retórica. En la perspectiva del narrador entra todo el Reino, ya que, según surge de ella, España se tambalea porque solo se apoya en la oquedad oratoria, y aquí alcanza el autor sus mejores logros paródicos, como veremos luego.

Del verbalismo hallamos ecos por todas partes, y es el signo de la vacuidad soberana en la corte, en los salones aristocráticos y aun en el Ateneo. Todo el ruedo, insistimos en la perspectiva general de la obra, es un "guirigaí" en el que se mezclan, confusos, el "grito de las monas" - las señoras de la tertulia -, el arabesco barroco del autor de comedias, la voz de falsete del Rey, la risa vulgar de la Reina, el canto flamenco de Paco el Feo y los señoritos, las falsas fanfarrias castrenses, la facundia gitana de caballistas y bandoleros, y una Prensa superficial o gacetillera.

El libro segundo se cierra con una perspectiva ácidamente irónica sobre la nobleza y su periodismo huero, que simboliza un monigote, cronista social de "La Época":

"Por la puerta de viajeros, de carrerilla, en un remolino, aspados los brazos, entraba un tipejo. Torre-Mellada lo vio y recibió el último consuelo mundano: aquel tipejo que llegaba con retardo era Asmodeo." (1).

Las opiniones sobre la prensa gacetillera de los radicales y sobre las coplas que circulan en pliegos de cordel son variadas. Por un lado, las elogiosas de los revolucionarios:

"Encomió Don Eugenio:
- ¡Bueno viene el 'Gil Blas'! Lo reparten bajo sobre.
.....
Rugió un capitán retirado, entusiasta de Prim:
- ¡Hay que leerlo en la tertulia, caballeros!" (2).

(1) OC, II, p. 893.
(2) Ibidem, p. 1027.

Don Felipito, un jubilado ciego que se gana sus buenas pesetas con la venta subrepticia de los números, alaba la gracia picante de las gacetillas:

"-Yo traigo 'El Alacrán' y 'El Dómine'. Tampoco les falta mostaza." (1).

Totalmente opuesto es el punto de vista del Marqués de Torre-Mellada, blanco frecuente de los chasarrillos:

"-¡Un sacrilegio, ¡oñete! ¡Un sacrilegio!... ¡Un escándalo que esas irreverentes coplas puedan circular libremente! Ya no se respeta ni la Parca [alusión a las coplas contra el General Narváez que agoniza] ni el Trono! ¿Adónde vamos?" (2).

La Reina, socarrona, popular, y desamparada en su Trono vacilante, no se indigna; más bien se divierte o se lamenta con gracia plebeyas:

"-¿Tú no has leído nunca 'El Dómine'? [le dice a Pepita Rúa]. Pues es muy chusco. ¡Son horrores lo que dicen de mí esos pillastres, pero cuando me dejan en paz tienen buena sombra! No me digas que no son oportunos los gozos que le sacaron a Paco... ¡Si está clavado, mujer! Son unos pillastres que debían estar en Fernando Poo... ¡Estoy sola, sin cabezas para regir esta casa de orates!" (3)

En fin, nobleza y pueblo nuevamente en curiosa mezclanza, en torno al palabrerío superficial de los "ecos" mundanos y de las coplas callejeras. La garrulería va más allá de la tierra española, y llega hasta su colonia antillana. Aquí, la lucha estéril y retórica entre el Obispo y el Gobernador, es decir, entre la mitra y el ejército, permite un rico choque de perspectivas; la masónica, republicana y hereje del Coronel Sagastizábal, y la piadosa y palaciega del Marqués:

(1) OC, II, p. 1027.

(2) Ibidem, p. 1038.

(3) Ibidem, p. 1054.

"Interrumpió' el Marqués:

-El Gobierno puede juzgar necesario el relevo de Lersundi. No cree usted que en ese caso se impondría la disciplina? El Ejército, en Cuba, frente a los manejos del filibusterismo, no dará un mal ejemplo.

-¡La mayor relajación sería verse pospuesto a la mitra!" (1)

Y otra vez la Prensa-en este caso la de Ultramar-portavoz de los hechos políticos, juzgada según la perspectiva partidaria, en la que se infiltra la del narrador:

"-... 'El Siglo' es un diario moderno [dice el Coronel Sagastizábal]. Sus ideas son las de paz, justicia, progreso: un liberalismo que se encuentra en las máximas del Evangelio.

Interrumpió Adolfo, con reserva tunada:

-Cristo no ha hecho declaraciones autonomistas.

Cacareó el Marqués:

-¡Has estado muy oportuno!

.....
Lamentó el Marqués:

-¡Qué relajamiento el de esa Prensa!" (2).

En suma, confabulaciones de Palacio, religión medio hipócrita, medio beata, ecos de la comedia-solo un "espejismo del honor de capa y espada"(II, 883) degenerado "en el guitarrón del jácara"-, prensa de chismes mundanos o gacetilla coplera, van armando, a través de las perspectivas apuntadas, ese tinglado bufo que es la monarquía constitucional de Isabel II, en la "interpretación" de Valle Inclán.

El señoritismo es otra variación que juega papel importante, en el sentido de dar impulso al esquema dinámico; teje una intriga, que permite el avance de la acción en el tiempo, y sobre todo en el espacio, ya que introduce en la pieza un nuevo plano: La Mancha. El episodio de la muerte del guardia va a mover la acción, que tenía su epicentro en la Corte y en los salones y cafés madrileños, hacia el

(1) OC, II, p. 996.

(2) Ibidem, pp. 996-997.

Coto de los Carvajales, el molino de Tío Blas de Juanes, cuevas y mesones manchegos con su colorido mundo de gitanos y caballistas.

La degeneración de la nobleza hidalga en un señoritismo desvergonzado y ocioso, que vive a lo jaque, se presenta aun antes del crimen, en las perspectivas de los mismos cortesanos. Dolorcitas Chamorro, por ejemplo, escucha el "jipar del cantador, florido y dramático" (III, 861), y lo recibe entusiasta, porque está de moda. En labios de Teresita Ozores, otra de las contertulias del Palacio de los Picos, cobra vida el lenguaje flamenco: "¡Ole tu madre, resalado!" (III, 861). Interesantes son los puntos de vista de los propios señoritos, que estudian la guitarra cifrada y andan con los gitanos en amable comunión de gustos. Pepe Río-Hermoso hace una gráfica exposición de las nuevas costumbres:

"El autor de mis días también tiene ojeriza al género flamenco... estos tiempos le ha dado por la filosofía krausista, y está insorportable... le ha entrado regalarme libros y aconsejarme que estudie, ¡Para qué quiero yo ser sabio!" (1).

Y acota Gonzalón:

"...A ti te divierte la juerga de vino y guitarra... Pero a mí solo me gustan los caballos..." (2).

Nobles que le sacan plata a los criados; que roban capas en la calle, para procurarse unos duros con el empeño; que van a las tabernas y hacen gala de un lenguaje vulgar, salpicado de expresiones taurinas: "Yo tengo de ver de capear a Toñete... Me sé la faena", dice Gonzalón cuando se dispone a "torear" con el criado para sacarle dinero (3).

(1) OC, II, p. 862.

(2) Ibidem, p. 862.

(3) Ibidem, p. 863. (El subrayado es nuestro).

Cometido el crimen, se trata á los señoritos con una benevolencia que prueba la complicidad de la nobleza. El punto de vista del Marqués de Torre-Mellada resulta ciertamente revelador: el van-dálico hecho^{no} sería, al fin de cuentas, mas que "una cana al aire, probablemente para celebrar el envío de la Rosa de Oro de España" (II, 879). Además, el guardia era un borracho consuetudinario, según el juicio del noble caballero, y el Barón de Bonifaz, un grande de España:

"...Nadie le concede importancia a lo sucedido. Un guardia muerto! ¡Bueno! ¡Una desgracia!... ¡Que los chicos se hayan asustado es natural! Solo algún malvado puede culparles. Pobrecitos, lo que estarán renegando de haberseles ocurrido echar una cana al aire..." (1).

La opinión del Marqués refleja un orden social y moral subvertido. Bonifaz purga su crimen en el Coto, persiguiendo a las mozas lugareñas, mientras espera, fanfarrón y petulante, el premio de la Reina: "un puesto en la Alta Sevidumbre de Palacio" (II, 1011). En síntesis, envilecimiento en los gustos y pareja degradación en los juicios de valor.

Desde un nuevo ángulo, también nos enfrenta con la descomposición de la aristocracia. En la perspectiva del narrador, que inicia el libro "La jaula de oro", nobleza y bandidos aparecen hermanos en secuestros y cuatrерismos:

"Está el Coto de los Carvajales señalado en la crónica judicial de aquellos días isabelinos como madriguera de secuestradores y cuatrерos... El Marqués de Torre-Mellada en los pagos manchegos, y su Alteza el Infante Don Sebastián, en Córdoba, eran notorios padrinos de la gente bandolera... Mojigatos los dos, soñaban con el espectro de la demagogia incendiando los campos, y a cuenta de

(1) OC, II, p. 879.

no tener malos sueños protegían al Maruxo y al Lechuza".
(1)

En opinión de don Segis Olmedilla, administrador de los Torre-Mellada, el bandolerismo es un mal endémico en las tierras del sur, pero "algunas veces muy conveniente... Lo que se llama un mal necesario" (II, 900), de todas maneras preferible a los males de la demagogia atea. Un interés mezquino, pero también el pavor del beato, se pintan en el juicio del cortesano:

"- ¡El Evangelio! ¡El Evangelio! Es la tradición del pueblo de las grandes casas... ¡Los caballistas, sin duda, andan por muy mal camino! ¡Pero si no fuesen caballistas, acaso serían algo peor! ¡No vemos el mundo sacudido por la demagogia? ¡Los caballistas no niegan a Dios!"
(2)

Distinto es el punto de vista de los propios bandoleros, que encuentran en el hambre la justificación de sus fechorías: en dos largas páginas, el autor atribuye al Tío Blas de Juanes, según las técnicas del estilo indirecto libre y del monólogo interior, la perspectiva del caballista sobre los problemas sociales (III, 950-951). El motivo permite una variada muestra de la forma de vivir de sequestradores y ladrones en sus relaciones amistosas y "profesionales", y en sus contactos con los señores que los apadrinan. Surgen, entonces, marcados contrastes, pero también curiosas coincidencias, entre las dos Españas. Así, por ejemplo, la posición de los palaciegos y la de la chusma en el terreno religioso es bastante parecida: el terror beato de unos se corresponde con el temor supersticioso de los otros. Si en la Corte impera un clima de milagrería, con la que se

(1) OC, II, p. 914. Harold L. Boudreau destaca la relación directa de varios libros de La corte de los milagros, con la obra de Julián de Zugasti, El bandolerismo: estudio social y memorias históricas. "Banditry in Valle Inclán's Ruedo Ibérico", HR, XXXV, n.º 1 (1967), 85-92. Curiosamente, la obra de Zugasti no apareció incluida en la lista de Gaspar Gómez de la Serna.

(2) OC, II, p. 901.

pretende detener la caída del Trono, entre los bandidos domina una fetosca, cargada de agorería, con la que se intenta obtener la protección de la Justicia Divina contra la justicia terrena.

Un mismo pensamiento trabaja, pues, la mente de cortesanos y pueblo, aunque las motivaciones sean distintas: la revolución social, motivo temático cargado de conflicto, y por eso con una fuerza capaz de mover la acción en diversos planos—la Corte, las tertulias madrileñas, el café y los campos manchegos. En La corte de los milagros, ese motivo aparece, sin embargo, como un aspecto de otro más vasto: el militarismo, al que apuntan las particulares perspectivas de cada uno de los ambientes citados y de los grupos sociales que los frecuentan.

Resulta interesante el juicio adverso sobre el ejército que pronuncia el Marqués de Redín, en diálogo con Carolina Torre-Mellada:

- "—Creo fatal un cambio de Corona. De dinastía, ya no lo creo. La Reina, al final, abdicará en el Príncipe Alfonso.
- Tú crees siempre lo menos revolucionario. ¡Pues hay muchos espadones descontentos!
- No creo en las revoluciones que haga el Ejército.
- ¿Y el pueblo?
- El pueblo no tiene recuerdo de una vida mejor, y sus pocas luces no le permiten crear el concepto." (1)

No obstante, a veces el pueblo atisba la posibilidad de un cambio social, y es el narrador el que nos da su punto de vista en este sentido, seguramente demasiado optimista en cuanto a la intervención de la plebe en el proceso revolucionario:

- "El viejo pardo Tío Blas de Juanes, por el hilo de sus cavilaciones y recelos, deducía el monstruo de una revolución social. En aquella hora española, el pueblo labraba este concepto, desde los latifundios alcarreños a la Sierra Penibética." (2)

Lo cierto es que el ejército intriga y conspira tanto como

(1) OC, II, p. 1042.

(2) Ibidem, p. 951.

los vaticanistas, y sobre los movimientos militares, verdadera partida de ajedrez, emiten sus opiniones encontradas el Marqués de Torre-Mellada y Bonifaz. El señorito trata, con "guasa chulapa", de hacer rabiar al vejedorio:

"-Nuestro Glorioso Ejército nunca ha consentido dictaduras de personajes civiles. Aquí las doctrinas políticas han sido siempre don Baldomero [el General Espartero], Don Ramón María [Narváez], Don Leopoldo [O'Donnell], Don Juan [Prim], Don Paco [Pezuela]..." (1).

El Marqués se define por la dictadura teocrática, pero Adolfo insiste en el poder de los militares - y de paso se burla de su inoperancia(2)-:

"Los espadones se sublevarán con algún grito mágico. Libertad, Constitución, Comuneros, Soberanía Nacional... ¡Cualquier mojiganga!" (3)

Difícil es seguir los cabildeos de los militares, que van surgiendo de las conversaciones entre nobles, intelectuales y políticos; tampoco es fácil seguir los pasos de los progresistas y de los republicanos, que conspiran en los cafés, y discuten sobre sus propios candidatos. Montpensier, el Infante Enrique, Fernando de Coburgo, son algunos de los nombres que se barajan entre los Generales Unionistas o entre las facciones de la oposición. En ese cuadro confuso y abigarrado de opiniones contrarias, no falta quien se aventure a proclamar la República:

(1) OC, II, p. 1001.

(2) "-... Los militares saben poco. Cierto que no se les exige, ni les hace falta. Se les exige valor, heroísmo [interrumpe el Marqués con pueril ingenuidad].

Gortó con buena sombra el perdís:

-Jugar al tresillo, sublevarse una vez por semana." Ibidem, pp. 1001-1002.

(3) Ibidem, p. 1002.

"Murmuró Don Felipito...:

-Si Prim y Serrano no se ponen de acuerdo, veo muy lejos el triunfo de la causa revolucionaria.

Afirmó Virgilio:

-¡Proclamaremos la República Federal!" (1)

Pero, aunque tímidamente todavía en esta pieza, Prim avanza sobre el fondo de generales moderados o liberales. Y es Bonifaz, otra vez, el agorero o teador en ese horizonte confuso y sombrío; claramente expone su punto de vista:

"-Tendremos a Prim por cabo de vara...Jeromo, tenemos en puerta al Conde de Reus." (2).

En suma, el motivo temático de la grandeza comprometida en sediciones es muy rico, y con el de la política de intrigas y el de la elocuencia banal, abren y cierran la obra, en dos situaciones de manifiesto sentido paródico(3). La descripción del entierro de Narváez, el hombre fuerte de la España setembrina, organiza esos motivos temáticos en una visión esperpéntica, que corona la figura del Rey Consorte, con sus "pasos de bailarín y arreos de capitán general"(II, 1062):

"En el ándén, elocuentes voces del moderantismo tejieron la rocalla de fúnebres loores, y tras el último pucherete retórico, renovóse el flato de añejas conjuras que tenían por patrono al Rey Consorte." (4).

El autor, narrador omnisciente, recoge así los principales temas de La corte de los milagros y, al mismo tiempo, los despliega hacia futuras posibilidades dramáticas-"renovóse el flato de añejas conjuras"-, que se plantearán en las novelas siguientes.

VI.1.1. Variaciones menores.

Ocasionalmente, en un vagón de tercera clase, dónde entran en

(1) OC, II, p.1033.

(2) Ibidem, p.1000.

(3) Cfr. p.191.

(4) OC, II, p.1062.

relación un pastor protestante, un cura y su ama, algunas mozas y el populacho liberal, Valle Inclán compone una situación que permite el bosquejo rápido de un tema menor: enfrentamiento entre los conceptos de vida del español y del inglés. Ante la caza de un pillete, que la Guardia Civil hiere, se produce un interesante y áspero cambio de puntos de vista, que descubre hondas diferencias religiosas y políticas.

El pastor se duele por la suerte del chico: "En Inglaterra, la vida de un semejante..." (II, 896). Y los representantes de la España oficial-clérigo y guardias-lo atacan con encono que va dirigido a toda la nación inglesa:

"Intervino un clérigo...:

- ¡Así agradece nuestra hospitalidad esa gentel... El ser súbdito inglés no autoriza a difamar y calumniar un país. ¡Pobre España, abierta a todos, sin mirar las víboras que acoges en tu seno!

Replicó el inglés, con grotesca articulación de loro :

- En Inglaterra tampoco ser así los pastores de almas.

.....
La chusma del vagón se regocijaba con pullas. En los vagones de tercera, la chusma suele ser más liberal que Riego...

Saltó el tonsurado, abriendo de nuevo el cisma:

- ¡La pérfida Albión!" (1).

Las alusiones al Quijote son frecuentes en esta obra-y a lo largo de la producción de Valle Inclán-, y casi siempre funcionan como recurso paródico, como un signo de lo esperpéntico. Pero hay un pasaje en el que lo cervantino es símbolo del fracaso del hombre que intenta redimir su dolor. La perspectiva desilusionada, y un tanto paradójica, está puesta en labios del Marqués de Bradomín: escrito con "divino arte", el Quijote destruye todos los sueños." ¡Libro quietista y condenado!", le dice a Feliche, envejece el alma y le quita la ca-

(1) OC, II, pp. 896-897. Se culpaba a Inglaterra de alentar las conspiraciones de los revolucionarios: así se explica la actitud de repudio al súbdito inglés, que asumen los representantes del Orden y del Papado. Recordemos qué distinto es el punto de vista de los intelectuales en la cueva de Zaratustra (IB). Cfr. cap. III, p. 63.

pacidad de realizar(1).

VI.2. Recursos configuradores de lo esperpéntico.

Estudiada la acción como movimiento de relaciones entre personajes, movimiento que el tema y sus variantes van diseñando a través de las perspectivas que entran en juego, quedan por analizar los motivos que dan el sentido esperpéntico a la acción.

Como en Martes de carnaval, el esperpento se logra, en El ruedo ibérico, también por deformación y automatismo.

La caracterización zoológica tiene un registro amplísimo: pajarracos en abundante variedad—cotorras y loros, estorninos, mochuelos, palomos—; perros de diversas especies—galgo, faldero, perdiguero—; búhos y lechuzas, raposos, comadreja, ratones, gatos y, sobre todo, dueño y señor de esta fauna—en la que no faltan, aunque solo sea con un ejemplar, la oca, la culebra, el lobo, el buey y la foca—, el gallo con su persistente cacareo. El gallo ha destronado al león, porque en este ruedo el valor ha cedido al imperio de la retórica, que se desgrana en una lírica "fuga de gallos"(II, 875).

La insistencia en determinada configuración animalizadora se advierte de inmediato: el Marqués de Torre-Mellada es casi siempre un gallo, y el comediógrafo López de Ayala, su congénere en el lírico cacareo; ambos, típicos representantes de la vaciedad cortesana. El Ministro de la Gobernación, González Bravo, es el búho semítico de ese cortejo palatino que hace ronda a una oca, la Reina Nuestra Señora, y a su perrito faldero, el Rey Consorte. Isabel II se campaneaba unas veces "con aire de oca graciosa"(II, 1054) y otras, tiene arrumacos de "paño ma buchona"(II, 842). A su lado se arrima Don Francisco de Asís "con respingo de perro faldero"(II, 842); imagen cinética que completa el (1) OC, II, libro "La soguilla de Caronte", cap. XVI.

verbo eficaz: "El Rey Consorte acucó la voz, acogido al flanco matronil de la Reina"(III,843).

Las damas que acuden a las tertulias de la Marquesa Carolina-quien se recoge a veces "agatada, con dengue", sobre la suavidad de los cojines(II,1042), y otras, pasea sus "rubios ojos de pájaro"(II,1007) sobre el cotarro-confunden sus voces en un grito de monas(II,856). Son todas superficiales y tontas debajo de sus vistosos atavíos de "pájaro perejil"(II,855). Teresita Ozores, por ejemplo, habla "convoluble y casquivano gorieo"(II,855). Alin, la señorita francesa, acude siempre "con breve piáar de pájaro"(III,884). Sobre esa "jaula, cromática de gritos y destellos"(II,860), se eleva garrulera la voz de Dolorcitas Chamorro.

También en la Corte la mujer aparece disminuida bajo las características de una cotorra: la duquesa de Fitero, dama de servicio de la Reina, es una vieja estatuilla con gestos de "cotorra disecada"(II,840). "Grotesca articulación de loro" tiene la réplica del inglés en el tren(II,897). Pajarracos son también los miembros del Ateneo, docta casa "convertida en gallinero parlamentario". Por eso dice alguien que González Bravo "...no debía descender a esos centros de poetastros, ni presidir sus gorieos, ni comprometer en una votación de estorninos, el nombre y las simpatías del Rey Don Francisco!"(II,1007)

Sobre el Marqués de Torre-Mellada llueven todas las caracterizaciones zoológicas. Ya es la imagen kinestésica de "loro afligido que dobla el perfil sobre un hombro"(II,1038), o la de ratón que cruza fugaz en la penumbra de los salones-"el Marqués, ratonil y fugaz..."(II,1002)-; ya la auditiva con los "remusgos de gato larero"(II,1037); ya la visual con ese "su bucheo de palomo" al santiguarse(II,

1000), o ese "aire triste de un pájaro dormido"(II,1008). A veces el autor no se contenta con un sustantivo de connotación Zoológica para tal ejemplar, y amontona dos en una misma imagen, de modo que, sin dejar de ser un gallo-la nota más caracterizadora de su noble vaciedad -es a la vez un loro: "Torcía la cresta el cotorrón palaciego"(II,1040)

El motivo más abundante en el proceso de animalización de los personajes es, sin duda, el del gallo, que aúna, frecuentemente, la imagen visual con la auditiva, en expresión simbolizadora del rumbo militar: "El Brigadier Valdemoro acentuaba su pompa de gallo bélico" (II,941); "el Coronel, ...sonando espuelas, llegóse al mostrador, con bordeo de gallo viejo"(II,866). Torre-Mellada y López de Ayala son los más perseguidos:

"Don Adelardo López de Ayala, tendido el alón de gallo barroco, cacareó, encendida la cresta de retóricos galantes." (1).

El verbo y su correlato sustantivo son las categorías morfológicas que califican siempre la voz de falsete del viejo palatino: recibe a las madamas "cacareando un añejo repertorio de donosuras galantes"(II,849), filosofa "con epicúreo cacareo"(II,849), o se recoge en el fondo del coche "con cacareo dramático"(II,1012). A tal punto es recurrente la imagen que, a la postre, el cacareo resulta definitivo de su voz y de su personalidad-valga la paradoja-: "Cacareó el prócer con cacareo usado"(II,954). En su intento de cargar las tintas sobre esta figura representativa de la nobleza, acude el autor al motivo de la oveja, a través de la imagen auditiva; destaca su "balido benévolo"(II,998), y en seguida reitera: "Baló la momia sentimental y chabacana"(II,999). Páginas antes había subrayado su risa ovejuna(II,

(1) OC, II, p.1005. (Los subrayados de esta p. y de la anterior son nuestros)

942).

Si insistentes son los recursos del gallo y del loro, no le va muy en zaga el del perro(1) que, además de calificar el ridículo aspecto de uno de los contertulios del Marqués de Torre-Mellada(2) y "las secas tabas de galgo verdino" del Santero de San Blas(III, 980), resulta particularmente caracterizador del médico Laguna, cuya "rubia expresión de perro con lentes" se corresponde con "los cachetes de perdiguero británico"(III, 1020).

La imagen del raposo, connotadora de la astucia palaciega, lo es también de la pueblerina: "Tío Juanes se revestía la piel de raposo"(II, 952). En este estrato social son la cabra, la comadreja y la lechuza los motivos estructuradores por excelencia; en menor escala, la culebra y el ratón. Cuando Juana de Tito, la molinera, quiere encender el deseo en el ánimo de Tío Juanes, toma la figura, gestos y risa de una cabra, y ya es el sustantivo, ya el adjetivo, el connotador: "En la figura, brío y vivacidad de cabra"(II, 915), aún el gesto cimbreante - "cimbreaba su arabesco caprino y moreno"(II, 918) - con su risa de cabra que, a veces, es "balido de cabra"(II, 921) y siempre un refr "caprino y maligno"(II, 917).

Cuando el temor la hace salir tras la Guardia que se ha llevado a su marido, el baldado, - "aviborado sobre el arrebujo de las canillas" (II, 927), aguzando "el hocico y los ojos, con una expresión de rata maligna"(II, 928) - la molinera se vuelve comadreja y lechuza: "De entre las matas, como una coruja, se levantó Juana de Tito"(II, 949),

(1) Cfr. pp. 205-206.

