

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923721

ESTURO, JUAN CARLOS
LA CRUELDAD Y EL HORROR EN EL TEATRO DE
VALLE-INCLAN. (SPANISH TEXT)
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

COPR. 1979 ESTURO, JUAN CARLOS
University
Microfilms
International 300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© COPYRIGHT BY

JUAN CARLOS ESTURO

1979

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN EL TEATRO DE VALLE-INCLAN

by

JUAN CARLOS ESTURO

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

April 26, 1979
date

Ricardo Gmader

Chairman of Examining Committee

April 26, 1979
date

Martin Lopez

Executive Officer

Adrian Infante
Martin Lopez

Supervisory Committee

The City University of New York

INDICE

INTRODUCCION

Dos claves del arte dramático de Valle-Inclán:	
La crueldad y el horror	7
Notas	13

CAPITULO I

LAS PRIMERAS FORMAS DE LA CRUELDAD Y DEL HORROR

EN LA ESTETICA DECADENTE DE VALLE-INCLAN: <u>Cenizas</u> , <u>El yermo de las almas</u> , <u>El Marqués de Bradomín</u> y <u>Tragedia de ensueño</u>	15
1. Lo cruel morboso y el horror macabro	15
2. Antecedentes de la crueldad, del horror y del misterio en los cuentos de Valle-Inclán	18
3. Genealogía de <u>Cenizas</u> y <u>El yermo de las almas</u>	22
4. Aspectos de la crueldad en <u>Cenizas</u> : La morbosidad de la agonía y la insensibilidad de la sociedad	32
5. La acentuación de la crueldad en la nueva versión de <u>Cenizas</u> : <u>El yermo de las almas</u> . Su técnica y estética. Diferencias entre las dos obras	44
6. La crueldad erótica morbosa: <u>El Marqués de Bradomín</u>	55
7. La angustia de la abuela y la agonía y muerte del infante inocente: <u>Tragedia de ensueño</u>	69
Notas	78

CAPITULO II

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN LA ESTETICA SIMBOLISTA	86
I. La crueldad como expresión del carácter de un pueblo: <u>Cuento de abril</u> y <u>Voces de gesta</u>	86

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

**University
Microfilms
International**

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923721

ESTURO, JUAN CARLOS

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN EL TEATRO DE
VALLE-INCLAN, (SPANISH TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

COPR. 1979 ESTURO, JUAN CARLOS

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© COPYRIGHT BY

JUAN CARLOS ESTURO

1979

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN EL TEATRO DE VALLE-INCLAN

by

JUAN CARLOS ESTURO

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

April 26, 1979
date

Ricardo G. Morales

Chairman of Examining Committee

April 26, 1979
date

Martin Lopez

Executive Officer

Adrian Infante
Martin Lopez

Supervisory Committee

The City University of New York

INDICE

INTRODUCCION

Dos claves del arte dramático de Valle-Inclán:	
La crueldad y el horror	7
Notas	13

CAPITULO I

LAS PRIMERAS FORMAS DE LA CRUELDAD Y DEL HORROR EN LA ESTETICA DECADENTE DE VALLE-INCLAN: <u>Cenizas</u> , <u>El yermo de las almas</u> , <u>El Marqués de Bradomín</u> y <u>Tragedia de ensueño</u>	15
1. Lo cruel morboso y el horror macabro	15
2. Antecedentes de la crueldad, del horror y del misterio en los cuentos de Valle-Inclán	18
3. Genealogía de <u>Cenizas</u> y <u>El yermo de las almas</u>	22
4. Aspectos de la crueldad en <u>Cenizas</u> : La morbosidad de la agonía y la insensibilidad de la sociedad	32
5. La acentuación de la crueldad en la nueva versión de <u>Cenizas</u> : <u>El yermo de las almas</u> . Su técnica y estética. Diferencias entre las dos obras	44
6. La crueldad erótica morbosa: <u>El Marqués de Bradomín</u>	55
7. La angustia de la abuela y la agonía y muerte del infante inocente: <u>Tragedia de ensueño</u>	69
Notas	78

CAPITULO II

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN LA ESTETICA SIMBOLISTA	86
I. La crueldad como expresión del carácter de un pueblo: <u>Cuento de abril</u> y <u>Voces de gesta</u>	86

a) <u>Cuento de abril</u> : El sensualismo mediterráneo y la austera crueldad castellana	86
b) <u>Voces de gesta</u> : La crueldad de la guerra en el mundo vasco y castellano	110
II. La avaricia y la lujuria germen de la crueldad y el horror: <u>Comedia de ensueño y El embrujado</u>	145
a) <u>Comedia de ensueño</u> : La crueldad y el horror de la descuartización corporal y la superstición enloquecedora	145
b) <u>El embrujado</u> : el horror de la venganza, de la hechicería satánica y del crimen del niño inocente	162
Notas	186
CAPITULO III	
HACIA EL EXPRESIONISMO: EL NUEVO SENTIDO SOCIAL DE LA CRUELDAD Y DEL HORROR EN <u>Aguila de blasón</u> , <u>Romance de lobos</u> y <u>Cara de Plata</u>	201
<u>Comedias bárbaras</u> : La crueldad brutal de la aristocracia germano-galaica	201
Notas	249
CAPITULO IV	
EL NUEVO SIGNIFICADO DEL HORROR Y DE LA CRUELDAD EN EL EXPRESIONISMO: TRAGICOMEDIA Y ESPERPENTO	258
I. <u>Divinas palabras</u> : La crueldad repulsiva y el horror monstruoso-repugnante	258
II. Lo grotesco, la crueldad y el horror: los esperpentos	294
1. Introducción a lo grotesco, lo cruel y el horror en los esperpentos	294
a) <u>Luces de bohemia</u> : La crueldad de la vida de los bohemios intelectuales	307
b) <u>Los cuernos de Don Friolera</u> : La crueldad del concepto español del honor	336

c) <u>Las galas del difunto</u> : La crueldad de los militares y de la sociedad: lo macabro grotesco	343
d) <u>La hija del capitán</u> : La crueldad del militarismo y el horror macabro repug- nante	372
Notas	397
CAPITULO V	
LAS ULTIMAS FORMAS EXPRESIONISTAS DE VALLE-INCLAN: EL HORROR Y LA CRUELDAD EN EL <u>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</u>	419
I. Introduucción a la crueldad y al horror en los melodramas para marionetas y en los autos para siluetas	419
1. Los melodramas para marionetas:	
a) <u>La rosa de papel</u> y el horror grotesco macabro	423
b) <u>La cabeza del Bautista</u> : Erotismo, sangre y muerte	436
2. Los autos para siluetas:	
a) <u>Ligazón</u> : Lujuria, hechicería y crimen	447
b) <u>Sacrilegio</u> : Apoteosis final de cruel- dades y horrores en el relato y en la escenificación	459
Notas	472
CONCLUSIONES	480
BIBLIOGRAFIA	490

INTRODUCCION

Dos claves del arte dramático de Valle-Inclán: La crueldad
y el horror

INTRODUCCION

Dos claves del arte dramático de Valle-Inclán: La crueldad
y el horror

Valle-Inclán es el autor dramático más importante de España en lo que va de siglo, sobre todo a partir de las dos primeras Comedias bárbaras (1907-08), culminando su genio dramático en los esperpentos y en Divinas palabras (1920), una tragicomedia que, según Guerrero Zamora, no sólo es la primera muestra "del esperpento en visión de aldea",¹ sino también "la obra más excelsa que el teatro español ha producido desde los Siglos de Oro".²

Si su dramaturgia es importante no sólo obedece a que Valle-Inclán comprendió mejor que ninguno de sus coetáneos y, quizás, mejor que muchos de sus epígonos, que teatro, es decir, "θεάματα" significa ver, ser espectador de una acción, aunque ésta sea --algunas veces-- estática, sino también por la profunda innovación estética e ideológica con la que experimentó --a lo largo de 28 años de escribir para el teatro-- en toda su producción dramática: 24 obras heterogéneas y contradictorias, tanto por el fondo, como por su ejecución escénica.

Con esta preocupación renovadora y original, concibió dramas, comedias, tragedias, farsas, tragicomedias en las cuales introdujo nuevos caracteres con nuevos adjetivos, a veces, contradictorios, con la significación tradicional del género dramático, como ocurre en la trilogía

bárbara y, en otros casos, creando nuevos géneros dramáticos, como los esperpentos, para concluir su producción con los melodramas para marionetas y los autos para siluetas, dramas estos últimos que mezclan, incluso con más precisión que los esperpentos, los medios más atrevidos --al menos en 1927-- con los eternos temas de la lujuria, la avaricia y la muerte, renovándolos y revivificándolos.

No hay duda que el teatro de Valle-Inclán busca constantemente, como los personajes del drama grotesco, nuevas formas y nuevas expresiones, como prueba el hecho que desde su primer drama Cenizas (1899), hasta el auto para siluetas Sacrilegio (1927), su último, Valle-Inclán se sirve de estéticas que fluctúan desde un naturalismo imbuído de decadentismo, para atravesar por el simbolismo de las Comedias bárbaras (1907-08), culminando en el expresionismo de Divinas palabras (1920) y de los esperpentos, en cuyo seno late un existencialismo que, en muchas ocasiones, franquea la puerta al nihilismo más angustiado, mientras que en otras, confronta al espectador con una nada absoluta, que intuye al más avanzado teatro de vanguardia y al teatro del absurdo.

Un teatro --en realidad cualquier arte-- que procura una nueva expresión y un nuevo significado, tiene que romper los moldes establecidos, aunque los utilice, y, muchas veces por hacerlo.

Valle-Inclán rompe con la tradición clásica,³ que el teatro neoclásico francés y el naturalismo de finales del siglo pasado habían acusado, más que cuando enfoca la problemática del hombre, cuando tipifica la pasión que le agita, sin preocuparse en sondear el motivo psicológico que le acucia.

Este proceso expositivo del prototipo y no del hombre, muestra, más que enjuicia, unas veces, la perversión del ser humano, otras, su soledad, y, por fin, en otras, el fondo trágico y grotesco de la existencia.

Y de esta renovación dramática, son elementos de la máxima importancia, como trataremos de demostrar a lo largo de nuestro estudio, la crueldad y el horror unidos, muchas veces, a lo macabro, con cuya reunión Valle-Inclán se anticipó a algunas de las formas más avanzadas del teatro contemporáneo, como al teatro de la crueldad de Artaud y al tratamiento de la distanciación de Brecht, sobre todo en los melodramas para marionetas y, también, al teatro grotesco italiano.

La crueldad y el horror son los elementos que emplea Valle-Inclán para darle un nuevo contenido a los viejos géneros dramáticos, como las Comedias bárbaras (1907-08), en las que lo bárbaro, es decir, la crueldad, proyecta su sombra trágica sobre el ambiente amable, tradicional en la comedia, y, son también los que hacen más bárbara la tragedia al ponerla más a ras de tierra, más cerca de los más brutales instintos primitivos del hombre, sobre todo en la tragedia pastoril Voces de gesta (1911); en la tragedia del Valle del Salnés El embrujado (1913) y en la tragicomedia de aldea Divinas palabras (1920); y son esa misma crueldad y horror los elementos más visibles en los nuevos géneros dramáticos de los melodramas para marionetas y de los autos para siluetas.

Y al hacer el estudio de estos dos elementos tan característicos del arte dramático de Valle-Inclán, como la crueldad y el horror, veremos cómo se van acentuando, teniendo cada vez mayor importancia a medida

que se va desarrollando y evolucionando el teatro valleinclanesco para alcanzar su máxima significación en sus últimas obras dramáticas, metidas totalmente en el arte expresionista: los dos últimos esperpentos Las galas del difunto (1930) y La hija del Capitán (1930); los dos melodramas para marionetas La rosa de papel (1927) y La cabeza del Bautista (1927) y los dos autos para siluetas Ligazón (1927) y Sacrilegio (1927).

El horror y la crueldad son los temas que catapultan en la dramática valleinclanesca apetitos como la lujuria y la avaricia; y elementos como la violencia y la hechicería diabólica, produciendo, en algunos casos, una visión cuyo fondo lo establece la crueldad y cuyo relieve lo deforma el horror más repugnante y apasionado.

Este apasionamiento del horror, puede tener, en ciertos casos, un entronque tan clásico como el amor platónico, mientras que en otros, el horror al unirse a lo ridículo, adquiere una intención grotesca, que elimina la emoción y, con ella, el sentido de lo trágico y de lo patético, como se verá de manera especial al estudiar los esperpentos, en los que el fondo grotesco caricaturiza a los personajes, a la situación histórica y a la existencia, consiguiendo Valle-Inclán distanciar al espectador de la fábula, con un resultado similar al "Verfremdungseffekt" de Brecht, aunque los medios dramáticos que utiliza cada autor sean muy diferentes: Valle-Inclán no emplea la distanciación, como Brecht, con la convicción optimista de transformar el teatro y con éste, la realidad social, como si fuera "a tool of social engineering, a laboratory of social change",⁴ sino como denuncia. La distanciación que intuye Valle-

Inclán procede de la amargura y de la desesperanza, mientras que la de Brecht confía en la regeneración.

La crueldad, por su lado, es una predisposición que no sólo aliena en muchos de los personajes, sobre todo en el caso de ciertos clérigos, en Don Juan Manuel de Montenegro y sus hijos y en la primera reacción de Julepe en el melodrama para marionetas La rosa de papel (1927), sino también aparece a través de la situación dramática, como si fuera su fondo atmosférico y tuviera el propósito de intensificarla.

La crueldad, por el contrario al horror, observa un proceso especulativo que elimina la emoción, mientras que el horror es una explosión conclusiva y destructiva, mezclándose, en muchos casos ambos temas, en cuyo caso rezuma lo convulsivo y lo patológico, mostrando esta característica de la crueldad otra confluencia con las teorías que Artaud iba a postular entre 1931 y 1936⁵ en Le Théâtre et son Double (1938).

NOTAS

¹ Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo (Barcelona: Juan Flors-Editor, 1961), pág. 176.

² Ibid., pág. 181.

³ Este rompimiento con las formas clásicas afecta primero a la puesta en escena, como se ve en los elementos heterogéneos (caballos, ríos, carruajes) --más cinematográficos que teatrales-- de las Comedias bárbaras (1907), para hacerlo de manera oficial, en el primer esperpento Luces de bohemia (1920).

⁴ Martin Esslin. Brecht. The Man and His Work (New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1971), pág. 129.

⁵ Oscar G. Brockett and Robert R. Findlay. Century of Innovation. (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973), pág. 377.

CAPITULO PRIMERO

LAS PRIMERAS FORMAS DE LA CRUELDAD Y DEL HORROR EN LA ESTE-
TICA DECADENTE DE VALLE-INCLAN: Cenizas, El yermo de las
almas, El Marqués de Bradomín y Tragedia de ensueño

CAPITULO PRIMERO

LAS PRIMERAS FORMAS DE LA CRUELDAD Y DEL HORROR EN LA ESTÉTICA DECADENTE DE VALLE-INCLÁN: Cenizas, El yermo de las almas, El Marqués de Bradomín y Tragedia de ensueño.

1. Lo cruel morboso y el horror macabro.

En este primer capítulo se estudian las primeras obras de teatro de Valle-Inclán, Cenizas de 1899, Tragedia de ensueño de 1903, El Marqués de Bradomín de 1907 y El yermo de las almas de 1908.

Los motivos de esta agrupación son, además de los cronológicos, de coincidencias temáticas y estéticas. El yermo de las almas (1908), es una reelaboración de Cenizas (1899) y tanto estas obras como El Marqués de Bradomín (1907) brotan del cuento, el cual es la matriz del arte narrativo y del dramático de Valle-Inclán.

Hay otro común denominador de esencial importancia entre las cuatro obras: la agonía es el elemento que introduce y desarrolla el tema de la crueldad.

También comparten, estas primeras obras de Valle-Inclán, el que el tema de la crueldad se desarrolla sin que existan elementos de violencia, como ocurre en las obras sucesivas del autor.

Tragedia de ensueño (1903), aunque no se origina directamente en el cuento como las otras tres obras, incorpora elementos tanto temáticos como formales, del cuento y de una tradición oral y folklórica que transmi-

tía este tipo de historias

al calor de la lareira de una casa campesina, en verano y en invierno, para encoger el ánimo de los chicos y también de los grandes. Ahora Valle-Inclán, presenta en ellas las viejas historias, tradicionales de su tierra, vestidas con el adorno y artificio del arte simbolista.¹

Finalmente, al estudiar el problema de la crueldad, tendremos que analizar la estética de estas primeras obras, de inspiración decadente unas, y otras simbolista, para ver la influencia y la transformación que el tema experimenta en las mismas.

* * * *

La primera forma de la crueldad en el arte dramático valleinclanesco cronológica y temáticamente, es más espiritual que física; y tiene por protagonistas a dos mujeres y a un recién nacido.

Esta forma, que pudiéramos denominar de "cruel prolongación de la agonía y de la angustia", responde a la influencia del teatro de la vida íntima del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), en la que se enfoca el drama de la vida interior del personaje, hacia su sufrimiento que, en este caso, es la prolongada agonía de una mujer enamorada, en Cenizas (1899), El yermo de las almas (1908) y El marqués de Bradomín (1907), martirizada espiritualmente por los representantes de la sociedad, de su familia y de la religión, carentes de comprensión y de caridad; y en Tragedia de ensueño (1903), es la crueldad de la vida misma.

Esta forma, más espiritual que física, de la crueldad aparece ya en su primera obra dramática Cenizas (1899), y se convertirá, más tarde, en una nueva versión del tema en El yermo de las almas (1908). En estas obras es la pasión erótica, la de Octavia, esposa adulterina, que desafía con su amor adúltero todas las convenciones sociales, la víctima de la lenta agonía aumentada a medida que se va muriendo por la actitud implacable y rígida de sus familiares y los religiosos que sólo saben condenar pero no perdonar.

En El Marqués de Bradomín (1907), es también la pasión erótica, entre dos primos carnales, el varón, Marqués de Bradomín, nueva versión simbolista-modernista del eterno Don Juan, quien se complace, de acuerdo con su sentido decadente del arte, en gozar de su amor con una agonizante, introduciendo en la obra una nota macabra.

En cambio, en la pequeña historia en forma dialogada, Tragedia de ensueño (1903), no es la pasión erótica el tema principal, la fuerza que precipita la pasión de los demás, sino el sentido maternal, el de una abuela y no el de la madre, a quien se le han muerto sus siete hijos y de ellos sólo le queda un nietecito que se morirá sin remedio si no aparece la oveja que le daba leche; y cuya desaparición, cantada y narrada a lo largo de la breve historia, es la causa de la creciente angustia de la abuela, que ve morir lentamente a su nieto sin poder remediarlo, porque ella es demasiado vieja para amamantarlo; y la crueldad se aumenta al final de la obra con la reaparición de la oveja cuando ya se había muerto el tierno infante.

2. Antecedentes de la crueldad, del horror y del misterio en los cuentos de Valle-Inclán.

Tanto el teatro como la novela larga de Valle-Inclán, brotan de los primeros cuentos y artículos periodísticos publicados antes de 1900, durante los últimos quince años del siglo pasado, época en la que dominaban en la literatura española dos estéticas encontradas: el naturalismo y el simbolismo.

Sin embargo, y a pesar de sus diferencias, coincidieron estas estéticas en una serie de aspectos; y uno de ellos fue el horror y la crueldad; para los simbolistas el horror formaba parte de lo tenebroso y misterioso, de las fuerzas oscuras y demoníacas de la naturaleza y de la vida. Para los naturalistas, el horror y la crueldad, formaban parte de la brutalidad de la vida y de la existencia que ellos trataban de presentar al desnudo. Brutalidad en gran parte debida a las fuerzas oscuras y no oscuras que mueven a los hombres, a sus instintos y a la naturaleza.

Los cuentistas internacionales que tuvieron una gran influencia en los escritores naturalistas fueron dos artistas postrománticos introductores del simbolismo: el alemán Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822) y el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), cuya influencia sufrieron tanto los realistas como Pedro Antonio de Alarcón, sobre todo en su colección de cuentos Narraciones inverosímiles (1882),² y los naturalistas, Clarín, en especial, en las narraciones de Pipá (1879-1884),³ Pardo Bazán en la colección de cuentos Un destripador de antaño⁴ y Blasco Ibáñez⁵ y los simbolistas que empezaron en esa época: Unamuno,⁶ Baro-

ja,⁷ Azorín⁸ y Valle-Inclán.⁹

Fueron Poe y Hofmann los que llevaron al cuento un sentido de horror y de misterio, en los cuales estaba envuelta, a veces, la crueldad.

Valle-Inclán recibe la influencia, sobre todo la de Poe, directamente y también a través de los cuentistas españoles de las generaciones literarias anteriores a la suya, en especial, la de Pardo Bazán, que escribió muchos cuentos llenos de crueldad y horror, más que de misterio, sobre personajes gallegos, tomados de la realidad sociológica de Galicia y dentro de un escenario gallego, elementos que infunden a estos relatos breves una sensibilidad que los aleja de la técnica desmenuzadora del naturalismo, habitual en las narraciones largas de la autora. Valle-Inclán, con un sentido simbolista profundo, convertirá ese mundo gallego de misterio, horror y crueldad, con fuertes raíces célticas el misterio y, suevas el horror y la crueldad, en lo más representativo del mundo legendario gallego.

Valle-Inclán desde sus primeros trabajos, se sintió atraído por lo misterioso y lo sobrenatural, añadiendo en los sucesivos, la crueldad y el horror. De esta forma lo entiende William L. Fichter, quien observa que el elemento del misterio aparece desde el primer cuento de Valle-Inclán, A media noche, publicado en el periódico La ilustración ibérica, en enero de 1899.

El segundo cuento de Valle-Inclán que conozco, El rey de la máscara, publicado en El Globo el 20 de enero de 1892, revela, como "A media noche", la misma predilección por lo misterioso. Contiene además este "cuento de color de sangre"

como se le rotula en el subtítulo, una fuerte dosis de lo cruel y lo espeluznante. 10

aunque, según señala Rubia Barcia,¹¹ no es A media noche el primer cuento de Valle-Inclán, sino que hay otro anterior, titulado Babel, publicado en el periódico de Santiago de Compostela "Café con gotas", en noviembre de 1888. En Babel (1888), también aparecen características en las que se mezclan el horror, la crueldad y el misterio:

La calle que seguíamos era estrecha y en extremo tortuosa; en una de las revueltas paróse en firme Babel y extendiendo una mano mientras a mí me tenía asido a la otra, murmuró con pavoroso acento: "Locus autus insidias". Por primera vez creí entender el significado de sus palabras: Él era un loco insidioso. Tal revelación me hizo estremecer; miré a uno y otro lado con desencajados ojos y acrecentó mi espanto ver que me hallaba solo con Babel que sería capaz de cometer una atrocidad y matarme. 12

Bien es cierto que estos elementos de la crueldad y el horror no son tan fuertes, en esta primera tentativa del autor, como paulatinamente aparecen en sucesivos trabajos. Por ejemplo, en el séptimo cuento de Valle-Inclán Zan el de los osos, publicado cuatro años después de Babel, en El Universal de México, el 8 de mayo de 1892, la crueldad con que Ivan trata a un oso y la brutal violencia con que éste se venga y mata a aquél descoyuntándole los huesos, congrega con más intensidad que en los cuentos anteriores, estos elementos horripilantes que ya muy desde el principio atraen al autor.

Si exclusivamente se prestara atención a lo que menciona el crítico Fernández Almagro sobre las fuentes que influyen esta primera fase de

la narrativa valleinclanesca y que explican este gusto por lo extraño y lo anómalo, serían éstas, principalmente, extranjeras:

Baudelaire, Sade, Lorrain, Masoch, Wilde . . .
(y D'Annunzio, inevitablemente). 13

aunque entre todos sobresalga, según el mismo crítico

El conocimiento de las Diabólicas, de Barbey d'Aurevilly, determinó, a no dudarlo, las formas que en rápido proceso hubieran de afectar los sueños artísticos a que Valle-Inclán se entregaba en su afán de literaturizar la mujer y el amor, la superstición y el misterio. 14

No hay duda que lleva razón Fernández Almagro en la presencia, más o menos intensa, de estos autores en la obra de Valle-Inclán, pero hay, además, otras influencias que el mencionado crítico no consigna y que son, en parte, más importantes que éstas, pues a través de las mismas se introduce en la obra valleinclanesca la experiencia del mundo gallego, de esencial importancia a lo largo de su obra.

Obtiene estas influencias de su patria chica por medio de dos historiadores gallegos: Benito Vicetto y Manuel Martínez Murguía, este último amigo del padre de Valle-Inclán y autor del prólogo del primer libro que éste publica, Féminas (1895).

Las dos influencias son diferentes y complementarias, puesto que de Vicetto procede

la visión germánica de drama y lucha permanente entre los hombres por el poder y la fuerza. 15

mientras que de Martínez Murguía incorpora la visión "céltica, lírica y

panteísta de Galicia".¹⁶

Finalmente, otra fuente de extraordinaria importancia en el arte de Valle-Inclán, es la que recoge de "las fuentes populares, de leyendas y cuentos, en los que mezcla lo natural con lo sobrenatural, tan abundantes en Galicia".¹⁷

Todas estas influencias y, en particular, estas últimas que mezclan lo natural con lo sobrenatural, la crueldad y el horror, tienen una gran repercusión en el arte valleinclanesco porque son temas recurrentes y, en algunos casos, como en el misterio y en la crueldad, mantenidos desde las primeras narraciones, hasta las últimas producciones del autor.

* * * *

3. Genealogía de Cenizas y El yermo de las almas.

Cenizas, publicada en 1899, es la primera obra dramática de Valle-Inclán, la cual, más tarde reelaboró con el título de El yermo de las almas (1908).

El yermo de las almas: Episodios de la vida íntima. Madrid: imp. de Balgañón y Moreno, 1908. (Substantially his old play Cenizas.) 18

Trata Cenizas (1899) de los amores adulterinos de Pedro Pondal y Octavia Santino, aunque este apellido hay que suponerlo, puesto que en esta obra sólo se la nombra Octavia. Goldoni pertenece a la obra sucesiva El yermo de las almas (1908), mientras que Santino es el apellido con que se la denomina en la primera novela en que aparece, ¡Caritativa! (1892).

En Cenizas (1899), hay dos conflictos: de un lado, el sufrimiento de los amantes por la agonía de Octavia enferma; del otro, la crueldad suscitada por la madre de ésta, Doña Soledad, y el Padre Rojas, su confesor, ante la agonía de la hija.

Es tan grande la atracción de Valle-Inclán por esta situación dramática, la cual "debió de agradar bastante a Don Ramón",¹⁹ que en un espacio de diez y seis años, entre 1892 y 1908, la elaboró seis veces, entre ellas las dos formas dramáticas de Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908).

El tema apareció primero en el cuento y en la novela corta. No es, sin embargo, la historia amorosa Octavia Santino, incluida en el primer libro que publica Valle-Inclán, Féminas (1895), el precedente más inmediato y único de Cenizas (1899), puesto que la primera vez que aparece Pondal, aunque sin Octavia todavía, es en la novela inconclusa El gran obstáculo, de la que sólo se escribió el primer capítulo y la conclusión, publicados respectivamente en "El diario de Pontevedra" los días tres y cuatro de febrero de 1892,²⁰ tres años antes de que apareciera Féminas.

Los otros cuentos en los que sucesivamente se reelaboran los amores de Pondal y de Octavia son: ¡Caritativa!, aparecida en "El Universal de México", el 19 de junio de 1892;²¹ La confesión, del 10 de julio de 1892, también publicada en "El Universal".²² La ya mencionada Octavia Santino, incluida en Féminas (1895) y, finalmente, el salto al nuevo género, el dramático, con Cenizas en 1899 y El yermo de las almas en 1908.²³

Vamos, pues, a examinar los elementos que Valle-Inclán incorpora de cada cuento en los dos dramas.

En El gran obstáculo, de febrero de 1892, se presenta a Pedro Pondal por primera vez, aunque dentro de una situación que difiere por completo de la de los dramas. Consiste ésta en que Pondal intenta conquistar a Agueda, todavía ni es Octavia ni está agonizando, en contra de los deseos de Plácida, la madre de aquélla. Además, la visión que Plácida tiene de este Pondal, es muy diferente al pintor que se presenta en Cenizas (1899):

Veía al estudiante, iluminado por el rojo
resplandor de los tizones del infierno, comido
por la lepra de todos los vicios, roído por la
podre del pecado. 24

lo cual explica la oposición de la madre a estos amores. Por otra parte, los medios que utiliza Pondal en su conquista están más cerca, por lo cínicos y depravados, del Bradomín de las Sonatas, en particular de la de Primavera (1904),²⁵ que de la actitud del sacrificado pintor que sufre por la agonía de la amante. Pondal es más aquí un Don Juan conquistador, que el hombre enamorado y conquistado de Cenizas (1899).

Sin embargo, lo que sin duda incorpora a los sucesivos cuentos y a los dramas, es la actitud de amparo, en este caso, de Plácida, por su hija Agueda:

Pero es lo cierto que sin la saludable intervención materna, Agueda habría cedido a la sugestión culpable que la impulsaba al lado del estudiante. Fue entonces cuando Plácida hubo de emplear toda su acerada flexibilidad, toda su dulcedumbre enérgica. 26

en cuya protección está en ciernes la crueldad de la madre de Octavia, Doña Soledad, de Cenizas (1899). Hay, no obstante, la diferencia entre

la novela y los dramas, que aquí la intervención de Plácida es "saludable", mientras que la de Doña Soledad es "destructiva".

Otro factor que se incorpora y se consume, particularmente, en ¡Caritativa! (1892) y El yermo de las almas (1908), es lo que todavía en El gran obstáculo (1892) queda como un impulso hacia el amante, pues éste, en la novela y drama mencionados, se lleva a cabo.

Otro paso hacia la concepción definitiva de Cenizas (1899) y de El yermo de las almas (1908), lo ofrece Valle-Inclán en ¡Caritativa!, publicada en "El Universal" de México el 19 de junio de 1892. En esta segunda novela corta del tema de los amores de Pondal, aparece por primera vez Octavia Santino, convertida aquí en célebre cantante italiana, aunque retirada del teatro a causa de la pérdida de la voz "por una irritación crónica de la garganta".²⁷ A Pondal se le sigue caracterizando en esta novela como de "mal estudiante", "de condición exaltada y turbulenta" y "con muchos enredos amorosos",²⁸ es decir, de la misma forma que Plácida lo hizo en El gran obstáculo (1892). A Octavia se la presenta, en cambio, con las mismas características con que aparece en las sucesivas elaboraciones: es sentimental, caritativa y con preferencias maternas:

"Es mi misionero", solía decir el estudiante, aludiendo a las predicaciones que ella le hacía, cuando vivió en Brumosa, con objeto de atraerle a mejor vida. 29

Otra peculiaridad de esta novela es, que es la única en que se descubre un pasado compartido en Brumosa, es decir, Santiago de Compostela. Fondo de Galicia que desaparece en el resto de los relatos y dramas, en

los que sólo Madrid es lugar de la acción.

La gran diferencia entre ¡Caritativa! (1892) con las otras novelas y dramas del mismo tema, consiste en que es la única en la que no existe ni el conflicto de la agonía y de la muerte de la protagonista, que es lo que va a prestar intensidad dramática a los otros trabajos, ni Octavia Santino está casada, con lo que se eliminan los temas del adulterio y de la agonía, bases argumentales de las sucesivas historias y dramas. A pesar de esto, hay dos precedentes en esta novela, que si bien se incorporan en las elaboraciones posteriores, no afectan por igual ni a los cuentos ni a los dramas. Uno de estos precedentes, presenta la crueldad indiferente de la abuela de Adelina, una niña que Octavia Santino prohija en la novela, por haberse quedado huérfana al morir su padres, cantantes también, en una catástrofe:

Se avisó también a la abuela paterna, que vive en Boloña. Contestó llorándose, diciendo que sus hijos la habían tenido siempre olvidada, que trabajo tenía con poder vivir sola, y que si la niña era grandecita, y sabía hacer esto y lo de más allá; en fin, una carta impía. 30

La reacción de este personaje, impávido y cruel ante el sufrimiento ajeno, es semejante a la actitud fanática e insensible que doña Soledad, la madre de Octavia, tiene en Cenizas (1899) y en El yermo de las almas (1908), pero, en cambio, esta reacción no afecta a los cuentos, por no existir en ellos doña Soledad.

El otro precedente que se origina en ¡Caritativa! (1892), es la realización del impulso que se esbozara en El gran obstáculo (1892), pues aquí Octavia toma la iniciativa de ir al cuarto de Pondal, al cual había

invitado previamente a dormir en su casa; Octavia siente dudas y temores, pues, incluso, llega a poner un mueble junto a su puerta para asegurarla, a causa de lo cual Pondal siente, al oírlo, "pena por ser tan mal juzgado".³¹ No obstante, movida por la soledad y la ternura, convierte el impulso en acción y va hacia él, desde este momento, amante:

Vio como en sueños que la puerta se abría, y
una sombra blanca avanzaba cautelosa y lenta,
sin hacer ruido, como fantástica visión, y lle-
gándose hasta él, sintió que la besaba, primero
en la frente, luego en los ojos y en la boca,
murmurando con apasionada ternura y en voz tan
baja que apenas se oía: ¡Qué gran tristeza es
la vida cuando una no tiene a quien querer! 32

Este precedente, a diferencia del anterior, no puede afectar ni en los cuentos ni en Cenizas (1899), porque Octavia agoniza en cada uno y muere en todos. Sin embargo, en la reelaboración de Cenizas (1899), El yermo de las almas (1908), hay un prólogo, inexistente en la obra anterior, en que Octavia Goldoni tiene la misma iniciativa, en este caso de ir a casa del amante; la duda y el temor que sentía Octavia en ¡Caritativa! (1892), se torna en aflicción y vergüenza en el drama:

Un coche de alquiler llega trompicando por la
calle polvorienta y se detiene ante el portal de
la casa. Una dama pálida y con los ojos asusta-
dos entra presurosa. . . . La afligida Sra. se
llama Octavia Goldoni. 33

En La confesión, publicada veinte días después de ¡Caritativa!, el 10 de julio de 1892, Valle-Inclán incorpora por primera vez el elemento de la agonía de Octavia, como única base conflictiva de sus amores con Pondal. Este, ya no es aquí el depravado ser que Plácida intuía en El

gran obstáculo (1892); por el contrario, parece que estos amores le han rehabilitado. El Pondal todavía poeta de esta novela, es sustancialmente similar al sufrido y sacrificado pintor de Cenizas (1899) y la consumida Octavia es, en esencia, la caritativa y maternal amante que se iniciara en la novela anterior; sin embargo, carece La confesión (1892) paradójicamente de confesión, puesto que la confesión del título no se refiere al sacramento religioso sino a una mentira piadosa, pero no por eso menos cruel, que urde la enfermiza mente de Octavia para conseguir que Pondal la olvide al confesarle que le ha engañado con otro. Es como si la caridad de Octavia, enunciada en ¡Caritativa! (1892), se confirmase en La confesión (1892), mientras que el tema de la confesión sacramental no se introduce hasta que el cuento siguiente, es decir, hasta Octavia Santino, una de las historias del primer libro, Féminas (1895).

Habría que esperar a los dramas, para que este tema de la confesión no sólo se convierta en parte del conflicto dramático, sino también en la esencia de la crueldad y del horror, como ocurre, de manera especial, en el auto para siluetas, Sacrilegio (1927).

Las relaciones de los amantes en La confesión (1892) no tienen ningún eco en otros personajes, porque ni existen ni se mencionan siquiera. Los amantes no muestran tampoco que les preocupe si Octavia muere en pecado, como comienza a esbozarse en Octavia Santino (1895) y a desarrollarse en los dramas. Aquí se pone exclusivamente de relieve la belleza de la agonía, el desconsuelo y dolor de Pondal y la decidida intención de la agonizante de aliviar el dolor del amante, incluso a

post-mortem, por medio de la urdimbre del engaño. A través de esta sensación que encuentra gusto y belleza en la agonía: "Lo primero que se veía al entrar era una cabeza lívida, de mujer hermosa",³⁴ se filtra en estos cuentos la sensibilidad decadente, la cual prevalece en esta primera época del arte del autor, incorporándose a los dramas. En éstos, y en particular, en El yermo de las almas (1908), por las adiciones introducidas en el texto, se entrevera la estética decadente, con una técnica simbolista, que anuncia la segunda fase por la que atravesará el arte de Valle-Inclán.

En Octavia Santino (1895), el último de los cuentos con este tema, se añade a la agonía de Octavia una referencia al mundo exterior, inexistente en los cuentos anteriores, la cual tiende a romper el aislamiento de los amantes y a integrarlos en una situación social. Incorpora este intento de desaislamiento e integración el autor por medios indirectos de comentar algo que ha ocurrido ya: "Esta mañana, poco después de haber salido tú, tuve una visita",³⁵ o por medio de una auto-definición de Octavia: "No ves que soy tu querida",³⁶ juicio que presupone considerar la escala de valores de una sociedad que no aparecería en el mundo interior en que exclusivamente vivían Pondal y Octavia en La confesión (1892).

Otra forma del mundo exterior, es decir, de la sociedad, es la del sacerdote, por medio del cual se introduce en esta novela la preocupación religiosa de la confesión y, aunque se desecha por suponer una separación

cuando entrase el sacerdote, tú tendrías que irte, que salir de esta casa, que no volver ya. 37

produce dolor y angustia en los amantes, emociones a las que no estaban expuestos en el mundo íntimo del cuento anterior. Se discute también, pues no aparece en la fábula, el personaje del médico el cual, junto con el sacerdote, se amplía en los dramas. Pero lo esencial de esta novela es que todavía no se introduce a Octavia Santino casada, lo cual elimina el conflicto del adulterio y explica el que ni aparezca la familia de Octavia, ni tenga importancia el sacerdote, puesto que aunque ésta esté en pecado por ser la querida de Pondal, no atenta contra los valores convencionales de la sociedad, con la misma intensidad que si lo estuviera. Habrá que esperar a Cenizas (1899), para que cobre importancia el tema del adulterio, pues en éste se apoya el antagonismo de la madre de Octavia, Doña Soledad, y del confesor, representantes ambos de la moral oficial; estos personajes desatan también el tema de la crueldad, por medio de su acartonamiento espiritual y fanático.

Es obvio que a través de estos cuatro cuentos, no sólo se puede observar los precedentes de Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), sino también se vislumbra, por un lado, el afán perfeccionista de Valle-inclán, al tratar de depurar su arte a través de constantes reelaboraciones; y por el otro, se acentúa el sentido de la crueldad, más espiritual que física.

Acierta Fichter, aunque de manera parcial, cuando observa:

En estos cuentos y novelas asistimos al desarrollo de su arte, al verle introducir, en sucesivas reimpresiones, mejoras de estilo, y lo que es más, cambiar radicalmente el texto original, como hizo v.g., en el caso de La confesión. 38

pues no sólo realiza Valle-Inclán un "cambio radical del texto original", sino una verdadera transmigración de un género a otro.

Con el cambio radical que supone la adición de la agonía y muerte de Octavia a partir de La confesión (1892), Valle-Inclán infunde a esta historia y a las sucesivas, así como a los dramas, una sensibilidad decadentista que sustituye el verteriano romanticismo³⁹ que se intuía en El gran obstáculo (1892) o el romántico sentimentalismo de ¡Caritativa! (1892). Tanto las características de Octavia y de Pondal, como en general de

La historia y su final pertenecen al más típico decadentismo: mujer enfermiza y agonizante, que todavía vive entregada al sueño de su amor; y amante en cuyo amor se mezcla el erotismo, el sufrimiento y el sacrificio. 40

Vistos, pues, los precedentes de los dramas en sus múltiples elaboraciones, se estudia a continuación, la elaboración dramática de Cenizas (1899) y las estéticas que en ella confluyen, así como el desarrollo del tema de la crueldad, el cual se bifurca, confrontando, de un lado, la morbosidad de la agonía y, del otro, la insensibilidad del mundo exterior.

* * * *

4. Aspectos de la crueldad en Cenizas: La morbosidad de la agonía y la insensibilidad de la sociedad.

Cenizas se publicó en 1899, por el mismo grupo "Teatro Artístico" que estrenó la obra a beneficio del autor, en el Teatro Lara de Madrid, el 7 de diciembre de 1899. El reparto incluía a Rosario Pino, Martínez Sierra y Benavente. La función tenía el propósito de costear los gastos de un brazo artificial a Valle-Inclán, quien había perdido el suyo en una disputa con su íntimo amigo, Manuel Bueno;⁴¹ según éste y el propio Valle-Inclán, el altercado sucedió de la manera siguiente:

Yo traté de defenderme con un bastón que tenía, pero la mala suerte quiso que un gemelo de la camisa se le clavara a Valle en el brazo. 42

Valle-Inclán lo describe por su parte así:

Don Ramón ha ratificado y ampliado la declaración de Manuel Bueno. Al preguntarle un día cómo se había producido el daño afirma: A consecuencia de un flemón difuso que se produjo por la herida de un gemelo del puño de la camisa. Manuel Bueno me sujetó la mano y al apretar me clavó el gemelo, aquí, en el mismo canto de la muñeca. No le di importancia al rasguño pero una semana más tarde se fue hinchando la mano y los dolores que esa hinchazón producía eran espantosos. Los médicos me lo dilataron. Fue inútil. Una noche leí en "Heraldo de Madrid" que el torero Angel Pastor había muerto de un flemón semejante al mío, y cuando me entrevisté con el médico le dije que cortara. 43

Este hecho real tiene importancia, pues, el autor lo incorpora en, por lo menos, dos ocasiones a su ficción. Una de ellas en el género narrativo, en la Sonata de invierno, de 1905; la otra, en una breve obra

incluída entre las historias de Jardín novelesco, titulada Comedia de ensueño, también publicada en 1905.

Cenizas (1899), es la primera obra de teatro de Valle-Inclán, aunque su tema, como se ha visto, aparezca siete años antes en la novela inconclusa y autobiográfica El gran obstáculo (1892),⁴⁴ muy al principio de la creación literaria del autor, pues esta novela es la cuarta que publica.

En el drama Cenizas (1899), aparecen unidos por primera vez la agonia, reminiscente de los cuentos, con el adulterio y con la problemática religiosa de Octavia, como la esencia del conflicto de la obra.

Estas preocupaciones religiosas están representadas por el Padre Rojas, el confesor y jesuita, que encarna una intransigencia religiosa, dogmática y cruel; y por el fanatismo religioso de la madre de Octavia, Doña Soledad, cuya impiedad la esbozó el autor en la novela ¡Caritativa! (1892).

El motivo que les mueve, tanto al Padre Rojas como a la madre de Octavia al tratar de manipular los sentimientos de ésta, estriba más en encubrir el escándalo de los amores adúlteros, que en la verdadera y sincera preocupación de la salvación de Octavia, sin que les refrene, ni se apiaden de su dolorosa agonía.

Por las maquinaciones crueles de estos personajes, que simbolizan no sólo el mundo exterior, del que los cuentos carecían, sino también la moral hipócrita convencional, la agonía no funciona en los dramas de la misma forma que en La confesión (1892) o que en Octavia Santino (1895), cuentos de donde Valle-Inclán entresacó Cenizas (1899) y El yer-

mo de las almas (1908), pues en éstos la agonía servía como elemento, doloroso y trágico, pero unitivo entre los amantes. En las obras, por el contrario, todo cambia por la incorporación del Padre Rojas y de Doña Soledad, para quienes guardar las apariencias es más importante que el sufrimiento agónico de Octavia. Pedro Pondal observa que

desde que vino este fraile Octavia ya no es la misma. Su deseo ahora es que yo no estuviese aquí. 45

Este cambio en la actitud de Octavia, repercute principalmente en Pondal, quien aparece menos infantil que en los cuentos, pero mucho más confundido e irresoluto. Su desesperación no es debida exclusivamente a la agonía de la amante, sino que también está influida por la actitud del Padre Rojas y de Doña Soledad. Desde el primer acto, en la escena cuarta, tiene Pondal que confrontar el efecto de la crueldad del jesuita, pues éste le exige que

para que esta señora pueda dormir tranquila, para que yo pueda absolverla de sus culpas, es preciso que salga usted de esta casa para no volver. (Cenizas, 19)

es decir, que el mundo exterior, que no existía en los cuentos, sirve aquí como acicate para desatar la crueldad, originándose ésta en la intransigencia del dogma católico que no repara ni en los sentimientos de los amantes, ni en la enfermedad de Octavia. El Padre Rojas, cegado por estas creencias que han ahogado la caridad, es el verdugo que precipita el trágico desenlace de la muerte de Octavia, al interesarse solamente en reestablecer el orden moral convencional que representa.

Durante todo el primer acto se presenta la confrontación de Pondal con el jesuita y las maquinaciones de éste, para que Pedro se marche de la casa, sin reparar en los medios que usa para su propósito. Se vale primordialmente, el maquiavélico confesor, para conseguir la separación de los amantes, de fomentar el complejo de culpabilidad que Octavia está dispuesta a sentir, no sólo por el pecado del adulterio, sino también por estar separada de su hija, separación que contribuye a desgarrarla emocionalmente; Pondal se da cuenta de la crueldad del sacerdote, pues en lugar de traerla consuelo "le ha traído remordimientos" (C. 20), los cuales teme que agraven la agonía de Octavia. Esta reacciona muy diferentemente a como lo hacía en los cuentos, hasta el punto de parecer otro personaje. El confesor es el encargado de este cambio, llegando a convencerla de que lo mejor que puede hacer Pondal es marcharse; para el jesuita el "pecado horrible de Octavia ha sido enamorarse de Pondal" (C. 27), quien al definir otra vez las intenciones del jesuita, pone de relieve el instinto de crueldad que anima a éste:

Así son todos los milagros de ustedes. Triunfar de una infeliz mujer enferma, que agoniza, que delira, que muere; amargar con remordimientos horribles sus últimos momentos. (Cenizas, 27)

Consigue el Padre Rojas su propósito a través de la tortura espiritual con que acosa a la débil y agónica mujer, envolviendo sus ideas en "el lenguaje del deber y de la religión" (C. 30), en el que ni la caridad ni la piedad están presentes, ausencia que explica su crueldad e impavidez ante el sufrimiento ajeno. No puede concebir el sistema

de valores morales del jesuita, dictados por el frío y cruel canon del dogma, la existencia del amor, cuando éste no está santificado por la moral convencional. Por esto, el amante, Pondal, no puede ni debe de estar junto a Octavia, aunque sea en su lecho de muerte:

este sitio puede ser el de la madre, el del marido, el de los hijos, el mío también; el del amante nunca. (C. 19)

llegando, incluso, esta moral burguesa a permitirse decidir, no sólo quién puede estar junto a la enferma, sino también el orden de la proximidad "marido, madre y sacerdote", como si los sentimientos pudieran regirse por una ley.

Se introduce también en este primer acto a dos personajes que nunca aparecieron en los cuentos: Sabel, la criada; y Don José, el doctor. Este, aunque no aparecía en los cuentos de la forma que lo hace en el drama, tiene su antecedente en Octavia Santino (1895), en donde se mencionan tres médicos,⁴⁶ sin embargo ninguno llega a ir a la casa de la enferma. El doctor en la obra tiene, además de su función facultativa, que presentar un punto de vista liberal, el cual se contrapone al intransigente del Padre Rojas; éste le recrimina al doctor que "mezcle siempre la impiedad y la ironía, ese virus volteriano" (C. 23), sin percibirse que es él quien muestra más su impiedad al no sentir ninguna conmiseración por el estado agónico de Octavia, actitud que no sólo la agrava, sino que también muestra su crueldad. El doctor se sorprende de que Pondal haya accedido a la petición de Octavia de llamar al confesor (C. 10), pues presiente que la presencia de éste va a precipitar

la muerte de la amante.

Sabel, la criada, es el otro personaje, nuevo en el drama y desconocido en los cuentos. Su actitud es de simpatía hacia los enamorados. Capta también Sabel, la crueldad del Padre Rojas y de Doña Soledad, de quienes dice que son "peores que verdugos" (C. 72).

Octavia aparece brevemente en el primer acto. Sólo lo hace en la última escena, para decidir si Pedro se queda o no. Después de una breve vacilación, que responde a las maquinaciones del Padre Rojas, dice:

¡Pedro! ¡Pedro! . . . ¡No te vayas! ¡No te vayas! ¡Aunque me condene! (C. 32)

Dos nuevos personajes aparecen en el segundo acto, María Antonia, amiga de Octavia y la madre de ésta, Doña Soledad. Dos personalidades opuestas, como lo eran el doctor y el sacerdote. María Antonia ve con simpatía las relaciones de los amantes; y, por los consejos que da a Octavia, muestra una experiencia en la que se adivina la existencia de escarceos amorosos, adúlteros, con la diferencia de que ésta ha sabido guardar las apariencias, ser hipócrita:

Y lo peor es que el amor, cuanto más grande menos dura. Yo, desgraciadamente, en eso soy una sabia. Como que, en fuerza de ciencia me voy defendiendo; lo demás hace mucho tiempo que habría hecho lo mismo que tú. ¡La gran locura! (C. 37)

es decir, que ya sea por falta de valor o por conveniencia personal, María Antonia ha tenido sus "trasteos" (C. 37), pero sin que haya dado el definitivo paso que desafíe los valores burgueses de la sociedad,

como ha hecho Octavia, que es lo que desata la reacción del Padre Rojas y de Doña Soledad. Aunque no se mencionen con claridad en la obra las actividades licenciosas de María Antonia, es posible asumir la existencia de devaneos que, de haber sido conocidas, habrían producido el mismo escándalo que los amores de Octavia producen. Octavia dice:

Hay María Antonia. Yo no sé qué ideas tienes
tú del amor. (C. 38)

A lo que ésta contesta: "No tengo una; tengo varias". (C. 38)

El otro personaje, antagonista con el Padre Rojas de los amantes, es la madre, Doña Soledad, nueva versión de Doña Perfecta de Pérez Galdós. Un atisbo de este personaje se dibujaba en Plácida, la madre de Agueda en El gran obstáculo (1892). Como en los nombres de los personajes de Pérez Galdós (Doña Perfecta, Don Inocencio), hay un simbolismo en estos de Plácida y Soledad, a través del cual se explican las actitudes psicológicas de ambos personajes, y como en el novelista canario, su simbolismo es irónico. Plácida, en la novela, amparaba a su hija del asedio de Pedro Pondal con energía pero con "dulcedumbre",⁴⁷ mientras que la actitud de Doña Soledad responde a la actitud cruel del ser solitario, amargo, que busca consuelo en unas creencias áridas y dogmáticas, las cuales han acartonado aún más su espíritu insensible. Es Doña Soledad un verdadero controlador de emociones, pues siempre está "esforzándose en aparecer serena" (C. 91), y de vidas: Octavia se casó con Juan Manuel, porque según decidió la madre "era el marido que la convenía" (C. 83). No tiene Doña Soledad ni un gesto, ni una palabra de consuelo para su hija en toda la obra. Su crueldad se manifiesta a base

de continuas recriminaciones, que como los remordimientos que despierta el Padre Rojas, lo único que consiguen es hacer más dolorosamente cruel la agonía de Octavia.

La obsesión de ésta en el segundo acto es, además de su hija, el problema de su salvación, el cual había conseguido agudizar, aunque débilmente, las maquinaciones del jesuita, en el primer acto, pero a medida que transcurre la obra, va afianzándose cada vez más.

Tanto en La confesión (1892) como en Octavia Santino (1895), Octavia le hacía jurar al amante que "en ningún caso me dejarás morir sola".⁴⁸ El personaje ha evolucionado, no sólo desde los cuentos, sino incluso desde el final del primer acto, pues ahora la promesa que le exige a Pedro indica una resolución que no existía antes:

Vas a jurarme que si me vieses moribunda, tú
serías el primero en avisar a un sacerdote, y en
hacer cuanto el dijese. (C. 44)

Pedro Pondal muestra en su relación con Octavia un masoquismo y una docilidad más acusados que en los cuentos, pues según dice la quiere "más que nunca" (C. 44) a pesar de toda la serie de problemas que les producen a los amantes las presiones sociales, a las que antes no estaban expuestos. En cuanto a Octavia, este sentimiento masoquista con relación a Pedro, se debilita, por estar más expuesta a la influencia del confesor y de la madre.

La otra gran preocupación obsesiva de Octavia es su hija, cuyo precedente pudo el autor esbozar en la niña Adelina de la novela ¡Caritativa! (1892). En Cenizas (1899) aparece la preocupación desde la

primera escena del primer acto "si pudiera ver a mi hijita antes de morir" (C. 10), para en este segundo convertirse en obsesión que la lleva a idear robársela a su marido: "¿Qué importa? Se la robamos" (C. 43), y claramente, en reacción desquiciada, negarse a dejarla partir, al final del mismo: "Octavia (abrazada a la niña) ¡A ver quién te arranca de mis brazos!" (C. 72). No hay duda de que las reacciones de Octavia en el drama son más histéricas que en los cuentos. Esta Octavia está enloquecida por la actitud sádica de su madre y la insensibilidad del confesor, cuyas actitudes condicionan las reacciones psicológicas de aquélla, las cuales producen en los amantes una incomunicación y una confusión que termina por destruirlos.

La confusión agónica de Octavia se acentúa al comienzo del tercer acto, en el que se manifiesta su incoherente estado anímico: "Yo no sé qué hacer entre Pedro y mi hijita" (C. 75). El premeditado y cruel propósito del jesuita y de Doña Soledad de separarlos, comienza a mostrarse a través de la desorientación que producen en ella, lo que la lleva a Octavia a pensar en la muerte como una solución: "No creas que la vida está para mí tan llena de alegrías que sienta dejarla" (C. 75).

Pondal, en este tercer acto, da muestras también, como Octavia, de desquiciamiento e indecisión. Ambos personajes acusan la infelicidad y tortura espirituales que les causa la intransigencia religiosa y el prurito por guardar las apariencias.

Pedro se pregunta "¿pero qué hago yo aquí?" (C. 78). Sus reacciones indican su desequilibrado estado emocional puesto que tan pronto "le dice al Padre Rojas, con una voz que no parecía la suya: Por

aquí se va a la calle" (C. 90), como, de inmediato, cambia de actitud y sale gritando: "Padre Rojas, Padre Rojas" (C. 90), para terminar por abandonar la casa, según anuncia el satisfecho comentario del jesuita:

Padre Rojas (jovial y bondadoso)
Ese caballero no está aquí. Ahora queda en mi
celda. (C. 93)

Por fin ha conseguido el confesor lo que se había propuesto desde el principio: separar a los amantes.

Doña Soledad, por su parte, a medida que transcurre la obra, se hace más insensible y cruel al sufrimiento de su hija, pues, no sólo quiere sacarla de la casa del amante, lo cual, según dice la más caritativa criada "es peor que matarla" (C. 91), sino que también le exige que "pida perdón a su marido" (C. 88), como si no fueran suficientes las presiones que sufre su hija. Es obvio que lo único que le interesa a Doña Soledad es que se normalice la situación, para acallar la murmuración que el adulterio ha producido en el círculo hipócrita en que se desenvuelve.

Muere Octavia, pero ni la madre ni el confesor se dan cuenta, abstraídos en quemar unas cartas que creían del amante, cuando en realidad pertenecen a la madre de Octavia, Doña Soledad; solamente están empeñados en borrar todas las posibles pruebas que recuerden el pecado de ésta. No parece importarles tampoco, el que Octavia haya muerto sin haberse confesado y sin haber pedido perdón a su esposo. Su exclusivo deseo es que la memoria de la muerte se purifique y se olvide el pecado que cometió, más por su propio interés, que no les salpique el escándalo,

que por Octavia misma. De esta forma siguen los dictados de su fe cruel y dogmática, la cual se preocupa más por aparentar creer, que por realmente hacerlo.

Por esta razón, no duda el confesor en mentirle al marido de Octavia, al decirle: "Muerta sin el perdón de usted, que tanto ambicionaba la infeliz" (C. 96), lo cual, contradice la exclamación de ésta, momentos antes de morir: "¡Yo no quiero verle! ¡Líbreme usted de este tormento!" (C. 95). Pretende el Padre Rojas, con esta última patraña, la cual muestra su preocupación por las apariencias, que Octavia se ha arrepentido, y de esta forma dignificar su recuerdo.

Como se ha visto, la preocupación por guardar las apariencias, así como la intransigencia religiosa del dogma frío y escolástico, son las causas que producen la crueldad del Padre Rojas y de Doña Soledad, a los que también anima a manifestarse así, el considerar que estos amores son un signo de rebeldía en contra de la sociedad, cuyos valores penetrados de materialismo e insensibilidad, proyectan estos personajes.

Varios críticos, entre ellos García Pavón,⁴⁹ y más recientemente, Bermejo Marcos,⁵⁰ consideran la obra anticlerical, por el siniestro dibujo que Valle-Inclán hace del Padre Rojas. Sin embargo, lo que el autor trata de criticar no son los clérigos en sí mismos, sino la frialdad del dogma, el cual se ha convertido en una serie de pétreas reglas, impermeables a cualquier sentimiento humano que implique caridad y esperanza. No hace Valle-Inclán en Cenizas (1899), sino comenzar a manifestar, con esta actitud antidogmática, un pensamiento que mantendrá a lo largo de toda su carrera literaria. En una de sus últimas obras, en

el esperpento de Los cuernos de Don Friolera, publicado en la revista La pluma en 1921, se observa esta misma idea, que critica la crueldad del dogma:

La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fé. Es fría y antipática. 51

Este drama, siguiendo la técnica tradicional, está dividido en actos (3) y escenas: El primero y el tercero tienen diez escenas y el segundo trece. Como veremos, Valle-Inclán abandonará más tarde en El yermo de las almas (1980) e, incluso, desde su segunda experiencia teatral Tragedia de ensueño (1903), esta técnica clásica, para introducir una más innovadora.

La obra reúne varias estéticas. Hay reminiscencias del teatro realista en el uso de la acotación corta, que explica tanto el estado de ánimo como las entradas y salidas de los personajes. El Padre Rojas y Doña Soledad pertenecen a esta sensibilidad estética realista, pero la agonía de Octavia aleja la fábula de esta estética, al presentarla como fondo sustancial del drama y no como recurso escénico.

La originalidad de Valle-Inclán estriba en presentar la agonía como una de las bases del conflicto, nuevo en la escena española, puesto que las enfermedades en el teatro realista del siglo XIX no pasaban de ser cursis jaquecas, inapetencias e inexplicables estados nerviosos, nunca sostenidos ni explorados en la acción principal de las obras.

Por este fondo agónico, incorporado en los cuentos, el autor introduce una sensibilidad decadentista la cual

fue la que guió los primeros pasos de la generación del 98, particularmente de Valle-Inclán, quien fue el que se dejó llevar más de esta corriente estética. 52

Se incorpora también un simbolismo técnico, que se entronca con el que cultivó Maeterlinck (1862-1949), pero esta influencia se acusa con más intensidad en El yermo de las almas (1908), nueva versión de Cenizas (1899) y en la que Valle-Inclán introduce importantes cambios.

* * * *

5. La acentuación de la crueldad en la nueva versión de Cenizas, El yermo de las almas: su técnica y estética. Diferencias entre las dos obras.

Todo el arte de Valle-Inclán desde sus comienzos, como ya hemos apuntado, tanto en la narrativa como en el drama, muestra una serie de reelaboraciones; y uno de los más reelaborados es el de los amores de Pondal, y más tarde de Octavia, que había comenzado en la novela corta El gran obstáculo (1892), experimenta la última reelaboración en El yermo de las almas: episodios de la vida íntima, publicada en 1908.

Aunque básicamente el fondo temático de la obra es el mismo que el de Cenizas (1899), introduce Valle-Inclán varios cambios técnicos y algunas alteraciones en el texto, que si bien no afectan la línea argumental de la fábula, prestan a la misma una nueva dimensión que aclara las estéticas que confluyen en la nueva versión; éstas son: la decadente, que ya incorporaba en Cenizas (1899) la agonía de Octavia; y

la simbolista, que se refuerza con las nuevas y ampliadas acotaciones de El yermo de las almas (1908).

Las novedades aparecen ya desde el título y el subtítulo, los cuales denotan la influencia de Maurice Maeterlinck (1862-1949), quien fue el "représentant quasi officiel de l'apport des Symbolistes au théâtre".⁵³ El subtítulo, en particular, de "episodios de la vida íntima", muestra más acusadamente la influencia del dramaturgo belga, para quien la esencia del simbolismo dramático consiste en que el "drama is the expression of inner life, the revelation of an 'état d'âme'".⁵⁴

El cambio de título, de Cenizas (1899) a El yermo de las almas (1908), revela, de un lado, el continuo alejamiento del naturalismo y su constante marcha hacia el simbolismo dramático de sentido maeterlinckesco y, por otro, la acentuación de la crueldad. El título Cenizas, que eran las que quedaban de la combustión del agonizante amor de Octavia, tenía todavía una cierta carga naturalista; mientras que esta carga, desaparece totalmente en el nuevo título, en el cual, ve más El yermo de las almas de los enemigos del amor de Octavia: almas yermas por falta de caridad, de compasión y de calor humano, por ser almas dogmáticas, cerradas a la visión directa de la vida compleja de las otras almas movidas por sentimientos e instintos, y que, por ser yermas, son crueles.

Tanto el título como el subtítulo, al enfocar el drama hacia la vida íntima y acercarlo cada vez más hacia el drama simbolista maeterlinckiano, se ven más en los episodios de la vida íntima, que en los actos exteriores de la conducta. De ahí el cambio de terminología en la estructura de la nueva versión, pues ya no son actos y éstos divididos

en escenas, sino simples episodios de la vida íntima. En Cenizas (1899), seguía Valle-Inclán la técnica tradicional del drama dividiéndolo en actos y éstos en escenas; pero en El yermo de las almas (1908), compuesto ya cuando Valle-Inclán está tratando de emplear una nueva terminología dramática, abandona esta técnica tradicional y su terminología dramática para emplear una nueva de clara influencia maeterlinckiana.

El cambio de actos y escenas por episodios, no es un simple problema de terminología sino que es mucho más hondo, pues el episodio de la vida íntima significa una acentuación del sentido simbolista del drama contraria al naturalismo, pues para éste, la vida íntima, la vida espiritual, estaba condicionada por las circunstancias y factores del mundo exterior, social y físico, en cambio, en el drama íntimo, del que son una manifestación los episodios, la vida íntima se mueve no sólo con independencia del mundo exterior, sino que va como un desafío, en contra de él, de sus presiones y de sus convenciones. El drama brota del fondo, más subconsciente que consciente, del alma humana, que no repara en el sacrificio y que, por el contrario, parece gozar de él.

Son episodios que nos muestran la angustia y la agonía de un alma torturada; en los cuales la acción, el acto mismo proyectado al exterior, tiene menos importancia. Son los episodios del proceso de un alma torturada por una pasión amorosa que desafía a la sociedad y al temor de la muerte.

Una importante diferencia que aporta El yermo de las almas (1908) con relación a Cenizas (1899), es la ampliación e introducción de nuevas acotaciones, las cuales presentan no sólo el estado del alma de los

personajes y el ambiente que los rodea, sino que también tienen un valor "con trascendencia moral y social",⁵⁵ lo cual no existía en las de Cenizas (1899), por ser éstas mucho más breves.

Muestra también Valle-Inclán, tanto a través de la obra como de las acotaciones otra afinidad con el escritor belga, en lo que Valle-Inclán denomina la "visión del Destino",⁵⁶ y que Maeterlinck define como:

"Le presage". Il est le signe mystérieux,
présent et invisible, une sorte de cuchotement
surnaturel, message que, seule, l'âme perçoit. 57

elemento este del presagio, que también se desarrolla en El yermo de las almas (1908):

Octavia escucha con mirada sonámbula, trémula
la rosa de los labios. Se yergue de pronto,
toda blanca, con un grito supremo.

Octavia: ¡Mi madre! ¡Mi madre con la niña!

Pedro: ¿Por qué me engañas Octavia? Tú sabías que iban a venir.

Octavia: Lo sabía sin saberlo. (Y. 1060)

y que aparece en otras obras sucesivas de Valle-Inclán, sobre todo en Tragedia de ensueño y Comedia de ensueño, de 1903 y 1905 respectivamente, en las que predomina la estética simbolista, mientras que en El yermo de las almas (1908) el simbolismo "aspira a ser decadente".⁵⁸

Otra de las innovaciones que presenta El yermo de las almas (1908), es que los episodios están precedidos de un prólogo. Esta innovación está de acuerdo con la nueva técnica dramática simbolista que gustaba

de hacer preceder los actos de una introducción o prólogo que fuera a la obra dramática lo que la overtura es a una composición musical, que sirviera para la presentación del tema o de los temas que se van a desarrollar. En él nos presenta a Octavia, sana todavía, en el momento que llega a casa de su amante. Este gesto de ir hacia Pondal, recuerda el mismo que realiza Octavia en ¡Caritativa! (1892), de cuya novela se incorpora la idea, cambiando la situación y el motivo que mueve a ambas protagonistas; de la misma forma que la agonía de Octavia pasa a los dramas de la novela La confesión (1892).

Además, en este prólogo, se dramatiza no solo el hecho de que Octavia se quede en casa de Pondal, sino también el desgarrador problema de tener que elegir entre el amante y la hija.

Este conflicto, tan importante para la intensidad dramática del drama, se diluía en Cenizas (1899) al aparecer exclusivamente a lo largo de la misma, como tema recurrente, pero no como proposición dramática, que es como se reestructura en el prólogo de El yermo de las almas (1908), además de desarrollarse en el transcurso de la obra, como ocurría en el drama anterior.

Utiliza Valle-Inclán el prólogo en esta obra, como si fuera una introducción que explicase los elementos que desatan el drama y que después desarrolla a lo largo del mismo. Con lo cual, consigue dar mayor relieve, de un lado, a la intensidad del sentimiento que une a los amantes y, del otro, mostrar los problemas esenciales que causa el adulterio: el dolor y el remordimiento por estar separada de su hija, y el escándalo social.

Ambos problemas afectan a Octavia de manera diferente. El primero directamente, desde el momento que toma la decisión de elegir al amante. El segundo a través de las represalias que el Padre Rojas y Doña Soledad toman como representantes oficiales de la moral burguesa, que no la perdona el escándalo de sus amores adúlteros. Estos personajes, movidos por su resentimiento y falsa virtud, introducen y desarrollan el tema de la crueldad en las obras.

Este tema actúa en El yermo de las almas (1908) de manera similar a como lo hacía en Cenizas (1899). Sigue siendo la intransigencia religiosa del Padre Rojas y el fanatismo de Doña Soledad lo que produce el elemento de la crueldad que comienza por destruir la comunión de las almas de los amantes para, por fin, aniquilar la vida íntima de los mismos, como ocurría en la obra anterior.

Sin embargo, la riqueza expositiva que prestan las acotaciones define, por un lado, con mayor intensidad, las perversas maquinaciones del jesuita y de Doña Soledad; y, por el otro, revela con más claridad las reacciones de sufrimiento y de desesperación que embargan la vida íntima de los amantes.

Al principio del primer episodio, antes de que entren en escena el Padre Rojas y Doña Soledad, y con ellos los sufrimientos que su actitud causa a la agónica Octavia, las acotaciones describen la desesperación que la amada produce en Pondal: "Sentado, en la actitud de un hombre sin consuelo, está Pedro Pondal" (Y. 1041). Con respecto a Octavia, se esboza su gravedad desde un principio con una intención funeraria, que aviva el recuerdo de la muerte: "La enferma yace sepultada en el vasto

lecho" (Y. 1042). Cobra la agonía desde el comienzo de la obra una importancia que subrayan las fúnebres descripciones, a través de las cuales se introduce, antes que el tema de la crueldad que causan el confesor y la madre de Octavia, la crueldad de la vida al enfrentarse eternamente ésta con la muerte, de cuyo litigio siempre sale vencedora la última.

Los ojos de Pondal se abren asustados ante aquella crueldad de la muerte que siega. (Y. 1046)

Es esta confrontación de la vida con la muerte, un tema recurrente y atractivo a los dramaturgos simbolistas, en particular al belga Maeterlinck, a quien Valle-Inclán siguió en la etapa simbolista,⁵⁹ pues como dice Gisèle Marie

Aussi cette recherche d'une explication de la destinée humaine, le problème de la vie et de la mort, des forces obscures et prééminentes qui les gouvernent, auxquelles, plus tard, viendra s'ajindre une troisième force, l'amour, resteront-ils au premier chef de ses préoccupations intimes. 60

Por el contrario, en El yermo de las almas (1908), el amor no se presenta como fuerza esperanzadora, porque los sentimientos que unen a Pondal y Octavia, que asustan y ofenden al Padre Rojas y a Doña Soledad, desatan la tragedia, por ser este amor adúltero y escandalizador.

Con la irrupción del confesor y de Doña Soledad, la enfermedad agónica de Octavia, adquiere un patetismo trágico que presagia el desenlace. No perciben estos personajes, cegados por la intransigencia del dogma en que creen, que al destruir el amor que une a Octavia y a

Pondal, precipitan la muerte de aquélla, porque el amor es la llama que la mantiene viva.

A la crueldad de la vida, sufrida por todos los seres, añaden el Padre Rojas y Doña Soledad la suya, en contra de los amantes. El resultado de las maquinaciones de estos personajes, que en Cenizas (1899) había que intuir exclusivamente a través del texto, porque las acotaciones de ésta, más en deuda con la técnica del teatro naturalista, no lo expresaban, se sustituye en El yermo de las almas (1908) por una claridad que expresa todas las reacciones de dolor de los amantes, ante la circunstancia que el destino les depara.

Desde el primer episodio de esta obra se revela el estado de dolor físico y espiritual de Octavia por medio del "afligido suspirar de la enferma" (Y. 1045) mientras que Pondal se muestra, por la presencia del confesor, "entenebrecido y huraño" (Y. 1045). Ambos protagonistas tienen un aspecto fantasmal, que se pronuncia a medida que se acerca la crisis: "Aparece en la puerta la pálida figura del amante" (Y. 1051), lo cual coincide con el aspecto físico de Octavia, al final del primer episodio:

Entre el cortinaje de la alcoba aparece la figura
blanca de la enferma. El cabello amortaja el
rostro espectral. (Y. 1053)

Estas descripciones de los amantes expresan el estado psicológico por el que atraviesan; a Octavia, además, se la dibuja con una nota que subraya y determina el advenimiento de la muerte.

En el segundo episodio, en el que por los remordimientos que des-

pierta el confesor y por la intransigencia fanática de Doña Soledad, así como también por la desgarradora separación de la hija, el sufrimiento masoquista de los amantes se intensifica, reflejándose en su aspecto exterior. Las acotaciones casi fotográficas lo proyectan "Pondal tiene un aire de grave cansancio, casi de abatimiento" (Y. 1058), mientras que el dolor de Octavia, convertido en histeria, se hace lamento por querer separarla de su hija:

Octavia: ¡Hay que dolor tan grande! Pedro, déjalos. ¡Dios mío, quisiera morirme! Cierra los ojos y parece que la muerte acude a su ruego y tiende sobre aquel rostro, consumido por el dolor y por la fiebre, su tinta trágica. (Y. 1071)

En el último episodio se describe a una Octavia que parece estar más muerta que viva, a consecuencia del ataque de histeria que la separación de su hija la produce. Hay, al mismo tiempo en la acotación, un sensualismo decadente en el que se intuye el gusto necrofílico, que recuerda el que, con más amplitud, se desarrollara en la Sonata de Otoño (1902):

Aquellas sedas, de un aureo reflejo que parecen guardar el aroma de incienso, dan aspecto de reliquia al cuerpo exánime de la enferma. (Y. 1072)

Todas estas situaciones, que muestran el dolor que les causa en su vida íntima y en su salud física el fanatismo de la madre, se explican mejor a la luz que presta la descripción que se hace de Doña Soledad, verdadero verdugo de los amantes:

Las palabras de la madre tienen una tortura
ardiente, una posesión fanática, una lumbrarada
roja, resplandor y terror del Infierno.
(Y. 1073)

Precipita el final trágico, el que Pedro Pondal se deje convencer por el sacerdote y se retire a la celda de éste. Es la segunda separación que sufre Octavia, en cuyo rostro se vuelve a reflejar el resultado de lo que perpetran el cura y la madre, ajenos por completo al derrumbamiento físico y espiritual que presencian:

El rostro de Octavia desemblantado expresa toda
la angustia de la muerte. (Y. 1079)

No hay esenciales diferencias entre Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), en cuanto al texto se refiere. La novedad reside indudablemente en las acotaciones, las cuales, no sólo aportan la estética simbolista, sino que expresan también el dolor y sufrimiento de los amantes con más énfasis que en la obra anterior.

El yermo de las almas (1908), tiene un personaje más que la obra anterior, la hermana de la caridad que vela a la enferma y que no interviene en la acción principal de la obra, aunque pone de relieve desde el principio, dos elementos esenciales en el desarrollo del conflicto dramático: de un lado, la gravedad de la agonía de Octavia; del otro, presente la preocupación religiosa de ésta:

¡Pobre alma, qué noche de fiebre y de delirio!
No sé qué espantos se le figuraban ver acechándola
alrededor de la cama. Así tuvimos una enferma
en el Asilo de Santa Mónica. ¡Era un batallar de noche,
gritando que su alma estaba

condenada, y con unas suplicas tambien
para que la confesasen! (Y. 1043)

Otra característica peculiar que prestan las acotaciones en la obra, es la importancia que cobra a través de ellas, el ruido, el murmullo y el silencio. Estos elementos usados por los dramaturgos simbolistas, en especial, por Maeterlinck, muestran el interés estético del autor con esta reelaboración de Cenizas (1899), el cual es hacer derivar la obra, de la estética decadente en la que estaba metida su producción primera, hacia la simbolista, con la cual Valle-Inclán ya había experimentado en Tragedia y Comedia de ensueño, en 1903 y en 1905.