(2) "...con los tufos blancos encaracolados sobre las orejas...tenía el estrafalario acento de un faldero achacoso"(II, 1004). (Los subrayados son nuestros).

que atisbaba a los tricornios. Desde ese momento, junto con la Carifancho se lanzan en persecución de la Pareja, como "alechuzadas comadres"(III,974). La imagen de las dos comadreas se impone desde entonces: "las comadreas sesgaban el diálogo"(II,987); "de lejos tuvieron el atisbo las disimuladas comadreas"(III,981). De pronto, otra vez, indirectamente, por una imagen dinámica, aparece la lechuza: "Huidizas, tomaron vuelo para la Venta del Pino"(981).

La animalización es, en muchas ocasiones, caracterizadora de rasgos particulares, y entonces no son el gesto y la figura los que sufren el proceso de deformación, sino los ojos, la nariz o los dientes. Si éstos son "alobados, con fulvias inocencias de fiera", en el cabo Ferrándiz(III,953), aquéllos son ojos de lechuza en el baldado, o solo pupilas, pero de "cuervo, estriadas de bilis", en González Bravo(II,1058). Un solo, inmenso "ojo de pájaro", "ojo lagartero", es el que la tuerta Juana de Tito asesta, "acurriada en el camino", sobre el caballero Bradomín y la bella Feliche(II,934). Hocico en lugar de nariz tiene el tullido, y lo moja en el mosto en torno del que hacen rueda los bandoleros(II,921).

De esta deformación zoológica no se salvan ni los pensamientos—"radiaba el lagartijo de los pensamientos"(II,994)-, ni el cortejo fúnebre que, al remontar el río, "calcaba su silueta galguera"(II,965). Los objetos se animalizan en una forma, como ese campanario que abre "los ojos de sus campanas bajo el roído tejadillo, ilustrando una metamorfosis de la cornea"(II,965); o en un eco, como el farol que "respondía con un grufido triste"(II,868); en un movimiento—"los alones de la levita galoneada"(II,1008)-, o en un gesto: el sombrero(1)

(1) Los subrayados de esta p. son nuestros.

de Torre-Mellada "posado en las rodillas como un pajarraco"(II,1015), y, brillante de luces falsas, ese "uniforme muy papagayo, cubierto de cruces y bandas"(II,855), que le cae al retocado y rubio Marqués como la saya al monje.

En suma, en este "corral" donde se confunden balidos y graznidos, gruñidos y "maullidos históricos"(II,885), la nota más aguda la da el cacareo, que se eleva inútil, retórico, mundano.

Si insistente es el motivo de la animalización, sobre todo en el trazado de los personajes, no lo es menos el de la caricatura que deforma cuerpos, rostros, risas y hasta objetos inanimados. Estos, sin embargo, más que a la rigidez de la máscara o al rictus de la mueca, se acomodan al bailoteo, al movimiento excéntrico que, por momentos, amenaza con desquiciar-verbo muy usado por el escritor-rasgos, pensamientos y cosas en un desconcierto de perspectivas múltiples.

Naturalmente, no escapa a esa deformación la Reina Isabel, "pomposa, frondosa, bombona"(III,839), que, a veces, en el retiro de su cámara, "deja caer la máscara"(II,1054); tampoco escapa el Rey Consorte, de figura "bombona", "exiguo y tripudo como una peonza"(III,1062); con este muñeco, Valle Inclán va más lejos en la esperpentización, y a sus respingos de autómatas que saca la voz como a "impulsos de un resorte"(III,842), a sus menudos "pasos de bailarín"(III,1062), agrega la irreverencia de la copla callejera:

"Y Don Francisco de Asís,
sacando la minga muerta,
al amparo de una puerta
lloriquea y hace pis." (1)

Con la caricaturesca Pareja Real armonizan la máscara, la rigidez solanesca de las figuras de cera y la mueca de todos los corte-

(1) OC, III, p.1027.

sanos: la duquesa de Fitero, una estantigua con manos de momia (II, 839 y 841); el General Narváez, que se mueve entre las camarillas con el flamenco compás de sus zancas y desaparece luego como un fantasma (II, 847); el Ministro González Bravo, "craso, con arrugas en las sienes, la calavera monda..." y la "mueca gitana" (II, 1008-1009). La Corte es un desfile de comparsas donde los militares como Pezuela son unos fantoches, y los nobles adoptan continuamente el rictus de la máscara(1), o actitudes de maniquí elegante(2), un modo fatuo y ceremonioso "con cierto automatismo petulante de fantoche británico" (II, 867).

También ahora es ese carcamal "rubiales, pintado y perfumado con malicia y melindres de monja boba" (II, 844), el Marqués de Torre-Mellada, ^{el} que se lleva los laureles en este torneo de momias y marionetas. Ante el estrado de la Reina, en el salón de su casa, en el tren que lo lleva al Goto, en el kando que corre por las calles de Madrid, muestra siempre su "falsa carantoña de beaterío" (II, 937 y 938), su máscara de "momia palaciega" (II, 993), "sentimental y chabacana" (II, 999), que "se despintaba con una mueca" (II, 901) y se "arruga" en un gesto de risa (II, 900) o de pesar (II, 845). Su figura tiene, como la del Rey, "respingos de fantoche" (II, 875), y se mueve como un muñeco en el tinglado real: aspa los brazos taconeando (II, 961); temeroso, se desovilla en un rincón (II, 990) o se desbarata con aspavientos mojigatos (II, 997).

(1) "Con mueca de máscara llorona, el perdulario [Bonifaz] abría los brazos" (II, 960). El Marqués de Redín "ocultaba la aridez de su alma, en una risueña mueca de sofista" (II, 1042).

(2) "El Barón [Bonifaz], deferente y falso, alargaba las posibilidades de la sonrisa, disimulándose capcioso en una actitud de maniquí elegante" (II, 1008). (Los subrayados de esta p. y de la anterior son nuestros).

En los salones de los Torre-Mellada, todos los visitantes pasan ante el espejo que les descompone la figura: López de Ayala sale reflejado como un "figurón cabezudo, basto de remos" (II, 858); el Pollo de los Brillantes, como una "momia acicalada", "redoma pintada de rubio sobre dos pies de bailarín" (II, 861); Dolorcitas Chamorro, como una "vejancona nariguda, con ojos de verdulera, negros y enconados" (II, 856). Los repetidos golpes de abanico, los gestos automáticos de las damas que hacen tertulia antes de ir a la Comedia tienen un aire de títeres que subraya el parloteo confuso (II, 856 y 860).

En ese mundo cortesano con ritmo de retablo de feria, el Marqués se siente a gusto, como "el bailarín que domina los quiebros y figuras de su danza" (II, 877), mientras la Marquesa, en cambio, desilusionada y marchita, descubre el "resorte de alambre que...esconde en el buche de serrín" (II, 878) cada uno de los muñecos de la nobleza. Hasta el criado entra en la mascarada del Palacio de los Picos, y ya huye de los ataques de Gonzalón "con una zapateta", ya cae en las manos de su señorito que lo hace "bailar con la punta del pie"; entonces, el "desprevenido pelele" rompe "a llorar en falsete" (II, 864). Completa la imagen guiñolesca su "voz de máscara", y el nombre, Toñete, en el que la sufijación termina de dar su toque de bufón a la figura del "pelele huidizo" (II, 863).

Sobre el doctor Laguna, cuyo aire de perdiguero inglés marcamos, Valle Inclán dibuja una "carátula...de setter con espejuelos", una "rubia carátula de pachón con gafas de sabihondas" (II, 1017). El espejo hace entrar en el ruedo esperpéntico también a los cubanos recién llegados. La figura esquelética del Coronel Sagastizábal está (1)

(1) Los subrayados son nuestros.

focada con lente sistemáticamente deformadora: la mejilla se arruga; pronto se destaca, en rasgo sintético, el "gesto amarillento de difunto", y se completa la imagen fantasmal con la "risa fúnebre". Culmina el esperpento con la visión dinámica: "el reflejo azul de las cortinillas bailándole sobre los ocres biliosos de la cara, acentuaba su mueca de difunto humorístico" (II, 995-997).

El espejo cóncavo no se ha desplazado del Callejón del Gato para instalarse solo en la Corte y en los salones, sino que se ha multiplicado en innumerables lunas, y en ellas se miran tanto los nobles, los Generales Unionistas y los políticos de la España setembrina, como el pueblo hambriento y ladrón. El escritor lo deforma con idéntica perspectiva deshumanizadora—la única víctima inocente, la esposa del guardia asesinado, a quien se alude con pesar, se queda entre bambalinas.

Esperpéntica es la visión del velorio en la casa de Tío Juanes: adentro, las mujeres entonando su planto, que acompañan los viajes de Gilda la Costurera, que cose la mortaja; en el umbral, Blasón, el hijo de la muerta, "baboso, cegato, tontaina", con su perfil "afarolado"; y junto a él, un zagalón cojo, cuya boca se "arruga" con la sonrisa apicarada del hambre (III, 909-912). En nuevos planos episódicos, Tío Juanes, que quiebra—siempre la visión desarticulada—"el pliegue de la boca con adusta y concisa mueca de sentencia" (II, 985), y el joven rapado, un mascarote consumido (III, 928). En otro episodio, la figura de la molinera, que, siempre en acecho, se esconde "en el misterio de su máscara" (II, 936) y marcha detrás del esposo, Tito el Baldado; el pícaro semeja un "garabato" (II, 981) entre los rígidos fusiles de la Pa-

(1)

(1) Los subrayados son nuestros.

reja. En seguida, bajo el fuego de las balas, caen bastos y preso, y se "arrugan" "en un batir de manos y cascos al aire" (II, 983).

El símbolo grotesco de ese rincón manchego, donde comulgan permanentemente hambre y rapiña, es aquel pícaro muchacho que intenta escapar, a campo traviesa, de los disparos de la Guardia; echa "los pies por alto con brusca zapateta" (II, 896); a poco, se ve cruzar la sombra de Don Quijote, "todo ilusión en la noche de luna": lleva a la grupa, "desmadejado de brazos y piernas, un pelele con dos agujeros al socaire de las orejas" (II, 897). Persiguiendo siempre a ese pueblo que roba y mata alguna que otra vez, los "unánimes" fusiles de la Pareja. Basta la reiteración del adjetivo, y ya quedan presos en un automatismo que anula pensamiento y voluntad, los famosos Guardias Civiles:

"Los Señores Guardias, unánimes, se echaron el arma al hombro; unánimes, sacaron el pie marcando el paso; unánimes, inflaron la equis de las correas, y unánimes el tono, la palabra, y el gesto..." (1).

A veces ese movimiento automático fragmenta una escena y multiplica las partes: así, al repétido parloteo de las damas madrileñas ("Ecos de Asmodeo") corresponde, en la otra España, la agitación rápida, violenta e inútil de los bandidos de La Mancha, que se pelean vanamente en la cueva ("La jaula del pájaro") mientras la ánturaleza desata sus fuerzas en un vértigo loco, que arrasa molino y casa. A la repetida imagen de los brazos aspadados, se suman aquí los ruedos de catedes y mantas flotantes, que disponen las siluetas de los caballistas en un tumultuoso juego de barajas: allí se recortan, uno que tiene a pariencia de sôta de copas, y bebe de una pellejuela; otro que, como una sota de espadas, inscribe en la pared "los ringorrangos de un jebequé". Imágenes cinéticas que dinamiza el participio presente flotan-

(1) OC, II, p. 953.

tes; imágenes de naipes, que prefiguran la "baza" posterior de los generales; onomatopeya que impone el ritmo de la farsa; y una serie de verbos-temblaba, batallaban, crujía, cacareaba, zamarreaban-, de sustantivos-alarmas, combate, ráfaga-y de adjetivos-alucinantes, funambulescas- que desordenan la realidad, y la reordenan luego, en una síntesis final que compone el tiempo y el espacio, tal como lo hace la memoria del joven secuestrado, en el instante de sucumbir:

"Sentíase vivir sobre el borde^{de} la hora que pasó, asombrado, en la pavorosa y última realidad de transponer las unidades métricas de lugar y de tiempo a una coexistencia plural, nítida, diversa, de contrapuestos tiempos y lugares."⁽¹⁾

La breve página es la representación, en un limitado horizonte, de ese vasto ruedo español en que todos los seres gestífulan, todas las voces cacarean y todas las espadas se desenvainan en tramposo barajar de naipes; y un poco también, la ejemplificación del multiplanismo, con que Valle Inclán juega para darnos una visión simultánea de la España setembrina.

En la página siguiente, la de la riada, es la naturaleza la que entra en ese movimiento, aparentemente desarticulado, que desquicia las figuras en un confuso batir de elementos; éstos, sin embargo, nunca ruedan sueltos, pues el arte de Valle Inclán los reconstruye con armónica precisión de espejo. Las aspas del molino giran "con un vértigo negro de pájaros absurdos"; la quiebra del horizonte tiene "un confuso tumulto de rebotante marea"; hay un "saltante, pujante, espumante torbellino de crines al viento"; "las aspas, negras y frenéticas, rodaban sus cruces" y el viento desgreñaba el tejado del molino. Pero al final, después del dinamismo que verbos y participios imprimen al espectáculo

(1) OC, II, p. 930. (Los subrayados de esta p. y de la anterior son nuestros).

de la riada, es otro verbo, precisamente, el que reconstruye los fragmentos dispersos en una imagen plurificada, matemáticamente plurificada: "en los remansos de las vegas la luna multiplicaba su medalla." (II, 931).

Como vemos, no solo los seres se mueven como autómatas; también las cosas entran en el juego mecánico, y a las ya mencionadas se suman: la sobrepelliz que revolotea (III, 965), los hábitos talares que vuelan (II, 1007), los espejuelos que bailan (II, 937), tanto como las cortinillas (III, 997) y los herrajes (II, 905); la luz que corre con tremido "que desconcertaba" (III, 1018), que tiembla (II, 913) y hace guifios (III, 935); las sombras que corretean con "intriga de marionetas" (II, 921); charoles y metales que cabrillean (III, 951); el balido de cabra que se atornilla (III, 921); postizos y diademas que hacen guifios (II, 841); el ojo del Coronel que salta (II, 995); los relojes que se desconciertan (II, 1024); el bonete que aguza (III, 965) sus cuernos (1), y hasta el pensamiento que hace "locuras acrobáticas" (III, 990), locuras que el tiempo "multiplica" (III, 990) -otra vez la matemática del tiempo. En suma, una Corte y un pueblo que ruedan hacia sus finales en movimiento desconcertado, que el esperpento recompone con equilibrada precisión.

Consecuentemente con ese aire de autómatas o bailarines enmascarados que tienen los seres y las cosas, toda la obra es un inmenso espectáculo grotesco, desde el ceremonial del besamanos hasta los funerales del Espadón, sin olvidar las tertulias de la Marquesa Carolina, las reuniones en el Suizo, o las escenas del tren, tan ricas en acotaciones teatrales, que podrían llevarse al teatro sin agregar ni quitar nada.

(1) Cfr. VD, Libro V, cap. XXIV, p. 1208. (Los subrayados son nuestros).

Los personajes-sobre todo los cortesanos-viven en permanente actitud teatral, y su creador les subraya los gestos, como si estuvieran representando de continuo. A los ejemplos apuntados(1), agreguemos la estampa enfermiza del Príncipe, con "aquel disfraz de charrasco" que promovía "recóndito dejo de cruel mojiganga"(II,846); los "vistosos comparsas"(II,848), Torre-Mellada y su cuñado, que destacaban, sobre la gala de los uniformes, los guantes blancos en "las manos de payaso"(II,848). Nadie en la Corte sabía, como la Reina, jugar su papel de dama acongojada, desvalida, en medio de las camarillas intrigantes. La escena con el Ministro de la Gobernación es un ejemplo claro, que la parodia enriquece:

"La Majestad de Isabel II oprímela en ovillejo el pañolito de encaje, y lo accionaba en tres tiempos, como suelen hacerlo las damas de teatro cuando dramatizan sus papeles. Sobre la faz, arrebolada, el hómido moquero discernía los tres ritmos clásicos: en un ojo, en el otro y bajo la morrilla de la nariz reluciente."(2).

También es sutil comediante la Marquesa Carolina, que, como se apunta repetidamente, vive mimando "la comedia del frágil melindre". La reiteración de esa imagen en dos lugares nos asegura la intención de fijar la actitud del personaje(3), y cuando conoce el vandálico atentado cometido por el hijo, pone "un toque teatral en su espanto" (II,933).

Los capítulos segundo y vigésimo-primeros del libro "Réquiem del espadón", nos muestran a la Marquesa en el centro del escenario: rodeada por sus amigos-en el primero-, refiere, con "visaje de susto y

(1) Cfr. pp. 178, 179, 210.

(2) OC, II, p. 1058.

(3) Ibidem, pp. 940 y 1005.

escuela francesa de teatro", el encuentro con la sibila manchega; y consigue emocionar con su relato, provocando "los murmullos del melodrama en la comparsa de tertuliantes". Recogida en su Gabinete Azul -en el segundo-, dialoga con el Marqués de Redfn, intentando, hecha una gata, renovar inútilmente un viejo amorfo.

Carolina es solo una de las actrices en esa repetida comedia que representan, en torno de ella, familiares, amigos y criados. El marido, con su "mímica huera de personaje conspicuo" (III, 998), vive también en actitud de permanente simulación. Ya abre los brazos con "una carantofía de mal comediante" ante los desafueros de Gonzalón (III, 943); ya adopta "una indulgencia de tío de comedia, tío francés, de comedia francesa mejorada por Mariano Pina" (II, 959), frente a los desatinos del amigo de su hijo, Adolfo Bonifaz. Gonzalón, ante las convenciones de su padre, "hacía la escena como los actores sin facultades, en un tono medio de monólogo y aparte..." (III, 875); y con el criado Toñete jugaba "la misma comedia: el puntapié, el llanto del veje te... el abrazo de reconciliación" (II, 862). La farsa diaria del señorito y el criado viejo.

Entre los amigos de los Torre-Mellada, ya se han señalado el empaque retórico del comediógrafo y la actitud de galante dandismo del Marqués de Bradomín; los jugadores de tresillo "solfeaban su concertante de plácemes", entre el que se destacaba "un solo de requinto del Vizconde del Zeneje" (III, 891). En fin, Adolfo Bonifaz, juerguista, trasnochador y mujeriego, simula a menudo "la farsa del pecador enamorado" (III, 960), y en la Corte, mimado por la Reina, pone "el gesto clásico y bobalicón de comediante que representa El vergonzoso en palacio". (II, 1009).

En la presentación del reinado de Isabel II, Valle Inclán asigna su papel respectivo a los políticos y a los militares: a aquéllos, el de la fingida diplomacia de gestos astutos(1); a éstos, el del heroísmo fanfarrón, que augura revoluciones(2). Pero la comedia se desarrolla también en el otro campo, el de los republicanos, y la tertulia del Suizo, "en sus horas más brillantes, con sus eternos temas de conspiraciones y valentía, lances de naipes y tauromaquia, cobraba... una contorsión^{de} teatral jactancia."(II,867).

La chusma asume su parte en el escenario: por un lado, las mujeres-Juana de Tito y la Carifancho-se disfrazan para seguir a la Guardia, que se lleva al lisiado, y no ocultan el deleite que les produce el truco teatral de que se valen para no ser reconocidas; por el otro, los mozos, que asisten al triste espectáculo, se regocijan, como el público ingenuo de los antiguos pasos, ante "las voces dramáticas del preso". En suma, gente labradora que confunde la realidad con la ficción, y se solaza ante el sufrimiento de un semejante, de la misma manera que ante los romances e imágenes populares de esos cartelones que llevan "por ferias y romerías, los ciegos y evangelistas."(III,981).

Intimamente unido a la actitud teatral está el recurso estructurador de lo paródico, ya que, habitualmente, el desajuste entre la realidad que se vive y la realidad evocada se logra por la cita literaria, de preferencia la teatral, aunque el escritor no desaprovecha la referencia histórica. Así, por ejemplo, el aire de heroísmo romántico que tienen las tertulias del café del Suizo, donde se tejen

(1) González Bravo, "púnico de Gádex, ... tendidas las manos con engañosa comedia, salió al encuentro de los visitantes." OC, II, p.1008.

(2) El Coronel Sagastizábal "se adementó con gran gesto de teatro heroico". Ibidem, p.995.

conspiraciones y se refieren lances de amor y adulterio, se rompe por la incongruencia: el ridículo sentimiento amoroso que despierta en la joven del café, esa triste y marchita estampa del "Rey de Navarra", al que algunos llaman burlescamente Monarca, y otros, César Imperator; ante la sola presencia de su "Majestad", la joven sentía una "primaveral floración que le recordaba oscuramente la fiesta patriótica del Dos de Mayo" (II, 867). La insistencia en los motes áulicos, la evocación histórica, acentúan, por contraste paródico, la ruina de aquella rama de Alfonso X, y, al mismo tiempo, la burla de las revueltas, conjuras y lances "con ajadas plumas calderonianas" (II, 865).

Con el juguete de acertijo que el Coronel Sagastizábal enseñaba a sus compañeros de viaje, y que lleva el ingenioso nombre de Gestión Romana, se logra un efecto paródico, también por medio de la cita histórica y la incongruencia verbal:

"Interrogó el garrochista:

-¿Qué se tercia? ¿Separar esos dos alambrillos? Pues la mejor industria para lograrlo es un alicate.

Acudió el Coronel con númenes de chiflado elocuente:

-¡Eso hubiera hecho el Gran Alejandro!" (1).

Por el camino de la alusión literaria, la befa de la nobleza llega a extremos de atribuir a Fanny, la yegua Traviata, la más cara preocupación de Torre-Mellada, los caracteres de una heroína dramática: "...elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias" (II, 908). Igual referencia para caracterizar, pocas páginas más adelante, la actitud melindrosa de la Marquesa Carolina: "...hizo su aparición armoniosa y lánguida, rubia pintada, gracia crepuscular y francina de Dama de las Camelias" (II, 940). Aproximación, a través de un título de comedia, de una noble dama española y de una

(1) OC, II, p. 993. (Los subrayados son nuestros).

noble yegua inglesa.

La escena entre la Reina, que se queja de la ingratitud de sus súbditos, y Torre-Mellada que se conduce de la difícil situación en que lo ha colocado su mujer, dama de la duquesa de Montpensier, tiene toques que alcanzan su punto culminante con la cita literaria. Después de las reconvenciones de la Reina, exclama el palaciego:

"-¡ Señora, no me dolería más un puñal que me hubiesen clavado!...
- El Puñal del Godo" [replica Isabel II].(1)

Pero la parodia mayor por el camino de las referencias literarias es la de los capítulos vigesimo-segundo y vigesimotercero, del libro "Los ecos de Asmodeo", que se desarrollan en el teatro después de la representación de El alcalde de Zalamea, en la refundición de López de Ayala. Los comentarios de Epidemia, motejado así por su flacura y miopía, destacan la labor del pomposo comediógrafo hasta parangonar su versión con la de Calderón en los momentos más logrados de la pieza. El juicio laudatorio, por provenir de quien "ponía cátedra con maullido histórico", tanto como exaltar al retórico Adelardo, degrada la comedia clásica.

La escena siguiente, en el camarín de Julián Rómea, lleva el mismo propósito paródico: los elogios del Marqués de Torre-Mellada y la amarga conciencia que el viejo actor tiene de sus achaques y sus fracasos, chocan en un desajuste que culmina con el cortejo integrado por el Capitán, Isabel, Felipe II y Rebolledo-los héroes clásicos de la farándula-que acuden a ofrecer una relumbrante corona al "genio de

(1) OC, II, p. 845.

Julián Romea"(II,888).

También la alusión mitológica es elemento deformador insistente, y Valle Inclán la usa para ironizar sobre las glorias militares-los Generales de la Unión Liberal eran "Martes con reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y perillona de química buhonera"(1)-; sobre la oratoria vacua y patriotera de los intelectuales del Ateneo "Olimpo de sillones y calvas"(II,1015), donde "bullían algareros los Ejércitos de Apolo"(II,1015)-; y hasta sobre la muerte-recordemos ese "fiambre" que es trasportado de una orilla a otra del río con una soguilla, nada menos que la soguilla de Caronte.

La parodia de las tradiciones falsas se logra, a veces, por la inserción en una realidad aparentemente benemérita, gloriosa, de un movimiento, una actitud o solo una réplica, que desmoronan toda la solemnidad de la situación, o el empaque de los personajes. La grandeza de la Corte con el fasto del ceremonial-"banquete y baile de gran gala"-se derrumba ante la actitud de una Reina "pimpante, donosa y feliz de malicias", que confía la salvación de la Patria al Santísimo Cristo de Medinaceli, mientras baila y sonríe zalamera a "un pollastrón sobre la treintena"(II,851). La parodia de esta Corte que presiden la liviandad beata, alcanza la fuerza de una denuncia en aquel inicio de monólogo con que González Bravo subraya la conducta ligera de la Reina: "-| Esta grandísima...!"(II,851).