El silencio, que juega un papel preponderante en la obra maeterlinckiana puesto que

this theater culminates in a drama of silence
or at any rate in an evocation of the interpretation
of speech and silence. 61

se utiliza, unas veces para expresar estados de ánimo "Octavia, a quien el silencio enerva y es penoso" (Y. 1058), otras, para comunicar la comunión de las almas "Suspiran los dos enamorados en silencio" (Y. 1059); para, por fin, mostrar la crueldad y la indiferencia ante la muerte de Octavia "Doña Soledad y el Padre Rojas se alejan en silencio" (Y. 1084), insensibles a la obra que han consumado, al morir Octavia, precisamente en silencio, pues tan solo "la garganta gargotea un gemido ronco" (Y. 1084), inaudible para estos personajes, preocupados únicamente en destruir la última evidencia de unas cartas que creían del amante, pero que en realidad pertenecían a la madre de Octavia,

No hay duda que las acotaciones de El yermo de las almas (1908), así como el lenguaje en que están escritas, muestran el avance que ha experimentado el arte del autor, desde que por primera vez, apareciera el tema de estos amores, diez y seis años antes, en la novela inconclusa El gran obstáculo.

* * * *

6. La crueldad erótica morbosa: El Marqués de Bradomín

El Marqués de Bradomín: Coloquios románticos, se estrenó el 25 de enero de 1906, por la compañía que dirigía Francisco Fernando Ortega. El papel más importante, Concha, lo interpretaba Matilde Moreno y, uno de los secundarios, corría a cargo de una joven actriz, Josefina Blanco, futura esposa de Valle-Inclán. La obra se publicó un año después del estreno.⁶²

El Marqués de Bradomín (1907), es la última de las obras de Valle-Inclán que, como Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), brota y se desarrolla primeramente en el género narrativo.

Esto no quiere decir que el autor desdeñe el cuento definitivamente, pues como veremos en obras sucesivas, tanto personajes individuales como colectivos, además de localizaciones escénicas, germinan y se incorporan de la novela corta a los dramas. Sin embargo, la novedad y diferencia que aporta y principia en esta obra, es que en el proceso formativo del resto de la producción teatral de Valle-Inclán, no se observa esa lenta elaboración técnica que viéramos en la confección de Cenizas

(1899) y El yermo de las almas (1908).

Por su parte, el proceso que experimenta El Marqués de Bradomín (1907), es más irregular y polimórfico que las obras anteriores, puesto que en este drama los elementos argumentales no proceden del paulatino desarrollo de una idea única que va engrosándose, sino de fuentes más heterogéneas.

El antecedente más obvio y conocido de la obra, es el de las cuatro Sonatas (Sonata de Otoño de 1902; Sonata de Estío de 1903; Sonata de Primavera de 1904 y Sonata de Invierno de 1905), cuyo protagonista es el Marqués de Bradomín, a quien se presenta en las mismas en distintas fases de su vida y en distintos ambientes que coinciden con esas etapas (Primavera en Italia, Verano en el trópico mexicano, Otoño en Galicia e Invierno en el País Vasco, durante la última guerra carlista). Estas cuatro novelas fueron las obras simbolistas que le dieron gran popularidad al gran escritor modernista; y este personaje literario de El Marqués de Bradomín se identificó tanto con el autor, que el propio Valle-Inclán se da así mismo este nombre como si fuera el más característico de su personalidad en el esperpento Luces de Bohemia (1920), en el que aparece en una tertulia cafeteril dialogando con Rubén Darío, mientras que el poeta nicaragüense conserva su propio nombre y apellido.

Sin embargo, no son las Sonatas el antecedente más inmediato de la obra El Marqués de Bradomín (1907), pues en donde aparece por primera vez el nombre Bradomín, el protagonista del drama, es en el segundo cuento de Valle-Inclán A media noche, publicado en la revista "La Ilustración Ibérica", en enero de 1889. En el cuento, con este nombre, se designaba una iglesia y un paraje:⁶³

Encabritóse el caballo, chispearon las piedras,
se hablaron atropelladamente los dos hombres,
y se perdieron en una revuelta del camino, que
presto abandonaron por otro de ruedas junto a
la Iglesia de Bradomín, que está en la hondonada. 64

No vuelve a reaparecer el nombre Bradomín, hasta un cuento que tiene el mismo título que la Sonata de Otoño (1902) y que se publicó en septiembre de 1901 en "Los Lunes del Imparcial", suplemento literario del diario "El Imparcial" que dirigía el novelista José Ortega Munilla.⁶⁵

No obstante, no es este cuento homónimo de las Sonatas, el único que desarrolla los amores de Concha y el Marqués de Bradomín, pues hay cinco cuentos más que lo hacen. Estos son: Don Juan Manuel, del 23 de septiembre de 1901; Hierba santa, del 1 de octubre de 1901; Corazón de niña, del 30 de octubre de 1901; El palacio de Brandeso, del 13 de enero de 1902 y El miedo, del 27 de enero de 1902,⁶⁶ los cuales fueron publicados, como el primero, en "Los Lunes del Imparcial", con la excepción de Hierba santa, que apareció en la revista fundada por Pío Baroja y Azorín "Juventud-Revista popular contemporánea".⁶⁷ La forma definitiva de la Sonata de Otoño (1902), procede de todos los cuentos mencionados, en los cuales el nombre Bradomín denomina ya el futuro protagonista de la obra.

Como se observa, la elaboración de la Sonata de Otoño (1902), sigue el mismo proceso evolutivo que observáramos en los dramas Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908): una idea, los amores de Octavia y de Pondal, se amplía por la añadidura de nuevos conflictos, que profundizan en el mundo íntimo de los amantes. En la Sonata ocurre lo mismo: surge la novela de diferentes fragmentos que tienen una base argumental homogénea.

Sin embargo, el drama El Marqués de Bradomín (1907), no se crea por medio de esta técnica de la añadidura de conflictos con un mismo denominador argumental, sino por la amalgama de elementos de diferentes Sonatas, dos, la de Otoño y la de Invierno y de varios cuentos que nada tienen que ver con el ambiente y argumento de éstas. El proceso creativo de los Coloquios románticos es ecléctico.

El Marqués de Bradomín (1907), lleva el subtítulo de Coloquios románticos, como si esta obra fuera un nuevo género dramático muy del gusto de la estética simbolista, que buscaba la innovación en la terminología dramática:

El espíritu renovador de los dramaturgos simbolistas europeos se extendió a todos los aspectos y formas del género dramático, que encontraron dominado por la estética realista, comenzando por la nomenclatura de las obras dramáticas. 68

La obra está dividida en tres jornadas. a través de las cuales en "une expresse succession de scenes",⁶⁹ se revive el encuentro del Marqués de Bradomín y de la agónica Concha, de la Sonata de Otoño (1902), de la que toma este aspecto argumental. No obstante, desde la jornada primera se comienzan a establecer las diferencias temáticas de ambas creaciones.

En la jornada primera se desarrolla la espera de la protagonista por el Marqués. Se presenta, en principio, el estado de ánimo de Concha, quien, por una parte se parece a Octavia en Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), al presentir la llegada de Bradomín, lo cual es un recurso del drama simbolista:⁷⁰

Si cierro los ojos, le veo en medio de un camino, pero su cara no la distingo. (M. 159)

y, por otra, difiere de la protagonista de la Sonata de Otoño (1902), pues las emociones de Concha en la obra revelan:

¡Lo que yo temo es ofender a Dios! Solo de pensar que puede aparecerse ahora tiemblo y desfallezco! ¡Y la sola idea de no verle me horroriza! (M. 156)

mientras que en la Sonata, su reacción espiritual es diferente:

Sus ojos, sus hermosos ojos de enferma, llenos de amor, me miraron sin hablar, con una larga mirada. Después en largo y feliz desmayo, Concha entornó los párpados. 71

Hay en la protagonista de la Sonata una tácita alegría, a pesar de su precaria salud, por el retorno del Marqués, que se sustituye en la obra por una ambivalencia espiritual que implica preocupación religiosa y remordimientos.

La razón de esta diferencia, entre una y otra protagonista, obedece, precisamente, al método que Valle-Inclán empleó en la elaboración de la obra, cuya base consiste en ensamblar situaciones y personajes que no pertenecen al argumento de la Sonata de Otoño (1902). Esta técnica que sustituye a la evolutiva que experimentó la fábula de Cenizas (1899), disminuye la intensidad del elemento erótico, a través de cuya sensación se introducía en la Sonata el tema de la crueldad. Por consiguiente, este tema se reduce también en El Marqués de Bradomín (1907), por no incorporarse el argumento de la novela al drama.

Sin embargo, en la jornada primera se incluyen elementos de la Sona-

ta de Otoño (1902); estos son el jardín y el palacio de Brandeso, los cuales sirven también como fondo escénico de las otras dos jornadas.

Así pues, el decorado de la escena, reproduce un exterior, en este caso, más suave --casi rococó-- que el agreste escenario que se presenta en Tragedia de ensueño (1903), la primera obra de Valle-Inclán en la que la acción transcurre al aire libre, recurso escénico introducido por los dramaturgos y realizadores de la escuela simbolista, sobre todo por Lugné-Poe:

The simplicity and purity of the outdoor theater, which Lugné-Poe studied with particular interest in the English drama of the late Middle Ages, contrast sharply with the modern stage, wherein everything conspires to destroy the "sentiment du mystère". 72

consiguiendo alejar este tipo de drama simbolista, del mundo encerrado que representaba la escena en la obra del teatro naturalista-realista inmediatamente anterior. Además, se explora la psicología o mundo interno del personaje, con una profundidad desconocida en el teatro realista, en el cual las pasiones estaban sujetas, reprimidas, proyectándose exclusivamente lo que los personajes consideraban "conveniente", de acuerdo a los dictados de la sociedad, mientras que en el drama simbolista el personaje tiene una "inquiétude méthaphysique",⁷³ la cual es la que desarrolla la tensión interna, más que el conflicto del personaje, enmarcado en un escenario en el que la naturaleza juega un papel preponderante, como veremos en las obras sucesivas de Valle-Inclán, en particular, a partir de las Comedias bárbaras (1908), en las que la naturaleza, el mundo animado y externo tiene casi la importancia de un personaje.

Por este marco, que prestan tanto el jardín como el palacio, se conserva en la obra la atmósfera sensual que animaba la Sonata. De ésta, también provienen la dueña, Doña Malvina, y el paje Florisel, "aquel niño de fabla visigótica" (M. 145), tan cargados de sabor medieval, a través de lo que se apunta otra característica típica del teatro simbolista:

Beaucoup des oeuvres théâtrales symbolistes, nous l'avons déjà remarqué, témoignent d'une inclination particuliere vers le Moyen-age. 74

De la Sonata de Otoño (1902), también procede el Marqués de Bradomín, que representa en la obra al mundo feudal gallego, el cual coexiste por primera vez en el teatro de Valle-Inclán, con "el mundo popular y acampesinado",⁷⁵ cuya fuente es la novela corta Flor de Santidad (1904).

La figura del Marqués de Bradomín introduce el concepto del héroe simbolista, cuyas características son:

la personificación de una heráldica, de una historia, de una leyenda, de una raza, de una sensibilidad y de un pueblo, en este caso el gallego. 76

Por medio de la reunión de este símbolo que encarna valores transcendentales, con el grupo de mendicantes, que representan el pueblo, presenta el autor un postulado esencial de la estética dramática simbolista:

Ainsi, le théâtre symboliste qui se voulait aussi être communion du poète et de l'âme collective demeurerait incompris de celle-ci. 77

Un personaje que no tiene su origen en la Sonata de Otoño (1902) es la Madre Cruces; ésta se incorpora del cuento Eulalia, una de las historias que forman Corte de amor (1903).⁷⁸ La Madre Cruces desempeña el papel de confidente de la atribulada Concha y sirve de enlace amoroso entre los amantes.

La primera jornada desarrolla dos temas. El primero es la desesperación de la protagonista quien sufre por estar separada de su amante. Este conflicto relaciona la problemática de Concha con la misma que tenía Octavia en Cenizas (1899), pues ambas se casaron obligadas (M. 158),⁷⁹ ambas cometen adulterio y a ambas les preocupa morir en pecado mortal.

En la novela corta la Sonata de Otoño (1902), se solucionaba la tragedia de Concha con su muerte; en el drama, en cambio, se elimina esta solución y se introduce como tal el sacrificio de Concha por su marido agonizante.

El segundo tema que se desarrolla en la obra en general y en esta jornada en particular, pone de relieve el empleo de la estética simbolista, introducida por el sufriente grupo de mendigos, por medio de los cuales Valle-Inclán deriva el argumento de la obra de una problemática particular, la de Concha, al conflicto de transcendencia más universal representado por aquéllos. Estos pobres mendicantes, introducen en la fábula el concepto dramático simbolista del "cosmic drama", cuya esencia consiste en que no se represente "une anecdote et une individu" sino "l'histoire éternelle de l'Homme".⁸⁰

La segunda jornada, que es una reproducción de la Sonata de Otoño (1902), tiene una sucesión de escenas que incluyen la de Florisel con

Bradomín; la escena de los recuerdos, entre los dos protagonistas; la del abad de Brandeso, en la que se critica al carlismo y que se incorpora de la Sonata de Invierno (1905):

Señor Abad, yo soy carlista por estética. El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales. Me contentaría con que lo declarasen monumento nacional. (M. 193).

la breve escena con Don Juan Manuel de Montenegro, en la que se discuten los linajes y que introduce

El mundo simbolista, de profundas raíces gallegas, presente en el carácter y espíritu de los campesinos y en los elementos ambientales del escenario, expresados en las acotaciones dramáticas, aparece de una manera en la aristocracia, unida por su vida y herencia a la Geografía e Historia, real y legendaria, de Galicia. 81

para terminar con el renovado final de la jornada en el que se anuncia la súbita enfermedad del marido de Concha, cuyo precedente se haya también en la Sonata de Invierno (1905).

La escena más importante de la jornada es la de los amantes. En ella aparecen las diferencias entre la obra y la Sonata de Otoño (1905), pues en ésta se desarrollaba no sólo el recuerdo de sus amores, sino que ellos también realizaban lo que recordaban. Se interpenetraba el pasado con el presente, a través de cuya unión, se introducía el tema de la crueldad.

Por el contrario en el drama, los amantes, en lugar de convertir en actos sus sentimientos se limitan a evocarlos, por lo que se reducen los elementos sado-masoquistas y de crueldad que florecían en la Sonata.

En la jornada tercera se trata de la enfermedad agónica del marido de Concha, la resistencia física de ésta y su sacrificio por el esposo, cuya enfermedad produce la definitiva separación de los amantes:

Siete días estuvo a su cabecera, día y noche,
velándole. A todos nos tenía pasmados que
tuviese fuerzas, estando como está tan deli-
cada. (M. 220)

No hay duda que el tema de la jornada y de la obra experimenta una profunda transformación, por entremezclarse estos nuevos elementos incorporados de la Sonata de Invierno (1905), con la línea argumental que presta la de Otoño; por consiguiente, estos cambios temáticos son los causantes de que se reduzca el elemento erótico en la obra, a través del cual se introducía el tema de la crueldad en la misma.

Este tema funciona de forma diferente tanto en Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), como en la Sonata de Otoño (1902) y El Marqués de Bradomín (1907). En las dos primeras, la crueldad la producía la insensibilidad y fanatismo del Padre Rojas y de la madre de Octavia, ante la agonía de ésta.

Sin embargo, en la Sonata de Otoño (1902), la agonía no es un elemento que cause exclusivamente dolor, sino todo lo contrario, pues el sufrimiento que genera, exarceba las tendencias eróticas y sado-masoquistas de los amantes:

Dentro de mí ríe un diablo que sabe convertir
todos los dolores en placeres. 82

Ambos disfrutaban de la pasión que les une, sin que les preocupe, de un lado, la agónica gravedad de la enferma, y del otro, la problemática religiosa:

Reíamos con alegre risa el uno en brazos del otro, juntas las bocas y echadas las cabezas sobre la misma almohada. Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confieso que no recordaba haberla amado nunca en lo pasado, tan locamente como aquella noche. 83

La crueldad la perpetra el sadismo de Bradomín que despierta la inclinación masoquista de Concha, intercambiándose en ocasiones estas actitudes. Robert Marrast comenta a este respecto:

Es complejo el proceso de la depravación del marqués. En la escena siguiente, primero aparece el masoquismo (deseo de humillación), y luego el sadismo en el goce provocado por el dolor de Concha: "Yo como un niño abandonado y sumiso, apoyé la frente sobre su pecho y entorné los párpados, respirando con anhelo delicioso y triste aquel perfume de flor que se deshojaba. Haré cuanto tú quieras. ¿No lo sabes?" 84

Concha, por su parte, es masoquista hasta en la obra, pues aprecia y agradece que el Marqués la llame "Pobre Concha" (M. 158), aunque el tono que use éste o, quizás, por ello, implique una mezcla de conmiseración e indiferencia. La crueldad, pues, se convierte en un sentimiento, cuya esencia encierra una intensidad sexual y sensual, que excita a los amantes, penetrado de una perversión depravada que haya placer en el dolor

y que exalta lo prohibido como lo anómalo.

La crueldad es, pues, en la Sonata de Otoño (1902) la base temática de la misma, manifestándose, unas veces, a través de la perversidad que supone la necrofilia:

¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa,
aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta! 85

y, otras, la crueldad culmina al exaltar la belleza del elemento incestuoso, pues en el momento en que el cuerpo muerto de Concha aun yace caliente en la habitación inmediata, Bradomín se entrega al placer con su prima Isabel, sirviéndole de excitante, no sólo el hecho de violar una ley natural, sino que también emplea la irreverencia religiosa como medio para intensificar éste:

¡Todos los Santos Patriarcas, todos los Santos Padres, todos los Santos Monjes pudieron triunfar del pecado más fácilmente que yo! Aquellas hermosas mujeres que iban a tentarles no eran sus primas. 86

En la Sonata de Otoño (1902) se crea una estética del pecado.

Por el contrario, el tema de la crueldad en El Marqués de Bradomín (1907) es coloquial, como lo indica su subtítulo Coloquios románticos; la crueldad no se vive, se evoca a través de unas amables pláticas, enmarcadas en un fondo escénico, cuya atmósfera está más cargada de sensualidad que las mismas conversaciones.

Sin embargo, Bradomín expresa en este coloquio su deseo de querer revivir el pasado voluptuoso y sensual, en el que la crueldad preponderaba:

Manos de princesa encantada, que han de
guiarme en una amorosa peregrinación a tra-
vés del palacio y del jardín. (M. 186)

El personaje del Marqués no ha cambiado. Sigue teniendo las mismas inclinaciones anómalas que le animaran en la Sonata de Otoño (1902), las cuales muestra a través del diálogo que elige para evocar el "pasado de nuestros amores" (M. 188) en los coloquios. Estas evocaciones siempre tienden a recordar momentos que intuyen anomalías como el fetichismo:

Te acuerdas cuando quería que me azotases
con la madeja de tu pelo. (M. 200)

o implican la relación belleza-dolor, unión que produce placer:

Divinas manos de Dolorosa.
Manos de Muerta.
Manos de princesa encantada. (M. 186)

Muy diferente es, en cambio, la reacción de Concha:

Te escribí que vinieses porque entre nosotros
ya no puede haber más que un cariño ideal.
(M. 189)

Actitud que junto a la preocupación religiosa de Concha, motiva el que se reduzca, casi desaparezca, el tema de la crueldad en la obra. Influye también en esta disminución de lo cruel y de lo erótico, la elaboración ecléctica del drama, al no incorporar directamente de la novela, todos los elementos que en ésta producían la crueldad.

Las acotaciones tienen en la obra tanta importancia como tenían en

El yermo de las almas (1908); y, como en ésta, no sólo describen el ambiente escénico sino que también esbozan los estados de ánimo de los personajes.

Hay, sin embargo, una diferencia entre las acotaciones de una obra y otra. En El Marqués de Bradomín (1907) tienden con más intensidad que en El yermo de las almas (1908) a subrayar los estados de ánimo de los personajes, por medio de una técnica que sugiere más que define a éstos. Por lo general, casi siempre aparecen los personajes envueltos en una vaga luz que dibuja sus contornos: "La dama es una figura pálida y blanca" (M. 150); el jardín adquiere un aspecto que intensifica "lo misterioso" (M. 153). Tanto las cosas como los personajes parecen "sombras milenarias" (M. 153). Hay, a lo largo de la obra, un juego de luz y sombra, por medio del cual se presenta una pintura imprecisa de personas y objetos: "El jardín se esfuma en la vaga luz del crepúsculo" (M. 183).

Todo este impresionismo escénico fue usado por los dramaturgos simbolistas, para quienes una fuente básica de inspiración era "le goût du mystère, du vague, du délicieux imprécis".⁸⁷

Al elemento del silencio, tan importante en Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), se une el musical, producido por la flauta de Florisel "el maestro de los mirlos" (M. 180), a quienes enseña el son de la riveirana. Por medio de sonidos se anuncia, incluso, la entrada de personajes en la escena:

En medio de aquel silencio leve y romántico,
resuena en el jardín el festivo ladrar de los
perros y música de cascabeles, al mismo tiempo

que una voz grave y eclesiástica se eleva desde
el fondo de mirtos como un canto gregoriano.
(M. 163)

Es decir, la interpenetración del sonido y de la música con el silencio y las voces, tiende también a poner de relieve la atmósfera misteriosa que se cierne sobre la escena y sobre los personajes.

* * * *

7. La angustia de la abuela y la agonía y muerte del infante
inocente: Tragedia de ensueño.

Tragedia de ensueño, la segunda obra de teatro de Valle-Inclán, es un brevísimo esbozo dramático publicado por primera vez entre los cuentos que componen la colección de Jardín Umbrío en 1903, cuya primera edición, según indica Rubia Barcia:

contained the following five short stories,
all published previously: "¡Malpolcado!",
"El miedo," "Tragedia de ensueño," "El rey
de la máscara," and "Un cabecilla". 88

Sin embargo, no hay fuente que mencione una publicación previa a Jardín Umbrío (1903), de Tragedia de ensueño. Al menos no consta en el valioso estudio del crítico citado, ni en el excelente trabajo de William L. Fichter,⁸⁹ ni tampoco aparece en el exhaustivo de Robert Lima;⁹⁰ aunque, por otra parte, los tres críticos coinciden en las fechas y periódicos en que aparecieron los otros cuentos de la colección.

De todas formas, tanto este título genérico de Jardín Umbrío, como

alguno del de los cuentos que componen la selección (v.g., El miedo, ¡Malpocado!, Un cabecilla), revelan una intención que tiende a subrayar lo tétrico y lo misterioso, elementos que afectan por igual a la obra y a los otros cuatro cuentos que integran el libro.

Tragedia de ensueño (1903), es la primera obra de Valle-Inclán, que no sigue el complejo y evolutivo proceso que observaron tanto Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908) como El Marqués de Bradomín (1907).

Este factor de la simplicidad en la creación de Tragedia de ensueño (1903), no impide que se incorporen dos elementos que afectan tanto al aspecto formal como al temático del drama. El primero, que se refiere a la forma, presta a la misma, el transfondo geográfico, "nota típica", ⁹¹ presente en la narrativa del autor desde sus primeros trabajos. Y, el segundo, influye directamente en la temática de la fábula, cuya esencia

es como un trasunto de una vieja historia gallega con personajes campesinos. 92

La "mise en scène" es tan sencilla, como escueta es la trama de la obra.

Tragedia de ensueño (1903) es el primer drama de Valle-Inclán, cuya acción tiene lugar al aire libre; fuera de los confines de las "cuatro paredes". Esta técnica que encerraba la escena, convirtiéndola en una unidad separada del público, era la médula de la estética del teatro realista.

En Tragedia de ensueño (1903), Valle-Inclán inicia la ruptura con

esta forma dramática realista, por medio de la utilización de un escenario en el que la naturaleza juega un papel preponderante, y que se acusa con más intensidad en obras sucesivas. Esta renovadora iniciativa estética, unida a la intención de desteatralizar la escena a través

the reductio of décor, absence of movement,
monotonous manner of speech and low emotional
pressure 93

constituye la esencia estética del drama simbolista, cuyos elementos fueron promulgados por Stephane Mallarmé (1842-1898), verdadero fundador del movimiento simbolista⁹⁴

were it not for the theory and technique set
forth in Mallarmé's writings, it is doubtful
that we could speak of a symbolist drama at
all, any more than of symbolist poetry. 95

Sin embargo, el que combinó en la obra teatral tanto el espíritu como la técnica de esta estética, fue Maeterlinck, a quien se consideraba en la última década del pasado siglo como "la figura más estacada y fecunda de la escuela".⁹⁶

Ahora bien, fue Lugné-Poe (1869-1940) el director del grupo Théâtre de l'Oeuvre, quien realizó y produjo para la escena estos postulados dictados por Mallarmé y desarrollados en los dramas maeterlinckianos, montando no solamente L'intruse (1890) y Pelléas et Mélisande (1892) de Maeterlinck, sino que también dio a conocer al público francés a autores extranjeros como Strindberg, Hauptmann y sobre todo Ibsen, llevando a cabo, de esta forma, el doble propósito que animaba al grupo:

to familiarize the public with great foreign dramas and to perform the plays of young symbolist playwrights. 97

Valle-Inclán coincide no sólo con las ideas de Mallarmé y de Maeterlinck sino también con el estilo de los montajes de Lugné-Poe; éste creía

that the word creates the décor, restricted himself to simplified settings designed to create the proper atmosphere through color, line and light. 98

puesto que el escenario que refleja Tragedia de ensueño, transcurre en el "umbral"⁹⁹ de la casa que "parece abandonada" (T. 541); es decir, al aire libre, en completa comunión con la naturaleza, la cual se utiliza también con la intención de subrayar el conflicto dramático, unas veces por medio de la luz "de tarde que agoniza" (T. 545), otras, por el viento que presagia la tragedia:

Una ráfaga de viento pasa sobre las sueltas
cabelleras sin ondularlas. Es un viento
frío que hace llorar los ojos de la abuela.
(T. 545)

Pero no es tan sólo el escenario de Tragedia de ensueño (1903), lo que hace simbolista a la obra, sino también el tema, cuyo planteamiento desarrolla el concepto vago y abstracto de la muerte. La agonía y muerte del niño es la esencia del drama, introduciendo, a su vez, el tema de la crueldad, cuyo desarrollo se realiza a través del desgarrado lamento de la abuela que

tiene cien años, el cabello plateado, los ojos
faltos de vista. (T. 541)

Este lamento, más tarde revivido en la poesía lorquiana, se queja impotente y amargo, de la muerte que merodea como si fuera otro personaje y que se lleva al nieto "que más quería" (T. 542) la abuela.

Ahora bien, el tema de la crueldad se presenta de una manera diferente en Tragedia de ensueño (1903), a como aparecía en Cenizas (1899), El yermo de las almas (1908) y El Marqués de Bradomín (1907). En Cenizas y El yermo de las almas la crueldad la desataba la inflexibilidad dogmática del Padre Rojas y de la madre de Octavia; es decir, tenía un carácter moral y social. En El Marqués de Bradomín (1907) era una sintonía íntima que exaltaba el placer de la carne y cuyo carácter era el erótico. En cambio, en Tragedia de ensueño (1903), la crueldad aparece con la agonía y muerte del niño, sin intermediarios, producida directamente por

Un troisième personnage énigmatique invisible
mais partout présent que Maeterlinck appelle
'le personnage sublime'. 100

y que Valle-Inclán denomina "la muerte negra" (T. 546). Por lo tanto, el carácter de la crueldad en Tragedia de ensueño (1903), es habitual y ordinario, puesto que este "personnage sublime" o "muerte negra" actúa indiferentemente: cualquiera puede ser la víctima y en cualquier momento. No existe en la crueldad de la obra una intención moralizante como argumenta Greenfield, cuando compara El embrujado (1913) con los cuentos y el drama de Jardín Umbrío (1903):

Aquí (en El embrujado) las fuerzas del Mal no atacan al Bien en la clásica lucha por poseer

almas como lo hacen por todas partes en Jardín umbrío. 101

puesto que la muerte en el drama es una consecuencia de la crueldad de la vida, siendo el dolor de la abuela, expresado en su desconsolado lamento, lo que desarrolla la crueldad de la existencia, es decir, "le tragique quotidien":

dans ces drames une atmosphère de dépaysement où des créatures sans âge, écrasées par une fatalité maligne, se meuvent dans un univers abstrait où le temps s'abolit dans une sorte d'asolu insondable et menaçant. Et c'est tout cet univers inconscient où se déroule le drame en constitue le "tragique quotidien". 102

Así pues, la crueldad en el drama se presenta más directamente que en las obras estudiadas con anterioridad, al confrontarse sin interferencias, el Destino del hombre con su desgarradora y última verdad, en cuya esencia se agazapa el doble misterio, escalofriante y cruel, de la vida y de la muerte.

Hay, sin embargo, una profunda diferencia entre el concepto de Maeterlinck sobre "le personnage sublime" y el que tiene Valle-Inclán de la "muerte negra". Para el dramaturgo belga, "le personnage sublime"

es algo secreto pero perceptible, etéreo pero lo suficientemente preciso como para que, a su paso, callen los ruidos y se entenebrezca la luz. 103

pues tanto en L'intruse (1890) como en Les aveugles (1890), uno de los personajes presiente la presencia o llegada de la muerte, mientras que para Valle-Inclán el dolor que causa la "muerte negra" es tan humano e

intenso que el presentimiento desaparece y se sustituye por la certeza:

La abuela sabe la cruel verdad:

¡Y el nieto mío se muere lenta, lentamente,
como las pobres estrellas, que no pueden con-
templar el amanecer! (T. 542)

El misterio, tan cuidadosamente mantenido en la obra de Maeterlinck, no sólo vela la confrontación trágica de la vida y de la muerte, sino que también mitiga el pathos de sus criaturas escénicas. Por el contrario, Valle-Inclán, al presentar el misterio de la vida con toda su claridad enigmática, transforma el simbolismo dramático en otro que intuye el existencial. El sufrimiento que produce la muerte del niño a la abuela es más intenso y cruel que el dolor que producían el Padre Rojas y Doña Soledad a Octavia en Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908), porque la crueldad en la Tragedia de ensueño (1903) niega la posibilidad de la esperanza: es la misma muerte quien la produce. Por el contrario, en las obras anteriormente estudiadas, la crueldad la causaba la intransigencia humana, que, aunque impía, todavía admite la posibilidad de un cambio de actitud que implica la esperanza. Sin embargo, en Tragedia de ensueño (1903), la desesperanza es absoluta. Por esta razón, brota el lamento de la abuela más profundamente desgarrado, porque se origina en el fondo de su soledad e impotencia:

Eras tú como un cirio de blanca cera en esta
capilla oscura de mi alma. (T. 546)

convirtiéndose en un verdadero grito de protesta, más en contra de un Dios inmisericorde, que de la muerte misma.

Hay, además, otros personajes secundarios, como las tres hermanas azafatas en los palacios del Rey (T. 542), especie de corifeo, por cuyo diálogo se consigue, de un lado, romper el dolorido quejido de la abuela y, del otro, poner de relieve la crueldad de la situación escénica. Hay, también, un pastor de contorno bíblico:

parece uno de aquellos piadosos pastores que
adoraron al Niño Jesús en el establo de Belén.
(T. 543)

que subraya la intención de vida eterna que conlleva implícita la imagen, y que --por contraste-- intensifica la crueldad de la agonía del infante.

Culmina la crueldad con el retorno de la oveja "con las ubres llenas de bien" (T. 545), precisamente cuando la leche que portan, ya no la necesita el niño muerto.

El tema de la crueldad, desarrollado en estas cuatro obras del presente capítulo, a través del sufrimiento que produce la agonía de las protagonistas femeninas y de un ser inocente como el niño, es otra característica típica de las primeras obras de Maeterlinck:

It is the females who are shown as the most
pitiful toys of Destiny: the most pure, the
most innocent, the most weak are its chosen
victims. 104

Es la primera vez en Tragedia de ensueño (1903), en donde aparece en la dramática de Valle-Inclán, uno de los temas más constantes, indicativo de crueldad, que es: la muerte del niño inocente. Este tema reaparecerá en dos de las tragedias de ambiente gallego, El embrujado

(1913) y Divinas palabras (1920), en los que la muerte es causada maliciosamente por otros seres humanos; y en los dos primeros esperpentos, en Luces de Bohemia (1920), en donde el niño aparece muerto, muerto quizás por la miseria, llevados sus restos en una caja de cartón por su padre, un pobre poeta y en Los cuernos de Don Friolera (1921), en el que la niña, en este caso, muere víctima de un accidente.

Como la "mise en scène" es de una extraordinaria sencillez, también los efectos escénicos están muy limitados. La luz, como la acción es estática durante toda la representación. La música, introducida por los cantos de la abuela, tiende a poner de relieve la intensidad dramática que vive este extraordinario personaje, semilla de muchos caracteres del teatro posterior, sobre todo de García Lorca y uno de los más profundos y electrizantes de la obra valleinclanesca.

Las acotaciones escénicas, por primera vez usadas con esta amplitud en este drama, tienen tanta fuerza poética como el texto dramático y prestan a la obra una precisión que la aclara y la vivifica.

CAPITULO PRIMERO

NOTAS

¹ Emilio González López, El arte dramático de Valle-Inclán. Del decadentismo al expresionismo. (New York: Las Américas Publishing Co., 1967), pág. 59.

² César Barja, Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX. (New York: Las Américas Publishing Co., 1964), pág. 254.

³ Ibid., p. 372.

⁴ Emilia Pardo Bazán, Un destripador de antaño y otros cuentos. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1975).

⁵ Vicente Blasco Ibáñez, Obras Completas. (Madrid: Aguilar, S.A., 1961), 3 vols.

⁶ Miguel de Unamuno, Obras Completas. 9 vols. (Madrid: Escelicer, 1967).

⁷ Pío Baroja, Obras Completas. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948).

⁸ José Martínez Ruiz "Azorín", Obras Completas. (Madrid: R. C. Raggio, 1919-1923).

⁹ Ramón del Valle-Inclán. Hemos manejado las siguientes fuentes, de esencial importancia:

William L. Fichter, Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. (México: El Colegio de México, 1952).

Robert Lima, An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán.

(Pennsylvania: The Pennsylvania State University Libraries, 1972).

José Rubia Barcia, A Biobibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936). (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

¹⁰ William L. Fichter, op. cit., p. 15.

¹¹ José Ruba Barcia, op. cit., p. 4.

¹² Simone Saillard, "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán". Bulletin Hispanique, LVIII (1955), p. 426.

¹³ Melchor Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle-Inclán. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1966), p. 79.

¹⁴ Ibid., p. 27.

¹⁵ Emilio González López, op. cit., p. 51.

¹⁶ Ibid., p. 51.

¹⁷ Ibid., p. 46.

¹⁸ José Rubia Barcia, op. cit., pp. 13 y 14.

¹⁹ William L. Fichter, op. cit., p. 25.

²⁰ José Rubia Barcia, op. cit., p. 5.

²¹ Ibid., p. 5.

²² Ibid.

²³ Ibid., pp. 8, 13 y 14.

²⁴ Simone Saillard, art. cit., p. 426.

²⁵ Ibid., p. 422.

- 26 Ibid., pp. 426-27.
- 27 William L. Fichter, op. cit., p. 178.
- 28 Ibid., p. 175.
- 29 Ibid., pp. 174-75.
- 30 Ibid., pp. 176-77.
- 31 Ibid., p. 181.
- 32 Ibid., p. 182.
- 33 Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar, S.A., de ediciones, 1967), Tomo I, p. 1033.
- 34 William L. Fichter, op. cit., p. 199.
- 35 Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas (Madrid: Aguilar, S.A, de ediciones, 1974), Tomo II, p. 1314.
- 36 Ibid., p. 1315.
- 37 Ibid.
- 38 William L. Fichter, op. cit., p. 28.
- 39 Simone Saillard, art. cit., p. 427.
- 40 Emilio González López, op. cit., p. 36.
- 41 José Rubia Barcia, op. cit., p. 8.
- 42 Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán. (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), p. 56.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid., p. 47.

⁴⁵ Ramón del Valle-Inclán. Cenizas (Madrid: Bernardo Rodríguez y Perma, 1899), p. 57. El resto de las citas del drama aparecen en el texto entre paréntesis (C.). El numeral indica la página y sigue esta edición.

⁴⁶ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1974), Tomo II, p. 1318.

⁴⁷ Simone Saillard, art. cit., p. 427.

⁴⁸ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas (Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1974), Tomo II, p. 1316.

⁴⁹ F. García Pavón. "Cenizas, primer drama de Valle-Inclán", Insula, No. 236-7 (julio-agosto, 1966).

⁵⁰ Manuel Bermejo Santos. Valle-Inclán: Introducción a su obra. (Madrid: Ediciones Anaya, S.A., 1971), p. 139.

⁵¹ Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 75.

⁵² Emilio González López, op. cit., p. 31.

⁵³ Haskell M. Block. Mallarmé and the Symbolist Drama (Detroit: Wayne State University, 1963), p. 107.

⁵⁴ Ibid., p. 102.

⁵⁵ Emilio González López, op. cit., p. 41.

⁵⁶ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967), Tomo I, p. 1075. El resto de las citas de El yermo de las almas aparecen en el texto entre paréntesis (Y.). El

numeral indica la página y sigue esta edición.

57 Gisèle Marie. Le Théâtre Symbolist. (Ses origines-Ses sources, pioniers et réalisateurs) (Paris: Editions A. G. Nizet, 1973), p. 137.

58 Emilio González López, op. cit., p. 40.

59 Ibid., p. 45.

60 Gisèle Marie, op. cit., p. 134.

61 Haskell M. Block, op. cit., p. 112.

62 José Rubia Barcia, op. cit., pp. 12 y 13.

63 Ibid., p. 4.

64 William L. Fichter, op. cit., pp. 50-51.

65 José Rubia Barcia, op. cit., p. 9.

66 Robert Lima, op. cit., p. 11.

67 Ibid., p. 11.

68 Emilio González López, op. cit., p. 57.

69 Gisèle Marie, op. cit., p. 135.

70 Ibid., p. 137.

71 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de Otoño - Sonata de Invierno (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1971), p. 14.

72 Haskell M. Block, op. cit., p. 106.

73 Gisèle Marie, op. cit., p. 135.

74 Ibid., p. 69.

- 75 Emilio González López, op. cit., p. 66.
- 75 Ibid., p. 65.
- 77 Gisele Marie, op. cit., p. 63.
- 78 José Rubia Barcia, op. cit., p. 11.
- 79 Ramón del Valle-Inclán. La Marquesa Rosalinda - El Marqués de Bradomín. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1971), p. 158. El resto de las citas aparecen en el texto. El numeral indica la página y sigue esta edición.
- 80 Haskell M. Block, op. cit., p. 113.
- 81 Emilio González López, op. cit., p. 67.
- 82 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1971), p. 83.
- 83 Ibid., p. 27.
- 84 Robert Marrast. "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de otoño". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), vol. LXVII, 199-200 (julio-agosto 1966), p. 490.
- 85 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno, p. 8.
- 86 Ibid., p. 81.
- 87 Haskell M. Block, op. cit., p. 104.
- 88 José Rubia Barcia, op. cit., p. 11.
- 89 William L. Fichter. Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. (México: El Colegio de México, 1952).
- 90 Robert Lima. An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán. (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Libraries, 1972).

- ⁹¹ William L. Fichter, op. cit., p. 14.
- ⁹² Emilio González López, op. cit., p. 60.
- ⁹³ Haskell M. Block, op. cit., p. 105.
- ⁹⁴ Gisèle Marie, op. cit., p. 95.
- ⁹⁵ Haskell M. Block, op. cit., p. 102.
- ⁹⁶ Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors-Editor, 1967), Tomo IV, p. 165.
- ⁹⁷ Oscar G. Brockett and Robert Findlay. Century of Innovation. (A History of European and American Drama since 1870) (New Jersey: Prentice Hall Inc., 1973), p. 134.
- ⁹⁸ Ibid., p. 135.
- ⁹⁹ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1974), Tomo I, p. 541. El resto de las citas de la tragedia aparecen en el texto entre paréntesis (T.). El numeral indica la página y sigue esta edición.
- ¹⁰⁰ Gisèle Marie, op. cit., p. 138.
- ¹⁰¹ Summer M. Greenfield. Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático (Madrid: Editorial Fundamentos, 1972), p. 135.
- ¹⁰² Gisèle Marie, op. cit., p. 137.
- ¹⁰³ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 266.
- ¹⁰⁴ W. D. Halls. Maurice Maeterlinck. A Study of his Life and Thought (Oxford: Clarendon Press, 1960), p. 45.

CAPITULO SEGUNDO

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN LA ESTETICA SIMBOLISTA: Cuento de
abril y Voces de gesta

CAPITULO SEGUNDO

LA CRUELDAD Y EL HORROR EN LA ESTETICA SIMBOLISTA

- I. La crueldad como expresión del carácter de un pueblo: Cuento de abril y Voces de gesta
- a) Cuento de abril: El sensualismo mediterráneo y la austera crueldad castellana.

En el capítulo anterior el enfoque era hacia la angustia y la agonía, que era producto en Cenizas (1899) y en El yermo de las almas (1908) del amor ilícito de la heroína que chocaba en contra de los principios morales de la sociedad. En El Marqués de Bradomín (1907), esta pasión erótica consumía el cuerpo enfermizo de una agonizante, mientras que en Tragedia de ensueño (1903), la angustia de la abuela y la agonía del niño eran producto de las implacables circunstancias de la vida.

Pero ahora, en el nuevo sentido del drama de Valle-Inclán, el enfoque se dirige a las circunstancias sociales exteriores, para buscar en ellas las raíces de la crueldad. Algunos historiadores extranjeros, de países inveteradamente enemigos de España,¹ tachan al pueblo español de cruel, como si fuera su característica más notable. Valle-Inclán, viendo a España en su pluralidad, más que en su unidad, identifica, de acuerdo con la tendencia general de la generación del 98 de considerar a Castilla como la genuina representación del carácter español, con el pueblo castellano, dominador de todos los otros pueblos de la península, esa nota de fuerte crueldad.

La crueldad le sirve a Valle-Inclán para presentar el contraste de las dos Españas: En Cuento de abril (1910), el contraste entre el carác-

ter cruel del Infante castellano, formado en el ambiente de intransigencia que representan los Autos de Fe de la Inquisición española, y el amable, blando y delicado de la Provenza francesa, donde vive la princesa con la que se quiere casar el Infante, Provenza que muy bien podía representar la España mediterránea de Cataluña en España; y, en Voces de gesta (1911), la crueldad está representada por el ejército conquistador del País Vasco, que no es otro que el castellano, que comete toda clase de atropellos en hombres, mujeres y haciendas de los pastores y campesinos vascos.

Cuento de abril se estrenó el 19 de marzo de 1909 en el teatro de la Comedia de Madrid y no se publicó hasta el año siguiente.² Tanto esta obra como Voces de gesta (1911), son las dos primeras obras dramáticas en verso de Valle-Inclán. Hay, sin embargo, una primera experiencia poética en Aromas de leyenda, volumen de poemas, publicado en 1907.³

Una nota, sobresaliente por lo peculiar, de la producción de Valle-Inclán hasta esta fecha de 1910, es que sus obras se estrenan inmediatamente después de ser publicadas, llegando, incluso el estreno, en algunas ocasiones, a preceder la publicación, como en este caso de Cuento de abril (1910) y como en el ya estudiado de El Marqués de Bradomín (1907). Por el contrario, la producción posterior a la primera guerra mundial, es decir, la más significativa, tarda años en representarse; por ejemplo, Divinas palabras de 1920, no se estrenó hasta 1933 por la compañía de Margarita Xirgú, trece años después de haber sido escrita, y no veinte, como indica Pérez Míñix.⁴ Aunque, por otra parte, la fuerte carga crítica, política y social, que contienen los esperpentos, explica este retraso.

Otra característica que, a partir de las Comedias bárbaras, Aguila de blasón (1907) y Romance de lobos (1908), comienza a ser típicamente notable en la dramaturgia de Valle-Inclán, y con la que ya había experimentado en las cortas, pero concretas y directas creaciones de Tragedia de ensueño (1903) y de Comedia de ensueño (1905), es que la confección de los dramas ya no tiene ese lento proceso observado a través de las constantes reelaboraciones de las primeras obras. El hecho mismo de que se decidiera a reelaborar Cenizas (1899) en 1908 con el título El yermo de las almas, cuando

su obra narrativa y dramática ya había tomado otros derroteros más personales y decisivos. (Indica lo) tan seguro (que) estaba Valle de su personalidad, de su implacable avance. 5

Por consiguiente, el proceso creativo del poema dramático Cuento de abril (1910), no observa la lentitud del primer drama Cenizas (1899), ni el sistema polimórfico que vimos al estudiar El Marqués de Bradomín (1907); la trama de Cuento de abril (1910) se teje directamente y desarrolla el viaje del infante de Castilla, el de "los ojos profundos y barbas monjiles"⁶ a tierras de la Provenza, con cuya Reina, la princesa Imberal, piensa casarse.

El resto pertenece, más que al género del cuento que indica el título, al carácter que define el subtítulo del poema dramático "Escenas rimadas de una manera extravagante", puesto que es extravagante la actitud de este infante, que tiene bien poco del clásico príncipe de los cuentos, en los que, por lo general, los príncipes salvan a las princesas de espantosos dragones y de gigantes polifémicos y cuyos héroes son

esforzados y valientes. No existe en Cuento de abril (1910), ese ambiente de maravilla que embelesa y que, normalmente, incorpora el género cuando es un "fairytale", quedando, exclusivamente, la extravagancia como un recurso encubridor de una intención entre irónica y crítica, desconocida en los cuentos, incluso en aquellos que no están escritos para los niños, sino para hombres-niño, como Le Petit Prince.⁷

Otra notable característica de Cuento de abril (1910) es, pues, que no es un cuento, como pretende --por un lado-- aparentar el ambiente embaucador de la corte de amor de la princesa Imberal; y, por el otro, la proyección del carácter del Infante, verdadera simbiosis del héroe de la novela de caballerías con un ascetismo de iluminado, nacido de la Inquisición, sino una farsa poética que narra la confrontación de dos culturas encontradas; una, la castellana, endurecida por la lucha contra los moros y por un estricto sentido religioso, es arrogante, orgullosa e inflexible. La otra, la Provenzal, sensual y gozosa de la vida, es liberal y piadosa.

Esta idea argumental, presentada aquí a través del conflicto de dos culturas opuestas, procede de dos escritores gallegos. Uno, Manuel Martínez Murguía, amigo de la familia de Valle-Inclán, el cual introduce en la obra de éste el concepto de una Galicia "céltica, amorosa, blanda y lírica"⁸ reflejada en la corte Provenzal; y, el otro, "el novelista, poeta e imaginativo historiador Benito Vicetto y Pérez,"⁹ de quien recibe Valle-Inclán la idea de una Galicia "bárbara y arrogante germano-sueva",¹⁰ y de la que es espejo transplantado a tierras de Castilla, el infante de Cuento de abril (1910).

La influencia de Vicetto en la obra de Valle-Inclán es de enorme importancia para estos temas de la crueldad y del horror, puesto que algunos de los elementos que sedujeron al historiador ferrolano

La crueldad rayana en el sadismo, la ausencia
del espíritu religioso y la sensualidad exalta-
da. 11

aparecen con profusión no sólo en la obra dramática sino también en la narrativa de Valle-Inclán.

Estos elementos, que se hallan, en cierto grado en los dramas del primer capítulo, se acusan e intensifican en la producción dramática de Valle-Inclán, muy en particular, a partir de las Comedias bárbaras (1907-08), de Cuento de abril (1910) y de Voces de gesta (1911), sin olvidar la excepción cronológica anterior de Comedia de ensueño (1905), la primera obra dramática de Valle-Inclán en la que ya aparecen, claramente definidas, estas características de crueldad violenta y horripilante.

Si no es tan acusada la influencia de Vicetto en las obras del capítulo precedente, obedece al hecho de que la crueldad en aquéllas es más psicológica que física, por lo que la violencia no existe. Vicetto está presente con más intensidad en la dramaturgia valleinclanesca, en cuanto que la crueldad se torna violenta, bárbara y sanguinaria, como veremos, más específicamente, en los capítulos siguientes.

Consecuentemente, la idea básica del argumento de Cuento de abril (1910), lo recoge Valle-Inclán de la Historia de Galicia (1865-1874)¹² de Benito Vicetto. Describe esta anécdota histórica, el viaje de Rechiaro, rey suevo de Galicia, a la corte visigoda de Tolosa, en la que

reina Teodorico y con cuya hija se casa:

La monarquía goda iba de día en día haciéndose más poderosa; y Rechiario, para asegurar más la conquista de España, envió embajadores a Teodorico, rey de los godos, pidiéndole una hija en matrimonio; Teodorico accede, Rechiario reúne su ejército, y cuanto terreno mediaba entre la frontera de Galicia y Tolosa todo lo saquea, llevando por delante de sí los ganados y lo que encontraba de valor, rindiendo esas presas, en la corte goda, a los pies de su novia: galantería ruda y bárbara, es verdad, pero propia de aquellos tiempos y de las costumbres germánicas: aquello fue un "morgengabe" o regalo de la mañana. Romey dice que la misma corte bárbara de Teodorico no pudo por menos de extrañar la irracionalidad de Rechiario; extrañeza que nos sorprende, porque ¿quién se extraña de quién? ¿El godo del suevo? ¡Cómo si el feroz y sanguinario godo o el cristiano Clodoveo fueran más humanos que el gallego Rechiario. Rechiario se casó en Tolosa con la hija del monarca godo; y regresó con ella a España. Pero, al regresar a Galicia, fue siguiendo el cauce del Ebro y taló sus riberas. 13

Sin embargo, Cuento de abril (1910) es la única obra de Valle-Inclán, de esta época entre 1907 y 1914, en la que la crueldad no se presenta con la bárbara crudeza con que aparece en las otras de este mismo periodo (Comedias bárbaras, Voces de gesta y antes Comedia de ensueño).

Cuento de abril (1910) tiene más relación con las farsas, sobre todo con La Marquesa Rosalinda (1913), por intensificarse más el aspecto satírico a través de la ironía y el humor, que de la destrucción y de la muerte, aunque sin llegar a ser ni sentimental ni grotesca, ni cómica ni trágica. Cuento de abril (1910) es una farsa poética en la que el humor se ha tomado en serio.

No pasó al Cuento de abril el mundo y las notas bárbaras que animan el relato de Vicetto, que

sólo apuntan en la semblanza del infante castellano. Su espíritu y ambiente, aunque no su materia, pasó a las Comedias bárbaras: Aguila de blasón (1907) y Romance de lobos (1908) que componía por aquel entonces Valle-Inclán. 14

Cuento de abril (1910) está dividido en tres escenas y un preludio.

En la primera se desarrollan los preparativos de la corte de amor, en donde reina la princesa Imberal, para recibir al infante de Castilla:

Pues óigame el poeta: mañana de Castilla,
llega el Infante que me amó por mi retrato;
quiero que le reciban con una tonadilla las
dueñas y azafatas de mi casa y recato. Y en
la musical pauta, que al oído regala, tejerán
una danza, y a las tiernas rocaces que el co-
ral de los picos esconden en el ala, darán
sueltas en parejas, del sol bajo los haces. Tú
harás un serventesio. (C.a. 109)

Este ambiente de gala, refinado y placentero, contrasta con la acerada hueste de caballeros que acompaña al infante castellano, aguerrido grupo de "infanzones de adarga y lanza" (C.a. 111), que, incluso, anuncia su llegada con "sones de montería" (C.a. 117) y que irrumpe en el gentil marco de

Fragancia galante y antigua de los jardines
provenzales. (C.a. 100)

como faunos, persiguiendo a las azafatas de la princesa, quienes los describen como

sátiros, centauros o egipanes de los bosques
paganos. (C.a. 116)

Establece el autor, de inmediato, dos aspectos que prestan parte

del conflicto a la farsa poética, aunque la tensión dramática se debilita por el excesivo lirismo de la exposición poética, sobrecargada de imágenes. De un lado, el mundo idealizado, libre y gentil de la Provenza; del otro, el carácter de los soldados, a través del cual se pone de relieve la personalidad del pueblo castellano, de violencia difícilmente contenida y de sexo evidentemente reprimido.

Sin embargo, no es, para Valle-Inclán, esta suave y sensual tierra Provenzal

el país imaginario, estrictamente estético,
donde se desarrolla su mitología personal. 15

como apunta Antonio Risco, sino por el contrario, esta tierra, representa para Valle-Inclán lo que le gustaría que Castilla, es decir, España, fuera: un país menos ibérico-africano, y por ello, menos sujeto al dogmatismo y a la represión de una religión que convierte la apariencia en la verdadera esencia de la vida. Critica el autor en Cuento de abril (1910), este carácter del castellano, utilizando, con este fin, el concepto que tienen del amor, sinónimo, poco menos, que de pecado:

Para los castellanos el amor es avispa roja
y negra. El Demonio está siempre en acecho;
de sus ojos de gato la meléfica chispa les enciende carnales deseos en el pecho. Son como frailes que, en la celda hinojados, con las barbas de nieve sobre el santo misal, aún sienten en la carne abrirse los pecados como ardientes panales, como flores del mal. (C.a. 139)

El que un pueblo tenga este concepto de un sentimiento tan esencial en el ser humano, explica la personalidad y la actitud social del mismo; así

como sus pasiones encontradas, sus múltiples deseos insatisfechos, su total falta de un sentido de la naturalidad pasional, su absurdo sentido del honor y, por fin, su crueldad sadomasoquística. Este retrato psicológico del castellano, o de lo que es lo mismo, de una España ibérico-africana, apunta el origen de la actitud destructora y cruel del Padre Rojas en Cenizas (1899): la intransigencia moral. Vuelve Valle-Inclán a mostrar su antidogmatismo, al criticar este concepto rígido, el cual considera más castellano que del litoral de la península, siempre más abierta a influencias exteriores, aunque sólo sea por localización geográfica, suavizadoras del concepto moral y, por lo tanto, de la filosofía de la vida.

A través de la actitud marcial y reprimida de la hueste que acompaña al infante, se introduce el elemento de la crueldad, que, aunque contenido en la primera jornada, tiene, desde un principio, la intención de ridiculizar esa proyección inflexible y dogmática del pueblo castellano, inspirada en los autos de fe de la Inquisición y motivo de crítica en la obra valleinclanesca desde la primera obra, Cenizas (1899), hasta los dardos más afilados de su último teatro, los esperpentos.

El otro tema que se enuncia en la primera jornada y que junto al de la actitud de los castellanos, serán las bases argumentales de la farsa poética, es el amor de Pedro Vidal, el trovador, por la princesa Imberal.

Desde un principio muestra Vidal sus celos, cuando ésta le pide que componga un serventesio que celebre la llegada del infante, al que el trovador califica de raptor

Será lleno de saña
y maldiciones, contra el raptor español,
¡Oh fermentido Paris, no cantaré tu hazaña,
del jardín de Provenza al robarnos el sol! (C.a. 109)

reflejando, también, por medio de sus sentimientos, la impresión que tiene de lo castellano:

¿No has oído los romances que cantan sus troveros?
En vez de arpas, se acompañan con atambores.
(C.a. 111)

idea que coincide con la que tiene la misma princesa Imberal:

Rigen allí otros usos. Y no son galanas las
Castillas, que hicieron lanzas de sus florestas.
(C.a. 111)

siempre preocupados estos guerreros castellanos en aparentar fuerza, incluso en sus cantos, como si su virilidad estuviese en duda, y como si lo único importante fuese siempre el presentar una faz inflexible, temerosos de que se confunda la sensibilidad con la cobardía. No hay duda que la ironía cruel que Valle-Inclán despliega en los esperpentos en contra del honor castellano, y del ambiente social y político que sufría España en las dos primeras décadas del presente siglo, comienza a desarrollarse con suavidad en Cuento de abril (1910) y con clara dureza en la otra obra en verso, Voces de gesta (1911), criticando con tan intensa crueldad y dogmatismo como los criticados, el status quo de la España de la época:

El espíritu de crueldad de Valle-Inclán es todavía peor que el de Calderón de la Barca, su enemigo número uno y con razón. El se reconoció siempre, desde el principio, como su adversario jurado y, efectivamente, todo su teatro es, de una parte, el revés anticonformista del Lope amable, "popular", piropero, soñador y eufórico, y de otra, se sintió poseído de la intransigencia y dogmatismo de Calderón, bien que con signo contrario, considerando como

títeres de escarnio lo que el otro comprendía sólo como héroes ejemplares y docentes. 16

En Cuento de abril (1910) se burla Valle-Inclán de lo que simboliza este infante castellano, es decir, la España que no debiera ser, presentando, como opción, no un país imaginario, "estrictamente estético"¹⁷ como apunta Risco, sino uno que es flexible, que admite otro género de vida, y que, no porque ésta sea diferente, ya tenga que ser despreciada, como hace el infante con la Provenza:

Todo aquí es paganía, y hasta el sol es pagano,
y la tierra materna que da mies al grano.
(C.a. 147)

Proyecta en esta farsa poética Valle-Inclán, la misma actitud antidogmática que atacaba con dureza la posición del Padre Rojas en Cenizas (1899), aunque en Cuento de abril (1910) la dureza se convierte en una ironía suave, enmascarada entre las formas bellas y sonoras de los versos, y, enmarcada en una acción que tiene por fondo escénico un jardín que no consigue disipar el recuerdo del jardín del Palacio de Brandeso, de El Marqués de Bradomín (1907):

Y los cipreses se contemplan inmóviles en el
misterio de las fuentes, con esa tristeza
antigua de los jardines propicios al amor.
(C.a. 98)

Por medio de la confrontación de estas dos Españas, la arrogante y fuerte castellana, espejo de una realidad histórica, con la suave y sensual de la Provenza, reflejo de una España ideal, es decir, la que al poeta le gustaría que fuera, introduce en el Cuento de abril (1910), el

sentimiento, clásico entre los escritores de la generación del 98, de la preocupación por la situación política, religiosa y social de España. El tema de "España como problema", pues problema social era la actitud del Padre Rojas en Cenizas (1899), se vislumbró en ésta, su primera obra, para ampliarse en esta visión plural de España que presenta en Cuento de abril (1910)

una sombría y negativa Castilla que es un claro precedente de la España que reflejará en Luces de Bohemia o en El ruedo Ibérico. 18

Es bien posible que la posición de Valle-Inclán en su primera obra dramática, no fuera tan definida, a comienzos de siglo, como la de otros escritores de la generación del 98. No hay duda, sin embargo, que se corresponde con esa posición el ataque que hizo en Cenizas (1899) a la moral convencional; actitud que vuelve a resurgir, intensificándose paulatinamente, tanto en Cuento de abril (1910) y Voces de gesta (1911) como en las farsas que escribió por esta misma época, anterior a la primera guerra mundial. Acierta Greenfield cuando observa:

The fact remains that Spanish provincialism in the face of cosmopolitanism of the outside world is in the final analysis the basis of the anti-theatrical pastiche that is Cuento de abril. Moreover, the same theme is no less present in La Marquesa Rosalinda, while two other works of the same period show similar preoccupation with Spain as a national entity, albeit with radically different stylistic orientations. . . . One concludes, then, that the "prodigal son" (as Salinas called him) who unequivocally joins the generational fold in 1920 with the devastating vision of the esperpento had really never wandered very far away, for he had been toying with the theme of "España como problema" at least as early as 1909. 19

En la escena segunda llega el infante a la Provenza, por lo que se intensifica el conflicto de dos maneras. La primera, a través de la confrontación de la cultura castellana, representada por el infante, con la provenzal, que simboliza la princesa Imberal y su corte de amor. Y, la segunda, por medio de la imitación que hace Pedro de Vidal, el trovador enamorado de la princesa Imberal, de la penitencia de Beltenebros,²⁰ por haber sido rechazado por ésta:

Sobre el broche entreabierto de tu boca risueña
vi pasar las abejas en un vuelo sonoro,
y en el divino enigma de la rosa abrileña,
libar todas las mieles para el panal de oro.
¡Quise, como la abeja,
libar la miel,
y sólo de tu queja
gusté la hiel! (C.a. 116)

Ambos motivos, el de la confrontación de las culturas y el de la imitación a la novela de caballerías, por parte del trovador, introducen el tema de la crueldad, aunque de manera notablemente diferente cada uno, puesto que la crueldad que introduce el infante estriba en su carácter y actitud, en su "weltanschauung", mientras que el trovador es la víctima de la crueldad, la cual sufre por doble conducto. Uno, físico, por medio del cual penetra la única violencia en la farsa, al ser despellejado por la jauría y, el otro, psicológico, al sufrir por su mal de amores.

La expresión externa de la crueldad, excepto cuando es psicológica, como en las obras estudiadas en el capítulo precedente, reclama la violencia, como veremos en, prácticamente, el resto de la producción valleinclanesca, quizás con la salvedad de los esperpentos, en los cuales,

este elemento se desarrolla de manera peculiar, nacida precisamente del mismo artilugio esperpéntico, el cual infunde a la crueldad un carácter que mezcla tanto el absurdo y lo grotesco,²¹ como el horror y el sadismo más depurados. Este carácter peculiar de la crueldad del esperpento se vislumbra ya desde las Comedias bárbaras (1907-8), verdadero precedente no sólo del esperpento,²² sino también de la fase expresionista del autor:

Las "comedias bárbaras" representan la evolución del arte simbolista lírico de Valle-Inclán hacia un simbolismo dramático, precursor de su arte expresionista. 23

La figura del infante, mezcla de monje y de guerrero, unida a una forma de ver la vida cuya esencia combina el ascetismo con una mal contenida sensualidad, se define en el concepto que tiene de las fiestas:

Señora, nuestras fiestas
nunca son tan galanas . . .
Las fiestas de Castilla
son como nuestras madres castellanas. . . .
. . . Y al recadarse de las procesiones
un auto de juglares en la iglesia,
donde se representa algún misterio
de Nuestra Santa Religión Cristiana,
y el Pecador, la Muerte y el Diablo,
aparecen en bulto. (C.a. 119)

a través de cuya idea se muestra el pensamiento en el que descansa la cultura castellana: La religión y las armas; su sentido de la alegría es "serena, grave y fría" (C.a. 120) como si surgiera de "la bárbara liturgia de los Autos de Fe".²⁴ Esta manera de ver la vida, de sentir la alegría, se pone de relieve con más intensidad por presentarse en pa-

ralelo contraste con la más liberal, flexible y gozosa idea de los provenzales:

Bien sabés describillas,
 pero no son galanas,
 Infante, vuestras fiestas castellanas.
 ¡Rezo y sermón! ¡Mantillas
 y encapuchados! ¡Villanesca bulla. . .!
 En un mismo cortejo,
 mezclado Don Antruejo
 con la madre Cogulla.
 . . . ¿No bordan las doncellas
 cifras de oro en lazos de esperanza,
 cuando rompe por ellas
 un hidalgo su lanza? (C.a. 119-120)

El otro tema que introduce una forma de crueldad violenta en Cuento de abril (1910) es la penitencia del enamorado trovador, el cual, por haber sido rechazado por la princesa Imberal, se retira al monte disfrazado de lobo y es casi despedazado por los perros:

Una azafata

A Pedro de Vidal
 apresó la jauría.

Otra azafata

¡Se ha metido a ermitaño!

Una azafata

Pero lleva una piel por sayal.

Otra azafata

Es penitencia por sus amorosos yerros.

Otra azafata

¡Le alzan todo sangrante!

Otra azafata

Caído bajo el áspero hocico de los perros,
con un planto muy triste, te invocaba, Princesa.
(C.a. 121 y 122)

El episodio de la caza del trovador Pedro de Vidal, vestido con un sayal de ermitaño que es una piel de lobo sirve, como otros muchos de la dramática valleinclanesca, el doble propósito de la crueldad y el horror. La visión del trovador destrozado por una jauría del infante es uno de los más vivos de la crueldad dramática de Valle-Inclán; y este episodio lleno de horror recibe el refuerzo dramático de ser contado por varias azafatas a la princesa, las cuales, al expresar cada una de ellas su propio horror, van aumentando, con cada relato, el horror del público que asiste y oye el drama.

Por otra parte, este incidente cruento, que las azafatas describen en un diálogo rápido y recortado, más de acuerdo con la técnica descriptiva expresionista que con la morosidad del simbolismo, produce una reacción tan dispar en los dos personajes-símbolos de la farsa poética, que el autor parece utilizarlo como medio definitivo para establecer las profundas diferencias entre una y otra cultura.

La reacción de la princesa Imberal es de culpabilidad: "De mi burla me pesa" (C.a. 121). Si su primer sentimiento es de culpa, por la suerte que ha corrido el trovador, el segundo es de disculpa: le perdona

Que mis pajes le alcancen y le lleven la nueva
¡Ya de su desafuero tiene la absolución!
(C.a. 122)

Muy otra y muy cruel es la reacción del Infante; sus creencias no admiten dar ese paso piadoso, pues, no sólo no puede concebir que un trovador haya besado a la princesa, es decir, un villano se ha permitido elevar sus ojos y esperanzas hacia una clase social que debiera respetar y temer; con lo cual se introduce el concepto del clasismo social en el poema, pues, según los castellanos, las diferencias sociales se deben mantener incluso hasta en las fiestas:

Princesa, mi señora, todos los castellanos
murmuran que no hay uso aquí de jerarquía, y
que en fiesta se juntan señores y villanos,
como allá un infanzón que hace barraganía.
(C.a. 139)

sino que también propone que el villano y trovador sea inmediatamente castigado, siguiendo las costumbres bárbaras de su tierra, en las que el mínimo desacato implica, más que castigo, tortura:

¡Si en Castilla,
cuando van a la misa mis hermanas,
las mirase un villano,
sin hacer reverencia de rodilla
y con mirar galano,
colgado de una almena
había de ponelle por las corvas. . . ! (C.a. 126)

Si en Cuento de abril (1910), Valle-Inclán sugiere la equivocación ideológica de una manera de ver la vida, en su obra posterior, en particular en los esperpentos, la denuncia que insinúa en esta farsa poética, se convierte en clara y, en el fondo, desesperada diatriba.

Esta aventura de la penitencia del trovador Pedro de Vidal, tiene su precedente en las novelas de caballerías y en El Quijote; sin embargo,

el disfraz de lobo "que lleva por sayal" (C.a. 121), en su retiro penitencial, aparece en una novela anterior de Valle-Inclán, en la Sonata de otoño (1902), tomada a su vez, de los Nobiliarios de Galicia, como el mismo autor anota. En la Sonata, la bárbara aventura se refiere al capitán Alonso de Bendaña, fundador del Mayorazgo de Brandeso:

¡Aquel Capitán que en los Nobiliarios de Galicia tienen una leyenda bárbara! Cuentan que habiendo hecho prisionero en una cacería a su enemigo el Abad de Mos, le vistió con pieles de lobo y le soltó en el monte, donde el Abad murió atarazado por los perros. 25

El otro suceso, que si bien no presta intensidad dramática al poema, clarifica la violencia contenida del infante, y pone de relieve una psicología en la que la fuerza bárbara y la crueldad son elementos positivos, equivalentes al arrojo y a la valentía, con los que se confunden. El infante lucha cuerpo a cuerpo con un jabalí, matándolo. Por la descripción que hace de la contienda, da la impresión que el autor quiere ridiculizar el que sólo sea esta fuerza bruta y cruel el único motivo que hace a un hombre más varonil y fuerte. Critica el autor, con suave ironía, la actitud machista del pueblo castellano, a través de la reacción del infante, entre arrogante y orgullosa:

Princesa
¿Alcanzó a darle muerte vuestro hierro?

Infante
El hierro no, que, rota la cuchilla,
afincada la tierra en la rodilla,
le vencí con los brazos. Hice aferro,
y luchamos los dos.
Yo le quebré los huesos de las manos,
y luego le mataron tus villanos. (C.a. 124)

Termina esta segunda jornada, con tres episodios que revelan, por un lado, el sentimiento de pena que produce en la corte Provençal, la posibilidad de que la princesa Imberal se case con el infante y tenga que acompañarle a tierras castellanas, cuya geografía se describe también con una intención peyorativa, al compararse con la tierra Provençal y que es, al mismo tiempo, un eco del problema psicológico de la confrontación de las dos culturas:

Y la flor más galana de esta plana
se volviera amarilla
como toda la tierra de Castilla.
(C.a. 126)

El otro punto que se resalta también en este final de jornada, es la preocupada reacción del infante porque "un jabalí nos destripó un alano" (C.a. 131). Le afecta más al infante que dos perros de su jauría hayan sido matados por el jabalí, y que otro, Roldán --el mejor-- esté herido de muerte

Príncipe
¿Le cosiste las tripas?

Un balletero
Se revuelve
al sólo amago de llegar a él,
y arrastra por la arena el bandullo sangriento.
(C.a. 133)

que la misma jauría haya medio matado momentos antes a un hombre, el trovador Pedro de Vidal. Utiliza el autor este episodio para mostrar, una vez más, las inclinaciones de la personalidad del infante, más preocupado en el ejercicio de las armas y en la observancia de una religión es-

clavizante, a través de lo cual se intuye su crueldad; ésta no se desarrolla en la farsa, quedando absorbida e incluso aniquilada por las suaves formas del carácter Provenzal. No percibe el infante que en esta confrontación con la sutilidad de la corte del palacio de Imberal, tanto la fuerza y la arrogancia como la crueldad, pierden.

Al mismo tiempo, la presentación del jabalí desventrado, sangrante, muerto por la misma jauría que destrozó al trovador es un nuevo elemento de horror que contrasta fuertemente con el ambiente idílico de la corte Provenzal, dulce y refinada, en que está envuelta la obra.

El tercer punto, con el que concluye la escena, produce una imagen que recuerda un paisaje fáunico, por el deseo de los ballesteros de poseer a las azafatas de la princesa Imberal. Su diálogo refleja, unas veces, la represión sexual:

¿Visteis el cortejo de las dueñas que van en
pos de la señoría? Ya sabrán cómo es de pu-
lida. (C.a. 133)

y otras, descubre su total inmoralidad, pues no dudarían en violarlas para poseerlas

Ballestero
No es caza
ni de ballesta, ni de azor, ni de perro
la que requiere este divino coro.
¡Hace falta el de las flechas de oro!

Otro ballestero
¡También llegan las flechas de hierro!
(C.a. 134)

Sin embargo, no llegan los ballesteros a la acción, pues en Cuento

de abril (1910) no se introduce ni la barbarie ni la violencia ni la crueldad como en las Comedias bárbaras (1907-8). Aquí solamente queda esbozado lo que en aquéllas y en Voces de gesta (1911) se lleva a cabo. En Cuento de abril (1910), la ironía junto a un rescondido humor con que se trata tanto la situación como los personajes, sustituye los elementos de destrucción que aparecen en las otras obras mencionadas, en las que la crueldad culmina.

En Cuento de abril predomina la nota suave,
 irónica muchas veces; y se debilita la fuerte. 26

Comienza la escena última con un juego de adivinanzas entre balles-
 teros y azafatas; todavía persiste la imagen fáunica con que concluyó
 la escena segunda:

En el jardín, cerca de la fuente donde abre su
 cola el pavo real, una azafata que parece una
 ninfa, sonríe a un rudo balletero. (C.a. 135)

aunque, en esta ocasión, son las azafatas quienes se tornan en ninfas. El episodio rezuma ironía, pues todas las broncas palabras de los balles-
 teros del acto anterior, las cuales preconizaban su contenida violencia y su represión sexual, se desvanecen ante la sutilidad, entre gentil y suave, de las azafatas. Parece querer implicar el autor que este ague-
 rrido y violento carácter castellano, puede ser dulcificado por estas ninfas-azafatas de la Provenza; es decir, a la España cerrada que repre-
 senta Castilla, en contacto con otras culturas, las del litoral, le cabe la esperanza de que se haga más transigente, aunque sea por osmosis. Hay, al mismo tiempo, en este diálogo entre azafatas y balleteros, al-

gunos versos que recuerdan los que por las mismas fechas escribía Antonio Machado en Campos de Castilla (1912).²⁷

Y el peregrino
que va por el mundo haciendo camino. (C.a. 136)

Se menciona, también, el estado físico en que quedó el trovador, después de ser atacado por los perros:

Viéndole en desnudez recordaba el expolio
de los canes, la piel disputada con rabia.
(C.a. 138)

que coincide, en cierta manera, con la imagen que desarrolla Liberata la Blanca en Aguila de blasón (1907), aunque en esta comedia bárbara la crueldad es mucho más intensa, pues Liberata no sólo es atacada por los perros sino que también es violada por Don Pedrito, el primogénito de Don Juan Manuel de Montenegro. De todas formas los perros tienen gran importancia en la obra de Valle-Inclán, por ser ejecutores de actos en los que la crueldad es sanguinaria y violenta, como los gatos proyectan una sensación misteriosa y maléfica; es más, los felinos siempre aparecen relacionados con la brujería y el satanismo:

El demonio está siempre en acecho;
de sus ojos de gato la maléfica chispa.
(C.a. 139)

como, oportunamente, se estudiará en otras obras, en las que la crueldad sanguinaria y maléfica de los animales se resalta con más intensidad que en Cuento de abril (1910).

El resto del acto enfoca la confrontación definitiva entre las dos

culturas, cuyas diferencias se siguen marcando a través de la mutua incompreensión. Por un lado, las azafatas no conciben la actitud impermeable a sentimientos commiserativos del infante, cuando éste muestra su estupor al ser perdonado el trovador:

Evocando la tarde en que fuimos crueles, sentada entre mis damas, como en corte de amor, bajo la sombra de rosáceos laureles le volveré mi gracia al triste trovador. (C.a. 139)

y, por el otro, el infante no puede comprender este sentimiento de la princesa, que la induce a perdonar a un ser de casta inferior: "cieguen mis ojos antes de ver tal" (C.a. 145), por lo que decide partir hacia Castilla. Influye en su decisión, no sólo su fracasado intento matrimonial, sino también la guerra, de extraordinaria importancia para el castellano, puesto que según observa la princesa, disfruta matando:

Mi corazón se humilla
viendo que más te inflama
el cabalgar con sangre hasta la silla,
que llevar a tu dama
cerca del corazón,
alzada en el arzón. (C.a. 142)

No hay duda que existe en la farsa poética de Cuento de abril (1910), una intención peyorativa de la actitud inflexible y militarista de la figura del infante y de la España obtusa y cerrada que él simboliza. Esta crítica en contra del dogmatismo sistemático, ya sea éste moral, como en Cenizas (1899), o militar como en Voces de gesta (1911), es un repetido motivo temático en la obra valleinclanesca, pues comienza a manifestarse en su primera obra y culmina, con cruel acidez, en la de-

gradación estética de los esperpentos, a través de los cuales ataca el autor la esencia de los valores de la sociedad española de su tiempo, arremetiendo, precisamente, contra la actitud dogmática de sus instituciones, ya sean éstas religiosas o militares.

Termina la escena y la farsa con la evidencia de la incomunicación entre el infante y la princesa. El resentimiento de éste se proyecta a través de su mal contenida ira:

Con rudo gesto y altaneras voces se interpone
el Infante de Castilla. Tiembla todo su cuerpo
con un son de hierro, y tiene las dos manos
apretadas sobre el puño del estoque, como si
abrazase la cruz. (C.a. 145)

para concluir negando, incluso, la misma existencia de la princesa:

¡Quien tanto te rezó ya no te nombra!
¡Para tus letras es mudo mi labio! (C.a. 145)

quien, posiblemente suponga, la primera derrota del infante, puesto que sus victorias las ha obtenido o por la fuerza o por ser él quien es. Sin embargo, en la Provenza, ni su fuerza ni su arrogancia triunfan, porque los valores en que se apoya esta sociedad intervienen sentimientos caritativos y piadosos, de los cuales carecen tanto el infante como la cultura que representa. Así, pues, se ve obligado el caballero a regresar a Castilla, frustrado y con las manos vacías:

¡A la tierra que engendró el acero
del corazón y de las armas del caballero!
(C.a. 148)

La crueldad y la violencia, que en Cuento de abril (1910), están

contenidas por un humor irónico y una forma que atiende más al aspecto lírico que al dramático, se manifiesta con verdadera intensidad y con una gran variedad, en el resto de la producción de Valle-Inclán, como oportunamente se verá.

* * * *

- b) Voces de gesta: La crueldad de la guerra en el mundo vasco y castellano

En Cuento de abril (1910), presentaba Valle-Inclán la confrontación de dos mundos distintos: uno, mediterráneo, gozador de la vida; y otro contrario, cuyo principal goce era la crueldad: La Inquisición, los Autos de Fe, la caza de seres humanos, la guerra. Uno sensual y el otro cruel.

En Voces de gesta (1911), la confrontación es muy distinta: por un lado, aparece de nuevo un pueblo conquistador, amante de la guerra y practicante de la crueldad que es inherente a la guerra; y, por otro lado, un pueblo pacífico, primitivo y pastoril, inocente en su primitivismo, cuyo único deseo es que le dejen gozar de la sencillez de su vida eglógica, campesina y pastoril.

Es la confrontación de un mundo civilizado cuya civilización se expresa por medio de la barbarie y crueldad de la guerra, con todos sus horrores; y un pueblo sencillo que no conoce la barbarie pero que la siente ahora colectivamente, al ser invadido y ultrajado por el pueblo conquistador.

De este modo, Valle-Inclán, trata uno de los temas preferidos de la Generación del 98, que es la confrontación entre un mundo civilizado, cuya civilización es la barbarie de la guerra, y otro primitivo, pero no bárbaro, sino sencillo y patriarcal, que lleva una vida pastoril.

Otros escritores del 98, como Angel Ganivet en La conquista del Reino Maya por el último conquistador Pío Cid (1897)²⁸ y Pío Baroja en Paradox, rey (1906),²⁹ presentan esta confrontación entre un pueblo supercivilizado, europeo, que llevó la guerra, la muerte, la crueldad y el vicio, como producto de su civilización, a un pueblo africano que llevaba una vida sencilla y pastoril. Valle-Inclán presenta la confrontación entre dos pueblos hispánicos: uno el conquistador y otro el conquistado.

Esta confrontación entre el militar conquistador y el conquistado pastoril, viene a ser como un recurso dramático de las novelas de la guerra carlista; pero lo que en éstas era una presentación anecdótica, pseudo-histórica, con hechos concretos de la vida y de esa guerra con toda su crueldad y horrores, se convierte en Voces de gesta (1911), en una representación trágica poética, con influencias de la épica medieval europea del rey Artur, más mítica que histórica.

Los temas de la crueldad, del horror y de la violencia, tienen, en Voces de gesta (1911), una peculiaridad sui generis que brota de la esencia temática de la fábula: la guerra. Y una guerra, cualquier tipo de guerra, ya sea civil o mundial es, a priori, horrenda, cruel y devastadora:

¡Guay, guerra negra y sin piedad,
sangre y peste son tus modos!
Murió la viña, se hundía el cercado,

veinte años cumplen que no he sembrado
grano de trigo en mi heredad.
¡Guay, guerra negra y sin piedad! (V.g. 71)

Con Voces de gesta (1911) aparece como principal fuente de la crueldad y del horror la guerra, que ya había aparecido antes en su narrativa y que, sin duda, es la fuente más importante en el drama.

En Voces de gesta (1911) aparece, por primera vez, la presentación del ejército profesional con sus métodos crueles, que hace la guerra sin más ideal que el de la conquista y, para llevar a cabo ésta, tiene que valerse de todos los procedimientos más crueles para intimidar o destruir al enemigo. Esta confrontación entre el ejército profesional, que se mueve por el sentido del deber y de la disciplina, contra unos improvisados militantes, sin disciplina, movidos por un alto ideal humano, lo había visto ya Goya en sus dos grandes cuadros: La carga de los Mamelucos en la Puerta del Sol y en Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío y en la colección de aguafuertes Los desastres de la Guerra (1863).³⁰

Por si no fuera suficiente la guerra, para que la crueldad y el horror adquirieran un carácter de impunidad que presta el mismo ejercicio del soldado, quien mata porque es su obligación, en la contienda de Voces de gesta (1911) se enfrenta, por un lado, un ejército profesional, armado, equipado y organizado; y, por el otro, un pueblo desarmado, sin experiencia militar, compuesto de campesinos, labradores y cabreros, cuya situación inferior agudiza no sólo la crueldad e insensibilidad del ejército conquistador, sino que también, al ser la guerra la principal fuente de la crueldad, hace que ésta se sienta de una manera colectiva, por

todo el pueblo ultrajado y torturado. En contraste con las obras que hemos estudiado hasta ahora, era un ser individual el objeto de la crueldad, pero a partir de este momento, el ser colectivo maltratado cruelmente, va a ser tanto más importante que el individual.

Este sentido de la crueldad implacable del ejército profesional hará de Valle-Inclán uno de los antimilitaristas más vehementes de la literatura contemporánea española. Antimilitarismo que se expresó todavía con más viveza, en la etapa expresionista de su arte en la postguerra, tanto en la narrativa (Tirano banderas 1926, El ruedo ibérico 1927) como en sus impresiones del frente de la Primera Guerra Mundial en La media noche (1917), que es el ataque más duro contra la crueldad de la guerra y el militarismo alemán. En la dramática expresionista, la crueldad del militarismo se expresará de una manera más indirecta en algunos de los esperpentos, como Las galas del difunto (1926) y La hija del capitán (1927), en que la crueldad de los personajes se debe a que se formaron en la guerra de Cuba; y a veces, en otro esperpento, como Luces de bohemia (1920) es la crueldad implacable de los soldados contra la población civil en Madrid, durante el estado de sitio contra una huelga revolucionaria.

Esta actitud antimilitarista es tan importante en la obra valleinclanesca, como la idea hostil a la rigidez dogmática religiosa, la cual comenzó a expresar desde su primer drama Cenizas (1899).

La primera vez que la guerra sirve como fondo temático en la producción valleinclanesca, ocurre en el género narrativo, en la Sonata de invierno de 1905. La visión de la guerra en esta Sonata, como observa César Barja "es una mezcla de la aventura amorosa con la aventura militar

de la segunda guerra carlista".³¹

La visión de la guerra en la trilogía de la novela carlista (Los cruzados de la causa de 1908, El resplandor de la hoguera de 1909 y Gerifaltes de antaño de 1909), es de carácter muy popular, por ser ésta "la visión de una guerra de partidas",³² más coordinada por el pueblo que la guerra de la Sonata de otoño (1905), en la que el conflicto guerrero se vislumbra a través del rey y de su corte de caballeros y cuya proyección es la de una visión patricia de la guerra.

En Voces de gesta (1911), por el contrario, y siguiendo la pauta de la trilogía, la visión es tan intensamente popular, que se pone de relieve, por un lado, la "ausencia de los mejores", y, por el otro, convierte la guerra en una gesta que exalta el sacrificio y la abnegación del pueblo.

El tema de la crueldad y del horror aparece, primero, a través de la descripción que hacen los labriegos y pastores de las tropelías que comete el ejército invasor:

Oliveros
¡Un rey de otra tierra
a Rey Carlino mueve guerra!

Un cabrero
¡Incendió el troje, tomó los rebaños, degolló los
perros!

Otro cabrero
¡A los pastores que hace cautivos, marca con hierros!
(V.g. 28 y 29)

para, en segundo lugar, escenificarse la violencia, la crueldad y el horror, en cuanto que irrumpen los soldados del ejército castellano en la escena.

En plano contrapuesto al que el ejército ofrece, se opone el sacrificio y la abnegación de Ginebra y del pueblo vasconavarro. Esta actitud de entrega total por el ideal del tradicionalismo, es --en efecto-- como indica Avalle-Arce "una enérgica paráfrasis del lema carlista 'Dios, patria y rey'",³³ aunque, al mismo tiempo, resalta la ausencia de Carliño, quien, precisamente por ser el rey, debiera estar al frente de sus súbditos.

La crueldad y el horror se intensifican no sólo por la presencia del ejército enemigo, sino también por el aspecto de éste:

Entran por el hayedo hombres de ojos feroces
de manos dominantes y finas garras.

.

El yelmo bien entrado a la frente morena,
sonrisa de mastines con un fulgor de espuma . . .
(V.g. 38)

En Voces de gesta (1911), se utiliza la distorsión, unas veces, cuando se animalizan las características físicas de los soldados, con el propósito de darles un aspecto más feroz; otras, cuando se los cosifica, al vaciarles de todo su valor humano, infiriéndoles uno de cosa inanimada. Tanto es así, que en la tragedia aparecen desprovistos de un nombre propio, y, en su lugar, reciben el del ejercicio que sus armas desempeñan: "Una lanza lunada", "una bisarma", "una pica". Esta presentación encierra a priori -- una intención de crueldad, por despojar al soldado, es decir, al hombre, de su atributo sustancial del ser, tornándosele en un verdadero verdugo, completamente amoral y cuya única misión es la de producir pánico, sufrimiento y destrucción.

Se anuncia la crueldad y el horror a través del interrogatorio a que someten a Ginebra el capitán y los soldados. Estos tratan de averiguar dónde se esconde Rey Carlino. La proyección psicológica del capitán es tan temible como el aspecto de los soldados. Desde un principio, el capitán reacciona con una mezcla de crueldad y de violencia: si Ginebra no habla, se la tortura sacándola los ojos:

¡Para mofas hay hartos! Pastora,
mi lanza lunada
ha de entrar por tu vista traidora
si persistes negando! (V.g. 40)

Esta reacción de ensañamiento, que pone de relieve la ausencia de cualquier sentimiento conmiserativo por parte del capitán, introduce, por un lado, la primera violencia perpetrada directamente en Ginebra: la ceguera; y, por el otro, presenta una intención sexual muy intensa a través del símbolo de carácter fálico de la lanza lunada, que anuncia con claridad la naturaleza de la decisión final del militar: la violación. Y para que no exista la menor duda de que ésta es su intención, recurre a ley o a una parodia de la ley, para establecer su veredicto:

Llevadla al real. Cuando sea tornado
en mi escudo habemos de jugarla. (V.g. 41)

La actitud de Ginebra ante la inminencia inevitable de la ceguera y de la violación es lógica: prefiere la muerte antes que la crueldad del suplicio. Sin embargo, hay un aspecto peculiar en su reacción introducido por la invocación que hace al lobo: escoge que este animal la despedlleje, antes que el capitán la amancille.

Esta actitud que suscita el lobo, es muy diferente a la que se proyecta en las Comedias bárbaras (1907-8), en las cuales, el lobo siempre tiene un valor de animal feroz, cruel. Las últimas palabras del Caballero en Aguila de blasón (1907), lo atestiguan:

Tú eres una estrella porque eres un alma de
Dios. . . . Pero esa mujer es una zorra y yo
soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo
salido. . . . 34

En Romance de lobos (1908) se anuncia desde el mismo título la importancia que tiene el lobo en esta comedia, cuya fábula, llena de barbarie y horror, desarrolla la gesta de Don Juan Manuel de Montenegro y de sus hijos, los cuales, por su perversidad, crueldad y ambición, son los lobos a que hace referencia el título de la misma:

El capellán
¡Son como fieras!

El Caballero
Son lobeznos, hijos de lobo.

El capellán
El Sr. Don Juan Manuel nunca
ha sido como ellos. 35

En Cuento de abril (1910), el lobo, o en este caso, el simple disfraz de lobo, introduce la única violencia en la farsa. El disfraz, azuza a los perros, para que embistan al trovador.

En cambio, en Voces de gesta (1911) tiene una significación redentora, pues tanto Carlino como Ginebra lo invocan cuando se encuentran en una situación desesperada. En la invocación del rey, el lobo significa lecho de muerte, tumba innaccesible y guarnecida:

¡Dame, Señor, la cueva de un lobo
 donde acabar!
 ¡Dame, Señor, de un lobo hambriento
 la madriguera! (V.g. 34)

mientras que para Ginebra, el lobo supone también la muerte, pero como una liberación de una existencia marcada por el dolor y la desesperación:

¡Lobos que yo vide sobre los alcores,
 salidme al camino por me devorar!
 ¡Mejor os quería que a tales traidores,
 que al dado villano me van a jugar!
 ¡Lobos que yo vide rondar mi rebaño,
 no me dejeis viva para tanto daño!
 ¡Saciad vuestras sedes sobre mi garganta,
 no me dejeis viva para afrenta tanta!
 ¡Comedme los ojos, la boca, las manos,
 y no me dejeis entre estos villanos!
 ¡Lobos, dientes blancos, salid de los tobos!
 ¡Lobos, bocas negras, lobos, lobos, lobos!
 (V.g. 41)

Se desprende de estas dos actitudes un sentimiento de simpatía y amabilidad hacia el lobo, un tanto como el poema de Rubén Darío Los motivos del lobo,³⁶ en el que como en Voces de gesta (1911), la crueldad del hombre es más sanguinaria que la del lobo.

La crueldad y el horror en Voces de gesta (1911) son constantes desde el momento en que aparecen los soldados, es decir, desde el momento en que comienza la guerra. La primera visión que se proyecta de ésta en la tragedia es estelar, abarcadora, como en las impresiones de La media noche (1917), del estrago que sufre colectivamente el pueblo víctima, estrechamente unido por la crueldad y el horror del ejército invasor:

Roban por las trenzas a nuestras mujeres
 las llevan cautivas para sus placeres. (V.g. 44)

Ahora bien, cuando la crueldad y el horror se enfocan hacia un individuo, en este caso Ginebra, que representa al pueblo vasco navarro, estos elementos de crueldad y de horror se intensifican por la concentración que produce la presentación del sufrimiento individual. Por la concentración de los conflictos de Ginebra: la ceguera y la violación, se infiere a los mismos una fuerza dramática extraordinaria, no sólo porque generan la reacción vengativa de ésta, sino también porque acusan la intensidad de los elementos de la crueldad y del horror en la tragedia.

Este enfoque minucioso de la violación concentra la tensión e intensifica el inherente horror de la misma, siendo de extraordinaria importancia no sólo en Voces de gesta (1911), sino también en la obra valleinclanesca en general, puesto que siempre que surge el tema, aparece acompañado de violencia o se le imprime un carácter que tiende, unas veces, al incesto --otras-- a la necrofilia, para, por fin, combinarse en algunos casos, estas tres características, las cuales agudizan los elementos de la crueldad y de horror.

Sin embargo, no es en la dramaturgia en donde aparece por primera vez el tema, sino en la narrativa, en una de las historias incorporadas a la colección de Féminas (1895), titulada Rosarito. En esta historia, Miguel de Montenegro, futuro protagonista de las Comedias bárbaras (1907-8) con el nombre de Don Juan Manuel, viola a la todavía niña y algo pariente Rosarito. El carácter de esta violación encierra una crueldad horripilante porque después de poseerla, la mata con un alfiler, cuya simbología tiene una intensa conexión sexual:

Se acerca al lecho, separa las cortinas y mira.
¡Rosarito está allí! . . . ¡Inánime, yerta,

blanca! Dos lágrimas humedecen sus mejillas.
 Los ojos tienen la mirada fija y aterradora
 de los muertos. ¡Por su corpiño blanco corre
 un hilo de sangre! . . . El alfileretón de oro
 que momentos antes aún sujetaba la trenza de la
 niña está bárbaramente clavado en su pecho,
 sobre el corazón. 37

Este simbolismo sexual se utiliza también en Voces de gesta (1911), a
 través de la lanza lunada o del puñal:

. . . mi lanza lunada
 ha de entrar por tu vista traidora. (V.g. 40)

.

¡Estos ojos que hizo cegar su puñal
 con la punta fría pasando el cristal! (V.g. 44)

En la novela Adega, publicada en 1899 en La Revista nueva, y que
 luego se convertiría, en 1904, una vez ampliada y modificada en Flor de
 santidad,³⁸ reaparece el tema de la violación, aunque, en este caso, sin
 la violencia, que, por lo general, acompaña a este acto, pues el pere-
 grino viola a la inocente Adega engañándola, al hacerla creer que él es
 Jesucristo.

En la Sonata de invierno (1905) vuelve a tratarse el tema de la
 violación. Bradomín proyecta el deseo de poseer a Maximina, pues ejer-
 cita sus artimañas donjuanescas de seductor con ese propósito. Sin em-
 bargo, lo que agrava la de por sí anómala apetencia de seducir a Maximi-
 na, es el hecho de que Bradomín sabe que ésta es su hija, por lo que el
 deseo de posesión está unido a una realidad de carácter incestual, que
 intensifica lo horrendo del mismo.

La violación que predomina en los primeros tiempos de su narrativa,

cuento y novela corta, es la violación de una niña --una mozuela inocente-- que está muy a tono con la sensibilidad decadente de su primera época, pero a medida que va avanzando en el desarrollo de su arte, se transforma la violación de la niña decadente como producto de un espíritu morboso, en un acto más de significación expresionista, como aparece en Aguila de blasón (1907) de las Comedias bárbaras, en que Don Pedrito, el primogénito de Don Juan Manuel desflora a Liberata la Blanca como un acto de afirmación de sus derechos feudales contra una pobre campesina:

Don Pedrito sonriente y cruel, con una expresión
que evoca el recuerdo del viejo linajudo, azuza
a sus alanos, que se arrojan sobre la molinera y
le desgarran a dentelladas el vestido, dejándola
desnuda. 39

Más tarde, en la época expresionista, la violación aparece en La media noche (1917), como expresión de la crueldad y del horror de la guerra:

El mayoral pone prisa, y al cabo montan en el
carro los que se van: una viuda con dos hijas,
dos muchachas pálidas, el cabello despeinado,
los ojos llorosos. Llegaron poco hace huidas de
Combles. El padre se fue a la guerra, y las dos
muchachas están en cinta de un soldado alemán. 40

Este tipo de violación, como expresión de crueldad de la guerra, es uno de los elementos del horror y de la crueldad que animan Voces de gesta (1911), en la cual, la crueldad se proyecta de una manera colectiva, contra todo el pueblo de pastores conquistado por el ejército invasor, y alcanza su mayor intensidad individual en Ginebra que aparece como el símbolo maternal de ese pueblo ultrajado y violado colectivamente.

te y violado y ultrajado también por serlo ella personalmente y de este modo Ginebra se convierte en la encarnación de la brutalidad y del horror de la guerra.⁴¹

Por su parte, en Voces de gesta (1911), tanto las dos violaciones que sufre Ginebra como la ceguera coinciden, por un lado, en que ninguna de las dos se escenifica como la violación de Liberata la Blanca en Aguila de blasón, y por el otro, difieren en el aspecto temporal, puesto que media un espacio de diez años entre una y otra. Por lo tanto, la primera violación se recuerda a través de sus consecuencias, siendo una de ellas Garín, fruto del forzado acto sexual y la segunda se vive en el momento presente.

A través del recuerdo de la primera violación, Ginebra proyecta, por una parte, el carácter sanguinario y cruel del pueblo invasor, y por la otra, el desbordamiento sexual que anima al ejército del rey Pagano, cuyo representante es el capitán. Ambas manifestaciones reviven una atmósfera cargada de crueldad y de horror:

Yo sé de esa afrenta, que siendo zagala
entró Rey Pagano haciendo tala
por el monte en donde guardaba ganado,
y fui barragana de su Adelantado.
Todos mis corderos degolló en un día
haciendo gran fiesta de barraganía,
manchando su manto con heces de vino,
holgando en camada de fragante lino
con otras mujeres que en riña jocunda,
de pámpanos verdes le ciñen coyunda.
Fue antaño la afrenta, y aún lloran hogaño
estos ojos muertos la afrenta y el daño.
¡Estos ojos que hizo cegar su puñal
con la punta fría pasando el cristal! (V.g. 44)

Además, la segunda violación aviva el recuerdo de la primera por presen-

tarse el presente y el recuerdo del pasado en planos tan estrechamente unidos que el sufrimiento de la primera violación casi se confunde con el que nuevamente infiere el militar en el momento presente, incrementándose el dolor y la crueldad de la situación. Es como si el capitán estuviera hurgando en una vieja herida, todavía no completamente cicatrizada, lo cual hace más espantoso e intenso el dolor de Ginebra, puesto que la nueva violación, de por sí cruel y horrenda, revive una experiencia tan cruenta como la que ahora realiza el capitán por segunda vez. Ginebra, en principio, no relaciona a este verdadero verdugo con el primero, porque no le puede ver:

El capitán
¿Por qué miran tan quietos tus ojos?

Ginebra
Mis ojos no miran a nadie, soldado,
que los cegaron los enojos
de aquel arquero violento,
del pecho desnudo, velludo y sangriento. (V.g. 57)

A través de este recuerdo tan vivo de Ginebra, es posible percibir una sensación de sentimientos contradictorios que oscilan desde el odio y el resquemor, a una sensación más subconsciente que consciente que halló un cierto placer sexual en el contacto. Continúa la acción, lenta y cíclica, desvelando la coincidencia de actos y de actores, pues, finalmente, Ginebra reconoce al capitán por el muy parecido diálogo que utiliza éste en ambas circunstancias. En el momento presente, el capitán expresa su deseo de una forma que presagia el segundo acto sexual:

Filtro de amor sea,
al tocar los rojos labios de tu boca,
este añejo mosto que enciende la tea
del hijo de Venus y al placer provoca. (V.g. 59)

Esta proyección del capitán le hace recordar a Ginebra, por la similitud del diálogo entre una y otra situación:

¡Yo conozco el calor de tu mano!
 ¡Mis ojos la han visto bárbara y velluda,
 la sentí en mi carne igual que un gusano,
 correrme desnuda!
 Me la anuncia ahora, como en aquel tiempo,
 un escalofrío;
 tú eres el verdugo que puso la venda
 de sangre, en mis ojos, con su puñal frío;
 este turbulento vino de paganos me diste
 en tu tienda,
 y hube de beberlo, mezclado a mi lloro,
 del viejo iglesario en el cáliz de oro. (V.g. 59)

El presente continúa vivificando el recuerdo del pasado, entre-
 mezclándose el uno en el otro. Garín, fruto de aquel pasado violento,
 es el instrumento que el destino ha preparado para incrementar los ele-
 mentos de crueldad y horror en el momento presente, cuando se interpone
 entre Ginebra y el capitán, con la doble intención de defenderla y de
 vengarse:

Garín
 Que llega a su fin
 tu vida soberbia de Campeador
 o esta vida mía de pobre pastor. (V.g. 61)

El capitán
 Lleva tus corderos al monte, zagal,
 mientras yo renuevo glorias del ayer
 y enciendo en mi tienda la antorcha nupcial. (V.g. 61)

No hay duda de que la intención del capitán es la de gozar otra
 vez de Ginebra, pero antes de hacerlo mata éste a su propio hijo cul-
 minando de esta forma la crueldad y el horror en la tragedia:

El capitán
 Rapaz, si mi guante de hierro
 dejo care en tu cerviz,
 la lengua escupes a mi aferro,
 toda sangrienta y de raíz. (V.g. 64)

Uno de los temas en que la crueldad y el horror reciben mayor intensidad en el arte de Valle-Inclán, tanto en la dramática como en la narrativa, es la muerte de un niño en unas circunstancias y por unos procedimientos, que aumentan la brutalidad y el horror. Este será uno de los temas preferidos de Valle-Inclán en su arte expresionista y así veremos a un niño indio, abandonado por su madre muerta y su padre huido, comido por los cerdos en Tirano banderas (1927) y en Divinas palabras (1920), emborrachan al niño monstruo hidrocéfalo con la única intención de jugar una mala pasada a los que lo explotan, presentándolo en las ferias.

En Voces de gesta (1911) la crueldad y el horror se intensifican por dos conductos diferentes a través de los cuales la violencia cobra una inusitada importancia por ser el medio que expresa la crueldad y el horror: por un lado, el crimen se escenifica, es decir, el espectador lo ve; esto no ocurre con las violaciones y la ceguera sufridas por Ginebra. En estos casos la violencia de los actos se distancia en cierta manera porque se cuentan o se recuerdan; y, por el otro, la forma en que el militar comete el infanticidio introduce una nueva nota de bestialidad que se desarrolla a través de la brutalidad y salvajismo del asesinato, no sólo por el hecho de que el capitán le descoyunta los huesos a su víctima, lo cual ya es en sí mismo espeluznante, sino también por los gruñidos que emite el infanticida, más propios de bestia que de hombre:

Entre las garras le hace presa, dando un relincho montaraz,
y como un oso le sofoca, refregando faz con faz.
Con los brazos aprieta un nudo sobre los clavos del arnés
cuando le suelta, cae doblado como un lirio ante sus pies. (V.g. 64)

Este salvaje procedimiento que tiene el capitán para matar a su propio hijo, coincide con otra estampa de horrenda brutalidad y que aparece en uno de los primeros cuentos escritos por Valle-Inclán, titulado Zan el de los osos de 1892, aunque en este caso la víctima no es un niño sino un adulto. La anécdota del cuento desarrolla la historia de un bohemio, domesticador de osos, el cual es bestialmente descoyuntado entre los brazos de un oso, como el capitán hace con Garín "como un oso le sofoca" (V.g. 64), porque el titiritero le trató con gran crueldad:

Quedóse el bohemio jurando y maldiciendo su estrella; colérico, tiró del ramal al oso y clavó en sus lacios ijares el herrado bastón. El animal se volvió con los ojos encarnizados y la boca espumante; sacudiendo la cabeza, tornó a morder el carcomido tronco de un ciprés. Otra vez, y con mayor crueldad, quiso castigarle su dueño, y entonces la fiera se incorporó rugiendo: con los hirsutos brazos extendidos, avanzó hacia el hombre, que intentó resistirle, y enarvoló dos veces el palo, hasta que cayó luchando, profiriendo no sé qué palabras horribles . . . Sintióse el crujir de huesos descoyuntados y rotos; gemidos roncós, jadeantes, faltos de aire, como los exhala el que se siente ahogado; desgarraduras de carne que escalofrían y crisan; y dominándolo todo, los salvajes rugidos que arrancaban a la hambrienta fiera la vista del cadáver mutilado y palpitante de su dueño y el olor de la sangre, que humeaba. . . .

42

La segunda violación no tiene la misma intensidad violenta de la

primera, por la profunda transformación psicológica que se ha operado particularmente en Ginebra.

La actitud del capitán sigue siendo tan insensible como en principio, y en caso de que su personalidad sufra algún cambio, es para acusar con más intensidad su instinto de crueldad, como bien lo indica la proyección que tiene cuando mata al infante y la indiferencia que muestra al tratar a Ginebra:

El capitán
¿Fue jugando al dado como te gané
o jugando al dado como te perdí? (V.g. 59)

No es Ginebra para el militar, más que otro caso, entre los muchos, que han sufrido la misma suerte que ella:

¡Es tan larga y tan roja la historia
de tu puñal y de tu lanza! (V.g. 60)

a través de cuyo comentario aparecen estrechamente unidas la lujuria con la idea de destrucción y de muerte. Este tema va a ser constante en la dramaturgia y en la narrativa valleinclanesca, adquiriendo un papel preponderante en los esperpentos y en los autos para siluetas y melodramas para marionetas del Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte en 1927.

No le afecta al capitán, verdadero monstruo de insensibilidad y de crueldad, el saber que su más reciente víctima es su propio hijo, ni tampoco le refrena este conocimiento para llevar a cabo la segunda violación de Ginebra:

Dónde es la camada,
 dueña regalada,
 que hemos de partir en alborada. (V.g. 65)

Sin embargo, el cambio profundo de la situación lo establece la nueva actitud de Ginebra, motivada esencialmente por el asesinato de su hijo. Surge, entonces, el sentimiento de la maternidad como el más fuerte de la mujer, capaz de arrastrarla a los actos más violentos que no llegó a realizar al ser ultrajada y violada. Y de este modo, la dramaturgia de Valle-Inclán, que tenía la lujuria y la avaricia como los dos grandes resortes dramáticos del retablo de la vida y de la muerte, se encontró con otro nuevo: el de la maternidad que puede transformar el sentimiento más noble --el del amor de una madre por su hijo-- en un resorte criminal, movido por la venganza de castigar la muerte de un hijo querido.

La inclusión de este nuevo resorte en el arte dramático de Valle-Inclán, lo asocia a la narrativa⁴³ y a la dramática⁴⁴ de Don Miguel de Unamuno, para quien el sentimiento de la maternidad es, no sólo el más fuerte de la mujer --superior al amor por el esposo o por el amante-- sino también el gran recurso y resorte de la tragedia y de la tragicomedia que lleva a los conflictos más violentos entre los seres humanos.

Este fuerte sentimiento de maternidad herida, aclara su proyección psicológica, la cual ahora proyecta una decidida determinación de acometer y de ejecutar la venganza, hasta el extremo de desaparecer el segundo acto violativo en cuanto a ella concierne, pues el capitán no se ve obligado a utilizar la fuerza para que se entregue: lo hace ella de grado, movida por el deseo de revancha.

Esta actitud de Ginebra tiene una estrecha relación con la misma que observó Judith en el episodio bíblico, cuando mata a Holofernes, y que es la fuente de donde procede el tema de la decapitación en Voces de gesta (1911) y, en general, en la obra valleinclanesca, puesto que el tema experimenta varias modificaciones, al expresarse con intenciones estéticas diferentes, como paulatinamente iremos viendo.

Tanto Judith como Ginebra comparten el mismo deseo de matar a los dos militares-verdugos, Holofernes y el capitán, y las dos acometen la empresa sacrificándose por sus respectivos pueblos.

El capitán, por su parte, está tan borracho como estaba Holofernes después del banquete. El militar de la tragedia celebra el éxito de la guerra, por medio de la cual, no sólo satisface su placer de matar, como el infante de Cuento de abril (1910),⁴⁵ sino también su lujuria:

Mi horóscopo alcanzaron nuestros adivinos
y en la sangre que marca mis huellas
dicen las estrellas que han de hallar las bellas
del amor, los divinos caminos. (V.g. 55)

Y como a Holofernes le atraía Judith:

Then Judith came in and lay down, and Holofernes
heart was ravished with her and he was moved with
great desire to possess her. 46

de la misma manera siente el capitán por Ginebra; éste expresa su deseo --como siempre hace a lo largo de la tragedia-- por medio de un símbolo sexual que concede a una pieza de su armamento y que es, en algunos casos, la lanza; en otros, el puñal; para, por fin, en éste, ser la flecha:

Pues así me tientas tu montaraza,
y tengo en el arco la flecha para darte caza,
hemos de proballo. (V.g. 56)

Ginebra se entrega al sacrificio de ser violada por segunda vez, para vengarse y vengar a todo su pueblo, de la misma forma que lo hizo Judith, como sacrificio por el pueblo israelita. La situación entre el pasaje bíblico y la tragedia es muy similar. Judith, cuando coge la espada para decapitar al comandante enemigo invoca a Dios, a través de cuya plegaria se imprime al episodio una fuerte nota dramática y un elemento de intenso horror:

Judith came close to his bed and took hold
of the hair of his head and said: "Give me
strength this day, O Lord God of Israel!"
And she struck his neck twice with all her
might and severed his head from his body. 47

Ginebra, a su vez, también hace una invocación, aunque no a Dios sino a su hijo víctima, que simboliza para ella todas las crueldades y horrores que el ejército verdugo ha hecho padecer a su pueblo:

Garín, hijo mío, que tu mano fría
para degollarle me sirva de guía
en esta noche de agonía. (V.g. 67)

y de igual forma que Judith recibió ayuda de una sirvienta en el pasaje bíblico, Ginebra es ayudada por la labriega Aladina, de nombre tan repleto de sugerencias mágicas, que le indica que utilice la propia espada del capitán, para cortarle la cabeza:

Aladina
¡Atienda, la dueña!

Ginebra
¿Qué buscas? ¿Quién eres?

Aladina
Por tus ansias, dueña, atiende mi voz.
¡Mi mano te ofrezco, si una mano quieres!

Ginebra
¡Quedóse dormido y quiero la hoz!

Aladina
¡Dueña, ten su espada! (V.g. 67)

Ginebra entra en la estancia en donde borracho, como el comandante Holofernes, duerme el capitán y lo decapita:

¡Que siegue su filo la espiga barbada,
que corra la sangre en raudal
y lave el oprobio nupcial
en el heno de la camada
y en el vellón del cabezal! (V.g. 68)

Ginebra, por medio de la decapitación no sólo venga las múltiples afrentas que ella personalmente ha sufrido: la ceguera, la violación y el asesinato de su hijo, sino que también, la revancha tiene una significación que abarca a todo el pueblo vasco navarro, por ella representado.

La crueldad y el horror alcanzan su momento culminante en la muerte dada al capitán por Ginebra, quien, además, para aumentar su venganza le corta la cabeza y la visión de ésta ensangrentada y el cuerpo decapitado, así como el asesinato del niño Garín, por su propio padre el capitán, descoyuntándole los huesos en sus brazos, son los momentos de máximo horror y crueldad en esta obra y en el arte dramático de Valle-Inclán en general.

El tema de la cabeza decapitada no era nuevo ni en el teatro español de ese tiempo y, mucho menos, en la realidad española de la guerra carlista.

Ramón Gómez de la Serna, en una de sus primeras obras, Beatriz, evocación mística de una nueva ley en el mundo, publicada en agosto de 1909, en su revista "Prometeo" y que luego reimprimió como separata con una portada de Julio Antonio que reproducía la cabeza ensangrentada del Bautista.⁴⁸ Sin duda alguna, Valle-Inclán conocía este antecedente que llevaría al título de un melodrama para marionetas La cabeza del Bautista (1927).

Por su parte la decapitación de los cabecillas carlistas capturados o muertos era una práctica común del gobierno liberal que ponía precio a su cabeza. Cuando el general carlista Miguel Gómez entró en Santiago con su ejército expedicionario, se encontró en la plaza central de Santiago, clavada en una pica, la cabeza ensangrentada del abanderado Antonio López, comandante general del ejército carlista en Galicia, para quien el general Gómez traía el nombramiento de Brigadier, que había dado en su Corte, en el país vasco, el rey Don Carlos. Los demás miembros del descuartizado cadáver de López fueron repartidos y expuestos en los lugares que le habían servido de escenario de sus correrías.⁴⁹

Es más, este tema del degüello no es en Voces de gesta (1911) la primera vez que aparece en la obra valleinclanesca, puesto que el tema cobra relieve con anterioridad en una de las Comedias bárbaras (1907-8), en Aguila de blasón (1907), apareciendo el tema en la comedia, cuando el Caballero discute sobre la ley y la justicia con el escribano Don Ambrosio

Malvido. La intención que guía a Don Juan Manuel, al referirle el episodio de las cabezas degolladas, realizado por un antepasado de Don Juan Manuel, al escribano a lo largo de esta escena que apunta ya unas ciertas características esperpénticas, es la de mostrar que él, como su abuelo, puede hacer lo mismo; tomarse la justicia por su mano, como efectivamente hace:

El marqués, mi abuelo, llevaba muchos años en pleito con los frailes dominicos, y un día, decidido a ponerle remate, armó a sus criados, entró a saco en el convento, mató a siete frailes que estaban en el coro, y sus cabezas las clavó sobre la puerta de su casa. Yo, cuando oía esta historia a mi madre, que la contaba escandalizada, decidí transigir con parecidas razones todos los pleitos de mi casa. 50

No existe en Aguila de blasón (1907) el intenso apetito de lujuria y de avaricia que se proyecta y mueve al crimen en el ya mencionado melodrama para marionetas La cabeza del Bautista (1927), a través de cuyo título vuelve a aparecer el tema del degollamiento, aunque en esta pieza no se decapita a nadie, y, en su lugar, se acuchilla cobardemente y repetidas veces al marchoso galano, Alberto Saco.

Ginebra es, junto a la abuela de la primera tragedia de Valle-Inclán, la de Ensueño (1903), uno de los personajes más fuertes de la dramaturgia valleinclanesca. Ginebra proyecta, en este momento de la tragedia en la que consume la venganza, una serie de contradictorias sensaciones y emociones que mezclan tanto el sufrimiento más agudo junto al deseo de venganza, como un oscuro sexualismo masoquista que no elude el haber sentido un cierto misterioso y maléfico placer en la violación

por el capitán diez años antes, el cual, quizás se hubiera repetido de no haber matado el capitán a su hijo; este enigmático sentimiento, produce un profundo complejo de culpabilidad, que hace aún más intrincado el mundo interior del personaje. Su hijo Garín observa:

¡Madre, la mi madre, qué aliento carnal
te enciende! (V.g. 62)

Su reacción indica desquiciamiento, por tan encontradas sensaciones, las cuales, el personaje nunca descubre. Además, en este punto de la tragedia, sabe más que presiente, que el capitán es el verdugo que le ha causado todas las desventuras y desgracias. Por esta razón suplica a Garín para que no interceda, cuando está aún vivo, pues quiere ser ella misma quien realice la venganza. El deseo que la conduce a la venganza, antes de la muerte de su hijo, tiene una significación que se refiere más a Ginebra como mujer que como madre. El infanticidio sólo sirve como el resorte que despierta el sentimiento maternal del personaje, que es la emoción que definitivamente la anima a acometer el acto vengativo:

¡Déjame, Garín!

¡Déjame que siegue! ¡Déjame que tienda
la mies esta noche para Rey Carlino,
y una espada roja le lleve en ofrenda
y el rey te la ofrenda como a un paladino!
¡Déjame que ponga lumbres de leyenda
en la bastardía que te dio la cuna!
No tuerzas mis pasos de luz . . . En la senda,
toda negra, vide sangrienta la luna . . .
¡Déjame que siegue la espiga barbada! (V.g. 62 y 63)

La venganza de Ginebra, en el plano literal, es una reacción lógi-

ca a todos los desmanes y atropellos que este capitán ha perpetrado en su persona. Su significación glosa, prácticamente, la ley del Talión.

En el plano poético-ideológico del drama, la decapitación y el ofrecimiento de la cabeza degollada a rey Carlino "infunde en el ambiente dramático una nueva, pero más sutil carga de autosacrificio, patriotismo y religión",⁵¹ resaltando, al mismo tiempo, el elemento de horror que supone el ofrecimiento de la cabeza decapitada, que Ginebra porta colgada de su cinturón:

Ahora Ginebra tornaba. La muerte dejó un afán
en la noche de sus ojos. Trae en sangre el yatagán
y en el halda desceñida la testa del barragán.
(V.g. 68)

Sin embargo, en el plano del subconsciente del personaje, la decapitación tiene un profundo y más cruel significado que infiere a la venganza un grado de intensidad y de ensañamiento que los niveles anteriores eluden. El cortarle la cabeza al capitán tiene para Ginebra el valor de una castración. Esta es la única forma de aniquilar al soldado y, sobre todo, al hombre. Su venganza necesita de esta descarga con intención sexual, pues, en parte, todo el sufrimiento que el capitán le ha producido tiene una misma raíz sexual: el sacarle los ojos, tiene tantas implicaciones sexuales como el acto mismo de la violación. A pesar de todo, Ginebra no ve, ni tan siquiera presente esta idea, como tal idea, sino como una emoción. Su intención es más un deseo, insatisfecho en el plano real, que una conclusión del intelecto.

En diálogo de Ginebra, posterior a la segunda violación, no sólo hay una mezcla de odio y de repulsión, sino también se adivina --como en

la primera-- un poso de sensaciones eróticas que trascienden a través de la viveza de los encontrados sentimientos:

¡Horror de mi siento! . . .
 ¡Su boca en mi boca,
 y la ponzoña de su aliento,
 y el terror de volverme loca!
 ¡Horror de mi carne y mi mengua!
 Mi carne abrasada
 por la sierpe de su mirada
 y por la sierpe de su lengua! (V.g. 67)

La visión estelar de la guerra reaparece con la llegada abrupta del ejército invasor, que viene persiguiendo a un grupo de zagalas cuyo aspecto físico muestra el horror en que viven y la crueldad que produce la soldadesca:

Las bocas implorantes, las manos levantadas,
 corrían en tropel labriegas azoradas
 y arqueros, que las toman en bárbaro rapto.
 Traen sangre en los labios, las trenzas destrenzadas,
 y el seno descubierto, y las haldas rasgadas,
 aquellas que han sufrido las furias del contacto.
 (V. g. 50)

La descripción escénica, presentada en este caso a través de un plano general, refleja --por un lado-- que la suerte que corren las labriegas, es decir, el pueblo, es la misma experiencia terrible que ha experimentado Ginebra; y, por el otro, recuerda la situación de Cuento de abril (1910), aunque con la diferencia esencial de que en la tragedia y, precisamente, para que haya tragedia, se han eliminado las trabas que contenían al tema y a los personajes de la farsa poética.

La visión fáunica que introducía en Cuento de abril (1910), la per-

secución de las azafatas por los ballesteros deja de tener aquel carácter jocundo, para proyectar ahora una visión de crueldad, de horror y de violencia. La razón que produce este cambio, se debe a que el ejército de Voces de gesta (1911) está completamente deshumanizado tanto física como moralmente. Además, la misma organización castrense a la que pertenecen estos soldados-verdugos, les ampara y les exime de cualquier tipo de responsabilidad moral. A través del diálogo se resalta una sensación que mezcla el orgullo del deber cumplido, que no es otro que el de matar y destruir, con un conato de sadismo, cuyo significado implica satisfacción sexual:

El capitán
Hacemos el rapto de mozas doncellas
para celebrar coyunda con ellas.

.

Una pica
Manda Rey Pagano de mozas doncellas hacer apreste.

.

Una lanza
Entre las fogatas, haciendo connubio con
alegres fiestas,
hemos de partir la piel de camello de nuestras
yacijas
con vuestras hermanas y con vuestras hijas
porque no nos falten lanzas y ballestas. (V.g. 54)

Hay, además, otras coincidencias importantes entre Cuento de abril (1910) y Voces de gesta (1911), que introducen las personalidades de los protagonistas de los dos dramas. Por una parte, ambos personajes, como los ballesteros y soldados de una y otra obra, no tienen un nombre propio, reconociéndoseles por la categoría del título que ostentan, como si

lo único importante fuera su oficio, siempre éste por encima de su condición humana. Y, por la otra, la esencia de su personalidad es idéntica, pues les anima la misma soberbia y crueldad.

Sin embargo, la diferencia básica entre uno y otro, es la represión sexual y el fuerte concepto religioso que rige la vida del infante. Rotas estas contenciones, surge el capitán de Voces de gesta (1911).

En Cuento de abril (1910) se trataba, a través del contacto de dos culturas, de establecer una comunicación beneficiosa para ambas. En Voces de gesta (1911), cuya técnica de la distorsión de caracteres, de situaciones y de cosas, no sólo supone un paso gigantesco en la dramaturgia valleinclanesca hacia el esperpento, sino también, con la evolución de la dramaturgia se va acentuando la crueldad, el contacto solamente implica destrucción, muerte y horror. El ejército de Voces de gesta (1911) es el mismo que formaban los ballesteros de Cuento de abril (1910), pero desbordados y dirigidos por la sed de la lujuria y de la soberbia, por lo que la visión erótica de la farsa poética, entre sutil y convencional, se ha convertido en una visión lujuriosa y ensoberbecida, que en nada para en mientes:

Ginebra
 ¿Y no cuidas soberbio, que el hijo de tanto furor
 beberá en el pecho
 de la hembra forzada
 odio al forzador? (V.g. 55)

La represión sexual era una de las características psicológicas del infante de Castilla en Cuento de abril (1910). Su concepto del amor estaba sujeto a un rigorismo religioso que convertía el sentimiento en

sinónimo de pecado. Por el contrario, el capitán de la tragedia pastorel es promiscuo e irreligioso, poseído por la lujuria y por un instinto de criminal. Su actitud parece querer proyectar la de un Don Juan bárbaro y salvaje, como si quisiera romper el mito tradicional o recrearlo:

El capitán
A cuántas gané
y luego perdí . . .
A unas recobré
a otras nunca vi. (V.g. 57)

Hay, además, en Voces de gesta (1911) un elemento que, aunque no encierra el mismo grado de horror y de crueldad que la violación, el infanticidio o el degollamiento del capitán, introduce en la tragedia una experiencia real de la vida de Valle-Inclán, recreándose dentro de la ficción literaria con la intención de subrayar el horror y la crueldad que ocasiona la guerra.

El hecho real se refiere a la amputación de un brazo de Valle-Inclán, a consecuencia de una disputa que sostuvo con su amigo Manuel Bueno:

El bastón de Bueno cae sobre el brazo izquierdo de Valle-Inclán. Este golpe sin consecuencias, al parecer, y un "fracaso de cristales", sustancian la rápida disputa. Pero un gemelo del puño ha desgarrado la muñeca de Valle-Inclán. Este se despreocupa de la lesión tan leve y no se previene sobre la posible infección. A los pocos días, la mano, inflamada y dolorida, le hace consultar a un médico, y como no basta la dilatación del flemón difuso producido, llega a plantearse el dilema de amputar o no el brazo. . . . El doctor Barragán, por fin, corta el de Valle-Inclán, quedando maravillado el cirujano de la fibra del operado. 52

Esta valerosa pasividad de que hizo gala Valle-Inclán durante la operación, la transfiere en varias ocasiones a sus personajes de ficción, siendo, una de ellas en Voces de gesta (1911); y, siguiendo un orden cronológico, la primera vez que se literaturiza el accidente aparece en la Sonata de invierno (1905), para, después, surgir de nuevo en la fantasía poética de Comedia de ensueño (1905), como oportunamente se verá.

En Voces de gesta (1911), se presenta el incidente en la figura del rey Carlino, quien estando herido, observa la misma reacción de temple y de valor, pues no emite el más leve quejido durante la cura que sufre, que Valle-Inclán en la vida real:

El rey

Llegad: Desceñidme la coraza, rota
por los filos de un dardo en batalla,
y restañe la sangre que brota
del pecho, mi lanza sin falla.

Acotación

Dijo el Rey, y la lanza candente
al sellarle la herida se queja;
brotó el yelmo una rosa naciente
y enredóse en su barba una abeja.

Oliveros

¡La lanza lucida
se entró bien entrada
por la boca de la herida!

Gundián

¡Fue como ensalmo! ¡De repente
al borbotón de la sangre leonada
vi apagarse la lanza candente!

El versolari

¡Qué largo gemido
de carne quemada
dio el costado herido! . . . (V.g. 79)

La herida del rey en la tragedia proyecta, por una parte, una va-

lentía cuya esencia es la pasividad ante el dolor, mostrando, al mismo tiempo, a través de esta actitud, un carácter contemplativo y melancólico; y, por la otra, la precaria situación de la causa carlista, así como los efectos espantosos y horribles que produce la guerra.

El resto de la obra se concentra alrededor del periplo de Ginebra en busca del rey Carlino, para ofrecerle la cabeza decapitada del capitán. Este ofrecimiento simboliza, por un lado, la adhesión a la causa monárquica del carlismo; y, por el otro, la prueba de la venganza del pueblo, al que Ginebra representa. Al mismo tiempo se pone de relieve el hecho de que es el pueblo, sin ayuda y sin caudillo, el que la realiza.

Los elementos de crueldad y de horror, casi desaparecen el final de la obra. Ahora, la acción se enfoca hacia la ruina psicológica y material que produce la contienda. Sin embargo, no concluye la tragedia sin una postrera nota de horror, que anuncia la continuidad del holocausto, mientras que la guerra persista:

El aire pasó una flecha, flecha de filos mortales,
en el hombro de Oliveros, el Rey la mira temblar,
y el pastor con ella hincada aún relincha en los
finales del cantar. (V.g. 93)

La crueldad, el horror y la violencia brotan avasalladoramente en Voces de gesta (1911), aunque de forma esencialmente diferente a como lo han hecho en las producciones anteriores del autor. La viveza e intensidad de estos elementos en la tragedia pastoril, es muy diferente a la proyección de los mismos en Cenizas (1899); en este primer drama, la crueldad era premeditada y dirigida.

En las Comedias bárbaras (1907-8), estos elementos estallan con

una violencia volcánica, que salpica la rápida sucesión de las escenas. En Cuento de abril (1910), la violencia y crueldad aparecía contenida y reprimida por el rigorismo religioso y la represión sexual.

En cambio, en Voces de gesta (1911), estos elementos tienen, en el caso del pueblo-verdugo, una naturalidad que es producto de su costumbre guerrera, de su profesionalismo militar; y, en el caso del pueblo-víctima, la reacción brota de la venganza y del odio:

Cada personaje cumple su función argumental rotunda y naturalmente, con una fatalidad que es la de la sangre o la del temperamento, de modo que a todos, verdugos o víctimas, conviene una misma elevada estatura donde caben sentimientos redondos --odio, amor, venganza, fidelidad-- pero no segregados cerebralmente ni mezquinos. 53

El origen, pues, de la crueldad y del horror que produce la conciencia, surge de un conflicto humano cuya esencia es la emoción y el sentimiento, y no la fría abstracción de una canon religioso, como ocurría en Cenizas (1899).

Valle-Inclán parece querer infundir a la tragedia, una grandiosidad magnífica que sólo se encuentra, como el autor indica, en las "epopeyas primitivas, que cantan la sangre, la violación y la fuerza".⁵⁴ La hazaña épica que sufre este héroe colectivo y popular, no se inspira en la biblia, porque entonces el horror y la crueldad tendrían una fría intención dogmática, sino "en el temblor de las fiestas de toros",⁵⁵ como apunta años después, al explicar su estética en el esperpento de Los cuernos de Don Friolera (1921).

Y aunque se utiliza una fuente bíblica, como el episodio de Judith

y de Holofernes, aparece éste tan transformado porque se le infiere una fuerza apasionada, de la que carece el pasaje de las Sagradas Escrituras,⁵⁶ puesto que el acto vengativo de Judith está cuidadosamente elaborado y planeado, mientras que el de Ginebra es producto de una reacción emocional que el personaje nunca premedita. Ginebra cuando decapita al capitán está poseída por un enajenamiento que se origina en la pasión herida de mujer, de madre y de simple ser humano, en el que se ha concentrado todo el sufrimiento de su pueblo, al cual, también ella representa.

En Voces de gesta (1911), ha conseguido Valle-Inclán transportar "esa violencia estética",⁵⁷ al filtrar en el horror y la crueldad una furia humana, por medio de la cual, consigue impresionar al espectador, intensificar su atención, y, al mismo tiempo, mantenerle alejado de la anécdota dramática, intuyendo la técnica distanciadora que pocos años más tarde desarrollará Brecht.

Por otro lado, esta concentración de fuerzas y emociones destructoras que domina en la escena, le hace coincidir, con la idea artauniana de la crueldad:

Sans un élément de cruauté à la base de
tout spectacle, le théâtre n'est pas possible.
Dans l'état de dégénérescence où nous sommes,
c'est par le peau qu'on fera rentrer la méta-
physique dans les esprits. 58

Ese "élément de cruauté" a que se refiere Artaud, es el mismo que halla Valle-Inclán en la violencia y crueldad de las "fiestas de toros".⁵⁹

La gran innovación que introduce Valle-Inclán en Voces de gesta (1911), y con la que viene experimentando desde su primer drama Cenizas (1899), consiste en liberar la escena española de las ataduras dogmáticas originadas en unas creencias que, en su día, abortaron los Autos de Fe y que han dominado el teatro español desde Calderón hasta Eche-
garay.

La otra gran aportación de Voces de gesta (1911) es que establece, sin lugar a dudas, un claro sentimiento antimilitarista que bien puede ser el precedente de la misma manifestación hostil en contra del profesionalismo militar, el cual, aparecerá luego de forma explosiva en los esperpentos y en El ruedo ibérico (1927). Y para poner al descubierto los males del militarismo, presenta los Jinetes del Apocalipsis que lo acompañan, a cuya cabeza van los del horror y la crueldad.

Más tarde en su arte expresionista, expondrá también la crueldad y el horror como compañeros inseparables del militarismo, pero además presentará otros: la falacia de sus valores, que él denunciará por medio del ridículo, de lo grotesco y de la burla sarcástica.

II. La avaricia y la lujuria germen de la crueldad y el horror:

Comedia de ensueño y El embrujado.

- a) Comedia de ensueño: La crueldad y el horror de la descuartización corporal y la superstición enloquecedora.

Comedia de ensueño es, como Tragedia de ensueño, un pequeño cuento escrito en forma dramática dialogada, incluido en la colección de cuentos de Jardín novelesco: historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones (1905). El embrujado (1913), en cambio, es una tragedia que se subtitula del Valle del Salnés, es decir aldeana, subdividida en tres jornadas, leída por primera vez el 26 de febrero de 1913 en el Ateneo de Madrid.⁶⁰ No se publicó hasta 1927 en el Retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte y no se representó hasta el 11 de noviembre de 1931 en el teatro Muñoz Seca de Madrid.⁶¹

En Comedia de ensueño (1905) y El embrujado (1913), dramas tan distanciados no sólo por el tiempo, sino también por la estética, la crueldad y el horror se enfocan hacia la fuerza motriz que los produce, siendo esta la avaricia y la lujuria.

Estos dos apetitos, que generan siempre la muerte cuando no la locura, serán la esencia de la crueldad y del horror en gran parte de la obra dramática valleinclanesca a partir de El embrujado (1913). No en vano, esta tragedia aparece publicada en 1927 junto a los melodramas para marionetas y los autos para siluetas, bajo el título tácito y genérico del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.

En algunas de las obras estudiadas con anterioridad, estos pecados

de la lujuria y de la avaricia, unas veces unidos y otras separados, sirven para producir escenas en las que impera la nota de crueldad y de horror. En El Marqués de Bradomín (1907), por ejemplo, aunque más desarrollado en la Sonata de otoño (1902), es decir, de donde procede, que en el drama, la lujuria que anima al Marqués precipita la agonía y la muerte de Concha. Al mismo tiempo, la lujuria de Bradomín aparece velada en la novela y en el drama por la inclinación decadente y estetizante, la cual reaparece en Comedia de ensueño (1905), ambos dramas son más o menos de la misma época, aunque con una intención diferente, por el ambiente de forajidos y de ladrones que desarrolla esta breve pieza.

En las Comedias bárbaras (1907-8), e, incluso, en la escrita posteriormente Cara de plata (1922), la avaricia y la lujuria producen actos que generan e intensifican el horror y la crueldad; sin embargo, no son estos pecados el único acicate que mueve la personalidad de los Montenegro hacia estos elementos de horror y de crueldad, como oportunamente se verá. En Voces de gesta (1911), la lujuria --que no la avaricia-- es un ingrediente más de la crueldad y del horror de la guerra.

Es, pues, en El embrujado (1913) y en Comedia de ensueño (1905), en donde la nota cruel y horrenda la generan exclusivamente la lujuria y la avaricia. En el caso de El embrujado (1913) la avaricia de Pedro Bolaño y de Rosa la Galana, así como la lujuria del seducido Anxelo, hechizado por el misterioso poder de la Galana, es la base conflictiva de la tragedia, la cual arrastra al crimen y a la muerte de un niño inocente y de un adulto, acusándose la nota de crueldad y la del horror, precisamente por ser las víctimas dos seres inocentes que mueren por la codicia que

domina a Pedro Bolaño y a Rosa la Galana. Con respecto a este personaje inocente, víctima de la crueldad, Ildefonso M. Gil observa:

Comencemos por precisar que como tal consideramos a un personaje que sin culpa alguna, sin voluntaria participación en los hechos, resulta víctima de las pasiones de los demás. No hace nada, sino padecer. Y es víctima de actos culpables y no de hechos fortuitos. Personajes marginales, son traídos al centro de la acción para ser dañados o destruidos. Son, pues, víctimas inocentes de una crueldad que, a veces, se exagera hasta lo inexplicable o lo inverosímil. Algunas sobreviven, mientras que otras --las más significativas-- reciben muerte violenta. 62

La crueldad y el horror de este tema del niño inocente, víctima de la avaricia de los que cuidan y se aprovechan de él, culmina en la dramática cuando reaparece en la tragicomedia de aldea Divinas palabras (1920), en la que el niño hidrocéfalo, monstruoso y deforme, aunque no sea matado directamente por su familia, origina una disputa entre sus tíos que muestra su avaricia, por ver a quien le corresponde explotarlo por las ferias y romerías. El tema, que como veremos, resurgirá en la dramática, alcanza su grado más intenso en la narrativa en Tirano banderas (1927).

En Comedia de ensueño (1905), la crueldad está enraizada con el bandaje y es una de las formas en que éste se practica, como en este caso, el corte de la mano de una mujer, para llevarse más fácilmente las joyas que había en ella, sin preocuparse del sufrimiento de la víctima, con lo cual se añade un elemento de horror al de la crueldad, siendo la avaricia y --a veces la lujuria-- el único acicate que anima al bandido a

robar y matar.

Existe, además, entre Comedia de ensueño (1905) y El embrujado (1913) un denominador común que presta el poder sobrenatural y misterioso de "influencia místico supersticiosa",⁶³ y que introduce en El embrujado (1913) el hechizamiento lujurioso que ejerce la Galana en Anxelo, y el embrujo de una sensualidad criminal que produce la mano desgajada de la princesa en el capitán de los bandidos en Comedia de ensueño (1905), convirtiendo la pieza no sólo en una historia de ladrones, sino en una de almas en pena, puesto que el capitán es un alma en pena desde el momento que cercena la bella mano de la mujer. Galaor, uno de los ladrones, observa: "El capitán ha sido hechizado por aquella mano que cortó".⁶⁴

Este hecho explica el subtítulo en donde apareció por primera vez publicada, Comedia de ensueño (1905), puesto que es una de las historias que formaban Jardín novelesco: historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones (1905),⁶⁵ y que en 1914 reaparecería, junto a diez y seis historias más con el mismo subtítulo, aunque el título sería Jardín umbrío.⁶⁶ De las diez y siete historias que formaban éste, sólo dos, un cuento: Juan Quinto y una breve pieza dialogada, Comedia de ensueño, tratarían sobre ladrones y bandoleros.

Por su parte, Comedia de ensueño, añade al tema del bandido una nota de misterio que introduce el hechizamiento y la superstición, la cual "tantas veces reaparecería en las obras ulteriores de Don Ramón"⁶⁷ y que está presente en su arte desde el primer cuento que publica.⁶⁸

Este tema del bandidaje que apareció en la dramaturgia de Valle-Inclán por primera vez en Comedia de ensueño (1905), va a tener más difu-

sión en su narrativa pues la segunda vez que trata el tema es en el cuento Juan Quinto (1914). Reaparece después el tema, enfocándose hacia el secuestro de latifundistas para cobrar un fuerte rescate, en la serie de El ruedo ibérico (1927), en particular en La corte de los milagros (1927) en el libro cuarto "El coto de los carvajales"⁶⁹ y, sobre todo, en el libro quinto "La jaula del pájaro",⁷⁰ aunque "concern with much-cites 'horroroso crimen' runs throughout both Corte and Viva".⁷¹

En la dramaturgia la única vez, además de Comedia de ensueño (1905), en donde Valle-Inclán vuelve a tratar el tema de los ladrones y bandidos es en el auto para siluetas Sacrilegio (1927).

Por otra parte, la crueldad y el horror que producen los bandidos de Sacrilegio (1927) y de El ruedo ibérico (1927), tiene un fondo histórico real, que Valle-Inclán obtiene, según Harold L. Boudreau⁷² de la obra de Julián Zugasti El bandolerismo: Estudio social y memorias históricas.⁷³ Sin embargo, este bandido, contrabandista y salteador de la narrativa y del auto, dista en gran manera del que presenta en Comedia de ensueño (1905):

It should perhaps be pointed out that such bandits and episodes as described in Valle-Inclán's short stories "Juan Quinto" and "Comedia de ensueño" are not to be found in Zugasti's work. 74

Los bandidos de Comedia de ensueño (1905) tienen más relación con los cuentos infantiles, fantásticos y mágicos, de Las mil y una noches, que con la esperpentizada realidad que proyectan los de El ruedo ibérico (1927), en el que late, junto a la nota de horror y crueldad que implican

los secuestros, una intención de protesta en contra de las diferencias sociales,⁷⁵ que no existe en la Comedia de ensueño (1905).

Otras diferencias notables en el tema de los bandidos entre la comedia y el auto son el fondo geográfico y la época en que se desarrollan. La época de Sacrilegio (1927), puede ser un mediado siglo XIX, momento histórico en que abundaban los bandidos en la Sierra Morena andaluza, que es, a su vez, el transfondo geográfico del auto, mientras que en Comedia de ensueño (1905), la acción se sitúa en un lugar indefinido:

La "Comedia de ensueño" tiene ya más un ambiente de cosa extraordinaria y extraña, y su historia de bandidos, que desvalijan y asesinan a los viajeros, puede ser de cualquier país, aunque haya en ella, como ya indicamos, un vago recuerdo de los bandidos que se encuentran en Galicia. 76

quedando, incluso, la localización geográfica absorbida por una remota época medieval, la cual se caracteriza por su crueldad y violencia:

Violence, cruelty, in elder days were more or less a part of the surroundings, part and parcel of the conditions, the heritage, medievalism bequeathed to common existence. 77

Esta época medieval se deduce, por un lado, a través de los nombres de los bandidos: Ferragut, Fierabrás, Galaor, Solimán; y, por el otro, por su aspecto físico, pues proyectan una imagen que parece salida de los libros de caballerías:

Tienen los rostros cetrinos y sus pupilas destellan en el blanco de los ojos con extraña ferocidad. (C.e. 619)

a través de cuyo aspecto se adivina la crueldad y el horror de que son

capaces de desarrollar, como lo exige la profesión de forajido y de bandolero a que se dedican; incluso la vieja que cuida de ellos, la madre Silvia, cuyo nombre recuerda al de la sibila, y que tiene, como ésta, una apariencia torva, mezcla entre la Celestina y la Trotaconventos, de bruja quiromántica.

Hay, sin embargo, en Comedia de ensueño (1905) un personaje, el ermitaño, que bien pudiera ser un antecedente de la esperpentizada silueta del ladrón Padre Veritas de Sacrilegio (1927). Ambos aparecen disfrazados y ambos se utilizan como instrumentos para sonsacar información, como hace el Padre Veritas en el auto, o para proveerla como el ermitaño realiza en la comedia. En el caso de ésta, la información que provee el ermitaño desatará la crueldad y el horror y, quizás, la muerte:

Acotación

Aún dura el silencio cuando en la boca de la cueva aparece una sombra con sayal de penitente y luenga barba. Entra encapuchada y doblándose sobre el bordón. En medio de la cueva se endereza y se arranca las barbas venerables, que arroja en el hogar . . .

El Ermitaño

Una nueva os traigo que no es para fruncir el ceño, Capitán.

Capitán

Dila pronto, y vete.

El Ermitaño

Antes del amanecer pasará por el monte una caravana de ricos mercaderes. (C.e. 622)

En Sacrilegio (1927), la información que sonsaca el Padre Veritas, concibe el crimen.

Si la obra de Julian Zugasti,⁷⁸ influye en el auto para siluetas

Sacrilegio (1927),⁷⁹ las fuentes que influyen en la crueldad y el horror de los cuentos de Jardín umbrío y en particular en Comedia de ensueño (1905), muestran, por un lado, una cierta correspondencia con la obra d'annunziana; y, por el otro, las influencias tienen una evidente raíz galaica, y que aporta, en primer lugar, la novela del ferrolano Benito Vicetto; y, en segundo, los cuentos de la novelista coruñesa Doña Emilia Pardo Bazán:

Por su temática, su tendencia a lo trágico y su mezcla de cosas naturales con las sobrenaturales, tienen un estrecho parentesco con algunos de los cuentos de las últimas colecciones de doña Emilia Pardo Bazán. 80

La crueldad y el horror que aparece en los cuentos de la Pardo Bazán, sobre todo, en La mayorazga de Bouzas, uno de los cuentos que forman la colección Un destripador de antaño⁸¹ y cuyos

personajes primitivos, brutales y crueles, tuvieron una gran influencia en los cuentos y novelas de Valle-Inclán . . . 82

se vislumbra en Comedia de ensueño (1905), no sólo porque la crueldad y el horror giran alrededor de actos que reflejan la descuartización de partes del cuerpo femenino, sino también porque tanto en el cuento como en la comedia, una joya o joyas provocan los mismos.

En el cuento de la Pardo Bazán, el acto cruel que ordena la mayorazga, tiene una intención vengativa la cual se desata al enterarse ésta que su esposo la está engañando con una costurera de la región Berciana, que es en donde está Bouzas y cuyo país --como los personajes que lo habitan-- "pertenece a la Galicia primitiva".⁸³ La mayorazga, como más

tarde hará Don Juan Manuel, se toma la justicia por su mano, y una vez encontrada la costurera con la que se refocila su marido, la lleva al monte con la intención de matarla, pero al reparar en los aretes que luce, regalo de su marido, decide cortarla las orejas:

¿Fue mi marido quien te regaló esos aretes? Sí, respondieron los ojos de víbora. - Pues yo te corto las orejas, sentenció la Mayorazga, extendiendo la mano.

Y Amaro, que no era manco ni sordo, sacó su navajilla corta, la abrió con los dientes, la esgrimió. . . . Oyóse un aullido largo, pavoroso, de agonía; luego, otro y sordos gemidos. 84

Esta crueldad primitiva y brutal de la mayorazga, añade al cuento una nota de horror y de violencia, la cual había de pasar a Comedia de ensueño, intensificándose, porque el único motivo que anima al capitán de los bandidos a cercenar el brazo que aparece en la reja, es el de la avaricia: lo corta para no perder tiempo y robar, lo cual incrementa la crueldad y subraya el horror, porque el bandido no escoje otra opción que produzca el mismo resultado, sin causar dolor. El bandido sólo ve la chispa que produce la piedra preciosa y siega el brazo, sin que le importen las consecuencias de sufrimiento que su crueldad pueda producir:

La mano asomaba fuera de una reja, y la hice rodar con un golpe de mi yatagán. Era una reja celada de jazmines, y sin el fulgor de los anillos la mano hubiera parecido otra flor. Yo pasaba al galope de mi caballo, y sin refrenarlo la hice caer entre las flores, salpicándolas de sangre. Apenas tuve tiempo para cogerla y huir. (C.e. 620)

La crueldad y la nota de horror que añade la indiferencia e insensibilidad del capitán de los bandidos, se hace más intensa en la Comedia de ensueño (1905) que en el cuento de la Pardo Bazán, porque la reacción vengativa de la mayorazga la inducía su pasión y su sentimiento herido. Su acto de venganza, aunque quizás moralmente errado, contiene un trasfondo humano que explica, sin que disculpe, su intención: se defendía y defendía lo suyo. En cambio, el bandido no tiene ninguna excusa: produce dolor solamente por robar.

La anécdota de la fábula es de una extraordinaria sencillez. Una partida de bandidos, asalta una casa entre cuyas rejas descansa una mano femenina, engalanada con relucientes y valiosos anillos.

La comedia --comienza a dejar de ser tal-- en cuanto que la espada del capitán siega la mano de la mujer y se la lleva entre las otras joyas robadas, como una más:

El capitán saca de las alforjas un lenzuelo
bordado en oro, y al desplegarlo se ve que
sirve de mortaja a una mano cercenada. Una
mano de mujer con los dedos llenos de anillos
y blancura de flor. (C.e. 620)

El conflicto es simple pero el incidente se complica por la poetización fantástica y misteriosa que a partir de la amputación se filtra en la fábula.

El ensueño de la comedia, se convierte en una pesadilla alucinante desde el momento que el perro blanco, símbolo de la muerte, se lleva la mano:

En la cueva penetra cauteloso un perro,
uno de esos perros vagabundos, que de noche,

al claro de la luna, corren por la orilla de las veredas solitarias. Se arrima al muro, y con las orejas gachas rastrea en la sombra. Alguna vez levanta la cabeza y olfatea el aire. Los ojos le relucen. Es un perro blanco y espectral. Se oye un grito. El perro huye, y en los dientes lleva la mano cercenada, flor de albura y de misterio, que yacía sobre el paño de oro. (C.e. 622)

Hay una nota que muestra, por una parte, la avaricia de los bandoleros, pues uno, Barbarroja, musita:

Por suerte, se lleva la mano, que de los anillos ya había cuidado de despojarla Madre Silvia. (C.e. 623)

y, por la otra, se pone de relieve el hechizamiento, la morbosa excitación y la histeria que la desaparición de la mano produce al capitán, quien ordena --sin ser obedecido-- que persigan al perro, ofreciendo por el rescate de la mano, precisamente, lo que más aprecia: sus tesoros

¡Seguidle! La mitad de mis tesoros daré al que me devuelva esa mano. ¡Seguidle! (C.e. 623)

Un clima que mezcla lo misterioso y lo sobrenatural impera entre los forajidos, causando en el capitán una reacción de intensa sensualidad morbosa y criminal. Parece estar enloquecido por la visión imborrable de la mano cercenada y ensangrentada. Da la impresión que el capitán está maldito por la mano que él mismo cortó y que actúa en la comedia como un símbolo de trágica fatalidad.

El hecho de que sea la mano cercenada la esencia conflictiva de la

fábula, hace pensar que Valle-Inclán incorpora su propia experiencia de la pérdida de un brazo a consecuencia de una disputa que sostuvo con su amigo Manuel Bueno:

In July, 1899, at the Café de la Montaña after a discussion with Manuel Bueno, Valle-Inclán threw a jug of water at him. Manuel Bueno struck back with a blow of his cane which drove one of Valle-Inclán's cuff links into the skin of his left arm. The wound became infected and a short time after the arm had to be amputated. 85

En 1905, aparece novelado y poetizado el incidente en dos ocasiones. Una, en la Sonata de invierno y, la otra, en Comedia de ensueño.

La experiencia real pasa a ser parte de la ficción en la Sonata, siendo Bradomín quien la revive en el arte. El personaje muestra el mismo temple y coraje durante la amputación, como el autor en la vida real.

La herida de Bradomín tiene más una intención estetizante, entre romántica y decadente, que una denuncia de los horrores de la guerra, como parece ser el significado de la lanzada que sufre el rey Carlino en Voces de gesta (1911) y en la que se repite la proyección de temple y resistencia durante su cura.

En Comedia de ensueño (1905) la amputación se poetiza. La víctima es aquí ahora una mujer que sufre por causa de la avaricia de un bandido. La indiferencia de éste ante el sufrimiento de la mujer, introduce la nota de crueldad y de horror en el drama.

En la visión estelar de La media noche (1917) también se presenta el horror y la crueldad de la guerra, a través del general Gouraud, quien

como Bradomín en la Sonata y la princesa en la comedia "tiene un brazo cercenado".⁸⁶

Es probable que la experiencia del autor en la vida real, haya influido en que aparezcan repetidas veces en su arte, personajes que sufren los dolores de una amputación, ya sea --en unos casos-- con el fin de subrayar el horror y crueldad de la guerra, como en La media noche (1917) o, en otros, con el propósito de acentuar la ferocidad y crueldad del forajido, como en Comedia de ensueño (1905). Ahora bien, también es posible, que la fuente del incidente tenga una raíz literaria.⁸⁷

En la obra en general de Benito Vicetto, y en particular en la novela Los hidalgos de Monforte (1851), se repiten los accidentes que resultan en la amputación de un brazo o en la desmembración violenta de alguna extremidad corporal, ya sea, unas veces, causada accidentalmente, u otras, por una elaborada artimaña de alguno de los personajes, los cuales siempre proyectan una extraordinaria capacidad para la crueldad más refinada o más violenta, y que le iba a ser sumamente atractiva a Valle-Inclán:

Sadismo, sombras de incesto, amor y muerte de la mano, inmoralidad extremada etc., elementos todos que aquí aparecen sistemáticamente cultivados y que como ya hemos dicho Valle-Inclán cultivará también con predilección. 88

En Los hidalgos de Monforte (1851) hay varios incidentes de manos cortadas, las cuales Rubia Barcia considera que influyeron en el episodio de la amputación del brazo del Marqués de Bradomín de la Sonata de invierno

(1905),⁸⁹ sin nunca relacionarlos con la violenta y cruel manquedad que realiza el bandido en Comedia de ensueño (1905). Sin embargo, es posible que existan unas ciertas correspondencias entre el cruento episodio de la novela de Vicetto y el horrendo incidente de la breve pieza dialogada de Valle-Inclán.