Ya hemos indicado la frecuencia con que el escritor se burla de los eufemismos verbales, que usa la España isabelina en un vano intento de disfrazar su ^{tronada} grandeza; y en este aspecto del falso vivir y decir de muchos siglos de historia, encontramos hallazgos felices. Veamos algunos ejemplos:

(1) CM, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, Libro I ("Aires nacionales"), p.19. (Los subrayados son "nuestros").

La mordaz respuesta de Adolfito Bonifaz a las expresiones de patriotismo de Torre-Mellada, es el golpe irónico con que el escritor descubre la falsedad de la retórica palatina, contagiada con rasgos de literatura mediocre: "Gustosísimo renunciaría a mi servicio en Palacio!... Pero no puedo... El Gobierno me exige permanecer al lado de la Reina. Y me sacrifico silenciosamente", dice el Marqués; y su compañero cierra la perorata con un paródico tono sentencioso: "Silencio de una heroína. Novela por entrega" (III, 1011-1012).

Acaba la Marquesa Carolina de referir a sus amigos, anovelándolo de literatura, el encuentro con la sibila manchega, y López de Ayala, ridículo representante del más lucido barroco, la galantea con tal afectación que apenas se disimula una burla sutil del drama romántico:

"Marquesa, ha heredado usted el estro narrativo de las grandes damas que ilustraron la Corte de Francia. Nos ha comunicado usted la emoción dramática y cautivante que tienen las mejores páginas de Alejandro Dumas." (1).

La escena vigesimoprimera del libro "Réquiem del espadón", en el Gabinete Azul de la Marquesa Carolina, es la parodia cruel del decadentismo finisecular: la Marquesa, que se abandona lánguida, en poético "deshabillé", con una camelia en el pico del escote y "una insinuación de hastío en el carmín de la boca", y el Marqués de Redín, que "con tibieza de amante antiguo" le besa la mano, juegan a restaurar la comedia romántica, pero cargada con el sensualismo y descreimiento contemporáneos. Son los últimos alientos de un viejo amorfo y la agonía de un estilo literario. La cita acentúa la burla: "ensayaban sin fe y sin drama, a repetir el milagro de la resurrección de Lázaro" (II, 1043).

(1) OC, II, p. 1005.

La parodia de ese estilo literario se aguza en el contraste verbal, al comenzar el libro "Jornada regia"; vocabulario preciosista que, de pronto, desordena una expresión zumbona: "Los azules filos serranos, en estas lunas se llevan del mundo a muchos viejos de catarro y asma". Grandilocuencia, sonoridad en el acento, que rompe el giro popular:

"¡Guadarrama de azules lejos... por tu culpa lloran los azules ojos de la Reina de España! Tus colados filos segaron la flor de la canela para entregarla a pacto de gusanos!" (1).

En su lecho de enfermo, el Presidente del Real Consejo exhibe su verba patriótica:

"... ¡Revolución demagógica! No hemos sabido acabar la guerra civil. El abrazo ha sido más falso que el beso de Judas... ¡España, mi España! Negro todo y sin saber adónde vamos ninguno de los dos!... Hice la historia, y muero ignorante de mi página..." (2).

Mientras todos los periódicos pregonan su muerte inminente, el criado lo consuela con una humorada: "...no ha salido esa disposición en la Gaceta de San Pedro" (II, 1025). Sin embargo, el hombre grande de una historia bufa "estira la pata" (II, 1036), y entonces saldrán al ruedo para rendirle honores, en curiosa mezclanza-imagen elocuente de una España aplebeyada-, "el mozo rubio, vestido de luces, como retórica la tribu faraónica, allá por los pagos del difunto" (II, 1061), y el Rey Consorte, que preside el cortejo. Las exequias del Espadón se cierran con la parodia del heroísmo (3), y la parodia del verbalismo que ofrece "la oquedad protocolaria del duelo nacional" (II, 1062).

Además de la elocuencia patriótica y literaria, la gazmoñería

(1) OC, II, p. 1044 (Los subrayados son nuestros).

(2) Ibidem, p. 1025.

(3) Mientras baten los tambores, un mirlo silba, en la tienda del zapatero, como un "héroe de barricada que se ha puesto... el morrión de miliciano". Ibidem, p. 1062.

religiosa recibe también los dardos del escritor, que se complace en remedar de continuo el espíritu beato de los cortesanos(1) y el ánimo supersticioso del pueblo. En la escena quinta del libro "La jaula del pájaro", en medio del acto sexual, arroja el brillo de sus lentejuelas, el escapulario que lleva sobre el pecho el viejo Tío Juanes. Mientras la molinera ríe insinuante, el caballista se repliega temeroso porque ninguno sabe lo que "trae reservado en sus cavilaciones el Señor de Cielos y Tierras"(II,918). Se habla sobre la posibilidad de un crimen-la muerte del joven secuestrado-, y se pretende hacer intervenir a la Divina Providencia:

"-Esta broma hay que rematarla...Tío Barrabás, ¿qué hizo usted para despabilarse de su vieja?

Picardeó el viejo viudo:

-Pedírselo a la Divina Providencia.

.....
 -Tío Juanes, mejor se esconde un muerto que un vivo. Pero usted se trae la novedad de confiar ese negocio, a la industria de la Divina Providencia" [Insiste la molinera] (2)

Esto nos trae el recuerdo, una vez más, de aquel patio de Monipodio donde los ladrones se reunían a planear sus robos, pero no olvidaban encender previamente una velita a la Virgen. "Caballeros" como aquéllos son también éstos de La corte de los milagros, y en el trato mutuo la palabra con valor de vocativo es lo corriente. En reunión de "caballeros" se decide el posterior destino del joven secuestrado: "Caballeros, creo que nos aceleramos...Caballeros, ¿se acuerda alguna rebaja?"(II,928-929). Caballeros o caballistas, la diferencia es de pocas letras, y a Valle Inclán le sirve el término para burlarse solem-

(1) El Marqués, quejoso porque no hay agua bendita en la pileta, se propone rezar el rosario: "Toñete se arrodilló con el rosario a los pies de la cama. El beato carcamal pasó blandamente del rezo al sueño, y sobre el latín macarrónico del segundo gloria, ya roncaba". OC, III, p.1038.

(2) Ibidem, pp.917-918.

nemente de unos y otros.

En ocasiones, un vocablo le basta al autor para estructurar el motivo paródico. Varias veces se alude al "cacareo" de Torre-Mellada; pero el asombro, la extrañeza—que no pueden faltar en lo grotesco—surge de la incongruencia con la calificación: "el repintado palatino filosofó con epicúreo cacareo"(II,849); o con el sustantivo que nos remite a la historia: "cacareó el prócer"(II,954). Similar es el resultado del ayuntamiento verbal contrastado, en la siguiente imagen: "Escuchaba la trinidad de carcamales..., solemnes las calyas"(II,1004).

Igual desajuste entre la realidad representada por los secuestradores, individualizados con sus respectivos nombres históricos, y la realidad que evoca el adjetivo honrada: "el baldado mojaba el hocico en la honrada compañía de Vaca Rabiosa..."(II,921). Condujo en el que mete sus dedos también otro caballista, Tío Juanes; pero lo hace, y aquí se produce el vuelco paródico, con "dignidad homérica"(III,922). La misma bufonesca dignidad tiene el "gesto cesáreo" de ese ayuda de cámara que siente "la retórica como un papanatas"(II,955) o el de aquel otro criado de librea, "solemne... la pechuga de papagayo"(II,935). Aquí la incongruencia verbal funde con la animalización para degradar la ambición del gesto. Los truhanes manchegos "garbean en la tunería de lechuzas, aljorjines o traineles", y algunos "se licencian en los estudios mayores de caballistas y cuatros"(II,971).

En boca de la gente de pueblo, ciertas voces de abolengo clásico o eclesiástico pierden prestigio. Tal ese ecuménico en labios del

(1)

(1) Los subrayados son nuestros.

tabernero:"- ,Parrondo, hay que ser más ecuménico"(II,1030).O las sentencias de Toñete:"-¡Para dársela al Verbo Divino!", como exclama asombrado ante el disfraz con que Segismundo se aparece en Madrid(II, 1037).Y a su señor, que llora a la "; Pobre España!", le hace coro en un macarrónico latín:"; Réquiem in pace!"(II,1040).El latinajo del criado es, precisamente, el colofón burlesco del libro "Réquiem del Espadón", y de todo el Régimen.

VI.3. Estilo y lenguaje.

Valle Inclán nos dice, en La lámpara maravillosa, que al iniciarse su vocación literaria le resultaba muy arduo encontrar la palabra adecuada para fijar el sentido secreto de las cosas.Y agrega:

"Pero antes del empeño por alcanzar la expresión evocadora, ha sido el empeño por fijar dentro de mí lo impreciso de las sensaciones. Casi siempre se disipaba al querer concretarlo." (1).

En esta obra el escritor ha expuesto sus teorías sobre la belleza como intuición de la unidad; sobre el gozo provocado por la superación de las normas del tiempo, lo que permite alcanzar la eternidad del instante; sobre el "divino centro", expresión suprema de belleza que origina infinitos círculos de amor. Pero de este breviario de gnosticismo y de estética sólo nos interesa comentar el pasaje anterior, y algún otro que completa su significado. En ese párrafo, Valle Inclán nos revela cuál es la misión del poeta y cuál el camino a seguir para cumplirla. Primero está la necesidad de encontrar algo digno de revelar a los otros; después, el penoso trabajo de darlo a luz por medio de la palabra:

(1)OC, II, p.560.

"Y cuando el arcano de mis nervios lograba arrancar la sensación, precisarla y exaltarla, venía el empeño por darle vida en palabras, la fiebre del estilo..." (1).

Ese doble esfuerzo, según Valle Inclán, la piedra de toque del verdadero escritor:

"El poeta solamente tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra es impotente para la expresión de sus sensaciones: tal aridez es el comienzo del estado de gracia." (2).

Hay, pues, en nuestro autor, una intensa búsqueda de la sensación personalísima para alcanzar el conocimiento "de lo inefable que reposa en todas las cosas" (II, 561); luego, el hallazgo difícil de su expresión a través del lenguaje. Por eso, aun a riesgo de repetirnos, debemos dar algunos ejemplos que destaquen la función del plano verbal. Función que ya ha quedado manifiesta al estudiar otros aspectos de la novela, pero sobre la que creemos necesario insistir particularmente, para mostrar que en la conformación de la obra que nos ocupa, y en el dibujo del esperpento, el lenguaje selecto, sus posibilidades de combinación, las técnicas de su uso, cumplen un papel tanto o más importante que la elección de los temas y de los motivos básicamente estructuradores.

Veamos cómo, por medio del contraste entre una realidad vulgar y un lenguaje solemne que pretende enmascararla, va asomando la falsedad de todo el aparato regio. Recordemos una vez más el libro "La Rosa de Oro": el rojo Legado Apostólico lee la salutación pontificia redactada en lenguaje de canonistas, que el Reverendo Padre Claret traduce al romance. Pero el decoro de la ceremonia y del lenguaje se vienen al suelo por el arte de un adjetivo: "los monagos repar-

(1) OC, II, p. 560.

(2) Ibidem, p. 561.

tían vitelas impresas con oros chabacanos"(III,836). Sigue la lectura del Legado de Roma y se suceden los vocativos mayestáticos(1), las fórmulas de tratamiento y los términos suntuarios-salmodiaba,refulgente,fausto.La gala oratoria,que el narrador imita o describe-según los casos-con frases aljisonantes y vocabulario cultista(2),se derrumba nuevamente,hacia el final del capítulo,por la referencia súbitamente irónica a la actitud real:

"La Señora,particularmente,estaba muy majestuosa con el incendio que le subía a la cara.Sobre su conciencia,turbada de lujurias,milagrerías y agüeros,caían plenos de redención los oráculos papales." (3).

Bastan unas frases para que la incongruencia situacional se manifieste y queden en descubierto la poca sustancia del acto y de las palabras que lo expresan.

El mismo propósito persiguen las imágenes que deócran cada una de las presentaciones de Adelardo López de Ayala,y que anuncian la sonoridad vacía de sus discursos:

"López de Ayala,el figurón cabezudo y basto de remos...saludaba con pomposa redundancia a las madamas del estrado.Tenía el alarde barroco del gallo polañero". (4).

Ya antes se ha usado el despectivo cabezudo(II,857);ahora se agregan otras notas similares:figurón y basto de remos.La característica sobresaliente de este comediógrafo vanidoso-"vanidad de sargento de guardias",había interpretado Valle Inclán en la presenta-

(1)"Nos,Sumo Vicario de la Iglesia,para conocimiento y edificación de todos los fieles...Nos,Sumo Vicario de Cristo,asistido de su gracia, desde esta Sede Apostólica,te hacemos presente..."OC,II,pp.836-837.

(2)"...las cláusulas prosódicas subían en ampulosas volutas con el humo de los incensarios,y el cortejo palatino,asegurado en la bula del fraile,se maravillaba entendiendo aquel latín ungido de dulces inflexiones toscanas." Ibidem,p.837.

(3)Ibidem,p.837.

(4)Ibidem,p.858.(Los subrayados de esta p. son nuestros).

-ción inicial(II,857)-es su verba retórica,esperpentizada con el vocabulario zoológico,"gallo polainero".

En sucesivas reiteraciones y combinaciones,palabras como "figurón" y "gallo" serán ocasión para ampliar y desarrollar connotaciones despectivas de la ampulosidad oratoria.Entonces la imagen del "figurón cabezudo"se completará con un adjetivo de directa significación barroca:"el figurón era gongorino";y la de "gallo polainero", con una variante en la sufixación del adjetivo y el cruce con otra imagen dinámica-que trazan el verbo y su objeto-:"Abría la pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas".En seguida al diseño zoológico,con nuevas ampliaciones visuales,se agrega la estridencia auditiva:"¡Qué magnífico el arabesco de su lirico cacareo arrastrando el ala!"(II,882).La elaboración de la caricatura culmina en:

"Don Adelardo López de Ayala,tendido el alón de gallo barroco,cacareó,encendida la cresta de retórico galanteo."⁽¹⁾

El sustantivo "galanteo",con su nota de superficialidad cortesana,subraya la vacuidad del personaje y del mundo en que se mueve:

Esa oquedad alcanza su expresión verbal más eficaz,en la mencionada charla de las damas,donde el lenguaje se desarticula en confusa sucesión de exclamaciones vacías:

"-Pero, ¡qué elegante!
- ¡Encantadora! ¡Encantadora! ¡Encantadora!
- ¡Ay, qué gracia!
- ¡Date pisto!
- ¡Ni pensarlo!" (2)

El lenguaje se ha reducido a una serie de frases triviales,

^p
(1)OC,II,1005.

(2)Ibidem,p.865.(Los subrayados son nuestros).

puro sonido.

En otro pasaje, el coloquio también se limita a una serie de oraciones exclamativas, en las que se alude a la realidad circunstancial por medio de formas elementales-gritos, chillidos, etc. Hay un evidente predominio del plano emotivo-miedo, desaffo, indignación:

"Con gritos y aspavientos, irrumpieron los que se habían ido a los bufos, damas y galanes:
 - ¡Hay barricadas!
 - ¡No se puede tolerar!
 - ¡El caos! ¡El caos!
 - ¡Todos los días un motín!
 - ¡Aún el corazón me da saltos!
 - ¡Y esto ocurre gobernando Narváez!

 Preguntó la Chamorro:
 - ¡Hubo tiros?
 Chilló una tarasca, tapándose las orejas:
 - ¡Descargas cerradas!
 Adolfo Bonifaz hizo una mueca de valentón:
 - ¡Panoli!" (1).

En suma, la superficialidad de la España cortesana y su verbalismo insustancial alcanzan relieve, en el plano del lenguaje, a través de diversos procedimientos: incongruencia entre actitudes y discursos; trazado burlón de determinados personajes, cuya estampa y modos de decir se vuelven esperpénticos, por medio de la reiteración, mezcla e insistencia de las imágenes referidas; abusivo predominio, en determinados niveles coloquiales, del plano emotivo sobre el discursivo.

Otro de los temas señalados, el señoritismo jaque, el aplebeyamiento de la Corte, también se traduce al campo verbal. El lenguaje de Palacio aparece salpicado de frases vulgares. Cuando la Reina conversa con su azafata, en la intimidad de la alcoba, las expresiones familiares y populares reducen su señorío a los límites de una comadre de barrio, y las intrigas de Estado, a chismes de vecinas: "Pepita, es-

(1) OC, II, p. 860.

toy muy preocupada! Deja la chufleta"(II,1046). "Pepita, tú todo te lo guisas. Pareces Juan Palomo"(LL,1050). "Pepita, tú que todo lo hueles..!"(II,1050). "Desembucha, Pepita"(II,1050).

Los vulgarismos aparecen también en boca de los señores, sobre todo en ocasión de algún disgusto o estado de excitación. Torre-Mellada, al enterarse de su falta de predicamento en la Corte, exclama desolado: "Mira, Luisito, yo estaba en la higuera"(II,899). González Bravo, refiriéndose a uno de los caprichos amorosos de la Reina, se inquieta y duda: "Y si luego de recoger los pagarés, nos resulta que ha sido una calentura pasajera..."(II,890).

Si el lenguaje de los señores abunda en vulgarismos, el de los caballistas está lleno de voces de germanía, términos del caló o de la jerga de los rufianes. El autor revela no solo riqueza de léxico, sino también aguda percepción de los matices de la lengua hablada: "Era cañí y ceceaba muy cortado, en el modo extremeño"(II,916), nos advierte a propósito de Patas Largas, uno de los secuestradores.

Muñoz Cortés destaca el "paralelismo entre el vacío de los eufemismos y palabras del lenguaje áulico, y el eufemismo de la jerga de caballistas, quizá más reflejo del lenguaje de curiales"(1). En efecto, tan falsas son las declamaciones retóricas de López de Ayala o los melindres de Torre-Mellada, como los consejos doctorales de Tío Juanes:

"Ahora, caballeros, vamos a ver cómo se le hace escribir una carta que le ponga el alma en un puño, al cutre de su padre... Pues, caballeros, mi discurso es que ese mocito escriba otra carta, luego que vosotros le deis la gran desazón, con amenazas de muerte..." (2).

(1) Art. cit., 134.

(2) OC, II, pp. 926-927.

En el fondo, el lenguaje usado entre los delincuentes es también un modo, a veces inconsciente y otras premeditado, de disfrazar la realidad; por eso la molinera, terminados los argumentos de Tío Juanes, concluye: "Saca usted más invenciones que un papel de romances" (II, 927).

El carácter teatral de esta novela, que creemos haber demostrado suficientemente, también se manifiesta en el plano lingüístico, por el uso constante del estilo directo y, en alguna ocasión, del indirecto libre. Las intervenciones del narrador pocas veces describen un paisaje, y raramente evocan situaciones. Tienen casi siempre, según señalamos, el carácter de acotaciones que delinean figuras, gestos, movimientos y voces (1). De aquí la abundancia de imágenes visuales - en las que incluimos las dinámicas - y de las auditivas. La voz humana y sus matizaciones - casi siempre referidas a ámbitos zoológicos - son objeto de especial atención (2). Las voces murmuran o susurran, algunas veces; pero más comúnmente resoplan, se desbaratan, se acucan, se desgarran, hacen gallos, cloquean.

A pesar de lo dicho, alguna vez el narrador se detiene en la observación del paisaje; pero también en este caso es frecuente que la descripción tome el carácter de la acotación de teatro, en virtud del predominio del lenguaje nominal. Se logra, así, parcelar la realidad, y el uso de la parataxis, sin enlace conjuntivo, obliga a que la visión se detenga morosamente en cada aspecto, en una sensación de puro presente, de tiempo que no transcurre:

(1) Cfr. pp. 171-172.

(2) "La voz sirve, esclavizada a la teatralidad íntima de los personajes, para retratar el estado de alma que se quiere desempeñar. Es el mejor afeite escénico." Alonso Zamora Vicente, Las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán, Buenos Aires, 1951, p. 204.

"Olivas y rastrojos, pardos sayales de aradas tierras, agrestes tomillares, fulvas retamas, venenosas digitales y torbiscos, quebrados roqueados." (1).

De pronto, el paisaje manchego se anima con el paso de un tren: "Un tren con fragor de chatarra cruza el puente de hierro". Y otra vez la oración nominal detiene el tiempo: "Notas de minio en la cárdena herrumbre" (II, 987).

También en la descripción de ambientes la oración nominal tiene el valor de un trazado escénico:

"El Palacio de Torre-Mellada. La gran escalera. La antesala. Reverencia de lacayos. Sigilo de sombras. Timbres de relojes. Haces de luces en candelabros." (2).

El autor nos ha ido llevando a través de las salas, con una lentitud que acentúan las pausas largas del punto. Este puntillismo en el dibujo de paisajes e interiores es, pues, un apoyo más de la estructura teatral de la pieza.

Hasta el lenguaje verbal contribuye allí, donde el movimiento parece acelerarse—en la riada, por ejemplo—a crear una dinámica más teatral que narrativa: la brevedad de las oraciones introduce, en el cuadro escénico, un intenso juego de planos espaciales simultáneos, y provoca un caleidoscópico movimiento en el espacio, no en el tiempo (3).

Aunque en los pasajes descriptivos o evocativos el tiempo dominante es el pretérito imperfecto, alguna vez el presente irrumpe con su fuerza actual, y el narrador cede paso al director de escena. Y advertimos que no se trata ya de las consabidas acotaciones, sino de un fragmento de narración que adquiere carácter presentativo:

"La hija de la difunta, el manteo en capuz y asomándole al borde un hacillo de cuatro velas, galgúa a carón de las

(1) OC, II, p. 987.

(2) *Ibidem*, p. 1002.

(3) Cfr. pp. 215-216.

bardas y hace el planto, conservando entre lágrimas los colores de cereza lozana. Aúllan nigrománticos los perros, y en las cochiqueras gruñen indiferentes los marranos. Tienen un azorado presagio los círculos de las palomas. Mirlos y tordos revolotean...allegados y amistades se consuelan...hilvana la mortaja Gilda la Costurera..." (1).

La dislocación de la frase con el sujeto pospuesto es bastante frecuente, y responde a dos motivos: destacar la acción cuando ésta es calificadora de un gesto, de un matiz de la voz, o de un movimiento-"cacareó el Marqués"(II, pássim); "galleó el Marqués"(III, 907); "susurró el palatino"(II, 887); "se aguzó la molinera"(II, 933)-; lograr un efecto de acercamiento progresivo hasta llegar a lo fundamental, **el personaje**-"clavó su aguijón el tullido"(II, 923); "falló doctoral del Tío Juanes"(II, 924).

En suma: estructura, motivos **temáticos**, motivos configuradores de ambientes, de personajes y de situaciones, estilo y lenguaje, todos los planos de la obra se articulan, más que para relatar, para representar el esperpento de un Reino.

(1) OC, II, p. 909.

VII- "VIVA MI DUEÑO" y el tema "Las dos Españas", III.

Publicada en 1928, esta novela es la "interpretación" de los acontecimientos históricos inmediatamente posteriores a los presentados en La corte de los milagros.

Tres veces el narrador nos da pautas temporales concretas. Al referirse al Herradero de los Carvajales, nos dice que "gozó de mucho renombre en los amenes isabelinos" y que "todas las primaveras, cuando mayo, era allí una juerga castiza..." (III, 1112). Páginas más adelante recuerda las ferias de Sevilla: "Toda aquella tierra de moros romanizados celebra, con festejos de pólvora y campanas los verdes de abril y mayo" (II, 1149). Y los comentarios que hacen en el Recreo de Córdoba, en torno a la situación política, dejan caer la sentencia: "Mayo no acaba sin tremolina..." (II, 1274).

Sucesos políticos que Valle Inclán menciona y que la historia ha precisado, permiten extender la acción, en el plano temporal, hasta comienzos de julio: al finalizar la obra se alude a la orden de detención de varios Generales Unionistas, y al destierro de los duques de Montpensier; ambos hechos tuvieron lugar el 7 de julio de 1868(1).

VII.1. Composición. El tema y sus variaciones.

Una mayor dimensión temporal-algo más de dos meses-y, sobre to-

(1) Ese día el Capitán General de Madrid, Conde de Cheste, detuvo y desterró a Canarias y a otros puntos, al Capitán General don Francisco Serrano, a los Tenientes Generales don Domingo Dulce, don Juan Zabala y don Fernández de Córdoba, al Mariscal de Campo don Serrano Bedoya y al Brigadier Letona; a todos-con excepción del Mariscal-se los menciona en la obra de Valle Inclán. OC, II, p. 1136. En la misma fecha, los duques de Montpensier recibieron una carta del Presidente del Consejo, González Bravo, en la que, después de un preámbulo lleno de sutil y fingido respeto, se los conminaba a abandonar el territorio español. Véase R. Olivar Bertrand, op. cit., pp. 200-201.

do, la incorporación de nuevos planos espaciales—Córdoba con sus recreos, corrales y conventos; Vasconia y la villa de Don Carlos, cercana a Grazt; capitales europeas, como París y Londres—permiten un desarrollo más amplio de los temas ya tratados en La corte de los milagros, y la aparición de otros nuevos o que apenas se insinuaban allí.