Por un lado, en las dos obras hay manos descuartizadas; por la otra, una joya o joyas provocan la situación cruenta; y, por fin, existe una flor, común en ambas incidencias, aunque en Vicetto aparezca en la mano sana de la víctima, y en Valle-Inclán se presente a través de una imagen poética que convierte la mano ensangrentada y desgajada en una flor.

Además, Los hidalgos de Monforte (1851) cuyo subtítulo "Historia caballeresca del siglo XV" retrotrae la acción a una cruenta edad media, como en Comedia de ensueño (1905).

Vencieron los hombres en menos de diez minutos. El hidalgo de Bolmente había tendido el oso a sus pies con una puñalada que le dio en el pecho, y Rodrigo de Canaval y Mauro de Lecín habían acuchillado dos lobos, en tanto que los demás lanceaban a los otros dos o tres que se habían destacado en la defensa. Pero al rebasar la Boca da Serpa, deseos de librar a Amaro de Vilamelle de los que pudieron haberse arrojado sobre él, le vieron tendido a los pocos pasos en medio del río. El infeliz yacía sin conocimiento, y tenía una mano devorada por las fieras.

En la otra ostentaba una rosa blanca. 90

Por otra parte el horror que produce la visión de la mano desgajada del cuerpo, con la sangre reseca en la palma de la mano: "luego frota

la yerta palma para limpiarla de la sangre" (C.e. 621), más la visión que se intuye del muñón del brazo manco, evoca una situación similar que proyecta el personaje Giorgio Aurispa, de la novela de D'Annunzio Il Trionfo della Morte (1894), el cual se imagina, con morbosa y deleitada complacencia, cortando las manos a Ippolita:

Egli mise i due polsi accosto, e fece di nuovo
l'atto di secarli con un sol colpo. Sorgeva
compiuta nel suo spirito l'imagina d'ombra e
d'aspettazione appariva la moritura protendendo
le braccia ignude alle cui estremità, dalle
vene recise dei polsi, zampillavano e palpita-
vano due rosse fontane. 91

Esta visión de horror sádico y de crueldad violenta reaparece en dos estrofas de una poesía del autor italiano, titulada Le mani (1891) y que apareció, por primera vez publicada en la colección Poema Paradisiaco, publicado en Il corrieri di Napoli en 1891:

Altre (o le stesse), mani alabastrine
Ma piu possenti de qualunca spira,
Ci diedero un furor geloso, un'ira
Folle; e pensamo di mozzarle al fine.
(Nel sogno sta la mittilata, e attira.
Nel sogno immobilmente eretta vive
L'atroce donna da le mani mozze.
E innanzi a lei rosseggianno due pozze
Di sangue, e le mani entro ancora vive
Sonvi, neppure d'une stilla sozze). 92

Algunos críticos tales como Fernández almagro,⁹³ Bugliani⁹⁴ y Guerrero Zamora,⁹⁵ se han esforzado en buscar huellas de la influencia del escritor italiano Gabriele D'Annunzio en la obra de Valle-Inclán. Es bien posible que una de estas huellas se encuentre en esta nota de

horror y de crueldad.

No obstante, es difícil precisar si Valle-Inclán estaba familiarizado, de manera particular, con esta novela y este poema de D'Annunzio, pero es obvia una cierta correspondencia temática, como también, la esencial diferencia en el tratamiento de la misma. Sin embargo, no hay duda que los elementos de la crueldad y del horror pasan de la novela de Vicetto y de los cuentos de la Pardo Bazán a Comedia de ensueño (1905). Por otra parte, el incidente de la mano cortada en Comedia de ensueño (1905), puede tener una procedencia literaria, que no descarta, sin embargo, la posibilidad de una influencia de la experiencia real del autor o una combinación de ambas.

Hay, además, un factor en Comedia de ensueño (1905) que introduce el hechizamiento que experimenta el capitán al cortar la mano. Este hechizo y embrujamiento son como un castigo a su crueldad y al horror que se deduce de ésta. Ejerce esta mano desgajada, el mismo poder mágico de la frase del cuento de Alibabá, sin embargo el sortilegio que crea el embrujo en el bandido, no tiene la retribución que encuentra Alibabá al descubrir los tesoros de los cuarenta ladrones, sino un mundo quimérico, febril y de locura. La mano cortada es para el capitán, como un maligno talismán que le desquicia.

El símbolo maligno lo introduce el perro blanco, cuando huye con la mano, y que, como dice Galaor, uno de los ladrones, "es un perro embrujado" (C.e. 623). Este perro alunado puede ser un símbolo de la muerte, pues como veremos en El embrujado (1913) aparece un perro similar, que tiene, también, un doble significado fatídico y mágico:

Malvín
 Un can blanco vino tras mi.
 Juana de Juno
 ¿Por qué no lo espantaste?

Malvín
 Porque pensé: Malvín pecador,
 es el can de la muerte y si ha
 de roerte los huesos. . . . 96

A pesar de las múltiples formas con que Valle-Inclán presenta la crueldad y el horror en su dramática, algunas de las cuales ya han sido estudiadas, la forma que introduce la avaricia del forajido, es --quizás-- aquélla en la que estas características se acusan con mayor intensidad, más, incluso, que cuando las produce la guerra, porque las otras manifestaciones, animan en quien las desata y en quien las sufre, es decir, en el verdugo y en la víctima, un sentimiento cuya esencia es la pasión; y para que exista esta pasión, es preciso un previo contacto, un lazo, aunque este sea horrendo, por lo cruel, como en Voces de gesta (1911) o pervertido como en las Sonatas (1902). En cambio, el contacto del bandido que aparece en Comedia de ensueño (1905), no admite esta cercanía, y por lo tanto, la pasión no existe. Su acercamiento a la víctima es fugaz: llega, mata, roba y se va. Su indiferencia sólo la conmueve su ansia de poseer una piedra preciosa u otro botín de valor.

Consecuentemente, la forma más cruel en que Valle-Inclán presenta la crueldad y el horror es, quizás, a través del bandido de Comedia de ensueño (1905) y, como veremos, del auto para siluetas Sacrilegio (1927), y no como aparece en la narrativa del Ruedo ibérico (1927), en donde tiene una intención social en contra de los terratenientes y latifundistas, inexistente en los dos dramas.

* * * *

- b) El embrujado: El horror de la venganza, de la hechicería satánica y del crimen del niño inocente.

El embrujado (1913), la segunda tragedia de Valle-Inclán, comparte con las Comedias bárbaras (1907-8) y Divinas palabras (1920) el mismo ambiente y tema gallegos, a diferencia de la primera tragedia la de Ensueño (1903) en la que no se especifican éstos. Sin embargo, en un aspecto temático, ambas tragedias comparten la muerte de un niño inocente, aunque las pasiones que producen la muerte del niño en cada una son esencialmente diferentes, porque mientras que en El embrujado (1913) la fuerza motriz que provoca el infanticidio y por consiguiente el horror, es el plan vengativo que perpetra la Galana y que desarrolla por medio de sus poderes hechiceriles, el agente ejecutor de la muerte del niño en Tragedia de ensueño (1903) es la crueldad de la vida.

La muerte, como el incidente de nacer, son actos casuales e indiferentes. El sentimiento trágico de Tragedia de ensueño (1903) aparece por intentar rebelarse la abuela del niño, en contra de la muerte. Esta desesperada rebelión es, en sí misma, más trágica que rebelarse contra Dios, porque éste es al mismo tiempo un concepto y una emoción, por lo que adquiere un carácter subjetivo que la muerte no tiene; ésta es una realidad inevitable.

Los elementos del horror y de la crueldad en Tragedia de ensueño (1903) se enfocan, por lo tanto, hacia la crueldad de la existencia. En El embrujado (1903) en cambio, el horror y la crueldad los desata el

el hombre, en este caso, el plan diabólico de Rosa la Galana, movida por el deseo de la venganza.

Por otra parte, El embrujado (1913) cierra un importante e intenso ciclo en el arte dramático valleinclanesco, puesto que a partir de esta tragedia hasta la aparición de los primeros esperpentos en 1920, fecha ésta que inaugura además su más rica y renovadora etapa creativa, Valle-Inclán no produce para la escena, quizás debido, por una parte, a las dificultades personales que tuvo con la Compañía de Comedias Guerrero-Mendoza, con la que rompió todo contacto⁹⁷ y, por otra parte, a que el por entonces director artístico del Teatro Español, Benito Pérez Galdós, le rechazara la misma.⁹⁸

Sin embargo, el interés que tenía Valle-Inclán en el drama debió de ser grande, porque a pesar de haberse trasladado con su familia a Galicia a finales de 1912, regresa a Madrid para leer El embrujado (1913) en el Ateneo el 26 de febrero de 1913, ante un público hostil y cuyo resultado fue desastroso, puesto que durante la lectura de la obra:

Las protestas fueron unánimes y don Ramón fue desplazado violentamente de la tribuna por un miembro de la Directiva, armándose un escándalo. 99

Rubia Barcia observa que las razones de esta hostilidad, tenían una raíz de tipo político:

On February 26, 1913, he read at the Ateneo of Madrid before a rather hostile audience--the audience was of liberal hue and he was considered a Carlist--his play El Embrujado, which had been rejected by the great novelist Benito Pérez

Galdós in his capacity as artistic director
of the Teatro Español. 100

No hay duda que no fueron de carácter político los motivos que movieron a Pérez Galdós a rechazar El embrujado (1913), porque también el autor de los Episodios nacionales "se encara con cristinos e isabelinos y carlistas",¹⁰¹ sino los elementos de hechicería y diabolismo, que aunque presentes en la obra valleinclanesca desde sus primeras publicaciones,¹⁰² culminan con extraordinaria intensidad en El embrujado (1913):

El tema de El embrujado es el viejo tema del diabolismo que para 1913 se había convertido en un lugar común de la literatura valleinclanesca: perversidad y embrujo en el mundo mialagrero de Galicia rústica, donde las fuerzas sobrenaturales son una realidad omnipresente para las supersticiosas almas rudas de esa antigua provincia. 103

El tema del horror en la tragedia no aparece como un proceso progresivo y ascendente que desata la crueldad y que ejecuta la violencia dando como resultado la visión de horror, como ocurre en la escena de la violación de Liberata en Aguila de blasón (1907); ni es tampoco el horror de El embrujado (1913) el efecto de una reacción pasional inmediata, como la que revive Ginebra en Voces de gesta (1911), sino el producido en

donde la intriga cerebralmente enredada, lo es la que urde Rosa Galana, adquiere poderes sobrenaturales y brujos. 104

culminando la intensidad del horror, no sólo por la premeditación de la venganza --la fábula de El embrujado (1913) es el desarrollo de un plan

maquiavélico y diabólico-- sino también por los medios de magia maléfica que utiliza la Galana para llevarlo a cabo.

En la "tragedia de tierra de Salnés", como Valle-Inclán subtitula El embrujado (1913), el horror, algunas veces expresado con una intención formal "de farsa grotesca"¹⁰⁵ que anuncia con claridad, el cercano advenimiento del esperpento, sigue siendo generado, como en Comedia de ensueño (1905) por los pecados de la lujuria y de la avaricia; aunque, por otra parte, en El embrujado (1913), la pasión que catapulta estos apetitos lo origina el intenso sentimiento vengativo que anima a Rosa la Galana.

Y también como en Comedia de ensueño (1905), existe en la tragedia un doble fondo temático que introduce, por un lado, la transgresión de la ley: la Galana intenta, por medio de la coacción robar y estafar a Pedro Bolaño; y, por el otro, la Galana posee un poder maléfico, de magia negra, que utiliza para "privar de la razón"¹⁰⁶ a Anxelo convirtiéndole en su secuaz y en el ejecutor del asesinato del hijo de Pedro Bolaño, Miguel.

Este énfasis en el poder satánico de la Galana establece, por un lado, el conducto a través del que se proyecta el elemento del horror y, por el otro, muestra las diferencias entre la hechicería y el horror en El embrujado (1913) y en Comedia de ensueño (1905). En ésta actuaba con más intensidad el misterio supersticioso que introducía el perro fantasmagórico y espectral, junto a un ambiente de fantasía poetizadora. Esta combinación producía en el capitán de los bandidos un efecto de bedizo enajenador que le arrastraba a un mundo quimérico, febril y de

locura, transformando la comedia en una pesadilla cuyo carácter no sólo recuerda los cuentos de Las mil y una noches, sino también el poso de locura impotente que anima alguno de los más horripilantes cuentos del narrador norteamericano Edgar Allan Poe¹⁰⁷ o el cuentista uruguayo Horacio Quiroga.¹⁰⁸

Consecuentemente, el enloquecimiento del capitán de los bandidos en Comedia de ensueño (1905) lo producen causas misteriosas y mágicas, de índole indefinida y desconocida. Da la impresión que el destino se confabula en contra de la criminalidad del bandido.

En cambio, en El embrujado (1913), estas causas, aunque siguen perteneciendo al mundo del misterio y de la magia, se definen y se precisan a través de los poderes hechiceriles de la Galana, y cuya índole, en este caso, es satánica.

Y es a través del satanismo y de la hechicería de la Galana, siempre motivada por el deseo de la venganza, por donde penetra en la tragedia el elemento del horror.

Ahora bien, la pasión que conduce a la Galana al crimen y a la venganza, no se deriva exclusivamente de la avaricia y de la lujuria, aunque el personaje los utilice para sus fines, sino también del orgullo herido, no sólo como mujer sino también como bruja.

En primer lugar, fracasa la Galana como mujer con Miguel Bolaño, cuando éste la rechaza, al romper la relación carnal que les une cuando él decide y no cuando ella dispone, que es en realidad su costumbre:

Y como estuviste un año con esa amistad,
sigue otro tiempo. Mucho no ha de ser, que
esas mujeres bribonas tienen la virazón del
viento en la mar. (E. 863)

y, en segundo lugar, fracasa también como bruja con su desdeñoso amante, porque es de suponer que intentaría atraerle con sus poderes hechiceros, al fracasar como mujer, como es característico de las brujas:

La dramatización que realiza la mujer enamorada al llevar a cabo un hechizo para atraer a un amante desdeñoso, nos pone mejor que ningún otro ejemplo ante la situación de desesperanza, de impotencia, de un ser dominado por una sensualidad ardiente y no correspondida. 109

Este doble fracaso con Miguel Bolaño que muestra su impotencia como mujer y como bruja, es la razón que la lleva a la venganza, valiéndose del horror que producen sus poderes hechiceros, los cuales utilizaban las brujas, en unas ocasiones "para atraer a los hombres que les caían en gracia",¹¹⁰ como hace --triunfando como mujer y como bruja con Anxelo, aunque, en este caso, con el propósito de convertirle en el brazo ejecutor de su revancha-- y en otras ocasiones las brujas se valían de sus poderes mágicos para vengarse "fieramente de los amantes que se mostraban recalcitrantes".¹¹¹

Por otra parte, el inmenso odio que siente la Galana por el doble vejámen de Miguel Bolaño, lo incrementa más todavía un tercer fracaso con el padre de éste, otro Bolaño, al no lograr engañarle con la urdimbre del niño, hijo de ella misma, cuando trata de vendérselo como su nieto, al anciano hidalgo.

El tema de la crueldad, por su parte, no aparece en El embrujado (1913) como resultado de una confrontación fraticida, a la manera de Voces de gesta (1911); o a consecuencia de la criminalidad del bandido, como en Comedia de ensueño (1905); ni tiene la intensa espontaneidad y

violencia que anega la rápida sucesión de escenas de las Comedias bárbaras (1907-8) y, finalmente, tampoco encierra la nota decadente y perversa que transcendía de la personalidad de El Marqués de Bradomín, sobre todo el de las Sonatas, aunque en éste influyera también un satanismo, que el Marqués revivía de una forma estetizante y amable, mientras que la Galana lo proyecta con un afán primitivo, salvaje y demoledor, sino que la crueldad penetra en la tragedia, por un lado, a través de la actitud psicológica de la Galana y, por el otro, en la reacción cruel de Pedro Bolaño ante el niño inocente, culminando, sobre todo, este elemento de la crueldad en la Galana, por ser el niño que utiliza como instrumento para sus planes vengativos, su propio hijo.

Otro eco de la crueldad lo produce la reacción de Doña Isolda, madre de la que iba a ser esposa de Miguel Bolaño, la cual recurre al medio indirecto de un cantar de ciego para --por su conducto--sino descubrir por lo menos despertar las dudas de Pedro Bolaño de que el niño que éste mira como nieto y heredero, es una farsa inventada por quienes asesinaron a su propio hijo. Esta reacción de Doña Isolda no sólo no sería cruel sino incluso hasta encomiable, si los motivos que la mueven fueran exclusivamente el descubrir y castigar a los culpables del asesinato del hijo y de la estafa del nieto. Sin embargo, la crueldad se acusa, porque la intención que la anima es apoderarse de la heredad del anciano Bolaño, por ser su hermana, ahora que éste no tiene quien le herede. Tanto la reacción de Doña Isolda como la del resto de los hermanos y sobrinos de Bolaño "cuida que las otras familias, hermanos y sobrinos, conspiran. Hermanos y sobrinos" (E. 871), recuerda la cruel avaricia que domina a los

hijos de D. Juan Manuel en las Comedias bárbaras (1907-8) y que termina por destruirles:

Una de las cinco mocinas
 ¡Los hermanos (de P. Bolaño) como lobos,
 el uno arregaña con el otro, y la sobrina
 venir todas las tardes con el ruego de
 ver al niño! ¡Parece un ejemplo! (E. 854)

El tema de la fábula de El embrujado es el desarrollo del plan diabólico de la Galana.

La Galana tiene relaciones con el hijo del rico terrateniente Pedro Bolaño, Miguel, a quien asesina por ser rechazada por éste. Para llevar a cabo su plan, embruja a Anxelo con sus poderes de bruja hechicera, dominándole hasta el extremo de ser éste el ejecutor del crimen. Al mismo tiempo, tiene un hijo con el hechizado asesino, al cual pretende hacer pasar por nieto del anciano hidalgo, vendiéndoselo por una desmesurada cantidad de tierras. El hidalgo no acepta el trato porque duda que el niño sea su nieto. Sin embargo, Pedro Bolaño decide robarse al niño, en cuyo incidente se hiere al presunto ladrón y accidentalmente una bala atraviesa la cabeza del infante, matándolo.

Lo nuevo de tan sencillo conflicto es el poder maléfico que posee Rosa la Galana y que el personaje utiliza para vengarse de los Bolaño por sentirse despechada.

La nota que pone de relieve lo muy herida que se siente la Galana como mujer, lo introduce el hecho de que escoja para suprimir a su desdichoso amante la víspera de su boda:

Al rayar el día de la boda le mataron al novio. (E. 854)

su crimen parece tener el significado de: si no es para mí no es para nadie.

El tema del horror irrumpe en la fábula por medio de los poderes hechiceriles de la Galana que utiliza con el propósito de llevar a cabo su vengativa intriga, unas veces, por medio de bebedizos, los cuales "doblegan la voluntad de los hombres"¹¹² consiguiendo de esta forma so-
juzgar la voluntad de Anxelo y arrastrarle al crimen:

La Galana
Bebe un sorbo de resolio para echar
fuera el ramo de fiebre que te entra
puesto el sol.

Anxelo
¡No bebo!

La Galana
¡Que te lo vierto en los ojos!

Anxelo
¡Aunque así hagas!

La Galana
¡Bebe!

Anxelo
¡De haber bebido viene mi condena! (E. 872)

Otras veces se vale la Galana del poder de la licantropía o capacidad para la metamorfosis en un animal, en este caso el can, poder que solamente concede "el diablo a sus más competentes servidores",¹¹³ con el propósito de aterrorizar y dominar más intensamente a Anxelo cuando éste muestra la intención de arrepentirse arrastrado por los remordimientos:

En el atrio de la iglesia, abrazado con sus
piedras benditas, batiendo con la frente hasta
que se rompa, publicaré mi culpa. ¡Mi culpa
pagada, mi alma, de negra, blanca! (E. 865)

La presencia del can en El embrujado (1913) como un elemento que produce horror, infiriendo al mismo tiempo a la víctima una monstruosa deformación, está presente desde el principio de El embrujado (1913), como un presagio maléfico al horror que el can desarrolla en la tragedia:

La nieta
¿Dan limosna para una misa? Estoy mordida
de un can de la rabia.

La abuela
Es la Ofrecida del Lugar de Condes.

Juana de Juno
¡Qué donde la mordió el can!

La abuela
Era pastora en Lugar de Condes. Era pastora.

Juana de Juno
¡Qué donde la mordió el can!

La abuela
¿Qué dónde la mordió el can? En la misma
cara. ¡En la misma cara! (E. 843)

Es más, la licantropía que la Galana utiliza para aterrorizar a Anxelo y controlarlo no sólo por medio de la lujuria sino también del horror, se aprecia en la bruja, incluso cuando ésta tiene su forma humana, según observan los campesinos del Foral de Andrés:

La Galana
¡Dejad paso, monteses!

Una vieja
¡Qué andar de malterciar!

Malvín
¡Qué andar de perra ladronera!

El más viejo de los Foráneos
No sabes más cuánta verdad hay en esa
que hablas al modo de ventolera. Es

monstruo y, como tal, desenvuelve una parte de la bestia. Murió poco ha quien con esa mujer en el monte cazó y piedra cobró. (E. 859-860)

Ahora bien, El embrujado (1913), tragedia en la que culminan los elementos de la superstición y de la brujería, es en donde la licantropía se aprovecha con más amplitud que en ninguna otra obra valleinclanesca, más incluso que en el cuento titulado "Mi hermana Antonia" de la colección Cofre de sándalo (1909). Tanto la metamorfosis del cuento como la de la tragedia tienen una intención vengativa, aunque en aquél se realice directamente y en ésta la hechicera se valga de los otros personajes del drama. Otra importante diferencia entre ambas metamorfosis es que mientras en el cuento Bretal, el brujo, se transforma en gato, en El embrujado (1913) es en perro.

El can es uno de los animales preferidos por las brujas en sus mutaciones, siendo una habilidad que han disfrutado desde la antigüedad y que

gracias a ella, se torna en perro, uno de los animales que según Apuleyo, servía de disfraz a las brujas de Tesalia para realizar sus fechorías. 114

La fechoría criminal de la Galana consiste en utilizar este disfraz con el propósito de controlar a Anxelo. El horror se agudiza por ser un resorte para continuar su venganza en contra de los Bolaño. La sensación horrenda del maleficio se trasluce en el diálogo de Anxelo, cuando recuerda el incidente.

Anxelo

Volviendo de la siega, ya puesto el sol, salíome al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le dí con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la puerta. Entré para recobrarme. ¡Nunca entrara! Por su mano me llena un vaso. Lo bebo y, al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso y, al posarlo, reparo que, a raíz del cabello, le corre una gota de sangre. Recelándome, le digo: "Tienes sangre en la frente". Ella toma un paño, se lo pasa por la cara y me lo muestra blanco. Luego, salta a decirme: "¿Tú vienes por el camino del río?" (E. 868-9)

que muestra, al mismo tiempo, el proceso del embrujamiento, primero, por medio del miedo y, segundo, a través de su atractivo de mujer, aunque siempre imperando la nota de horror:

Anxelo

Ella, riendo, me dio con el paño que me había pasado por la cara, y en un lóstre-go se me aparece cubierto de sangre. (E. 869)

Sin embargo, la Galana

sufre, de acuerdo con lo afirmado por Gervasio de Tilbury y el Malleus Maleficarum, la herida que ha afectado a la bestia ocultadora. 115

en este caso, a través de la patada que la propina Anxelo. En el cuento de Mi hermana Antonio (1909) Bretal aparece desorejado, por haber el médico, cortado las orejas del gato en el que se disfrazaba como brujo.¹¹⁶

El tema del perro, que siempre introduce e intensifica el elemento del horror, de la crueldad o de ambos, en la obra valleinclanesca, no

aparece en El embrujado (1913) con las mismas características que lo hace en las obras estudiadas con anterioridad.

En Voces de gesta (1911), por ejemplo, el perro, en este caso el perro mastín, es como un símbolo de la fiereza del soldado invasor.

Por su parte, en Cuento de abril (1910), una jauría enfurecida casi destroza y mata al enamorado trovador Pedro de Vidal, introduciendo en, por lo demás farsa poética e irónica, una nota de tremendo horror, que intensifica el contorno idílico de la Provenza.

En las Comedias bárbaras (1907-8), los alanos, instigados por la sádica fiereza de los Montenegro, de los que reflejan el salvajismo y la brutalidad que los caracteriza, atacan, destrozando ropa y carnes, a Liberata la Blanca, sirviendo esta horrenda escena, como un preámbulo a la violación que inmediatamente realiza el primogénito de D. Juan Manuel, Don Pedrito.

En cada caso el perro, siempre salvaje y brutal, responde a las órdenes de un amo que, aunque deshumanizado por su insensibilidad, conserva y responde todavía a unas pasiones humanas, en las que no interviene ningún poder sobrenatural.

Sin embargo, tanto en Comedia de ensueño (1905) como en El embrujado (1913), el perro adquiere una personalidad maléfica y maligna que le infiere el poder satánico de la hechicera en el caso de la tragedia y el misterio inexplicable en el de la comedia, produciendo en el hechizado Anxelo un terror absoluto que aniquila su voluntad, y en el capitán de los bandidos de la comedia, el perro sin amo que se lleva la mano de la princesa encantada, causa su locura, dando la impresión de ser el signo de su fatalidad.

La licantropía sirve también en la tragedia para crear un ambiente de horror que se manifiesta a través del aullido que, por lo general, precede --anunciando-- la llegada de la Galana y que afecta no sólo a Anxelo

¡Es un perro que aulla! Con la sombra cubre el claro de la luna. Nunca desde aquel día volviera a oírlo.

Acotación

Aparece Rosa la Galana, encapuchada con el mantelo. Viene por un alto del sendero. El andar, garboso y decidido. Ladra con furia un perro. (E. 869)

sino también a su esposa Mauriña:

Anxelo

¡Aúlla el can! ¡Aúlla el can!

Mauriña

Es la mujer que lo tiene embrujado. No la dejen entrar. (E. 884)

culminando, por fin, este poder diabólico de la licantropía, al comprobar la Galana que Pedro Bolaño ha descubierto su plan diabólico por la confesión de Anxelo y de Mauriña, a quienes convierte en canes. Este último alarde de la bruja representa, por un lado, una especie de postrer y amargo desafío hacia Pedro Bolaño y, por el otro, una confesión de su horrendo crimen:

La Galana

¿Ahora me levanta esa calumnia? ¿Qué ha blaste tú, Mauriña? ¿Qué hablaste, Anxelo? ¿Qué buscáis aquí? ¿Un pedazo de pan? En mi casa lo teneis sin vos poner de rodillas, humillados con los brazos abiertos. ¡Vamos, Anxelo!

Acotación

Anxelo y Mauriña salen delante, humilladas las frentes, con un tremido trágico bajo sus harapos. La mirada dura y negra de Rosa la Galana los sigue hasta que pasan el vano del arco. La Galana, en el umbral, se vuelve, escupe en las losas y hace los cuernos con la mano izquierda. las gentes de la cocina se santiguan. Un momento después, tres perros blancos ladran en la puerta. (E. 885)

El tema de la crueldad en El embrujado (1913), por el contrario al del horror, que exclusivamente lo podía producir el poder sobrenatural de la Galana, se manifiesta en la tragedia a través de la actitud de los dos personajes protagonistas del drama, la Galana y Pedro Bolaño. Esto no quiere implicar que los otros personajes no proyecten este elemento, pues lo hacen, aunque en una escala y con un carácter diferentes. Naturalmente, la crueldad más intensa y, al mismo tiempo, causa de que el resto de los personajes la posea, es la que desarrolla y proyecta la Galana, principalmente, por la forma que tiene de tratar y de utilizar al niño, su hijo.

Otro motivo que intensifica la crueldad, estriba en la razón que la arrastra a ser cruel: la venganza. Esta es muy diferente al sentimiento también vengativo que anima a Ginebra en Voces de gesta (1911). En la tragedia pastoril, la venganza de Ginebra, nace, precisamente, de su amor de madre, mientras que el sentimiento de la Galana brota de su propio orgullo herido, de mujer que "tuvo conversa con muchos" (E. 848), y que no puede soportar que alguien la rechace y la postergue. Por no dudar en utilizar y sacrificar hasta su propio hijo, la crueldad de la Galana adquiere una fuerza que horroriza y que descubre su insensibilidad, no sólo

como ser humano, sino como madre.

En menor escala es la intensidad de la crueldad que proyecta Pedro Bolaño, el otro personaje protagonista de El embrujado.

Pedro Bolaño es el último representante de una clase social feudal que aparece exaltada en el teatro de Valle-Inclán en las Comedias bárbaras (1907-8), y el primero en el que esta clase social se confronta, en un parecido nivel, con el pueblo, el cual aparecerá como único protagonista en Divinas palabras (1920). Este pueblo que ya aparecía como una fuerza beligerante al final de Romance de lobos (1908), vengando la muerte de su amo y señor, Don Juan Manuel de Montenegro, se enfrenta directamente con Don Pedro Bolaño con la clara intención de despojarle de su tierra y heredad.

La hechicería de la Galana tiende, en el fondo, a romper esta norma social que establece la casta, y que parece incluso inmune a los poderes sobrenaturales de bruja, porque si ésta triunfa en su venganza, no es debido exclusivamente a sus dotes de hechicera, sino porque el anciano Bolaño no tiene un hijo que continúe el linaje: los ha perdido todos como la abuela de la Tragedia de ensueño (1903):

D. Pedro
¿Qué importa que fuese un engaño? Sobre
mi cuello se juntaban sus manos, y como
aquellos hijos míos que ví morir de ánge-
les, me sonreía. (E. 883)

Sin embargo, tanto las Comedias bárbaras (1907-8) como El embrujado (1913) tienen en común que en ambas se asiste al derrumbamiento de los viejos señores feudales. En el primer caso, la caída es grandiosa y

épica, y en el segundo, la tragedia se proyecta con un carácter más íntimo y austero, que refleja las personalidades de los dos hidalgos. Lo irónico de los dos dramas es que la destrucción obedece, en el caso de las comedias, a la avaricia, a la lujuria, a la crueldad y al horror que desatan los hijos del hacendado, mientras que en la tragedia, la raza perece por no tener éste hijos.

Precisamente, por haber perdido Pedro Bolaño a todos sus hijos, en particular al último Miguel, es el motivo que explica su endurecimiento espiritual y su avaricia, pues no ha sido el anciano hidalgo un hombre cruel y avaricioso:

La Navora
 ¡No es conocido Pedro Bolaño! Aquella rista
 tan liberal para los pobres y ricos, la en-
 terró con el hijo que le mataron! (E. 848)

Sin embargo, en la tensa escena con la Galana, en la que negocian el niño, culmina la crueldad porque ambos personajes le tratan como si fuera un objeto, aunque acusa este elemento con más intensidad la vil actitud mercantil de la madre, por el hecho de serlo. La situación pone de relieve, la cruel insensibilidad, no ya de mujer despechada, sino de madre descastada, puesto que no duda en utilizar a su propio fruto, como un instrumento para incrementar el sufrimiento del anciano Bolaño:

D. Pedro
 Rosa Galana, ¿traes firmado el papel que
 delcara la condición del niño y el permiso
 para que me lo confirmen por nieto?

La Galana
 Firmado no traigo nada. Antes de firmar
 razón es tratar.

D. Pedro

Hagamos capítulo: Tengo manifiesto mi deseo de calificar a este niño por mi nieto, darle mi apellido y la legítima naturaleza para heredar.

La Galana

¡Muy bueno si busca eso! ¿Y si busca quitarse de más tratos con la madre del niño? Reconocido abuelo, a su lado lo guarda para mientras viva. Tengo consultado gente de leyes. Si el hijo goza grandeza, justo parece que goce la madre de igual beneficio.
(E. 857-8)

Este tema del niño inocente, víctima por las pasiones desatadas de sus progenitores, introduce --siempre que aparece tanto en la narrativa como en la dramática valleinclanesca¹¹⁷-- los elementos del horror y de la crueldad.

En Aguila de blasón (1907) hay un niño víctima de la hechicería del mal de ojo, sin haber nacido todavía.¹¹⁸

Vuelve a aparecer el tema en Divinas palabras (1920); sin embargo, en esta tragicomedia, y a diferencia de El embrujado (1913), el niño víctima, muerto por la negligencia de sus tíos, aparecerá deformado y monstruoso, porque la obra valleinclanesca para estas fechas, está ya sumergida en la estética expresionista.⁶⁰ En el esperpento de Los cuernos de Don Friolera (1921), la muerte de una niña, hija de Loreta, la casquivana esposa del cornudo Friolera, calificará de grotesco al horror, porque la niña, como el niño de El embrujado (1913), muere por equivocación.

Otro personaje que proyecta la crueldad en el drama, a través de su codicia es Mauriña, la esposa de Anxelo, pues sólo le interesa el que la Galana les retribuya los servicios de su esposo, sin preocuparle el terror que consume a éste:

Anxelo

Mauriña, yo más no puedo con la cadena de anillos dobles que llevo colgada. Mauriña yo hago mi delación y pago mi culpa!

Mauriña

¡Salúdate para espantar malas ideas! Calienta el horno con el capricho del viejo Bolaño. Rosa Galana no se desgarrar del hijo sin una buena renta, y de la mitad has de ser tú el dueño. ¿No te amigaste con ella? Pues si te quiere que lo manifieste. Para que todos pasásemos hambre y anduviésemos descalzos, metidos en agua y en nieve, no te fuiste de mi jergón para el suyo. ¡Condenada ladra! ¡Más renegrida no la dio Dios! Ten por cierto que la bribona no entrega el hijo sin recibir mucha riqueza, y con esa ambición se lo titula por nieto a Don Pedro Bolaño. ¡Santísimo Señor, un espejo de ese hijo tuyo que ahora está a dormir en la cuna! (E. 862)

Si Anxelo es víctima del hechizamiento por su lujuria, Mauriña es culpable por su avaricia, llegando incluso a animar a su esposo "por ese hijo que tuviste con ella nos vendrá la hartura" (E. 863), para que deseché sus remordimientos.

Por otra parte- si el niño es la víctima predilecta de la crueldad de la Galana, Anxelo es el personaje que con más intensidad sufre el horror, por ser el que más directamente está expuesto al hechizamiento.

Este horror que sufre el embrujado Anxelo se incrementa por medio de los remordimientos que siente por su crimen y que agudiza aún más la visión de Miguel Bolaño, quien se le aparece en una especie de pesadilla que si no le enloquece como la mano encantada hacía con el capitán en Comedia de ensueño (1905), le descontrola, mostrando su ruindad y cobardía:

Anxelo

Es remordimiento de dejar a un hombre mozo
caminar ciego de cara a la horca. El alma
del muerto, cuando se me aparece nada me
culpa tanto. ¡Más culpa por ello que por
su sangre derramada! (E. 866)

Hasta el punto de instigarle su esposa a que confiese su crimen, en un cambio de actitud que motiva el pánico a la Galana, es decir, más por atrición que por contrición:

Mauriña

¡Remata Anxelo con una palabra para que
la sombra del muerto vuelva a la huesa!
(E. 884)

Esta visión de horror que produce la aparición de un muerto asesinado a su asesino, no es la primera vez que aparece en El embrujado (1913), puesto que la utiliza Valle-Inclán con anterioridad en el cuento titulado Del misterio, incorporado a la colección de Jardín novelesco (1905). En el cuento hay, como en la tragedia, crueldad y crimen, horror y satanismo.

La aparición de los muertos, a sus amigos o enemigos, es una de las tradiciones legendarias de Galicia; y Valle-Inclán introduce este elemento como expresión de horror, de miedo, que intimida al propio Anxelo, y que también intimidaría al público si el director escénico presentara de alguna manera tangible esta aparición en el escenario.¹²⁰

Otro personaje, perenne en la obra valleinclanesca, es el Ciego de Gondar, Electus, pues aparece por primera vez en Flor de santidad (1904), para después hacerlo en El Marqués de Bradomín (1907), en las Comedias bárbaras (1907-8) y El embrujado (1913). Electus reparecerá también en Divinas palabras (1920), aunque en la tragicomedia se ha convertido en

un ser dominado por la lujuria, carácter que ya se empieza a esbozar en esta tragedia del valle del Salnés, puesto que ahora parece haber perdido la primitiva inocencia y el cierto recuerdo medieval que proyectaba en las primeras publicaciones.

En El embrujado (1913), además, desarrolla el elemento de la crueldad, primero, a través de su insensibilidad ante el drama que consume al anciano Bolaño y, segundo, por medio de su ruin interés y avaricia que le llevan no sólo a buscar el trato de la Galana sino también a asociarse con Doña Isolda, quien le soborna con "una licencia para pedir en el convento de Santa Clara, en Viana del Prior" (E. 851), a cambio de que en su cantar revele la indentidad de los asesinos de Miguel Bolaño así como la bastardía del niño, destruyendo de esta forma el maquiavélico plan de la Galana. Esta técnica del cantar de ciego, como otro medio expresivo de un conflicto, bien puede ser un precedente a la que más ampliamente utilizará en Los cuernos de Don Friolera (1921), aunque la intención en el esperpento sea peyorativa y grotesca.

El ciego Electus, capaz de ver no sólo en el presente el misterio de las cosas, sino entrever el futuro, es un personaje de tragedia griega, que tiene poderes sobrenaturales para atisbar en la honda verdad de las cosas y las personas, escondidas para los videntes, pues éstos sólo ven la superficie de ellas, pero no sus entrañas.

Electus se ha convertido en El embrujado (1913) en un personaje astuto, que se arrima a quien mejor pague sus servicios, sin que le importe el sufrimiento que la duda que despierta en Pedro Bolaño produzca; como tampoco parece afectarle el crimen de la Galana, ni el accidente

del niño, hijo de ésta.

Esta indiferencia al sufrimiento ajeno encierra una aguda nota de crueldad y muestra, al mismo tiempo, la evolución que experimenta el personaje desde Flor de santidad (1904), en la que su carácter proyecta una mezcla de socarronería y de inocencia, que en esta tragedia ha desaparecido por completo.

El resto de los personajes del drama actúa un tanto al margen de la acción central, unas veces, muy distanciados de ella, como partes de un decorado vivo y estático:

callan y mueven el huso las cinco mocinas,
todas en hilera como santas de un retablo.
El banco cojea, levantando una cabecera, y
los husos tienen un baile de holgazanes.
Después las cinco mocinas siguen hilando,
rígidas y cándidas. (E. 849)

y, otras, comentando los sucesos, pero sin provocarlos, de manera muy diferente a como ocurre con el coro de mendicantes en la última parte de Romance de lobos (1908), en la que su actuación precipita la venganza, matando al asesino de Don Juan Manuel de Montenegro: un parricida.

En El embrujado (1913), el corifeo está más al margen debido, tal vez, a cierto temor milenario del pueblo a los poderes de la bruja, a la que unas veces despiden con una especie de jaculatoria:

Rumor religioso de todos
¡Brujas fuera! ¡Brujas fuera! ¡Brujas fuera!
(E. 860)

para, por fin, en otras, aullentar el maleficio que los gestos de la Gailana esparcen, por medio de una señal religiosa:

La Galana en el umbral se vuelve, escupe
 en las losas y hace los cuernos con la mano
 izquierda. Las gentes de la cocina se
 santiguan. (E. 885)

La crueldad y el horror en El embrujado (1913) aparecen con un carácter particular y diferente a como lo han hecho en las obras estudiadas con anterioridad, por ser el elemento que los introduce una perversión satánica.

En Comedia de ensueño (1905), el misterio que conduce al capitán a la locura, no interviene directamente como la fuerza motriz del horror y de la crueldad. Estos elementos lo genera la criminalidad del fuera de la ley. Las fuerzas ocultas no actúan en la comedia como la causa que arrastra al bandido al acto cruel y horripilante, sino como una conclusión, por cuyo medio, la fatalidad del destino, cristaliza la locura quimérica.

En cambio, en El embrujado (1913) la crueldad y el horror tienen dos diferentes proyecciones y una sólo intención: la venganza.

La crueldad, por un lado, la genera un sentimiento humano, trágico, el de la venganza despiadada que infiere al mismo una perversidad nueva en la dramaturgia valleinclanesca, porque no se produce por una reacción que motiva un sufrimiento sublimado, como en Voces de gesta (1911), sino por las pasiones más bajas y abyectas. Además, la crueldad adquiere un grado más álgido en esta tragedia, porque la mujer que la perpetra, utiliza a su propio hijo, como un resorte para sus fines.

El horror por su lado, está generado y producido por los poderes hechiceriles de la Galana, los cuales desatan el sufrimiento de Pedro Bo-

laño y el terror de Anxelo, convirtiéndole en un asesino.

La magia negra en la tragedia no actúa tampoco como en Comedia de ensueño (1905), como una conclusión del destino, sino que es el destino trágico, el que otorga --con una generosidad fatal-- el dolor, el crimen y la desesperación.

CAPITULO SEGUNDO

NOTAS

¹ John Addington Symonds. Renaissance in Italy (New York: The Modern Library s/f), Vol. II, págs. 544-5. Este historiador, que tiene una idea de la situación española más corrosiva que "la leyenda negra", concluye el capítulo que titula "The Spanish Hegemony", con las siguientes nefandas, y por cierto, parciales observaciones:

After the year 1530 seven Spanish devils entered Italy. These were the devils of the Inquisition, with stake and torture-room, and war declared against the will and soul and heart and intellect of man; the devil of Jesuitry, with its sham learning, shameless lying, and casuistical economy of sins; the devil of vice-royal rule, with its life-draining monopolies and gross incapacity for government; the devil of an insolent soldiery, quartered on the people, clamorous for pay, outrageous in their lusts and violences; the devil of fantastical taxation, levying tolls upon the bare necessities of life, and drying up the founts of national well-being at their sources; the devil of petty-princedom, wallowing in sloth and cruelty upon a pinchbeck throne; the devil of effeminate hidalgoism, ruinous in expenditure, mean and grasping, corrupt in private life, in public ostentatious, vain of titles, cringing to its masters, arrogant to its inferiors. In their train these brought with them seven other devils, their pernicious offspring: idleness, disease, brigandage, destitution, ignorance, superstition, hypocritically sanctioned vice. These fourteen devils were welcomed, entertained, and voluptuously lodged in all the fairest provinces of Italy. The Popes opened wide for them the gates of outraged and depopulated Rome. Dukes and marquises fell down and worshipped the golden image of the Spanish Belial-Moloch--that hideous idol whose face was blackened with soot from burning human flesh, and whose skirts were dabbed with the blood of thousands slain in wars of persecution. After a tranquil sojourn of some years in Italy, these devils had everywhere spread desolation and corruption. Broad regions, like the Patrimony of

S. Peter and Calabria, were given over to marauding bandits; wide tracts of fertile country, like the Sienese Maremma, were abandoned to malaria; wolves prowled through empty villages round Milan; in every city the pestilence swept off its hundreds daily; manufactures, commerce, agriculture, the industries of town and rural district, ceased; the Courts swarmed with petty nobles, who vaunted paltry titles, and resigned their wives to cicisbei and their sons to sloth; art and learning languished; there was not a man who ventured to speak out his thought or write the truth; and over the Dead Sea of social putrefaction floated the sickening oil of Jesuitical hypocrisy.

² José Rubia Barcia, A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936). (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), p. 14.

³ Ibid., p. 13.

⁴ Domingo Pérez Minik. Teatro Europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos. (Madrid: Ediciones Guadarrama S.L., 1961), p. 288.

⁵ F. García Pavón. "Cenizas, Primer drama de Valle-Inclán", Insula, (núm. 236-7, julio-agosto, 1966).

⁶ Ramón del Valle-Inclán. Voces de gesta - Cuento de abril (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1960), p. 118. Nota: Todas las citas correspondientes a Cuento de abril y a Voces de gesta, aparecerán en el texto, con las siglas (C.a.) y (V.g.), respectivamente. El número que las acompaña indica la página.

⁷ Antoine de Saint-Exupéry. Le Petit Prince (Paris: Editions Gallimard, 1946), Dedicatoria.

⁸ Emilio González López. "El Cuento de abril de Valle-Inclán: sus

fuentes y su arte", Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXXII, 3-4 (1966), p. 188.

⁹ José Rubia Barcia. "Valle-Inclán y la literatura gallega", Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXI, 2 (1955), pp. 93-126; 3-4 (1955), pp. 294-315, p. 112.

¹⁰ Emilio González López, art. cit., p. 188.

¹¹ José Rubia Barcia, art. cit., p. 119.

¹² Benito Vicetto. Historia de Galicia (7 vols). Ferrol, 1865, 1874. Citado por José Rubia Barcia, art. cit., p. 112.

¹³ Ibid., vol. II, pp. 221-222, citado por E. González López, art.cit., p.190.

¹⁴ Emilio González López, art. cit., p. 190.

¹⁵ Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán. En los esperpentos y en El ruedo ibérico. (Madrid: Editorial Gredos S.A., 1966), p. 62.

¹⁶ Domingo Pérez Minik, op. cit., p. 287.

¹⁷ Antonio Risco, op. cit., p. 62.

¹⁸ Ibid., p. 58.

¹⁹ Sumner Greenfield. "Cuento de abril: Literary Reminiscences and Commonplaces" en Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works. A. N. Zahareas, General Editor. (New York: Las Américas Publishing Co., 1968), p. 360.

²⁰ Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1968), Parte I, cap. XXV, p. 467.

²¹ Felicia Hardison. "Valle-Inclán and Artaud: Brothers under the Skin", Educational Theater Journal (Washington D.C.), Vol. XIX, 4 (December 1967), p. 458.

En el interesante artículo mencionado, Felicia Hardison observa que los esperpentos de Valle-Inclán son, junto con el Ubu Roi de Jarry, el precursor más conspicuo del teatro del absurdo:

It is notable that Juanito Ventolera, El golfante (of La hija del capitán) and other such characters were created twenty-five years before the establishment of the "anti-hero" on the French stage by the dramatists of the "absurd." In any case, the hidden springs of Valle-Inclán's drama are not easily fathomed. Theoretically, Valle-Inclán should have been to the Spanish stage what Alfred Jarry's Ubu Roi was to French theatre in 1896; but Jarry eventually had followers, Valle-Inclán stands alone.

²² Manuel Bermejo Santos. Valle-Inclán: Introducción a su obra. (Madrid: Anaya S.A., 1971), p. 120.

²³ Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán. Del decadentismo al expresionismo. (New York: Las Américas Publishing Co., 1967), p. 72.

²⁴ Ramón del Valle-Inclán. Los cuernos de Don Friolera (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1968), p. 75.

²⁵ Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1969), p. 74.

²⁶ Emilio González López, art. cit., p. 190.

²⁷ Federico de Onís. Antología de la poesía española e hispanoamericana (New York: Las Américas Publishing Co., 1961), p. 280.

²⁸ Angel Ganivet. Obras completas. (Madrid: Aguilar S.A., 1961-1962), Tomo I.

²⁹ Pío Baroja. Obras completas. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1946), Tomo II.

³⁰ Francisco de Goya. The Disasters of War. With a new introduction by Philip Hofer. (New York: Dover Publications, 1967). En la introducción a la cita edición de Los desastres de la guerra, Hofer observa que:

Ever since the 1914-18 war, and its aftermath of "man's continuing inhumanity to man," ever since the second world conflagration and the ensuing cold war, more and more attention has been attracted to Goya's dramatic graphic representations of similar subject, which came to be known by the posthumous title, Los Desastres de la Guerra (The Disasters of War)."

Es muy posible que Valle-Inclán estuviera familiarizado con esta colección de aguafuertes, pues la visión que proyecta de la guerra a partir de Voces de gesta, rezuma tanto el horror y la crueldad como las impresiones que plasmó Goya sobre el mismo tema.

³¹ César Barja. Libros y autores contemporáneos. (New York: Las Américas Publishing Co., 1964), p. 375.

³² Ibid., p. 400.

³³ J. B. Avalle-Arce. "Voces de gesta: Tragedia pastoril" en Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works. General Editor: A. N. Zahareas. (New York: Las Américas Publishing Co., 1968), p. 369.

³⁴ Ramón del Valle-Inclán. Aguila de blasón. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1964), p. 154.

- ³⁵ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar, S.A. de ediciones, 1967), Tomo I, p. 766.
- ³⁶ Rubén Darío. Canto a la Argentina y otros poemas. Obras completas. (Madrid: Afrodisio Aguado S.A., 1953), Tomo V, p. 1128.
- ³⁷ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar, S.A. de ediciones, 1974), Tomo II, p. 1370.
- ³⁸ José Rubia Barcia, op. cit., p. 8.
- ³⁹ Ramón del Valle-Inclán. Aguila de blasón, p. 45.
- ⁴⁰ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas, Tomo II, p. 788.
- ⁴¹ Emilio González López, op. cit., p. 105.

Valle-Inclán para darle mayor fuerza representativa a la heroína de Voces de gesta, le asigna el nombre de Ginebra que es la esposa del rey Artur, campeón del mundo céltico contra los invasores germánicos de la Gran Bretaña, y de este modo la violación de Ginebra tiene una doble significación individual, de ser ella la violada, y colectiva, de ser el símbolo de su pueblo:

Los pastores del Monte Araal, que llevan los nombres de personajes de las más famosas leyendas europeas y españolas, son personajes de la más pura ficción, con la ambición de que sean tipos representativos de ese mundo foral, que lucha contra el invasor de su tierra: Ginebra, la pastora que es forzada por el capitán de las fuerzas invasoras, lleva el nombre de la esposa del Rey Artur, el campeón del pueblo celta, a comienzos de la invasión de las Islas Británicas por los bárbaros germánicos.

- ⁴² William L. Fichter. Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. (México: El Colegio de México,

1952), pp. 102 y 103. La cita que se inserta no corresponde a Zan el de los osos (1892), sino a Ivan el de los osos, publicado en la revista "Blanco y Negro" el 23 de noviembre de 1895. El motivo de este cambio obedece --como indica Fichter-- no sólo a la importancia de las variaciones introducidas por el autor, sino también a que los elementos del horror y de la crueldad aparecen más acusados en la segunda versión, siendo esto indicativo de la preponderancia que cobran estos temas, a medida que avanza el arte valleinclanesco.

⁴³ Julian Mariñas. Miguel de Unamuno. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1943).

⁴⁴ Andrés Franco. El teatro de Unamuno. (Madrid: Insula, 1971).

⁴⁵ Ramón del Valle-Inclán. Voces de gesta - Cuento de abril, p. 142.

En Cuento de abril, observa la Princesa Imberal la atracción que ejerce la guerra en el Infante, que coincide con la misma inclinación del capitán de la tragedia:

La princesa
Apresta tu bridón y tu cuchilla,
pasa a cercen sobre la hueste mora.
Mi corazón se humilla
viendo que más te inflama
el cabalgar con sangre hasta la silla,
que llevar a tu dama
cerca del corazón,
alzada en el arzón.

⁴⁶ The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha. Edited by Herbert G. May and Bruce M. Metzger. (New York: Oxford University Press, 1965), Judith 12, p. 90.

⁴⁷ Ibid., p. 91.

- ⁴⁸ Ramón Gómez de la Serna. Obras completas. (Barcelona: Editorial AHR, 1956).
- ⁴⁹ J. R. Barreiro Fernández. El carlismo gallego. (Santiago de Compostela: Editorial Pico Sacro, 1976), p. 76.
- ⁵⁰ Ramón del Valle-Inclán. Aguila de blasón, p. 67.
- ⁵¹ J. V. Avalor-Arce, art. cit., p. 368.
- ⁵² Melchor Fernández Almagro. Vida y literatura de Valle-Inclán. (Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1966), p. 60.
- ⁵³ Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors, Editor, 1961), Tomo I, p. 164.
- ⁵⁴ Ramón del Valle-Inclán. Aguila de blasón, p. 45.
- ⁵⁵ Ramón del Valle-Inclán. Los cuernos de Don Friolera. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1968), p. 75.
- ⁵⁶ The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha, Judith 9 y 10, pp. 86 y 87. Judith, al contrario de Ginebra, tiene un elaborado y fatídico plan para derrotar a los asirios. Su cuidada estratagema la lleva a la victoria, mientras que Ginebra vence sin plan premeditado alguno, movida por el odio, el dolor y un profundo amor por su pueblo.
- ⁵⁷ Ramón del Valle-Inclán. Los cuernos de Don Friolera, p. 75.
- ⁵⁸ Antonin Artaud. Le théâtre et son double. Oeuvres complètes. (Paris: Editions Gallimard, 1978), Vol. IV, p. 95.
- ⁵⁹ Ramón del Valle-Inclán. Los cuernos de Don Friolera, p. 75.

⁶⁰ Melchor Fernández Almagro. Vida y literatura de Valle-Inclán, p. 147.

⁶¹ Enrique Diaz-Canedo. "El embrujado", El Sol (Madrid), November 12, 1931. Artículos de crítica teatral, IV. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1968; p. 28.

⁶² Ildefonso Manuel Gil. "Las 'víctimas inocentes' en Valle-Inclán". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII 199-200 (July-August 1966), pp. 303-304.

⁶³ César Barja. Libros y autores contemporáneos. (New York: Las Américas Publishing Co., 1964), p. 408.

⁶⁴ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967), Tomo I, p. 623. El resto de las citas de Comedia de ensueño (1905) aparece en el texto, con las siglas entre paréntesis (C.e.). El numeral indica la página y sigue esta edición.

⁶⁵ José Rubia Barcia. Bibliography and Iconography of Valle-Inclán. (Los Angeles: University of California Press, 1960), p. 12.

⁶⁶ Ibid., p. 16.

⁶⁷ Melchor Fernández Almagro, op. cit., p. 13.

⁶⁸ William L. Fichter. Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895, p. 14.

⁶⁹ Ramón del Valle-Inclán. La corte de los milagros. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1961), p. 80.

⁷⁰ Ibid., p. 100.

⁷¹ Harold L. Boudreau. "Banditry and Valle-Inclán's Ruedo ibérico." Hispanic Review (Philadelphia), Vol. XXV, 1 (January 1967), pp. 89 y 90.

⁷² Ibid., p. 90.

⁷³ Julian Zugasti. El Bandolerismo: Estudio Social y memorias históricas. (Madrid: T. Fortanet, 1876-80), 9 vols.

⁷⁴ Harold L. Boudreau, art. cit., p. 89 en nota.

⁷⁵ Ramón del Valle-Inclán. La corte de los milagros, p. 109.

La ley de Dios es la igualdad entre los hombres.
Va la diferencia del robo que supone la riqueza,
sustentándose sobre el trabajo del pobre, y la
justicia que nosotros hacemos rebajando caudales.

⁷⁶ Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo). (New York: Las Américas Publishing Co., 1967), p. 60.

⁷⁷ Una Taylor. Maurice Maeterlinck. A Critical Study. (New York: Kennikat Press Inc., 1968), p. 25.

⁷⁸ Julian Zugasti, op. cit., Capítulo XXXIX, pp. 294-311.

⁷⁹ Harold L. Boudreau, art. cit., p. 90.

⁸⁰ Emilio González López, op. cit., p. 59.

⁸¹ Emilia Pardo Bazán. Un destripador de antaño y otros cuentos. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1975).

⁸² Emilio González López. "Doña Emilia Pardo Bazán y el naturalismo español en la narrativa: Los Pazos de Ulloa, La madre naturaleza y

Un destripador de antaño y otros cuentos", Sin Nombre, Vol. VII, No. 3, Oct-Dec, 1976 (San Juan de Puerto Rico), p. 67.

⁸³ Emilia Pardo Bazán, op. cit., p. 43.

⁸⁴ Ibid., p. 57.

⁸⁵ José Rubia Barcia, op. cit., p. 8.

⁸⁶ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas, Tomo I, p. 812.

⁸⁷ José Rubia Barcia. "Valle-Inclán y la literatura gallega". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXI, 2 (1955), p. 117. A este respecto, observa el mencionado crítico:

Se ha creído, naturalmente, que la descripción de la pérdida del brazo del Marqués estaba inspirada en la experiencia similar que el autor sufrió en su propia vida. Pero son muchas las coincidencias con las páginas de Vicetto para desechar una más que probable inspiración literaria.

⁸⁸ Ibid., p. 125.

⁸⁹ Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno, p. 141.

⁹⁰ Benito Vicetto. Los hidalgos de Monforte. (Historia caballeresca del siglo XV.) (La Coruña: Andrés Martínez, Editor, 1903), Tomo I, p. 405.

⁹¹ Gabriele D'Annunzio. Il trionfo della Morte. (Milano: Fratelli Treves Editori, 1900), pp. 476-477.

⁹² Gabriele D'Annunzio. Poema Paradisiaco. (Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1966), p. 67.

- ⁹³ Melchor Fernández Almagro, op. cit., p. 25.
- ⁹⁴ Americo Bugliani. "Considerazioni sulla gestazione e problematicita di Voces de gesta e di Divinas palabras". Hispano-Italic Studies, Number 1 (Washington: Georgetown University Press, 1976), pp. 56-64.
- ⁹⁵ Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors, Editor, 1961), Toma I, p. 169.
- ⁹⁶ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas, Tomo I, p. 883.
- ⁹⁷ Melchor Fernández Almagro, op. cit., 147.
- ⁹⁸ Victoriano García Martí. El Ateneo de Madrid (1835-1935). (Madrid: Dossat, 1948), p. 270.
- ⁹⁹ Ibid., p. 271.
- ¹⁰⁰ José Rubia Barcia, op. cit., p. 15.
- ¹⁰¹ Melchor Fernández Almagro, op.cit., p. 135.
- ¹⁰² William L. Fichter, op. cit., p. 14.
- ¹⁰³ Sumner M. Greenfield. Anatomía de un teatro problemático. (Madrid: Editorial Fundamentos, 1972), pp. 134-135.
- ¹⁰⁴ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 175.
- ¹⁰⁵ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967), Tomo I, p. 873. El resto de las citas de El embrujado (1913) aparece en el texto, con la sigla entre paréntesis (E.). El numeral indica la página y sigue esta edición.
- ¹⁰⁶ Emma S. Speratti-Piñero. El ocultismo en Valle-Inclán. (London:

Tamesis Books Limited, 1974), p. 90.

¹⁰⁷ Edgar Allan Poe. Poe's Tales of Mystery and Imagination. (New York: Dutton, 1966).

¹⁰⁸ Horacio Quiroga. Cuentos de amor, de locura y de muerte. (Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada, 1917).

¹⁰⁹ Julio Caro Baroja. Las brujas y su mundo. (Madrid: Alianza editorial, S.A., 1972), p. 49.

¹¹⁰ Ibid., p. 48.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 113.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Julio Caro Baroja. Algunos mitos españoles. (Madrid: Ediciones del Centro, 1974), p. 212.

¹¹⁵ Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 113.

¹¹⁶ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas, Tomo I, pp. 587-588. Sin embargo, en el cuento, la visión que ofrece Bretal desorejado proyecta una monstruosidad horrenda, más intensa que el efecto de la patada de Anxelo a la Galana cuando ésta adquiere la forma canina:

Y cuando partíamos, se apareció en el atrio, con la capa revuelta por el viento, el estudiante de Bretal. Llevaba a la cara una venda negra, y bajo ella creí ver el recorte sangriento de las orejas rebanadas a cercén.

¹¹⁷ Ildefonso Manuel Gil, art. cit., pp. 303-315.

¹¹⁸ Ramón del Valle-Inclán. Aguila de blasón, pp. 91-97.

¹¹⁹ Emilio González López, op. cit., p. 145.

¹²⁰ Para las apariciones en el mundo legendario religioso gallego véase: Vicente Risco. Historia de Galicia dirigida por R. Otero Pedra-
yo. (Buenos Aires: Editorial N^os, 1962), Vol. I, pp. 417-423.

CAPITULO TERCERO

HACIA EL EXPRESIONISMO: EL NUEVO SENTIDO SOCIAL DE LA CRUELDAD Y DEL

HORROR EN Aguila de blasón, Romance de lobos y Cara de Plata

CAPITULO TERCERO

HACIA EL EXPRESIONISMO: EL NUEVO SENTIDO SOCIAL DE LA CRUELDAD Y DEL
HORROR EN Aguila de blasón, Romance de lobos y Cara de Plata

Comedias bárbaras: La crueldad brutal de la aristocracia germano-
galaica.

Si la esencia del horror y de la crueldad la genera en El embrujado (1913) un agudo y definido sentimiento de despecho que hiere la arrogancia y el orgullo de mujer y de bruja hechicera de Rosa la Galana, haciéndola reaccionar con una diabólica urgencia vengativa, en las Comedias bárbaras (1907-08-21) por su parte, la crueldad y el horror brotan de un conflicto de clases: por un lado, un feudalismo moribundo y muy apegado a la tierra gallega; y, por otro, el pueblo campesino, víctima de los desmanes de estos últimos vestigios del feudalismo gallego. Y con este conflicto, el de dos generaciones de los Montenegro, una la del padre, Don Juan Manuel, y la otra, la de sus hijos. Y enlazados con estos dos conflictos hay una complicada maraña de sentimientos encontrados y de intensas pasiones que entremezclan, al mismo tiempo, el satanismo y la magia negra como su fuerza motriz, junto a la búsqueda más exaltada de la fe y del arrepentimiento. La pasión que domina en la vertiginosa sucesión de escenas de las Comedias bárbaras (1907-08-21), no es singular y definida, sino compleja e inescrutable, como el fluir poderoso e incontenible de la vida, el cual sólo puede detener la muerte.

Estos dos conflictos, el de clases y el de generaciones, muy característicos del arte expresionista español, reaparecerán en la obra va-

lleinclanesca en la fase expresionista de su arte que pertenece al periodo de entreguerras, de la década de 1920 a 1930.

La misma clasificación de las Comedias bárbaras ha producido diferentes y divergentes reacciones entre la crítica desde que Aguila de blasón y Romance de lobos aparecieron publicadas en 1907 y 1908 respectivamente. Una de estas polémicas es si las obras que forman la trilogía pertenecen al género dramático o al más híbrido e indefinido de novela dialogada. Sin embargo, este problema de géneros, sino ha desaparecido por completo, ha disminuido de importancia, debido, por una parte, a la depuración técnica que el arte teatral ha experimentado en los últimos setenta años y, por la otra, a que el concepto de la puesta en escena, no es tan rígido como hace varios años, sino más experimental y polifórmico. Todo lo cual, muestra con claridad el avance y la renovación que desde la primera década del presente siglo imprime Valle-Inclán a su teatro, no sólo por la temeridad que se desprende del fondo temático de la trilogía bárbara: satanismo, brujería, lujuria y avaricia, rebelión de los hijos en contra del padre, violación y parricidio, con lo que culminan los temas del horror y de la crueldad en la dramática valleinclanesca, sino también por la audacia técnica que la puesta en escena brinda.

Un aspecto de esta técnica que se aparta no sólo del encajonamiento escénico que requería el teatro decimonónico, sino que también subraya los elementos temáticos del horror y de la crueldad como recurso estético, es la utilización de las fuerzas de la naturaleza desatadas, tal y como aparecen, por ejemplo, en Romance de lobos (1908), en la que el mar bravío que surca Don Juan Manuel para llegar a Flavia Longa en donde ago-

niza y le espera muerta su esposa, parece ser un reflejo de "la violencia de las pasiones y acciones humanas,"¹ que domina en la trilogía.

Otra peculiaridad que sobresale de manera preponderante en las Comedias bárbaras (1907-08-21), y que tiene una extrema y obvia relación con los temas del horror y de la crueldad, es su título,² puesto que es el único, no sólo de su dramática y narrativa, sino también de la poética, que se refiere directamente y sin ambages al elemento bárbaro, el cual va a ser como una especie de prisma a través del que se refractan las pasiones y los apetitos más abyectos o más sublimes, anegando la tragedia por completo. Y esta crueldad, está unida a la clase aristocrática decadente y agonizante, protagonista de este conflicto; mientras que el horror está, en parte, unido a las supersticiones célticas o prerromanas del pueblo gallego, que son uno de los elementos constantes del teatro valleinclinanesco de este ambiente. La raíz de este elemento de barbarie, que encierra en sí mismo la crueldad y el horror es, como observa González López:

. . . de hondas raíces germano-suevas,
que trata de presentarnos, no las supervi-
vencias célticas gallegas, sino los últimos
restos de la aristocracia germano-sueva,
que ha degenerado de tal modo, que su arrojo
es criminalidad vulgar, encarnada en los hi-
jos de Don Juan Manuel de Montenegro. 3

Otro factor de considerable importancia en el estudio de la trilogía, es el de su fecha de publicación. Aguila de blasón se publicó en 1907 y su continuación Romance de lobos en 1908. Sin embargo, la primera comedia, Cara de plata, en la que comienzan los incidentes que precipitan

el trágico final de los Montenegro, aparece 15 años más tarde, en la revista La Pluma, en 1922,⁴ cuando ya el arte dramático valleinclanesco está de lleno en su etapa expresionista y esperpéntica.

Problema aparte ofrece la fecha de estreno de las comedias. Si El embrujado (1913), drama cuya "mise en scene" es mucho menos complicada que cualquiera de las Comedias bárbaras (1907-08-21), se retrasó diez y ocho años en escenificarse, la heterogeneidad de la trilogía no sólo hacía imposible su montaje por problemas de tipo económico, sino también por la visión retrógrada de buena parte de la crítica (Fernández Almagro, Gómez Baquero, J. L. Brooks)⁵ y, de lo todavía peor, de los profesionales del teatro. El que ambos grupos consideraran la trilogía bárbara "irrepresentable" ayudó a que no se produjeran hasta bien pasado medio siglo desde su composición.

Sin embargo, como observa Obdulia Guerrero:

Las Comedias bárbaras son obras auténticamente teatrales. Por fortuna, el concepto de la teatralidad ha cambiado y ha dejado de ser teatrero. Yo confío en que, cualquier día, alguno de los buenos directores de teatro que tenemos en Madrid, se decida a escenificar la trilogía bárbara. 6

Felizmente, a los pocos meses de que Obdulia Guerrero publicara su artículo, Adolfo Marsillach estrena Aguila de blasón el 13 de abril de 1966, para el 17 de marzo estrenarse Cara de plata. Sin embargo, Romance de lobos (1908) todavía no se ha representado.

Por otra parte, tanto Cara de plata (1921) y Aguila de blasón (1907) como Romance de lobos (1908), comparten el mismo transfondo te-

mático de ambiente gallego, cuyo eje gira en torno a Don Juan Manuel de Montenegro y de sus hijos, a pesar de las diferencias cronológicas de la composición. Lo cual no quiere decir que no haya entre Cara de plata (1921) y las dos comedias anteriores, diferencias de carácter más técnico y estético, es decir, formal, que de fondo anecdótico, las cuales, si bien afectan a la fábula lo hacen más en la forma y en la ambientación escénica, que en su esencia temática.

Sin embargo, no puede el autor sustraerse a la técnica expresionista y esperpéntica que utiliza plenamente para 1922, reflejándose ésta, como hemos dicho, en su temática y también en el lenguaje de Cara de plata (1922), mucho más fragmentado e incisivo que en Aguila de blasón (1907) o que en Romance de lobos (1908), por lo que la acción dramática no sólo es más rápida sino también más intensa; además, el espacio es más amplio, menos constreñido y la técnica de contrastes de luz y de sombra más acusada. Finalmente se utiliza, en esta última comedia, el satanismo y la magia negra con el mismo fin que aparecen en El embrujado (1913) y en las comedias anteriores, pero con una diferencia esencial que presta la intención grotesca con que ahora, y, con más amplitud aún en Divinas palabras (1921), se envuelve.

El satanismo, ese resorte, verdadero generador del horror y de la crueldad, adquiere en Cara de plata (1922) un carácter grotesco, irreverente y esperpéntico, ausente del tema desde que aparece en la narrativa o en Comedia de ensueño (1905) y culmina en El embrujado (1913). Esto no quiere decir que la intensidad del horror y de la crueldad decrezca, sino que adquiere un conducto expresivo diferente: la burla grotesca, y,

no hay nada más despiadado que ella. Un buen ejemplo, precedente además de esta renovación elaborativa de lo satánico, deformado aún más por lo grotesco, aparece ya en la escena del cadáver-momia robado y cocido en Aguila de blasón (1907), como se verá.

En el extraño adjetivo de "bárbaras", dado a las comedias, tan contrario a lo que tradicionalmente se conoce por el género literario de comedia, la barbarie está justamente formada por los dos elementos de crueldad y de horror que son objeto de nuestro estudio. Son estos dos elementos de la crueldad y del horror, los que le dan a las Comedias bárbaras (1907-08-21) su novedad artística y su grandeza dramática.

La trilogía bárbara gira alrededor de la figura de Don Juan Manuel de Montenegro. Las incidencias que engrosan el fondo temático de la misma

están escritas desde el personaje Montenegro.
De dentro a fuera. Es el protagonista quien
impone al estilo su modo de ser. 7

El horror y la crueldad que avasalla y anega las vertiginosas y múltiples escenas de la trilogía, solamente se pueden explicar a través de esta gigantesca y mítica personalidad.

Valle-Inclán, tratando ya de pasar del simbolismo modernista al simbolismo del expresionismo, hace de Don Juan Manuel de Montenegro el símbolo, no ya de una familia, la de los Montenegro, sino de la clase aristocrática gallega, en el momento en que está amenazada de extinción por la abolición de los señoríos, las leyes desamortizadoras civiles y su falta de función social en la sociedad moderna española del siglo XIX, cada vez más industrializada y comercializada.

Sin embargo, no es en las comedias en donde aparece el personaje por primera vez y su genealogía en la obra valleinclanesca es de extraordinaria importancia, puesto que desde que se le introduce en las Cartas galicianas I⁸ con el nombre de Pedro de Tor, describiéndosele además como

una especie de Hércules, al parecer salido de entre tojos; naturaleza vigorosa y apoplética, de roble y de toro juntamente. Su traza recordaba, por un misterioso fenómeno de atavismo, la de los reyes suevos de Galicia en la Edad Medioeval. 9

el personaje muestra --desde este retrato físico y psicológico-- una fuerza física y un temperamento convulsivo que explican las reacciones, muchas veces caprichosas, que le empujan a actuar como si realmente fuera un rey suevo en su pazo de Lantañón, desatando las pasiones más intensas, a través de las cuales el horror y la crueldad alcanzan en la trilogía la nota más desgarrada en la dramática de Valle-Inclán.

La crueldad del personaje, que, por lo general, introduce el horror, se aprecia desde que Don Juan Manuel de Montenegro aparece en el cuento Rosarito, una de las narraciones que integran el primer libro de Valle-Inclán, Féminas (1895).

En el cuento se le describe como "altivo y cruel"¹⁰ y la crueldad que perpetra se tiñe de horror, no sólo por violar a Rosarito, una niña que "recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre el fondo de estrellas y luceros"¹¹ y de la que además es medio pariente, por lo que la violación adquiere un cierto carácter incestual, sino también por que la mata con un alfiler, alcanzando la cruel y horrenda escena del crimen, un

cargado sexualismo de tono necrófico,

En aquella hora, en medio de aquel silencio, el rumor más leve acrecienta su alucinación. Se acerca al lecho, separa las cortinas y mira. . . ¡Rosarito está allí, inanimada, yerta, blanca! Dos lágrimas humedecen sus mejillas. Los ojos tienen la mirada fija y aterradora de los muertos. ¡Por su corpiño blanco corre un hilo de sangre! El alfileretón de oro que momentos antes aún sujetaba la trenza de la niña está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extiéndose por la almohada, trágica, magdalénica. 12

Esta escena, que recuerda el horror y la crueldad que el novelista norteamericano Edgar Allan Poe imprimió en sus cuentos, halla un eco profundo en la historia del narrador uruguayo Horacio Quiroga, titulada El solitario e incorporada a su colección más famosa Cuentos de amor, de locura y de muerte de 1917:

No había mucha luz. El rostro de Kassim adquirió de pronto una dureza de piedra, suspendiendo un instante la joya a flor del seno desnudo, hundiéndose firme y perpendicular como un clavo, el alfiler entero en el corazón de su mujer. 13

De los dos cuentos, el horror y la crueldad son extremadamente más intensos en el de Valle-Inclán, porque Kassim tiene un motivo para matar a su esposa: la venganza, mientras que Don Juan Manuel en Rosarito (1895) no tiene ninguno, como no sea el que encuentra placer en consumir su frenesí sexual en el crimen. Este sentimiento necrofílico, que halla placer sexual en la frontera de la muerte, se mantendrá en la dramática valleinclanesca hasta sus últimas producciones, como oportunamente se verá al llegar al Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927).

Reaparece Don Juan Manuel, antes de hacerlo de manera definitiva y culminante en las comedias, en Sonata de otoño (1902) y en el drama El Marqués de Bradomín (1907), cuyo asunto se obtiene de la Sonata mencionada.

Sin embargo, tanto la presencia en la novela y en el drama, aunque secundaria y episódica, es de gran importancia, porque explica el horror y la crueldad que después desarrolla en las comedias, así como en el cuento anterior se mostraba su capacidad para producir esos elementos, sin un motivo aparente, hecho que los recrudecía.

Una de las características que se discute en El Marqués de Bradomín (1907) es su linaje, el cual es clave en las comedias:

Españoles y tudescos, sobrino. Los Montenegro descendemos de una emperatriz alemana. Es el único blasón español que lleva metal sobre metal: Espuelas de oro en campo de plata. 14

puesto que este lazo germánico de Don Juan Manuel, cuyo transfondo es el mundo céltico-suevo, "subestrato espiritual de su raza"¹⁵ es un poderoso elemento que pretende renacer en las comedias, quizás como una especie de exequia a un mundo que Valle-Inclán vio morir:

He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor --con todos sus vicios-- era los hidalgos, lo desaparecido. 16

y que introduce el universo bárbaro, de horror y de crueldad, de una

edad que el hidalgo, como un nuevo Don Quijote, vislumbra dorada.

La otra característica, procedente de la actitud feudal, de rey suevo, como en múltiples ocasiones se le describe en la trilogía, es su concepto peyorativo de la justicia o de los que oficialmente la administran, y que también se introduce en El Marqués de Bradomín (1907), cuando en su primera intervención en el drama, se le oye más que se le ve, exclamando:

¡Sobrina! No puedo detenerme. Voy a Viana del Prior. Tengo que apalea a un escribano. 17

Esta idea sobre la justicia, nacida de su actitud feudal y del linaje germánico, produce dos reacciones en las comedias, de extremado horror, crueldad y violencia. En la primera, casi desfenestra a un alguacil y a un escribano, poco después de haberles explicado el concepto histórico familiar que los Montenegro tienen sobre la ley:

El marqués mi abuelo, llevaba mucho años en pleito con los frailes dominicos, y un día, decidió a ponerle remate, armó a sus criados, entró a saco en el convento, mató a siete frailes que estaban en el coro y sus cabezas las clavó sobre la puerta de esta casa. (A.b. 67)

Esta tradición violenta y horrenda de tomarse la justicia por su mano, explica la segunda reacción que aparece en Cara de plata (1922) no sólo como esencia del conflicto de la misma, sino también como elemento que principia la destrucción de los Montenegro, y que consiste en impedir que tanto el pueblo como los clérigos atraviesen las tierras de Lantáñon, viéndose precisados a dar un gran rodeo.

Los antecedentes literarios de la trilogía, sobre todo en cuanto se refieren a la presentación de "la decadencia de una casa solariega gallega",¹⁸ se hallan en la novela de la Pardo Bazán Los pazos de Ulloa (1886).¹⁹ Obdulia Guerrero, al interpretar las dos creaciones, establece una diferencia esencial entre ambas, y que es, a su vez, una actitud medular de Valle-Inclán ante el arte:

Valle-Inclán no moraliza, como la condesa de Pardo Bazán. Su creación es de poeta para quien la historia y la geografía humana son elementos de su arte y los transforma en sustancia lírica sin perder, por ello, un átomo de veracidad. 20

Por otra parte, la psicología de Don Juan Manuel y la de sus hijos, principalmente su capacidad para el horror y la crueldad, además de proceder del mundo germano-céltico-medieval que anacrónicamente pretende el viejo linajudo remedar, halla un eco importante en la obra del novelista ferrolano Benito Vicetto, en particular en Los hidalgos de Monforte (1851), en Rojín Rojal (1857) y en El Caballero de Calatrava (1863).²¹

Sin embargo, la huella de Vicetto en la trilogía bárbara, no se presenta a través de episodios o de incidencias que acusan su influencia con tanta relevancia como ocurre con Comedia de ensueño (1905) o Cuento de abril (1910), sino por medio de una ambientación cronológica parecida, que, por lo general, es la época Medieval y, sobre todo, por la furia destructora que anima a los personajes de ambos autores:

La afición de Valle-Inclán y de Vicetto a las escenas impresionantes, crueles y hasta a veces sádicas, pudiera ser simple coincidencia, pero una vez aceptada la influencia de Vicetto cabe pensar que por su conducto y en legítima tras-

misión literaria pasan esos rasgos a Valle-Inclán para encarnar en unos personajes que como vemos alientan y se mueven en mundo semejante. 22

Un buen ejemplo de esta coincidencia de personalidades entre los personajes de Vicetto y de Valle-Inclán, lo ofrece la descripción del protagonista de El Caballero de Calatrava (1863), el Conde de Pallares:

uno de aquellos nobles déspotas y altaneros de entonces a quien miraban los vasallos con un tanto o más respeto que al Eterno . . . era el verdadero tipo de aquellos señores de horca y cuchillo que no tenían más ley que su espontánea voluntad, y que desde sus bien guarnecidos castillos se burlaban de sus mismos reyes. 23

con la que realiza Valle-Inclán de Juan Manuel de Montenegro en Aguila de blasón (1907):

Era uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se conservan como retratos antiguos en las villas silenciosas y muertas, las villas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armaduras. (A.b. 13)

Tanto la actitud feudal, esencia del mundo al que se quiere entroncar Don Juan Manuel, como su interpretación burlona de la justicia, según observa el sacristán: "se ríe de leyes el vinculero" (C.p. 42), o como el mismo personaje concluye:

Caballero
¡Aquí el juez soy yo!

Escribano
Represento al Rey.

Caballero
¡El Rey soy yo! (A.b. 68)

coinciden con la idea del conde de Pallares de El Caballero de Calatrava (1863) de Vicetto: "Desde sus bien guarnecidos castillos se burlaban de los mismos reyes"²⁴, y forman las causas que provocan la incidencia conflictiva de Cara de plata (1921): El viejo vinculero ha decidido que no atraviesen las tierras de Lantañón los montañeses que se encaminan a la feria de Viana del Prior.

En Lantañón parece ser ahora que sacan el fuero de negar el paso a los que transitan para la feria de Viana. (C.p. 12-13)

No es ni ilógica ni porque "se cansó de ser clemente",²⁶ según observa Alberich, esta negativa de Don Juan Manuel, sino que es típica de la actitud anárquica del vinculero, enemigo a priori de leyes establecidas por el rey, o por fueros, los cuales adquiere el pueblo por virtud de la costumbre. Su reacción es más tozuda y caprichosa que antisocial, y responde más a lo que le gusta ser: Señor feudal, que a lo que debe ser, como proyecta la más atinada y medida de Don Pedro Bolaño en El embrujado (1913).

Don Juan Manuel no respeta ni las leyes reales ni las forales de los campesinos y solamente adquieren éstos su propio valor humano, en cuanto que la situación azarosa y trágica le enfrenta, directamente, con el sufrimiento del pueblo, al que entonces redime.

Curiosamente se da cuenta de ese dolor, no por un medio arrogante y violento, como pretenden los campesinos disidentes y cuya reacción lo único que consigue es exacerbar con más intensidad su negativa, sino cuando se siente culpable por el sufrimiento que le ha causado a su espo-

sa "la única figura de madre tratada con respeto por la pluma de Valle-Inclán".²⁶

La crueldad, que anida en esta negativa, está casi tratada con sordina; por el contrario, el horror a que da lugar, chisporrotea en Cara de plata (1922), no sólo por la calidad moral del antagonista, el abad de Lantañón, sino por los medios --impropios de un prelado-- que éste utiliza para desatarlo.

Curioso y renovador resulta también que el enemigo del vinculero, quien es el símbolo del poder social, sea el Abad, símbolo del religioso, puesto que históricamente ambos poderes rara vez aparecen no sólo separados, sino confrontados. Sin embargo, el mismo hecho de la confrontación enfoca y aclara la innovación: más que una confrontación de símbolos, lo que Valle-Inclán presenta en la trilogía es un desvelamiento de las pasiones que embargan y dominan a los representantes del poder, ya sea éste social o religioso. El orgullo, la soberbia y la lujuria, solamente pueden desembocar en la violencia, en el horror y en la muerte. Por esta razón, las Comedias bárbaras son, dentro de la obra dramática de Valle-Inclán, en las que culminan estos elementos de la violencia y del horror puesto que en el resto de su obra dramática aparecen depurados por las estéticas y técnicas deformadoras del esperpento y del expresionismo. En las Comedias bárbaras, verdadera raíz y médula de su obra posterior, los

abundantes elementos violentos, exagerados,
contorsionados y de tremendos contrastes 27

aparecen, aunque sujetos por una estructura, sin contención técnica o

estética, con una extraordinaria y poderosísima fuerza humana de todas las pasiones revueltas. El esperpento y la técnica expresionista que late en la trilogía, no está todavía reflejada y, por consiguiente, pulida por el azogue del espejo esperpéntico y aunque quizás --por una parte-- no proyecte la límpida crueldad y el horror que la imagen le presta en la producción posterior, tiene, por la otra, una fuerza volcánica, pura y elemental.²⁸

La personalidad del Abad de Lantañón, tan lejana del de Brandeso, el de los Coloquios románticos (1907), cuyo único pecado era su debilidad por la golosina, se presenta como un digno antagonista de Don Juan Manuel porque si éste es "el mejor amigo del demonio" (R.l. 740), el de Lantañón es un jugador empedernido además de tramposo, no impidiéndole su sacerdocio recurrir a las armas, para mantener como verdad una mentira:

Don Mauro restalla su vara. El fogonazo de un tiro, charamuscas del taco, olor de pólvora, ladridos, denuestos, espantos. . . El Abad con la sotana rota y la pistola humeante, caminando de espalda, pega con la puerta del huerto y escapa. (C.p. 63-64)

Sin embargo, no es esta pasión por el juego, ni el espíritu violento, ni la falta de sinceridad --características más propias de un facineroso que de un prelado-- lo que convierte al Abad en equiparado contrincante del vinculero, sino su desmesurado orgullo, el cual, al ser vituperado por Cara de plata, cuando el segundón le impide el paso por tierras de Lantañón, como si el Abad fuera un chalán más del lugar, produce su maquiavélica y vengativa reacción.

La crueldad se introduce en Cara de plata (1922), primero a través de la intención vengativa que anima al Abad y, segundo, por la cuidada y cerebral morosidad a que somete su plan de revancha y que es motivo suficiente para que el elemento cruento se arrecie. El Abad observa con respecto a lo que piensa hacer a los Montenegro: "Y yo espero, espero, espero". (C.p. 38)

Por su parte el horror, que absorbe a la crueldad, irrumpe en la comedia por medio del procedimiento que utiliza el tonsurado para desatar su venganza: reclama la ayuda del diablo, por lo que el horror adquiere un carácter herético y sacrílego, incrementando la intensidad de estos elementos, la forma de letanía diabólica de su advocación:

El Abad
 ¡Satanás, ayúdame y el alma te entrego!
 ¡Ayúdame, rey del Infierno, que todo el
 mal puedes! ¡Satanás, te llamo con votos!
 ¡Satanás, por tí rezaré el negro brevia-
 rio! ¡De tí Cristo reniego y en tí co-
 mulgo! ¡Rey del Infierno, desencadena tus
 aquilones! ¡Enciende tus serpientes!
 ¡Sacude tus furias! ¡Acúdeme, Satanás!
 (C.p. 112)

El satanismo era una de las notas del arte decedente europeo,²⁹ el cual en la literatura española, se expresó particularmente en la obra de Valle-Inclán. Aquí, este satanismo aparece asociado a un personaje religioso, el Abad.³⁰

Sin embargo, tanto este tipo de crueldad como el horror herético y sacrílego, producido por el Abad, no son extraños a la obra valleinclanesca, puesto que la crueldad sacerdotal aparece en su dramática, desde

su primera tragedia Cenizas (1899). En ésta, la crueldad la desarrolla la intransigencia religiosa del Padre Rojas, la cual, produce no sólo la aniquilación de Octavia, sino también la destrucción de su amante, Pedro Pondal. La crueldad, en esta primera experiencia teatral, tiene una intención psicológica. Este tipo de crueldad sacerdotal, reaparece en las comedias, a través de la personalidad del futuro religioso Don Farruquiño, adquiriendo el tema en este caso una complejidad extraordinaria, porque el Montenegro ordenado, lo mismo proyecta una crueldad psicológica, como observa Don Pedrito: "¡Pobre madre . . . Entre todos la hemos enterrado!" (R.l. 747) y concluye el impío Don Farruquiño: "Buenos sepultureros estamos" (R.l. 747), que grotesca, como más adelante se verá.

Por su parte, el horror sacrílego y herético aparece también antes que en la trilogía bárbara, en el cuento Beatriz, incorporado al segundo libro de Valle-Inclán Epitalamio (Historia de amores), de 1897. En el cuento, el poder satánico que posee a Fray Angel, por el contrario a la intención vengativa del Abad en la comedia, tiene una finalidad sexual:

¡Ahí está Satanás! ¡Ahí duerme Satanás!
Viene todas las noches. Ahora vino y se
llevó mi escapulario. Me ha mordido en
el pecho. ¡Yo grité, grité! Pero nadie
me oía. Me muerde siempre en los pechos
y me los quema. Y Beatriz mostrábale a
su madre el seno de blancura lívida, donde
se veía la huella negra que dejan los la-
bios de Lucifer cuando besan. 31

Reaparece el tema del horror satánico y herético, con una intención también libidinosa y carnal, en el cuento titulado Mi hermana Antonia

(1909). El horror en éste lo produce un endemoniado estudiante de teología, y, culmina, como siempre que aparece el horror producido por el satanismo de un prelado, con la destrucción, la brujería y la muerte.

Ahora, en el arte expresionista, lo presenta con una nueva forma, pues no aparece como en la época decadente-simbolista, como la simple expresión de una sensibilidad morbosa, sino como una manifestación de las viejas leyendas, tradiciones y supersticiones céltico-galaicas, asociada, incluso a un clérigo, como si éste, en lugar de ser el sacerdote de Dios, fuera el sacerdote del diablo.

En Cara de plata (1922), el recién recibido poder satánico del Abad, le afecta incluso a su fisionomía, transformándolo en un ser con aspecto diabólico, infernal y esperpéntico:

Sobre la cruz de los albos caminos enmagrece
el bulto ensotonado del Abad. Bajo el cielo
estrellado el bonete perfila sus cuernos y el
brazo perfila su trazo negro de maldición y
anatema. (C.p. 108)

En el aspecto psicológico, la transformación es más intensa y horripilante, recordando, hasta cierto punto, el enfebrecido satanismo que anima a la Galana en El embrujado (1913), a través del cual irrumpía en la tragedia la crueldad y el horror. En la comedia, además, el elemento del horror cobra una importancia y una intensidad extremas, no sólo porque la invocación satánica procede de un prelado, sino también porque éste se convierte en un verdadero brujo, lo cual implica una renovación del tema, puesto que los brujos abundan menos que las brujas, según observa Michelet:

Sprenger said, before 1500: We should speak of the heresy of the Sorceress, not of the Sorcerers; the latter are of the small account. So another writer under Louis XIII: For one sorcerer, ten thousand sorceress. 32

El Abad tiene ahora los mismos poderes que la Galana y los utiliza de la misma forma que ésta en El embrujado (1913): para someter la voluntad de Blas de Míguez y obligarle a que aparente que está en trance de muerte. La pamea de la enfermedad es la disculpa del tonsurado para llevarle el viático al sacristán bajo palio, atravesando las tierras de los Montenegro.

Existe también, como en El embrujado (1913), un poder licantrópico de carácter canino. Esta metamorfosis la utilizaban los brujos y las brujas para llevar a cabo su venganza:³³

Con aullidos de can se azota las mejillas
el sacrílego tonsurado y el sacristán, enco-
gido, medroso, con la cabeza vuelta, corría
sobre los zuecos, bailón a la luna del cami-
no aldeano. (C.p. 111)

Hay otra metamorfosis, paralela a la del tonsurado, siendo ésta la de su víctima: el sacristán y su carácter felino; esta transformación que sufre el sacristán muestra el triunfo, a través de sus efectos, del poder de brujo y de sacerdote satánico del Abad. La sacristana observa la licantrópica de su esposo:

Ya te vuelve la política de rendir el alma.
Ahora vide en forma de gato escaparte por
los pies aquel maléfico que en tí estaba.
(C.p. 121)

Según observa Sanz Cuadrado "rara es la obra de Valle-Inclán donde

no aparezca un perro",³⁴ y, más raro es aún que el perro sea zalamero y juguetón, como, por una vez, lo son los perros del Abad de Brandeso, en El Marqués de Brandomín (1907), o, saltimbanquí, circense y esperpéntico, como aparece en Divinas palabras (1921), sino que se presenta, según se ha visto en las obras estudiadas con anterioridad, como un elemento que genera escenas de tremendo horror o de inusitada crueldad, cuando no de ambas, como por ejemplo, en la escena de Aguila de blasón (1907), preámbulo --en esencia-- de la violación de Liberata la Blanca:

Don Pedrito, sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo linajudo, azuza a sus alanos, que se arrojan sobre la molinera, y le desgarran a dentelladas el vestido, dejándola desnuda. Liberata, dando un grito, huye bajo el emparrado, y su carne tiene un estremecimiento tentador entre los jirones de la basquiña. Con los ojos extraviados se sube a un poyo para defenderse de los canes, que se alzan de manos aulladores y saltantes, arregañados los dientes feroces y albos. (A.b. 45)

En muchas ocasiones, el perro, o, en su lugar, los ladridos, se utilizan como un festón que principia o concluye un acto cruel y horrendo y, también, como un presagio que anuncia o revela algo horrrísono y anómalo.

Por otra parte, en un reducido número de casos, solamente, en Cara de plata (1922) y, por un momento, en el auto para siluetas Ligazón (1927), y, sobre todo, en Comedia de ensueño (1905) y en El embrujado (1913), el perro surge como un elemento que además de producir horror y crueldad, canaliza estas intenciones a través de un medio mágico-satánico, en cuyo caso recibe el apelativo de can, prefiriéndose esta denomi-

nación de raíz latina, a la de perro, de origen castellano.³⁵

Sin embargo, es el gato "que se asociará tantas veces con poderes e intenciones infernales",³⁶ el que siempre imprime, cada vez que aparece tanto en la narrativa como en la dramática valleinclanesca, una intención misteriosa, que nunca logra disfrazar su esencia macabra y demoníaca.

Rubia Barcia observa que el gato que tan profusamente aparece en la obra de Valle-Inclán, no procede --como opina Fernández Almagro-- de fuentes foráneas finiseculares:

aparece en Rosarito, como en Octavia Santino, el gato --enorme gato-- gatazo, maléfico y medroso, que, procediendo de Poe y Baudelaire, llega a ser el tótem de la literatura de fin de siglo. 37

sino, entre otras influencias, de la obra histórica de Benito Vicetto Los Reyes suevos de Galicia (1800):

Un gato enfurecido es nada menos que el símbolo o divisa de los suevos y al convertirse al cristianismo lo sustituyen por un dragón alado. De ahí y del papel que jueguen en el folklore gallego salieron, sin duda, los gatos de Valle-Inclán. 38

El gato como símbolo del mal aparece en el verso primero de la Clave XXI del Pasajero (1920), libro de poemas que representa la transición del simbolismo al expresionismo. En este verso, el gato, aparece asociado a su nacimiento, como ser de naturaleza perversa:

¡El gato que runfla! ¡La puerta que cruje!
 ¡La gotera, glo-glo-glo!
 ¡Solos en la casa! A la puerta ruge
 la bestia abortada cuando nació yo. 39

Otra influencia que pudo afectar esta profusión felina en la obra de Valle-Inclán, es el concepto típico tradicional, el cual considera que el gato es el "revestimiento predilecto del Demonio".⁴⁰

En Cuento de abril (1910) aparece, brevemente, una combinación felino demoníaca, que subraya un fondo de lujuria reprimida:

El demonio está siempre al acecho; de sus ojos de gato la maléfica chispa les enciende carnales deseos en el pecho. (C.a. 139)

Sin embargo, la primera vez que aparece el gato en la obra valleinclanesca, no es en la dramática, sino en la narrativa, en la novela inconclusa titulada El gran obstáculo (1892). De esta novela arranca el tema de los amores de Pondal y, más tarde, de Octavia Santino, los cuales serán objeto de los cuentos: Caritativa (1892) y Octavia Santino, incorporada a su primer libro Feminas (1895) y, de dos dramas: Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908).

De El gran obstáculo (1892) Valle-Inclán traspasó no sólo a Pedro Pondal, el protagonista, a los otros cuentos y dramas, sino que también utilizó "situations, descriptions, and even phrases",⁴¹ una de las cuales se refiere a un gato, cuyo aspecto fatídico introduce una nota de maléfico presagio en los cuentos y en los dramas:

Un enorme gato de color barcino, que dormía al amor del brasero, despertóse, enarcó el lomo herizado, sacó las uñas, giró en torno con diabólico maleficio, los ojos fosforescentes y fantásticos, y huyó con menudo trotecillo. 42

Reaparece el tema felino, siempre como preámbulo indicativo de una

escena cruenta y horripilante, en Rosarito, un cuento también incorporado al primer libro de Valle-Inclán Féminas (1895). El gato en el cuento es, junto a un grito sofocado, como un aviso del diabólico crimen, cargado de sexualismo que comete Don Juan Manuel de Montenegro, cuando asesina a la niña Rosarito. El subconsciente de la abuela de la niña, la condesa de Cela, adivina la escena de horror, al mismo tiempo que contempla un gato, que ve de la manera siguiente:

Un gatazo negro, encaramado en el respaldo de una silla, acéchala con ojos lucientes. La condesa siente el escalofrío del miedo. Por escapar a esta obsesión de sus sentidos se levanta y sale de la estancia. El gatazo negro la sigue maullando lastimeramente; su cola fosca, su lomo enarcado, sus ojos fosforescentes, le dan todo el aspecto de un animal embrujado y macabro. 43

Pero donde culmina el horror por medio de la exaltación de los poderes demoníacos, en cuanto que éstos se afelinan es en el cuento Mi hermana Antonia, incorporado a la colección Cofre de sándalo (1909). En la historia, el protagonista, Máximo Bretal, estudiante de teología, y cuya descripción física puede ser un posible precedente esperpéntico, consumido por el amor a Antonia, hace un pacto con el diablo para conquistarla, pero al no poder hacerlo acosa la casa convertido en gato, unas veces, mientras que otras, por medio de apariciones y desapariciones que aterrorizan a la madre de Antonia, hasta llegar a matarla:

Apenas puse la cruz en las almohadas, mi madre empezó a retorcerse, y un gato negro escapó de entre las ropas hacia la puerta. 44

Hay en el cuento, como en El embrujado (1913) y en Cara de plata (1922)

un caso de licantropía o poder para transformarse en un animal, en este caso felino, que utiliza Bretal, para vengarse de la madre de Antonia. En el cuento, como en la comedia bárbara es más intenso el horror que en El embrujado (1913) porque tanto el estudiante satánico, como el Abad sacrílego, utilizan su poder metamórfico para aterrorizar a la víctima y lograr que haga lo que quieren, como en Cara de plata (1922), o matarla, como ocurre en el cuento; mientras que la Galana no llega --como no sea al final de la tragedia, cuando todo lo tiene perdido-- a valerse del recurso, sino que simplemente se transforma en can, sin atentar la posesión.

En Cara de plata (1922), por su parte, el poder licantrópico lo experimenta el Abad, adquiriendo la forma de can, en cuanto realiza la invocación satánica y, consigue dominar al asustado sacristán al poseerle con la felina. Lo nuevo de la comedia bárbara, hasta el satanismo se esperpentiza, es que no se precisa de un ensalmador para que exorcie al brujo poseedor y deshaga el maleficio, como ocurre en Beatriz (1897) o en Mi hermana Antonia (1907). En este cuento, el horror culmina, por tener el exorcista que cortar un miembro del poseído, las orejas en este caso. Esta mutilación que pone una nota sangrienta al horror que desata el satanismo, la sufre el brujo poseedor, quien carecerá del miembro que se ampute a la víctima:⁴⁵

Y cuando partíamos, se apareció en el atrio,
con la capa revuelta por el viento, el estu-
diente de Bretal. Llevaba a la cara una venda
negra, y bajo ella creí ver el recorte san-
griento de las orejas rebanadas a cercén. 46

La presencia del gato, como la del perro y, en general, la de los

muchos animales que aparecen en la obra valleinclanesca (murciélagos, sapos, serpientes, etc.), tiene una intención que produce en el espectador no sólo horror y crueldad, sino también repugnancia y miedo. Por medio de todo este universo de animales acechantes, reptilescos y felinos, infernales, introduce Valle-Inclán en su obra, tanto en la narrativa como en la dramática, un mundo anómalo, de misterio y de superstición, que tiende a subrayar, de igual forma que lo hacen sus personajes, el doble sentimiento de terror que acosa al ser humano cuando contempla el más allá, junto a otro de absoluta desesperación en el de acá. Esta lucha constante del hombre en contra de lo que es, por ser de esa forma y no de otra, y su deseo aterrorizado por conocer lo ignoto, pone de relieve no sólo una preocupación existencial, sino también --por los medios que utiliza para expresarlo: deformación y anomalía-- su técnica expresionista: "As in all other expressionist works, distortion reveals essence".⁴⁷ Por otra parte, a través de estas preocupaciones temáticas y formales, alienta ya desde las Comedias bárbaras (1907-08), un claro precedente, con el Ubu, Roi (1896) de Jarry, del teatro del absurdo. Esta raíz del absurdo habrá de, paulatinamente, acusarse, hasta culminar, como veremos, en los melodramas para marionetas La cabeza del Bautista (1926) y La rosa de papel (1926).⁴⁸

El pacto satánico y sacrílego del Abad en Cara de plata (1922): "Satanás, te vendo el alma si me vales en esta hora. ¡No me espanta ni el sacrilegio!" (C.p. 109), no sólo muestra su intención vengativa, sino también la introduce a través de una visión de aquellarre, en la que la crueldad y el horror confluyen: la primera por el motivo vengativo y el

plan maquiavélico; el segundo, por utilizar unidos el conjuro satánico con un elemento sagrado: el viático bajo palio:

Lenta procesión de luces y manteos entraba por el rudo arco flanqueado con escudos y cadenas. Bajo palio, viene el sacrílego Abad de San Clemente. La capa de paños de oro, cuatro cuernos el bonete, y en las manos, como garras, la copa de plata con el del Sacramento. (C.p. 135)

La reacción de Don Juan Manuel ante la comitiva sacrílega que preside el Abad subraya, por un lado, la ironía y la burla:

El caballero, adusto, burlón, enigmático, hinca la rodilla en tierra y hace arrodillar a sus perros. (C.p. 136)

porque el viejo vinculero sabe que la mueca de muerte de Blas de Miguez no es más que una estratagema inventada por el Abad para vengarse: "Adi-vino tu tramoya, mal ordenado" (C.p. 136), y, por el otro, Don Juan Manuel utiliza también, un irónico arrepentimiento, que presiente el sincero de Romance de lobos (1908), con el sacrilegio, al arrancar el copón de las manos del clérigo para disolver la escena:

El caballero se pone en pie, con resolución soberbia, y arranca el copón del clérigo. (C.p. 137)

Esta hazaña horripilante y sacrílega que transpira de la reacción del caballero, es bien posible que Valle-Inclán la obtuviera de un hecho real en la historia de Galicia que aconteció en el siglo XIV, en 1366, durante el reinado de Pedro I de Castilla. La causa que produjo el acto, tan cruento como horrendo, se debió a la hostilidad que parecía sentir

el infante portugués, Don Fernando por el rey de Castilla, Pedro I, y que se inspiraba en que el portugués "aspiraba a la corona de Castilla".⁴⁹ El suceso que, probablemente, atrajo la atención de Valle-Inclán fue el asesinato del Arzobispo de Santiago, Don Suero de Toledo, cuando, bajo palio, desfilaba en la procesión que conmemoraba el día de San Pedro:

Don Pedro llegó a Compostela el día de San Juan (1366). A los pocos días, en el de San Pedro, un grupo de caballeros gallegos acaudillados por Fernán Pérez Churruchao y González Gómez Gallinato, asesinaron en la procesión al Arzobispo de Santiago, Don Suero de Toledo, y luego en la catedral al Deán Pedro Alvarez, que era pariente del Arzobispo. 50

Guerrero Zamora halla, en este gesto del caballero, otra confluencia con la tragedia bufa de Ghelderode Fastes D'Enfer (1929)⁵¹ aunque en esta sea la hostia la que el obispo embrujado Laquedeem escupe.⁵² No obstante, y a pesar de ésta y de otras innumerables coincidencias entre los dos autores, que el mencionado crítico apunta, hay una diferencia esencial entre ambos autores, y es que, en el universo dramático de Ghelderode no existe ninguna esperanza. Su criaturas escénicas más que aparecer deshumanizadas, como hasta cierto punto lo están las de Valle-Inclán, dan la impresión de no tener ningún aliento humano que se les pueda extraer. El teatro de Valle-Inclán "a pesar de sus semejanzas temáticas, barrocas y criaturales",⁵³ no se parece al del autor flamenco, porque éste

se ha contentado con presentar una visión ahistórica como espectáculo y como monstruosidad o di-

versión, la mayor parte de las veces, con su mezcla de kermeses y de apocalipsis terminal. 54

Apocalipsis que también existe en el de Valle-Inclán, pero con una intención más trágica que espectacular, porque el teatro valleinclanesco no destruye la vida por completo, es decir, la esperanza, mientras que el ghelderoniano lo aniquila todo, como observa Pérez Mínik:

No hay nada que corregir ni enmendar en el mundo inventado por Michel de Ghelderode. Después de su teatro viene el juicio final. 55

En esta escena de la procesión de luces inventadas por el Abad, y que tiene una cierta relación con la procesión de la Santa Compañía de Romance de lobos (1908), culmina el horror, no sólo por el sacrilegio que tanto el tonsurado como el vinculero perpetran, satánico en ambos casos, sino por las intenciones parricidas que acucian a Cara de Plata y que prestan una nota violenta a la escena de aquellarre:

Demudado y frenético, rompe en el atrio Cara de Plata. Divino de luna el yelmo de sus cabellos, y el hacha en el brazo desnudo, negra centella.

Cara de Plata
¡Padre, vengo a matarte!

Caballero
¡Bandido, no te detengas! ¡Descarga el brazo y ábreme el infierno. (C.p. 134)

El intento de parricidio que formula Cara de Plata, arrastrado por un deseo de venganza que surge porque su padre le ha robado y violado a su enamorada Sabelita, se utiliza en la trilogía bárbara como un resorte premonitorio de la actitud de los otros hijos del vinculero, los cuales,

movidos por la avaricia, más que por la lujuria, hacen que la crueldad, y sobre todo el horror, culminen cuando le matan al final de Romance de lobos (1908).

Al mismo tiempo, tanto el horror que presupone el gesto parricida de Cara de Plata, como la procesión sacrílega que dirige el Abad, así como la arrogante y soberbia disolución que efectúa Don Juan Manuel de la misma, tienen un significado de carácter apocalíptico, que apunta hacia el inmediato fin de una raza. Este anuncio del fin de los Montenegro, lo introduce en las comedias la derrota del Abad, a consecuencia de la cual quedan como únicos enemigos de Don Juan Manuel sus propios hijos, siendo, precisamente, a través de esta confrontación de carácter filial, por donde penetra en las comedias la nota de horror más aguda, puesto que el resultado no puede ser un sentimiento que mezcle la desesperación y el pánico, como observa el caballero, cuando finaliza la comedia Cara de Plata (1922): "Tengo miedo de ser el diablo" (C.P. 138), sino la aniquilación absoluta, como ocurre en Romance de lobos (1908):

El Caballero interpone su figura, resplandeciente de nobleza; los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo. Su mano abofetea la faz del segundón. Las llamas del hogar ponen su reflejo sangriento, y el segundón, con aullido, hunde la maza de su puño sobre la frente del viejo Vinculero, que cae con el rostro contra la tierra. (R.l. 803)

El horror culmina en la tragedia tanto más cuando los hijos cometen el parricidio, como cuando D. Juan Manuel tiene la visión premonitoria de su muerte y de la de su esposa, en la escena escalofriante de la Santa

Compañía en Romance de lobos (1908). En ella, Valle-Inclán, para desarrollar el horror apocalíptico que supone la directa confrontación con el más allá, utiliza medios en los que se interpenetran la magia negra y la superstición --de carácter tradicional-- con otros, más modernos, en los que intervienen fenómenos paranormales y psíquicos, por los que el autor estaba interesado desde sus primeras publicaciones.⁵⁶

La génesis de la escena de la Santa Compañía, comienza en un breve cuento titulado Don Juan Manuel, publicado en Los lunes de "El Imparcial", el 23 de septiembre de 1901. Después se incorporó, aunque con el final modificado, Don Juan Manuel no muere, a la Sonata de otoño (1902).⁵⁷

La segunda vez que aparece, una breve mención a la Santa Compañía, es en Aguila de blasón (1907), en palabras de la Pichona, las cuales revelan, por una parte, su miedo a los muertos y, por la otra, a través de la contestación de Don Farruquiño, la indiferencia que tanto los muertos como las cosas sagradas producen al estudiante de teología, actitud, que como se verá, descubre su perversidad:

La Pichona

¡Al cementerio! ¿Y a qué van al cementerio?
No será a rezar por los difuntos. ¡Mi alma,
así me diesen una onza de oro no iba de noche!
A un curmano de mi madre que hizo la
aventuranza de ir y traer un hueso se le apareció la Santa Compañía! . . . ¡Y de allí al
poco tiempo dio en ponerse amarillo como la
cera y murió!

Don Farruquiño

No tengas miedo, yo sé un exorcismo para la
Santa Compañía. (A.b. 115)

En Romance de lobos (1908), en donde el tema se desarrolla por com-

pleto, la intensidad del horror se logra, no sólo por la visión que ofrece la fatídica procesión:

Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía. El Caballero siente erizarse los cabellos en su frente, y disipados los vapores del mosto. Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia. La blanca procesión pasa como una niebla sobre las maizales. (R.l. 723)

sino también porque quienes forman este desfile de ultratumba son brujas, lo cual es, en contra de la creencia popular poco habitual:

Craro está que, a veces, a tradición popular confunde a procesión das ánimas cos cortexos de bruxas, mais istes mesmos casos demostran a existencia de dúas representacións independentes, que se misturan nalgún caso. 58

Sin embargo, la Santa Compañía de Romance de lobos (1908), para agudizar la nota horrrísona y escalofriante, está exclusivamente formada por brujas y presidida por una horrenda Madre Diablesa:

Otravoz

¡A todos nos dio la leche de sus tetas peludas la Madre Diablesa!

Muchas voces

¡La Madre coja, coja y bisoja, que rompe los pucheros! ¡La madre morueca, que hila en su rueca los cordones de los frailes putañeros, y la cuerda del ajusticado que nación de un bandullo embrujado! ¡La madre bisoja, bisoja corneja, que se espioja con los dientes de una vieja! ¡La madre tiñosa, tiñosa raposa, que se mea en la hoguera y guarda el cuerno del carnero en la faltriquera, y del cuerno hizo un alfiletero! ¡Madre bruja, que con la aguja que lleva en el cuerno cose los virgos en el Infierno y los calzones de los maridos cabrones! (R.l. 724)

Toda la visión está jalonada por el canto de tres gallos y, el diálogo --antes expresado por voces indefinidas ahora por brujas-- tiene una rima interna, que intensifica, en una especie de crescendo musical, el ambiente de horror:

¡Cantó el gallo blanco, pico al canto!
 ¡Canta el gallo pinto, ande el pico!
 ¡Canta el gallo negro, pico quedo! (R.l. 725)

La crueldad se acrecienta al unísono del horror, primero, por el cuidado proceso creativo que --paulatinamente-- expresan los tres cantos de gallo, los cuales recuerdan las tres negaciones de Pedro mientras Jesucristo ora en el huerto de Getsemaní, y, segundo, por medio del puente que las brujas construyen, para unir la vida que todavía conserva, con la muerte que el puente construido trae al Caballero:

Al través de una humareda espesa los arcos
 del puente comienzan a surgir en la noche.
 Las aguas, negras y siniestras, espuman bajo
 ellos con el hervor de las calderas del Infierno. Ya solo falta colocar una piedra, y las brujas se apresuran, porque se acerca el día. Inmóvil, en la orilla opuesta, el entierro espera el puente para pasar. . . . (R.l. 725)

El corro de brujas deja caer en el fondo de la corriente la piedra que todas en remolino llevaban por el aire, y huyen, convertidas en murciélagos. (R.l. 725)

La muerte del caballero no se verifica en este momento, primero porque amanece y las brujas no pueden terminar el puente, y, segundo, porque canta el gallo negro, el único que "es lo suficientemente poderoso para ahuyentar a todos los malignos visitantes de la noche".⁵⁹

La característica de fenómeno paranormal y psíquico se une a la utilización de la magia negra que implica una Santa Compañía formada por brujas, por un lado, a través del retorno del caballero a la realidad "como si despertase de un sueño" (R.l. 725), y, por el otro, por la significación que el sueño o visión de aquelarre produce en Don Juan Manuel, puesto que no sólo le revela la muerte de su esposa: "Ha muerto. Esta noche he visto su entierro, y lo que juzgué el río era el mar que nos separaba" (R.l. 729), sino también la suya: "Después de haber visto las luces de la muerte, no quiero ver otras luces si debo ser de Ella" (R.l. 726).

Este anuncio de la muerte inmediata, que en las Comedias bárbaras (1907-08-21) introduce la Santa Compañía, no será --por un lado-- la última vez que Valle-Inclán lo utiliza, puesto que reaparece en Luces de Bohemia (1920),⁶⁰ y, por el otro, no es nuevo ni en España ni en su literatura, puesto que tanto Don Juan Tenorio,⁶¹ como Don Felix de Montemar, ese diabólico estudiante,⁶² ven su propio entierro. En los tres casos, como en el de Don Juan Manuel, la fúnebre visión premonitoria, es la clave de su destino.

Por otra parte, la visión fatal muestra la filiación donjuanesca de Don Juan Manuel, cuyo mito Valle-Inclán aborda de nuevo en la trilogía bárbara,⁶³ como antes lo hizo en torno a la figura de El Marqués de Bradomín, pero con una intención que subraya, más que la voluptuosidad decadente y pervertida que rodeaba al Marqués y que tendía hacia la crueldad, otra, que es violenta y bárbara, y cuyo enfoque se centra en el horror. La muerte para el Marqués de Bradomín es una aventura lujuriosa y exci-

tante, mientras que para Don Juan Manuel representa una angustiosa desesperanza, la cual no nace del temor a perder la vida, sino de la certidumbre que su muerte finiquita un momento histórico, una raza y un símbolo.

La crueldad y el horror en las Comedias bárbaras (1907-08-21) no aparecen como dos elementos separados que ocasionalmente confluyen, como, por lo general se muestran en las obras estudiadas con anterioridad.

Si se enfocara exclusivamente el elemento del horror en la trilogía, se vería que no precisa de un lento proceso psicológico, como en Voces de gesta (1912), o, de un cuidado y cruel plateamiento para que estalle, como en El embrujado (1913).

Si se hiciera lo mismo con la crueldad, se vería que tampoco se utiliza una pauta morosa para desarrollarla, como reclamaba el ambiente de crueldad que transcendía de El embrujado (1913), o, del trans fondo bélico que imperaba en Voces de gesta (1912). La crueldad en la trilogía bárbara se confunde con tremenda intensidad y velocidad con la violencia, puesto que, como observa el mismo autor, comentando la angustura de espacio que hay en las pinturas del Greco, en las comedias la "angostura es de tiempo".⁶⁴ Por consiguiente, esta confluencia velocísima de la crueldad con la violencia, une a aquella con el horror, el cual brota en las comedias preponderante y desenfrenado.

Si un director escénico pusiera de relieve --en un montaje-- esta velocidad de emociones y su explosión inmediata, no haría más que mostrar la extraordinaria coincidencia que la comedia bárbara tiene con los postulados que en 1928 dictara Artaud en su Le Théâtre et son Double:

Je propose donc un théâtre ou des images
physiques violentes broient et hypnotisent
la sensibilité du spectateur pris dans le
théâtre comme dans un tourbillon de forces
supérieures. . . . Un théâtre qui abandonnant
la psychologie raconte l'extraordinaire. . . . 65

Un medio para obtener este estallido de horror se logra a través
del robo a la casa del padre con un asalto personal al mismo, que subra-
ya el carácter sanguinario y cruel de los hijos del vinculero:

La Roja
¿Quién llama?

Caballero
¡Cuidado con abrir! Asoma una luz para
verles la cara a estos sicarios.

Sabelita
¿Qué sucede?

La Roja
¡El amo! ¡El amo rodeado con una gavilla
de ladrones! (A.b. 19)

Otro robo que puede ser más horrendo todavía, es el asalto que Don Farruquiño y Don Pedrito realizan a la capilla en donde, aún caliente, yace el cuerpo recién enterrado de su madre, Doña María. En este caso, el horror, por profanarse un lugar sagrado, muestra con extraordinaria claridad no sólo la avaricia que corroe a los Montenegro, sino también la calidad moral de Don Farruquiño, el más perverso de todos, quien, próximo a ordenarse, no para en mientes en ésta y en otras fechorías.

Esta pasión de avaricia y de robo, autodestructora, que acucia a los Montenegro, halla ecos literarios en la literatura universal en King Lear,⁶⁶ y, en la española, en la leyenda de El Comte Arnau.⁶⁷ En cada caso, como

en las comedias, cuando el bandidaje está perpetrado por los hijos, pierde, por una parte, el halo romántico que acompaña al mito del bandido, y, por la otra, infunde al acto del latrocinio no sólo una característica pervertida y repugnante, sino también un sentimiento "contra natura" que ni el más vil ratero, ni el más refinado ladrón pueden inspirar.

El tema del bandido siempre que aparece genera la crueldad más depurada o el horror más terrible, cuando no se mezclan ambos sufrimientos, como causan los hijos de Don Juan Manuel en las comedias. No es, sin embargo, nuevo el tema en la obra valleinclanesca, puesto que aparece por primera vez en Comedia de ensueño, breve pieza que incorporó a Jardín novelesco (1905). En ésta, el tema del bandidaje tiene un tono que pone de relieve las fuerzas inescrutables del misterio y de la superstición que son las que forjan el destino enloquecido del bandido. En Sacrilegio, uno de los autos para siluetas del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927), el tema recobra un significado también supersticioso, pero que se desprende, como en Divinas palabras (1920) lo hace el perdón, de una interpretación atávico-pagana de la religión. Finalmente, Valle-Inclán vuelve a tratar el tema en la serie de El ruedo ibérico (1927), pero infundiéndole una preocupación que subraya, más que la avaricia o la lujuria, como en la trilogía bárbara, una intención de tipo social.

En cada caso, el horror del robo o del secuestro, aparece estrechamente unido al acto de rapiña propio del forajido. Sin embargo, en las comedias, por perpetrarse en contra del padre, induce al elemento del horror a que se eleve a un cenit a que raramente aboca cuando lo produce

un extraño. Es como el deseo carnal que se torna horrísono, en cuanto que es incestuoso.

Culmina el horror cuando lo desarrolla el tema del bandidaje filial, con el saqueo y profanación de la capilla en donde yacen los restos de Doña María, recientemente enterrada en la jornada segunda de Romance de lobos (1908). Los ladrones, en este caso, son Don Pedrito y Don Farruquino, quien además por ser estudiante de teología, agudiza con más intensidad el horror de la profanación. Al mismo tiempo, su actitud despreocupada, conocedor de los lugares y de las cosas sagradas, introduce una nota irónica y burlona que hace más repugnante y depravada su personalidad y que contrasta con la reacción supersticiosa, mezcla de terror y de complejo de culpabilidad, de su hermano Don Pedrito, quien cree ver a su madre salir de la sepultura, que indiferente, pisa el futuro sacerdote:

Don Pedrito
¡Hermano, sal de ese pozo negro. Llega, y te
daré los brazos. Pero no pises sobre la se-
pultura. ¡Qué se levanta! . . . ¡Qué se levanta!
. . . ¡Qué se levanta! (R.l 571)

La aparición de un muerto tiene, por lo general, en la dramática valleinclanesca, una intención de venganza y de muerte, como ocurre en el cuento Del misterio de la colección Jardín umbrío (1905). Sin embargo, las dos apariciones que experimenta Don Pedrito tienen una intención protectora y de aviso de que está en pecado mortal. La primera aparición solamente la experimenta Don Pedrito, mientras que la segunda, que impide que el primogénito ataque a El Pobre de San Lázaro, decidido defensor y, por fin, vengador de la inmediata muerte del Caballero, la ve también el público:

Con lento andar, de una humildad fuerte y solemne, avanza El Pobre de San Lázaro. El capote de soldado que le cubre parece aumentar la expresión trágica de aquella figura gigante y mendiga. Don Pedrito retrocede, estremecido, y arroja el bordón lejos de sí. Detrás del pobre está la sombra de doña María. (R.l. 753)

El tema del bandidaje y del robo, adquiere en las Comedias bárbaras (1907-08), un carácter grotesco, verdadero germen esperpéntico, que se desprende de la escena en que Cara de Plata y Don Farruquiño penetran en un cementerio, en Aguila de blasón (1907) con el propósito de robarse un cadáver para, una vez despellejado, venderlo, nada menos que al Seminario, en donde estudia para sacerdote Don Farruquiño. La escena, que cuidadosamente planea el futuro cura, y de cuyo preparativo se transpira un sentimiento de indiferencia que implica crueldad, no es experiencia nueva para el futuro sacerdote, aunque sí para Cara de Plata:

Vamos al cementerio de la Venerable Orden Tercera. Se trata de hacernos con un esqueleto para venderlo al Seminario. Yo tengo hablado y están deseándolo, porque no vale nada el que hoy tenemos en el aula de Historia Natural. Es un esqueleto formado con huesos reunidos poco a poco y que no se corresponden. Las tibias, una es de enano y otra de gigante. ¡Buen esqueleto el que yo he vendido cuando estudiaba en el Seminario de Santiago. (A.b. 116)

El horror no irrumpe exclusivamente en la escena por lo que roban: Un cadáver casi momificado; ni a consecuencia de dónde lo roban: en un cementerio; ni, en último caso, por la intención lucrativa que les anima en su hazaña macabra, sino que lo hace a través de la visión de contraste que establece, por un lado, el cocimiento del cadáver para que se

despelleje, y, por el otro, el refocilamiento a que, frenéticos, se entregan la Pichona y Cara de Plata, mientras que Don Farruquiño contempla la doble incineración: la que consume el amor y la que consume el pin-gajo, con una actitud que no elude ni el placer ni la burla:

Don Farruquiño
¿No hay sitio para mí?

Cara de Plata
Ya tienes tu pareja en el caldero.
(A.b. 123)

La burla, esa esencia esperpéntica, se pone aún más de manifiesto, por el pudor incongruente que posee a la Pichona, quien para impedir que el sacerdote contemple su placer, derriba el candil, quedando la escena delineada por sonidos dispares: unas veces de horror, en cuanto los produce:

. . . el hervir del agua y el voltear del cuerpo que cuece en el caldero, asomando unas veces la calavera aún recubierta por la piel, y otras una mano de momia negruzca y engarabitada. (A.b. 123)

y, otras, de goce sexual, y que emiten la Pichona y Cara de Plata, surgiendo de esta dispar combinación lo grotesco.

Este cocimiento de un cadáver, que Don Farruquiño considera de bruja:

¡Un rayo me parta si no es el cuerpo de una bruja! Está como mojama dura y no es posible hacerle soltar los huesos. Le doy con las tenazas y suenan como en una pandera vieja. La otra vez, me acuerdo que apenas echamos el cuerpo a cocer se quedaron mondos los huesos. Es lo que hacen los rabadanes para limpiarlos del sebo. ¡Un rayo me parta si no es una bruja!
(A.b. 123-124)

era una práctica común de la magia negra y entre las mismas brujas, quienes acostumbraban "mutila(r) horrendamente los cadáveres para fabricar hechizos".⁶⁸ Lo nuevo de este tratamiento del tema hechicerial, es que Valle-Inclán lo tergiversa, como hará en otra ocasión, convirtiéndolo en material estético, con el único propósito de obtener un efecto horrendo y grotesco. Es obvio que los hermanos no roban el muerto con la intención de "fabricar hechizos": ni la Pichona ni Cara de Plata precisan de una pócima afrodisiaca, para dar a luz su placentero acto, sino, por el contrario, el robo de la momia y su consiguiente hervimiento, más que estar motivados por un fin sexual vengativo, lo están por la avaricia.

El otro acto de bandidaje de las Comedias bárbaras (1907-8-21), lo desarrolla Don Juan Manuel, con una finalidad que si en principio tiene una cierta repercusión romántica: el vinculero evite la violación de Sabelita por el Fuso Negro en la primera comedia Cara de plata (1922), encierra, en el fondo, un afán de posesión erótico feudal por su ahijada y cuyo salvamento implica, al mismo tiempo, su condenación, puesto que se convierte en su barragana:

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

Sabelita
¿Padrino, a dónde me lleva?

Caballero
¡Conmigo para siempre!

Sabelita
¡Para siempre! . . . (C.p. 77-78)

Lo atractivo y lo inusitado de este rescate que --a su vez-- es un secuestro, estriba en que Don Juan Manuel interrumpe el conato de violación y, por lo tanto, el horror, que intenta llevar a cabo el Fuso Negro, ese personaje, verdadero embajador de Satanás:

¡Toupouroutou! ¡Qué blanca eres! Dáme una vicada, concho. Madre, santísima, qué virgo tienes. (C.P. 77)

Si esta violación que se presenta en Cara de Plata (1922), es mucho menos violenta y cruel que la realizada por Don Pedrito en la comedia siguiente, se debe a que en aquélla no existe la grandiosidad épica que renacía a través del cruento acto de Aguila de blasón (1907), introducido en la misma, no sólo por la actitud de Don Pedrito quien

Bajo la vid centenaria revive el encanto de las epopeyas primitivas, que cantan la sangre, la violación y la fuerza. Liberata la blanca suplica y llora. El primogénito siente como un númen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas: llegando a donde la molinera, le ciñe los brazos, la derriba y la posee. Después de gozarla, la ata a un poyo de la parra con los jirones que aún restan de la basquiña, y se aleja silbándole a los perros. (A.b. 45)

sino también por las dentelladas de los fieros alanos. Sin embargo, no por carecer la violación de Cara de Plata (1922) de estos ingredientes violentos, decrece el horror, puesto que éste penetra en la escena, por un lado, a través de la violencia del acto mismo: la violación; por el otro, por medio del ser satánico que la intenta: el Fuso Negro; y, sobre todo, por el lugar sagrado en donde pretende realizarlo: el atrio de una iglesia.

En el romántico pórtico, bajo los santos de
 piedra, el fálico triunfo, la risa en baladros,
 los ojos en lumbre, la greña frenética. Sabeli-
 ta, con un grito, invoca al lejano caminante de
 los caminos crepusculares. (C.P. 77)

Por consiguiente, si del horror de la violación de Aguila de blasón
 (1907), se desprendía una intensa nota de violencia sanguinaria que ten-
 día a subrayar el carácter de épica grandiosidad del mismo, en el falli-
 do intento de violación que se presenta en Cara de Plata (1922), el horror
 se pone de relieve a través de contrastes que implican una deformación
 grotesca y esperpéntica, como una macabra pesadilla. La vitalidad del
 horror de esta escena penetra por medio del sacrilegio y de la profa-
 nación.

Un personaje que se especializa en el sacrilegio y la profanación,
 más incluso que el herético Abad es el Fuso Negro, quien aparece en la
 tragedia, unas veces, como emisario del Diablo y, otras como si lo fuera.
 El mismo personaje, que entremezcla hasta cierto punto características
 de loco, de bufón y de trasgo, indica su filiación demoníaca, cuando el
 orgulloso prelado reclama la asistencia de Satanás:

Abad
 . . . ¡Acúdeme, Satanás!

Fuso Negro
 ¡Presente, mi capitán

Sobre el albo camino baila el loco su baile
 frenético, y una bolsa de monedas hace saltar
 en el roto bonete cismático. Pasa en una
 ráfaga ante el sacrílego Abad de San Clemente.
 (C.P. 112)

El satanismo de Fuso Negro es importante en la tragedia, no sólo

porque directamente produce escenas de horror que revelan una innata actitud cruel y perversa, movida por la lujuria y la avaricia, sino también porque arrastra, por un lado, a que Cara de Plata atente el parricidio, y, por el otro, intensifica el sufrimiento y la culpabilidad de Don Juan Manuel, cuando trata de convencerle que ha sido una fuerza diabólica, la que adquiriendo, primero, un aspecto masculino, de íncubo y, segundo, de demonio con aspecto femenino, lo que es, de súcubo, ha gestado a sus hijos, los cinco lobeznos en verdaderos monstruos satánicos, los que solamente pueden producir dolor y miseria, horror y destrucción:

Fuso Negro

Los cinco mancebos son hijos del Demonio Mayor. A cada uno lo hizo un sábado, filo de medianoche, que es cuando se calienta con las brujas, y todo rijoso, aullando como un can, va por los tejados quebrando las tejas, y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empuñarlas con una trampa que sabe. Sin esa trampa, que el loco sabe también, no puede tener hijos. Y las mujeres saben que tienen encima al enemigo, porque la flor de su sangre es fría. El Demonio Mayor anda por las ferias y las vendimias, y las procesiones, con la apariencia de una moza garbada, tentando a los hombres. Frailes y vinculeros son los más tentados. ¡Ay hermano, cuántas veces habremos estado con una moza bajo las viñas, sin cuidar que era el Demonio Mayor de los Infiernos! El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria, y luego, dejándonos, dormidos, vuela por los aires. . . . Con la misma apariencia del marido se presenta a la mujer y se acuesta con ella. ¡Cata la trampa, porque entonces tiene el calor del hombre la flor de su sangre y puede empuñar! Al Señor Mayorazgo gustábanle las mozas, y por aquel gusto, el Diablo hacíale cabrón y se acostaba con Dama María.

(R.1 793)

Sin embargo, esta opinión sobre el demonio íncubo y súcubo de Fuso Negro,

no corresponde con los preceptos que dicta la magia negra, según demuestra Speratti Piñero:

Tales conceptos se encuentran en las Quaestiones quodlibetales de Santo Tomás de Aquino, quien los tomó de un teorizador de Bizancio; pero Santo Tomás agrega que la progenie nacida de semejantes uniones es hija, no del Demonio, sino del hombre a quien desposeyó. 69

De esta forma vuelve Valle-Inclán a tergiversar el concepto tradicional de la magia, como antes hizo en la escena del cocimiento del cadáver, y que muestra hasta qué punto los poderes diabólicos son utilizados por el autor como material estético, con el propósito de producir el elemento de la crueldad y sobre todo el del horror.

Esta nota intensa de horror que irrumpe en las Comedias bárbaras (1907-08-21) afectando a todos los personajes, coincide con la intención que Jarry infundió al monstruo patafísico Ubú, epicentro de la serie de dramas de Ubu, Roi (1896), la primera y la más famosa de la misma. Guerrero Zamora observa que "Ubu, ventosa que chupa toda la iniquidad humana, abre el camino del nuevo teatro del terror".⁷⁰

Valle-Inclán, por su parte, inaugura en el teatro español, a partir de las Comedias bárbaras (1907-08-21), esa corriente europea del terror que habría de culminar en el teatro de absurdo y, que, además siempre adelantándose no sólo dentro de España sino allende sus fronteras, culminaría en la sátira social, política, religiosa y de costumbres que el esperpento ofrece desde 1920.

Por su parte, esta intención crítica, que en las comedias todavía es anacrónica por el mundo feudal hacia el que se enfoca, se proyecta a

través del Fuso Negro, un personaje tan de profunda actualidad como el Ubú de Jarry, con el que comparte similares inclinaciones destructoras, puesto que ambos están movidos por los mismos apetitos de lujuria y de codicia, y ambos personajes aniquilan toda clase de sentimentalismo catártico, que intuye la experiencia brechtiana, proponiendo, como exclusiva clave psicológica el propio placer e interés.

Sin embargo, existe una profunda diferencia entre el terror que Ubú desata y el horror que el Fuso Negro alienta. En el caso de Ubú, según continúa Guerrero Zamora "la impresión terrorífica es fruto de la reflexión",⁷¹ mientras que el horror del loco valleinclanesco es de procedencia satánica.

Muy otro es el caso de Don Galán, verdadero Bufón carnavalesco, personaje por el que Valle-Inclán sintió una poderosa atracción. Su primera forma aparece en la narrativa, en el cuento incorporado a Féminas (1895), titulado Tula Varona. En el cuento el bufón se llama Trinito. Por su parte, el don Galán de la trilogía bárbara, que ha evolucionado y se ha esperpentizado, es posible que proceda, según observa Rubia Barcia de la novela de Benito Vicetto Rojín Rojal (1857): "Giral, el idiota, se fundirá en parte con don Galán de Aguila de blasón".⁷²

Guerrero Zamora, a su vez, encuentra resonancias de Don Galán en la obra del flamenco Michel de Ghelderode.⁷³ Sin embargo, Don Galán se diferencia del Folia ghelderoniano de Escorial (1927), en que bajo "la gran risa de una careta de cartón" (A.b. 35) se escamotea una intensa humanidad, que nunca se observa en el de Ghelderode. El bufón de éste no es capaz de amar. Actúa por pánico y por terror, mientras que el esper-

pentizado Don Galán, no sólo no intenta asumir la personalidad de su señor durante el juego escénico, como en Escorial (1927), sino que se convierte en la conciencia del caballero: "Don Galán, con sus burlas y sus insolencias, edifica mi alma, como don Manuelito edifica la tuya con sus sermones" (A.b. 71).

El elemento de la crueldad aparece en las Comedias bárbaras (1907-08-21), sujeto al horror, por la explosividad de éste, mostrándose en algunas ocasiones a través de las actitudes de los personajes.

Don Juan Manuel, por ejemplo, trata con extrema crueldad, precisamente, a aquellos que más le quieren. Tal es el caso de Doña María, su esposa y mejor víctima, según observa el propio personaje:

¡Por mi que fui su verdugo! Sin embargo la quería, y, si vuelvo los ojos al pasado, no encuentro en mi vida otro pecado que haber hecho una mártir de mi pobre mujer. (R.l. 740)

No trata con más consideración y menos crueldad a Don Galán, quien, a veces, podría envidiar a los perros más estimados que él.

Sin embargo, es otra mujer, Sabelita, su ahijada y barragana, la que sufre con casi tanta intensidad como Doña María la crueldad y la iracundia de Don Juan Manuel, al ser postergada por Liberata la Blanca.

Esta acción cruenta del caballero, establece, por una parte, una serie de escenas de ritmo fragmentado y veloz, expresionista, en las que se revive el destierro de la mujer enamorada, expuesta a los azares y peligros de la vida y que recuerda un tanto la sucesión de acontecimientos cruentos por los que atraviesa la heroína de la novela del Marqués de Sade Justine, ou les Malheurs de la Vertu (1791),⁷⁴ y, por la otra, introduce

la crueldad egoista de Liberata la Blanca, a través del mal de ojo que ésta le encarga a la Saludadora de Céltigos, para que Sabelita no regrese, y, de esta forma, no pierda la posición de ama, recién adquirida.

El otro personaje que surge en la trilogía paulatinamente avasallador es el pueblo, formado por los mendicantes, que ya se vieron, bordeando la acción principal, en El Marqués de Bradomín (1907), más los criados y los pescadores.

La importancia de este personaje multitudinario es extrema en la dramática valleinclanesca en general y, en particular, en Divinas palabras (1920), en donde es el único protagonista.

En las Comedias bárbaras (1907-08-22) es importante porque este grupo informe, al que el vinculero pretende redimir de su miseria

La redención de los humildes hemos de
hacerla los que nacimos con ímpetu de
señores cuando se haga la luz en nuestras
conciencias. (R.l. 744)

es el mismo que venga su muerte, matando al parricida asesino:

La hueste de siervos se yergue con un
gemido y con él se abate, mientras que los
ojos se hacen más sombríos en el grupo pálido
de los mancebos. Y de pronto se ve
crecer la sombra del leproso, poner sus manos
sobre la garganta del segundón, luchar
abrazados, y los albos dientes del lobo y
la boca llagada, morderse y escupirse.
Abrazados, caen entre las llamas del hogar.
Transfigurado, envuelto en ellas, hermoso
como un haz de fuego, se levanta El Pobre
de San Lázaro. (R.l. 803)

La diferencia básica entre El embrujado (1913) y las Comedias bárba-

ras (1907-08-22), es que en aquélla, Pedro Bolaño no es artífice de su destino y sufre, sin poderlo evitar, la crueldad y el horror que este le depara, como ocurre en la tragedia clásica, mientras que los Montenegro en la trilogía, deciden su propio destino, que no es otro que el de su destrucción. El horror de los dos dramas, se diferencia también en que en las comedias, culmina a través de un arranque que entremezcla la herejía con la lujuria, el sacrilegio con el satanismo, mientras que en El embrujado (1913), el horror es exclusivamente satánico.

Finalmente, las Comedias bárbaras (1907-08-22), son dramas clave dentro de la producción dramática valleinclanesca, no sólo por la intensidad del horror y de la crueldad, sino también porque aflora en ellas una rica y renovadora semilla, cuyo fruto va a ser la esencia de una preocupación existencial, de una proyección expresionista y del esperpento.

Estas nuevas tendencias, así como los elementos del horror y de la crueldad, culminarán, como se verá, en los dramas que Valle-Inclán produce a partir de la segunda década del presente siglo.

CAPITULO TERCERO

NOTAS

¹ Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo). (New York: Las Americas Publishing Co., 1967), p. 88.

² José S. Crespo Pozo. Heráldica de Galicia. Blasones y linajes de Galicia. (Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1957).

La crueldad se expresa en los mismos títulos específicos de las dos primeras comedias publicadas, por dos animales de presa: El águila, en Aguila de blasón y el lobo en Romance de lobos. Estos dos animales de presa, símbolos de la crueldad, son además los más constantes y representativos de la heráldica gallega, la cual de este modo une en su escudo la crueldad al valor. El águila adorna el escudo de los Acha, Acebedo, Aguiar, Aldao, Alducín, Alvarado y tantos otros que sería interminable la lista; el lobo está en los escudos de los Acevedo, Aponte, Altamira, Moscoso, Mosquera y numerosos más, de una larga lista de nombres heráldicos gallegos.

Para más información sobre la heráldica gallega, véase el citado libro.

³ Emilio González López, op. cit., p. 72.

⁴ José Rubia Barcia. Bibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936). (Los Angeles: University of California Press, 1960), p. 18.

⁵ Obdulia Guerrero. "Sobre las Comedias bárbaras". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August 1966), pp. 471-472.

⁶ Ibid., p. 471.

⁷ Guillermo Diaz-Plaja. Las estéticas de Valle-Inclán. (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1965), p. 199.

⁸ Publicada en el periódico liberal de Madrid El Globo el 2 de octubre de 1891. Véase William L. Fichter. Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. (México: Ediciones del Colegio de México, 1952), p. 65.

⁹ Ibid., p. 68.

¹⁰ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1967), Tomo I, p. 605. Las citas de las Comedias bárbaras aparecen en el texto con las siglas correspondientes, habiéndose utilizado los siguientes textos: Cara de Plata (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1970), Aguila de blasón (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1964), Romance de lobos de Obras escogidas (Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1967), Tomo I.

¹¹ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas, p. 601.

¹² Ibid., p. 618.

¹³ Neal A. Wiegman. Leer es ver volver. Un enfoque crítico del cuento hispánico. (New York: Van Nostrand Co., 1973), p. 87.

¹⁴ Ramón del Valle-Inclán. La Marquesa Rosalinda - El Marqués de Bradomín. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1971), p. 210.

¹⁵ Emilio González López, op. cit., p. 77.

¹⁶ Rivas Cherif, Cipriano. "Apunte de crítica teatral: La comedia bárbara de Valle-Inclán". España (Madrid), Feb. 16, 1924, núm. 409, p. 8.

¹⁷ Ramón del Valle-Inclán. La Marquesa Rosalinda - El Marqués de Bradomín, p. 196.

- 18 Emilio González López, op. cit., p. 78.
- 19 Emilia Pardo Bazán. Obras completas (Novelas y cuentos). (Madrid: Aguilar S.A., 1964).
- 20 Obdulia Guerrero, art. cit., p. 468.
- 21 José Rubia Barcia. "Valle-Inclán y la literatura Gallega". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXI, 2 (1955), p. 112.
- 22 Ibid., p. 122.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid.
- 25 José Alberich. "Cara de Plata, fuera de serie". Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool), Vol. XLV (1968), p. 304.
- 26 José Rubia Barcia, art. cit., p. 122.
- 27 Emilio González López, op. cit., p. 86.
- 28 Ibid., pp. 72-86-217-227.
- 29 Para la evolución del tema del satanismo véanse: Mario Praz. La carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica. (Firenze: Biblioteca Sansoni, 1969). Véase en especial el capítulo II: Le metamorfosi di Satana, pp. 49-84. Para ver la importancia del tema dentro del decadentismo y en Valle-Inclán, consúltese el interesante artículo de Robert Marrast. "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de otoño". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August 1966), pp. 482-492. Véase también: Alfredo Maille-

fert. "El diabolismo de Valle-Inclán". Universidad (México, D.F.), Vol. I, 1 (1936), pp. 21-22.

³⁰ "Abade" en gallego significa: "El cura párraco en muchas localidades rurales gallegas". Eladio Rodríguez González. Diccionario Enciclopédico gallego-castellano. (Vigo: Editorial Galaxia, 1958).

³¹ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. Tomo I, p. 555.

³² Jules Michelet. Satanism and Witchcraft. (New York: The Citadel Press, 1939), Introduction, p. VII.

³³ Emma S. Speratti-Piñero. El ocultismo en Valle-Inclán. (London: Tamesis Books Limited, 1974), p. 113.

³⁴ María Antonia Sanz Cuadrado. "Flor de santidad y Aromas de leyenda. Estudio comparativo". Cuadernos de Literatura Contemporánea (Madrid), 18 (1946), p. 506.

³⁵ "Perro" es vocablo exclusivo del castellano, de origen incierto; son imposibles por razones fonéticas las etimologías célticas e ibéricas que se han propuesto. Juan Corominas. Diccionario crítico etimológico de la lengua Castellana. (Berna: Editorial Francke, 1954).

³⁶ Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 11.

³⁷ Melchor Fernández Almagro. Vida y literatura de Valle-Inclán. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1966), p. 29.

³⁸ José Rubia Barcia, art. cit., p. 115.

³⁹ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. Tomo I, p. 1264.

⁴⁰ Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 59.

- 41 José Rubia Barcia, op. cit., p. 5.
- 42 Simone Saillard. "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán". Bulletin Hispanique, LVIII (1955), p. 426.
- 43 Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. Tomo I, p. 617.
- 44 Ibid., p. 584.
- 45 Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 114.
- 46 Ramón del Valle-Inclán, op. cit., p. 588.
- 47 Walter H. Sokel. The Writer in Extremis. (Expressionism in Twentieth-Century German Literature. (California: Stanford University Press, 1959), pp. 61-62.
- 48 Emilio González López. "El melodrama expresionista de Valle-Inclán y el extrañamiento dramático". Estudios escénicos. Cuadernos de investigación teatral (Barcelona), núm 21, septiembre 1976, pp. 96 y 97.
- 49 Emilio González López. La insumisión gallega. Mártires y rebeldes. (Buenos Aires: Editorial Citania, 1963), p. 96.
- 50 Ibid., p. 97.
- 51 Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors-Editor, 1961), Tomo I, p. 174.
- 52 Michel de Ghelderode. Teatro. (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1956), p. 249.
- 53 Domingo Pérez Minik. Historia del teatro europeo contemporáneo. (Madrid: Editorial Guadarrama S.A., 1961), p. 287.

- ⁵⁴ Ibid., p. 287.
- ⁵⁵ Ibid.
- ⁵⁶ William Fichter, op. cit., p. 26.
- ⁵⁷ Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno. (Madrid: Espasa-Calpe, 1969), p. 55.
- ⁵⁸ Vicente Risco. "Etnografía: Cultura espiritual". En Historia do Galicia (Ed.) R. Otero Pedrayo. (Buenos Aires: Editorial Nós, 1962), p. 425.
- ⁵⁹ Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 54.
- ⁶⁰ Ramón del Valle-Inclán. Luces de bohemia. (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), pp. 108-9.
- ⁶¹ José Zorrilla. Don Juan Tenorio. (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1951).
- ⁶² José de Espronceda. Obras completas. (Madrid: Ediciones Atlas, 1954).
- ⁶³ Alfonso Reyes. Obras completas de Alfonso Reyes, IV. (México, D.F.: Letras Mexicanas-Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 405. En una carta que dirige a Alfonso Reyes, Valle-Inclán expone las nuevas ideas, sobre el viejo mito:

He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de Don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallego de frontera. El

impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto. El Convidado es, por sólo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega; no tiene ningún dogma, no descrea de Dios; es irreverente con los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a Cara de Plata. Es un juego con la muerte, un disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma que hace el sacristán. . . . Pero, a fuerza de hacer el fantasma se acaba siéndolo. A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla y de fingirla, la muerte llega. Y comienza Romance de lobos. La muerte llega con sus luces, con sus agujeros, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer Don Juan --Don Galán en el romance viejo-- es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega.

⁶⁴ Ibid., p. 406.

⁶⁵ Antonin Artaud. Oeuvres complètes IV. (Paris: Editions Gallimard, 1978), p. 80.

⁶⁶ Ramón María Tenreiro. "Romance de lobos". La lectura (Madrid), Vol. VIII, 1 (1908), pp. 431-432.

⁶⁷ Guillermo Diaz-Plaja, op. cit., p. 196-197.

⁶⁸ Julio Caro Baroja. Las brujas y su mundo. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1973), p. 52.

⁶⁹ Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 63.

⁷⁰ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 31.

⁷¹ Ibid.

⁷² José Rubia Barcia, art. cit., p. 121.

⁷³ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 173.

⁷⁴ Donatien-Alphonse-François de Sade. Oeuvres complètes. (Paris: Tete de Fevilles, 1973), 16 vols.

CAPITULO CUARTO

EL NUEVO SIGNIFICADO DEL HORROR Y DE LA CRUELDAD EN EL EXPRESIONISMO:

TRAGICOMEDIA Y ESPERPENTO

CAPITULO CUARTO

EL NUEVO SIGNIFICADO DEL HORROR Y DE LA CRUELDAD EN EL EXPRESIONISMO:

TRAGICOMEDIA Y ESPERPENTO

- I. Divinas palabras: La crueldad repulsiva y el horror monstruoso-repugnante.

Entre 1913, fecha de El embrujado, y 1920, Valle-Inclán no publica ninguna pieza para el teatro. Sin embargo, esta inactividad creativa para la dramática se interrumpe en el primer año de la segunda década del presente siglo, en la que el arte teatral valleinclanesco estalla pletórico y renovador, puesto que publica una tragicomedia: Divinas palabras (1920), dos farsas: La enamorada del rey (1920) y La reina castiza y el esperpento titulado Luces de bohemia (1920).

Si el año es fructífero, no lo es menos esta segunda década, porque durante la misma, ven la luz el resto de los esperpentos (Los cuernos de Don Friolera, 1921; Las galas del difunto, 1926; y La hija del capitán, 1927). También publica la tercera de las Comedias bárbaras, Cara de Plata (1922) y El Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927), compuesta por dos autos para siluetas Ligazón y Sacrilegio; y de dos melodramas para marionetas La cabeza del Bautista y La rosa de papel. Y no se incluyen en esta relación las novelas que publicó entre 1920 y 1927, por no corresponder a las exigencias de este estudio.

Ahora bien, si tanto la segunda década como el año de 1920 son fructíferos en el arte valleinclanesco en general, no se debe exclusivamente a su cuantiosa producción, sino a la perspectiva de la estética expresio-

nista,¹ y a la innovación que presupone un nuevo género inventado por él: los esperpentos.

Con el expresionismo, el horror y la crueldad no sólo van a recibir una nueva forma, sino también la fuerza motriz del conflicto es muy diferente al denominador común del satanismo que dominaba en las producciones precedentes, especialmente, en El embrujado (1913) y en las Comedias bárbaras (1907-08), en donde los poderes diabólicos atraían la destrucción y la muerte.

Uno de los nuevos elementos que van a operar en la crueldad y en el horror expresionistas, será la deformación grotesca, la cual Valle-Inclán había empleado en las farsas, desde La Marquesa Rosalinda (1913) hasta las más recientes de La enamorada del rey (1920) y, sobre todo, de La reina castiza (192), aunque con otros propósitos, pues justamente son las farsas valleinclanescas el único género dramático en el que se esfuman la crueldad y el horror porque la característica de la

Farsa expresionista se separa de las otras formas valleinclanescas del periodo expresionista en que no procede como ellas de la deformación de la tragedia, sino de la deformación de la comedia. 2

En el arte expresionista valleinclanescos de entreguerras hay cuatro géneros dramáticos, en los cuales, vamos a estudiar la crueldad y el horror. De los cuatro, sólo hay uno que sigue en Divinas palabras (1920) la terminología dramática tradicional de "tragicomedia", añadiéndole como novedad el adjetivo de "aldea". Los otros tres géneros son, una creación original de Valle-Inclán, muy de acuerdo con el sentido novedoso que rei-

naba en el expresionismo europeo: el esperpento (Luces de bohemia, 1920 -- Los cuernos de Don Friolera, 1921 -- Las galas del difunto, 1926 -- y La hija del capitán, 1927); dos melodramas para marionetas: La cabeza del Bautista (1927) y La rosa de papel (1927) y otros dos autos para siluetas: Ligazón (1927) y Sacrilegio (1927).

Divinas palabras (1920), es una de las obras más representadas del teatro de Valle-Inclán, siendo al mismo tiempo que Luces de bohemia (1920), la que más ha atraído a la crítica, debido a la estrecha relación que ambas tienen, como observa González López:

con la estética existencialista: el tema del dolor colectivo; el del sufrimiento como carácter de la existencia del hombre sobre la tierra; el choque de distintas existencias dolorosas empujadas por la corriente de la vida. 3

Por este existencialismo expresionista, profundamente humano, el horror y la crueldad no los generan las artes diabólicas, como en Cara de Plata (1922) o en El embrujado (1913), ni un concepto feudal anacrónico que centraliza la figura de Don Juan Manuel en las dos primeras Comedias bárbaras (1907-08), que unido a su arrogancia y lujuria precipitan la aniquilación de un linaje. No obstante, quedan en Divinas palabras (1920) algunos elementos de superstición y de brujería, como el pacto satánico que según Miguelín el Padronés poseen Séptimo Miau y su perro:

El compadre Miau
Compadre, ¿quiere Ud. que el pleto lo
sentencie Coimbra?