El tema fundamental, las dos Españas, que se manifiesta concretamente en sucesivos episodios críticos, se muestra en el libro quinto, con la fraternidad de gurtos entre la chusma gitana y cortijera, y la nobleza cortesana, encarnada por el Marqués de Torre-Mellada, el señorito Bonifaz y las damas del Coto. El tema básico está, otra vez, en el centro de la obra, y, como en la novela anterior, especialmente ubicado en el Sur, hacia las tierras de La Mancha, lindantes con la Sierra Morena.

A primera vista, el propósito del libro quinto parece ser la evocación de un ambiente, el de las ferias de Solana del Maestre; algunos motivos, como el bandolerismo y el señoritismo, vuelven a aparecer, por el camino de la pintura de costumbres. Sin embargo, a poco que levantemos el "Cartel de ferias" que pregona el título, advertiremos que el libro no se queda en la nota colorista, sino que se resuelve en la recreación esperpéntica de un momento histórico; la feria de Solana, con el palaciego Marqués de Torre-Mellada presidiendo una fiesta de gritos, navajazos, viejos carromatos cubiertos de rosarios y abalorios gitanos, coros de lisiados y mendigos, es el signo de otra feria más importante y más grotesca: la del Trono de España. Tras la nota chillona del cartel, "bronco de rojos y gualdas" (II, 1179), se está poniendo en venta la Corona de Isabel III.

El libro, subrayando esa visión metafórica de la realidad, se abre con un capitulito que consiste, solamente, en una copla popular, y se cierra con otro, igualmente breve, pero donde la nota promisorio, alegre, de la canción inicial se ha trocado en tañido de muerte y en desolado cantar.

Además del bandolerismo, motivo dominante, y del señoritismo, germen, una vez más, de una "intriga" en la acción, el escritor deja apuntados otros motivos que se irán explotando en los libros precedentes y siguientes. De este modo, volvemos a la composición de La corte de los milagros. Esos otros temas del libro central son, todavía, aquellos de la primera novela; conversan Torre-Mellada y el General Fernández de Córdova, y retornan los consejos sibilinos y la facundia militar de La corte de los milagros:

- "El Marqués se le pegó, hablándole a la oreja:
 -La Señora me afirmó textuamente, y para que llegase a tu conocimiento, que irás de Capitán General a Filipinas. Mi consejo es que no te muevas de Los Carvajales... Quédate, Serrano ha sido siempre una pérfida sirena...
 -Tengo empeñada mi palabra.
 -¿Cómo no has pensado en ponerte enfermo?
 -No es mi escuela. Unidos diecinueve Oficiales Generales, impondremos la dimisión al Gobierno. Te lo digo para que lo llesves como respuesta mía a las alturas." (1)

Nuevas variantes, la política mezquina e interesada sobre los derechos reales y la grandilocuencia aparatosa de los acuerdos militares y de los partidos, que ya se habían insinuado tímidamente en La corte de los milagros, adquirirán relevante importancia en Viva mi dueño, hasta convertirse en los motivos capitales para el desarrollo del "esquema dinámico" o acción. Precisamente, los libros inmediatos, cuarto y sexto, se titulan "Reales antecámaras" y "Barato de espadas",

(1) OC, III, p. 1212.

respectivamente, y esos nombres son significativos de los temas señalados, que enriquecerán, vitalizarán, los de la novela inicial. Así, el motivo de la doctrina sucesoria será fuente de nuevas y complicadas intrigas vaticanistas, carlistas y liberales; el de las conjuras aportará notas al tema del militarismo, y contribuirá a desviar hacia la clase militar, el tono retórico que privaba entre los cortesanos-mobles e intelectuales-en La corte de los milagros: en la interpretación de Valle Inclán, el juramentado intento de los "diecinueve jaques del Generalato" (II, 1225) fue solo una baza de vainas, ya que no se vieron los aceros. Mientras en las antecámaras de Palacio se conciertan pactos en torno a la abdicación, la "parranda de Marte" (III, 1225), en el Paseo del Prado, conspira para hacer caer la Corona de la cabeza de Isabel II.

En los libros cuarto y sexto la acción se ha trasladado desde Solana a Madrid; pero en los simétricamente inmediatos, el tercero y el octavo, la acción vuelve a los pagos del Sur y se instala en Córdoba, para retornar otra vez a Madrid en los libros segundo y octavo. Desde el punto de vista de esos planos espaciales hay, pues, un movimiento de vaivén, al que se superpone el simultaneísmo de los niveles menores dentro de cada plano.

En el libro inicial, los temas primordiales rebasan las fronteras de España y se sitúan en otros países, llevados, en parte, por el motivo de la emigración revolucionaria:

"El Sódado de África, como escribían los retóricos del progresismo, conspiraba emigrado en Londres". (1).

"En París de Francia, Don Salustiano Olózaga bate el organi-

(1) OC, II, p. 1070.

llo progresista con la tocata de la Unión Ibérica. Esta música daba prestigio histórico y colmaba de compases elocuentes, la tramoya de los emigrados contra la Dinastía Borbónica." (1).

En el libro final, se renueva el movimiento hacia otras latitudes de los mismos temas, con los que se entrelaza la anécdota de la carta real al Papa(2). Mientras en Londres y en París se suceden los cabildos de los militares(3), en Baskonia, el Marqués de Bradomín intenta, "sonámbulo"(II, 1328), reivindicar los derechos a la Corona, de Don Juan de Borbón: "El General Cabrera está dispuesto a sostenerlos frente a la tendencia ultramontana, que desea la abdicación en el Príncipe Carlos", comenta el Marqués al capellán de la Casa de Luyando(II, 1327). El motivo de la abdicación no gira, pues, en torno a la Corte de Isabel II solamente, sino también a la de Oñate. Las conjuras se tejen en todos los campos políticos y en distintos lugares simultáneamente. Un perspectivismo más variado aún que el de La corte de los milagros, en virtud de la mayor riqueza de personajes y, en consecuencia, de relaciones, mueve los temas a través del dibujo espacial bosquejado.

En el segundo libro, por ejemplo, el motivo temático de los acuerdos militares, se desenvuelve, según dijimos, en Madrid, y sus imágenes se reflejan en numerosos espejos a la vez: taberna, sala de redacción, café, casino, Pradera de San Isidro, salones, Congreso. El título del libro es, precisamente, "Espejos de Madrid"(4). De la multiplicidad de opiniones que se barajan sobre el inquietante panorama-"bufo y trá-

(1) OC, II, p. 1072.

(2) Cfr. cap. V, pp. 155-159.

(3) "Los Condes de Reus y de Morella disputaban en catalán. No se entendían en cuanto a la candidatura para Rey de España". OC, II, p. 1318.

(4) Otra vez el uso del espejo, ahora como recurso de composición.

gico", apunta alguien(II,1082)-destaquemos la del señorito madrileño:

"-La Unión Liberal escala el poder al cerrarse las Cortes...El cambio político está en puerta dice Adolfo Bonifaz.

.....
-¿Saldrá desterrada la monja?
-¡La quemaremos!" (1).

Más explícita, pero no menos interesada, es la posición de Fernández Vallín, un cubano revolucionario:

"¡ Señores, la revolución es un hecho! Reconocerlo no implica, ciertamente, declararse enemigo del Trono. Pero, acaso, nuestros intereses pueden ser ajenos al cambio político que traería la abdicación, voluntaria o impuesta por las espadas? No faltan exaltados que aspiran a implantar la República. Otros, sin dejar de ser monárquicos, son incompatibles con la actual Dinastía. Muchos...los que real y verdaderamente representan una garantía para el país, apoyan la candidatura del Duque de Montpensier..." (2).

Sobre ese fondo de conspiraciones, un primer plano de Prim adquiere relieve en las encontradas opiniones de algunos complotados:

"...El General no es un demagogo, ni un aventurero, como afirman algunos elementos del moderantismo. No es, siquiera, un fanático del credo progresista, como Espartero. Se infló Don Evaristo de la Mortera:
-Señores, ningún ambicioso puede ser sinceramente demócrata, y ante todo, es un gran ambicioso el Conde de Reus. Si escala el poder, lo veremos más duro, más autoritario y menos liberal que Narváez..." (3).

En el libro octavo, ubicado en las antípodas del anterior, aparece el tema de la abdicación, en jugoso contrapunto con el de las conjuras militares del segundo, y se mueve también en la ciudad capital, pero sus ámbitos son más secretos, menos abiertos a los oídos del pueblo. Los puntos de vista se tienden entre cortinados reales y gabinetes eclesiásticos, y el tema, en vez de multiplicarse en los espejos callejeros de Madrid, crece con el sonido repetido de las voces que, en

(1) OC, II, p.1095.

(2) Ibidem, p.1097.

(3) Ibidem, p.1098.

sordina, llenan galerías y antecámaras:

"Silencioso, como si pisase con suelas de goma, asomó el ujier de antesala...

-Su excelencia, el Señor Marqués de Torre-Mellada espera en el salón rojo.

Monseñor hizo un leve gesto de asentimiento. Aún se detuvo a rasguear una esquila...

-Lorencino, haz el favor de imponerle nemas de lacre y llevarla al Convento de Jesús. Usa de mi nombre y procura dejarla personalmente en manos de la Madre Patrocinio... ¡Toda discreción es poca, hijo mío...!" (1).

El motivo, enriquecido con la "intriga" que teje el Conde Blanc, permite la visión simultánea desde perspectivas opuestas, que complican en la trama a todos los miembros de la Familia Real y a los que medran en torno a ella, pretendientes, apostólicos y carlistas. Este "Capítulo de esponsales"-que así es el título del libro-nos muestra, por la vía del contraste, el revés y el envés de la tramoya palaciega. Los capítulos centrales nos ofrecen la cara luminosa de Palacio en un día de toros; pero entre los pliegues de las sonrisas, asoma la oscuridad de tanta vanagloria. Ese Trono, cuyo falso oropel descubre la perspectiva irónica del narrador, que se vuelca sobre gestos y movimientos, se desmorona en los demás capítulos, a través de las penetrantes y contrapuestas opiniones de los propios personajes. De este modo, también dentro de un libro se repite el tipo general de composición: un eje-la Corona y el pueblo en alborozada comunión de gustos(2)-y dos partes simétricas que, en este caso, trazan un claroscuro. Los conciliábulos por salas y corredores son dos zonas en sombra, a ambos lados de un foco luminoso: la fiesta de toros.

En los libros tercero y séptimo, la acción, dijimos, tiene su epicentro en el Sur. A las correrías del conspirador Fernández Vallín, partidario de la revolución dentro del orden monárquico(3), responde

(1) OC, II, p. 1282.

(2) Véanse caps. VIII, IX y X.

(3) Cfr. p. 241.

como un eco, pero distorsionado—quizá un eco esperpéntico como su figura—, el alarido demagógico del Vicario de los Verdes. En el primer caso, tras los desplantes de guapeza del cubano, las conjuras se trasladan de Madrid a Córdoba. En el segundo, es otro acto de bravuconería petulante el que desencadena, indirectamente, los cambios de situación de los personajes. A Córdoba llega, para complicarse en la conspiración revolucionaria, el Vicario de los Verdes, movido desde Solana por el motivo del señoritismo: la aventura vergonzosa del Barón de Bonifaz con la sobrina del cura.

En ambos libros, entonces, una "intriga" de tipo novelesco impulsa la acción, desde puntos casi equidistantes, hacia Córdoba: aquí se enredan las conjuras de Madrid, cortesanas y moderadas, con la conspiración de la gente sureña, republicana y demagógica(1).

Los conceptos revolucionarios de Fernández Vallín se distorsionan, y se convierten en las palabras incendiarias del cura campesino. El yerno de Gálvez, esclavista y señorito al fin, ha dicho, temeroso, en Madrid:

"...Yo he meditado largamente sobre el peligro que un régimen liberal llevaría a nuestros intereses de la Isla. ¡La democracia española es antiesclavista, y una ley prohibiendo la trata nos arruinaría!" (2)

(1) En la Peña de la Perla los más exaltados claman por la revolución del pueblo. "Hoy todos trabajamos por lo mismo: Cúmplase la voluntad nacional!", dice don Segis, remedando expresiones del viejo General Espartero; y agrega: "Hasta los republicanos convienen en hacer la revolución con este lema". Alguien, que no cree en cuarteladas, exclama: "¡Pero no en que la hagan exclusivamente los espadones sin contar con el pueblo!". "¿Espera usted algo de Prim?", le pregunta a don Segis. Y sentencia: "¡Otro Narváez!... Aquí hace falta una revolución proletaria...!"
OC, II, p. 1120.

(2) Ibidem, p. 1097.

El Vicario de los Verdes, esparpento de la honra pueblerina atropellada por la nobleza, proclama, exaltado, en Córdoba:

"... ¡Hace falta un escarmiento muy resonante!... ¡Solamente ardiendo en una gran hoguera se purifica España! ¡Está roída de todas las miserias...! ¡Me alisto en las filas revolucionarias! ¡Me junto con los excomulgados!..."
(1)

En los libros cuarto y sexto, las políticas en torno a la abdicación, y las conjuras revolucionarias, íntimamente entrelazadas, guían la trama. En "Las reales antecámaras", el narrador apunta su irónica perspectiva de la situación desde el rápido toque descriptivo inicial:

"Plazuela del Congreso. Jardín municipal. El Manco Divino, que cobra perenne alcabala del ruedo manchego, hace un punto de baile en calzas prietas ante el Templo de las Leyes." (2).

Mientras en la calle Rinconete y Cortadillo "juegan a la uña" (II, 1152), en el interior del Palacio de las Leyes se juega el destino del Reino con igual mezquindad. El Presidente del Consejo deja caer "sus castizas máximas, ejemplario de la política española" (III, 1157), en medio del ruedo de ministros:

"... No me ha sorprendido la actitud del Marqués del Duero. No me sorprenderá tampoco la de otros espadones, que de antiguo los conozco y tienen escrito en sus gloriosos aceros el viva mi dueño de las cachicuernas. El Gobierno puede dimitir, pero en ningún caso someterse al dictado de una conjura militar..." (3).

La maraña de conciliábulos se extiende, en enredado torneo de perspectivas dispares, desde el Congreso hasta la Alcoba Real, y el autor va abriendo las puertas de las antecámaras para mostrarnos, en su

(1) OC, II, p. 1276. Las palabras del Vicario nos traen el recuerdo de otras similares, pronunciadas por Max Estrella. Cfr. cap. III, p. 60.

(2) Ibidem, p. 1152.

(3) Ibidem, p. 1156.

grotesca realidad, a cada una de las camarillas de Palacio. En el libro sexto, "Barato de espadas", se vuelven grotescas las graves conjuras, por la visión esperpéntica de una amenazadora marcha militar que termina siendo solo "una pantomima". El juicio, por provenir del Marqués de Torre-Mellada, resulta doblemente denigratorio:

"-; Una pantomima!; Nada! Pepe le ha puesto un nombre muy propio, 'La Parranda de Marte'." (1)

En rápido chisporroteo de opiniones, el pueblo revolucionario pesa la situación. Dice alguien: "-; Qué vergüenza!; No hay ideales! La manifestación de espadas se ha quedado en manifestación de vainas..." Y sentencia otro: "; Las espadas se vuelven cachicuernas!" (II, 1238-1239). La plebe comenta: "; Una procesión de cofradía, te parece poco...?" (II, 1239). Saltan las coplas de las gacetillas y, nuevamente, sobre el fondo de las bravatas militares, aparece el General Prim en primer plano: "...con el ros ladeado, desde un marco de oralina, preside la Redacción de 'Gil Blas'" (II, 1238). "El General Prim, con el ros ladeado, más chulo que un ocho, sofrena su corcel de baraja" (II, 1239).

Así, hemos llegado desde la periferia al centro de la novela, hasta "Cartel de ferias", y se nos ocurre que hemos recorrido una doble espiral: ese cartel que, desde un comienzo sospechamos era algo más que un pregón popular, ahora, de vuelta al punto de partida, sabemos con certeza que no está en el corazón de Viva mi dueño para anunciar la venta de "veintitrés vaquillas de capea y cuatro novillos de muerte" (II, 1179), sino para difundir por toda la redondez del ruedo ibérico y hasta más allá de sus fronteras, la feria grotesca del Trono español. El anuncio, rojo y amarillo, se ha extendido, a través de una serie de círculos concéntricos-camarillas y abdicación, conjuras militares,

(1) OC, II, p. 1226.

corrupción de la nobleza, bandolerismo y revolución popular—hasta los límites geográficos de España, y hasta los límites de la obra. En los libros primero y noveno, el motivo de la emigración impulsa el pregón por tierras europeas:

"¡Lástima que no hubiese sido el despecho agudeza política, porque nada ayudó tanto al descrédito isabelino como aquel sonsoniche con que los revolucionarios corrían las cortes de Europa!
—¡Me compra usted un Trono!" (1).

Si Valle Inclán hubiera llegado a escribir aquel prometido libro de la segunda trilogía, Trono en ferias, ¡cuántos esperpénticos conciliábulos hubiéramos visto desfilar en torno a la abdicación de Isabel III, y los esfuerzos de Prim y Serrano para encontrar al sucesor de la rodante Corona española!

Las variantes temáticas más importantes de Viva mi dueño, abdicación y conspiraciones, vuelven al suelo español, y, finalmente, la obra se cierra como se abrió: con el motivo de la revolución y la prensa de gacetillas. El primer capítulo de la novela dice:

"Chismosos anuncios difundían el mensaje revolucionario por la redondez del Ruedo Ibérico. Y en las ciudades viejas, bajo los porches de la plaza y en los atrios solambres de los villorrios..., el periquito gacetillero abre los días con el anuncio de que viene la Niña. ¡Y la Niña, todas las noches quedándose a dormir por las afueras!..." (2).

En el último capítulo se oye el mismo acorde; se repiten las palabras iniciales, con un solo cambio: el sujeto "chismosos anuncios", anodino, vago, se personifica en el "Periquillo Gacetillero", representativo de la prensa revolucionaria, y fuente testimonial—parecería querer indicarnos el escritor—de todo lo narrado en la novela. Estructu-

(1) OC, II, p. 1070.

(2) Ibidem, p. 1065. El libro tiene un título significativo, "Almanaque revolucionario", en este caso con una curiosa connotación espacial en vez de temporal.

ra de encuadre, que Valle Inclán ya había usado años atrás en el relato Mi hermana Antonia, (1).

En cuanto a ciertas variaciones menores señaladas en La corte de los milagros, apenas tienen cabida en Viva mi dueño, como en el caso de la oposición España-Inglaterra; o se limitan a tres o cuatro notas que funcionan como recursos configuradores de lo paródico más que como motivos temáticos: tales las alusiones cervantinas. Con respecto al primer tema, pese a que las conspiraciones adquieren cada vez más volumen, y que a ellas no son ajenas las embajadas extranjeras, sobre todo la británica, solo hemos encontrado una referencia. En sesión del Congreso, la presencia de los diplomáticos ingleses permite la exposición de opiniones contrarias:

- "-¿Ha visto usted, Señor Cárdenas? Ya tenemos aquí a los loros ingleses.
 -Son así. La Diplomacia Británica, adonde va, se entera de los problemas.

 -¡Un gran pueblo!
 -No soy quien para discutirsele a usted, Señor Cárdenas. Pero un servidor no los traga. Gente que no va a misa ni confiesa, para el gato.
 -¡Hombre, así en absoluto!
 -Usted los defiende, y luego de sustentar esas ideas se extraña usted todavía de que lo haya dimitido el Gobierno.
 -El partido moderado, al que pertenezco desde hace muchos años, no es un partido oscurantista, y el favorable concepto que me merece el pueblo inglés no lo creo, en modo alguno, relacionado con mi cesantía..." (2).

VII.2. Los personajes.

La mayor amplitud espacial y el desarrollo detenido, minucioso y complicado de ciertos temas, requieren la participación de nuevos personajes en la arena ibérica. De este modo, además de los caballe-

(1) En este cuento, el escritor anticipa la fragmentación del cuerpo narrativo en unidades menores, que no siguen siempre-lo dijimos al analizar La corte de los milagros-el desarrollo lineal, sino, preferentemente, el simultaneísta.

(2) OC, II, p. 1154.

ros y caballistas, de los frailes y monjes apostólicos de la primera novela, tienen intervención principal, en Viva mi dueño, los Generales de la conjura-Unionistas y Progresistas-, los emigrados militares y civiles, y los presuntos candidatos al Trono. Su Alteza Real, el príncipe heredero; La Infanta Isabel Francisca y su prometido; Carlos de Borbón y Este, y su padre; el Infante Sebastián, los duques de Montpensier, salen al tablado, y cada uno desempeña el papel que, con respecto a la política de sucesión, ha recogido la historia, y Valle Inclán ha interpretado. Casi todos se van dibujando a través de las acotaciones con que el relator marca entradas y salidas, y por el uso abundante del diálogo.

La historia conoce a la mayoría de los conjurados. Además de los Generales Prim y Cabrera, que conspiran desde Londres, en apoyo de Don Carlos, el primero, y de Don Juan, el segundo, aparece otro emigrado activo: don Salustiano Olózaga, diputado progresista, y defensor, hasta el final de sus días, de la unidad peninsular. Valle Inclán lo sorprende en París (1), en frecuentes y reservadas conversaciones con el Embajador de Portugal para interesar a Don Fernando de Coburgo, viudo, por entonces, de la Reina de Portugal, doña María III:

"Don Salustiano, por este tiempo, era un hermoso viejo de patilla blanca, epicúreo, sanguíneo, verboso... Muy ameno conversador, se complacía evocando lances de la mocedad, amores y fortunas, cárceles y destierros. Hacía frecuente memoria de los días en que anduvo enamorado de Rafaelita Quiroga..." (2).

"¡Aquella Rafaelita que cantaba en las tertulias el Triste Chatas!" (II, 1072), era hoy la apostólica Madre Patrocinio.

Por Madrid, en las tabernas entre Antón Martín y las Peñue-

(1) OC, II, Libro I, cap. X.

(2) Ibidem, p. 1072.

las, conspiran Becerra y Nicolás Rivero, demócrata activo que, a la caída de Isabel III, se contará entre los veinte diputados de centro izquierda, y será Ministro de la Gobernación en el gabinete de Prim. Desde la Capital hasta Andalucía deambula, conspirando, el cubano esclavista Fernández Vallín, en torno al que se tejen algunos de los principales enredos novelescos(1). En Madrid conjuran también los Generales Unionistas, y asumen primeros planos Serrano y Fernández de Córdova. Entre los Generales y el Gobierno media un gallego lucense, don Augusto Ulloa, con quien entra en la Corte el labriego enriquecido, "con pieles en el gabán, mucha voz y mucha panza/..."(III, 1238), según reza la copla. Así, aunque tibiamente, la burguesía apunta ya en el cuadro social valleinclanescos, y se alista en las filas del Orden. El Marqués de Torre-Mellada lo señala:

"...la Monarquía ha repugnado siempre liberalizarse, y con ella, cuantos aquí representan un sentido de orden: la Nobleza, el Clero, lo más sano de los cuarteles, las clases conservadoras del Comercio." (2).

Los nobles aparecen aún más envilecidos en gustos y en costumbres, que en la primera novela, y la descripción de ferias y corridas de toros, presididas por el cortesano palatino o por la Familia Real en pleno, permite cargar las tintas en la pintura acre de la Monarquía Constitucional. La Reina, por ejemplo, acoge con entusiasmo plebeyo la ofrenda que de sus faenas le hacen los toreros. "Ya he visto que sabes animarte-le dice obsequiosa a Frascuelo-¡A mí me gustan mucho los toreros valientes!"(III, 1297).

Los señoritos no solo practican la guitarra cifrada sino también el manejo de la navaja; saltan a la plaza a tirar tajos, se divierten

(1) Agente del duque de Montpensier, lo fusilaron en Montoro, Fernández Almagro descubre en Valle Inclán a "un historiador atento a toda suerte de documentos". Op. cit., p. 253.

(2) OC, II, p. 1301.

ten con las mozas lugareñas en fiestas populares(1),y en los paradores,alternan con chulos,cantaores y mozos de cortijo.

Si el dibujo de los nobles cobra aristas más ásperas que en La corte de los milagros,el del pueblo bandolero se enriquece con una galería amplia de tunos,gitanos y jaques.Chalanes toreros como Curre y el Niño de Gloria;gitanos viejos como el Tío Roquete,pillos y desamparados como los del Corral de la Pulga;salteadores de caminos,sorprendidos en sus rivalidades tribales-los Guzmanes de Córdoba,los Maldonados de Extremadura,los Montoya de La Mancha-,desfilan por las páginas de Viva mi dueño en grotesca caravana de tunerías que se ajustan a un especial sentido del honor.Juan Caballero,el "Señor Juan Caballero",viejo bandido respetado por todos los de su tierra sevillana,adoctrina así a uno de los suyos:

"Tú,si te pones fuera de la ley,hazlo noblemente...Yo no valgo para predicador y a más,tengo muchas culpas en la conciencia.Si te sales del camino legal que sea noblemente.Has de tener el arranque de gritar:Rosalvino de Estepa no reconoce ni jueces ni varas.El tiene sus leyes.Porque no hay oficio sin su código y el que mejor lo cumple más próspera." (2).