Miguelín
Compadre, no quiero mi pleito con el
diablo. 4

y que en realidad es la superchería disfrazada de ilusión. Se hace también otra alusión a la habilidad canina para detectar la presencia de la muerte, como ocurría en Comedia de ensueño (1905) o en El embrujado (1913), pero sin que se observe la perversidad satánica como causa de la misma, sino como un atributo natural a estos animales, que es como lo va a presentar en Tirano Banderas (1927), cuando el perro de Zacarías el Cruzado, descubre el cadáver de su hijo:

Acudió el perro zozobante, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja: Levantado de manos sobre el pecho del indio, hociquea lastimero y le prende del camisote, sacándole fuera del esquite. 5

Es curioso observar que Coimbra es el primer perro en todo el teatro valleincliniano que no produce horror ni crueldad, como se ha visto en los dramas estudiados con anterioridad, sino una esperanza muy semejante a la de un boleto de lotería. Por consiguiente, a medida que el arte teatral valleincliniano se penetra de la estética expresionista, los perros pierden la conexión que siempre producía el horror y la crueldad en los dramas precedentes, ganándola, en cambio, el ser humano, como si su ingénita depravación precisara de ningún estímulo.

Finalmente, la escena que con más claridad proyecta un posible carácter satánico es la del Trasgo Cabrío, en la cual, Mari-Gaila se siente transportada a la puerta de su casa, incluso con el carretón del monstruo hidrocéfalo. Sin embargo, en esta visión, que introduce al mismo tiempo a un grupo de brujas, el terror que puede producir, se debilita por medio de una sensación de irónica familiaridad --introducida precisamente por

la reunión de brujas-- que resta un impacto escalofriante a una situación que en las obras precedentes hubiera producido horror y crueldad:

Hay una iglesia sobre una encrucijada. Las brujas danzan en torno. Por la puerta sale un resplandor rojizo, y pasa el viento cargado de humo, con color de sardinas asadas. (D.p. 91)

La visión onírico-sexual se relaciona, en este caso, con lo satánico nada más que por la presencia del Trasco Cabrío, pero sin que la produzca un poder infernal, sino la libido de Mari-Gaila, que recrea el eterno juego amoroso, repleto de modosidad y de coquetería, como más tarde hará Doña Loreta en Los cuernos de Don Friolera (1921), rechazando al principio las pretensiones sexuales del trasco, para, por fin, aceptar de muy buen grado la consumación sexual:

El Cabrío
¡Jujurujú!

Mari-Gaila
¿Adónde me llevas, negro?

El Cabrío
Vamos al baile.

Mari-Gaila
Por arcos de Luna.

¡Ay, que desvanezco! ¡Temo caer!

El Cabrío
Cíñeme las piernas.

Mari-Gaila
¡Qué peludo eres! (D.p. 93)

Mari Gaila se desvanece, y desvanecida se siente llevada por las nubes. Cuando, tras una larga cabalgada por arcos de Luna, abre los ojos, está al pie de su puerta. (D.p. 93)

A través de este sueño orgiástico de Mari-Gaila se revela no sólo su exacerbado sexualismo, sino uno de índole monstruosa, puesto que el subconsciente del personaje, no duda --ni en su visión onírica-- de ser poseída por un animal monstruoso.

Speratti-Piñero observa que los trasgos que aparecen en la obra valleinclanesca

podrían llevarnos a pensar que los gallegos, ¿o sólo el gallego Valle-Inclán?, suelen confundirlo o confundirlo con diversos seres fantásticos. 6

pero no añade que su presencia involucre una actitud satánica, fuerza motriz hasta Divinas palabras (1920) del horror y de la crueldad.

Por su parte Rita Posse considera que:

Al lado de El embrujado cabe situar otra obra: Divinas palabras, donde nuevamente surge el misterioso mundo de la superstición: el aire de muerto portador de un poder maléfico, el valor sacral del agua bendita, el desgarrador planto funerario, descripciones de mortajas, de nuevo los trasgos, brujas y maldiciones. 7

No hay duda que estos elementos existen en Divinas palabras (1920), pero no intervienen con la misma intensidad que en la trilogía bárbara o en El embrujado (1913). Por consiguiente, el horror y la crueldad en la tragicomedia no lo causa el mundo de la superstición y del misterio, como ocurre en alguno de los primeros cuentos⁸ o en primicias dramáticas como Comedia de ensueño (1905), sino a un cambio de enfoque que obedece, por un lado, a la disminución de lo satánico y, por el otro, a la nueva pers-

pectiva que introduce la estética expresionista, una de cuyas preocupaciones consiste en presentar "los instintos como motores de los impulsos vitales",⁹ en lugar de supeditarlos, como en los dramas anteriores, a un mundo mágico y diabólico.

En la tragicomedia se sustituyen estos elementos por las menos ambiciosas, aunque no por ello inocentes, artes adivinatorias de la suerte del pajarito:

El Compadre Miau
Colorían saca la suerte de esta señora.
Colorín, interroga su estrella.

Mari-Gaila
Mi suerte es desgracia.

Lectura del Compadre Miau
Venus y Ceres. En esta conjunción se des-
corren los velos de tu destino. Ceres te
ofrece frutos. Venus, licencias. Tu des-
tino es el de la mujer hermosa. Tu trono,
el de la Primavera. (D.p. 62)

que el farandul utiliza con el propósito de despertar el deseo sexual de Mari-Gaila, según observa Speratti-Piñero:

Pero, sobre todo, la lectura provoca en Mari-
Gaila el despertar incontrolable de sus anhe-
los íntimos. 10

Así, pues, los escasos efectos de superstición y de magia que aparecen en Divinas palabras (1920), no logran, por un lado, disfrazar su intención más atmosférica, circense y espectacular, que de fondo conflictivo, y, por el otro, intentan, al menos en este caso, avivar la pasión sexual en su nivel más animalesco y fisiológico.

En Divinas palabras (1920) la lujuria se convierte en promiscuidad y se desembaraza de preocupaciones morales o religiosas. Si, como observa Díaz-Plaja sobre las Comedias bárbaras (1907-8) "las blasfemias de Montenegro acreditan al creyente",¹¹ típica característica donjuanesca; al mismo tiempo provocan la coexistencia de un doble mundo dispar y sobrenatural: el divino y el diabólico, mientras que en el universo de Divinas palabras (1920), al disminuirse la importancia del concepto deísta:

Mari-Gaila
Se proclama Ud. Dios.

Séptimo Miau
No conozco a ese sujeto. (D.p. 74)

decrece la preponderancia del diabolismo y de la brujería, no sólo como medios estéticos deformadores, sino como conductos generadores del horror y de la crueldad de la tragedia. Esta debilitación del satanismo, se acusa paulatinamente hasta casi desaparecer a medida que el arte valleinclanesco se penetra de la estética expresionista. Por su parte, el horror y la crueldad irrumpen en Divinas palabras (1920) a través de la distorsión y deformación de lo natural hacia lo horrible, como antes utilizó en La Marquesa Rosalinda (1913), pero a la inversa, porque en este caso se sublima lo bello, siendo la fuerza motriz de la deformación en el drama los más sórdidos impulsos vitales del ser humano, los cuales, según enumera Sumner M. Greenfield, son:

Adulterio, lujuria, obscenidad, avaricia,
crueldad, hipocresía, incesto, homosexualidad,
ostentación, cobardía, vanidad y disimulo. 12

La trama de Divinas palabras (1920) es un desvelamiento de la lujuria

y de la avaricia que domina a todos los personajes del drama y que condiciona sus reacciones y su realidad inmediata, tornándola sórdida. El foco principal del conflicto gira alrededor de un enano hidrocéfalo, que su madre Juana Reina pasea por romerías y ferias, pidiendo limosna. La crueldad surge en la tragicomedia a través de las relaciones de los personajes entre sí y culmina en la proyección de cada uno hacia Laureano, el niño víctima. Como observa Robert Marrast, todos los personajes

sean quienes sean, se conducen con él con una crueldad que a veces raya en el sadismo: así en la escena de la muerte. 13

El horror, por su parte, lo motiva la explotación que sufre el niño por su propia madre, superando, hasta cierto punto la que producía la Galana en El embrujado (1913), puesto que en este caso el sacrificio filial, aunque también utilizado como un señuelo para sus planes, está motivado por una pasión que, aunque no la exonera de la culpa, no la califica tampoco de cobarde ni de ruin, mientras que el apetito que mueve a Juana Reina y con ella al resto de la familia que hereda el dornajo, es la avaricia, de la que se deduce una sensación de repugnancia y de sordidez. Por si fuera poco, las causas que aniquilan a la madre del "baldaño" son el alcoholismo y una enfermedad venérea, según el mismo personaje declara: "¡Un gato me come en el propio lugar del pecado" (D.p. 22), que retratan su ínfima calidad moral no sólo como madre, sino también como ser humano.

Si la huella de Vicetto es importante en la obra valleinclanesca, sobre todo en cuanto se refiere a elementos que introducen y acusan el

horror y la crueldad, como se ha visto en gran parte de las obras precedentes, no lo es menos en Divinas palabras (1920), la influencia del "vate civilista de las letras gallegas",¹⁴ Manuel Curros Enríquez (1851-1908). Sin embargo, no es en la tragicomedia la primera vez que se acusa esta influencia, puesto que ya en 1945 González López mostró en su artículo "Valle-Inclán y Curros Enríquez",¹⁵ la huella de Aires da miña terra (1909), en la novela de Valle-Inclán Flor de santidad (1904).

Posteriormente Rubia Barcia ha señalado un pasaje y un personaje de la novela de Curros Enríquez Paniagua y Compañía (Agencia de sangre, 1901),¹⁶ que influyen no sólo en la tragicomedia, sino que también afectan directamente al tema de nuestro interés. De la novela de Curros, Valle-Inclán traspasa a Divinas palabras (1920) una nota de horrenda crueldad que utiliza para recrear, aunque con otras intenciones estéticas, la figura deforme del enano hidrocefalo. En la historia de Curros Enríquez hay un personaje, Ignacio Comba, que sufre de cáncer, a consecuencia de lo cual es horriblemente mutilado. Durante la operación le amputan los brazos y las piernas, quedando un tronco ciego, pues también pierde la vista. Por todas estas razones, Comba, el protagonista

mandó construir una especie de cajón con ruedas, rogó que le colocaran dentro de él sobre un poco de mullido, y en esta disposición se hizo trasladar por su hija desde el hospital a la puerta de un templo. El carro tenía una cuerda en uno de sus testeros y María lo guiaba tirando de ella. De este modo, Ignacio se vio precisado desde entonces a implorar la caridad pública. 17

La coincidencia con el monstruo que Valle-Inclán presenta en Divinas palabras (1920), no puede evitarse por lo obvia:

El enano, que con expresión lela mueve la enorme cabezota. Y la madre le espanta las moscas que acuden a posarse sobre la boca belfa donde el bozo negrea. Tirando del dornajo cruza la quintana y sale a las sombras de la carretera. D.p. 17)

aunque, como continúa Rubia Barcia, hay que

salvar las diferencias que van del grotesco valle-inclanesco al intento naturalista de Curros. 18

Este arte grotesco de Valle-Inclán que encierra "a strong affinity with the physically abnormal",¹⁹ es una característica que atrae a los escritores expresionistas desde el Ubu, Roi (1896)²⁰ de Jarry, hasta The Metamorphosis (1915)²¹ de Kafka. Valle-Inclán, en Divinas palabras (1920), utiliza, como estos escritores expresionistas, la deformación física y repugnante del niño no sólo para

unmask "the essence" of social reality no by naturalistic immitation, which would still lull us in illusions, but by crass and shocking formulations. 22

sino también para intensificar la crueldad y el horror, al exponer estos elementos, así como la capacidad repugnante del ser humano para generarlos. La figura monstruosa del niño, a quien Valle-Inclán califica varias veces de "engendro", aumenta el horror y la repugnancia a través de las reiteradas descripciones que hace del monstruo, víctima inocente de la indiferencia de sus familiares y en general de todo el pueblo que habita la villa nunca nombrada:

La última tira de un dornajo con cuatro ruedas, camastro en donde bailotea adormecido un enano hidrocéfalo. (D.p. 16)

Juana la Reina, sombra terrosa y descalza que
mendiga por ferias y romerías con su engendro
. . . (D.p. 16)

engendro que llega a producir una reacción de repulsa incluso hasta la
perra saltimbanqui de Séptimo Miau:

La perra del farandul, levantada en dos patas,
ensaya un paso de danza ante aquella figura triste
y color de tierra. Lentamente el animal se dobla,
y agacha la cola aullando con el aullido que re-
servan los canes para el aire de muerte. (D.p. 17)

En las Comedias bárbaras (1907-08-22), tuvimos ocasión de estudiar
cómo la crueldad y el horror aparecían interpenetrados, a consecuencia de
la "angostura de tiempo",²³ que intensificaba y precipitaba las emocio-
nes y los conflictos del drama con extraordinaria velocidad. Sin embargo,
en Divinas palabras (1920), la acción fluye con más holgura, sin que las
incidencias se agolpen, como en la trilogía, y la crueldad es como una
especie de constante fondo musical o atmósfera asfixiante que, algunas
veces, confluye con el horror, estallando entonces. Este doble choque
magnético del horror y de la crueldad ocurre, unas veces, a consecuencia
de la bajeza moral de los personajes en torno a la figura del enano mons-
truoso y, otras, por el segundo tema del drama: el adulterio, el cual
surge avasallador en cuanto los personajes han aniquilado, matado y en-
terrado al niño. Dan la impresión estos seres humanos que dibuja Valle-
Inclán en la tragicomedia, que precisan para sobrevivir de una víctima,
cualquiera que sea, y ésta la hallarían en Mari-Gaila, sino no lo evitaran
las "divinas palabras".

La primera incidencia en la que confluyen el horror y la crueldad

en el drama es a raíz de la muerte de Juana la Reina, cuando los familiares del niño monstruo, se reúnen para dilucidar su suerte. La situación revive una parodia de la Ley, en la que Sebastián el Pedáneo, decide los días en que Mari-Gaila y Marica la del Reino, explotarán al dornajo:

Marica del Reino:

Por manera que el justo sentir es de repar-
tirse el carretón las dos familias, determi-
nados los días.

El Pedáneo:

Un suponer: Sois dos llevadores de un molino.
De lunes a miércoles saca el uno la maquila,
y el otro de jueves a sábados. Los domingos
van alternados. (D.p. 42)

No es, sin embargo, en Divinas palabras (1920), la primera vez que aparece en la dramática valleinclanesca, una caprichosa y libérrima aplicación de la ley, como instrumento para solventar un litigio, implicando, siempre que se utiliza, escenas de tremendo horror y de una espantosa crueldad.

En Voces de gesta (1911), el cruel capitán del ejército invasor recurre a la ley del dado para establecer, un cierto orden en la violación de las campesinas capturadas.

Pero es en El embrujado (1913), en donde el resorte leguleyo adquiere una intensa crueldad debido, por un lado, a las pasiones que provocan el pleito: la venganza y la avaricia, y, por el otro, a que la víctima no sólo es un recién nacido, sino también hijo de la Galana, la mujer postergada y herida que busca la revancha. El pleito se penetra de horror, precisamente, a través de esta cruel y descastada actitud de madre.

En Divinas palabras (192), por su parte, lo grotesco del juicio sa-

lomónico actúa sobre su esencia trágica, produciendo una escena fársica en la que el horror se agudiza por medio del mercantilismo de la transacción, tratan al niño como si fuera un objeto que muele pan, y la crueldad se revitaliza por la insensible indiferencia de los beneficiarios, los cuales celebran jocundos no sólo el práctico veredicto, sino también las futuras pingues ganancias que el dornajo va a producir:

Marica del Reino
 Por manera que tres días el carretón al cargo
 mío y otros tres al cargo de mi cuñada.

El Pedáneo:
 El domingo es el indiviso.

La Tatula:
 Ya tenéis hechas las partijas, sin peritos.

Mari-Gaila
 Hay que cumplimentarlo bebiendo una copa.
 Cachea por el caneco del aguardiente, marido.
 (D.p. 43)

La crueldad y el horror se acusan hasta cierto punto con más intensidad en Divinas palabras (1920), precisamente, por no existir en ésta el elemento diabólico, que prestaba al sacrificio filial en El embrujado (1913) una cualidad sobrehumana, la cual reducía la libertad de los individuos en esta tragedia y, por lo tanto, su responsabilidad. En la tragicomedia, en cambio, la crueldad y el horror cobran una tremenda intensidad, por la casi pueril actitud de ciertos personajes, que no parecen discernir entre el bien y el mal. Esta dicotomía de inocencia-crueldad halla un eco importante en la dramaturgia de Fernando Arrabal, en particular, en su breve pieza Oración (1958).²⁴

La avaricia, que junto con la lujuria, son los más relevantes móvi-

les que conmocionan a esta galería de personajes sórdidos, se unen estrechamente para abortar una de las escenas más horrendas, crueles y repugnantes del drama: la del asesinato del monstruo hidrocéfalo. La escena del crimen descubre la crueldad inhumana de todos los personajes. La de Mari-Gaila se proyecta por medio de su ausencia y despreocupación: ha encomendado el dornajo a la Tatula, especie de vieja celestinesca y avara, mientras que se refocila con Séptimo Miao. La reacción de Ludovina, la mesonera, perfila la crueldad más sádica y manifiesta, como en un eco, la indiferencia animalesca que caracteriza a estos personajes, cuya existencia controlan dos sensaciones primitivas: el placer y el dolor. La mesonera se preocupa por la suerte del pingajo, en cuanto éste le puede representar un problema legal. Le impresionan más las consecuencias legales, que la tortura, el sufrimiento e incluso, la muerte del niño monstruo. Da la impresión a través de esta indiferencia intrínseca que sienten por la muerte tanto Ludovina como el resto de los personajes, que lo único que les anima es la vida en sí misma, sin que esta voluntad por vivir ante todo, se impregne de ninguna preocupación ética, moral, o religiosa. Como bien observa Guerrero Zamora, la experiencia dramática de Divinas palabras (1920) no se escribe, como luego veremos en el esperpento,

para satirizar éticamente y alcanzar conclusiones morales o reformadoras, sino para revelar en qué consiste --instintos, pasiones elementales, histrionismo y jactancia, hueca hinchazón y barro-- la esencia del hombre y en qué promiscuidad --de muerte, carne y alma, confusas y, por eso, sin importancia alguna-- radican las fuentes de la vida. 25

La crueldad que despliega Ludovina, concluye, por un lado, siendo

horrisona, por la intención egoísta de hacer desaparecer al muerto de su establecimiento: "Tatula, sácala para fuera. Aquí no quiero más danzas" (D.p. 87), y, por el otro, lo incrementa el placer que le produce, no sólo la burla sádica y criminal del pederasta y del indiferente soldado, sino también la ganancia que la agonía torturante del indefenso supone.

Sin embargo, es el regodeo sádico del Marica Miguelín el Padronés el conducto por el que los elementos del horror y de la crueldad se desbordan en la escena del crimen, alcanzando una intensidad que solamente supera en el drama la sórdida reacción de los Gailos, cuando deciden deshacerse del cadáver del niño, deslizándolo clandestinamente frente a la casa de Marica del Reino.

Las causas que producen el asesinato son, por un lado, la promiscuidad de Mari-Gaila, quien, mientras matan a Laureano se entrega a Séptimo Miau:

La tatula
Ese ventolera, que ya encartó con Mari-Gaila.
Juntos como dos enamorados quedan en la plaza
viendo los castillos de fuego, y como es tanto
gentío, me encomendaron el carretón. Bien
hacen en divertirse, que son mozos. (D.p. 83)

y, por el otro, el cobarde resentimiento del pederasta. La pasión que arrastra a éste al crimen brota, a su vez, de dos sentimientos abyectos. El primero, de venganza: El compadre Miau sabía que él había robado en la Colegiata de Viana, a consecuencia de lo cual el homosexual se ve obligado, por chantaje, a repartir el dinero que lleva la madre de Laureano, cuando ésta muere:

El Compadre Miau

Coplas fueron, que escarbando al pie de la ventana por donde se hizo el robo, descubrió este arete. Recóbrelo usted, que es hermano del que lleva en la oreja, y repartamos ese dinero. Y si usted no quiere la prenda, iremos con ella a los Señores Guardias. (D.p. 28)

Segundo, quiere destruir el "horno de pan" (D.p. 33) que el carretón supondrá, no para Pedro Gailo, sino para Séptimo Miau, pues teme que Mari-Gaila abandone al sacristán y se amancebe con el farandul. Su venganza pretende evitar la doble bonanza: económica y sexual que esta unión le produciría y, por fin, el marica envidia a Séptimo Miau, no sólo por su ingenio para ganar dinero, "El Compadre de un perro con pulgas, hizo el sacadineros de Coimbra" (D.p. 84), sino también como hombre.

La intensidad del horror del crimen descansa, más que en la repugnante visión que ofrece el enano muerto:

El enano había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijan sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenca, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella. (D.p. 87-88)

en el agónico y torturante proceso a que someten al indefenso niño Miguellín el Padronés y su corifeo sádico: La Tatula, Ludovina y el soldado. Su acción, mezcla de bufa y de escarnio, no sólo revela una carencia de sentimiento y una sensibilidad inhumana, sino también su natural cobarde. Dan la impresión estas desalmadas caricaturas humanas a través del cerco asfixiante que tanto la acción escénica circular como el diálogo incisivo suscitan, de ser hambrientos animales de rapiña, que se nutren, dispután-

dose la carroña casi putrefacta:

Miguelín

Es para lucido en una verbena del propio Madrid. Ludovina, dale una copa, que yo la abono, y trae papel, que le haré un bonete.

El soldado

Para una cabeza tan gorda será solideo.

El Idiota

¡Hou! ¡Hou!

El Soldado

Tú como sacabas dinero era con barbas, una joroba y el bonete colorado.

El Idiota

¡Hou! ¡Hou!

Miguelín

Y con todo te verás, si caes en la mano del Compadre Miau.

La Tatula

Págale otra copa, y estaos atentos. Cuando tien dos copas se pone un mundo de divertido. Haz la rana, Laureano.

El Idiota

¡Cua! ¡Cua!

Miguelín

¿Quieres otra copa, Laureano?

El Idiota

¡Hou! ¡Hou!

Miguelín

Dale otra, Ludovina.

Ludovina

Ya van tres por tu cuenta, tres perras.

Miguelín

Cóbrate de ese machacante.

Ludovina

¡Viva el rumbo!

Miguelín . . . hace beber al enano, que,
hundido en las pajas del dornajo, se relame
torciendo los ojos. Bajo la campana de la
chimenea resuena deformado el grito epiléptico.

El idiota
¡Hou! ¡Hou!

Miguelín
Bebe, Napoleón Bonaparte.

El soldado
Píntale unos bigotes como los del Caisér.

Miguelín
Voy a afeitarte una corona.

La Tatula
Tienes ideas del pecado. (D.p. 84-85)

La crueldad inhumana de Miguelín el Padronés y de sus compinches,
aborta una visión de horror en el aspecto de la víctima, que se plasma en
las acotaciones:

El idiota, los ojos vueltos y la lengua muerta
entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado
ronquido. La enorme cabeza, lívida, greñuda,
viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cor-
tada.

Ludovina
No le quiteis el aire.

Miguelín
Metedlo de cabeza en el pozo, que eso se le pasa.

Con la cabeza cada vez más torcida, araña la
colcha remendada del dornajo, y sus manos, sacu-
didas de súbitos temblores, parecen afilarse.
(D.p. 86-87)

Esta acción repulsiva, de tremendo horror y crueldad, que lleva a
cabo un grupo de conscientes seres humanos, presagia otra, quizás no por

el capricho del autor, que produce la inconsciencia irracional de las bestias, cuando los cerdos devoran los restos del pingajo. Este incidente, cruento y horrendo, pero disculpado por uno de los personajes, Serenín de Bretal, por lo que encierra de irracional: "Las bestias no tienen idea" (D.p. 101), se utiliza como contraste, quizás condenatorio, de la tortura que el hombre perpetra.

El elemento de la crueldad en Divinas palabras (1920), siempre producido por los personajes, se dirige principalmente hacia el enano monstruoso, aunque, como se verá, las relaciones de esta abigarrada multitud protagonista son, al mismo tiempo, antagónicas. Pero mientras vive el niño víctima inocente, cada personaje halla en él el foco idóneo en donde descargar la miseria espiritual que les rellena. El aspecto monstruoso del enano, es como un espejo que refleja la fealdad repulsiva de sus verdugos. Con la excepción de la belleza sexual y sensual de Mari-Gaila, no existe en la tragicomedia un elemento que lo redima el encanto o la hermosura.

Por su parte, la belleza de esta mujer, deseada y envidiada por todos, concluye en su aspecto físico, puesto que, por un lado, su emocionalidad nada más que la conmueve el sexo y, por el otro, su personalidad la determina la avaricia de poseer bienes materiales. Mari-Gaila revela esta apetencia avariciosa, incluso, a través del planto que hace por la muerte de su cuñada y por la de su sobrino político, Laureano. En el caso de este último, el planto dibuja a la perfección su insensibilidad y crueldad, porque no sólo no siente la muerte de su sobrino, sino que sí lamenta su pérdida, querellándose incluso a Jesús Nazareno, obedece más a

la desaparición del ingreso económico que a un sentimiento de caridad por el muerto:

¡Ya se voló de este mundo quien me llenaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos, y no me dejas otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes!
(D. p. 89)

El primer planto, el que dedica a su cuñada, aunque cruel también, es peculiar y significativo, porque a través de él, revela la opinión que tienen sobre el más allá, que no lo considera como una salvación espiritual, sino como una solución eterna al problema famélico:

¡Cuñada que tantos trabajos pasaste, ya tienes regalo a su mesa! ¡Ya estás en el baile de los ángeles! ¡De hoy más, tu pan es pan con huevos y canela! (D.p. 38)

Su inhumana crueldad se revela aún con más intensidad, cuando, después de refocilarse hasta con el Trasgo, regresa a la casa lamentándose de que el niño "espichó" (D.p. 96). La muerte, por primera vez en la tragicomedia, es más amable que todos los personajes, en particular, Mari-Gaila, quien no dudaba, para recaudar más dinero, en exponer las partes genitales del monstruo, como, con alborozo, celebra el Ciego de Gondar:

¡Si robas la plata con la ocurrencia que sacaste de enseñar las verguenzas del engendro!
(D.p. 53)

No le va a la zaga Pedro Gailo en la insensibilidad, porque le pre-

ocupa más pagar por el entierro del monstruo, que su muerte: "¡No han de ser nuestras costillas a pagar por el entierro!" (D.p. 97). Por primera y única vez en la tragicomedia los Gailo coinciden, cuando deshicen deshacerse del cadáver:

Pedro Gailo
Determinado de hacer conforme a este hablar,
cumple que ello se remate antes de venirse
el día.

Mari-Gaila
¡Ahí estás asentado, latino! (D.p. 97)

Lo que la lujuria separa, la avaricia une.

La crueldad insensible que trasciende de esta dispar y esperpéntica asociación matrimonial de los Gailo, hasta cierto punto precedente de las ignominiosas relaciones que reviven los melodramas para marionetas, culmina, por un lado, cuando, como se ha dicho, se desprenden del monstruo movidos por la codicia y, por el otro, por causársela a su propia hija, a quien obligan a transportar el carretón con el enano muerto durante la noche, hasta la casa de su tía:

Simoniña se ata el refajo con manos temblorosas,
échase el mantelo por la cabeza a guisa de capuz,
y sale al camino haciéndose cruces y gimoteando.
Por el claro de luna tira del carretón, donde la
enorme cabeza del idiota, lívida y greñuda, hace
su mueca. (D.p. 99)

proyectando este cuadro nocturno una sensación escalofriante y macabra, como si fuera un capricho goyesco.

El motivo que produce estas reacciones no obedece exclusivamente a su vileza, sino también a su cobardía: temen la reacción de la hermana

cuando vea el adefesio muerto. El incidente, que revela su mezquina condición, se penetra de un horror tan grotesco como repugnante, porque la tragedia persigue al niño, incluso después de muerto: los puercos le carcomen la cara y el brazo:

Marica del Reino
¡Aquí tenéis este cuerpo frío! ¡Cara y manos
le comieron los cerdos! ¡Duélense las entrañas,
la vista se duele viendo esta carnicería. ¡Tes-
tigo sois! ¡Comido de las bestias! (D.p. 101)

.

La bruja, toda en un grito, apalea las escurridas ancas de los puercos, que gruñen y dan vueltas en la querencia del carretón. (D.p. 100)

La escena, que revive la bruja espantando a los puercos de su festín humano y que tiene tan estrecha relación con la de su propio crimen, es, tal vez, junto con otra similar de la novela Tirano Banderas (1926), la más horrenda, cruel y repugnante que produce el arte expressionista valleinclanesco.

En Tirano Banderas (1926) reaparece el tema del niño muerto por la codicia de un honrado gachupín, quien delata al padre, Zacarias el Cruzado, y encarcela a la madre, dejando al niño abandonado y expuesto a todos los peligros. El capítulo describe el incidente con una fuerza que recalca lo repugnante, por lo que no decrece la intensidad del horror, que en la tragedia, más sucinta en el diálogo, penetra a través de la representación escénica:

Zacarias llega: Horrorizado y torvo, levanta
un despojo sangriento. ¡Era cuanto encontraba

de su chamaco! Los cerdos habían devorado la cara y las manos del niño: Los zopilotes le habían sacado el corazón del pecho. El indio se volvió al chozo: Encerró en su saco aquellos restos. . . . 26

El asesinato del niño en Divinas palabras (1920), es más cruel y horrendo que en El embrujado (1913), justamente por carecer la tragicomedia de los elementos satánicos que imperaban en la tragedia anterior. El horror, ahora, lo introduce y lo desarrolla no sólo el aspecto repugnante del enano, el cual responde al arte expresionista: "Un arte deformado, monstruoso, grotesco",²⁷ sino también porque los que perpetran el crimen son seres humanos corrientes, nunca imbuidos por furias satánicas que implican un universo mágico en el que la responsabilidad del individuo decrece, por ser las fuerzas controlantes, sobrenaturales. Aquí es el hombre solo, sin ayuda o influencia diabólica, quien revela, a través de sus acciones, un grado de perversidad y de crueldad infinitamente más horrenda, por ser humana, que si la causara un poder demoníaco, puesto que entonces, el hombre sería al mismo tiempo víctima, por no ser libre. Lo verdaderamente espantoso y terrible del horror y de la crueldad en Divinas palabras (192), más incluso, que las que aparecen en los esperpentos, porque en éstos existe una intención regeneradora que aquí falta, es que se descubre al hombre capaz de desatarlas con un escarnio que ni el satanismo poseía.

Por esta razón, el horror y la crueldad que suscita el hombre en la tragicomedia, van aún más allá con su escarnio repugnante. No puede, este mundo de aquelarre, saturniano, que presenta el drama contentarse con la desgracia ingénita del enano al nacer deforme, ni con la muerte

alcohólica y epiléptica, ni, finalmente, con el banquete, que por instinto, de su carroña hicieron los cerdos, sino que como a un nuevo Nazareno, le maquillan y le atildan para su última y más desgarradora escena: tiene que mendigar su propio entierro:

Simoniña, en la sombra del pórtico, arrodilla a la vera del carretón, pide para el entierro. La enorme cabeza del idiota destaca sobre la almohada blanca, coronadas de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflamado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas.
(D.p. 118)

Esta incidencia es mucho más horrenda, cruel y espeluznante que la sensación de Don Juan Manuel ante la Santa Compañía, puesto que aquélla la disponía Satanás, mientras que la mendicidad a postmortem no puede ser inventada ni por una influencia divina ni diabólica, sino por la mente páfida de la Tatula, un personaje rufianesco y vil:

La Tatula
No arméis vosotros una nueva parranda. Tres días que os pongáis con el carretón a la puerta de la iglesia, juntáis el entierro y mucho más. (D.p. 112)

El horror en Divinas palabras (1920), predomina, como se ha visto, sobre la crueldad, muy especialmente, por cuanto lo motiva el tema del niño monstruo, en cuyo caso estalla y hiere, conmocionando al espectador. La crueldad, en cambio, es el fondo emocional de la tragicomedia y prepondera a través de dos temas diametralmente opuestos y coexistentes: el honor y el adulterio. Sin embargo, esto no quiere decir que en algu-

nos ocasiones la crueldad, presionada por la tensión del conflicto entre los dos temas, no aborte escenas de intenso horror, que, en el caso del intento incestual de Pedro Gailo, se califica de grotesco.

El tema del incesto lo desarrolla Valle-Inclán con anterioridad, durante la fase decadentista de su arte, apareciendo por primera vez en la narrativa de las Sonatas. En la de Otoño (1902), el tema se trata con cierta oblicuidad, por no ser el lazo familiar de Bradamín con Concha e Isabel de padre o de hermanos. Pero el carácter sexual, pervertido, muy estimado por los decadentistas, para quienes

Incest is the supreme violation of man's social
and moral law, it affords the pervert the rarest
of rare sensations. 28

se rezuma de estas relaciones de El Marqués, en las que la crueldad es filigrana primorosa, y, el horror nota agónica y destructiva: Concha muere en el punto álgido del orgasmo.²⁹ Sin embargo, en donde el tema cobra intenso vigor y pleno desarrollo es en la Sonata de estío (1903) y en la de Invierno (1905). En la primera el incesto tiene un carácter sexual y violento que revela la violación y que introduce, por un lado, el fondo exótico del trópico y, por el otro, la fiera y cruel personalidad del militar Diego Bermúdez:³⁰

Todo lo sé. El general Diego Bermúdez es tu
padre. Ella gimió con rabia: ¡Ojalá no lo
fuese! Cuando vino de la emigración, yo tenía
doce años y apenas le recordaba. . . . 31

Al mismo tiempo se encomia la magnificencia clásica, casi mítica, del pecado de la niña Chole, el cual traspira una sensación nostálgica hacia

una época remota, primitiva y pagana: "Era el magnífico pecado de las tragedias antiguas",³² que reaparecerá años más tarde, como fondo poético al horror y a la crueldad de la escena de la violación de Liberata la Blanca en Aguila de blasón (1907).

En la Sonata de invierno (1905) el acto incestual nunca se realiza, por lo que no pasa de ser un deseo amargo y una lamentación auto-recriminante de "que los padres no pudiesen hacer en todo momento la felicidad de sus hijas".³³ Sin embargo, no por esta inconclusividad se excusan de penetrar los elementos de crueldad y de horror en la Sonata, sino que antes bien los agudiza no sólo el hecho de pretender realizar el incesto en un lugar sagrado, sino también la profesión para la que se prepara la hija en el convento: religiosa.

Tanto esta voluptuosidad pervertida y decadente, como la intención antirreligiosa e irreverente que caracterizan el incesto en las Sonatas, desaparecen en Divinas palabras (1920) no sólo por el aspecto repulsivo de los personajes, encuadrados además en un fondo sórdido y mísero, sino también por la intención vengativa, que el alcohol excita y que arrastra a Pedro Gailo a su fallido atentado incestuoso. La visión que, finalmente, se ofrece al espectador reviste al horror y a la crueldad de una sensación grotesca, repugnante y viscosa:

Simoniña
Ande para la cama.

Pedro Gailo
¿Para qué cama, venturosa? Si no has de estar
conmigo en la cama no voy a ella.

Simoniña
Pues deje el cuchillo. ¡Era buena burla acostarnos los dos!

Pedro Gailo
Vamos a jugársela.

Simoniña
¿Ya no piensa en rebanar ningún pescuezo?

Pedro Gailo
Calla la boca.

Simoniña
Póngase en pie, y no me pellizque las
piernas.

Pedro Gailo
¡Eres canela!

Simoniña conduce al borracho a la yacija, tras
el cañizo, y le empuja, sofocada.

Pedro Gailo
¡Ven, Simoniña! ¡Ven, prenda! Pues que me da
corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual
en su frente. ¿Dónde estás que no te apalpo?
Ahora tú eres mi reina. Si coceas, no lo eres
más. Le devolvemos su mala moneda. ¡Cómo ríe
aquel demonio colorado! ¡Vino a ponérseme en-
cima del pecho! ¡Tórnamelo, Simoniña! . . .
¡Prenda! ¡Espántamelo!

Simoniña, con el candil en la mano, escucha acu-
rrucada en la escalera. El borracho comienza
a roncar, y las palabras borrosas que dibujan
la línea del sueño se distinguen apenas. (D.p. 80-81)

Esta repulsiva visión del incesto en Divinas palabras (1920), tan
alejada de la sensibilidad decadentista --más preocupada por embellecer
lo anómalo-- coincide, según observa R. S. Furness, con la estética ex-
presionista, más ocupada en presentar el choque entre lo anormal y lo
abyecto:

The German playwrights between 1900 and the war
years, portrait with incredible intensity and
violence the clash between generation in which
incest and murder play an important part. 34

Una nota que hace peculiar el adulterio en la tragicomedia es el hecho de que Gailo no mate inmediatamente a la esposa casquivana, como exige no sólo toda una tradición teatral que culminó con Calderón de la Barca, sino también la desde entonces costumbre social, que el teatro de Echegaray se encargó de fomentar durante las últimas décadas del siglo XIX. Lo nuevo reside en que el incesto vengativo reemplaza al crimen tradicional.

Por otra parte, no es en Divinas palabras (1920), la primera vez que aparece el tema adulterino ni en la dramática ni en la narrativa valleinclanesca, puesto que como se vio en el primer capítulo de este estudio, la esencia del tema del adulterio brota de cuentos, incluso anteriores a su primer libro Féminas (1895). Además, la base de la fábula de su primer drama Cenizas (1899) y la de una refundición ampliada y bastante más elaborada que se tituló El yermo de las almas (1908), desarrolla no sólo el tema de los amores adulterinos de Octavia Santino y Pedro Pondal, sino también la oposición que los amantes encuentran en los poderes representativos de la sociedad, en este caso, el sibilino y jesuita Padre Rojas y la insensible madre de Octavia, Doña Soledad, nueva versión de Doña Perfecta, los cuales se toman la justicia por su mano, sustituyendo al cornudo marido, al causar la muerte de la adúltera y el enloquecimiento del amante. La nota de horror y, principalmente, la crueldad psicológica en Cenizas (1899), surgía del choque entre el mundo convencional, falso e intransigente, con los sinceros sentimientos de los amantes.

Reaparece el tema, aunque sólo sea el del honor, en Cuento de abril. En esta farsa irónica y gentil, Valle-Inclán confronta dos formas de ver la vida: la castellana, para quien el honor significa represión sexual

y emocional, y la Provenzal, a quien el concepto no produce conflicto, porque su visión de la vida es más sensual y transigente.

No desaparece el tema del honor mancillado por el adulterio de la dramática valleinclanesca, sino que por el contrario adquiere preponderancia y brío, aunque esta viveza tienda a deformarlo con diferente intensidad en tres farsas: La marquesa Rosalinda: Farsa sentimental y grotesca (1913), Farsa de la enamorada del rey (1920) y, sobre todo, la Farsa y licencia de la Reina Castiza (1920), el mejor precedente del esperpento, porque como en éste, tanto la bellaquería, como el arrivismo y la vulgaridad se convierten en los únicos y verdaderos protagonistas del enredo grotesco y crítico del reinado de Isabel II, esa otra experiencia nefasta de la historia de España, como muy bien los demuestra el mismo autor en la serie de novelas de El ruedo ibérico (1927).

El tema del adulterio y del honor, tratado en estos varios experimentos, dramático el de Cenizas (1899), irónico y poético el de Cuento de abril (1910), para, por fin, ser grotesco y esperpéntico en las farsas, renace en dos obras maestras de la dramaturgia valleinclanesca: la tragedia de aldea Divinas palabras (1920) y el esperpento Los cuernos de Don Friolera (1921). Lo extraordinario de estos dos dramas estriba, por un lado, en el nuevo enfoque del tema, que se introduce a través del cornudo humanizado, cobarde e indeciso, mucho más complejo que el arrogante tradicional y calderoniano, que decide revelarse en contra de la crueldad que reclama el pueblo, no matando a la adúltera, y, por el otro, la ruptura iconoclasta que esta innovación conlleva. Esta intención renovadora muestra la evolución y el avance que tanto la temática como la estética

valleinclanesca experimentan desde su primer conato hasta las verdaderas primicias dramáticas que a partir de 1920 produce.

Esta dirección que establece el nuevo tratamiento de los temas del honor y del adulterio, por lo general contribuyentes a incrementar el horror y la crueldad, afecta, principalmente también, al concepto del "héroe", puesto que éste aparece ahora como un protagonista forzado, sin voluntad para serlo, siendo las circunstancias las que le convierten en un héroe real o imaginario. Este nuevo y esperpéntico héroe, que en la tragicomedia encarna el sacristán Pedro Gailo, coincide con Paolo, el protagonista del drama de Luigi Chiarelli La Maschera e il volto (1916),³⁵ tragedia que inaugura una forma dramática conocida por el teatro del grotesco, algunas de cuyas características se pueden aplicar no sólo a Divinas palabras (1920) sino también al resto del teatro expresionista y a los esperpentos de Valle-Inclán. El teatro del grotesco se caracteriza

by bizarre occurrences, abstract characters, and often a distinctly expressionistic mode. The themes of grotesque drama frequently deal with life as illusion. 36

Un efecto de esta visión grotesca del héroe, es decir, en cuanto que se le mira desde un plano superior, como el mismo Valle-Inclán observó:

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior (levantado en el aire), y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecas. Quevedo tiene esta manera. 37

lo ofrece el intento de suicidio de Pedro Gailo, tirándose de cabeza desde la torre de la iglesia al atrio donde está el cementerio, como si quisiera sumarse a los otros muertos en una especie de nueva Santa Compañía, que el autor transforma en una verdadera resurrección, en las que el escapado a la muerte pronuncia las palabras divinas del redentor, perdonando a la adúltera, con lo cual la muerte se transforma en vida, la venganza en perdón y se esfuma el horror convertido en milagro:

Pedro Gailo, que era sobre el borde del alero, se tira de cabeza. Cae con negro revuelo y queda aplastado, los brazos abiertos, la sotana desgarrada. Hace semblante de muerte. De pronto se alza renqueando y traspone la puerta de la iglesia. (D.p. 134)

Lo curioso de Divinas palabras (1920), como en La Maschera e il volto (1916), es que el héroe lo es porque perdona, deduciéndose de este mismo hecho lo grotesco, mientras que en Los cuernos de Don Friolera (1921), el héroe es vengativo aunque también grotesco porque asesina a una víctima inocente: su propia hija.

Si el tema del adulterio y del honor, fuerza motriz de la crueldad y del horror, evoluciona y se renueva en Divinas palabras (1920) apartándose de la tradición calderoniana, hasta tal punto que el cornudo esposo, cobarde e irresoluto, prefiere suicidarse o perdonar a la adúltera, desafiando la saña del pueblo, que exige el castigo, de igual manera evoluciona el personaje colectivo, que se convierte en el protagonista del drama. Este proceso evolutivo, que Díaz-Plaja observa:

Es interesante recordar cómo a medida que pasamos del mundo de las Sonatas al de las Comedias bárba-

ras, 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. 38

culmina en Divinas palabras (1920).

Sin embargo, a lo largo de este proceso ascendente que le convierte en héroe, la multitud protagonista que aparece en el drama no experimenta una renovación purificadora, pues continúa dominándole, como en Flor de santidad (1904) o como en el retazo de realidad que su presencia filtraba en las Sonatas, la socarronería, la miseria, la lujuria y la avaricia. Da más bien la impresión que el pueblo de Divinas palabras (1920) ha empeorado pues ahora carece del espíritu de caridad y de sacrificio que le permitió vengar a Don Juan Manuel en la trilogía bárbara y, sobre todo, ha perdido la ternura quedando la crueldad descarnada y sin contrapunto.

La crueldad de la multitud protagonista se ensaña ahora en la desgracia de Pedro Gailo y de su esposa, como antes lo hizo cobardemente con el infeliz niño. Un vivo sentimiento de venganza y de resentimiento se deduce del impulso que mueve la pasión de Marica la Reina y del marica Miguelín del Padronés, los dos personajes que manipulan los hilos de la crueldad. Por un lado, la mujer azuzando al sacristán al crimen, motivada más por el odio a su cuñada, que por un genuino deseo de hacer justicia:

Marica del Reino
Esa mala mujer te tiene avasallado.

Pedro Gailo
Si un día la mato, me espera la cadena.

Marica del Reino
¡Eres un sufrido!

Pedro Gailo
¡Tú quieres que yo me pierda, y tanto harás que me subirás a la horca! ¡Me hilan el cáñamo las malas lenguas y llaman sobre mí al verdugo! ¡Por perdido me cuento! ¡Tendrás, Marica, un hermano ahorcado! ¡Esta noche saco los filos al cuchillo! ¡No quisiera sobre mi alma tus remordimientos!

Marica del Reino
¡A mí me culpas! Si tienes perdida la honra y miras por cobrarla, será tu sino que así sea.

Pedro Gailo
El sino que me dan las lenguas murmuradoras. ¡Abrazadas sean tantas malas lenguas! ¡Así se pierde a un hombre de bien que iba por el camino sin faltar! ¡Cuitado de mí! Marica, hermana mía, ¿cómo de considerarlo no te entra la mayor pena? (D.p. 70)

Este diálogo que enloquece a su hermano, incitándole al crimen, traspira una cierta resonancia calderoniana, mordaz e irónica, que se dirige más hacia el tratamiento del tema que al tema del adulterio en sí mismo, intención que se acusará, con más intensidad, según observa Pedro A. González,³⁹ en la deformación esperpéntica de Los cuernos de Don Friolera (1921).

Por otro lado, el pederasta movido por la envidia, descubre a la adúltera regodeándose e instiga al pueblo para que la atrapen, desapareciendo cobardemente de la escena, una vez logrado su propósito. La reacción de la multitud, cuya esencia es una extraña mezcla de crueldad sádica y jocundidad, produce una sensación claustrofóbica, pues acorrala a la

adúltera de la misma forma a como hicieron los asesinos de Laureano:

Una voz
¡Que se escapa!

Otravoz
¡No la dejéis!

Coro de voces
¡A seguirla! ¡A seguirla!

Quintín Pintado
¡Que te malquiebro!

Azuza a su galgo y corre por la ribera del
río volteando la honda sobre la fugitiva.
Rueda por los cogostos un tropel de zuecos.
Mari-Gaila se revuelve acorralada. (D.p. 130)

El horror y la crueldad en Divinas palabras (1920) difieren de los estudiados en los dramas precedentes, porque brotan de la esencia humana sin que ésta se vea presionada por poderes sobrenaturales, ya sean éstos satánicos como en El embrujado (1913), o arrogantemente divinos, como muestra el intransigente dogma del Padre Rojas en Cenizas (1899), o, por fin, debidos a poderes en los que la superstición, la brujería y la fe más arrebatada se alían para producir el estallido horrendo de las Comedias bárbaras (1907-08-22).

Por otra parte, con Divinas palabras (1920), desaparece de la dramaturgia valleinclanesca lo divino y lo diabólico, considerados como gérmenes del horror y de la crueldad, quedando al desnudo no sólo estos últimos, sino también y, principalmente, la capacidad humana para producirlos. Finalmente cabe anotar, que la tragicomedia es el único drama de Valle-Inclán en el cual la fe, aunque sea supersticiosa y atávica, rescata de la muerte a un ser, lo que contrasta con lo que luego veremos

al llegar al auto para siluetas Sacrilegio (1927), en el que parecidos ingredientes conducen al asesinato.

Y de este modo la crueldad queda al desnudo, como una de las raíces de carácter humano; y, el horror como un acompañante de ella, y los dos juntos, expresados dramáticamente, son los que hacen de las Divinas palabras (1920) una obra profundamente humana.

* * * *

II. Lo grotesco, la crueldad y el horror: los esperpentos

1. Introducción a lo grotesco, a lo cruel y al horror en los esperpentos.

Los esperpentos marcan la culminación de los esfuerzos de Valle-Inclán para crear en el periodo expresionista de su teatro (1920-1927) un nuevo género dramático tanto en el nombre como en el contenido. El esperpento es en su estética, temática y problemática el género dramático por excelencia del expresionismo español; y en este género dramático, creado por Valle-Inclán en el teatro español de la postguerra, el horror y la crueldad desempeñan papel de la máxima importancia, cada uno de ellos de distinta manera.

En una entrevista que le hizo Rivas Cherif a Valle-Inclán, publicada en El Sol el 3 de septiembre de 1920, revela éste la intención primordial que anima su nuevo arte, muy en particular, a partir de este año de 1920, en el que tanto su estética, como su preocupación ideológica experimentan una profunda transformación a consecuencia de la situación de crisis política, social, militar y económica de la época, pero que, en rigor, no es más que una constante perenne de la realidad histórica española, según ha observado Ortega y Gasset:

Venimos, pues a la conclusión de que la historia de España entera, y salvas fugaces jornadas, ha sido la historia de una decadencia. 40

La crisis política y social, fraguada durante siglos, culmina a finales del siglo XIX, con el desbarajuste de la guerra de Cuba, y se hace

eco en la masa popular durante las mismas, en una serie de incidencias nacionales e internacionales, las cuales, por un lado, abocaron en el caos y en la represalia, y, por el otro, despertaron la conciencia del pueblo a las nuevas perspectivas políticas de índole socialista y comunista, esencialmente preocupadas en una distribución equitativa del poder y de los recursos materiales. En España repercutieron de manera especial:

el impacto de Lenin y la revolución bolchevique;
caciquismo y carlismo; mítines obreros en la
"casa del pueblo"; reacción de los Polis hono-
rarios de la Acción Ciudadana; el papel de los
Amarillos en la huelga, etc. 41

Esta situación caótica de España que ya había sido motivo de crítica a través de su literatura, desde los tiempos de Quevedo a los de Pío Baroja --sin olvidar la pirueta desolada del suicida Mariano José de Larra, verdadero precursor de la visión que animó a los escritores de la generación del 98-- impele a Valle-Inclán a que su arte tome un nuevo rumbo en los esperpentos:

V. I., al crear el esperpento, no sólo empleó una técnica deformadora, que tenía ya una larga historia en su arte y aún más largos antecedentes en la literatura española, sino que la utilizó para ofrecernos su visión expresionista de España, de la España de su tiempo y de la de todos los tiempos, buceando en las entrañas de su ser para atrapar los temas fundamentales de su vida. 42

Ya desde Divinas palabras (1920), y, en particular, en los esperpentos, el arte valleinclanesco se aleja profundamente no sólo del malabarismo estético, sensual y orgiástico que dominaba en su etapa decadente, y de

la exaltación del mundo rústico y primitivo de Flor de santidad (1904), sino también desaparece de su arte la evocación que añoraba el mundo bronco y feudal de las Comedias bárbaras (1907).

Por esta situación político social, crítica en la historia de España, Valle-Inclán revela a Rivas Cherif en el artículo antes citado, el propósito de su preocupación como creador, el cual oscila desde uno que se congraciaba con la idea de "L'art pour l'art" a otro comprometido, de protesta y de denuncia,⁴³ cuya esencia es la deformación grotesca que ofrece el esperpento, verdadera semilla del anti-teatro que tanto Arrabal como los dramaturgos del absurdo cultivarán treinta años más tarde:

Arte no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social. 44

La crueldad y el horror han sido --como se ha visto en las obras estudiadas con anterioridad-- elementos dominantes en el arte valleinclanesco. Además, casi siempre, aparecen enconados, unas veces, por un universo demoníaco, otras, por fuerzas ocultas y de la superstición, para, por fin, hallarse ocasiones en que se combinan el mundo mágico con el satánico, trascendiéndose de esta mezcla una cualidad sobrenatural, ajena a la realidad.

Sin embargo, esta temática desaparece casi por completo a partir de Divinas palabras (1920), tragicomedia que, a parte de ser el mejor drama que España ha producido desde los siglos de Oro,⁴⁵ es una obra clave dentro de la producción valleinclanesca, porque, por un lado, se desembaraza de los elementos satánicos y supersticiosos como generadores del

conflicto dramático y, por el otro, descubre al hombre no sólo capaz de realizarlos, sino también, y esto es lo más horrendo, como verdugo. Esta insensibilidad humana hace más intenso el grado y la índole de la crueldad y del horror, por ser el hombre, sin el recurso satánico, quien los perpetra. Las Divinas palabras (1920) penetran en la esencia humana, descubriendo su mezquindad, aunque sin denunciarla o condenarla.

Tanto la crueldad como el horror y el terror que aparecen en el universo dramático valleinclanesco, se diferencian de los mismos elementos que nutren la novela gótica, en que en ésta

confirms the moral order of the world; its figures are judges by standards of good and evil which apply to the supernatural. 46

mientras que en los dramas de Valle-Inclán, aunque se manifiesta la contradicción del bien y del mal, no se hace con una intención ética o moral, sino con el afán de revelar, unas veces, la perversidad humana, como en Divinas palabras (1920), y otras, con el propósito de denunciar la injusticia social y la estupidez de los gobernantes, como en los esperpentos, en los que a pesar del escarnio que aflora de los mismos, la crítica descarnada que Valle-Inclán utiliza tiene más de quijotismo⁴⁷ que de metafísica:

No hay partidismo en los esperpentos, por lo mismo que no contiene héroe. El pesimismo es unitario y absoluto. Y su sátira atañe solo al patriotismo que se convierte en patriotería, a las palabras que se hinchán vanamente, a la sordidez que se pretende gloriosa, a toda fabricación de ídolos de barro, a la seducción colectiva de lo sonoramente vacío, a la sustitución

del sentido por el uniforme y de la recompensa interior por la condecoración externa, a todos aquellos que se prendan del tambor rítmico, de lo marcial, retórico y declamatorio, pero que son incapaces de entrañar emoción o juicio alguno verdadero. Es decir, a quienes sustituyen el sentimiento por su gesto y, precisamente para ocultar su falta de raíces, desorbitan este gesto hasta aspaventar vacuamente en el viejo tinglado muñequeril. 48

Si Divinas palabras (1920) atiende a esta capacidad humana e individual para la crueldad y el horror, los esperpentos enfocan la misma actitud y aptitud, pero a través de una visión encolerizada⁴⁹ por la indiferencia al dolor, al sufrimiento y a la desigualdad social, que el tinglado político, miope y conservador, ha causado al pueblo español desde la edad media hasta nuestros días. Valle-Inclán denuncia con indignación a través del esperpento, el fondo grotesco de la realidad histórica de España, coincidiendo esta denuncia, con la conclusión que Ortega y Gasset obtiene por las mismas fechas: "En nuestro pasado la anormalidad ha sido lo normal".⁵⁰ Y lo anormal se congracia con lo grotesco.

Si la crueldad y el horror los producía hasta Divinas palabras (1920), un impulso mágico-satánico,

de sabidurías ocultas, doctrina gnóstica, fórmulas cabalísticas, presencia demoníaca, alejamiento temporal, juego de sensualidad y misticismo 51

en los esperpentos --por el contrario-- la presencia de la crueldad y sobre todo del horror, los origina el fenómeno de lo grotesco.

Por ser este catalizador del horror el prisma transformante y deformante de lo grotesco, la crueldad --por su parte-- no aparece en los

esperpentos como aquel elemento, esto es, formando parte de su esencia, sino que ahora se enfoca hacia una característica particular y precisa, como puede ser el rasgo de la personalidad de alguno de sus personajes. Esta visión sucinta y aproximadora nunca define su personalidad, sino que más bien esboza una silueta anímica, suficiente sin embargo, para revelar tanto su inhumanidad e insensibilidad, como su desmedida avaricia.

Un buen ejemplo de esta disposición para la crueldad, la cual más tarde veremos con más detalle al estudiar cada esperpento, lo ofrece Don Latino de Hispalis, el prosaico y prosero acompañante de Max Estrella en el grotesco periplo de Luces de bohemia (1920). Don Latino, al mismo tiempo de ser un ente ridículo y de ridiculizársele, Max le llama: "mi perro",⁵² es malévolo y cruel.

La crueldad se muestra, en otras ocasiones, de una forma general y abarcadora, como el fondo homogéneo que caracteriza a toda la sociedad española, la cual aparece anquilosada y cargada de una tremenda inhumanidad, carácter que tiende, por un lado, a intensificar lo horrendo que encierra lo grotesco y, por el otro, marca una pauta evolutiva hacia lo macabro.

Consecuentemente, cuando lo grotesco y lo macabro se amalgaman, como en los dos últimos esperpentos: El terno del difunto (1926) y La hija del capitán (1927), el horror y la crueldad alcanzan su punto más álgido, encarnizado y nauseabundo.

Ahora bien, si la esencia del esperpento busca, como observa Guerrero Zamora:

Una finalidad grotesca y se vale, para ello,
de una técnica deformativa 53

su sustancia lo constituyen dos categorías dispares, complementarias e independientes: el horror y el ridículo.

El horror, es un elemento que hasta los críticos más evasivos aceptan como una parte esencial de lo grotesco. Clayborough, a pesar de ser uno de los más indefinidos, concluye, según resume Philip Thomson, observando:

that the grotesque is essentially disharmonious, depending on conflict of some sort, and that it may be either the expression of a profound sense of dislocation and alienation. 54

Wolfgang Kayser, el estudioso de lo grotesco que produjo un gran impacto con su libro The Grotesque in Art and Literature (1957),⁵⁵ admite también como una de las bases de lo grotesco el horror, a consecuencia de que la visión grotesca produce una sensación:

of surprise and horror, an agonizing fear in the presence of a world which breaks apart and remains inaccessible. 56

Para concluir, añadiendo, que esta destrucción que produce lo grotesco nos precipita en "the final depth of the horror that is inspired by the transformed world".⁵⁷

Philip Thomson, por su lado, establece con más claridad que los dos críticos mencionados, no sólo la presencia del horror en lo grotesco, sino que también le añade características expresionistas, por lo depravadas y perversas:

there is also present, at least in many instances, a sadistic pleasure in the horrifying, the cruel, the disgusting. 58

aspectos que se señalarán más tarde, al estudiar cada esperpento individualmente.

El otro elemento inseparable del horror para que se produzca lo grotesco es lo ridículo.

Arnold Heidsieck, crítico que casi siempre difiere de Kayser, entiende que lo grotesco no sólo está compuesto por una interpenetración del horror y de lo ridículo, sino que también lo considera un fenómeno más conceptual que estético:

"Grotesk" ist zunächst nicht ein Begriff der "Asthetik", sondern des Erkennens, der über eine bestimmte Beschaffenheit von Wirklichkeit aussagt. Und zwar bezeichnet er spezifisch deren Entstellung -- von einer Art, die den Betrachter entsetzt und zugleich lachen macht, die grauenvoll und lacherlich in eins ist. 59

No llega a tan definitiva conclusión Clayborough, a causa de que, según observa Thomson

he operates with different categories (Jungian) and it is difficult to see just where he stands on the comic. 60

ni tampoco Kayser, quien, según continúa Thomson

is likewise evasive, but seems in the end to accept the necessary presence of the comic in the grotesque. 61

El mismo Thomson no se decide tampoco a considerar lo ridículo como un integrante de lo grotesco, inclinándose más por lo cómico-satírico:

I have described as the classic response to the grotesque: the experience of horror (or disgust or anger) and amusement (or glee or delight). 62

Es obvio que lo grotesco lo compone el binomio horror-ridículo, aunque los diferentes críticos citados (Clayborough, Kayser y Thomson), difieran con respecto a su composición. No es posible, sin embargo, dudar que lo cómico --una vez que se descoyunta-- no encierra el intenso escarnio que emana lo ridículo, que es, junto con el horror, el elemento que con más frecuencia aparece en los esperpentos. La congelada carcajada dolorida que éstos provocan solamente puede ser comprendida a la luz de la dispar y vituperante combinación del horror y del ridículo que implica lo grotesco. Entre las abundantes descripciones que hay en los esperpentos, la de Zaratustra de Luces de bohemia (1920) muestra con holgura la mezcla de lo horrendo repugnante, junto a lo ridículo miserable:

Zaratustra, abichado y giboso --la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente--, promueve, con su caracterización de fante, una aguda y dolorosa disonancia. 63

Esta experiencia del horror y del ridículo, es decir, lo grotesco más genuino, trasciende, muy en particular, del primer esperpento Luces de bohemia (1920), en el que el horror y un descarnado sentido de lo ridículo conmocionan al espectador-lector. Es bien posible, además, que de todos los esperpentos sea éste en el que lo grotesco aparece menos bastardeado, puesto que en el segundo, Los cuernos de Don Friolera (1921), lo grotesco se debilita por intensificarse lo ridículo. Por el contrario en los dos últimos, El terno del difunto (1926) y La hija del capitán

(1927), tanto lo grotesco como la más depurada crueldad --fruto de la indiferencia-- alcanzan su grado más intenso en la dramaturgia valleinclanesca, puesto que se les añade el elemento macabro, cuya esencia tiende a intensificarlos. Lo macabro es una verdadera superación del horror que contiene lo grotesco, porque carece de lo ridículo o, en el caso peor de conllevarlo, incrementa a aquél. A este respecto Thomson observa:

And it is still true that the gruesome element in the macabre considerably outweighs the comic. Often the latter represents not a confusing quality but a heightening of the horrible or gruesome: . . . In any case, the macabre seems to lack the balanced tension between opposites which is a feature of the grotesque. 64

Por otra parte, no es posible justificar la presencia de lo grotesco en el arte contemporáneo, sobre todo, en la literatura y en la pintura --es difícil imaginar música grotesca-- por medio de una tradición literaria clásica, como propone el estudio de Kayser,⁶⁵ del que rotundamente se separa Heidsieck, según expone desde la introducción:

In der Diskussion über literaturästhetische Fragen der Gegenwart spielt der Begriff des Grotesken eine aus der Tradition nicht gerechtfertigte grosse Rolle. Er bezeichnet ein literarisches wie zugleich reales Phänomen, das anscheinend erst mit der Zeit starker hervorgetreten ist und mit dem die Kategorien der klassischen Ästhetik, die bisher als Oberbegriffe für das Groteske dienen mussten: komisch, tragikomisch, lächerlich, satirisch usw., nicht mehr in Deckung zu bringen sind. 66

sino que resulta necesario considerarlo como una nueva visión estética, cuya esencia pretende deformar y criticar la de por sí deformada reali-

dad humana: lo grotesco arranca, principalmente, de la realidad.

La perversión de los valores humanos que ofrece la realidad española: "España es una deformación grotesca",⁶⁷ no importa ahora de dónde, no puede destruirse con unas estéticas convencionales, "normas clásicas",⁶⁸ las llamaría Valle-Inclán: tragedia, comedia, tragicomedia o farsa, porque la fuerza satírica de estas categorías estéticas o es nula o no tiene la intensidad suficiente como para agredir y, hasta quizás, aniquilar lo grotesco que produce el ser humano.

Por esta razón el propósito de agresión satírica y denunciadora que emana de lo grotesco, tanto en su contenido, como, sobre todo, en la forma, no sólo es intrínsecamente obvia

because of the characteristic impact of the grotesque, the sudden shock which it causes, the grotesque is often used as an aggressive weapon. 69

sino también extrínsecamente, porque la situación política española exigía una ridiculización despiadada y horrenda que Valle-Inclán realizó en el esperpento.

Un buen ejemplo del efecto corrosivo que produjo La hija del capitán (1927), entre las jerarquías oficiales, lo prueba la orden ministerial, dictada por el general Primo de Rivera, prohibiendo su circulación:

La Dirección General de Seguridad --rezaba la nota oficiosa-- cumpliendo órdenes del gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado La hija del capitán, cuya publicación califica su autor de esperpento, no habiendo en aquel ningún 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 o intolerable y si exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres. 70

Además, esta intención de crítica mordaz y encarnizada que es la base del esperpento, no pretende colocar al espectador-lector ante un dilema de orden moral, como asevera José Luis Varela: "Estamos ante una estética empapada de moral",⁷¹ sino frente a la búsqueda de una justicia social, aunque ésta implique una destrucción del orden convencional. Y, esta apetencia de Valle-Inclán, es quizás, anárquica, pero, en esencia, amoral.

Al mismo tiempo, no se puede concebir que el arte grotesco consista, como concluye Kayser, en un

attempt to invoke and subdue the demonic aspects
of the world. 72

porque tanto el satanismo, como los poderes ocultos y de superstición no intervienen en la esencia de lo grotesco, puesto que introducirían un elemento sobrenatural que le es extraño, por no pertenecer a la realidad:

wie die groteske Form, das ganze objektive
Verhatnis darzustellen sucht. 73

La intención que anida en el esperpento es destruir el absurdo humano que permite e --incluso fomenta-- y es, precisamente aquí, en donde

radica lo trágico, la explotación del hombre por el hombre.

Lo grotesco esperpéntico, más que un intento de abolir irracionales e irreales aristas demoníacas, desenmascara ese impulso perverso, desesperadamente real y humano, es esencia histórica universal, de la minoría dominante y explotadora, particularmente en cuanto ésta, ha perdido la noción de una humanidad sufriente.

Podemos concluir con Heidsieck, que lo grotesco se produce en cuanto existe una:

Perversion des sittlichen Verhältnisses in
einem konkreten Fall der Realität -- der An-
klager. 74

Y, este caso concreto, lo ofrece --por desgracia-- España desde la edad media.

Por otra parte, y como corrobora Thomson, lo grotesco, y por asociación, los esperpentos, se producen en la España de 1920, como señal de denuncia y de protesta en contra de una desorientación histórica inminente y sempiterna:

It is no accident that the grotesque mode in
art and literature tends to be prevalent in
societies and eras marked by strife, radical
change or disorientation. 75

Es bien posible que debido a esta inestabilidad social y a la anormalidad política que caracteriza la historia de España, Flogel, atribuyera

al pueblo español el más alto nivel artístico
en la configuración de lo grotesco. 76

Finalmente, lo verdaderamente trágico de los esperpentos, no pro-

viene de lo grotesco, sino de una situación humana real, que inspiró este fenómeno artístico, puesto que se podrían haber escrito diez, veinte, treinta o --incluso-- cuarenta años después, teniendo el mismo impacto terrible, por ser la realidad idéntica, y, por lo tanto, mucho más grotesca.

* * * *

- a) Luces de bohemia: La crueldad de la vida de los bohemios intelectuales.

Luces de bohemia, el primer esperpento de Valle-Inclán, apareció publicado por primera vez en una serie de números consecutivos de la revista España, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920,⁷⁷ no estrenándose en España hasta 1970, por la compañía que dirige José Tamarit.

Por si esto no fuera bastante significativo y desalentador, sobre todo si se tiene en cuenta la pobreza artística e ideológica que padeció la escena española, precisamente desde el oasis creativo que ofrece el teatro de Valle-Inclán, hubo que esperar a que pasaran cuarenta y tres años para que Luces de bohemia (1920) subiera a las tablas con carácter de estreno mundial, en un festival de teatro internacional celebrado en París en 1963.⁷⁸

No terminan aquí, sin embargo, las desventuras del drama, porque, como era de esperar, su tema estaba tan alejado

del tópico español de sol violento, cal deslumbrante y pasiones con fondo de guitarra

o cartel de toros --Blasco Ibáñez, Lorca y Raquel Meller-- (que) desconcertó a la crítica francesa. 79

Si esta falta atmosférica de "españolada", desconcertó a los críticos franceses, en cambio la intensa causticidad denunciadora que encierra este esperpento y su permanente vigencia, explican el retraso de su estreno en España.

Por otra parte, este retraso de Luces de bohemia (1920) de la vida teatral española, demuestra que la situación histórica denunciada por Valle-Inclán en 1920, no sólo persiste, sino que se ha agravado y avivado hasta 1975, año de la muerte del general Franco.

A diferencia de los otros esperpentos que son totalmente ficticios, como Los cuernos de Don Friolera (1921), o parcialmente de una realidad completamente transformada y desfigurada como La hija del capitán (1930), en que se unen dos episodios reales que no fueron así en la realidad histórica, ni tampoco estuvieron unidos a ella. Uno, el asesinato del jugador Jalón por el capitán Sánchez y su hija, y, el otro, el del golpe de estado del general Primo de Rivera apoyado por el rey. En Luces de bohemia (1920), por donde desfila una varia y compleja humanidad de bohemios madrileños, reales a medias unos, y otros ficticios, hay como fondo una serie de episodios de la vida política y social española del siglo XX, particularmente la huelga revolucionaria de 1917, que sirven para realzar la crueldad y el horror dándole un carácter más social que individual.

En este esperpento, la crueldad, que tiene unas mayores dimensiones sociales, aparece también en la confrontación de dos mundos totalmente

opuestos: uno que no tiene nada, muertos de hambre y llenos de ilusiones literarias y de gloria, que son los bohemios madrileños, a los que la vida les niega todo goce y no les da más que sufrimiento; y, el otro, los representantes del poder, que parecen tenerlo todo: bien tratados, bien comidos y mejor alojados, como el gobernador civil de la provincia, sin ideal ninguno, dispuesto a vender la patria a pedazos si se la comprasen, quienes contemplan como harapos humanos a los pobres diablos bohemios, algunos de los cuales fueron sus amigos y compañeros en su juventud.

Hasta los esperpentos en general y Luces de bohemia (1920) en particular, el conflicto dramático valleinclanesco se desarrolla dentro de un universo, que, unas veces, exalta lo sensorial y voluptuoso, como en El Marqués de Bradomín (1907), otras, evoca una forma de vida, bronca, rústica y feudal, como en las Comedias bárbaras (1907-08), o, por fin, bucea en la naturaleza humana para descubrir su malévolo impulso vital, como en Divinas palabras (1920), apareciendo en cada caso la crueldad y el horror, de acuerdo al carácter de cada drama: mórbido, violento y mezquino. Por otro lado, no se debe olvidar tampoco, que la crueldad y el horror brotan a consecuencia del satanismo agresor y vengativo de la Galana en El embrujado (1914) y de la superstición mágica que enloquecía al bandido en Comedia de ensueño (1905). Sin embargo, con Luces de bohemia (1920) y con los otros tres esperpentos que integran Martes de carnaval (1930), tanto su forma como su ideología se enfocan hacia una problemática inminente: la crítica y caótica realidad de España, la cual hace crisis, como observa Vicens Vives con "la humillación del 98",⁸⁰ a consecuencia del desastre de Cuba. La crueldad y el horror que antes, como hemos vis-

to, las producía un mundo cabalístico y satánico, relleno de lujuria y avaricia, son ahora el producto de esta situación histórica, que explota a partir de 1917:

Resultados concretos de la crisis de 1917:
La monarquía, vacilante; la constitución, vulnerada; el ejército, prepotente; el obrerismo, empujado a soluciones de trágica violencia. 81

Por estas razones, la crueldad y el horror que transpiran los esperpentos, es bien posible que sea en donde más se agudizan dentro de la dramática valleinclanesca, porque no sólo se inspiran directamente en la "trágica violencia"⁸² de la realidad, como apunta Vicens Vives, sino que también ésta se deforma intencionadamente en el arte, en lo que Valle-Inclán denominaría "trágica mojiganga",⁸³ con el evidente propósito de aumentarlas:

El esperpento presupone sustancialmente la voluntaria deformación ridiculizadora. 84

Valle-Inclán obtiene esta nueva visión dramática, formal y de fondo conflictivo, por medio de la combinación de lo macabro y de lo ridículo. Por su parte, esta última categoría, al fusionarse con el horror, produce lo grotesco, mientras que lo macabro trasciende del ámbito de crueldad, que como un ciclorama envolvente y aniquilador, impera en la vida de España, penetrando en el seno de los esperpentos, especialmente en El terno del difunto (1926) y en La hija del capitán (1927).

La importancia de los acontecimientos históricos en el arte contemporáneo es extraordinaria, particularmente, en las artes plásticas:

pintura, teatro y cine, puesto que cada género expone, unas veces, la inmundicia cotidiana, otras, la denuncia, y, por lo general, encierra siempre una intención regenerativa de las taras que la infectan. Hoy día, ni el arte más escapista finge, como proponía Benavente, para "divertirnos",⁸⁵ sino que, por el contrario, pretende despertar la sensibilidad del público, obligándole, de esta manera, a tener más conciencia de su propio destino. Esta intención desmasificadora, es la base del teatro brechtiano, a quien el arte valleinclanesco intuye.⁸⁶

Un buen ejemplo de cómo incide en el arte la realidad histórica, lo ofrece el cuadro de Picasso, Guernica (1936), en el cual, plasma el artista, con nitidez y precisión, el horror y la crueldad de la existencia, transformando, como Valle-Inclán, lo trágico del horror en estertor grotesco y la crueldad del ser humano en mueca congelada. Hay, además, una anécdota de Picasso, recogida por Heidsieck, que no sólo pone de relieve lo grotesco del arte, sino también lo de su modelo:

Ein deutscher Besatzungsoffizier betritt sein
Atelier und fragt beim Anblick von "Guernica":
Haben Sie das gemacht? Picasso soll geantwortet
haben: Nein, Sie. 87

Con respecto a la importancia de la realidad inmediata en Luces de bohemia (1920), Maria Eugenia March ofrece una interpretación que aclara la voz "acción", en los siguientes términos:

Cuando Valle-Inclán en el Reparto dice: "La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento" emplea "acción" en el sentido de "hechos". 88

Luces de bohemia (1920), como el resto de los esperpentos, solamente

se puede explicar a la luz de unos hechos históricos en los que impere la corrupción y la violencia, el horror y la crueldad. Esta caótica situación, semilla de la contienda fratricida de la guerra civil, experimenta una de sus más agudas crisis entre 1917 y 1923, precisamente, alrededor de las fechas por las que se conciben los primeros esperpentos:

De 1917 a 1923, o sea en un periodo de siete años, hubo en España trece crisis totales y treinta parciales. Es un dato conocido, que revela la descomposición del régimen de la Restauración y el confusionismo político imperante entre la minoría dirigente, desde el monarca a los últimos diputados de los partidos fieles a la Corona. Habiéndose frustrado la fórmula renovadora preconizada en 1917 (Cortes Constituyentes), los problemas españoles adquirieron violencia inusitada. Se asistió a una verdadera batalla de ideas y de hombres, a la que no fue ajeno, desde luego, el final de la guerra europea y el soplo del liberalismo y nacionalismo que el triunfo de los Aliados hizo cruzar sobre el país. Sindicalismo, catalanismo, laicismo, militarismo, se enzarzaron en amplias y estériles luchas, fomentadas por la frívola actitud de los gobiernos ante la gravedad de los males que aquejaban la sociedad española. 89

Consecuentemente, Luces de bohemia (1920), no sólo se preocupa, como concluye March, de "mostrar el estado de corrupción en que se encuentra España", ⁹⁰ sino que es --al mismo tiempo-- un verdadero documento periodístico que ataca la situación política infestada por la hipocresía, la estupidez y el arrivismo de los gobernantes del momento.