Oficio de fulleros y de cuatrerros,cuyo código no está,sin embargo,más reñido con la sociedad que el disimulo con que el Gobierno cubre las juergas de los señoritos o sus propios atropellos.El Vicario de los Verdes lo expresa con indignación:

"La Pareja asesina en los caminos,y el pueblo soberano lo sufre y no se rebela contra ese fuero arbitrario y criminal,más fuera de la ley que los penados de Ceuta.¡Ojalá, como aseguran,estuviese encendida la mecha para volarlo todo!" (3)

(1)"Eres incorregible,criatura!¿Qué diversión puede haber para ti en los bailes pueblerinos?",le dice el Marqués a su hijo.OC,II,p.1203.

(2)Ibidem,p.1221.

(3)Ibidem,p.1279.Recuérdense una vez más las palabras de Max Estrella.Cfr. cap.III,p.60.El episodio del Vicario de los Verdes,cuentecito de 1892,formaba parte,con el nombre "¡Ah,de mis muertos!",de Teatrillo de enredo,serie de historias publicadas también en 1928.

En fin, como telón de fondo de una España desgarrada por la indignidad de los de arriba y la miseria de los de abajo, se mueve el coro de mendigos y lisiados-insistente en la obra de Valle Inclán- que marcha a Solana del Maestro a regocijarse con la mascarada esperpéntica de la feria nacional.

VII.3. Recursos configuradores de lo esperpéntico.

Los recursos que estructuran el esperpento, en Viva mi dueño, son los ya señalados en La corte de los milagros y en Martes de carnaval. Para no repetir nos limitaremos, pues, a los más persistentes.

Ya hemos indicado el carácter paródico de algunos títulos: ese "Cartel de ferias" que parece anunciar, la venta de la misma España, y el otro, "Barato de espadas", que degrada la heroica marcha de los espadones a una "comparsa de espatadanzaris" (III, 1240), según la burla de Palacio.

Entre las notas animalísticas sigue prevaleciendo la del gallo, sobre todo por medio de la imagen auditiva, cuyo ejemplo usual es la voz de Torre-Mellada, eterno cacareo-a veces "llorón" (III, 1196)-cuando no un "solo de gallos" (II, 1178); la imagen también sirve para degradar la voz de un tal Lope Calderete, dueño del Parador vecino a Solana, que "cacareó sacando el gallo de la vez entre el aspa de los brazos" (1); o la del General Fernández de Córdoba, voz de "agresivos gallos" (III, 1211).

La imagen del retórico López de Ayala, "gallo barroco de encendida cresta", la utiliza el escritor, en esta novela, para aludir a

OC, II, p. 1184. Lo esperpéntico se alcanza con la animalización y el automatismo del fanteche.

las declamatorias bravatas de los Generales Unionistas:

"Daremos la batalla a esos gallos, y hasta diré que me alegra tener una ocasión para poder humillarles la cresta."⁽¹⁾

Por encima de tanto falso heroísmo, resuena estentóreo el "majestuoso quiquiriquí" del Rey Consorte cuando habla de su querida España:

"-¡La hija predilecta del papado!...Desde los tiempos de mi ilustre abuelo, el Rey Recaredo..." (2)

Poca intervención tiene la imagen de la cotorra, que lograba preeminencia en la primera novela como elemento caracterizador del parloteo vacuoso; ese tema ha perdido importancia, y lo confirma el hecho de que solo una vez se nos habla del "cotarro elegante de damas y galanes" (II, 1201). El camarilleo de Palacio, en cambio, es fuente de reiteradas imágenes deformadoras de la condición humana: "perrillos retoneros" (II, 1257) abundan siempre en el séquito de las Reales Personas, y sus cortesanos son miserables "ratas palaciegas" (III, 1070), o "pulgas en Palacio" (III, 1241); y, con más insistencia aún, "cornejas palaciegas" (II, 1079 y 1290), o sus variantes de forma, "cornejas palatinas" (II, 1163) y "cornejas de Palacio" (II, 1274). Con referencia especial a las intrigas de frailes y monjas, se habla de "lechuzas apostólicas" (III, 1084), y los cabildeos astutos de Sor Patrocinio se fijan en un movimiento alechuzado:

"Por el postigo del Moro, volió alechuzada, a meterse en un coche...que tenía apagados los faroles". (3).

Persisten los bucheos e hipos de paloma de la Reina, y los mo-

(1) OC, II, p. 1157.

(2) Ibidem, p. 1242.

(3) Ibidem, p. 1248.

vimientos culebrinos de Carifancho y de la Sibila. Se califica de gaturuna la actitud de Isabel II—"gatuseó la reina"(III,1163),"gatusona y mandona"(II,1229)-y se tilda de raposo al "búho semítico" de La corte de los milagros: don Luis González Bravo es "zorro viejo en el corral político"(II,1065). El gallego Ulloa conserva en la Corte su voz de labriego "pujando la yunta"(II,1237), y al hablar dilata "sus fuelles de buey"(II,1236).

Hay dos imágenes que no hemos encontrado en la novela anterior, y que Valle Inclán emplea para trazar a dos nuevos personajes: al capellán de la casa de Luyando, "un escuerzo narigudo", "un escuerzo vestido de luto"(II,1323); y a una vieja dama, La Madame de Tarbes, "jirafona y arrogante"(II,1328), "jirafona y seca"(II,1330).

La teatralería, que en La corte de los milagros era recurso estructurador fundamental de las actitudes retóricas de todos sus personajes, y de la vaciedad de los conceptos, no es tan insistente en Viva mi dueño: son otros los temas y los personajes que predominan. Sin embargo, la Marquesa Carolina, en sus escasas apariciones, continúa con su característica actitud teatral y hace siempre la gran escena: apesadumbrada por la enfermedad del hijo, "jugaba muy discreta la comedia de madre afligida"(II,1090) y "sollozaba nerviosamente con los hombros, como las primeras damas de la Comedia Francesa"(II,1091)

La teatralidad barroca del comediógrafo López de Ayala se desplaza, en esta esperpéntica lucha de puñales y navajas, al campo militar:

"La Unión Liberal se disfrazaba de matrona. Casco, rodela, lanzón, una sábana por manto, jugaba la tragedia, después de haber representado en las tablas políticas el intermedio de baile, entre los Muñuelos Progresistas y los Escapularios Moderados. El Capitán General de los Ejércitos, Duque

y Grande, que con su bengala imponía el ritmo de quie-
bros y mudanzas, había estirado el descomunal zancajo en
tierra francesa. El héroe de Luchana se fue del mundo pa-
ra no ver aquellos amenes." (1).

Los términos dramatizar(III,1200), comediar(III,1227), carac-
terizan gestos y movimientos, y quizá quien se lleva las palmas en es-
te espectáculo grotesco es Don Juan de Borbón. Su entrada en el tin-
glado-"que se viene abajo"-está irónicamente marcada:

"Salió Don Juan de Borbón, muy dramático, estrujando un mo-
quero... Era pequeño, rubio, bien formado, con aire de baila-
rín francés, compuesto y petulante, que tiene para todas
las cosas un guiño en el ojo y una sonrisa bajo el mosta-
cho, cuando no la gola inflada con arias y declamaciones
de Manfredo." (2).

La alusión literaria acentúa los trazos burlescos de este can-
didato al Trono, que "copiaba el estilo de los folletines románticos"
(II,1330-1331), y ocultaba sus debilidades tras fingidas "luces de me-
lodrama"(III,1332). Melodrama que envuelve en su acción truculenta a
todo el Reino:

"Toda España, por aquel tiempo de dictadura y trisagios,
roncas y trapisondas marciales, vivía con las manos en las
orejas, esperando que estallase el trueno gordo. Se prepara-
ba para el tiro, como al final del melodrama." (3).

Vuelven los recursos paródicos, apuntados ya en La cofte de
los milagros: alusiones literarias, mitológicas e históricas. Además de
las referencias a Aldonza Lorenzo(4), señalemos la de Dulcinea, que bus-
ca el toque cómico en la Reina, cuando aparece tras los cristales co-
mo "Augusta Dulcinea"(III,1085). Don Epifanio Belona, abogado cordobés,
se tapa las orejas como Ulises, para no oír el canto de la Coronela, la

(1) OC, II, pp.1306-1307.

(2) Ibidem, p.1330.

(3) Ibidem, p.1337.

(4) "...remontando las bardas manchegas, asomaba la luna su chato rosi-
cler de Aldonza Lorenzo". Ibidem, p.1222. "La infanta Isabel Francisca,
rubia, chata, una fábula verde el vestido, cachirulo de carey, mantilla
de madroños, belleza manchega de Princesa Aldonza". Ibidem, p.1295. (Los
subrayados de esta p. son nuestros).

mujer con quien se concierta la fuga de Fernández Vallín, y a la que, por sus virtudes patrióticas, se la califica una nueva Mariana Pineda; solo que aquí correrán los billetes y que el susodicho conspirador es apenas un "fantoche revolucionario"(II,1083).

Las citas mitológicas provocan una grotesca torsión cuando, en el Prado, en medio del heroico desfile de Martes Unionistas, una nodriza y un recluta que vende barquillos, reciben también nobles apelativos: "Marte enciende una tagarnina de a cuarto. Convida Ceres Pastega"(II,1233).

El recuerdo de Goya aflora en ese gitano que levanta los brazos "como los fusilados del Dos de Mayo"(II,1185); y el sentido trágico de aquella jornada de dolor y de muerte, se vuelve esperpento en medio de la popular corrida de novillos: "-Han visto ustedes qué Dos de Mayo; Estos sí que son toros de sangre!..."(II,1202). Pero la arena de Solana del Maestre es solo la metáfora del ruedo ibérico, y la corrida de toros, el símbolo de la "jácara matona"(II,1300) que amenaza a toda España. Por eso, la misma cкта histórica, que las palabras de un jaque han tornado grotesca, corre en coplas y cantares que acentúan la esperpentización de la gran lidia nacional(II,1316).

La sonrisa de "César" en labios del viejo salteador Juan Caballero, y su "césarea melancolía"(II,1206), provocan el buscado desajuste entre la realidad vivida y la evocada, desajuste que acentúa la imagen referida al mismo "caballero": "Un hombre con...el perfil de medalla romana"(II,1182). La incongruencia verbal tiene el mismo propósito de burla. Doña Quica, bruja fisgona, recibe a Currillo, torero chalan, con una exclamación litúrgica: "¡Tú, Gloria Patri!"(II,1186). Y el Ministro de Gracia y Justicia pone término a la "homilía beatona" con

un "¡Aléa jacta est!"(II,1065).El mismo propósito irónico persigue el juego de palabras aplicado al príncipe napolitano aspirante al Trono, Conde de Girgenti:

"El Conde Indigenti, de unas aviesas aleluyas que circulaban manuscritas por desvanes y antecámaras de Palacio".
(1).

Las máscaras siguen petrificando gestos y deformando rostros en "una mueca de bilis y lágrimas", como en ese don Cándido Nocédal, secretario de la Presidencia y ya intrigante carcunda, un feote con "patillas de jaque" y "carátula de cartón malhumorado"(II,1176).A veces a un personaje le asalta el deseo-tal es el caso de Fernández Vallín-de cubrirse con una careta."Esta sensación de que con la careta se sustraería a las miradas era como el revenir de una credulidad perdida en remotos avatares"(II,1135).Otras, el rostro lleva ya adherida la máscara, y es entonces cuando aparece la carátula de la hipocresía en el Marqués de Torre-Mellada, o en las Católicas Majestades que, frente al populacho, "inmovilizan una tierna carantoña"(III,1300).

Algunos personajes son ya solo fantasmas sin alma; momias en vez de hombres, como Pepita Rúa, la azafata de la Reina, o la esposa del General Cabrera, una "pulcra momia inglesa"(III,1320). Los miembros se desarticulan y pierden sensibilidad, y entonces tenemos a ese "madejón" que "levantaba la mano de cera"(II,1252) y doblaba la cabeza, también de cera, porque era ya solo un espectro."El polizonte tocó el hombro del espectro con el puño dorado del bastón(II,1255).

La continuidad en el uso de estos arbitrios mecaniza actitudes, y transforma a los seres en figuras articuladas: don Lope Calderete es un pobre "fantoche desolado"(II,1184); de levitón y chistera, se mueve siempre "con resortes de fantoche"(II,1180), anda con "vaivén de

(1) OC, II, p.1163.

fantoche"(II,1208),y se "apayasá con una mueca"(III,1181).Hasta llega a saludar "a lo payaso con el acordeón de la chistera"(II,1184).La Reina vive rodeada por una gálería de muñecos:en las habitaciónés del Príncipe de Asturias,su ayo,Marqués de Novaliches,se mueve,con su deslumbrante tinglado de placas y cruces,como "aguerrido figurón de antecámara"(II,1291);y mientras el Rey continúa con sus "tiples de marioneta"(III,1165),la seráfica Sor Patrocinio se pasea escurridiza, con "levitación de marioneta"(III,1248).Los asuntos de Estado quedan en manos de peleles:

"Los Ministros del Real Despacho, en aquellos amenes isabelinos, eran siete fantoches de cortas luces..." (1).

Valle Inclán tampoco ahorra esperpentizaciones en el campo revolucionario;el cubano,por ejemplo,es el "cristobalón de las patillas y los brillantes",figura que se repite en varias páginas:"el cristobalón se acariciaba las patillas","en la paredabría los brazos la sombra cristobalona de Fernández Vallín" (2).

A veces,sin llegar a la rigidez de la máscara o al automatismo total,lo esperpéntico se logra por la eficacia de un verbo,de un sustantivo o de un adjetivo,que,momentáneamente,rompe las proporciones de la silueta,o mecaniza algún gesto:

"La gitanilla...gritó,aspando las prietas manos..." (3).
 "El clérigo,largo y zancudo...,sesgó hacia la puerta."(4).
 "Don Augusto Ulloa...ventrudo oboe galaico" (5).

Las cosas,a su vez,se animan en un movimiento vertiginoso, que envuelve con un aleteo las faldetas de un levitón(II,1184),hace

(1) OC, III, p.1065.

(2) Ibidem, passim.

(3) Ibidem, p.1194.

(4) Ibidem, p.1263.

(5) Ibidem, p.1105. (Los subrayados son nuestros).

bailar los jaeces(II,1191),dislocar los candiles con un último guiño(III,1082) y dar cabriolas al borlanchín de un gorro(III,1218).

Los rostros deformados con muecas o máscaras,y las figuras, con movimientos de autómatas,entran en un proceso de cosificación: tal es el caso del pobre Vicario de los Verdes que,herido en su honor por las trapisondas de un señorito,termina por identificarse con su bonete,símbolo grotesco de la jerarquía ~~lun~~illada:

"El bonete se rescó una cerilla en el zapato y en las tablas de una alacena buscó el cofre de los Santos Oleos".
(1).

VIII.4.Lenguaje y estilo.

En Viva mi dueño hay un mayor predominio del tiempo presente que en La corte de los milagros.Pero,dentro del cuadro histórico,el autor ha injertado dos episodios novelescos-cuyos protagonistas son Fernández Vallín y el Vicario de los Verdes-que van marcando el desarrollo de las respectivas narraciones con el uso del pretérito indefinido y del imperfecto.El acontecer histórico,verdadero conflicto de la obra,se despliega simultáneamente en diversos planos espaciales,cuya expresividad la dan el presente,y la abundancia de frases nominales.Es decir,un mismo acontecimiento-conspiraciones y camarillas en torno a la abdicación-se presenta desde distintas perspectivas a la vez,en una visión geométrica,prismática,que influye hasta en el plano verbal:

"Dos Guardias Civiles,las carabinas en descanso,geometrizados bajo el triángulo de charol..." (2).

Y en seguida:"Los cohetes,al estallar,desconcertaban con lu-

(1)OC,III,p.1220.

(2)Ibidem,p.1213.(El subrayado es nuestro).

minosos triángulos el caserón de la tierra..."(III,1213-1214). El triángulo es una figura obsesiva, y vuelve a aparecer en una de las varias descripciones impresionistas que nos da el escritor, sobre la base de oraciones nominales:

"Aceras angostas. Triangulados azoguejos. Lumbre de cales. El Arcángel San Rafael levanta el estoque sobre el concurso vocinglero de las fuentes. Brisas de azahares y callejones morados ondulando por tapias de huertos y conventos. Labrados cancelles. Motivos del moro. Patios de naranjos y arrayanes, arquerías y persianas. En el verde silencio, el espejo de la alberca." (1).

El lenguaje nominal es frecuentísimo en la descripción de paisajes y en la creación de atmósferas; en cambio, tiene uso limitado - a diferencia de lo que acontece en La corte de los milagros - en la presentación de los personajes (2). Analicemos el capítulo quinto del libro primero, que es una verdadera escena: los personajes parecen moverse ante nuestra vista. El presente y el infinitivo con valor de imperativo los actualizan:

"Cantan los pescadores al salir de la taberna. Brillan los chaquetones de agua. ¡A embarcar! Tiene una luz anaranjada el muelle, luz vasca, que sube por los prados... ¡A embarcar! Lluvia y viento recio. Zaloma y grita: ¡Arriba la vela!..." (3).

La página tiene la movilidad de la escena:

"Cortas palabras, prontas resoluciones... El Raúl corre el temporal a palo seco. Entre el salitre de las olas y el racheo del viento, voces y zaloma alarmada. ¡Hombre al agua!" (4).

(1) OC, II, p. 1271.

(2) "El Marqués de Torre-Mellada-batín y pantuflas-acogió con severos chifles..." Ibidem, p. 1111. "Las elegantes tarascas-peinetas, claveles, lazos, fulares - en vistosos y algarero ramo..." Ibidem, p. 1193.

(3) Ibidem, p. 1067. (Los subrayados son nuestros).

(4) Ibidem, p. 1067.

El lenguaje directo completa esa impresión de un acontecer que se está desarrollando ante nuestros sentidos:

- "- ¡Bravo!
 - ¡Un remojazo! Y algo que escribir para la Comandancia... Y menos mal no tener que vestirse de luto ninguna de nuestras familias.
 - ¿Pues qué ha sido?
 - ¡"El Emigrado!" (1)

Los recuerdos del Emigrado se suceden en una serie de imágenes que se superponen, se quiebran, vuelven a recomponerse (2). Y siempre el lenguaje nominal y la nota geométrica:

"Súbito triángulo de agria y desconcertada luz amarilla. Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio... Se desbarata la luminosa y triangulada geometría..." (3).

Largo sería transcribir los numerosos pasajes en los que el lenguaje nominal dibuja un cuadro (paisaje, ambiente, objeto) o, mediante la inserción del presente, configura una escena, a veces solo un "tableau": la corte de los duques de Montpensier en los Naranjales de San Telmo, el Casino de Madrid, el velador en la sala de la Coronela-tres rasgos-, el Corral de la Pulgona en Córdoba, los prados de Baskonia, la tarde de toros, plena de dinamismo pese a la escasez de verbos, y rica en sensaciones:

"La Puerta del Sol... Calle de Alcalá. Tarde de toros!... Bulla de Pregones: - ¡Altramuces! ¡Abanicos!... La Corte muestra su vana magnificencia en landós y carretelas.

 Moscas y polvareda... Disputas taurómacas. Impacientes empellones..." (4).

A veces en un breve capítulo se proyecta la acción en varias dimensiones espaciales, por medio de rápidos "flashes":

"

(1) OC, II, pp. 1067-1068.

(2) *Ibidem*, Libro I, cap. VI.

(3) *Ibidem*, p. 1068.

(4) *Ibidem*, pp. 1294-1296 (Libro VIII, cap. VIII. Véase también cap. IX).

"En los cafés, los jugadores de dominó; en las redacciones, el gacetillero en las tertulias de camilla y botijo, el gracioso que canta los números de la lotería; en el gran mundo, las tarascas más a la moda, los pollos en cambio de voz, los viejos verdes, todos los madrileños, en aquella hora de licencias y milagros, canturreaban algún aire aprendido en el Teatro de los Bufos." (1).

Algunos capítulos no son sino breves acotaciones escenográficas, un rápido diseño de decorado que cierra la acción (2) o la abre. "Barato de espadas" se abre sobre un decorado de luces matinales en el Prado:

"¡Al alimón! ¡Al alimón!
Claras luces madrileñas. Salón del Prado. Niñas y ruedas de la tarde, coloquio de nodrizas y roses marciales. Galesines y simones bajan, en puja, a la Estación del Mediodía..." (3).

El libro se cierra con el escenario de la Plaza Cibeles, en la noche madrileña que difunde el pregón de "La Nueva Iberia":

"...Clara arquitectura de estrellas. El Circo del Príncipe Alfonso apaga sus luces y asaltan la acera todos los árboles de Recoletos... El carro de la Diósa, retenido en su cláusula de cristal, galopa sobre el cielo invertido.
- ¡El de la suerte!
- ¡La Nueva Iberia!" (4)

Latinismos y voces de germanía, expresiones taurinas y una marcada abundancia de términos del caló componen, junto al habla coloquial, exornada a veces de cierta pompa barroca, el mosaico lingüístico de la obra. Una oración lo sintetiza: "Fernández Vallín se divertía con la culti-parla-cañí del sota-sacristán." (III, 1116).

VII.5. Conclusiones.

En síntesis, la misma multiplicidad de planos que aparecía en La corte de los milagros: la acción, impulsada por motivos temáticos re-

(1) OC, II, p. 1082.

(2) Cfr. p. 244.

(3) OC, II, p. 1223.

(4) Ibidem, p. 1250.

novados o ampliados, y por algún episodio novelesco, se expande a lo ancho y a lo largo de la tierra española, traspasa sus fronteras, y retorna a España en el último capítulo. Estructura de encuadre, dentro de la que se presenta, con óptica esperpéntica, un acontecer histórico de dimensión temporal limitada, que juegan numerosos personajes en varios espacios a la vez.

VIII-"BAZA DE ESPADAS" y el tema "las dos Españas", III.

Novela inconclusa, de la que solo se conoce una primera parte aparecida en "El Sol" de junio de 1932; es la tercera pieza de la trilogía(1). Por la razón apuntada, no podemos analizar el tema y sus variaciones en relación con la estructura de la obra; lo veremos, entonces, en su conexión con los grupos humanos que se mueven dentro del tiempo y del espacio que limitan la única parte publicada, "Vísperas setembrinas".

VIII.1. Tema y niveles humanos.

El tema capital de las dos Españas, la aristocrática y la plebeyados mundos que, en las novelas primeras, hemos visto, a veces, confundidos en manifestaciones externas; otras, en interna lucha de situaciones inconciliables-se plantea, ahora, cómo un binomio de definido contenido político-social: la España monárquica y la España republicana. La acción se concentra en torno a las conjuras revolucionarias de alcance político y social al mismo tiempo, ya que a las conspiraciones militares de Viva mi dueño, se suma, en Baza de espadas, la revolución ideológica, que da a la obra una nueva dimensión humana: republicanos y anarquistas, algunos de destacada actuación en el panorama histórico que precedió y que sucedió a la revolución de setiembre, crean relaciones importantes, y dan ocasión al escritor para ampliar el marco social de las novelas anteriores, dentro del que se movían, preferentemente, cortesanos, militares y bandidos.

Las fuerzas que ahora entran en juego son: por un lado, los mi-

(1) La primera edición en libro es de Barcelona, AHR, 1958.

litares y los políticos que conspiran sin apartarse de la doctrina monarquicoconstitucional; por otro, los ideólogos de la revolución, que propician la república a través de distintas fórmulas. Junto a los primeros, aparece un nuevo orden de la sociedad: la alta burguesía; junto a los segundos, el pueblo que conspira alentado por promesas de recuperación social, de base teórica o práctica, según sean sus apóstoles el idealista Bakunin o el político Paúl y Angulo, respectivamente.

La chusma cuatrera y salteadora de caminos de La cofte de los milagros ha desaparecido, y, simultáneamente, también la gente palaciega. En consecuencia, no pueden tener función en Baza de espadas, los motivos temáticos de aquella novela, los que se han eclipsado junto con los personajes. De los cabildeos de Palacio apenas quedan rápidas alusiones en boca del Barón de Bonifaz, y del verbalismo huero, que ya en Viva mi dueño había pasado a ser patrimonio de los militares, se escucha solo el eco: un discurso de Cánovas, parodia de un estilo que hizo época (1). El motivo del señoritismo no puede ya sostenerse: Gonzalón Torre-Mellada está físicamente agotado, y el Barón de Bonifaz ha sufrido una caída vertiginosa, por el ostensible desfavor de Isabel II. En fin, el mundo cortesano se derrumba junto con su cronista de "La Epoca":

"La Bolsa en baja. Valores en venta. El Marqués de Salamanca sonríe entre el humo del veguero. Un agente de cambio se pega un tiro... Asmodeo, el brillante cronista, sufre los rigores del pánico bursátil..." (2).

En lugar de la Corte, entra en la arena española un nuevo gru-

(1) BE, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 21-22.

(2) Ibidem, p. 11.

po social, la burguesía alta, cuyo más característico representante es el Marqués de Salamanca "obeso, enlevitado, rubicundo":

"la pechera con pedrerías, la cadena y los dijes del reloj, el amplio bostezo, el resollar asmático, toda la vitola del banquero se resolvía en hipérboles de su caja de caudales..." (1).

El burgués, que en Viva mi dueño comenzaba a cumplir su papel con el labriego enriquecido instalado en Madrid, reina ahora en las altas esferas, mueve las finanzas y patrocina ministerios, Por eso, en la otra España, la revolución se incubaba contra la burguesía y no solo contra la Corte a través de distintos caminos: el anarquismo de Bakunin, la fe comunista de Salvochea, el fanatismo destructor del Boy.