El argumento del drama es simple y complejo a la vez. Lo primero porque no investiga la psicología de los personajes, a la manera del teatro naturalista. Esta visión de superficie, que nunca implica superficialidad, es característica del teatro valleinclanesco, más preocupado en especular con categorías de orden vivencial, aunque la fábula sea pura

ficción, como la pasión que mueve a gran número de sus personajes,⁹¹ que elucubraciones de carácter psicológico, como el motivo del que arrancan los actos primarios de los mismos.⁹²

Y, lo segundo, porque la acción se enmaraña por una constante acumulación de hechos, que ponen de relieve, por un lado, la pobreza espiritual de España, según Guerrero Zamora "nuestras sordideces",⁹³ y, por el otro, el intenso sentimiento de trágica impotencia que embarga a Max Estrella, por este caótico estado nacional.

El drama tiene quince escenas vertiginosas e independientes. El conflicto argumental surge del choque de Máximo Estrella, el personaje más sobresaliente, con los diferentes acontecimientos que ocurren en cada uno. Lo grotesco, es decir, el horror y lo ridículo, penetra en la fábula a través de esta confrontación antitética, entre la visión de Estrella y la del resto de los personajes.

Lo peculiar y original del drama es que lo grotesco no sólo no elimina lo trágico, según ocurre, por lo general, como observa Heidsieck: "Die groteske Form schliebt Tragik, Komik wie such Tragikomik ganz aus",⁹⁴ sino que por el contrario coexiste con aquel elemento, intensificándose ambos. El ciego Estrella ve lo trágico "a fuer de ser grotesco",⁹⁵ como la esencia de la problemática nacional:

Max
La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino
¡Pues algo será!

Max
El Esperpento. (Luces de bohemia, 105)

Y el esperpento, es una forma grotesca. La visión del poeta ciego es trágica porque contempla --incapacitado para transformarla-- una realidad esperpéntica, que termina por aniquilarle, encontrando en la muerte, la liberación: "The grotesque instills fear of life rather than fear of death".⁹⁶ El mismo autor expone parecida querencia en Los cuernos de Don Friolera (1921), cuando Don Estrafalario observa: "Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera",⁹⁷ quizás, arrastrado por una realidad que erradica el sentido de lo trágico y lo sustituye por otra en la que sólo impera lo grotesco:

El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
(L. b. 106)

La crueldad, por su parte, se nutre de la insensibilidad e indiferencia que envuelve al drama como un telón de fondo. Este denso sentimiento de crueldad es, junto con Máximo Estrella y Don Latino, los dos personajes deambulantes, el hilo que une los hechos.

La crueldad, además, aparece antes que lo grotesco, porque esta categoría precisa una elaboración estética, la cual Estrella desarrolla en el drama. Don Latino, en cambio, ejerce uno de sus atributos: la cobardía, puesto que exclama: "yo me inhibo" (L.b. 106):

Max
El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

Don Latino
¡Estás completamente curda!

Max

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

Don Latino

¡Miau! ¡Te estás contagiando!

Max

España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Don Latino

Pudiera. Yo me inhibo.

Max

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

Don Latino

Conforme. Pero a 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. (L.b. 106, 107)

La crueldad, en cambio, no requiere esta elaboración por ser un elemento innato en el hombre. El ser humano no decide amar u odiar o ser cruel. Lo hace y lo es. Aunque por otro lado, puede controlar el grado de amor, de odio o de crueldad.

En Luces de bohemia (1920), la crueldad es de carácter social, producida por la injusticia y la corrupción que ejercitan las clases dominantes, impermeables al sufrimiento de los más humildes como de los más amorfos, es decir, la clase media; ésta, además, colabora con las dirigentes, aunque, quizás, sin tener conciencia de lo mismo, arrastrada por esa tendencia, habitual en la burguesía, a amordazarse así misma. Vicens Vives observa como típico de este grupo social: "su visión tímida y pacifista ante los grandes problemas",⁹⁸ actitud que tiende esencialmente a intensificar la crueldad.

Se hace ésta tangible en Luces de bohemia (1920) a consecuencia de la negativa del Buey Apis a publicar cuatro crónicas del poeta Máximo Estrella, poniéndole a éste y a su familia en una desesperada situación económica. Esta negativa del editor, indiferente y cruenta, introduce el tema que María Eugenia March define como "el simbolismo de las puertas cerradas",⁹⁹ que es, en realidad, la clave de la crueldad y, algunas veces, del horror, sobre todo cuando éste no es grotesco, es decir, cuando está separado e independiente de lo ridículo:

Max
¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro
crónicas!

Madama Collet
Otra puerta se abrirá. (L.b. 9 y 10)

Esta primera puerta cerrada por el Buey Apis no es más que el comienzo de una serie de ellas que establecen, por un lado, la realidad sofocante, encerrada y limitada, del protagonista y, por el otro, una carac-

terística permanente de la sociedad española, según demuestra la novela de Luis Martín-Santos Tiempo de silencio (1964), verdadera secuencia ideológica y temática de los esperpentos:

El trágico vivir de los españoles es la materia artística que informa Luces de bohemia y Tiempo de silencio, obras que, aún respondiendo a dos distintos momentos históricos, definen una común preocupación por la desvalorización de la vida española. 100

Esta realidad cruenta y claustrofóbica, sin salida: "cerradas, todas, ventanas y puertas " (L.b. 36), de tan fuerte eco existencialista, implica en Luces de bohemia (1920) indignación y amargura, desesperación y muerte. El vertiginoso y alucinante periplo que Máximo Estrella emprende a través de este "Madrid absurdo, brillante y hambriento" (L.b. 1), es decir, grotesco, "concebido para aproximarse a la realidad de manera más lúcida"¹⁰¹ encierra, por un lado, la búsqueda de una puerta abierta a la esperanza y a la justicia, por otro, la confrontación con la realidad grotesca y absurda, para, por fin, revelar un sentimiento de indignación y de rebeldía en contra de lo que, según Torrente Ballester, es la esencia del drama: "miseria, crueldad, vanidad, codicia, lujuria, latrocinio",¹⁰² aun, a pesar de que el poeta sabe que toda esta acuñada depravación va a conducirlo a la única puerta abierta de su vida: "la de la muerte" (L.b. 10). Lo extraordinario y peculiar del personaje Máximo Estrella no es que se rebele y luche contra toda esperanza, sino que lo hace sin ella. Quiere destruir las puertas que le confinan, para, de esta manera, reconstruir desde los escombros: "Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol" (L.b. 55).

Si este afán regeneracionista coincide con lo que Sokel denomina como un expresionismo de orden mesiánico:

Messianic Expressionism transferred the visionary quality of Expressionism to the social and political sphere. The visualization of subconscious or existential states became the vision of social renewal. 103

la absoluta destrucción¹⁰⁴ que propone el Preso, el otro agonista del drama:

El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá algún heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. (L.b. 55)

confluye con la rotura iconoclasta y purificadora que demandan los postulados propuestos por Artaud:

Il est rare d'ailleurs que le débat s'élève jusqu'au plan social et que le procès de notre système social et moral soit entrepris. Notre théâtre ne va jamais jusqu'à se demander si ce système social et moral ne serait par hasard pas inique.

Or je dis que l'état social actuel est inique et bon à détruire. . . . Toutes les préoccupations plus haut énumérées puent l'homme invraisemblablement, l'homme provisoire et matériel, je dirai même "l'homme-charogne". 105

Y contra este hombre-carroña, símbolo de la minoría dirigente y causante de la crueldad y del horror, se conciben los esperpentos.

María Eugenia March, por su parte, aunque no relaciona este mesia-

nismo expresionista, mencionado por Sokel, con la temática de Luces de bohemia (1920), elabora con cierta extensión y profundidad, las posibilidades mesiánicas y evangélicas del mismo, cuando observa:

Aunque parezca un contrasentido, al leer Luces de bohemia se impone el recuerdo o paralelo de Jesucristo y Max Estrella. 106

No corresponde al propósito de este estudio, dilucidar el posible fundamento de esta proposición, sin embargo, la mera relación con un episodio de tan profunda repercusión en la historia universal, es más que atractiva. Sobre todo si se considera, que la pasión de Cristo ha generado alguna de las páginas más cruentas y horrendas de la historia del hombre. No hay crueldad más intensa ni horror más excelso que los que produce la fe, porque no sólo los santifica, sino que los exonera de culpa, quintaesenciándolos. El mismo Valle-Inclán considera en Los cuernos de Don Friolera (1921), que la crueldad española procede de la Biblia:

La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. 107

No es, sin embargo, Max Estrella el único personaje de Luces de bohemia (1920), que alimenta el sentido trágico, humano y agónico, como contrapunto de la crueldad y, como después se verá, de lo grotesco, sino que también lo hacen el anarquista encarcelado y el niño, víctima inocente, acribillado a balazos.

En el caso del primero, la crueldad y el horror alcanzan uno de los

puntos más álgidos, atroces y terribles, de la dramaturgia valleinclanesca, no sólo, por lo que ya en sí mismo sería suficiente, el beneplácito que el gobierno confiere al crimen, sino porque lo legaliza. El Preso lo verbaliza:

El Preso
Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso. . .

Max
¿Pues qué temes?

Preso
Que se diviertan dándome tortura.

Max
¡Bárbaros!

Preso
Hay que conocerlos.

Max
Canallas. ¡Y éstos son los que protestan de la leyenda negra!

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 unánime. (L.b. 57)

Sin embargo, esta legalización de la crueldad y del horror, no culmina con la tortura, porque entonces sólo sería despiadada, sino con el escarnio que presupone la llamada ley de fugas:

En la orgía de crímenes y atentados que se sucedieron en Barcelona de 1919 a 1923, con un ápice

agudo en 1922, todos los factores implicados tuvieron su parte de responsabilidad: el gobierno, por ejemplo, por consentir en la aplicación de la llamada "ley de fugas", que consistía en provocar la evasión de un prisionero para eliminarlo. 108

No es extraño, por una parte, que Luces de bohemia (1920) no se haya estrenado en España hasta 1970, y, por la otra, que el personaje indignado reclame como solución definitiva "la bomba que destripe el terrón maldito de España" (L.b 57).

En el segundo caso, el que desarrolla el tema del niño víctima, que es, como hemos visto en los dramas precedentes, de extraordinaria importancia no sólo en la dramática sino también en la narrativa valleinclanesca, porque se utiliza para incrementar tanto la crueldad más despiadada y vengativa como en El embrujado (1913), o el horror más repulsivo, como en Divinas palabras (1920) y Tirano Banderas (1926), tiene en Luces de bohemia (1920) una doble significación. Primero es como un alegato acusador del ambiente de crueldad y de horror que fomenta la ineficacia del directorio militar. Esta acusación reintroduce en la dramática valleinclanesca el profundo sentimiento antimilitarista que florece desde Cuento de abril (1910), y, más claramente, como vimos, en Voces de gesta (1911), para culminar la repulsa y la crítica de la vida castrense en el rebajamiento y desvalorización de los esperpentos. Sin embargo, la presencia de la milicia y de su diatriba, que sólo es fondo atmosférico en Luces de bohemia (1920), se intensifica paulatinamente en el resto de los esperpentos, hasta alcanzar su grado más agudo en La hija del capitán (1927).

Si Voces de gesta (1911) revela la brutalidad y bestialidad del

ejército, a través de aberraciones que albergan la crueldad y el horror más repugnantes y despiadados, puesto que los soldados de la tragedia pastoril, lo mismo desfloran a las mujeres del pueblo conquistado que asesinan a los niños más indefensos, víctimas, muchas veces, de sus propios atropellos,¹⁰⁹ Luces de bohemia (1920) arremete contra la esencia del mundo castrense, la cual no es otra que la apariencia uniformada y homogeneizada, valiéndose del filtro mordaz e irrespetuoso de lo grotesco.¹¹⁰ La acotación perfila la desvalorización y la burla:

Gran interrupción. Un trote épico, y la patrulla de soldados romanos desemboca por una calle traviesa. Traen la luna sobre los cascos y en los charrascos. Suena un toque de atención, y se cierra con golpe pronto la puerta de la Buñolería. Pitito, capitán de los equites municipales, se levanta sobre los estribos. (L.b. 43)

El segundo significado que se deduce del primer esperpento es que es como un contrapunto trágico --que introduce el horrendo sufrimiento de la madre del niño asesinado y la visión de retablo que ofrece la misma, enloquecida, abrazando al cadáver de su hijo-- al círculo humano, grotesco, "dantesco e infernal" (L.b. 102), que la ahoga y que lo integra la indiferencia insensible y cobarde de un pueblo que ha perdido la propia estimación y el respeto:

La Madre del niño
¡Maricas, cobardes! El fuego del Infierno os
abrasc las negras entrañas! ¡Maricas cobardes!

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

Don Latino
Una verdulera que tiene a un chico muerto en
los brazos.

Max
¡Me ha estremecido esa voz trágica!

La madre
¡Sicarios! ¡Asesinos de criaturas!

El empeñista
Está con algún trastorno y no mide las palabras.

El guardia
La autoridad también se hace el cargo.

El Tabernero
Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden.

El empeñista
Las turbas anárquicas me han destrozado el escaparate.

La portera
¿Cómo no anduvo usted más vivo en echar los cierres?

El empeñista
Me tomó el tumulto fuera de casa. Supongo que se acordará el pago de daños a la propiedad privada.

El tabernero
El pueblo que roba en los establecimientos, donde se le abastece, es un pueblo sin ideales patrios.

La madre
¡Verdugos del hijo de mis entrañas!

Un albañil
El pueblo tiene hambre.

El empeñista
Y mucha soberbia.

La madre
¡Maricas, cobardes!

Una vieja
¡Ten prudencia, Romualda!

La madre
¡Que me maten como a este rosal de Mayo!

La trapera
Un inocente sin culpa! ¡Hay que consi-
derarlo!

El tabernero
Siempre saldréis diciendo que no hubo los
toques de Ordenanza.

El retirado
Yo los he oído.

La madre
¡Mentira!

El retirado
Mi palabra es sagrada.

El empañista
El dolor te enloquece, Romualda.

La madre
¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo!

El retirado
El principio de Autoridad es inoxerable.

El albañil
Con los pobres. Se ha matado, por defender,
al comercio, que nos chupa la sangre.

El tabernero
Y que paga sus contribuciones, no hay que
olvidarlo.

El empañista
El comercio honrado no chupa la sangre
a nadie.

La portera
¡Nos quejamos de vicio!

El albañil
La vida del proletario no representa nada
para el Gobierno.

Max
Latino, sácame de este círculo infernal.
(L.b. 99, 100 y 101)

Esta disposición circular, como si emparedaran a la madre y a la víctima, recuerda la misma configuración escénica de Divinas palabras (1920), cuando Miguelín el Padronés y sus secuaces, mezquino corifeo, emborrachan al niño hasta matarlo. La misma estructura, el mismo círculo humano sofocante e idéntico fondo perverso se repite en Luces de bohemia (1920). Sin embargo, la crueldad y el horror son diferentes en los dos dramas. Mientras que en la tragicomedia son producidos por una furia agresiva y frenética, repulsiva y apasionada, como si enloqueciera a los personajes la orgía sádica y atroz que realizan, en Luces de bohemia (1920), en cambio, los genera la indiferencia. No les conmueve el dolor desgarrado de la madre que abraza a su hijo muerto:

Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.

La madre
¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!
(L.b. 102)

cuyo grito desgarrado e impotente recuerda la figura trágica de Ginebra en Voces de gesta (1911);¹¹¹ al mismo tiempo, la emoción de la madre en Luces de bohemia (1920) establece la diferencia entre la crueldad y el horror, de resonancias trágicas, con el ridículo y el horror, de repercusiones grotescas, que emite el coro esperpentizado que la rodea. No tiene este grotesco corifeo el lamento trágico que se desprende de las "normas clásicas" (L.b. 106), sino un son ruín que brota de la inhumanidad, la indiferencia y el egoísmo. Es el mismo círculo humano de horror, grotesco, que se ven en los grupos que celebran el Martes de Carnaval, pin-

tados por Alenza, y que también vemos en algunos Caprichos de Goya.

Con esta visión de aquellarre, de evidente factura goyesca, muestra el nuevo arte del esperpento, la honda diferencia que separa el simple horror del horror grotesco: mientras que el primer elemento es humano, desgarrado y patético, es decir, trágico, el horror grotesco estrangula la tragedia con el cingulo despiadado de lo ridículo. Por esta razón, Máximo Estrella, incapaz de soportar, por una parte, la "cólera trágica" (L.b. 102) de la madre sufriente, símbolo --no ya de un pueblo-- sino de una humanidad postergada y explotada: víctima, y, por la otra, a consecuencia de la insensibilidad bufa y grotesca de la codicia del hombre, propone a Don Latino una pirueta purificadora aunque suicida. Y el suicidio presupone el horror más angustiado, patético y, al mismo tiempo, más desinteresado:

Max

La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo. (L.b. 102 y 103)

No puede ocultar el personaje, a pesar de su indignada protesta en contra del contubernio social, una voluntad esencialmente suicida, que manifiesta desde el principio del drama, cuando propone a su familia: "podemos suicidarnos colectivamente" (L.b. 10). Además, su esposa Collet, lo corrobora: "Y toda la vida has trabajado para matarte" (L.b. 119).

Esta voluntad suicida que le posee, no es consecuencia de que Max Estrella intente evadirse --por medio del suicidio-- de la realidad grotesca que le rodea, sino por la absurdidad que se colige de su medio ambiente. El conflicto no es que lo grotesco se torne absurdo,¹¹² sino que si lo absurdo existe se debe a consecuencia de una realidad previa que es grotesca. Y, como observa Camus, "Le suicide est une solution a l'absurde",¹¹³ aunque nunca lo pueda ser de lo grotesco.

La crueldad en Luces de bohemia (1920), procede, consecuentemente, de una realidad político social inestable y caótica, creándose una atmósfera tan tensa e intensa, que no sólo la respiran los personajes, ya sean estos trágicos o grotescos, sino que también trasciende al lector, y, en el caso de una representación, asfixiaría al espectador.

El resorte que produce esta sensación claustrofóbica es, como se ha mencionado con anterioridad, el artilugio de las puertas cerradas, cuya angostura, paradójicamente, franquea y propaga la crueldad y el horror.

En un gran número de los dramas ya estudiados, se pudo comprobar "el influjo que tuvieron sobre Valle-Inclán los escritores gallegos",¹¹⁴ principalmente Benito Vicetto y la condesa de Pardo Bazán,¹¹⁵ sobre todo para las fuentes del horror y de la crueldad. En el caso de Luces de bohemia (1920), también se advierte una procedencia galaica, a través de este simbolismo de las puertas cerradas, puesto que aparece una idea similar en el poema "Nouturnio", del "periodista y combatiente político"¹¹⁶ gallego Curros Enríquez. El poema forma parte de la colección Aires da miña terra (1881):

Vendin pr'os trabucos vacelos e hortas e vou
 pol-o mundo d'entón a pedir: mais cuando non
 topo pechadal-as portas os cans sayme n'elas
 e fanme fuxir. 117

Es bien posible, según señala González López que "la fría hosti-
 lidad de las puertas cerradas",¹¹⁸ proceda del mencionado poema, del que
 también rezuma la crueldad a consecuencia de la falta de caridad e in-
 diferencia de las gentes.

Máximo Estrella es el personaje más trágico y humano del drama. Al
 menos así lo entiende Guerrero Zamora, cuando observa que es la encarna-
 ción del "empaque trágico" y del "hombre".¹¹⁹ Por su parte, Maria Eugenia
 March, discrepa al considerarle como que "es seguramente el personaje más
 teatral de la obra".¹²⁰ Sin embargo, todos los críticos coinciden en que
 Don Latino de Hispalis es, no sólo uno de los más grotescos, según le
 califica el propio autor:

Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te
 immortalizaré en una novela. (L.b. 105)

sino también el más perverso y cínico, "un viejo canalla" (L.b. 103),
 a consecuencia de su avaricia y del uso y abuso de la amistad que supues-
 tamente le debiera de unir al poeta muerto. La crueldad que perpetra
 Don Latino alcanza el grado más aterrador en el drama, porque no sólo
 es, como indica Clauditina, la hija de Máximo Estrella, "el asesino de
 papá. El único asesino" (L.b. 118), sino también, y, quizás sea esto lo
 más horrendo y sarcástico, quien provoca el suicidio de la esposa y de
 la hija:

Don Latino
 El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo

que dice una vecina. Doña Vicenta no sabe nada.
¿Crímen o suicidio? ¡Misterio!

El chico de la taberna
Mire usted si el papel trae los nombres de las
gachís, Don Latí.

Don Latino
Voy a verlo.

El pollo
¡No se cargue usted la cabezota, tío lila!

La Pisa-bien
Don Latí, vámonos.

El chico de la taberna
¡Aventuro que esas dos sujetas son la esposa y la
hija de Don Máximo!

Don Latino
¡Absurdo! ¿Por qué habían de matarse?

Pica Lagartos
¡Pasaban muchas fatigas!

Don Latino
Estaban acostumbradas. Solamente tendría una
explicación. ¡El dolor por la pérdida de aquel
astro!

Pico Lagartos
Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

Don Latino
¡Naturalmente! Y con el corazón que yo tengo,
¡Venancio! (L.b. 143 y 144)

Hemos visto en prácticamente toda la dramaturgia valleinclanesca que el móvil del crimen siempre lo produce una pasión, que puede ser, en unos casos, vengativa, como en El embrujado (1914), o, en otros, de lascivia y de resentimiento, como en Divinas palabras (1920). Sin embargo, en Luces de bohemia (1920), cuando la crueldad y el horror los catapultan los personajes grotescos como Don Latino, tanto lo pasional, como

el sentido de lo trágico desaparecen, quedando el acto vituperable al desnudo, descarnado y sin contrapunto. Ahora, el móvil de la acción humana, tan insensibles y rebajados son estos seres humanos, no lo produce --ni siquiera-- un propósito perverso y destructivo, sino el propio beneficio personal. Si las reacciones pasionales de la Galana en El embrujado (1914), o las de Don Juan Manuel de las Comedias bárbaras (1907-08), sobrecogen al espectador-lector, por su intensa fuerza vital, las de Don Latino y Zaratrustra, el torvo librero, le repelen por su cobardía y egoísmo. Detrás de estos personajes grotescos, no sobrevive, como auguraba la displicencia de un rey, ni el diluvio, sino sólo la náusea.

Por esta razón, Don Latino no sólo produce en Luces de bohemia (1920) la crueldad, el horror y lo grotesco con más intensidad que ningún otro personaje, al arrastrar a Collet y a Clauditina al suicidio, pudiendo haberlo evitado:

Pica lagartos
Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

Don Latino
¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo!
(L.b. 143-4)

sino también porque traiciona al amigo, que reputa hipócritamente de maestro, timándole, primero, en contubernio con Zaratrustra, en un juego que explota la ceguera de Máximo Estrella, el único ciego de la dramática valleinclanesca que sufre el escarnio y la bufa, en lugar de producirlos, como el Ciego de Gondar:

Don Latino interviene con ese matiz del perro
cobarde, que da su ladrido entre las piernas del
dueño.

Don Latino

El maestro no está conforme con la tasa, y deshace el trato.

Zaratustra

El trato no puede deshacerse. Un momento antes que hubieran llegado. Pero ahora es imposible: Todo el atadijo, conforme estaba, acabo de venderlo ganando dos perras. Salir el comprador, y entrar ustedes.

El librero, al tiempo que habla, recoge el atadijo que aún está encima del mostrador, y penetra en la lóbrega trastienda, cambiando una seña con Don Latino. (L.b. 17 y 18)

para, culminar, por fin su crueldad, con el acto horrendo de atracar al poeta muerto, despojándole de la cartera, cuyo robo convierte la figura grotesca de Don Latino, en una especie de repugnante ave de rapiña, ávida de carroña.¹²¹

Con esta usurpación de un dinero que hubiera evitado dos muertes, la crueldad y el horror culminan en el esperpento, por la hipocresía y la falta de sentimientos que los envuelve. Es más conmisericordiosa y gentil la puntilla que descabeza al toro porque le exime del dolor, que este pútrido juego de apariencias:

Don Latino

Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte con la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana. (L.b. 110)

El resto de los acontecimientos del drama pertenece a "la trágica mojiganga" (L.b. 103), es decir, a un mundo grotesco, desvalorizado y vacío de sentimientos. La visión que ofrece, deformada dos veces: en su esencia y en su reflejo esperpéntico de los espejos cóncavo-convexos,

es la más fuerte diatriba que se ha escrito en España hasta, por lo menos, la novela de postguerra¹²² y ciertas piezas teatrales de Martínez Mediero¹²³ y de Francisco Nieva,¹²⁴ con la diferencia de que en los autores más recientes, en lugar de desvalorizar al hombre para mostrar la futilidad de la existencia, como realiza Valle-Inclán, lo deshumanizan hasta el punto no sólo de ahogar al ser humano, sino incluso al mequetrefe por quien le intentan sustituir. Valle-Inclán deduce el horror y la crueldad de la pasión humana y de la realidad grotesca, siendo en el fondo elementos que procuran una denuncia regeneradora, mientras que para los autores contemporáneos, sobre todo Arrabal¹²⁵ y Nieva,¹²⁶ la crueldad y el horror son la esencia del conflicto dramático, sin que estos elementos tengan otro contrapunto que el insulto y la escatología.

Consecuentemente el esperpento Luces de bohemia (1920) revela y derriba de forma grotesca, es decir, por medio de la combinación del horror con lo ridículo, los pilares sobre los que se asienta la sociedad española. Uno de ellos es la religión, la cual, por lo general, interviene en la vida nacional con una solemnidad que no logra disfrazar la hipocresía; sin embargo, el esperpento, implacable, la desenmascara:

Max

. . . 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 obscenidades, a dónde con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su

religión es una chochez de viejas que disecan
al gato cuando se les muere. (L.b. 22)

No corre mejor suerte el tema erótico. Ahora, la visión grotesca del esperpento, tan alejada de la exaltación decadente, febril y sensual de las Sonatas (1902-3-4-5), lo rebaja a la forma más repulsiva de la prostitución callejera:

La vieja sórdida, bajo la máscara de albayalde,
descubre las encías sin dientes, y tienta capcio-
sa a Don Latino. (L.b. 94)

El tema de la muerte, por lo general horrendo, que halla hasta en El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927), como veremos, una implicación absurda y sexual, que de cierto modo lo dignifica, sin olvidar la exaltación trágica que siempre conlleva y adquiere, unas veces, como en El Marqués de Bradomín (1907) una sensación mórbida y, otras, como en las Comedias bárbaras (1907-08), un carácter épico, se convierte en Luces de bohemia (1920), por un lado, en un acto indiferente:

There are three deaths and with none of them is there any attempt to heighten emotion through a carefully elaborated description of the event nor any effort to cause horror or revulsion through gruesome visual details. All three deaths are somehow accidental and arbitrary. No one dies in the heat of the battle or performing heroic acts. People are simply wiped out, "liquidated" intentionally or unintentionally and the impersonal system itself is somehow responsible. 127

y, por el otro, en una ceremonia fársica, como la que sufre Máximo Estrella, de cuya muerte --incluso-- se llega a dudar:

El cochero
Póngale usted un mixto encendido en el pulgar
de la mano. Si se consume hasta el final, está
tan fiambre como mi abuelo. (L.b. 124)

La escena del velatorio no sólo tiene una intención más grotesca que macabra, que, como siempre, reduce lo patético y aniquila el sentido de lo trágico, y que introduce la duda de si Max Estrella está muerto "Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia" (L.b. 120), sino que también parece significar el definitivo enterramiento de la bohemia y de lo que ésta implicaba a principios de siglo: un signo de intelectualidad genuina, de mediocridad disfrazada y de rebeldía.

La diatriba esperpéntica, culmina, por fin, en la ridiculización que se hace de los representantes del poder, desde su manifestación más ínfima: "abotonándose los calzones, aparece El Ujier" (L.b. 72), personaje que Carlos Muñiz recobrará revistiéndole de un poder que remeda a un diminuto dictador,¹²⁸ hasta la que debiera ser más pulcra:

Su Excelencia se hunde en la poltrona, ante la chimenea que aventaja sobre la alfombra una claridad trémula. Enciende un cigarro con sortija, y pide La Gaceta. Cabálgase los lentes, le pasa la vista, se hace un gorro, y se duerme. (L.b. 82)

No se exime el pueblo de la deformación esperpéntica. Esa multitud que aparece en la obra valleinclanesca con gran variedad de facetas, desde la opaca y pintoresca de El Marqués de Bradomín (1907), hasta la heroica y épica de las Comedias bárbaras (1907-08), para terminar, finalmente, deteriorándose en Divinas palabras (1920), en donde revela su raquitismo espiritual. Sin embargo, éste alcanza su nivel más ínfimo en Luces de bohemia (1921) porque tanto la crueldad y el horror, como el sentido de lo grotesco penetran a consecuencia de su cobardía, indiferencia y egoísmo. No sólo no les conmueve o irrita a estos deformados se-

res que Don Latino haya robado al amigo muerto, ni que se suiciden la esposa y la hija de aquél, sino que, por el contrario, exigen compartir el producto de la tropelía. La inactividad cobarde que flanqueaba a la madre con su hijo, víctima inocente, se transforma en actividad vil, cuando, como aves de rapiña, pretenden repartirse la ganancia ilícita y amoral. En Luces de bohemia (1921) se muestra con más claridad que en la tragicomedia que el hombre-carroña que Don Latino resalta, no es más que uno de los muchos que integran la multitud:

Pica Lagartos
Tenemos que hablar. Aquí el difunto ha dejado una pella que pasa de tres mil reales --ya se verán las cuentas-- y considero que debe usted abonarla.

El Pollo
Aquí todos estamos con la pupila dilatada, y tenemos opción a darle un vistazo a ese kilo de billeteaje. (L.b. 141)

Finalmente en Luces de bohemia (1920) se vulgarizan y rebajan todas las clases sociales. El hombre, simbolizado por Max Estrella y, hasta cierto punto, por el preso, desaparece y muere porque es auténtico, porque se niega a claudicar, a ser esperpento. Su rebelión no proviene, exclusivamente, como observa Guerrero Zamora de la confrontación de "la figura y el títere",¹²⁹ sino porque descubre que está sólo. Su soledad concurre porque es fiel a sí mismo: honesto. Y cuando este atributo se ahoga en la insensibilidad y en la crueldad de la infraestructura social, solamente aflora dominándolo todo el esperpento, la llave que franquea la entrada en el universo del horror, del absurdo y de la nada.

- b) Los cuernos de Don Friolera: La crueldad del concepto español del honor.

De todos los esperpentos es el de Los cuernos de Don Friolera (1921), el que tiene menos notas del horror y de la crueldad, que serán, en cambio, muy abundantes en los otros tres, sobre todo en los dos últimos: Las galas del difunto (1930) y La hija del capitán (1930).

El esperpento de Los cuernos de Don Friolera (1921) es, dentro del arte valleinclanesco como un puente de enlace entre la farsa expresionista de la Farsa y licencia de la Reina castiza (1920), que apareció el mismo año que la tragicomedia Divinas palabras (1920) y el primero de los esperpentos Luces de bohemia (1920).

Por estar a medio camino en la evolución de su arte dramático, entre la farsa y el esperpento, tiene una serie de notas de la primera, sobre todo la ironía, el humor y lo grotesco, pero un grotesco que recalca lo ridículo, que ahuyentan la crueldad y el horror, convirtiendo la pieza en una farsa irónica, más propicia a despertar la sonrisa comprensiva e, incluso, regocijada, que el escalofrío del horror o la repugnancia de la crueldad.

El tema del mundo militar, como fuerza motriz del horror y de la crueldad, tiene un profundo e importante eco tanto en la narrativa como en la dramática valleinclanesca, puesto que aparece desde su fase decadente de las Sonatas (1902), en las que se exalta no sólo el horror en sí mismo, sino también el desmán y el saqueo, la violación y la muerte, sobre todo en cuanto lo realizan militares, como declara Bradomín, ese verdadero portavoz de la perversidad, en la Sonata de invierno (1905):

Yo siento, también, que el horror es bello,
y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el
saqueo de los pueblos, y a los viejos solda-
dos crueles, y a los que violan doncellas, y a
los que incendian mieses, y a cuantos hacen
desafueros al amparo del fuego militar. 130

En la Sonata de estío (1903), la exaltación del horror y de la crueldad, que no trascendían más que una sensación estética en la de Invierno (1905), adquieren su nota más aguda, por perpetrarlas el coronel Bermúdez, padre y amante incestuoso de la Niña Chole.

Pero en donde culminan con más intensidad, estallando, la crueldad y el horror, cuando los produce el militarismo, es en Voces de gesta (1911). En la tragedia pastoril la muerte encierra un significado de liberación, puesto que lo único que rodea a los personajes, como fondo constante de la confrontación fraticida, es el crimen, el infanticidio y la violación.

Esta proyección de horror y de crueldad que produce el mundo de la milicia, experimenta una profunda transformación, en particular, a partir de las reflexiones, de intenso carácter expresionista, que sobre la Primera Guerra Mundial plasmó Valle-Inclán en una serie de artículos para el periódico El Imparcial, más tarde agrupados y publicados bajo el título La media noche: Visión estelar de un momento de guerra (1917),¹³¹ probablemente motivadas por la directa confrontación del autor con el conflicto guerrero.¹³²

Al lado de esta presentación violenta y despiadada del mundo militar y de la guerra, existe otra en la obra valleinclanesca, muy desde el principio de su producción literaria, cuya característica esencial no sólo no pretende suscitar el horror o la crueldad, sino que por tan irónica,

no consigue encubrir su intención bufonesca y fársica, y que bien puede ser un evidente antecedente al esperpento Los cuernos de Don Friolera (1921).

El primer ejemplo de esta actitud aparece en el cuento titulado La generala, incorporado al primer libro que Valle-Inclán publica, Féminas (1895). Tanto el ambiente del cuento, castrense, formado por asistentes y generales, como la presencia de una esposa mucho más joven que el viejo general consorte, deshonorado, además, por el apasionamiento de su mujer, coinciden con la situación que de tres maneras diferentes --bululú, esperpento y romance de ciego-- esperpentina la "tragedia" de Don Friolera.

Al mismo tiempo, este esperpento no sólo muestra la evolución que experimentan los temas de la milicia y del honor dentro del arte valleinclanesco, sino también las diametralmente opuestas vertientes con que éstos se manifiestan: una, decadente, que se goza en la contemplación del horror que produce el soldado, como en las Sonatas (1902-03-04-05), y otra, el lamento que origina el holocausto guerrero, como en Voces de gesta (1911).

Finalmente, es preciso añadir, que la ironía y burla del cuento de La generala (1895), apoyadas también en el adulterio, abocan y culminan en la deformación grotesca y mordaz del esperpento, por medio del cual, pretende el autor, primero, destruir el cruel concepto del honor que Calderón, el dramaturgo del imperio, había hecho transcender a conflicto y costumbre social y, segundo, ridiculiza el absurdo mundo militar, atrapado en una tradición anquilosada, intransigente y castellana, según observa Don Estrafalarario al enjuiciar la versión liberal del esperpento en el bululú:

Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. 133

La ironía del cuento de La generala (1895), con su implicación de adulterio frívolo y francés, desemboca en el estallido grotesco del eserpento de Los cuernos de Don Friolera (1921), en el que la crueldad y el horror no los producen los personajes, como hemos visto en los dramas anteriores, en los que el satanismo, la soberbia, la lujuria y la avaricia, arrastraban a los personajes a reaccionar con una pasión intensa por lo humana, sino la presión exterior, social, representada en este caso por Doña Tadea Calderón, una Doña Perfecta esperpentizada, y por lo tres tenientes que simbolizan el conservadurismo y la hipocresía del mundo militar.

El héroe, Friolera, no es tampoco cruel como Don Juan Manuel de Montenegro o el Abad de Lantañón de las Comedias bárbaras (1907-08-21), sino, por el contrario, un hombre sencillo, aburguesado y atribulado por el descoque de su esposa adúltera. Friolera, como Pedro Gailo de las Divinas palabras (1920) es un héroe de tragedia grotesca, contra su voluntad, forzado por unas circunstancias que

le piden que degüelle y se satisfaga con sangre como si no tuviese otra cosa que rencor en el alma. (C.F. 80)

Este tema del héroe en contra de su deseo, había sido tratado ya en

la tragedia grotesca italiana,¹³⁴ poco antes de que lo hiciera Valle-Inclán en Divinas palabras (1920), con la diferencia de que en ésta el héroe lo es por el perdón y no por la venganza, mientras que en Los cuernos de Don Friolera (1921), el héroe contra su voluntad se ve forzado a tomar la venganza, y de esta forma satisfacer el cruel concepto del honor militar, cuya esencia establece que "el principio del honor ordena matar" (L.F. 79), en lugar de preveer de forma legal, como apunta Doña Calixta (L.F. 123), el escarmiento de la adúltera, porque los militares --como concluye el teniente Rovirosa-- "nos debemos a la galería" (L.F. 149), o lo que es lo mismo, a un mundo regido por las apariencias.

En los esperpentos en general, y en Los cuernos de Don Friolera (1921) en particular, se condena abiertamente y sin subterfugios la actitud cruel e insensible de las instituciones sociales, con la misma intensa crueldad que éstas utilizan, y que se desprende de la deformación grotesco esperpéntica empleada por el autor. Esta crítica zahiriente de las estructuras sociales no se manifiesta ni siquiera en Divinas palabras (1920), a pesar del intento escrutinio analítico que Valle-Inclán realiza de las pasiones más bajas que dominan a casi todos los personajes en la tragicomedia. En el esperpento de Los cuernos de Don Friolera (1921), sin embargo, el análisis va acompañado de una crítica mordaz que rechaza el anquilosamiento más castellanista que periférico, ante el concepto del honor, y, que, reclama, según el propio autor, la venganza "truculenta y sanguinaria" (L.F. 74), considerándolo, al mismo tiempo, como

Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La

crueledad sesperiana es magnífica porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueledad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos que Torquemada: Es una furia escolástica. (L.F. 75)

En el esperpento de Los cuernos de Don Friolera (1921) no sólo critica el concepto del honor que estableció el teatro de Calderón y el tratamiento que el tema experimentó desde entonces, sino su propia esencia, que no es otra que el instinto de crueledad que prevalece, en los más altos estratos de la sociedad española, es decir, los más convencionales y controlantes del poder político y económico.

Como concluye Manuel Durán, al sumarizar las tres formas escénicas que componen este esperpento del honor:

La versión de los títeres, con su actitud de farsa frente al problema del honor, es aprobada por don Estrafalario; la versión del romance de ciegos, rígida, con sus personajes estereotipados, es rechazada. El primer enfoque "está más lleno de posibilidades"; el segundo, relacionado con la crueledad, el dogmatismo y la "furia escolástica", es rechazado. 135

Por fin, Los cuernos de Don Friolera (1921), como los otros tres esperpentos, es, al mismo tiempo, una repulsa de un presente hecatómbico, que a Valle-Inclán le tocó vivir, y de lo que es aún peor, del proceso histórico que lo engendró, sumándose Valle-Inclán con este sentimiento y con mucho mayor encono a la idea que alentó a los otros componentes de la generación del 98.

Si como hemos visto en las obras anteriores, especialmente, a partir de Divinas palabras (1920), la crueledad y el horror dejan de ser genera-

dos por fuerzas satánicas, mágicas y pseudodivinas, muy en particular, en cuanto la dramaturgia valleinclanesca se impregna de la estética expresionista, en cuyo caso estos elementos los produce, principalmente, la naturaleza perversa del ser humano. A su vez, y a medida que el drama, la tragedia y la farsa, se deforman en el esperpento, que es, por un lado, una forma expresionista,¹³⁶ y, por el otro, un género que intuye a Brecht y al teatro del absurdo,¹³⁷ la crueldad y el horror los propelen a la categoría de lo grotesco, uno de los componentes más importantes de esta nueva forma dramática, inventada por Valle-Inclán.

Sin embargo, este elemento de lo grotesco, denominador común de los esperpentos, no produce en Los cuernos de Don Friolera (1921) el intenso horror que suscita espontáneamente en Luces de bohemia (1920), Las galas del difunto (1930) y La hija del capitán (1930) a consecuencia de que en este esperpento del honor se acusa más el componente de lo ridículo. Por lo mismo, el horror, el otro ingrediente de lo grotesco, se debilita, convirtiéndose los personajes, siempre prototípicos, en una quintaesencia guiñolesca, cuyo eco solamente se halla en las farsas.

La crueldad y el horror son dos elementos que precisan, para que surjan con intensidad o el impulso y la pasión desatadas, como pudimos ver en las Comedias bárbaras (1907-08), o la deshumanización y deformación de lo grotesco, como impera en los otros tres esperpentos. Pero cuando la categoría de lo ridículo domina la fábula, como es el caso de Los cuernos de Don Friolera (1921), entonces la crueldad y el horror se repliegan hasta casi desaparecer, quedando nada más que destellos irónicos e incluso mordaces por la atinada y, siempre bienvenida, crítica que di-

rigen contra el organismo militar.

No obstante, alientan en este esperpento la crueldad y el horror, precisamente, por un conflicto esencialmente humano: la muerte de la niña inocente, hija de Friolera. La crueldad, por un lado, la proyecta la presión social y el mundo militar, que obligan a Don Friolera a vengarse, mientras que el horror, empalidecido por el disparo equivocado que lo tiñe de grotesco, surge del sacrificio inútil que provoca el concepto intransigente del honor.

El horror y la crueldad, aunque latentes con más intensidad en los otros esperpentos, brotan como un motivo preponderante del conflicto dramático en las breves piezas del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927), en las que las pasiones desatadas del hombre, sin interferencias satánicas o grotescas, precipitan el crimen o la muerte.

* * * *

- c) Las galas del difunto: La crueldad de los militares y de la sociedad: lo macabro grotesco.

El esperpento Las galas del difunto se publicó en 1930), junto a Los cuernos de Don Friolera y La hija del capitán, en un volumen que los reúne bajo el título genérico de Martes de carnaval, esperpentos.¹³⁸

Sin embargo, Las galas del difunto se había publicado con anterioridad,

el 20 de mayo de 1926 en el núm. 10 de la colección "La novela mundial" bajo el título El terno de difunto, novela.¹³⁹

Aunque las modificaciones del texto, entre una y otra versión, no son tan importantes,¹⁴⁰ como las de Cenizas (1899) y El yermo de las almas (1908),¹⁴¹ si son significativos --en cambio-- los nuevos títulos, puesto que tanto el particular de Las galas del difunto (1930), como el más abarcador de Martes de carnaval (1930), relacionan el horror y la crueldad con los elementos grotesco-macabros que conllevan los esperpentos, intensificándose aún más cada categoría, por esta interpenetración. A lo grotesco ahora, que es, por una parte, y como se ha visto desde Divinas palabras (1920), una forma expresionista,¹⁴² y, por la otra, verdadera esencia esperpéntica, por ser el vehículo de la crítica social: "In Valle-Inclán's esperpentos the grotesque became a symbol of social justice",¹⁴³ se añade el elemento de lo macabro, el cual está presente en la obra valleinclanesca, junto al misterio, la superstición, el satanismo y el miedo a los muertos,¹⁴⁴ desde sus primeras publicaciones, culminando --principalmente-- en las Comedias bárbaras (1907),¹⁴⁵ y en los melodramas para marionetas La rosa de papel (1924) y La cabeza del Bautista (1924), no en vano titulados novelas macabras.¹⁴⁶

Por lo que respecta a los títulos, si la nueva asociación de "galas" con "difunto" no suscita ni el horror y la crueldad con tanta evidencia como el de "Martes de carnaval", por lo menos emana de la misma no sólo ya, como observa María Eugenia March "un brillante contraste que no lo tiene "El terno del difunto",¹⁴⁷ sino también una intención sarcástica y macabra, que anuncia el corrosivo ataque de este esperpento

contra la mala ralea del español mezquino, burdele-
ro y fantasmagórico que tuvo la culpa de aquel

desastre que, en el 98, grabó la cruz de su cifra sobre todo un plantel de hombre cabales. 148

En cuanto al de "Martes de carnaval", la crueldad y el horror se implican más directa e intensamente, porque además de ser el tiempo de carnaval una época de alegría, también incita al desbordamiento y a la chacota más injuriosa e impune, por ampararse las gentes en el escondrijo que las máscaras carnavalescas procuran; a cuyo socaire

realizaban una serie de actos violentos y de aire bestial, como pueden ser los siguientes:
 1.- Proferir injurias a los viandantes. 2.- Publicar hechos escandalosos que debían mantenerse en secreto. 3.- Hacer sátira pública de las interioridades. 4.- Desbaratar objetos, llevarlos fuera de su sitio normal, robarlos. 5.- Ensañarse con determinadas personas. 6.- Arrojar objetos que se consideran injuriosos en términos ajenos. 149

Toda esta serie de agravios e injurias se cristalizan en general en los esperpentos, desde Luces de bohemia (1920), el más antisocial, hasta los que integran Martes de carnaval (1930), cuya esencia antimilitarista y antimonárquica, produce el desplome del disfraz

"Martes de carnaval" es una mascarada --sin máscaras, claro-- grotesca, absurda, irracional; grupo de mamarrachos sin careta que despojan la vida humana de toda dignidad; es el momento en que los valores dejan de regir, cuando se arroja la verdad más descarnada para que las lágrimas hagan reír y la risa nos despedace. 150

El fondo carnavalesco que late en Los cuernos de Don Friolera (1921), Las galas del difunto (1930) y La hija del capitán (1930), lo utiliza

Valle-Inclán para, por un lado, recalcar la diatriba contra la desastrosa situación histórica y, por el otro, para mostrar como responsable principal de la misma, la ineficacia de los militares, cuyas desgraciadas interferencias en la vida política del país desde el siglo XIX,¹⁵¹ conciben el aborto nefasto del directorio militar de Primo de Rivera, eje de "la crisis hispánica del siglo XX",¹⁵² a consecuencia de su miopía política y económica, puesto que "no procuró animar su régimen del menor prurito reformista".¹⁵³

Si esta realidad histórica, contra la que atentan los esperpentos es

mainly the incarnation of an "essential negative trait", unmoved and unchangeable, acting against a background of degraded personal and social values. . . . 154

el impulso estético que expresa su desvalorización y rebajamiento es una combinación de lo grotesco-macabro con el horror y la crueldad, elementos, que según observa Pío Baroja, integran el disloque enloquecedor del carnaval:

El Carnaval es, o por lo menos ha sido, la fiesta más completa de los hombres. Lo tiene todo: la risa, la barbarie, el disimulo, el miedo. Hay en él posos de sentimientos ancestrales, totémicos, que se remontan a las épocas más lejanas. . . . El Carnaval tiene muchas caras, muchas facetas; es demoníaco y libertino; une el sentido igualitario y el erótico, la fecundación y la locura, la obscenidad y la rebeldía, la risa y el terror pánico. . . . El Carnaval viene de una corriente subversiva, demoníaca, antisocial, humana, demasiado humana, que diría Nietzsche. . . . El Carnaval despierta ese demonio perverso

que impulsa a herir, a molestar, a desprestigiar. Es el espíritu sádico, que se une con el de la lubricidad. . . . Otro demonio que se despierta en Carnaval, que está en su tradición y que han perseguido las autoridades de las ciudades y de los pueblos, es el demonio de la funebridad, de lo macabro. 155

Las galas del difunto (1930) se estrenó en 1962.¹⁵⁶ Es, curiosamente, el único esperpento de Valle-Inclán en el que no hay crimen o violencia, ni siquiera como transfondo de la fábula, aunque sólo sea por casualidad, como la muerte del niño en Luces de bohemia (1920), o por error, como en Los cuernos de Don Friolera (1921). Tampoco hay una víctima individual, sacrificada a propósito, por la premeditación alevosa de alguien, como en El embrujado (1913), y en La hija del capitán (1930), sino todo un pueblo víctima, explotado por la minoría dirigente, volviendo la masa popular a ser el grupo sin identidad que caracteriza las primeras producciones de Valle-Inclán, aunque exento ahora de la nota pintoresca con que aparece en El Marqués de Bradomín (1907), y sólo relleno de una descarnada indiferencia, vulgaridad y avaricia. No hay, por fin, en Las galas del difunto (1930), el acto violento que desemboca en el asesinato, como hemos visto que ocurre siempre en su dramática, con la excepción de Comedia de ensueño (1905), la única pieza del teatro valleinclanesco en la que el conflicto, no genera un muerto, sino un cuerpo mutilado y otro enloquecido. Si hay --en cambio-- un difunto, el boticario Sócrates Galindo, quien es --junto a Max Estrella de Luces de bohemia (1920)-- el único personaje de la dramática valleinclanesca que muere por causas naturales, aunque en su caso, el síncope que precipita el fin, obedezca a la rabia de ver a su hija convertida en una prostituta, mien-

tras que la muerte de Estrella, la produce la visión de una sociedad envilecida y prostituída. El conflicto de Las galas del difunto (1930) es, en esencia, sacrílego, mientras que la forma la enmarca, lo funebre y lo macabro.

Sin embargo, no implica, toda esta ausencia de sangre derramada, ya sea producida --en unos casos-- por la premeditación; o, en otros, por una reacción violenta e insólita de alguno de los personajes o, por fin, como resultado del azar, que disminuye la presencia e intensidad del horror y de la crueldad, sino que por el contrario, el fondo grotesco y macabro de la realidad histórica, los aviva con una fuerza extraordinaria. Lo macabro, además, no sólo intensifica el simple horror, sino que afecta, sobre todo al que conlleva lo grotesco, adquiriendo Las galas del difunto (1930) un grado fársico que solamente superará el escache sardónico de La hija del capitán (1930), según la propia Sini, la protagonista, observa: "¡De risa me escacho"! ¹⁵⁷ Por su lado, lo ridículo, ese otro componente de lo grotesco, actúa también en Las galas del difunto (1930) sobre lo macabro, intensificándose ambas categorías:

Strictly speaking, macabre means 'pertaining to death' and it is only in comparatively recent usage that it has developed the connotation 'gruesome yet funny' (though association with 'macabre humour', 'macabre joke'). ¹⁵⁸

a diferencia, como veremos, del melodrama para marionetas La rosa de papel (1927), en donde lo ridículo subraya el sentido de lo trágico porque lo hace más patético. Sin embargo, en Las galas del difunto (1930), tanto lo trágico como lo patético desaparecen: la realidad de este es-
perpento solamente la pueden encuadrar, por un lado, el horror y la cruel-

dad, a consecuencia de la guerra de Cuba, a cuya época nos retrotrae la acción, y, por el otro, el contrapunto esperpéntico que refracta lo grotesco y lo macabro:

Como en todo el esperpentismo, nos hallamos aquí ante el tope final de un proceso de "indignificación" de la vida y la literatura. . . . 159

A pesar de todo, en Las galas del difunto (1930), nadie está indignado, aunque haya una gran indignidad; y cuando alguien se indigna, por un prurito de honradez hipócrita, se muere, como el boticario, cuya muerte tiene una doble significación: por un lado es, como indica Avalle-Arce¹⁶⁰ un proceso de desmitificación literaria, que no sólo reduce el concepto del honor a "farsa y remedo burlón",¹⁶¹ sino que también hace una "presentación anti-mítica",¹⁶² del tema de Don Juan; y, por el otro, se ponen de relieve las nefastas consecuencias de la, en especial, grotesca, guerra de Cuba: corrupción, desilusión, sordidez y avaricia, a través de las que penetra en el drama la crueldad y el horror. En este esperpento, por el contrario a Luces de bohemia (1920), no hay puertas que delimiten la náusea ambiental histórica, del último reducto genuino, simbolizado por Max Estrella, sino que aquí ésta, conmociona hasta lo más profundo del estamento social. Este carnaval esperpéntico, más que colocar al espectador-lector, como observa Avalle-Arce "ante el tope final de un proceso de indignificación",¹⁶³ le precipita en el fondo infinito de lo más repugnante, incrementándose esta sensación nauseabunda porque no hay extremos pasionales conflictivos: es la total desvalorización y rebajamiento, no sólo ya de las instituciones, sino

del individuo. Casaldüero observa que en Las galas del difunto (1930):

Ni hay cinismo, ni angustia, ni odio; ni
tiene ni puede tener espíritu de rebeldía.
En el desdén por las condecoraciones, más
que desprecio hay indiferencia. 164

La incidencia dramática es de las menos complicadas de la dramaturgia valleinclanesca y la enhebra la coincidencia y el azar. Da la impresión de ser una comedia de errores o un "vaudeville" al que se hubiera suprimido el equívoco descocado, sustituyéndolo por otro macabro, en el que circulan cartas entre vivos, aunque a través de muertos, como si la franquicia la sellara la muerte y la oficina de correos fuera un cementerio entresacado de un "gothic-tale", misterioso, fúnebre y macabro, pero, al mismo tiempo, grotesco, no sólo por el muerto engalanado, sino también por el aspecto de fante que dibuja la silueta del profanador:

Llegan a las tapias del camposanto. Grillos nocturnos. Cruces y cipreses. Pisa las tumbas un bulto de hombre, que por tiempos se rasca la nalga, y saca una luz en la punta de los dedos para leer los epitafios. Vaga en un misterio de grillos y luceros.

El bulto remoto entre cruces y cipreses, se alumbra rascándose la nalga. La voz se hace desconocida en los ecos tumbales. 165

Aunque esta visión de ultratumba recuerda las características ambientales de la novela gótica, algunas de las cuales son:

an atmosphere of gloom or terror in a setting
spatially or temporally remote; mountainous or
other wild terrain and tempestuous or mysterious

natural phenomena; and ruined vestige of archaic religious or social institutions--monasteries, castles, convents, and the like. 166

la intención del horror es esencialmente diferente en ambas. Mientras que en el relato gótico el horror entretiene al lector,

it satisfies the human desire to experience new emotions and sensations, without actual danger 167

el que genera la profanación sacrílega de tumbas en la dramática valleinclanesca, convulsiona y repele al espectador-lector, porque revela la fuerza motriz de la perversidad del hombre, la cual, en unos casos, es la avaricia, como --ya se vio-- en Aguila de blasón (1907) y en Romance de lobos (1908) a través del robo de la momia y del asalto de la tumba de la madre de los Montenegro por ellos mismos, respectivamente y en el de este esperpento de Las galas del difunto (1930), para en otros, ser la lujuria, como se verá, en los melodramas para marionetas La rosa de papel (1927) y La cabeza del Bautista (1927).

El argumento de Las galas del difunto (1930) gira, como observa Guerrero Zamora, "en torno de la muerte"¹⁶⁸ y de una carta macabra que une la situación y a los personajes.

Un soldado que regresa de la guerra de Cuba, Juanito Ventolera, nada más pisar tierra, conoce a una prostituta a la que en principio intenta camelar:

Franco Ricote
Cámelala para que apoquine y te pague un
terno de gala.

Juanito Ventolera
Todo se andará, con la ceguera que me muestra.
(G.d. 32)

y por fin redimir: "¡Madre priora, quiero llevarme una gachí! ¡Redimirla! (G.d. 54). Entre el camelo y la redención, se muere el padre de la furcia de un ataque al corazón, porque ésta se atreve a pedirle ayuda, para irse a Lisboa, en donde las prostitutas "españolas son muy estimadas" (G.d. 61), mientras que el soldado, ajeno a estos lances y enlaces, profana la tumba del padre, boticario y difunto, despojándole del traje, con el propósito de impresionar a la Daifa, descubriendo en un bolsillo la carta de ésta, que aclara, por fin, el equívoco:

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

Juanito Ventolera
Correo de difuntos. Sin franqueo. Señor don
Sócrates Galindo. (G.d. 57)

En el nivel literario, el drama esperpentiza un concepto: el del honor y un mito: el de Don Juan. Sin embargo, no es la primera vez que desarrolla esta intención en ambos casos. La primera vez que desvalora el primero, es a través de la tragedia expresionista Divinas palabras (1920), cuyo carácter es "más monstruoso que grotesco"¹⁶⁹ y, la segunda, en Los cuernos de Don Friolera (1921), en donde lo grotesco se debilita por intensificarse lo ridículo. El tema de Don Juan, por su lado, aparece por primera vez en la obra valleinclanesca en las Sonatas (1902-3-4-5) y en El Marqués de Bradomín (1907). Su esencia, tanto en las novelas como en el drama, pone de relieve lo mórbido, lo sensual y lo decadente, mientras que en las Comedias bárbaras (1907-8-21), donde reaparece,

es pasional, primitivo y feudal.

En Las galas del difunto (1930), por el contrario, late una intención que no sólo desmitifica sino que rebaja el mito:

La desgradación o indignización del mito de Don Juan, en su versión española de Don Juan Tenorio, alcanza a todos los elementos del mismo, desde los personajes hasta algunas de las escenas más conocidas de la versión zorrillesca. 170

expresándose con estéticas que oscilan entre lo grotesco y lo macabro.

González López observa que Las galas del difunto (1930),

es una versión grotesca expresionista del tema donjuanesco. 171

En el nivel histórico, político y social, es decir, en cuanto que se considera la realidad inminente como su fuente inspiratoria, Las galas del difunto (1930), no sólo es, como señala María Eugenia March:

Una sátira violenta contra la guerra de Cuba (estamos, pues, a fines del siglo XIX), por ella misma y por las consecuencias que produce. 172

sino también el más agudo ataque contra la raíz que la motiva: La estupidez y la corrupción del mundo militar:

Ningún denostador de nuestra peripecia colonial ha llegado tan lejos en el menosprecio, en la sátira, en el sarcasmo. 173

Por otra parte, si como observa Florencio Segura

la deformación grotesca de lo militar es una constante de la literatura europea de postguerras. 174

el ataque antimilitarista de la dramaturgia de Valle-Inclán se adelanta al primer conflicto mundial, como antes lo hicieron Buchner,¹⁷⁵ Jarry,¹⁷⁶ y, con posterioridad, Carl Zuckmayer,¹⁷⁷ en Cuento de abril (1910) y, sobre todo, Voces de gesta (1911). Sin embargo, tanto la imagen de crueldad como la visión de horror que emanan de la guerra de la tragedia pastoril, encierran una significación heroica, casi épica, que desaparece por completo del relato expresionista de La media noche: Visión estelar de un momento de guerra (1917), en donde reaparece el tema de la guerra, pero como un verdadero antecedente de la desvalorización esperpéntica de Las galas del difunto (1930). En este esperpento, la visión de la guerra, que siempre es macabra, es grotesca también, porque "fue una derrota sin paliativos",¹⁷⁸ es decir, ni el ejército estaba preparado ni la economía de España podía asumirla, "huérfana de crédito y desangrada por dos tremendas guerras peninsulares".¹⁷⁹

El desastre de Ultramar no es el punto álgido de un momento histórico, sino el resultado de una concatenación de errores administrativos, tanto políticos como militares, que ya habían hecho crisis antes de que explotaran en 1898. Las galas del difunto (1930) ataca, en primer lugar, las causas que lo cristalizaron: la corrupción e ineficacia de los militares, y, en segundo, los horrendos efectos que produjo --como siempre-- en el pueblo y en las clases más indigentes.

La intensidad de la crueldad y del horror alcanzan el grado más violento en la dramaturgia valleinclanesca cuando lo genera la guerra,

porque entonces el crimen, el asesinato y la destrucción se amparan en la impunidad que conlleva la profesión del militar; sin embargo, cuando el desastre social lo concibe una conflagración real como la de Ultramar, la fábula no describe las aberraciones del ejército, como en Voces de gesta (1911), sino que se revuelve contra él para criticar y denunciar la falta de fe, el cinismo y la inhumanidad de sus jerarquías, quienes, por transformar el sentido del valor, que en épocas más heroicas, buscaba la gloria, en un vil, mercantilismo negociable, perpetran y precipitan la derrota:

Juanito Ventolera
Allí solamente se busca el gasto de municiones.
Es una cochina vergüenza aquella guerra. El
soldado, si supiese su obligación y no fuese un
paria, debería tirar sobre sus jefes.

.

La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir. (G.d. 15)

El libro autobiográfico del insigne investigador aragonés Santiago Ramón y Cajal, Recuerdos de mi juventud (1901), que según Cardona y Zahareas poseía Valle-Inclán,¹⁸⁰ corrobora, no sólo la corrupción de las jerarquías militares:

En San Isidro, buena parte de los empleados
estafaban al estado, desde el jefe de la
guarnición hasta los practicantes y cocineros. 181

sino también, su ineficacia, principalmente cuando describe las trochas militares, como sistema defensivo:

Los repetidos reveses de la campaña probaron que las trochas constituyeron gravísimo error higiénico y militar. Acaso la de Júcaro a Morón prestó al principio, cuando las partidas revolucionarias alcanzaban exiguos contingentes o constaban de soldados poco aguerridos, servicios positivos; pero ulteriormente los inconvenientes superaron con mucho a los harto discutibles beneficios. Todo el mundo pudo ver, y ello consta en las manifestaciones del general Portillo y en las representaciones al Gobierno del Capitán General Concha, que aquellas inexpugnables murallas de la China eran tácticamente ineficaces. 182

De acuerdo con el carácter expresionista que se va acentuando en la obra de Valle-Inclán a partir de 1920, a medida que va avanzando en esa década, la crueldad no es de una persona contra otra, sino de la sociedad contra el individuo: de la sociedad contra el pobre soldado llamado a filas para someterlo al horror de la guerra; y contra las personas que al ser él llamado al frente, deja abandonadas, como la pobre novia, que se convertirá por su ausencia y luego por su muerte, en una prostituta.

Y de esa crueldad colectiva, el militarismo y con él la guerra, son la máxima expresión. El antimilitarismo de Valle-Inclán, presentado en la crueldad de la guerra que ya había aparecido en Voces de gesta (1911), adquiere, ahora, nuevas formas de violencia en los esperpentos que tienen como fondo la guerra de Cuba: Los cuernos de Don Friolera (1921), Las galas del difunto (1930) y La hija del capitán (1930).

La crueldad, por su parte, se materializa en Las galas del difunto (1930) como uno de los efectos más espantosos de la guerra, aunque sin la violencia ni la agresión que caracterizaba a la de Voces de gesta (1911). En este esperpento, la realidad histórica y grotesca se impone, ahogando --por un lado-- cualquier impulso heroico o vengativo de los

personajes, según observa La Daifa:

Todos volvéis con la misma polca, pero ello es
que os llevan y os traen como a borregos.
(G.d. 15)

y, por el otro, descubre el instinto más primario, como el único acicate para sobrevivir. El conflicto interno de estos seres marcados por la guerra, no estriba en cómo subsistir, sino simplemente en hacerlo. Por esto, La Daifa reclama la ayuda de su padre, aunque sea para seguir siendo prostituta, como, por la misma razón, el soldado despoja al muerto de su terno y el rapista y el sacristán a la viuda.

Si la guerra es un "negocio" (G.d. 15), como la prostitución es otro, también lo es la religión y "el afeitado macabro" ¹⁸³ con que el rapista acicala al muerto. La crueldad que produce esta guerra reside, principalmente, en que estos personajes --símbolo de un pueblo y de una realidad histórica-- contra la que se crea la puya esperpéntica, transforman la existencia, que no la vida (esta es tan indiferente como la muerte) en una repugnante y pragmática transacción, la cual carece de cualquier prurito ético, moral e, incluso, si se quiere, de una reacción primitiva y bárbara, como ocurriría en las Comedias bárbaras (1907), dejando al descubierto no sólo la más absoluta sordidez, sino también la más intensa indiferencia ante cualquier manifestación de la sensibilidad:

Vemos al hombre y a la sociedad regidos por un
no valor, por un fante. Todas las directrices,
todos los principios regentes, todas las instituciones han perdido su sentido, pero continúan existiendo y desempeñando una función que, en lu-

gar de administrar o crear, es entorpecedora. 184

La primera víctima de la crueldad de la guerra es, quien la sufre directamente, el soldado Juanito Ventolera: "La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir" (G.d 15). Su aspecto físico, revela las huellas del estrago:

El soldado todavía está en la acera. Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada, el gorro en la oreja, la trasquila en la sien. El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros. (G.d. 21)

Sin embargo, no es el personaje más agrio del drama, ni tan siquiera, un aprovechado --a pesar de la profanación de la tumba del difunto-- a la manera del astuto Séptimo Miau de Divinas palabras (1920). Tampoco es ruin y mezquino, como Don Latino de Hispalis, el grotesco personaje de Luces de bohemia (1921), sino que encarna, más bien, la absoluta falta de ética. De su psicología transciende una mezcla de atolondrada sorpresa, por estar vivo, con una total indiferencia, que ni es cínica. Para él, desenterrar a un muerto y robarle, tiene tanta importancia como saludar a un vivo. Aunque, por muy diferentes razones a las de Horace Walpole, Ventolera descubre, durante el transcurso de la guerra, es decir, jugando con la muerte, lo que el célebre escritor inglés, creador de la novela gótica,¹⁸⁵ aplica, como "motto", en sus tétricos relatos. Walpole observa:

The dead have exhausted their power of deceiving
--one can trust Catherine of Medicis now. 186

Ventolera sabe, lo aprendió en la guerra, que los muertos solamente se

inmiscuyen con los vivos por superstición atávica:

Juanito Ventolera
¿Ninguno quiere darme ayuda

El bizco Maluenda
Me parece que ninguno.

Padre Maside
Yo, por mi parte, no. Para pelear con hombres,
cuenta conmigo, pero no para despojar muertos.

Juanito Ventolera
¿Pues qué otra cosa se hacía en campaña?

Pedro Maside
No es lo mismo.

Franco Ricotte
Claramente que no. En un camposanto la sepultura es sagrada.

Juanito Ventolera
¡No se me había ocurrido este escrúpulo! (G.d. 33)

Al mismo tiempo, es --quizás-- uno de los personajes de los esperpentos, más puramente fársicos, porque su juego escénico, no sólo se desarrolla en ese impreciso espacio que separa lo trágico de lo cómico, sin recaer en ninguna de estas categorías, sino que también cristaliza la farsa al tomarse con extraordinaria ironía irreflexiva, el solemne negocio de la muerte. Ventolera es, posiblemente, el mejor precedente de la burla sarcástica que culminará en La hija del capitán (1930).

A pesar de todo, no es Juanito Ventolera quien experimenta la crueldad de la guerra, con más intensidad en el drama, no obstante su experiencia guerrera, debido a la actitud indiferente y despreocupada del personaje. Lo importante para él, es que está vivo. Los peligros y privacio-

nes de la contienda, con toda la crueldad y horror que presuponen, no importan ahora, porque pertenecen al pasado y Ventolera ni sabe ni quiere recordarlos.

Consecuentemente, el personaje que emerge como la víctima inmolada no sólo por los efectos de la guerra, sino también por la intransigencia de la sociedad, es La Daifa. Por un lado, pierde a su amante, muerto, "como un valiente" (G.d. 15), en acto de servicio:

La Daifa
¿Y usted, por un casual, habrá conocido a un
punto practicante que llamaban Aureliano Iglesias?

Juanito Ventolera
Bastante. Simpatizamos.

La Daifa
Era mi novio. Estábamos para casar. (G.d. 14)

Después, sufre la crueldad de la intransigencia de su padre, "su verdugo" (G.d. 12), quien la arroja de la casa al saberla embarazada:

La Daifa
Se fue dejándome embarazada de cinco meses. Pasado un poco más tiempo no puede tenerlo oculto, y al descubrirse, mi padre me echó al camino. por donde también a mi me alcanza la guerra. (G.d. 17)

Para, por fin, tener que dedicarse a la prostitución para poder sobrevivir:

La Daifa
Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar. (G.d. 15)

Sin embargo, en donde culmina la crueldad y adquiere una nota de horror, es a consecuencia de verse separada de su hijo, la víctima ino-

cente, que tiene en la Maternidad, por no tener medios para criarlo, siendo la guerra, los militares y una actitud de la sociedad, los responsables impunes de estas vidas destrozadas:

La Daifa

Y si fueseis solos a pasar las penalidades, os estaría muy bien puesto. Pero las consecuencias alcanzan a los más inocentes, y un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad. (G.d. 15)

No hay en Las galas del difunto (1930) ni rebeldía ni venganza satánica, como en El embrujado (1913), sino una tremenda acumulación de desastres y desgracias, de vidas sombrías sin esperanza. La premeditada situación folletinesca no disminuye el fondo trágico de la misma, antes al contrario, la lente fársica, deformativa e informativa del esperpento, la revive con extraordinaria intensidad, con el propósito de presentar a la conciencia del espectador el caos grotesco de nuestra realidad histórica.

El tema del niño inocente, como víctima, es --por un lado-- una característica, tanto de la narrativa como de la dramaturgia valleinclanesca, como se ha podido comprobar en los drama estudiados con anterioridad, y, por el otro, un resorte que intensifica el horror y la crueldad. En Las galas del difunto (1930), el tema se presenta como fondo del drama, sin la prominencia con que aparece en El embrujado (1913) y, sobre todo, en la tragicomedia Divinas palabras (1920), en la que estos elementos dependen de la tortura que se infiere al monstruo hidrocéfalo. Aquí, en cambio, es una consecuencia más de la tragedia que produce la guerra, cuyos efectos, en lugar de ser violentos y bárbaros, como en Voces de gesta

(1911), son psicológicos. Parece como si los personajes se acomodaran a la miseria, conteniendo el resentimiento y la amargura, para seguir subsistiendo.

Sin embargo, la crueldad en el esperpento no disminuye, a pesar de que es el único niño del teatro de Valle-Inclán, junto al corifeo alcoholizado de Cara de Plata (1921) y al famélico de La rosa de papel (1927), que no muere, aunque, tal vez, en los tres casos, la sobrevivencia sea más cruel y horrenda que la muerte. No es vano señalar, que el tema de la muerte a la luz del arte grotesco, contiene una significación liberadora: la muerte, más que un escape, es una solución, según acertadamente observa Kayser: "The grotesque instills fear of life rather than fear of death",¹⁸⁷ y demuestra Gregor Samsa, el grotesco personaje de la novela expresionista de Kafka, La metamorfosis (1916):

The decision that he must disappear was one that he held to even more strongly than his sister, if that were possible. In this state of vacant and peaceful meditation he remained until the tower clock struck three in the morning. The first broadening of light in the world outside the window entered his consciousness once more. Then his head sank to the floor on his own accord and from his nostrils came the last flicker of his breath. 188

Paralela a esta crueldad que produce la guerra, existe otra en Las galas del difunto (1930), que es característica cultural, poniéndose de relieve, primero, en Luces de bohemia (1920), a través del corifeo grotesco que envuelve a la madre del niño asesinado y, después, en Los cuernos de Don Friolera (1921), en donde, además, se revela su origen bíblico.¹⁸⁹

Pérez de Ayala, comentando sobre la insensibilidad española, señala que "el español suele ser tan árido para el dolor de los demás como para el propio".¹⁹⁰ Esta actitud de crueldad insocial se cristaliza en Las galas del difunto (1930), por medio del duo tétrico del rapista y del sacristán, quienes indiferentes a los sentimientos de la viuda del finado, regatean con ella los gastos en que cada uno incurren. En ambas transacciones, la crueldad se intensifica no sólo por la insensibilidad de los contrantes hacia el finado, incluida la de su viuda, sino también por la avaricia que domina a la macabra pareja, así como por la usura de la boticaria.

El tema de la muerte siempre produce el horror, alcanzando en Las galas del difunto (1930) uno de los grados más intensos del teatro de Valle-Inclán, porque la desvalorización esperpéntica convierte el fúnebre acontecimiento en un negocio espantoso. La cuenta del rapista no sólo critica la crueldad e insensibilidad de una clase social, sino también introduce una nota de horror macabro a través del acicalamiento del cadáver:

La boticaria
Liquidaremos ahora. ¿Qué ha puesto usted aquí?
¡Una peseta!

El rapista
Pastilla jabón d'olor, para adecentamiento del
finado.

La boticaria
¿Y esta partida?

El rapista
De hacerle la barba.

La boticaria
Mi finado tenía con usted un arreglo.

El rapista

¡Doña Terita, esa partida está rebajada en un cincuenta por ciento! Yo le hago la barba a un viviente por tres perras, pero usted no se representa lo que impone un muerto enjabonado. ¡Y su esposo no ha sido de los menos! También tenga usted por sabido que las barbas de los muertos son muy resistentes y mellan toda la herramienta.

La boticaria

¡Dos pesos es un escándalo!

El rapista

Pues pone usted aquello que tenga voluntad. Y si no quiere poner nada, borra el cargo de la factura.

La boticaria

Naturalmente. ¿Quiere usted cobrar ahora?

El rapista

Si lo tiene por bueno.

La boticaria

Tres cincuenta. ¡Qué robo más escandaloso!

Por su parte, la liquidación del sacristán, lleva en sí una deliberada intención demoledora, puesto que el ataque esperpéntico, en lugar de dirigirse en contra de la religión y los conceptos, es decir, en su aspecto atávico y social, como en Luces de bohemia (1920),¹⁹¹ es una acérvica y cáustica crítica contra la administración eclesiástica, cuyo principal cometido aparenta ser el negocio espiritual, cuando en realidad es la acumulación de bienes y riquezas, explotando, como es de rigor, la credulidad de los más necesitados:

El sacristán

Doña Terita, si no le sirve de molestia, ¿quiere usted pasar la vista por esta anotación y firmar en ella su conforme? ¡Siempre en el supuesto de que no le sirva de molestia!