Salvochea "anhela una vasta revolución justiciera, las furias encendidas de un terrorismo redentor", sobre cuyas ruinas "se alzaría el templo de fe comunista" (670). Petrovich Gleboff, el Boy, poseído de un peligroso fanatismo, busca sembrar el odio y la discordia con decisión fría y dogmática:

"La desigualdad social es tan irritante, que los atentados contra la propiedad, cualquiera que sea su forma, son avances en el camino de la revolución comunista." (2).

El maestro Bakunin propone el anarquismo como un "estado de gracia", como el único "bienhechor desorden" contra los intereses de la minoría burguesa. Pero así, entre un grupo de españoles revolucionarios:

"Es preciso desencadenar todas las malas pasiones, pero no con un fin particular, sino universal. No contra el individuo sino contra el Estado." (3).

Más adelante agrega:

(1) BE, ed. cit., pp. 11-12.

(2) Ibidem, p. 119.

(3) Ibidem, p. 121.

"Ateísmo y antiestatismo. Hoy hemos de destruir el régimen político existente en todos los pueblos europeos, pero mañana nuestro destino será combatir el régimen comunista tal como lo concibe la Internacional...

.....
 No puede haber revolución sin anarquismo... El régimen parlamentario, piedra angular en las democracias occidentales, es una de las más hipócritas ficciones del sentido burgués." (1).

VIII.2. Acción, tiempo y espacio.

El motivo temático de la revolución, con sus diversas tendencias-la sensatez burguesa de López de Ayala y de Fernández Vallín, la herejía democrática de Paúl y Angulo, el credo anarquista y romántico de Bakunin-es el que, íntimamente unido al de los cabildeos militares, impulsa la acción, a través de varios planos espaciales, siempre en un tiempo brevísimo.

La acción tiene su centro en Cádiz, y desde allí se proyecta a otros horizontes, por medio de los distintos personajes y de las posibilidades que se barajan en torno a la rebelión: Prim y sus amigos actúan desde Londres primero, desde Vichy después; el candidato legitimista, Don Carlos, lucubra en sus habitaciones de Charing Cross, y en la casa de su consejero, el General Cabrera, en Wentwrth; en fin, los republicanos y los anárquicos ensayan argumentos, e intentan concertar voluntades mientras el buque "Omega" los lleva a Inglaterra.

Como en las novelas anteriores, hay aquí también una visión si-

(1) BE, ed. cit., pp. 150-151. Teniendo en cuenta el espíritu antiburgués y antiparlamentario de Valle Inclán, podríamos suponer que es él mismo quien habla por boca de Bakunin, pero si recordamos el perfil caricaturesco que, por momentos, tiene esta figura, y el ya reconocido tradicionalismo del escritor, no es posible imaginar al personaje como vocero de su posición ideológica. Cfr. cap. I, p. 16.

multaneísta, en este caso de los hechos que trascurren entre el 7 de julio, día en que los "espadones" llegan a Cádiz para embarcarse a Canarias(1), hasta el 9 de agosto. Esta última fecha, que se menciona en el libro "Albures gaditanos", y que establece una curiosa relación, de sentido esperpéntico, entre el episodio revolucionario y la fiesta de toros(2), no cierra definitivamente la acción: en los capítulos finales se propaga la noticia de que la rebelión se ha aplazado, y nuevos emisarios inician nuevos entendimientos con las Juntas Revolucionarias de la Baja Andalucía. Sin duda, estos sucesos estaban destinados a ser la materia histórica de los libros que seguirían a la primera parte de Baza de espadas.

Durante el corto lapso de un mes, la situación histórica adquiere perfiles dramáticos—muy a menudo bajo la forma del esperpento—merced a la relación encontrada de dos posiciones revolucionarias: por un lado, la tibieza de los "espadones", partidarios de la conjura orleanista, a la que deben sumarse la moderación de López de Ayala y Fernández Vallín, y la cautela del Comandante Topete, de Primo de Ri-

(1) "—...Los Espadones de la Unión esta mañana habrán llegado a Cádiz.

—Todavía hay quien pone en duda su embarque para el destierro...

—¿Ha recogido usted ese rumor en el santuario de 'La Época'?" BE, ed. cit., p.12. Los Generales llegaron a Cádiz el 7 de julio y fueron embarcados en el "Vulcano" el 13 del mismo mes. Resulta, pues, anacrónica, la fecha 23 de junio de 1868, de una carta que Don Carlos, de regreso en Londres, habría enviado al Conde de Morella, después de la entrevista de ambos en Wentworth, episodios posteriores, según el desarrollo narrativo, al destierro de los militares. Véase BE, ed. cit., pp 175-176.

(2) "El día 9 de agosto de 1868 estuvo señalado en los almanaques revolucionarios como el día fausto para que rompiese sus cadenas el invicto León Hispánico." Ibidem, p.191. "Domingo 9 de agosto de 1868. Los 'Anales taurinos', de Castro y Montoya, consagran un recuerdo a la gran corrida de Cádiz." Ibidem, p.201.

vera y del mismo General Prim; por otro, en evidente oposición, la intemperancia audaz de los republicanos radicales, entre cuyas filas se yerguen las figuras del "locoide" Bakunin, del "místico" Salvochea y del hábil y práctico Paúl y Angulo, sobre el fondo de coplas que canta el pueblo gaditano.

El primer libro, "¿Qué pasa en Cádiz?", con su estructura de encuadre, pone claramente en evidencia ese doble nivel humano. Se abre con la inquietante pregunta, corolario de la situación bursátil que el autor dibuja - como es habitual - con cuatro rasgos (1), y se cierra con otra atmósfera, la del populacho que, entre vaso y vaso, se plantea, con "timo chulesco", el mismo interrogante: "¿Qué pasa en Cádiz?" (2).

Dentro de ese "esquema dinámico", el escritor anuda dos episodios novelescos: el problema amoroso entre los jaques Indalecio y la Sofí, que llena gran parte del libro tercero, "Alta mar", y los conciliábulos del Pollo de los Brillantes y Teodolindo Soto para asesinar a Prim. Este último episodio, que comienza a tejerse en el mismo libro y en el buque "Omega", se prolonga después en otros ambientes, y se inserta en el tema de las conjuras militares (3). Los conspiradores se hallan reunidos en la casa de Prim, en Londres:

"Era aquella noche muy lucido el ramo de Marte... Una florista de bélicos lauros para condimentar por siglos y siglos los guisotes nacionales. Apareció Don Juan con serena pausa, taciturno y benevolente.

.....
Sacó el pecho con énfasis melodramático, de falsificación catalana:

- ¡Parece que estorbo, señores!

.....
- El complot ha sido fraguado en Gibraltar.

.....

(1) Cfr. p. 264.

(2) BE, ed. cit., p. 27

(3) Ibidem, Libro "Tratos púnicos", cpas. XII y XIII.

- ¿Pero hubo complot?
- Una buena voluntad para sacarme de en medio."(1)

VIII.3. Personajes.

Ausentes los cortesanos de Isabel II, esta "baza de espadas" la juegan revolucionarios civiles y militares, casi todos de raíz histórica. El Marqués de Salamanca, por ejemplo, al que el autor conceptúa paródicamente como "prócer de las finanzas"(p.19), y que auspicia la formación de un nuevo gabinete con Cánovas y el Conde de San Luis, es el mismo que, según algunos historiadores, después de la batalla de Alcolea, aconsejó a la Reina que se trasladara a Francia y le entregara la persona del Príncipe, para presentarse con él, sin demora, en Madrid, donde confiaba los recibirían con entusiasmo(2).

A la fracción moderada, partidaria de los duques de Montpensier, pertenecían el General Izquierdo, Mariscal de Campo, y el Brigadier Topete, comandante del apostadero de Cádiz-"premio, cauteloso", que no quería comprometer la Escuadra "en la aventura de un motín callejero", según el narrador(p.33). Caída la Reina, el Mariscal integró el gobierno provisional del 8 de octubre, con Serrano, Prim, Sagasta, Lorenzana, Romero Ortiz, Figuerola, Ruiz Zorrilla y López de Ayala. En este gabinete figuran dos políticos que Valle Inclán presenta en Londres, junto a Prim, organizando la revolución de setiembre: Práxedes Mateo Sagasta y Manuel Ruiz Zorrilla, diputados progresistas. El escritor los enfoca con lente burlona, en el momento de entrar en la villa de Paddington, donde por aquellos días vivía el Conde de Reus:

"Ruiz Zorrilla, burócrata y prosaico, apareció con cartas y otros papeles para la firma del General. Detrás, Sagas-

(1) BE, ed. cit., pp.183-184.

(2) Véase Olivar Bertrand, op. cit., p.204.

ta, manos en los bolsillos, tupé de farandul napolitano. Le faltaban la mona sobre el sombrero y el perro sabio con el platillo para recoger los cobres." (1).

Entre espadas, y políticos progresistas, se mueve el republicano Paúl y Angulo(2), que busca aliar los intereses de los entorchados con los del pueblo. En tratos con el General Prim, sobre la base de un cambio total, no titubea en comprar la voluntad de los contrabandistas para armar a los revoltosos: "antes de medianoche quería tener doscientos hombres bien equipados"(202). Armar al pueblo soberano era el acuerdo de la "Estrella de Gades", y Paúl y Angulo sabía untar a los carabineros y tratar la "faena" con el Emperador de Puntales, patriota contrabandista "con aretes en las orejas, con el costurón de un chirlo"(203); el que tenía "las mejores hechuras para Emperador del Ibérico Ruedo"(203), de ese ruedo republicano que solo se podía instaurar, según algunos, con la intervención activa de la plebe.

A medida que la acción avanza, un personaje se va destacando como protagonista de la rebelión, dentro del juego multitudinario; nos referimos al General Prim:

"Metido en la rueda de sus acólitos, aracoleando un hipotético corcel, arengaba que la revolución sería un alegre fuego de pólvora." (3).

(1) BE, ed. cit., p. 161.

(2) Director de "El Combate", fue "diputado célebre por su fanatismo revolucionario de la minoría republicana", según los Reflejos de la revolución, de Francisco Flores García, cit. por Olivar Bertrand, op. cit., p. 277. Véase también Natalio Rivas, Estampas del siglo XIX, Madrid, Nacional, 1947, pp. 293-297. Durante su estadía en Méjico, Valle Inclán había escrito sobre el revolucionario republicano, y después le dedicó varios artículos en "Ahora", de Madrid, publicados el 2, 13, 16 y 28 de agosto, y el 20 de setiembre de 1935.

(3) BE, ed. cit., p. 186. Recordemos que este primer plano lo hallamos ya en "Aires nacionales". Cfr. cap. V, p. 173.

De este modo, después de haber convertido al personaje colectivo en actor principal de su obra, Valle Inclán parecería retornar a la técnica de las primeras novelas, con un individuo protagonista y un coro.

De ese General que se va perfilando como protagonista, el Conde de Reus, Valle Inclán subraya el perfil altanero, la ideología antidemocrática, la solemnidad verbal y sus cabildeos, no muy claros, con las diversas facciones. Le hace recordar, con fogosa arrogancia y empaque teatral, sus grandes horas en África, ante amigos y compañeros de armas:

"¡Mi vida, señores, la respetan las balas! Soy providencialista, y creo que la respetan para abrir una nueva senda en los destinos de España." (1)

Convencido del papel mesiánico que la historia le depara, el General Prim de Valle Inclán agrega, después de conocer el complot que se tramaba contra su vida:

"...La última baza será la mía y haré rodar el Trono de España." (2)

Partidario de la monarquía constitucional, rehúsa el apoyo de las masas y la condición de caudillo de las democracias que le auguran:

"Me temo mucho que nuestro amado pueblo desconozca el justo medio y lo pierda todo. A rastras o por las nubes: esclavitud o anarquía." (3).

Tales ideas no le impedían realizar "tratos púnicos"-título del libro cuarto-con las ilusionadas democracias, a la par que "mentía promesas al modelantismo palaciego que iniciaba una conjura favorable al Príncipe Alfonso" (180). Mientras tanto, su instinto le aconsejaba

(1) BE, ed. cit., p. 163.

(2) Ibidem, p. 185.

(3) Ibidem, p. 161.

pactar también con la causa de Don Carlos. Finalmente, la imagen de Valle Inclán se completa cuando lo evoca con "albures de cuartel y arrogancia de matante"^{p.}(181), y se resume en el retrato del General que cierra el capítulo décimo de "Tratos púnicos":

"El Emigrado de Londres, oportunista y capcioso, sin doctrina y sin credo, cabildeaba, con segundas miras, el abrazo de todas las fracciones revolucionarias, bajo el señuelo rojo y gualda de la voluntad nacional. Hacha la revolución... juzgaba inmediata la desavenencia de los bandos extremos...

.....
presumía que, puesto el ros sobre una ceja, tosiendo fuerte y echando roncós podía ser el salvador de España."(1)

Valle Inclán ha vuelto a la estampa inicial de "Aires nacionales"(2), y esto confirma una consecuente visión crítico-estética del momento histórico y de sus personajes. En Baza de espadas el tono general parece haberse hecho más serio, sin perder la mordacidad esperpéntica, y son menos insistentes los arbitrios que hemos considerado características del esperpento.

VIII.4. Recursos configuradores del esperpento.

La animalización es escasa: aunque persiste la imagen del gallo, con los cacareos "calderonianos" de López de Ayala (pp. 42, 44), y se califica de caprina la risa de Asmodeo (p. 15), de perruna la expresión de Cánovas (p. 19), y de lechuzas a las camarillas (p. 49), el recurso aparece aplicado con más frecuencia a personajes de pueblo. Ahora son loros y cotorras los marineros que ordenan las maniobras de a bordo (p. 53); el Pollo de los Brillantes tiene ojos y brazos de rana (passim) y llueven sobre su compinche don Teo, las caracterizaciones de rata (pp. 59, 61), gato (p. 103) y raposo (p. 144). La figura del escuerzo,

(1) BE, ed. cit., pp. 180-181.

(2) Cfr. cap. V, pp. 139 y 173.

que vimos surgir en Viva mi dueño, aparece una vez para nombrar al Boy—"el escuerzo calmuco arrugaba las cejas"(p.111)-, al que también se lo ha llamado cernícalo(p.64). Son curiosas las imágenes zoológicas que el escritor atribuye a doña Baldomera, ya que nos recuerdan las que con frecuencia definen actitudes de la Reina en las novelas anteriores: "Pechona y rozagante...tenía un mecimiento de oca"(p.111). Y poco más adelante: "Doña Baldomera los acogió haciendo bucheos de paloma"(p.118).

Son pocos los ejemplos de muecas y automatismos: Asmodeo se mueve y saluda con gestos y "títere de monosabio"(p.14); el General Dulce es un "madejón de huesos", sobre cuya cara fúnebre hace cabriolas la borla del gorro de cuartel(p.31); el Capitán Hódenas, de la Segunda Compañía de Cantabria, es "un barrilete rizado, pequeño, con tacones de bailarín"(p.36); Arsenio Petrovich Gleboff, el "mozalbete hurafío, desmedrado, greñudo", muestra "la máscara de calmuco"(p.62). La Sofí gesticula "con escorzo epiléptico"(p.88), mientras Indalecio se alarma con "mueca forzada y patibularia"(p.88). Cínico y felón es el rictus que apunta en don Teo; irónico, por momentos, el del gigante esclavo; y cristobalona siempre la estampa de Fernández Vallín(passim). Bajo la luna, la figura de don Teo, que "sale corriendo de su escondite y bate las manos"(p.132), semeja la de un fantoche.

Uno de los personajes más castigados en este proceso de deformación esperpéntica, es el Brigadier Miláns de Bosch, que, según la historia, acompañó a Prim cuando este general abandonó a La Habana para ir a Estados Unidos, y a cuyo lado conspiró en Londres. El escritor lo observa, precisamente, en la casa de Prim, cuando despierta, por sus gritos y gestos, una mueca de lástima en el rostro de su camarada:

"Saludaba a lo payaso en medio del salón; vestido con elegancia de viejo estrafalario. Era muy pino y delgado: Las cejas blancas y las pupilas extremadamente negras, las piernas de alambre y el pisar sobre huevos, que imponen los ojos de gallo." (1).

Caracterización zoológica, caricatura y automatismo-"el alegre estafermo se disculpó haciendo una pirueta"(p.169)-, tres recursos en una sistemática humillación del hombre.

Escenas de lágrimas, pases de lanceros, movimientos de brazos traspasados de "teatral silencio"(p.58), "encanto melodramático de figura de cera"(p.96), novelaría y romanticismo con "bramido melodramático"(p.113), se suceden a cada momento en el diseño de situaciones y de gestos. El autor abunda en el uso de la teatralería para esperpentizar, sobre todo, a la gente de pueblo y a los militares. Solo una vez, y al finalizar ya la obra, se lo aplica a López de Ayala, pomposo y retórico, "jugando la comedia"(p.218); en cambio, recurre persistentemente a ese motivo, para mofarse, por ejemplo, del histrionismo del chulapo Indalecio y su meretriz. Mientras aquél, atado al cepo, "con vanidad de primer actor, ganoso de aplausos, declamaba su monólogo de melodrama"(p.115), la Sofí simulaba convulsiones epilépticas, y "dramática, con el cuchillo sobre el pecho, ponía los ojos adoloridos en Fermín"(p.138).

Si el pueblo es exhibicionista y teatral, no lo son menos los "farolones" de la conjura, y en especial el propio General Prim, que abraza a sus congéneres "siempre con exceso de comediante en tablas" (p.161), y recita con "arranque teatral y gesto fogoso de farsa mediterránea"(p.163). El juego de la comedia llega hasta los estrados regios, y Don Carlos, el Pretendiente, entra en ella con "gesto de galán que en-

(1) BE, ed. cit., pp.168-169.

saya grandes papeles: Como ante un espejo [siempre el elemento clave de lo esperpéntico] proyectaba la bella figura ante la Historia." (p. 176).

El recurso paródico funciona frecuentemente y, como siempre, por obra de la cita literaria, la mitológica y la histórica. El recuerdo del Dos de Mayo es, una vez más, el medio para menoscabar un histórico alarde de heroísmo:

"El Capitán Panchito Ródenas, con la esquila de la viuda sobre el corazón, archivada en los aforros del levitín, sentía palpitaciones heroicas:
-Yo respondo de mis leones de Cantabria.
Risas baladronas de Paúl y Angulo:
-¡Eso tiene música de Dos de Mayo!" (1).

"Idus julianos" llama el autor a aquellos días en que la loggia "La Antorcha de Gádes" envía secretamente a Londres, a sus asociados; al mismo tiempo el escritor reduce la conjura a unas simples "gárgaras" (p. 211), a puro barullo. En Calais, enterado Prim del aplazamiento que ha sufrido el motín gaditano, le dice a su amigo Ruiz Zorrilla:

"...Me joroba haber interrumpido la cura de mi achaque por ese fandango de Cádiz." (2).

El aparato teatral del valentón Indalecio, que canta su amor a la Sofi mientras permanece amarrado al cepo, despierta la atención de todo el pasaje de tercera, y el Capitán Estévez destaca graciosamente la escena, con una referencia literaria: "¡Más éxito que Tamberlick en Puritanos!" (p. 97). Paúl y Angulo, los ojos ligeramente enrojecidos, califica al galán de "un Espronceda de Ceuta", en tanto que a la Sofi, que representa el drama de la mujer desgraciada dispuesta a tirarse por la borda, la trata con "guasa chispona: - ¡Una artista! ¡Esta canta La Traviata!"; y añade, con crueldad avivada por el vaso de jerez:

(1) BE, ed. cit., p. 45.

(2) Ibidem, p. 216.

"- ¡Una Ristori!" (pp.98-99).

En fin, los ejemplos podrían multiplicarse, pero es innecesaria la insistencia, ya que la nota de remedo funciona en la misma forma que en las otras obras. Anotemos, para concluir, que hay solo dos alusiones cervantinas, las que, a diferencia de casos anteriores, no se utilizan como elemento de deformación esperpéntica(1).

VIII.5. Conclusiones finales.

A través de la experiencia estética que hemos presentado, se observa que Valle Inclán usa, curiosamente, como materia para sus composiciones artísticas, las visiones muy próximas de la política y la historia de su tiempo, siempre con bastante libertad. El ciclo que comenzaba con Luces de bohemia partía de la sátira, rebosante de alusiones inmediatas; al terminar el ciclo esperpéntico con Baza de espadas, obra fragmentaria, vuelven a aparecer menudas referencias a lo histórico, que el autor hubiera aliviado, quizá, en sucesivas correcciones. Tal como ha llegado a nosotros la pieza, no puede asegurarnos de cuál hubiera sido la evolución ulterior de la fórmula del esperpento, lograda plenamente y definida en La corte de los milagros y en Viva mi dueño. Con respecto a esas obras, Baza de espadas es un apéndice, que confirma nuestras observaciones anteriores(2) y no introduce en ellas mo-

(1) "Mi alma, como mi vitola, es la de Sancho Panza", confiesa, con sencillez, el Capitán Estévez al Conde de Reus. BE, ed. cit., p.160. Quijotesca, según el General Cabrera, debe ser la actitud del Pretendiente legitimista: "Don Carlos, al recoger la herencia paterna y proclamar sus derechos, está imposibilitado moralmente para dar un manifiesto liberal al pueblo español. Yo, aun creyendo ese camino el mejor, tampoco puedo aconsejárselo. Me contradigo; pero me satisface que haga en esta ocasión el Don Quijote". Ibidem, p.172.

(2) Cfr. cap. II, pp.55-56.

dificaciones fundamentales:

El esperpento es la forma plástica de una concepción entre dramática y narrativa, esteticista y grotesca, de la realidad española declinante a fines del siglo XIX y comienzos del siguiente. Como en los Sueños de Quevedo y los Caprichos de Goya, el esperpento nos remite a una imagen nacional que asume críticamente, a través de formas "inobjetivas" que anuncian las experiencias de la vanguardia europea.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- * Richard Aldington(ed.), The Religion of Beauty: Selections from the Aesthetes, London, 1950.
- Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, Salamanca, Anaya, 1971.
- Enrique Anderson Imbert, La crítica literaria contemporánea, Buenos Aires, 1957.
- "Formas de la novela contemporánea", en su Crítica interna, Madrid, Taurus, 1961, pp. 261-279.
- Anna Balakian, Literary Origins of Surrealism, New York, 1947. Trad. española, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957.
- El movimiento simbolista, juicio crítico, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Mariano Baquero Goyanes, Problemas de la novela contemporánea, Madrid, Ateneo, 1956.
- Proceso de la novela actual, Madrid, Rialp, 1963.
- Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970.
- Roland Barthes, Essais critiques, París, 1964. Trad. española, Barcelona, 1967.
- "Introduction a l'analyse structurale des récits", Communications, 8 (1966), 1-27. Trad. española, Buenos Aires, 1970.
- Eric Bentley, The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society, London, 1968.
- Life of the Drama, London, 1965.
- Roger Besus, Barbey D'Aurevilly, París, 1957.
- Wayne C. Booth, The Retic of Fiction, Chicago, 1961.
- Jean Paul Borel, Théâtre de l'impossible, Neuchâtel, 1963. Trad. española, Madrid, 1966.
- Lawrence Bowling, "What is the Stream of Consciousness Technique", PMLA, LXV(1950), 333-345.
- Michel Butor, "La novela como búsqueda", en su Sobre literatura, Barcelona, 1960.
- Roger Caillois, Sociología de la novela, Buenos Aires, Sur, 1942.
- * Albert Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France chez les der-

- niers romantiques et les premiers réalistes, París, 1959.
- Benedetto Croce, La estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari, Laterza, 1928.
- S.W. Dawson, Drama and the Dramatic, London (Col. "The Critical Idiom", 11), 1970.
- Elizabeth Dipple, Plot, London (Col. "The Critical Idiom", 12), 1970.
- Víctor Erlich, Russian Formalism, The Netherlands, 1969 (3a ed.).
- Luis Farré, Categorías estéticas, Madrid, Aguilar, 1967.
- Melchor Fernández Almagro, "Esquema de la novela española contemporánea", Clav, I, n.º 5 (1950), 15-28.
- Rafael Ferreres, "Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho", CHA, XXVI, n.º 73 (1956), 66-84.
- Edward Morgan Forster, Aspects of the Novel, London, 1927.
- * Northrop Frye, Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton, 1957.
- Delfín L. Garasa, Los géneros literarios, Buenos Aires, Columba, 1969.
- Francisco García Pavón, Teatro social en España (1895-1962), Madrid, Taurus, 1962.
- Juan Carlos Ghiano, Los géneros literarios, Buenos Aires, Nova, 1961.
- Lucien Goldman, Pour une sociologie du roman, París, Gallimard, 1964.
- Carlos González Salas, "Notas sobre la generación de 1898", Ab, XI, n.º 3 (1947) 421-435.
- Paul Goodman, The Structure of Literature, Chicago, 1954. Trad. española, Madrid, 1971.
- Henri Gouhier, La obra teatral, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Juan Goytisolo, Problemas de la novela, Barcelona, 1959.
- Helmut Hatzfeld, A Critical Bibliography of the New Stylistics, Chapel Hill, N.C., 1953. Trad. española, Madrid, 1955.
- Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley, 1959. Trad. española, Santiago de Chile, 1969.
- Vladimir Jankélévitch, L'ironie, París, Flammarion, 1964.
- R.V. Johson, Aestheticism, London (Col. "The Critical Idiom", 3), 1969.
- Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1954.

Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura, Buenos Aires, Nova, 1964.

Jacques Lethève, "Un mot témoin de l'époque 'fin de siècle': esthète", RhI, LXIV, n° 3 (1964), 436-446.

Percy Lubbock, The craft of fiction, London, 1921.

Gyorgy Lukács, Saggi sul realismo, Torino, 1944. Trad. española, Buenos Aires, 1965.

La théorie du roman, Genève, 1963. Trad. española, Buenos Aires, 1966.

René Marill-Albérès, Histoire du roman moderne, Paris, 1962. Trad. española, México, 1966.

Amadée Mas, La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo, Paris, 1957.

D.C. Muecke, Irony, London (Col. "The Critical Idiom", 13), 1970.

José Ortega y Gasset, Ideas sobre la novela, Madrid, 1925.

Luigi Pirandello, L'umorismo, Firenze, 1920. Trad. española, Buenos Aires, 1946.

* Louise Rosenblatt, L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne, Paris, 1931.

Agustín del Saz, Teatro social hispanoamericano, Barcelona, 1957.

Robert Schöles y Robert Kellogg, The nature of narrative, New York, Oxford, U.P., 1966.

Joseph Shipley, Dictionary of world literature: criticism forms technique, New York, 1942. Trad. española, Barcelona, Destino, 1962.

Étienne Souriau, "Art et vérité", RPhi, CXV, n° 3-4 (1933), 161-201.

Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", Communications, 8 (1966), 125-151. Trad. española, Buenos Aires, 1970.

Guillerm@ de Torre, Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, 1925.

Problemática de la literatura, Buenos Aires, 1951.

"Generaciones y movimientos literarios", CHA, LXV (1966), 10-18.

Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, Madrid, Guadarrama, 1968.

* Manuel Tuñón de Lara, La España del siglo XIX (1808-1914), París, Club del libro español, 1960.

Miguel de Unamuno, "En torno al casticismo", en su Ensayos, I, Aguilar, 1964, pp. 23-140.

René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, Madrid, 1953.

René Wellek, History of modern criticism, New Haven, Yale, U.P., 1966. Esp. vols. III y IV. Trad. española, Madrid, Gredos, 1959-.

William K. Wimsatt, Jr. y Cleanth Brooks, Literary criticism: a short history, New York, 1957. Esp. caps. 22 y 30.

BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

José Alberich, "Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle Inclán", HR, XXXIII, nº 4 (1965), 360-382.

308. "Cara de plata, fuera de serie", BHS, XLV, nº 3-4 (1968), 299-

Alvaro Alcalá Galiano, "Un hidalgo de las letras: Don Ramón del Valle Inclán", Nac (Sup.) (2, junio, 1929), 2.

Amado Alonso, "Estructuras de las Sonatas de Valle Inclán", Verb, XXI, nº 71 (1928), 7-42. Rep. en su Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1960, pp. 206-239.

291. "La musicalidad de la prosa en Valle Inclán", Ibid., pp. 249-

* Dictino Alvarez, Cartas de Rubén Darío (Epistolario del poeta con sus amigos españoles), Madrid, Taurus, 1963.

Isabel de Ambía, "Magia en la vida y en la obra de don Ramón María del Valle Inclán", CLC, nº 18 (1946), 479-484.

J. Amor y Vázquez, "Los galaicismos en la estética valleinclanesca", RHM, XXIV, nº 1 (1958), 1-26.

Andrés Amorós, "Leyendo Luces de bohemia", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 271-282.

Enrique Anderson Imbert, "El escamoteo de la realidad en las Sonatas de Valle Inclán", Real, III, nº 4 (1948), 39-53. Rep. en su Crítica interna, Madrid, Taurus, 1961, pp. 206-239.

Andrenio [Eduardo Gómez de Baquero], "Valle Inclán: las novelas de la guerra carlista", en su Novelas y novelistas, Madrid, Calleja, 1918, pp. 217-243.

(1923), 7-14.

"Valle Inclán, novelista", LP, IV, nº 32

de las guerras civiles", en su De Gallardo a Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, pp. 233-247. Esp. 238-240.

Luis Araquistáin, "Valle Inclán en la Corte", Nos, XIV, nº 136 (1920), 144-146. Rep. en su El arca de Noé, Valencia, 1926, pp. 45-48.

Arb, XI, nº 36 (1948). [Homenaje a la generación del 98. Esp. arts. de Pedro Lain Entralgo, Germán Bleiberg, Gonzalo Torrente Ballester y Hans Juretschke].

Roberto Armijo, "Los dos Valle-Inclán", CultS, nº 33 (1964), 97-100.

Beatriz Arregui y Olaechea, "La frase Siglo XX en Flor de santidad de Valle Inclán", BHIL, nº 5 (1949), 25-101.

Charles Aubrun, "Les débuts littéraires de Valle Inclán", BHi, LVIII, nº 3 (1955), 331-333.

Juan B. Avalle-Arce, "La esperpentización de Don Juan Tenorio", Hispa, nº 7 (1959), 29-39.

"Una versión moderna de la leyenda del corazón comido", HR, XXVIII, nº 2 (1960), 151-153.

* "La España de Valle-Inclán", SyU [65] (1966), 51-62.

Francisco Ayala, "Valle-Inclán and the Invention of Character", Valle-Inclán. Centennial Studies, Texas, 1968, pp. 27-39.

Cándido Ayllón, "Experiment in the Theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín", HispaCal, XLVI, nº 1 (1963), 49-56.

Manuel Azaña, "El secreto de Valle Inclán", en su Invencción del "Quijote" y otros ensayos, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, pp. 245-261.

Azorín [José Martínez Ruiz], Charivari, Madrid, 1913. Rep. en OC, Madrid, Aguilar, 1947, vol. I, pp. 243-287.

"Galicia", en su El paisaje de España visto por los españoles, Madrid, 1917, pp. 35-42. Rep. en OC, vol. III, pp. 1132-1142. Esp. 1139-1142.

"La generación de 1898", en su Clásicos y modernos, Madrid, 1913. Rep. en OC, vol. II, pp. 896-914. Esp. 908-914.

"Las influencias literarias" y "Valle Inclán y América", en su Madrid, Madrid, 1941. Rep. en OC, vol. VI, pp. 207-209 y 210-211.

"Prólogo a las 'Obras Completas' de Valle-Inclán", Madrid, Rivadeneyra, 1944, vol. I. Rep., con otros arts. ["Valle-Inclán", "Valle-Inclán en 1897", "Valle-Inclán, el poeta" y "El esperpento"], en OC, 1954, vol. IX, pp. 1253-1273.

Varios hombres y alguna mujer, Barcelona, Aedos, 1962.

José A. Balseiro, "Valle Inclán, la novela y la política", HispaCal, XV, nº 4 (1932), 437-464. Rep. en At, XXIII, nº 65 (1933), 63-90.

* Cuatro individualistas de España (Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle Inclán, Baroja), Chapel Hill, N.C., 1949, pp. 120-196.

César Barja, Libros y autores contemporáneos, Madrid, 1935, pp. 360-421.

- Pío Baroja, "Divagaciones apasionadas", OC, Madrid, 1948, vol. V, pp. 491-563.
 "El horroroso crimen de Peñaranda del Campo", Ibid., vol. VI, pp. 1255-1276.
 "Galería de tipos de la época", Ibid., 1949, vol. VII, pp. 803-966. Esp. 845-851 y 855-858.
- Ricardo Baroja, "Valle Inclán en el café", LP, IV, n^o 32 (1923), 46-59.
Gente del 98, Barcelona, 1952.
- David Bary, "Un tango, una farsa y un esperpento", Ins, n^o 191 (1962), 7.
 "Notes on Los cuernos de don Friolera", HispCal, XLVI, n^o 1 (1963), 81-83.
- Ángel Battistessa, "Son de muñeira: Notas sobre la lírica de Valle Inclán", Nos, I, n^o 2 (1936), 126-138.
Petas y prosistas españoles, Buenos Aires, 1943, pp. 33-51.
- Rafael Benítez Claros, "Metricismos en las Comedias bárbaras", RLit, III, n^o 6 (1953), 247-291.
 "Aspectos expresivos de Valle-Inclán", NT, XXVI, n^o 149 (1966), 502-511.
- Manuel Bermejo Marcos, "Valle-Inclán, único. Notas para un acercamiento al autor de los esperpentos", CI, n^o 6 (1966), 39-64.
- José María Blecuá, "Valle-Inclán en la revista España", CHA, LXVII, n^o 199-200 (1966), 521-529.
- Jean Paul Borel, "Reflexiones sobre un retablo", Ins, XVI, n^o 176-177 (1961), 7.
- Mary Borelli, "El grotesco poético de Valle-Inclán. La pipa de Kif", LNéo, LIV, n^o I (1960), 7-10.
Sulla poesia di Valle-Inclán, Torino, Palatine, 1961.
- * "Valle-Inclán, Poet of Sarcasm", HispCal, XLIV, n^o 2 (1961), 266-268.
- Harold Boudreau, "Banditry and Valle Inclán's Ruedo ibérico", HR, XXXV, n^o 1 (1967), 85-92.
 "The Circular Structure of Valle-Inclán's Ruedo ibérico", PMLA, LXXXIII, n^o 1 (1967), 128-135.
 "The Creation of Valle-Inclán's Sacrilegio", Sy, XXIII, n^o

1(1968),16-24.

Carmen Bravo-Villasante,"El lenguaje esperpéntico de Valle Inclán",CHA LXVII,nº 199-200(1966),451-454.

J.L.Brooks,"Valle Inclán and the Esperpento",BHS,XXXIII,nº 3(1956),152-164.

"Los dramas de Valle Inclán",EDMP,VIII,1957,vol.I,177-198.

Manuel Bueno,"Días de bohemia",LP,IV,nº 32(1923),41-45.

Antonio Buero Vallejo,"De rodillas, en pie, en el aire",ROcc,XV,nº 44-45 (1966),132-145.

* Julio Burell,"Escritores jóvenes",Imp(Sup.de los lunes)(17,marzo,1902).

José Caamaño Bournacell,"Los dos escenarios de La media noche",PSA, XLIII,nº 127(1966),135-150.

* Gloria Caballero,Valle Inclán. Epocas en su producción,Méjico,Biblioteca Mejicana,1946.

José Calero Heras,"La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle Inclán",Pr,II,nº 2(1971),257-271.

Luis Calvo,"El día de don Ramón del Valle Inclán",ABC(Madrid,3,agosto,1930).

Richard Callan,"Satire in the Sonatas of Valle Inclán",MLQ,XXV,nº 3 (1964),330-337.

Jean Camp,"Ramón María del Valle Inclán, prince d'un art baroque et somptueux",AvSc,nº 292(15,julio,1963),8-9.

José Luis Cano,"Retorno de Valle Inclán",Ins,XIII,nº 140(1958),6-7.

"Valle-Inclán and Contemporary Spain",Valle-Inclán. Centennial Studies,Texas,1968,97-122.

Alfredo Carballo Picazo,"Antonio Machado y Valle-Inclán",CHA,LIV,nº 160 (1963),6-17.

Joaquín Casaldueiro,"Elementos funcionales en las Sonatas de Valle-Inclán",Clav,V,nº 2(1954),20-27.Rep.en su Estudios de literatura española,Madrid,Gredos,1962.

Julio Casares,Crítica profana,Madrid,Colonial,1916,pp.17-130.Reimp.en Madrid,1931 y en Buenos Aires,1944.

Alfonso R.Castelao,"Galicia y Valle Inclán",RBC,XLII,nº 3(1938),206-220.

Camilo José Cela, "Las memorias de Baroja y la última cuartilla de Valle Inclán", Clav, I, n.º 2 (1950), 38-41. Esp. 40-41.

"Valle Inclán y Unamuno", en su Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles, Barcelona, Aedos, 1961, pp. 17-25.

José Cepeda Adán, "El fondo histórico-social de Luces de bohemia", CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966), 227-246.

CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966). [Homenaje con motivo del centenario].

Gerard Cox Flynn, "The Adversary: Bradomín", HR, XXIX, n.º 2 (1961), 120-133.

"Casanova and Bradomín", Ibid., XXX, n.º 2 (1962), 133-141.

"Bagatela of Valle Inclán" Ibid., XXXII, n.º 2 (1964), 135-141. Trad. española en APCH, 281-287.

* "Psíquismo: the Principle of the Sonatas of Don Ramón del Valle Inclán", SyU [65] (1966), 202-206.

* CuEG, n.º 65 (1966). [Homenaje con motivo del centenario].

Raúl Chávarri, "Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana", CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966), 439-444. [Trata de la influencia de Valle Inclán sobre algunos autores hispanoamericanos].

Pierre Darmangeat, "Valle Inclán y Barbey D'Aurevilly", SL (1. marzo, 1936), 2.

José Deleito Piñuela, Origen y apogeo del género chico, Madrid, 1949.

Pedro Díaz Ortiz, "Valle Inclán y el teatro contemporáneo", CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966), 445-450.

Guillermo Díaz Plaja, Modernismo frente a 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, passim.

El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología, Barcelona, Gili, 1956, pp. 54-57.

Las estéticas de Valle Inclán, Madrid, Gredos, 1965.

Carlos Disandro, "Grotescos en el teatro de Valle Inclán", Log, III (1944), 346-365.

Ricardo Domenech, "Quien lleva dentro de sí un mundo verdadero: I, II", Ins, XVI, n.º 176-177 (1961), 15; y III, Ibid., n.º 178 (1961), 10.

"Para una visión actual del teatro de los esperpentos" CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966), 455-466.

* Dorio de Gádex [Rey Moliné], De los malditos, de los divinos... (Anécdotas

Claude Dumas, "Une source mexicaine de Valle-Inclán dans la Sonata de estío", BHi, LXVIII, nº 3-4 (1966), 309-322. [Trata de una nueva fuente: la novela mejicana, Ángel del porvenir, de Justo Sierra].

Peter N. Dunn, "Baroja y Valle Inclán. La razón de un plagio", RHM, XXXIII, nº 1-2 (1967), 30-37.

Manuel Durán, "Del Marqués de Sade a Valle Inclán", Asom, X, nº 2 (1954), 40-47.

"La técnica de la novela y la generación del 98", RHM, XXVII, nº 1 (1957), 14-27. Esp. 25-27.

"Valle Inclán o la animación de lo irreal", Ins, nº 176-177 (1961), 2.

"Valle Inclán y el sentido de lo grotesco", PSA, XLIII, nº 127 (1966), 109-131.

* Juan de la Encina, "Retratos de Valle Inclán", Sl (7, enero, 1936).

"Encuestas sobre el teatro de Valle-Inclán", Ins, nº 176-177 (1961), 4-5. [Responden Azorín, Buero Vallejo, Fernando Lázaro, Pablo Martí Zaro, Ser-Nerva, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Prego, Claudio de la Torre, Alfonso Sastre y Sitja Príncipe].

Joaquín de Entrambasaguas, "Leyendo a Valle Inclán", CLC, nº 18 (1946), 539-591.

Antonio Espina, "Tirano Banderas", ROcc, XV, nº 44 (1927), 274-279.

Patricio Esteve, "Aproximación al platonismo de Valle-Inclán (Reflexiones sobre la caverna)", CI, nº 6 (1966), 65-82.

John Falconieri, "Tirano Banderas: su estructura esperpéntica", QIA, IV, nº 28 (1962), 203-206.

Delia Fein Pastoriza, "El idioma de Valle Inclán en su obra: Romance de lobos", BF, IV, nº 25-26-27 (1944), 85-94.

Melchor Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle Inclán, Madrid, Edit. Nacional, 1943.

* (1942), 47-65. "Bradomín y su ronda de amor", Esc, VII, nº 18

William L. Fichter, "Primicias estilísticas de Valle Inclán", RHM, VIII, nº 4 (1942), 289-298.

Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle Inclán anteriores a 1895..., México, El Colegio de México, 1952.

- * T. Folley, "Valle Inclán: a Comparative Study in Modernism", NVH, XII, (1964), 10-13. <
- David Foster, "La estructura expresionista en dos novelas de Valle-Inclán", ETL, I, nº 1 (1972), 43-63.
- Jean Franco, "The Concept of Time in El ruedo ibérico", BHS, XXXIX, nº 3 (1962), 177-187.
- Dionisio Gamallo Fierros, "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán", ROcc, XV, nº 44-45 (1966), 343-366.
- Manuel García Blanco, "Lenguaje en Valle-Inclán", GL, I, nº 18 (15, set., 1927), 4.
- Eugenio García de Nora, "La novela española contemporánea (1927-1960)", Madrid, Gredos, 1958, vol. I, cap. III.
- Manuel García-Pelayo, "Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán", ROcc, XV, nº 44-45 (1966), 257-287.
- Domínguez García-Sabell, "Don Ramón del Valle Inclán", Ins, nº 176-177 (1961) 1 y 19.
- Ramón Garcíasol, "Luces de Valle-Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 283-302.
- Alberto Ghirardo, "El archivo de Rubén Darío", Santiago de Chile, 1940, pp. 303-307. [Carta de Sawa a Darío]. Reimp. en Buenos Aires, Losada, 1943.
- Ildefonso Manuel Gil, "De Baroja a Valle-Inclán", CHA, LX, nº 178 (1964), 36-44.
- "Las 'víctimas inocentes' en Valle-Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 303-315. Rep. en Valle-Inclán. Centennial Studies, Texas, 1968, pp. 41-62.
- José Gómez Marín, "La idea de sociedad en Valle-Inclán", Madrid, Taurus (Cuadernos 76), 1967.
- Gaspar Gómez de la Serna, "Las dos Españas de don Ramón del Valle Inclán", Clav, III, nº 17 (1952), 17-32. Rep. en su España en sus episodios nacionales, Madrid, 1954, pp. 53-99.
- Ramón Gómez de la Serna, "Ramón del Valle Inclán", en su Retratos contemporáneos, Buenos Aires, Sudamericana, 1941, pp. 271-340.
- Don Ramón María del Valle Inclán, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
a
- Nostalgias de Madrid, Madrid, El Grifón de Plata, 1956, passim.
- Pedro A. González, "Los cuernos de don Friolera", LT, II, nº 8 (1954), 45-54.

Andrés González Blanco, Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días, Madrid, 1909, pp. 780-804. Páginas reproducidas en su Los contemporáneos, 3a serie, París, Garnier, Hnos, 1910, pp. 1-44.

Los dramaturgos españoles contemporáneos..., Valencia, Cervantes, 1917, passim.

Emilio González López, "Valle-Inclán y Curros Enríquez", RHM, XI, nº 3-4 (1945), 215-226.

"El Cuento de abril de Valle-Inclán: sus fuentes y su arte", RHM, XXXII, nº 3-4 (1966), 186-190.

Nicolás González Ruiz, La literatura española, Madrid, Pegaso, 1943, pp. 55-65.

Henri Gouhier, "Le théâtre espagnol à Paris", TR, nº 186-187 (1963), 113-117.

Luis Gracia, "Deformación de la realidad española en Ramón del Valle Inclán y Ramón Gómez de la Serna", Hor, IV, nº 7-8 (1960-61), 59-74.

Luis S. Granjel, "Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa", CHA, LXV, nº 195 (1966), 430-444.

"Maestros y amigos del 98: Ciro Bayo", Ibid., LXIX, nº 206 (1967), 201-218.

Sumner M. Greenfield, "Reflejos menores en el espejo cóncavo", Ins, nº 176-177 (1961), 16.

"Stylization and Deformation in Valle Inclán's La Reina Castiza", BHS, XXXIX, nº 2 (1962), 78-89.

"Madrid in the Mirror: España de La Hija del Capitán", HispCal, XLVIII, nº 2 (1965), 261-266.

"Valle Inclán en transición: una brujería dialogada", LT, nº 51 (1965), 175-192.

Ramón María del Valle Inclán. Anatomía de un teatro problemático, Madrid, Fundamentos, 1972.

Alfredo de la Guardia, "Tragicomedia de Valle Inclán", Nac (Supl.), 1, set., 1940), 2.

Obdulia Guerrero, "Sobre las Comedias bárbaras de Don Ramón del Valle-Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 467-481.

Jorge Guillén, "Valle Inclán y el 98", LP, IV, nº 32 (1923), 70.

Daniel E. Gulstad, "Parody in Valle Inclán's Sonata de Otoño", RHM, XXXVII, nº 1-2 (1970-71), 21-31.

Ricardo Gullón, Direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1964, passim.

"Técnicas de Valle-Inclán", PSA, XLIII, nº 127 (1966), 21-79.

"Reality of the Esperpento", Valle-Inclán. Centennial Studies, Texas, 1968, pp. 123-137. Rep. en su La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1969, pp. 100-112.

Pablo Herrero, "Valle-Inclán dramaturge", TP, nº 13 (1955), 24-30.

Juan Antonio Hormigón, Ramón del Valle Inclán. La Política. La Cultura. El Realismo. El Pueblo, Madrid, 1972.

Eleazar Huerta, "El esperpento", At, LXVII, nº 200 (1942), 108-123.

Ramón Iglesia, "El reaccionarismo político de la generación del 98", CA, VI, nº 5 (1947), 91-99.

Carmen Iglesias, "El esperpento en la obra de Valle-Inclán", CA, XVIII, nº 13 (1959), 247-263; y nº 4 (1959), 212-233.

Índice de Artes y Letras, IX, nº 74-75 (Madrid, 1954), 1 y 19-27. [Artículos, fotografías, autógrafos, textos inéditos].

Índice Literario, V (Madrid, 1936), 1-5. [Comentarios de Azorín, R. Baroja, Benavente, S. Bueno, J. R. Jiménez, Madariaga, Unamuno].

Ins, XXI, nº 236-237 (1966). [Homenaje con motivo del centenario].

Alberto Insúa, Memorias, Madrid, Tesoro, [1952].

* Michel Ithurbide, La troisième guerre carliste dans le roman historique, París, 1954.

Hans Jeschke, La generación de 1898, Madrid, 1954, passim.

* Juan R. Jiménez, "La lengua de Valle Inclán", Sl (7, enero, 1936).

"Ramón del Valle Inclán (Castillo de quema)", Sl (26, enero 1936). Rep. en University of Miami Hispanic-American Studies, nº 2 (1941), 112-113.

André Joucla-Ruau, "De François-René a Ramón María Chateaubriand, source de Valle-Inclán?", Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, pp. 445-461.

"Valle-Inclán et José María Arguedas. De Romance de lobos a Todas las sangres: reminiscences ou confluences", Colloque d'Etudes Péruviennes, Aix-en-Provence, Annales de la Faculté des Lettres, 1967, pp. 141-176.

David Lagmanovitch, "La visión de América en Tirano Banderas", HuT, III, nº 6 (1955), 267-278.

- Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, Madrid, Diana, 1945; passim Reimp. en Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- * Juan Liscano, "De Valle-Inclán a Miguel Ángel Asturias", E, XXXVI, nº 345-346 (1958), 180-191.
- Pierre de Luz, Isabel reine d'Espagne, París, Plon, 1934. Trad. española, Madrid, Juventud, 1940.
- Antonio Machado, "Juan de Mairena y el 98: Valle Inclán", SI (19, enero, 1936).
- Francisco Madrid, La vida activa de Valle Inclán, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Jorge Mañach, "Valle Inclán y la elegía de América", RHM, II, nº 4 (1936), 302-306.
- José Antonio Maravall, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", ROcc, XV, nº 44-45 (1966), 225-254.
- María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán, Madrid, Castalia, 1970.
- Juan Marey, "Du chroniqueur Zugasti à Valle Inclán, romancier", LNéo, LVIII, nº I (1964), 48-63.
- Julián Marías, "Baza de espadas", Ins, XIII, nº 144 (1958), 3 y 5.
- Valle Inclán en el ruedo ibérico, Buenos Aires, Columba (Col. Esquemas 82), 1967.
- Carlos Martínez Barbeito, "Valle Inclán entre dos esperpentos", Ins, nº 176-177 (1961), 17.
- Ramón Martínez-López, "A Portrait of Valle-Inclán", Valle-Inclán, Centennial Studies, Texas, 1968, pp. 13-25.
- Robert Marrast, "Algunas llaves para Divinas palabras", PA, nº 46 (1963), 42-49.
- "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de otoño", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 482-492.
- Seymour Menton, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica: Estudio analítico y comparativo de Nostramo, Le dictateur, Tirano Banderas y el Señor Presidente", HumMont, I, nº 1 (1960), 409-464. Esp. 432-441 y 461-462.
- Franco Meregalli, Studi su Ramón del Valle Inclán, Venecia, Librería Universitaria, 1958.
- * Valeri [39] (1962), 655-659. "Il quietismo estetico di Valle Inclán", Studi Lugli-

- Emilio Miró, "Realidad y arte en Luces de bohemia", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 247-270.
- María Angélica Molinaro, "Distintas expresiones de la realidad americana: Valle-Inclán, Asturias y Ayala", RUNC, serie II, IV, nº 1-2 (1963), 117-126.
- José Monleón, "Valle Inclán", PA, nº 28 (1961), 1-2.
- José Montero Padilla, "Un juicio poco conocido de Juan Ramón Jiménez sobre Valle Inclán", QIA, III, nº 23 (1959), 501-503.
- Manuel Muñoz Cortés, "Algunos indicios estilísticos del último Valle-Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 114-147.
- J.I. Murcia, "Fuentes del último capítulo de Tirano Banderas de Valle Inclán", BHI, LII, nº 1-2 (1950), 118-122.
- Carlos Orlando Nallim, "El estilo de Tirano Banderas", RdE, V, nº 7-8 (1960) 452-455.
- Ricardo Navas Ruiz, "Tres novelas españolas sobre América", BAAL, XXVIII, Nº 107-108 (1963), 163-185.
- * Gino Nenzioni, "Gli esperpentos. A proposito del teatro di Ramón del Valle-Inclán", IM, IX (1959), 70-77 y 303-312.
- R. Olivar Bertrand, Así cayó Isabel III, Barcelona, Destino, 1955.
- Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana (1892-1932), Madrid, 1934, pp. 322-326 y 1184.
- Antonio Otero Seco, "Sobre Valle-Inclán y el esperpento", Asom, XX, nº 2 (1964), 15-27. Rep. en CU, nº 92 (1966), 46-65.
- José Ortega y Gasset, "La estrangulación de don Juan", SI (17, nov., 1935).
- Arthur L. Owen, "Arte de Ramón del Valle-Inclán", HispanCal, VI, nº 2 (1923), 69-80.
- Valentín Paz-Andrade, La anunciación de Valle-Inclán, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Antonio S. Pedreira, "¿La generación del 98?", Revista de las Españas, IV, 36-37-38 (Madrid, 1929), 315-321. Rep. en Nos, XXIV, nº 249 (1930), 280-288.
- Ramón Pérez de Ayala, "Valle Inclán, autor dramático", LP, IV, nº 32 (1923), 19-27.
- "Valle Inclán, dramaturgo", en su Las máscaras, Buenos Aires, 1948, pp. 138-146.
- Allen W. Phillips, "El esperpento de Los cuernos de don Friolera", HumMont V (1964), 309-322.
- "Sobre la génesis de Luces de bohemia", Ins, nº 236-237 (1966), 9.

"Rubén Darío y Valle Inclán: Historia de una amistad literaria", RHM, XXXIII, n^o 1-2 (1967), 1-29.

Rita Posse, "Notas sobre el folkllore gallego en Valle-Inclán", CHA, LXVIII,

Adolfo Prego, "Galicia en el teatro de Valle Inclán", PA, n^o 28 (1961), 6-7.

PSA, XLIII, n^o 127 (1966). [Homenaje con motivo del centenario].

José María Quadrado, Personajes célebres del siglo XIX, Madrid, Atlas, 1944

José María Quinto, "Un teatro desconocido, el de Valle-Inclán", Ins, n^o 236-237 (1966), 23-24.

Manuel D. Ramírez, "Valle-Inclán's Use of Imagery and Figurative Vocabulary", HispanCal, XLIV, n^o 2 (1961), 260-265.

* "Valle-Inclán's Use of Gradation and Repetition for Effect", Sy, XVI (1962), 259-266.

"La musicalidad y la estructura rítmica en la prosa de Valle-Inclán", KFLQ, IX, n^o 3 (1962), 130-137.

"Valle-Inclán's Self-Plagiarism in Plot and Characterization", REH, VI, n^o 1 (1972), 71-83.

Joy Rea, "Theatre Done with Mirrors: Valle Inclán's Esperpentos", ThA, XXXVII, n^o 8 (1953), 30-31.

Katherine P. Reding, "The Generation of 1898 in Spain as Seen Through its Fictional Hero", SCSML, XVII, n^o 3-4 (1936), Esp. 96-101.

Alfonso Reyes, "Valle Inclán, teólogo", Cartones de Madrid, n^o 6 (Méjico, 1917), 87-91. Rep. en OC, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1955-1966, vol. II, pp. 84-87.

"La parodia trágica" y "Bradomín y Aviraneta", en su Simpatías y diferencias, 2a serie, Madrid, 1921, pp. 19-33 y 73-77. Rep. en OC, vol. IV, pp. 100-106 y 122-124.

"Las fuentes de Valle Inclán", Social, VII (La Habana, 1922), 14-18. Rep. en OC, vol. IV, pp. 280-283.

"Valle Inclán y América", LP, IV, n^o 32 (1923), 30-34. Rep. en OC, vol. IV, pp. 283-286.

"Apuntes sobre Valle Inclán", en su Los dos caminos, Madrid, 1923, pp. 73-91. Rep. en OC, vol. IV, pp. 276-286.

"Algo más sobre Valle Inclán", Repertorio Americano (Costa Rica, 8, set., 1924). Rep. en OC, vol. IV, pp. 405-406.

Ángel del Río, "La vida literaria en España", REH, I, nº 1 (1928), 61-66. Esp. 61-63.

y M. J. Bernardete, El concepto contemporáneo de España, Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 225-234. [Contiene bibliografía y antología].

Antonio Risco, La estética de Valle Inclán, Madrid, Gredos, 1966.

Natalio Rivas, Estampas del siglo XX, Madrid, Edit. Nacional, 1947, passim.

Pedro Rocamora, "Valle-Inclán, del modernismo al esperpento", Arb, LXV, nº 251 (1966), 23-39.

ROcc, XV, nº 44-45 (1966). [Homenaje con motivo de su centenario].

Ricardo Rojas, "Valle-Inclán, el hombre imaginario", en su Retablo español, Buenos Aires, Losada, 1938, pp. 278-281.

Sidonia C. Rosenbaum y Juan Guerrero Ruiz, "Ramón del Valle Inclán: Bibliografía", RHM, II, nº 4 (1936), 307-314.

Erwin F. Rubens, "Valle Inclán reelabora un episodio de Pío Baroja", CLE, I, nº 4 (1972), 138-149.

José Rubia Barcia, "Raza y artificio de don Ramón del Valle Inclán", RUH, V, nº 30-33 (1940), 58-79.

"España y Valle Inclán", Ibid., XV, nº 88-90 (1950), 286-323.

"Valle Inclán y la literatura gallega", RHM, XXI, nº 2 (1955), 93-126; y nº 3-4 (1955), 294-315.

A Bibliography and Iconography of Valle Inclán (1866-1936), Berkeley and Los Angeles, 1960.

"The Esperpento: a New Novelistic Dimension", Valle-Inclán. Centennial Studies, Texas, 1968, pp. 63-96.

Luis Ruiz Contreras, Memorias de un desmemoriado, Madrid, Aguilar, 1946 (2a ed.), pp. 183-201.

Juan Ruiz de Galarreta, "El humorismo de Valle Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 65-99.

Ensayo sobre el humorismo en las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán, La Plata, Ed. Municipalidad, 1962.

Simone Saillard, "Le premier conte et le premier roman de Valle Inclán", BH1, LVII, nº 4 (1955), 421-429.

Federico C. Sáinz de Robles, La novela española en el siglo XX, Madrid, Pegaso, 1957, pp. 77-84.

Pedro Salinas, "Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98", CA, VI, n.º 2 (1947). Rep. en su Literatura española siglo XX, México, 1949, pp. 115-123.

"Valle Inclán visto por sus coetáneos" y "La literatura moderna", en su Ensayos de literatura hispánica, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 115-122 y 285-315.

Amelia Sánchez Garrido, "La técnica narrativa en El ruedo ibérico", Ramón Madel Valle-Inclán, 1866-1966, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967, pp. 433-460.

José Sánchez Reboredo, "Notas en torno a La corte de los milagros", CHA, LXVII, n.º 199-200 (1966), 368-372.

* Ángela Mariutti de Sánchez Rivero, "Ramón e Venezia", Ateneo Ven N.S., I, n.º 2 (Venezia, 1963), 63-82.

María A. Sanz Cuadrado, "Flor de santidad y Aromas de leyenda", CLC, n.º 18 (1946), 503-538.

Jean Sarrailh, "Notes sur Stendhal et Valle Inclán", RLC, XIV, n.º 4 (1934), 694-702.

Felipe Sassone, De un errante..., Madrid, 1910.

Alfonso Sastre, "Tragedia y esperpento", PA, n.º 28 (1961), 12-16.

Renée Saurel, "Valle Inclán, hidalgo libertaire", TMod, XVIII, n.º 200-205 (1962/63), 2097-2104. Rep. en PA, n.º 46 (1963), 38-41.

Agustín del Saz, El teatro de Valle Inclán, Barcelona, Gráfica, 1950.

Leda Schiavo, "Tradición literaria y nuevo sentido en La marquesa Rosalinda", Fil, XV (1971), 291-297.

Carlos Seco Serrano, "Valle-Inclán y la España oficial", ROcc, XV, n.º 44-45 (1966), 203-224.

Enrique Segura Covarsí, "Los ciegos de Valle Inclán", Clav, III, n.º 17 (1952), 49-52.

"Las acotaciones dramáticas de Valle Inclán", Clav, VII, n.º 38 (1956), 44-52.

Ramón J. Sender, "La gestación literaria en Valle Inclán", CA, XI, n.º 2 (1952), 27-81.

"Algo más sobre Valle Inclán", Ibid., XIII, n.º 2 (1953), 275-283.

Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana. Estudios críticos, México, 1955.

- Valle Inclán y la dificultad de la tragedia, Madrid, Gredos, 1965.
- Joseph Silverman, "Valle Inclán y Ciro Bayo", NRFH, XIV, nº 1-2 (1960), 73-88.
- "Una nota sobre Baroja y Valle Inclán", Ins, nº 176-177, (1961), 10.
- Francisco Sitja Príncipe, "Aun antes del esperpento", PA, nº 28 (1961), 10-11.
- Verity Smith, "Dandy Elements in the Marqués de Bradomin", HR, XXXII, nº 4 (1964), 340-350.
- "Fin de un revolucionario y su conexión con el ciclo ibérico", RLit, XXVI, nº 51-52 (1964), 61-88.
- Gonzalo Sobejano, "Luces de bohemia, elegía y sátira", PSA, XLIII, nº 127 (1966), 89-106.
- Antonio G. Solalinde, "Prosper Mérimée y Valle Inclán", RFE, VI, nº 4 (1919), 389-391.
- Ignacio Soldevilla-Durante, "Valle-Inclán, ingenio avisado y espejo de discretos", LT, nº 58 (1967), 79-104.
- Rafael Soto, "El lenguaje de Valle Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 100-113.
- Emma S. Speratti Piñero, "Sobre la génesis de la Sonata de estío", NRFH, VII, nº 3-4 (1953), 526-535.
- "Las últimas novelas de Valle Inclán", CA, XIII, nº 6 (1954), 250-266.
- "El esperpento", FML, I, nº 2 (1955), 164-182.
- La elaboración artística en "Tirano Banderas", Méjico, 1957.
- "Acerca de La corte de los milagros", NRFH, XI, nº 3-4 (1957), 343-365.
- "Valle Inclán y un Hai-Ku de Basho", Ibid., XII, nº 1 (1958), 60-61.
- "Valle Inclán y México", HMex, VIII, nº 29 (1958), 60-80.
- "Génesis y evolución de Sonata de otoño", RHM, XXV, nº 1-2 (1959), 57-80.

"¿Un nuevo episodio de El ruedo ibérico?", NRFH, XV, nº 3-4(1961), 589-604.

"Los últimos artículos de Vall-Inclán", APCH (1964), 455-462.

* De "Sonata de otoño" al esperpento. (Aspectos del arte de Valle Inclán), Londres, Tamesis Book, 1968.

Ramón M. Tenreiro, "Valle Inclán y Galicia", LP, IV, nº 32(1923), 35-39.

Eduardo Tijeras, "El cuento en Valle Inclán", CHA, LXVII, nº 199-200(1966), 400-406.

Eduardo M. Torner, "El ritmo en la prosa" y "El juego de los sonidos vocales en la prosa", en su Estilística literaria española, Oxford, 1953, pp. 9-24 y 39-75.

Roberta Salper de Tortellá, "La dimensión temporal y la creación del Marqués de Bradomín", Ins, nº 236-237(1966), 15 y 26.

"Valle -Inclán in El Imparcial", MLN, LXXXIII, nº 2(1968), 278-309.

Guillermo de Torre, "La generación española de 1898 en las revistas del tiempo", Nos, VI, nº 67(1941), 3-38.

"La evolución de Valle-Inclán", Ins, nº 176-177(1961), 1 y 19.

"Teoría y ejemplo del esperpento", CCL, nº 54(1961), 38-44.

"Ángulos de Valle-Inclán", PSA, XXII(1961), 9-28.

"Valle-Inclán o el rostro y la máscara", en su La difícil universalidad española, Madrid, Gredos, 1965, pp. 113-163.

Gonzalo Torrente Ballester, "Las dos versiones de La Niña Chole", Folletones de Arriba(Madrid, 26, febrero, 1946).

"La generación del 98 e Hispanoamérica", Arb, XI, nº 36(1948), 505-515.

Literatura española contemporánea(1898-1936)
Madrid, Aguado, 1949, pp. 224-239. Rep. en su Panorama de la literatura española, Madrid, Guadarrama, 1961, vol. I, pp. 158-169.

Miguel de Unamuno, "El habla de Valle Inclán", Ahora(Madrid, 29, enero, 1936)

Juan Uribe Echevarría, "Tirano Banderas, novela hispanoamericana sin fronteras", At, XXXIII, nº 127(1936), 13-19.

Fermin de Urmeneta, "Actualidad de la estética inclaniana", RIEs, XX, nº 79(1962), 246-249.

Rafael Heliodoro Valle, "Pretérito perfecto", CA, XII, nº 4(1952), 252-282.

Ramón M. de Valle-Inclán, 1866-1966 (Estudios reunidos en conmemoración del centenario), La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967.

José Luis Varela, "Melodía galaica a través de la prosa rítmica de Valle Inclán", CLC, nº 18(1946), 485-501.

Juan Villegas, "La disposición temporal de Tirano Banderas", RHM, XXXIII, nº 3-4(1967), 299-307.

Frances Wyers Weber, "Luces de Bohemia and the Impossibility of Art", MLN, LXXXII, nº 5 (1967), 575-589.

Francisco Ynduráin, "La corte de los milagros", CHA, LXVII, nº 199-200 (1966), 322-346.

"Notas sobre El ruedo ibérico", Ins, nº 236-237(1966), 1 y 29.

Anthony Zahareas, "La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle Inclán", Ins, nº 203(1963), 1 y 15.

"Esperpento and Aesthetics of Commitment", MLN, LXXXI, nº 2 (1966), 159-173.

(ed.) Ramón del Valle Inclán: An Appraisal of his Life and Works, New York, 1968.

y Rodolfo Cardona, Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle Inclán, Madrid, Castalia, 1970.

Eduardo Zamacois, Un hombre que se va... (Memorias), Barcelona, AHR, 1964. Esp. cap. IX.

Alonso Zamora Vicente, "El modernismo en la Sonata de primavera", BAE, XXVI, nº 120(1947), 27-62. Rep. en su De Garcilaso a Valle Inclán, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, pp. 183-243.e

Las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista, Buenos Aires, Instituto de Filología Románica (Col. Estudios Estilísticos, IV), 1951.

"En torno a Luces de bohemia", CHA, LXVIII, nº 199-200(1966), 204-226.

"Tras las huellas de Alejandro Sawa. (Notas a Luces de bohemia)", Fil, XIII (1968/69), 383-395.

La realidad esperpéntica. (Aproximación a "Luces de bohemia"), Madrid, Gredos, 1969.

Iris M. Zavala, "Valle-Inclán y sus críticos", MLN, LXXXV, nº 2 (1970), 279-286.

Los estudios precedidos por un asterisco no se han podido consultar.

Para las citas de Valle Inclán nos servimos de la edición Obras completas, Madrid, Plenitud, 1952 (2a ed.), vols. I y II, con excepción de las correspondientes a Baza de espadas, "Aires nacionales", "Correo diplomático" y "Trueno dorado", por no hallarse incluidas en la edición mencionada. En tales casos, utilizamos las siguientes publicaciones:

Baza de espadas, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1961.

"Aires nacionales", en su Corte de los milagros, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1968.

"Correo diplomático", Ahora, Diario Gráfico (Madrid, 12 y 19, marzo, 1933).

"Trueno dorado", Ibidem (19 y 26, marzo; y 2, 9, 16 y 23, abril, 1936).

ABREVIATURASObras de Valle Inclán.

Se ha creído conveniente abreviar los títulos de las obras de Valle Inclán, en algunas citas, con las siguientes siglas:

AB-Águila de blasón.MR-La Marquesa Rosalinda.BE-Bazza de espadas.RI-El rueda ibérico.CM-La corte de los milagros.RL-Romance de lobos.GA-Gerifaltes de antaño.SE-Sonata de estío.GD-Las galas del difunto.SII-Sonata de invierno.LB-Luces de bohemia.TE-Tirano Banderas.LCF-Los cuernos de don Friolera.TD-Trueno dorado.LM-La lámpara maravillosa.VD-Viva mi dueño.MB-El Marqués de Bradomín.Publicaciones periódicas.Ab-Ábside. México.APCH-Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas. Oxford (1964).Arb-Arbor. Madrid.Asom-Asomante. Puerto Rico.At-Atenea. Concepción de Chile.AvSc-L'Avant-Scène. París.BAAL-Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.BAE-Boletín de la Real Academia Española. Madrid.BF-Boletín de Filología. Montevideo.BHi-Bulletin Hispanique. Bordeaux.BHS-Bulletin of Hispanic Studies. Liverpool.BIIL-Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias. Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata.CA-Cuadernos Americanos. México.

- GCL-Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura. París.
- CHA-Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid.
- CI-Cuadernos del Idioma. Buenos Aires.
- Clav-Clavileño. Revista de la Asociación Interamericana de Hispanismo. Madrid.
- CLC-Cuadernos de Literatura Contemporáneas. Madrid.
- CLE-Comunicaciones de Literatura Española. Univ. Católica. Buenos Aires.
- CU-Cultura Universitaria. Caracas.
- CuEG-Cuadernos de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela.
- CultS-Cultura. San Salvador.
- E- Europe. París.
- EDMP-Estudios dedicados a Don Ramón Menéndez Pidal. Madrid.
- Esc-Escorial. Madrid.
- EPL-Explicación de Textos Literarios. Sacramento. California.
- Fil-Filología. Buenos Aires.
- GL-La Gaceta Literaria. Madrid.
- Hispa-Hispanófila. Urbana.
- HispaCal-Hispania. Stanford (California)-Washington-Baltimore.
- HMex-Historia Mexicana. México.
- Hor-Horizonte. Puerto Rico.
- HR-Hispanic Review. Philadelphia.
- HumMont-Humanitas. Monterrey. México.
- HuT-Humanitas. Tucumán. Argentina.
-
- Imp-El Imparcial. Madrid.
- Ins-Insula. Madrid.
- KFLQ-Kentucky Foreign Language Quarterly. Kentucky.
- LM-Letterature Moderne. Milano.
- LNéo-Les Langues Néolatines. París.

- Log-Logos. Buenos Aires.
- LP-La Pluma. Madrid.
- LT-La Torre. Puerto Rico.
- MLN-Modern Language Notes. Baltimore.
- MLQ-Modern Language Quarterly. Seattle. Washington.
- Nac-La Nación. Buenos Aires.
- Nos-Nosotros. Buenos Aires.
- NRFH-Nueva Revista de Filología Hispánica. México.
- NT-Nuestro Tiempo. Madrid.
- NVH-New Vida Hispánica. London.
- PA-Primer Acto. Madrid.
- PLMA-Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
- Pr-Prohemio. Madrid. Pisa. Barcelona.
- PSA-Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca.
- QIA-Quaderni Ibero-Americani. Torino.
- RBC-Revista Bimestre Cubana. La Habana.
- RdE-Revista de Educación. La Plata.
- Real-Realidad. Buenos Aires.
- REH-Revista de Estudios Hispánicos. Alabama.
- RFE-Revista de Filología Española. Madrid.
- Rhl-Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris.
- RHM-Revista Hispánica Moderna. New York.
- RIEs-Revista de Ideas Estéticas. Madrid.
- RLC-Revue de Littérature Comparée. Paris.
- RLit-Revista de Literatura. Madrid.
- RML-Revista Mexicana de Literatura. México.
- ROcc-Revista de Occidente. Madrid.

RPhi-Revue Philosophique.París.

RUH-Revista de la Universidad de La Habana.La Habana.

RUNC-Revista de la Universidad de Córdoba.Córdoba.Argentina.

SCSML-Smith College Studies in Modern Languages.Northampton.Massachusetts.

Sl-El Sol.Madrid.

Sy-Symposium.Syracuse.New York.

SyU-Symposium Unamuno(1966).

PhA-Theatre Arts.New York.

TMod-Les Temps Modernes.París.

TR-Théâtre Populaire.París.

TR-La Table Ronde.París.

Verb-Verbum.Buenos Aires.

+

INDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
<u>PRIMERA PARTE</u>	
I. España en el esperpento.....	1
II. Valle Inclán y la España contemporánea.....	1
I.2. Sentido sociopolítico y moralizador del esperpento.	10
I.3. Sentido filosófico del esperpento.....	19
II. Forma del esperpento.....	24
II.1. El esperpento y las categorías estéticas.....	24
II.2. El esperpento y lo cómico. Ironía y humorismo...	24
II.3. El proceso de estilización: de la visión mítica a las farsas y esperpentos.....	28
II.4. El esperpento y lo grotesco.....	33
II.4.1. Actitud creadora.....	34
II.4.2. Percepción de la obra.....	38
II.4.3. Forma: recursos configuradores.....	40
II.5. El esperpento: conformación sistemática de una realidad absurda.....	47
III. Hacia el esperpento: <u>Luces de bohemia</u>	57
III.1. Actitud creadora. ¿Visión despersonalizada o crítica?.....	57
III.2. Percepción del mundo configurado. ¿Extrañeza o familiaridad?.....	67
III.3. Forma: recursos configuradores. ¿Deformación oca- sional o sistemática?.....	69
III.3.1. Automatismo.....	70
III.3.2. Máscaras, caricatura, animalización.....	72
III.3.3. Teatralería y parodia.....	75
III.4. El personaje. ¿Tipo o individuo? ¿Ser absoluto o histórico?.....	83
III.5. Conclusiones.....	97
IV. Teatro esperpéntico: <u>Martes de carnaval</u>	99
IV.1. <u>Los cuernos de don Friolera</u> . Versiones distintas del tema del honor.....	99

IV.1.1. Lo esperpéntico en la configuración de ambientes y personajes.....	103
IV.1.2. Estilo, lenguaje y ritmo.....	108
IV.1.3. Conclusiones.....	110
IV.2. <u>Las galas del difunto</u> : esperpentización de un viejo tema.....	111
IV.2.1. Lo paródico: motivo configurador. Recursos complementarios: animalización y automatismo..	112
IV.3. <u>La hija del capitán</u> : esperpentización de la milicia y burla de la muerte.....	123
IV.3.1. Tartarinesia y España: dos ámbitos y un mismo esperpento.....	125
IV.3.2. Madrid reflejado en el espejo cóncavo.....	128
IV.3.3. El gran motivo estructurador: la parodia. Caricatura y movimiento excéntrico: arbitrios complementarios.....	129
IV.3.4. Conclusiones.....	133

SEGUNDA PARTE

V. <u>El ruedo ibérico</u> : expresión de una realidad histórica.....	135
V.1. Contorno histórico y apariencia esperpéntica.....	135
V.2. Antecedentes del tema: <u>La guerra carlista</u> y <u>Una tertulia de antaño</u>	142
V.3. <u>Farsa y licencia de la Reina Castiza</u> : insistente deformación de seres y cosas.....	148
V.4. Relatos complementarios: notas en torno a un mismo acontecer histórico.....	154
V.5. Concepción dramática: presentatividad de <u>El ruedo ibérico</u>	161
V.5.1. "Esquema dinámico" o acción. Personajes en situaciones de conflicto.....	163
V.5.2. Componentes teatrales.....	166
V.5.3. Movimiento cinematográfico. Quiebra de la estructura narrativa clásica: simultaneísmo y multiplicidad de planos.....	172
V.6. El personaje colectivo.....	175
VI. <u>La corte de los milagros</u> y el tema "Las dos Españas".I....	187
VI.1. Composición. El tema y sus variaciones.....	189
VI.1.1. Variaciones menores.....	203

VI.2.	Recursos configuradores de lo esperpéntico.....	205
VI.3.	Estilo y lenguaje.....	227
VII.	<u>Viva mi dueño</u> y el tema "Las dos Españas".II.....	236
VII.1.	Composición.El tema y sus variaciones.....	236
VII.2.	Los personajes.....	247
VII.3.	Recursos configuradores de lo esperpéntico.....	251
VII.4.	Lenguaje y estilo.....	258
VII.5.	Conclusiones.....	261
VIII.	<u>Baza de espadas</u> y el tema "las dos Españas".III.....	263
VIII.1.	Tema y niveles humanos.....	263
VIII.2.	Acción, tiempo y espacio.....	266
VIII.3.	Personajes.....	269
VIII.4.	Recursos configuradores del esperpéntico.....	272
VIII.5.	Conclusiones finales.....	276
	BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	278
	BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL.....	282
	ABREVIATURAS.....	300
	ÍNDICE GENERAL.....	304