La boticaria
¿Pero aquí, qué pones?

El sacristán
El pico del entierro.

La boticaria
¿Pero tú tiene conciencia?

El sacristán
Me parece.

La boticaria
¡Esta cuenta es un sacrilegio!

El sacristán
Doña Terita, es usted la mar de célebre.

La boticaria
¡Un robo escandaloso! ¡Siete duros de
cera!

El sacristán
Y aún pierde siete reales la iglesia. La
cera consumida sube ese pico. Siete reales
que pierde la iglesia.

La boticaria
¡El armonio cinco duros! ¡Pero cuándo se
ha visto!

El sacristán
El armonio y dos cantores. ¡Es la tarifa!

La boticaria
¡Con estos precios ahuyentáis la fe! ¡Las
misas a once reales es un escándalo! ¿Pero
adónde me van a subir las misas Gregorianas?

El sacristán
¡Y la rebaja de pena que usted puede llevar
con esos sufragios al finado! ¡Todo hay que
ponerlo en la balanza, Doña Terita!

La boticaria
Las indulgencias no debían cobrarse.

El sacristán
¡Sin eso, a morir! ¡Usted considere que no
tiene otras aduanas la Santa Madre Iglesia!

El rapista

Opino como Doña Terita. La iglesia debía operar con mayor economía. No digamos de balde, pero casamientos, bautizos y sepelios están sobrecargados en un cincuenta por ciento.

La boticaria

¡Y eso no se llama usura!

El sacristán

¡Que va usted degenerando en herética, Doña Terita! (G.d. 43-4-5)

El difunto Sócrates Galindo, tiene casi más importancia como finado que como vivo, puesto que el "folletín" (G.d. 61) se construye alrededor del muerto y de la muerte.

Si su intransigencia rabiosa le mata, su enterramiento tiene un doble significado: por un lado, simboliza --quizás-- la intención por parte del autor de sepultar el incongruente concepto del honor, herencia calderoniana e imperial, foco de crueldad, de crimen y de violencia; y, por el otro, conlleva una macabra intención que ataca directamente al establecimiento militar. Ventolera, incoscientemente, cuando amortaja al muerto con su uniforme, especie de máscara carnavalesca que no sólo anula al individuo, sino también legaliza el crimen hasta el punto de convertirlo en ilustre acto de servicio, entierra el horror y la crueldad, la destrucción y el desastre, que siempre suscita, junto al oropel, la parafernalia militar.

El horror como el amor, es "an individual primal emotion".¹⁹²

Como tal emoción predomina en la dramática valleinclanesca desde las Comedias bárbaras (1907-8-21), en donde aparece como un signo de la barbarie, hasta la manifestación violenta de la venganza satánica de El

embruado (1913). Sin embargo, a partir de Divinas palabras (1920), y, sobre todo, de los esperpentos, el horror, de textura apasionada y primitiva, se debilita por la presencia e intensidad de los elementos grotescos.

Por su parte, el arte grotesco aporta, como uno de sus componentes --inseparable de lo risible o ridículo-- un horror que se diferencia del clásico anterior, emotivo e intuitivo, a consecuencia de un proceso estético, producto de un "rompimiento entre la unidad de inteligencia y emoción".¹⁹³ Al mismo tiempo, este horror de lo grotesco, lo incrementa en Las galas del difunto (1930), lo macabro. Un buen ejemplo del horror macabro lo ofrece la profanación sacrílega de Ventolera: "Pisa las tumbas un bulto de hombre" (G.d. 28), mientras que lo ridículo de lo grotesco aniquila cualquier atisbo humorístico, reafirmando el horror, por medio del contraste irreverente que introduce, por un lado, el lugar sagrado en donde se realiza la acción: un cementerio; y, por el otro, el irrespetuoso gesto de Ventolera: "Que por tiempos se rasca la nalga" (G.d. 28). El humor en los esperpentos, está tan cargado de sarcasmo, que congela la risa, para que ésta, como indica Casaldueiro, "nos despedace".¹⁹⁴

Thomson no sólo señala que "the macabre and the grotesque frequently overlap",¹⁹⁵ sino también llega a considerar lo macabro como "a subform of the grotesque".¹⁹⁶

Esta interpenetración de lo macabro con lo grotesco, que aborta un horror repugnante, también la observa Kurtz, para quien el espíritu de lo macabro

applied to a certain type of artistic or literary composition characterized by a grim and ghastly humour with an insistence on details and the trapping of death. 197

En Las galas del difunto (1930) el horror, que tiene el fondo carnavalesco común a todos los esperpentos, es grotesco y macabro, culminando ambas categorías no sólo porque el sentido y la forma de lo grotesco se inspira en la inanidad de la realidad histórica, puesto que

se sirve de todo rasgo expresivo y acude más que a la deformación, al fanteche, al muñeco, al animal, a los contrastes grotescos para entregarnos estremecidamente y de manera objetiva una realidad anodina y repugnantemente (no trágicamente) cruel. Realidad que no valdría la pena de detenernos en ella, si no suscitara nuestra indignación; si no nos desgarrara, si no fuera nuestra historia. 198

sino también porque la fuente fúnebre y fatal de lo macabro es siempre la muerte.

Esta combinación de lo grotesco y de lo macabro carnavalesco, con los componentes del horror y de lo ridículo que se deducen de la misma, señala, una vez más, la confluencia, temática y formal, ya advertida por Guerrero Zamora,¹⁹⁹ entre el teatro de Ghelderode y el de Valle-Inclán. Ambos dramaturgos utilizan elementos afines en sus dramas, según demuestra el estudio de Weiss, cuando enumera las características del teatro del autor flamenco, aplicables también a la producción valleinclanesca:

such bizarre aspects as fetishism, living dead men, leaps through time, devils, sorcerers, ghosts, grinning bufoons, legendary heroes stubbornly destroying their legend, historical characters denying the facts of their history, philosophical drunkards, and death as a character in farce. 200

Alguno de estos elementos, que Valle-Inclán utiliza con mayor o menor intensidad desde sus primeras producciones teatrales, se acusan

principalmente, en la farsa de Ghelderode La Balade du Grand Macabre (1934), cuya esencia, según señala Decock, es la combinación inseparable de: "l'horreur et le rire",²⁰¹ en sí mismos los componentes primordiales de lo grotesco y de lo macabro que aparece en el esperpento.

Hay, además, otra coincidencia entre la farsa ghelderónica y Las galas del difunto (1930), aunque en ambas la finalidad sea diferente.

Mientras que La Balade du Gran Macabre (1934), observa Decock,

est une variation sur le double theme de
L'Apocalypse et de la Danse Macabre. 202

en el esperpento, estos temas, sobre todo el de la Danza Macabra, tienen más una intención formal y coreográfica, que de fondo ideológico:

La construcción circular de este esperpento
resulta identificada con su carácter de danza
de la muerte. 203

En la danza macabra que bailan los personajes de Las galas del difunto (1930), por el contrario al de La Balade du Grand Macabre (1934), no existe la intención apocalíptica, vindicativa y moralizadora que es habitual del género, desde sus comienzos en el siglo XV:²⁰⁴

La muerte va llamando a todos los estados y clases sociales del mundo, a los que invita a participar en su danza macabra, alternando las graves amonestaciones con detalles de tétrico humorismo, a veces descoyuntados y extremosos. 205

como tampoco persigue una solución al problema histórico de España, ni mucho menos, al conflicto existencial del hombre, como pretende la obra ghelderónica, sobre todo en las farsas, las cuales:

offrent une solution bacchique ou dyonisiaque a la difficulté de vivre (Mademoiselle Jaire, La Balade du Grand Macabre, 1934). 206

sino denunciar y satirizar la realidad. Los esperpentos de Valle-Inclán muestran, principalmente,

una irritada voluntad de justicia, no sólo estética, sino política y social. 207

Por otra parte, lo importante del horror macabro en Las galas del difunto (1930) es que rompe una larga tradición que, según Fernández Alonso "viene del medievo";²⁰⁸ ésta consiste en que siempre "el mundo de los muertos irrumpe en el de los vivos",²⁰⁹ con la horrenda intención de engrosar sus fúnebres filas, como se ha visto, en la macabra procesión de la Santa Compañía en Romance de lobos (1908).²¹⁰ Sin embargo, en el esperpento ocurre todo lo contrario: los vivos asaltan y despojan a los muertos, perturbando su paz fatídica. Aunque tampoco es la primera vez que la dramaturgia valleinclanesca presenta el sacrilegio como tema profanador y perturbador de la paz de los muertos, sino que aparece con anterioridad en Aguila de blasón (1907), en donde el horror macabro y grotesco alcanza su nivel más intenso, porque más que despojar a un cadáver de su traje, como en Las galas del difunto (1930), se despelleja a otro con el propósito de vender el esqueleto nada menos que a un Seminario.²¹¹ El horror macabro de la escena lo acrecienta, por un lado, el que sea un seminarista quien propone la profanación, el robo y el cocimiento, mientras que por el otro, se subraya lo grotesco, por el contraste que establece la escena de amor --paralela al despellejamiento-- que realiza Cara

de Plata con su amante La Pichona. Si el móvil es la avaricia, la lujuria es su contrapunto.

Tanto el tema de la profanación de muertos, como el móvil de la avaricia y de la lujuria, reaparecen en los melodramas para marionetas La rosa de papel (1927) y La cabeza del Bautista (1927), aunque en éstos se acusa con más intensidad el carácter erótico y sexual, pues parece extraer hasta el último hálito de vida de sus víctimas ya cadáveres.

Finalmente, lo original de la profanación de Las galas del difunto (1930), estriba en que se disfraza a la muerte de soldado, transformando, de esta forma, la dramática valleinclanesca, según señala Pío Baroja, un viejo tema ancestral y carnavalesco:

Siempre hay alguien que intenta aparecer, si le dejan, vestido de Muerte, con un traje negro, una guadaña y un reloj de arena o con un sudario blanco y una calavera. Seguramente, el que lo hace no sabe que sigue una tradición ancestral. 212

Si Luces de bohemia (1920) franquea la puerta del absurdo, y Los cuernos de Don Friolera (1921) esperpentizan más que el concepto del honor civil el militar, Las galas del difunto (1930) critica, por un lado, tanto la guerra y sus efectos como la estupidez militar, y, por el otro, confronta al espectador con una realidad sórdida, en la que el horror es macabro y grotesco y la crueldad característica social, descubriendo una sociedad a la deriva, ajena a un pasado algo más digno, y carente, no sólo de la esperanza de un futuro mejor, sino de futuro. Nada más que tienen estos personajes un presente que nunca les preocupa mejorar, sino vivirlo como sea, aunque para ello haya que estafar, profanar tumbas o ser prostituta.

Las galas del difunto (1930), es quizá, el más pesimista de todos los esperpentos, "agrio, folletinesco y fúnebre",²¹³ le califica Guerrero Zamora, porque destruye la máscara a priori, antes incluso de que empiece la representación, al contrario de los otros tres, en los que el disfraz se va haciendo añicos durante la misma.

Mientras que el elemento trágico de Luces de bohemia (1920) coloca a este esperpento frente a una nada existencial y absurda, o la visión del honor militar despierta una cierta reacción conmisericordiosa por la figura grotesca de Friolera, o, por fin, la befa sarcástica de La hija del capitán (1930) irrita, la broma macabra de Las galas del difunto (1930) entumece y petrifica al espectador porque le confronta con la futilidad de una situación histórica sin ningún paliativo.

Es bien posible que a Las galas del difunto (1930) se pueda aplicar la terrible frase de los hermanos Goncourt, porque este esperpento la convierte en un reflejo de la realidad: "El genio del horror es el genio de España".²¹⁴

* * * *

d) La hija del capitán: La crueldad del militarismo y el horror macabro repugnante.

De todos los esperpentos es La hija del capitán (1930), en el que se acentúan con mayor intensidad las notas de horror y crueldad entrañablemente unidas. Es el horror y la crueldad unida a un fuerte sentido de repugnancia física y espiritual que produce la historia de un cadáver

descuartizado, dado en parte como rancho a la tropa por el asesino; y la crueldad del golpe de estado que impone una dictadura militar a un pueblo para encubrir, entre otras cosas, el horrible crimen cometido por un militar, en el que están complicados otros militares que concurren a la casa de juego del asesino y comparten con él, el juego y el placer sexual de su hija, y, por esta colaboración sienten que está comprometido el honor de toda la familia militar.

En esta nueva obra, presenta Valle-Inclán, dos nuevas formas del horror y de la crueldad que significa el militarismo: el siniestro mal de la guerra que convierte a los militares en asesinos y les habitúa a matar incluso en tiempo de paz, como es el caso de capitán Chuletas de Sargento que se había acostumbrado a matar insurrectos en la guerra de Cuba; y el del golpe de Estado que en nombre de la familia militar da el rey acompañado de ilustres militares y obispos.

Valle-Inclán utiliza la caricatura, lo grotesco e, incluso, ciertos rasgos esperpénticos, desde, prácticamente, sus primeras publicaciones,²¹⁵ alcanzando el empleo de estas estéticas y técnicas deformativas el grado más intenso en la dramática, en el último esperpento, La hija del capitán (1927) y en la novelística en Tirano banderas (1926). Con ello, sigue Valle-Inclán una pauta, común en la literatura española, de concebir la obra artística, por medio de "una representación deformada de la realidad".²¹⁶ Lo nuevo y original del acercamiento valleinclanesco es que elimina cualquier intención moral y ética, mostrando, más que la realidad en sí misma, la angustia y la indignación que su caos produce.

Utiliza Valle-Inclán estos elementos deformantes con el propósito

primordial de descoyuntar la incidencia narrada, creando, de esta forma, el conflicto; éste surge a través de una alteración de las características naturales de la situación, de los personajes y de las cosas.

La crueldad y el horror son, entre otros elementos de destrucción y de crimen, la base de la deformación, ya sea ésta grotesca o emotiva,²¹⁷ produciendo, unas veces, la tensión dramática, otras, un sentimiento trágico y desgarrado y, siempre, el punto álgido de la dramática valleinclanesca.

Sin embargo, en las primeras producciones teatrales, estos elementos no tienen una intención de protesta y de denuncia, como en los esperpentos, con la excepción de Voces de gesta (1911), el primer drama en el que se pone de relieve la barbarie y criminalidad del organismo militar.

Consecuentemente con esta línea estética, divorciada de una preocupación de la historia inmediata, tanto social como política, la caricatura y la deformación --exentas de lo grotesco-- culminan en las Comedias bárbaras (1907-08), a través de la hiperbólica figura de Don Juan Manuel, personaje que traspira una intención revivificadora y nostálgica de un pasado remoto, periclitado y extinto.

Este proceso estético basado en la evocación, y tan grato a Valle-Inclán, según demuestran sus declaraciones "nada es como es, sino como se recuerda",²¹⁸ no evita, ni tampoco lo pretende, la crueldad ni el horror más intensos. Antes al contrario, estos elementos estallan en la trilogía con un furor que solamente superará la indignación encolerizada, peyorativa y grotesca que late en los esperpentos en general y en La hija del capitán (1927) en particular, en donde, además culminan, a

consecuencia, por un lado, de la sátira más descarnada, y, por el otro, por la caricatura deformante que sufren las jerarquías dirigentes, combinación, que, según observa Kayser, "has much in common with the grotesque and may even help to pave the way for it".²¹⁹ No es, sin embargo, La hija del capitán (1927), ni el resto de los esperpentos, la primera vez que se utiliza la caricatura grotesca para revelar --más que denunciar como en éstos-- la capacidad repugnante del hombre para ser cruel y producir horror, sino que aparece antes de los esperpentos, en la tragicomedia Divinas palabras (1920), un drama clave en la dramaturgia valleinclanesca, porque estirpa de la misma no sólo el fondo convulso y trágico --de raíz romántica, sino también erradica el elemento épico-- de reminiscencia clásica-- dejando al desnudo la caricatura grotesca del enano hidrocéfalo como germen, por un lado, del horror y de la crueldad, y, por el otro, como foco clamoroso de la más pútrida y cobarde perversidad.

Por lo tanto, la eliminación del fondo trágico y épico establece no sólo una significativa diferencia entre los elementos deformantes de Divinas palabras (1920) y La hija del capitán (1927), sino también entre el horror y la crueldad de cada una. Por un lado, la monstruosidad caricaturesca de la tragicomedia es, en primer lugar, individual: centrada por un niño monstruo; y, en segundo, tiende a ser psicológica, porque hurga en los impulsos y emociones vitales del ser humano, descubriendo su depravación. Por el otro, este hurgamiento revelador muestra, a su vez, otra gran diferencia entre ambos dramas. En la tragicomedia consiste, en no enjuiciar ni denunciar las reacciones de los personajes, limitándose exclusivamente a exponerlas, mientras que en La hija del

capitán (1927) la monstruosidad grotesco caricaturesca es absoluta: abarca a toda la sociedad, revelando y denunciando su carcoma. Es como si en Divinas palabras (1920) se singularizara la gangrena en un miembro, el hombre, en este caso, para en el de La hija del capitán (1927), columnarla a través de la visión enfermiza que ofrece todo el organismo social, responsabilizando, además, a las clases dirigentes, no sólo por no cauterizar el mal endémico, sino también, por provocarlo e intensificarlo.

Si como se ha visto en Divinas palabras (1920), la caricatura monstruosa la desarrolla un inocente manipulado y explotado por la insensibilidad de sus propios familiares, la que se anida en La hija del capitán (1927), la alienta la ineficacia de los militares, los cuales no dudan en dar un golpe de estado, sacrificando la estabilidad de una nación, para evitar "las salpicaduras del desastre marroquí".²²⁰

La crueldad que concibió este atentado y el horror que abortó: el fracaso del gobierno, su caída y la guerra civil:

El empeño esencial de la dictadura del general Primo de Rivera consistía, como es lógico, en resolver los principales problemas que integraban la coyuntura crítica de España en el momento del golpe de Estado. A pesar de la propaganda que martilleaba los éxitos del régimen, es evidente que fracasó en tal propósito; de haber triunfado, ni habría sobrevenido la II República ni habría sido inevitable la guerra civil subsiguiente. ²²¹

si no augurados en La hija del capitán (1927), por lo menos sugeridos, confieren al último esperpento un grado de anormalidad que lo convierte --dentro de la producción valleinclanesca-- no sólo en la más acerba crí-

tica contra la realidad histórica de España de las tres primeras décadas del siglo, sino también aproxima su estética a las más depuradas formas de lo grotesco caricaturesco; Thomson observa al respecto que

. . . there is a norm for caricaturistic exaggeration--a norm of abnormality. When this norm is exceeded, the caricature is no longer simply funny, but disgusting or fearsome besides, for it approaches the realm of the monstrous. 222

Y dentro de este terreno de lo monstruoso caricaturesco, en donde el horror es grito de protesta y de denuncia y la crueldad atmósfera social --nos precipita el último esperpento-- especie de testamento dramático de Valle-Inclán, por ser, además su postrer drama.

Paradójicamente, el proceso estético caricaturesco de los esperpentos en general y de La hija del capitán (1927) en particular, en donde las princesas de antaño se convierten en prostitutas, como la Sini, o los caballeros como Bradomín y Don Juan Manuel, en rufianes y gigolós, como el capitán Chuletas del Sargento o el Golfante, es menos complicado que el de Divinas palabras (1920), porque en la tragicomedia se utiliza, como fuente de inspiración, la ficción, aunque ésta esté al servicio de algo tan real y abyecto como revelar la perversión del hombre, mientras que los personajes del último esperpento, reviven una situación real histórica --que por tan caótica-- precisa de una muy leve elaboración para que resulte una caricatura grotesca.

Por lo mismo, la crueldad y el horror que constituyen ahora la esencia de la deformación grotesca y caricaturesca de La hija del capitán (1927), es mucho más intensa, punzante y dolorosa que en los dramas anteriores, por inspirarse en

la realidad del mundo que el autor vive y no la realidad del mundo con que el autor sueña. 223

Si las fuentes del horror y de la crueldad en las primeras publicaciones valleinclanescas, tanto de la dramática como de la narrativa --son de origen literario,²²⁴ las de los esperpentos, principalmente las de La hija del capitán (1927), proceden, por el contrario, de la realidad histórica inmediata, aunque, al mismo tiempo, conservan su fuerte raíz popular, intensificado ahora este elemento por lo grotesco:

El esperpento, la creación más genial de Valle-Inclán, pertenece a este mundo popular que él supo recoger y estilizar en esas deformaciones caricaturescas. 225

Unas veces, como en Luces de bohemia (1920), la literatura y la vida se entremezclan para poner de relieve la incongruencia social; otras, como en Los cuernos de Don Friolera (1921), es un concepto, el del honor militar, deformado por lo grotesco, lo que establece el conflicto, para, por fin, en Las galas del difunto (1930) adquirir un carácter macabro, que tiende, por un lado, a criticar y denunciar la ineficacia del mundo militar, y, por el otro, su desastroso impacto en la vida nacional.

Sin embargo, es en La hija del capitán (1927), en donde las fuentes de la crueldad y del horror son exclusivamente históricas. Por un lado, se inspiran en el golpe de Estado provocado por el General Primo de Rivera en 1923; éste implantó un gobierno autoritario que abocó en el fracaso, no sólo por sus escasas medidas reformistas, sino también por

. . . la sordina impuesta por la censura, los problemas cruciales de España --el económico-social, el administrativo, el militar, el in-

telectual y el regional-- continuaron planteados con la misma crudeza que en 1923. 226

siendo, precisamente, tanto la ineficacia como la hipocresía del Directorio militar, contra la que se yergue la crítica del esperpento.

Por otro lado, las fuentes inspiratorias del horror y de la crueldad descienden a un nivel más abyecto, pues se nutren de un crimen violento, repugnante y con visos incestuosos, acaecido en Madrid en 1913.²²⁷

Para la composición de La hija del capitán se sirvió Valle-Inclán de algunos de los elementos de uno de los crímenes más repugnantes cometidos en Madrid a principios de siglo por el famoso capitán Sánchez, conserje de la Escuela Superior de Guerra, que, en connivencia con su hija, María Luisa, mataron al amante de ésta, Jalón, para robarle el dinero que llevaba encima, incluyendo una ficha de la sala de juego del Casino de Madrid. 228

En el drama, además, la crueldad y el horror se intensifican, no sólo por el acto criminal en sí mismo, del cual solamente ve el espectador su resultado: un cuerpo bañado por su propia sangre

Chuletas de Sargento levanta un quinqué y aparece caído de costado Don Joselito. El Capitán inclina la luz sobre el charco de sangre, que extiende por el mosaico catalán una mancha negra. . . . Chuletas de Sargento posa el quinqué en el tercer escalón, inclinándose sobre el busto yacente, que vierte la sangre por un tajo profundo que tiene en el cuello. 229

sino también por el intento de encubrimiento del asesinato y, sobre todo, por quienes perpetran ambos: un capitán y un general que el reparto califica de "glorioso" (H.c 176) y él mismo se tilda de ser "el único que

inspira confianza en las altas esferas" (H.c. 223), denunciándose, de esta manera, la amoralidad y corrupción de las altas jerarquías militares, las cuales se han rebajado hasta el punto de codearse física y moralmente con las más bajas esferas del hampa. No duda el general, símbolo del dictador, al verse complicado en el delito, en dar un golpe de estado, sin que le remuerda la conciencia, las repercusiones, tanto políticas como sociales, que tenga el Pronunciamiento. La atinada observación de Ventolera en Las galas del difunto (1930): "La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir",²³⁰ adquiere en La hija del capitán (1927) una significación mucho más sórdida, cínica y cruel, puesto que en el último esperpento se especifica al individuo corrupto: un general, mientras que en Las galas del difunto (1930), es culpable la administración estatal sin identidad. La decisión del general de dar el golpe de Estado, presentada a través del punto de vista del propio jerarca, refuerza lo caricaturesco de forma más intensa y activa que, incluso, en Tirano banderas (1926), en donde aparecen, más a menudo, en una especie de abstracción petrificada, como si estuviera suspendida en el vacío, mientras que en el drama, tanto la acción como el lenguaje subrayan lo vulgar y canallesco del personaje, quien sin ápice de ética profesional, reduce no sólo el organismo militar, sino toda una nación a una ínfima masa, amorfa y manejable para sus propios fines e intereses:

El general
 ¡Me decido, Chuletas! ¡Estoy decidido! Pero
 no quiero perturbar la vida normal del país
 con una algarada revolucionaria. No montaré
 el caballo. Nada de pronunciamientos con sar-
 gentos que ascienden a capitanes. Una acción
 consciente y orgánica de los cuadros de Jefes.

Que actúen los grupos profesionales de la Milicia. ¡Hoy no puede contarse ni con el soldado ni con el pueblo! (H.c. 223)

Tanto la crueldad y el horror, como lo grotesco y lo caricaturesco no se enfocan ahora exclusivamente hacia el pueblo como sucede desde Divinas palabras (1920), y, hasta cierto punto, en los primeros esperpentos, sino que estas categorías y elementos de escarnio los generan las jerarquías militares, la monarquía y las clases ultraconservadoras, regidas por convencionalismos hipócritas. El propósito primordial de La hija del capitán (1927) es --precisamente-- desenmascarar a estas clases dirigentes, destruyéndoles la máscara que conforman los valores tradicionales e hipócritas, aquéllos contra los que ya atentaba Valle-Inclán desde 1899, el año de su primer drama Cenizas, en las figuras del Padre Rojas y de Doña Soledad. Despedazado el disfraz y caída la máscara, estas figuras representantes de la sociedad, productoras además del sufrimiento y del horror por su insensible crueldad, quedan, por fin, al desnudo, mostrando su carcomida espiritualidad, su ética confundida, su egoísmo desmedido. Como observa Javier Herrero, estas jerarquías hipócritas y mezquinas son los habitantes que pueblan ese mundo que

. . . ha matado a un poeta como Max, ha asesinado al obrero catalán, al inocente niño, ha lanzado a la Daifa al prostíbulo, ha sacrificado miles de españoles en guerras fútiles". 231

En La hija del capitán (1927) Valle-Inclán nos presenta, con más intensidad y profundidad que en Luces de bohemia (1920) o que en Las galas del difunto (1930) a las jerarquías militares caricaturizadas, grotescas y deformadas, pues dan la impresión todos los personajes, desde el Gene-

ral glorioso al Monarca, y desde Doña Simplicia al Obispo in partibus, de ser más abyectos aún que Doña Perfecta,²³² uno de sus más precisos precedentes.

Si, como observa María E. March sobre La hija del capitán (1930), "La corrupción engendra actos de corrupción y estos se suceden en cadena",²³³ la protagonista del folletín, no puede, por menos, exclamar, ante esta corrupción "¡De risa me escacho!" (H.c. 232), porque se da cuenta el personaje, es decir, el pueblo a quien simboliza, que las clases dirigentes, vistas por ellas mismas "a través de una visión ideal tomada de la tradición y de la literatura",²³⁴ son --en realidad-- mucho más bajas y mezquinas que las más ínfimas, porque éstas, ni pretenden ni aparentan lo que no son y, si tienen que prostituirse como La Sini, obedece a la crueldad y ruindad de los jerarcas. El mismo personaje lo observa, cuando habla con el General Miranda:

No será por escrúpulo de que oiga mi padre.
Tú y él sois dos canallas. Me habéis perdido.
(H.c. 193)

La hija del capitán (1927) presupone, dentro del teatro español, como Tirano banderas (1926) en la novela, el alegato más influyente, ácido y sarcástico contra la forma de gobierno despótico y dictatorial, continuando y coincidiendo Valle-Inclán con la línea anárquica y de ruptura de convenciones que comenzó Buchner a principios de siglo XIX²³⁵ en Alemania y continuó Jarry en Francia a finales del mismo con la serie de dramas Ubu, Roi,²³⁶ adelantándose a su vez, este teatro valleinclanesco de denuncia y de protesta, a la dramática brechtiana de similar intención,

principalmente la de dramas como Life of Galileo (1938-39) y The Resistible Rise of Arturo Ui (1941).²³⁷ Se advierte además en los esperpentos en general y en La hija del capitán (1927) en particular, la doble intención --de raíz expresionista-- que alienta, por un lado, en el teatro de Brecht, y que es de carácter social:

Brecht's theater is extroverted, for it is concerned almost altogether with societal forces. 238

y, por el otro, con el fondo convulso y psicótico, que desarrolló Artaud, cuyo teatro, por el contrario,

is introverted, for it emphasizes internal and subterranean forces. 239

En cada caso, la crueldad y el horror les sirve a los citados dramaturgos y a Valle-Inclán, para poner de relieve la futilidad de la existencia, cuando ésta la precipita la megalomanía y la hipocresía, la lujuria y la avaricia del hombre.

No es, pues, de extrañar que el dictador, en este caso, Primo de Rivera, viera en La hija del capitán (1927) un doble ataque en contra no sólo de su programa político, el cual Vicens Vives califica de "carente de perspectivas",²⁴⁰ sino también contra su persona, prohibiendo la circulación del número correspondiente de La novela mensual, en cuya revista apareció por primera vez publicado el 28 de julio de 1927.²⁴¹ Sebastián Miranda recoge tanto la reacción prohibitiva como las primeras reflexiones oficiales que produjo el drama:

La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado

La hija del capitán, cuya publicación califica su autor de esperpento, no habiendo en aquél ningún 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 o intolerable y sí exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres. 242

La hija del capitán es, posiblemente, junto con Las galas del difunto (1930), una de las obras valleinclanescas más representadas, publicándose en su forma definitiva, en Martes de carnaval en 1930,²⁴³ precisamente el año en que murió Primo de Rivera. Su argumento es simple, aunque no tanto como el de Las galas del difunto (1930), porque en aquélla confluyen y, por consiguiente, se concentran y precipitan más los acontecimientos.

En Las galas del difunto (1930) solamente aparecen dos mundos contrapuestos: la clase media representada por el boticario, el capellán y el barbero y la baja, introducida por Ventolera, los pistolos repatriados y las prostitutas, mientras que en La hija del capitán (1930) se escudriña todo el estamento social, desde el más rastrero, representado por el Golfante y la Sinibalda, hasta el supuestamente más refinado y sólido, moral y éticamente, encarnado por el rey y su comparsa. Sin embargo, lo peculiar de La hija del capitán (1930), subrepticamente entrevisto con anterioridad en la grotesca fitura del ministro en Luces de bohemia (1920) y en los militares de Los cuernos de Don Friolera (1921), es que tanto el pueblo como sus dirigentes son dignos de sí mismos por su truhanía,

mezquindad y cinismo. Da la impresión de ser el último esperpento, una competición entre pícaros, en la que gana quien niega serlo y en el que los falsos valores de la apariencia entierran definitivamente todo conato esencialista. La hija del capitán (1930) es, por fin, el más sarcástico sepelio del quijotismo.

Todo el conflicto gira alrededor de dos crímenes que el espectador no ve, sin que por ello decrezcan, durante las siete sucintas escenas en que se divide el "folletín" (H.c. 183) ni la crueldad ni el horror, ni lo macabro ni lo grotesco. Es más, el motor que teje la maraña y mueve el azar, es un crimen que ocurre incluso antes de que se levante el telón: El capitán Sibaldo Pérez ha asesinado a un colega suyo; para que no se le incoe expediente azuza y ofrece a su hija la Sini, al corrupto general Miranda: "La dormida de la hija, por la dormida del expediente" (H.c. 181), por cuyo favor confía evitar el proceso sumarísimo:

Las Ordenanzas Militares son muy severas, y los ranchos con criadillas de prisioneros están más penados que entre moros comer tocino. (H.c. 179)

La acción, sin embargo, explota no por este horror del rancho, sino por celos y venganza. El Golfante, antiguo y despechado novio de la Sini, decide vengarse matando al general:

La Sini
¿Y qué intención traes? Empalmado lo estás. ¿Tú has venido con la intención de cortarme la cara?

El Golfante
Al tío cebón es a quien tengo ganas de cortarle alguna cosa. (H.c. 183)

Este deseo del Golfante muestra, por un lado, una crueldad de origen vengativo, y, por el otro, un horror de carácter sexual, producido por la alusión castrante, pero asesina, por equivocación, a un rufián caduco, el Pollo de Cartagena, que es en donde reside lo grotesco y la caricatura.

Tanto el general como el capitán acosados, por una parte, por el chantaje de su amante e hija, y, por la otra, viéndose comprometidos por el escándalo que la prensa va a divulgar:

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! (H.c. 197)

deciden dar un golpe de Estado para salvaguardar su honor que, ¡y hé aquí el mayor sarcasmo! -- equiparan al de la patria. El pronunciamiento triunfa y el rey y las damas catequistas intercambian sendos discursos en una situación escénica en la que los elementos caricaturescos hiperbolizados como nunca en la dramaturgia valleinclanesca, ridiculizan y destrozan con enconada saña, toda la apariencia vanalidad e hipocresía del nuevo gobierno, tan inepto como el anterior y, como parece augurarse, tan vacío e inservible como los venideros.

El argumento es, en cuanto a su estructura, según observa Olson "consequential"²⁴⁴ porque se basa en un incidente que ocurre fuera y antes de la acción dramática que se representa. Su título de La hija del capitán (1930) coincide, curiosamente, con una novela de Pushkin,²⁴⁵ en la que también se hace una crítica contra el gobierno.²⁴⁶ Su propósito es el más despiadado ataque contra la corrupción e ineptitud no sólo del mundo militar, sino también de la figura del dictador, como antes había hecho

en la narrativa de Tirano banderas (1926). Los elementos caricaturescos y deformantes se intensifican en este último esperpento que es, según observa González López:

Esta obra es una denuncia violenta, grotesca, esperpéntica de la Dictadura militar española, que en aquel entonces era una trágica realidad tangible en la vida política de España, asociándola a uno de los crímenes más repulsivos de la historia de Madrid, que estaba todavía vivo en el recuerdo de las gentes madrileñas y de toda España. 247

La crueldad y sobre todo el horror, los fomenta en La hija del capitán (1930) no sólo la corrupción del mundo militar y la falta de perspectiva histórica del dictador,²⁴⁸ sino también las pasiones pervertidas, las cuales, los militares habían adquirido en la guerra de Cuba, en donde también "se habían acostumbrado a matar",²⁴⁹ apareciendo en el drama todavía más abyectas por la deformación grotesca y caricaturesca que se utiliza para expresarlas: no hay nada que desatine más la lujuria, la avaricia e incluso, un pronunciamiento militar que la burla enconada y sardónica. Esta actitud la pone de relieve la contraposición entre la seriedad con que el general, el rey y las damas cristanas asumen su papel con la guasa lacerante con que la Sini, y, quizás, detrás de ella el autor, se manifiesta. Habría que remontarse al efecto que produjo la estulticia de Ubu, Roi en 1896, para comprender este aquelarre de La hija del capitán (1930).²⁵⁰

Se ha visto en la dramática valleinclanesca cómo la mujer heroína evoluciona desde las damas exquisitas que adornan las páginas de las Sonatas (1902-3-4-5) y El Marqués de Bradomín (1907), con su amor decadente y pervertido, o desde la pujanza místico sexual de Flor de santidad

(1904), en donde el pecado es una exaltación de la fe, hasta verlas convertidas en hembras en celo, dominadas por el deseo sexual más violentamente humano, como la Mari-Gaila de Divinas palabras (1920), cuyo ensueño recrea la monstruosidad de ser poseída por un macho cabrío, hasta llegar a la repugnante fruición necrófila de la Pepona en La cabeza del bautista (1927), en donde la muerte congela el sexo.

De la misma forma, se ha visto también, cómo la intransigencia paternal, arrastra a una hija al lenicidio, o cómo el tema del incesto, decadente y embriagador en los primeros escritos, evoluciona hasta la forma expresionista de Divinas palabras (1920), en la que la visión incestuosa se torna repugnante porque la excita el alcohol y la alienta la venganza.

En cada caso de sexualidad pervertida, ya sea, unas veces, el incesto y otras la prostitución y violación, el horror y la crueldad evolucionan con las diferentes estéticas, fluctuando estos elementos desde la sensualidad de las primeras publicaciones a la repugnancia que impera en las últimas, sobresaliendo, a su vez, entre estas oscilaciones, por un lado, la violencia guerrera casi épica y cegadora de Voces de gesta (1911), y, por el otro, el ramalazo sacrílego y satánico de las Comedias bárbaras (1907-08) y de El embrujado (1913).

Sin embargo, tanto el tema de la evolución de la mujer, como los elementos de la crueldad y, sobre todo, del horror alcanzan el más elevado grado de intensidad descastada y abyecta del teatro de Valle-Inclán en La hija del capitán (1930), porque en este último esperpento, se presenta a un padre convirtiendo en prostituta a su hija:

La Sini
La mujer en mi caso, con un amigo que nada le
niega, está obligada a un miramiento que ni las
casadas. (H.c. 181)

El horror borbota porque el motivo que le anima a esta horrenda transacción, no es a consecuencia de una moral exacerbada, como en Las galas del difunto (1930), lo cual, hasta cierto punto le exoneraría la culpa, por obvias --aunque turbias-- razones de carácter religioso, tradicional y atávico, sino para que no se descubra el asesinato que él ha cometido:

El Tapabocas

Pues se lo han acumulado con un guateque diario y tiene una sumaria a pique de salir explusado de la Milicia.

El Horchatero

¡Bien seguro se halla! Para que el proceso duerma, la hija se acuesta con el Gobernador Militar!

La Poco-gusto

La dormida de la hija por la dormida del expe-
diente. (H.c. 180-1)

Una de las peculiaridades más sobresalientes del arte valleinclanesco en general, es la originalidad; sino, ahí están los esperpentos, Tirano banderas (1926) y La pipa de kif (1919), como muestras de su constante renovación literaria.²⁵¹

En La hija del capitán (1930), en particular, la ruptura y renovación es más profunda y violenta, no sólo por la escabrosa relación incestuosa entre el padre y su hija: "Cuándo has tenido para mí entrañas de padre?" (H.c. 193), lo cual no sería nuevo, sino, principalmente, porque le obliga a prostituirse para salvarse y evitar el descrédito, que es, por un lado, en donde reside la novedad temática dentro de la tradición escénica española, y, por el otro, la culminación del horror y de la crueldad en el teatro valleinclanesco.

Si la impuesta prostitución de la Sini, convierte el horror en descastado y abyecto, el medio que utiliza el capitán para deshacerse del cadáver, lo torna en repugnante y nauseabundo, más, incluso, que la visión saturnal y porcina de Divinas palabras (1920) y de Tirano Banderas (1926), porque en el esperpento es un ser humano quien lo decide, mientras que en la tragicomedia y novela, es la irracionalidad y el instinto de los puercos, por lo que se disculpa. El capitán Pérez, conocido consecuentemente por el apodo de Chuletas de Sargento, se deshace del cadáver de su crimen descuartizándolo hasta la dimensión ínfima de que parezca "las criadillas" (Hc. 179) que sustancializan un manjar, para, por fin, dárselo a la tropa como parte del rancho. El horror y la crueldad se confunden en La hija del capitán (1930), alcanzando ambos elementos su cenit más sañudo y repulsivo, como una consecuencia más de la truculencia del personaje, quizás, uno de los más perversos de la dramática valleinclanesca, porque a su malevolencia y cobardía, menos ridículas que las de Don Latino de Hispalis, une la criminalidad aprendida en la vida militar.

Hay, además, otra nota repelente, nauseabunda e irritante, sobre todo para los baluartes del conservadurismo, que incrementa el horror y convierte la crueldad en una sensación habitual. Gira alrededor del festín humano que perpetra el capitán y remeda, hasta cierto punto, la cena fatídica de El burlador de Sevilla de Tirso de Molina.²⁵² Mientras que el menú del drama repele y atemoriza a los comensales, en La hija del capitán (1930) no sólo se pondera la carne humana como posible manjar exquisito, sino que, por fin, se acepta, a condición de que esté bien cocinado:

El cosmético

A mí no me representa un mérito alto,
estando de buen paladar, comer chuletas.
¿Que son de sargento? Como si fueran de
cordero. ¡En estando de gusto!

El tapabocas

¿Y por qué razón no van a saber buenas
las chuletas de sargento mambís?

La Poco gusto

¡Se podrán comer, pero buenas . . .!

El tapabocas

Buenas. ¿Por qué no?

El horchatero

Con mucho vino, con mucha guindilla, por
una apuesta, limpias de grasa, lo magro
magro, casi convengo. (H.c. 180)

Aún a pesar de los recargados tintes grotescos y caricaturescos que
laten tras la disquisición --digna de antropófagos, no logran disipar de
la misma --por más que pretenden-- el horror y la crueldad vomitivas que
la simple posibilidad de la conjetura implican.

El diálogo, verdadera esencia de lo repugnante, parece servir de
contrapunto miniaturizado al festín que provoca el general Miranda, a gran
escala: por un lado, el pueblo más bajo, exento de valores --como su di-
rigente-- pondera la antropofagia y, por el otro, el general "saturnal
y panzudo" (H.c. 186) parece devorar a toda una nación por medio del pro-
nunciamiento. Nunca la guillotina esperpéntica ha atacado con más saña
y rigor el símbolo del dictador, por lo que no es de extrañar, dadas las
circunstancias históricas de España, que el descubrimiento de Valle-Inclán,
sea tan reciente e incompleto.

El horror macabro aparece en el esperpento no sólo porque el drama

es la historia de dos crímenes, sino también y principalmente por el medio utilizado por el capitán para deshacerse de sus restos. Sin embargo, el horror macabro, aunque culmina en el picadillo que se hace del muerto y, en su consecuente guiso y desgustación por la tropa, no tiene la misma repercusión que en Las galas del difunto (1930) o que en las Comedias bárbaras (1907-8) porque carece del elemento sacrílego, lo cual le peculiariza, por difuminarse en la crítica a lo militar, la habitual de la dramática valleinclanesca, a la religión y a la iglesia.

El segundo crimen, por su parte, suscita más los elementos de burla y caricatura, es decir, los grotescos, que los macabros, en primer lugar, por la equivocación del asesino:

El golfante
¡Ya estás despachado!

La Sini
¡Mal sabes lo que has hecho! Darle pasaporte
a Don Joselito.

El golfante
¿Al Pollo!

La Sini
¡A ese desgraciado!

El golfante
¡Vaya una sombra negra!

La Sini
¡Por obrar ciego! ¡Ya ves lo que sacas!
¡Meterte en presidio cargado con la muerte
de un infeliz! (H.c. 195)

La crueldad, en este caso, la desarrolla la Sini, porque no la compunge el asesinato, sino la equivocación, mientras que el horror destila porque la violencia y el crimen, cual pócima amorosa y celestinesca,

reune, por fin, a los amantes:

La Sini
¿Qué piensas hacer?

El golfante
¡Poco ánimo el tuyo!

El golfante
Me ha enfriado el planchazo.

La Sini
Pues no te entregues. Espérame. Ahora me
voy contigo. (H.c. 195)

En segundo lugar, por el miramiento que tanto el capitán, como sobre todo el general, observan al deshacerse del cadáver, aunque aquél, por fin, proponga, como el medio más expedito el estilo nacional:

El capitán
Sería lo más atinente desprenderse del
fiambre y borrar su rastro.

El general
¿Cómo?

El capitán
Facturándolo.

El general
¡Chuletas, no es ocasión de bromas!

El capitán
Mi General, propongo un expediente muy aceptado
en Norteamérica.

El general
¿Y enterrarlo en el jardín.

El capitán
Saldrán todos los vecinos con luces.
Para eso mandas imprimir esquelas.

El general
¿Y en el sótano?

El capitán

Mi General, para los gustos del finado nada mejor que tomarle un billete de turismo. Lo inmediato es bajarlo al sótano y lavar la sangre. Vamos a encajonarle.

El general

¿Persistes en la machada de facturarlo?

El capitán

Aquí es un compromiso muy grande para todos, mi general. ¡Para todos!

El general

¡Qué marrajo eres, chuletas! Vamos a bajar el cadáver al sótano. Ya se verá lo que se hace.

El capitán

El trámite más expedito es facturarlo, a estilo de Norteamérica.

El general

¡Y siempre en deuda con el extranjero!

El capitán

Si usted prefiere lo nacional, lo nacional es dárselo a la tropa en un rancho extraordinario, como hizo mi antiguo compañero el Capitán Sánchez. (H.c. 197-198)

Los siguientes acontecimientos del drama: robo de la cartera del Pollo de Cartagena por la Sini, chantaje, golpe de estado y su triunfo, se suceden sin que los avive el horror o la violencia. Solamente respiran mortecinos en un aire de crueldad, de insensibilidad, de corrupción y de avaricia, que sólo puede hallar un contrapunto digno en el disloque burlón e hiriente de la Sini.

Por otra parte, el robo de la cartera de El Pollo, motor que provoca el golpe de Estado, se utiliza como un dispositivo para revelar la ruindad de las clases dirigentes desde el general y el rey al resto de

la multitud vociferante, especie de corifeo estéril, porque aclama la vaciedad de ideas y la panoplia de la apariencia.

Finalmente, un común denominador que comparten tanto Luces de bohemia (1920) y Las galas del difunto (1930) con este último esperpento es que en los tres se desvalija a diferentes cadáveres, desde la cartera en el primero y último, hasta el traje, con cartera en Las galas del difunto (1930).

Tanto las tres muertes como los robos, por el contrario de lo que puedan parecer, no indican exclusivamente horror y crueldad, aunque la haya en Luces de bohemia (1920) y horror, un horror macabro y sacrílego en Las galas del difunto (1930), sino que además, el robo de la cartera de Max por Don Latino, produce repulsión porque descubre toda la insensibilidad, ruindad y mezquindad de que es capaz el ladrón, mientras que los robos de Ventolera y de la Sini, respectivamente, revelan la rebeldía y el ansia de sobrevivencia que anima a estos personajes.

Las tres muertes por su parte, señalan el proceso de indignificación siempre descendente de los esperpentos: en primer lugar, la muerte del poeta en Luces de bohemia (1920) simboliza la muerte de las ideas, así como la del boticario de Las galas del difunto (1930) podría significar la capitulación y entierro de la clase media, para, por fin, culminar la indignidad, con la muerte de un rufian, lo cual no quiere decir que sea positivo, como podría creerse: un indeseable menos, sino porque es lo que queda: un mundo en el que las clases dirigentes han asesinado a los poetas y han destruido la dignidad de la clase media, sobreviviendo, únicamente, los rufianes.

Hasta cierto punto, parece rezumar la crítica de Valle-Inclán, además de indignación, la misma amargura de Quevedo, cuando éste reflexionaba ante los muros desmoronados de la patria,²⁵³ con la diferencia que en la España de Valle-Inclán, no quedan ya ni las ruinas.

Quizás a esto obedezca que La hija del capitán (1930), sea la última pieza de la dramática valleinclanesca, y, por el otro, a la efervescencia esperanzadora de la segunda República.

CAPITULO CUARTO

NOTAS

¹ Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán. Del decadentismo al expresionismo. (New York: Las Americas Publishing Co., 1967), p. 154.

² Ibid., p. 158.

³ Ibid., pp. 165-66.

⁴ Ramón del Valle-Inclán. Divinas palabras. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1970), p. 26. El resto de las citas de la tragicomedia aparecen en el texto. El numeral indica la página y observa esta edición.

⁵ Ramón del Valle-Inclán. Tirano banderas. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1968), p. 91.

⁶ Emma S. Speratti-Piñero. El ocultismo en Valle-Inclán. (London: Tamesis Books Limited, 1974), p. 17.

⁷ Rita Posse. "Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán". Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, núms. 199-200 (julio-agosto 1966), pp. 496-97.

⁸ El elemento del horror aparece desde su primer cuento "Babel". Véase: Simone Saillart. "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán". Bulletin Hispanique, LVIII (1955), p. 421.

⁹ Emilio González López, op. cit., p. 231.

¹⁰ Emma S. Speratti-Piñero, op. cit., p. 117.

- ¹¹ Guillermo Díaz-Plaja. Las estéticas de Valle-Inclán. (Madrid: Editorial Gredos S.A., 1965), p. 68, nota 199.
- ¹² Sumner M. Greenfield. Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático. (Madrid: Editorial Fundamentos, 1972), p. 153.
- ¹³ Robert Marrast. "Algunas llaves para Divinas palabras". Primer Acto (Madrid), 46 (1963), p. 48.
- ¹⁴ José Rubia Barcia. "Valle-Inclán y la literatura gallega". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XI, 3-4 (1945), p. 297.
- ¹⁵ Emilio González López. "Valle-Inclán y Curros Enríquez". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XI, 3-4 (1945).
- ¹⁶ José Rubia Barcia, art. cit., p. 299.
- ¹⁷ Ibid., p. 271.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Philip Thomson. The grotesque. (London: Methuen and Co., Ltd., 1972), p. 9.
- ²⁰ Alfred Jarry. Ubu Roi, Drame en cinq actes en prose. (Paris: Editions du Mercure de France, 1896).
- ²¹ Franz Kafka. The Metamorphosis. (New York: Schocken Books, 1977).
- ²² Walter H. Sokel. The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature. (California: Stanford University Press, 1959), p. 108.

- 23 Alfonso Reyes. Obras completas de Alfonso Reyes IV. (México: Letras Mexicanas-Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 406.
- 24 Fernando Arrabal. Four Plays. (London: John Calder, 1962).
- 25 Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors-Editor, 1971), p. 177.
- 26 Ramón del Valle-Inclán. Tirano banderas, p. 92.
- 27 Emilio González López, op. cit., pp. 145-46.
- 28 George Ross Ridge. The Hero in French Decadent Literature. (Atlanta: University of Georgia Press, 1961), pp. 131-32.
- 29 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1969), p. 79.
- 30 Esta asociación del mundo militar con el tema del incesto es posible que repercuta en las relaciones de Tirano con su hija en Tirano banderas (1926) y en el esperpento La hija del capitán (1930).
- 31 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de primavera - Sonata de estío. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1969), p. 122.
- 32 Ibid.
- 33 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno, p. 159.
- 34 R. S. Furness. Expressionism. (London: Methuen and Co., Ltd., 1973), p. 28.
- 35 Luigi Chiarelli. La Maschera e il Volto. (Milano: Fratelli Treves Editori, 1920).

- 36 McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. (New York: McGraw-Hill, Inc., 1972), p. 358.
- 37 Entrevista con Gregorio Martínez Sierra. Citado por Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas. Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. (Madrid: Editorial Castalia, 1970), p. 237.
- 38 Guillermo Díaz-Plaja, op. cit., p. 244.
- 39 Pedro A. González. "Los cuernos de Don Friolera". La Torre (Río Piedras, Puerto Rico), Vol. II, 48 (Oct. dec. 1954), p. 53.
- 40 José Ortega y Gasset. España invertebrada. (Madrid: Colección El Arquero, Revista de Occidente, S.A., 1967), p. 153.
- 41 Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas. Visión del esperpento, p. 89.
- 42 Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán. (New York: Las Américas Publishing Co., 1967), p. 189.
- 43 Guillermo Díaz-Plaja. Las estéticas de Valle-Inclán. Díaz-Plaja observa que Luces de bohemia (1920) "es la primera gran obra de 'denuncia' de la literatura española contemporánea" (p. 247). Característica que se mantiene en el resto de los esperpentos.
- 44 Cipriano Rivas Cherif. Los artistas y la revolución. El Sol 3 de septiembre de 1920.
- 45 Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo, p. 181.
- 46 Wolfgang Kayser. The Grotesque in Art and Literature. (Bloomington: Indiana University Press, 1963), p. 147.

- ⁴⁷ Cipriano Rivas Cherif, art. cit. En esta entrevista, Rivas Cherif define a Valle-Inclán como "magníficamente quijotesco y anárquico".
- ⁴⁸ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 201.
- ⁴⁹ Gonzalo Torrente Ballester. "Historia y actualidad de dos piezas de Valle-Inclán". Insula (Madrid), Vol. XVI, 176-177 (July-August 1961), p. 6. En el citado artículo Torrente Ballester establece la diferencia entre la farsa de La reina castiza y Luces de bohemia, la cual puede aplicarse también al resto de los esperpentos: "Que la Reina Castiza es una obra de transición lo prueba la ausencia de indignación, de sarcasmo. No es todavía un esperpento. En La reina castiza falta la indignación".
- ⁵⁰ José Ortega y Gasset, op. cit., p. 153.
- ⁵¹ Benito Varela Jácome. "Teoría del esperpento". Cuadernos de estudios gallegos (Santiago de Compostela), Vol. XXI, 65 (1966), p. 326.
- ⁵² Ramón del Valle-Inclán. Luces de bohemia. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1973), p. 80.
- ⁵³ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 181.
- ⁵⁴ Philip Thomson. The Grotesque, p. 18.
- ⁵⁵ Wolfgang Kayser, op. cit.,
- ⁵⁶ Ibid., p. 31.
- ⁵⁷ Ibid., p. 185.
- ⁵⁸ Philip Thomson, op. cit., p. 56.
- ⁵⁹ Arnold Heidsieck. Das Groteske und das Absurde im modernem Drama. (Suttgart: W. Kohlhammer GmbH, 1969), p. 17.

- 60 Philip Thomson, op. cit., p. 50.
- 61 Ibid.
- 62 Ibid., pp. 55 y 56.
- 63 Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia, p. 16.
- 64 Philip Thomson, op. cit., p. 37.
- 65 W. Kayser, op. cit.
- 66 Arnold Heidsieck, op. cit., p. 7.
- 67 Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia, p. 106.
- 68 Ibid.
- 69 Philip Thomson, op. cit., p. 58.
- 70 Sebastián Miranda. "Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán",
Insula (Madrid), 199-200 (julio-agost, 1966), p. 10.
- 71 José Luis Varela. "El mundo de lo grotesco de Valle-Inclán".
Cuadernos de estudios gallegos (Santiago de Compostela), Vol. XXII, 66
(1967), p. 64.
- 72 W. Kayser, op. cit., p. 188.
- 73 Arnold Heidsieck, op. cit., p. 43.
- 74 Ibid., p. 79.
- 75 Philip Thomson, op. cit., p. 11.
- 76 José Luis Varela, op. cit., p. 38. Varela cita la frase de Flogel.
- 77 José Rubia Barcia. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán

1866-1936). (Los Angeles: University of California Press, 1960), p. 17.

⁷⁸ Antonio Otero Seco. "Sobre Valle-Inclán y el esperpento". Asomante (San Juan), Vol. XX, 2 (April-June, 1964), p. 15.

⁷⁹ Ibid., pp. 15 y 16.

⁸⁰ J. Vicens Vives. Historia de España y América. (Barcelona: Ed. Vicens Vives, 1961), Tomo V, p. 392.

⁸¹ Ibid., p. 411.

⁸² Ibid.

⁸³ Ramón del Valle-Inclán. Luces de bohemia. (Madrid: Ed. Espasa-Calpe S.A., 1973), p. 103. El resto de las citas aparece en el texto entre paréntesis (L.b.). El numeral indica la página y sigue esta edición.

⁸⁴ María Eugenia March. Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán. (Madrid: Editorial Castalia, 1969), p. 38, nota 22.

⁸⁵ Jacinto Benavente. Comedias escogidas. (Madrid: Aguilar S.A., 1967), Prólogo, p. 582.

⁸⁶ Bertolt Brecht. Seven Plays by Bertolt Brecht. (New York: Grove Press, 1961).

⁸⁷ Arnold Heidsieck, op. cit., p. 33.

⁸⁸ María Eugenia March, op. cit., p. 87, nota 18.

⁸⁹ J. Vicens Vives, op. cit., p. 412.

⁹⁰ María Eugenia March, op. cit., p. 87.

⁹¹ Por ejemplo, en las Comedias bárbaras o en El embrujado.

⁹² Ya tuvimos de observar este fundamentalismo psicológico en Cenizas, su primera obra dramática y en la única que realiza este tipo de investigación.

⁹³ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 195.

⁹⁴ Arnold Heidsieck, op. cit., p. 82.

⁹⁵ Ramón del Valle-Inclán. La Marquesa Rosalinda y El Marqués de Bradomín. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A., 1971), p. 50. En la acotación se lee:

Trágico, a fuer de ser grotesco,
Sale Pierrot haciendo zumba,
En su rostro carnavalesco
Hay una mueca de ultratumba.

⁹⁶ Wolfgang Kayser. The Grotescque in Art and Literature, p. 185.

⁹⁷ Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 69.

⁹⁸ J. Vicens Vives, op.cit., p. 169.

⁹⁹ María Eugenia March, op. cit., p. 95.

¹⁰⁰ José Ortega. "Luces de bohemia y Tiempo de silencio": Dos concepciones del absurdo español". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 317 (nov. 1976), p. 303.

¹⁰¹ Ricardo Gullón. "Realidad del esperpento". Insula (Madrid), Vo. XXXIII, 257 (April 1968), p. 1.

¹⁰² Gonzalo Torrente Ballester, art. cit., p. 6.

- ¹⁰³ Walter H. Sokel. The Writer in Extremis, p. 162.
- ¹⁰⁴ Domingo Pérez Minik. Teatro europeo contemporáneo. (Madrid: Editorial Guadarrama, 1961), p. 288. Pérez Minik arriva a una conclusión que coincide con la del Preso y con la que postula Artaud. Pérez Minik observa: "Indispensable volver a empezar". Esta idea es aplicable al resto de los esperpentos.
- ¹⁰⁵ Antonin Artaud. Oeuvres completes. (Paris: Editions Gallimard, 1978), p. 40.
- ¹⁰⁶ María Eugenia March, op. cit., p. 81, nota 9.
- ¹⁰⁷ Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval, p. 75.
- ¹⁰⁸ J. Vicens Vives, op. cit., p. 417.
- ¹⁰⁹ Ramón del Valle-Inclán. Voces de gesta - Cuento de abril. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1960), pp. 54-55.
- ¹¹⁰ Georg Buchner. Complete Plays and Prose. (New York: Hill and Wang, 1963). Un precedente y una coincidencia literaria, en donde existe también la esperpentización de la milicia, lo ofrece el drama de Buchner Woyzeck, en particular los personajes del capitán y del sargento.
- ¹¹¹ Ramón del Valle-Inclán. Voces de gesta - Cuento de abril. Véase en particular el final de la Jornada primera, pp. 40-41, y el de la segunda, pp. 64 y siguientes.
- ¹¹² Arnold Heidsieck, op. cit., p. 110. Heidsieck observa que "Die Absurditat, die Undurchsichtigkeit ist nur der Schein des ganzlich Grotesken".

- 113 Albert Camus. Le Mythe de Sisyphe. (Essai sur l'absurde). (Paris: Editions Gallimard, 1942), p. 19.
- 114 Emilio González López. "Valle-Inclán y Curros Enríquez". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XI, 3-4 (1945), p. 215.
- 115 Consúltase el capítulo tercero.
- 116 Emilio González López, art. cit., p. 215.
- 117 Ibid., p. 222.
- 118 Ibid.
- 119 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 196.
- 120 María Eugenia March, op. cit., p. 118.
- 121 Antonin Artaud, op. cit., p. 40. Don Latino es el mejor ejemplo del "homme-charogne" a que se refiere Artaud.
- 122 Luis Martin Santos. Tiempo de silencio. (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965).
- 123 Manuel Martínez Mediero. Teatro difícil. (Madrid: Escelicer, S.A., 1971), pp. 73 y siguientes.
- 124 Francisco Nieva. Teatro furioso. (Madrid: Akal y Ayusa, edits., 1975).
- 125 Fernando Arrabal. Four Plays. (London: John Calder, 1962).
- 126 Francisco Nieva, op. cit.
- 127 Frances Wyers Weber. "Luces de bohemia and the Impossibility of Art". Modern Language Notes (Baltimore), Vol. LXXXII, 5 (December 1967), p. 581.

- ¹²⁸ Carlos Muñiz. El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1969). Véase en particular la farsa El tintero; el personaje, El Conserje.
- ¹²⁹ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 196.
- ¹³⁰ Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno, p. 150.
- ¹³¹ José Rubia Barcia, op. cit., p. 17.
- ¹³² Melchor Fernández Almagro, op. cit., pp. 168-169.
- ¹³³ Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 75. El resto de las citas de Los cuernos de Don Friolera aparecen en el texto y siguen esta edición.
- ¹³⁴ Silvio D'Amico. Storia del Teatro Drammatico. (Milan: Garzanti, 1950), pp. 1806-07.
- ¹³⁵ Manuel Durán. De Valle-Inclán a León Felipe. (México: Finisterre, 1974), pp. 98-99.
- ¹³⁶ Emilio González López, op. cit., p. 214.
- ¹³⁷ Ricardo Domenech. "Para una visión actual del teatro de los esperpentos". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 199-200 (julio-agosto 1966), pp. 458-59.
- ¹³⁸ José Ruba Barcia. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), p. 22.
- ¹³⁹ Rodolfo Cardona y Anthony Zaharas. Visión del esperpento. (Madrid: Ed. Castalia, 1970), p. 186.

- ¹⁴⁰ Manuel Bermejo Santos. Valle-Inclán: Introducción a su obra. (Madrid: Anaya S.A., 1971), p. 273.
- ¹⁴¹ Véase el capítulo primero.
- ¹⁴² Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán. (New York: Las Américas Publishing Co., 1967), p. 172.
- ¹⁴³ Joy Rea. "Theatre Done with Mirrors". Theatre Arts (New York), Vol. XXXVII (Aug. 1953), p. 30.
- ¹⁴⁴ Véanse, principalmente, los primeros capítulos de Emma S. Serratti-Piñero. El ocultismo en Valle-Inclán. (London: Tamesis Books Limited, 1974).
- ¹⁴⁵ Emilio González López. op. cit., p. 86.
- ¹⁴⁶ José Rubia Barcia, op. cit., p. 19.
- ¹⁴⁷ María Eugenia March, op. cit., p. 154.
- ¹⁴⁸ Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors Editor, 1961), Tomo I, p. 198.
- ¹⁴⁹ Julio Caro Baroja. El carnaval: análisis histórico cultural. (Madrid: Taurus, 1965), p. 83.
- ¹⁵⁰ Joaquín Casaldueiro. "Sentido y forma de Martes de carnaval". En Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works. Editor: Anthony Zahareas. (New York: Las Américas Publishing Co., 1968), p. 686.
- ¹⁵¹ José A. Gómez Marín. La idea de sociedad en Valle-Inclán. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1967), p. 115.
- ¹⁵² J. Vicens Vives. Historia de España y América. (Barcelona: Ed. Vicens Vives, 1961), Tomo V, p. 422.

- ¹⁵³ Ibid., p. 423.
- ¹⁵⁴ José Rubia Barcia. "The esperpento: A New Novelistic Dimension". En Valle-Inclán Centennial Studies. Editor: Ricardo Gullón. (Texas: The University of Texas, 1968), p. 84.
- ¹⁵⁵ Pío Baroja. Obras completas. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948), Tomo V, pp. 819, 820, 821, 822.
- ¹⁵⁶ Francisco Alvaro. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1962), p. 311.
- ¹⁵⁷ Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval, p. 232.
- ¹⁵⁸ Philip Thomson, op. cit., p. 37.
- ¹⁵⁹ J. B. Avalor-Arce. "La esperpentización de Don Juan". Hispanófila (Madrid), núm. 7 (September 1959), p. 30.
- ¹⁶⁰ Ibid.
- ¹⁶¹ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 199.
- ¹⁶² J. B. Avalor-Arce, art. cit., p. 30.
- ¹⁶³ Ibid.
- ¹⁶⁴ Joaquín Casaldueiro, art. cit., p. 690.
- ¹⁶⁵ Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval, op. cit., p. 28.
- El resto de las citas de Las galas del difunto aparecen en el texto.
- ¹⁶⁶ Charles R. Maturin. Melmoth The Wanderer. Introduction by William F. Axton. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1961), p. VIII.

- 167 Edith Birkhead. The Tale of Terror. (New York: Russell and Russell Inc., 1963), p. 221.
- 168 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 198.
- 169 Emilio González López, op. cit., p. 166.
- 170 Ibid., pp. 264 y 265.
- 171 Ibid., p. 265.
- 172 María Eugenia March, op. cit., p. 152.
- 173 Guillermo Díaz-Plaja. Las estéticas de Valle-Inclán. (Madrid: Ed. Gredos, 1965), p. 233.
- 174 Florencio Segura. "Los esperpentos de Valle-Inclán". Razón y Fe (Madrid) (CLXXIV), Tome 826 (5 Nov. 1966), p. 321.
- 175 Georg Buchner. Complete Plays and Prose. (New York: Hill and Wang, 1963).
- 176 Alfred Jarry. Ubu Roi, Drama en cinq actes en prose. (Paris: Editions du Mercure de France, 1896).
- 177 Carl Zuckmayer. The Captain of Kopenick. (London: G. Bles, 1932).
- 178 Santiago Ramón y Cajal. Obras literarias completas. (Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1950), p. 372.
- 179 Ibid., p. 239.
- 180 Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, op. cit., p. 193.
- 181 Santiago Ramón y Cajal, op. cit., p. 241.

- 182 Ibid., p. 238.
- 183 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 199.
- 184 Joaquín Casaldueiro, op. cit., p. 690.
- 185 Edith Birkhead, op. cit., p. 16.
- 186 Ibid., p. 18.
- 187 W. Kayser. The Grotesque in Art and Literature. (Bloomington: Indiana University Press, 1963), p. 185.
- 188 Franz Kafka. The Metamorphosis. (New York: Schocken Books, 1977), p. 117.
- 189 Ramón del Valle-Inclán. Los cuernos de Don Friolera, op. cit., p. 75.
- 190 Ramón Pérez de Ayala. Las máscaras. (Buenos Aires: Colección Austral, 1944), p. 141.
- 191 Ramón del Valle-Inclán. Luces de bohemia. (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. 22.
- 192 Devendra P. Varma. The Gothic Flame. (New York: Russell and Russell, Inc., 1966), p. 210.
- 193 Carlos A. Disandro. "Grotescos en el teatro de Valle-Inclán". Logos (Buenos Aires), Vol. III, 6 (1944), p. 349.
- 194 Joaquín Casaldueiro, op. cit., p. 686.
- 195 Philip Thomson, op. cit., p. 36.

- 196 Ibid., p. 37.
- 197 Leonard P. Kurtz. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. (New York: Columbia University Press, 1934), pp. 1 y 2.
- 198 Joaquín Casaldueiro, op. cit., pp. 154 y 155.
- 199 Juan Guerrero Zamora, op. cit., pp. 135 y 174.
- 200 Auréliu Weiss. "The Theatrical World of Michel de Ghelderode". Tulane Drama Review, VIII (Fall, 63), p. 51.
- 201 Jean Decock. Le Théâtre de Michel de Ghelderode. Une Dramaturgie de L'anti-Théâtre et de la Cruauté. (Paris: Editions A.-G. Nizet, 1969), p. 102.
- 202 Ibid.
- 203 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 198.
- 204 Werner Mullertt. "Dances Macabres en Castille et en Catalogne". Revue Hispanique, LXXXI, 1933.
- 205 Juan Luis Alborg. Historia de la literatura española. (Madrid: Ed. Gredos, S.A., 1970), Tomo II, p. 385.
- 206 Jean Decock, op. cit., p. 208.
- 207 Guillermo Díaz-Plaja, op. cit., pp. 269 y 270.
- 208 María del Rosario Fernández Alonso. Una visión de la muerte en la lírica española. (Madrid: Ed. Gredos, S.A., 1971), p. 205.
- 209 Ibid.

- ²¹⁰ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. Romance de lobos. (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967), pp. 723-4-5.
- ²¹¹ Ramón del Valle-Inclán. Aguila de blasón. (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1964), p. 116.
- ²¹² Pío Baroja, op. cit., p. 822.
- ²¹³ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 199.
- ²¹⁴ José Agustín Balseiro. Blasco-Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán y Baroja. Cuatro individualistas de España. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949), p. 163.
- ²¹⁵ Véanse los artículos de Emilio González López. "Valle-Inclán y Curros Enríquez". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XI, 3-4 (1945), pp. 215-226. Véase también el artículo de José Rubia Barcia. "Valle-Inclán y la literatura gallega". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXI, 2 (1955). Por fin, véase el primer capítulo del presente estudio.
- ²¹⁶ Florencio Segura. "Los esperpentos de Valle-Inclán". Razón y fe (Madrid), CLXXIV, tomo 826 (5 Nov. 1966), p. 316.
- ²¹⁷ Carlos A. Disandro. "Grotescos en el teatro de Valle-Inclán". Logos (Buenos Aires), Vol. III, 6 (1944). Véanse, especialmente, las pp. 348 y 349.
- ²¹⁸ Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas. Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. (Madrid: Ed. Castalia, 1970), p. 244.
- ²¹⁹ W. Kayser, op. cit., p. 37.

- 220 J. Vicens Vives. Historia de España y de América. (Barcelona: Ed. Vicens Vives, 1961), Tomo V, p. 422.
- 221 Ibid., p. 424.
- 222 Philip Thomson, op. cit., pp. 38-39.
- 223 Ricardo Gullón. "Realidad del esperpento". Insula (Madrid), Vol. XXXIII, 257 (April 1968).
- 224 Véase capítulo primero.
- 225 Emilio González López. Galicia, su alma y su cultura. (Buenos Aires: Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, 1954), p. 201.
- 226 Vicens Vives, op. cit., p. 427.
- 227 Francisco Serrano Anguita. "Pequeña historia de grandes personajes". Pueblo (Madrid), 18 de dic. de 1967.
- 228 Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán, p. 257.
- 229 Ramón del Valle-Inclán. La hija del capitán. Martes de carnaval. (Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1968), p. 196. El resto de las citas aparecen en el texto.
- 230 Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval. (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), p. 15.
- 231 Javier Herrero. "La sátira del honor en los esperpentos". En Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works. Editor: Anthony Zahareas. (New York: Las Américas Publishing Co., 1968), p. 682.
- 232 Benito Pérez Galdós. Obras completas de Don Benito Pérez Galdós. (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1963).

- 233 María E. March. Forma e ideas de los esperpentos de Valle-Inclán. (Madrid: Ed. Castalia, 1969), p. 161.
- 234 Javier Herrero, art. cit., p. 682.
- 235 Georg Buchner. Complete Plays and Prose. (New York: Hill and Wang, 1963).
- 236 Alfred Jarry. Ubu Roi. Drame en cinq actes en prose. (Paris: Editions du Mercure de France, 1896).
- 237 Oscar G. Brockett and Robert R. Findlay. Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama Since 1870. (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973), p. 421.
- 238 Ibid.
- 239 Ibid.
- 240 J. Vicens Vives, op. cit., p. 424.
- 241 José Rubia Barcia. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán, p. 22.
- 242 Sebastián Miranda. "Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 119-200 (Julio-Agosto 1966), p. 10.
- 243 José Rubia Barcia, op. cit., p. 22.
- 244 Elder Olson. Tragedy and the Theory of Drama. (Detroit: Wayne State University Press, 1961), p. 47.
- 245 Aleksandr S. Pushkin. The Complete Prose Tales of Aleksandr S. Pushkin. (New York: W. W. Norton, 1966).

²⁴⁶ D. S. Mirsky. A History of Russian Literature. (New York: Alfred A. Knopf, 1966). Según observa el citado historiador más que una crítica es una verdadera rebelión, puesto que la novela es "a story of the Pugachov Rebellion (the great rising of the lower classes in East Russia in 1773)".

²⁴⁷ Emilio González López, op. cit., p. 258.

²⁴⁸ J. Vicens Vives, op. cit., p. 424.

²⁴⁹ Emilio González López, op. cit., p. 257.

²⁵⁰ Alfred Jarry. Ubu, Roi. Drame en cinq actes en prose. (Paris: Editions du Mercure de France, 1896). Es oportuno anotar que en la edición española (Barcelona: Aymá, S.A. editora, 1967), p. 13, el adaptador y traductor, Corrales Egea, observa:

El 10 de diciembre, estreno de Ubú, Rey, en el Nouveau Théâtre, por el Théâtre de l'Oeuvre, bajo la dirección de Lugné-Poe. El estreno constituye un gran escándalo y, con el tiempo, llegará a ser considerado como Hernani del teatro de vanguardia.

²⁵¹ Guillermo Díaz-Plaja, op. cit., p. 278. Díaz-Plaja recoge el siguiente comentario de Pío Baroja, sobre Valle-Inclán, que pone de relieve la profunda preocupación valleinclanesca por la renovación de su arte:

Yo no tengo para qué confesar que la teoría y técnica literaria de Valle-Inclán no me producían ningún entusiasmo.

Lo único que encontraba extraordinario en este escritor era el anhelo que tenía de perfección de su obra. Esto me parecía bien. En otro lado he escrito que Sorolla me decía una vez que él se había hecho rico y famoso con la clase de pintura que hacía, y que con otra

forma de arte se podría producir otra obra de arte de más categoría, no la intentaría y seguiría fiel a la que había hecho ya, y que le había dado el éxito y la fortuna.

Esto Valle-Inclán no lo hubiera hecho. Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no lo hubiesen estimado más de diez personas hubiera abandonado sus viejas maneras y hubiera ido a lo nuevo, aun a riesgo de quedar en la miseria.

Yo, por mi parte, no sería capaz de hacer lo mismo; ir hasta el dolor y la enfermedad para producir una obra de arte, de eso creo que no sería capaz.

252 Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. (Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1952), Tomo II, Escena XX.

253 Francisco de Quevedo y Villegas. Obras completas. (Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1960), p. 42.

CAPITULO QUINTO

LAS ULTIMAS FORMAS EXPRESIONISTAS DE VALLE-INCLAN: EL HORROR Y LA CRUEL-
DAD EN EL Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte

CAPITULO QUINTO

LAS ULTIMAS FORMAS EXPRESIONISTAS DE VALLE-INCLAN: EL HORROR Y LA CRUELDAD EN EL Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte

I. Introducción a la crueldad y al horror en los melodramas para marionetas y en los autos para siluetas.

El Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte se publica por primera vez con este título abarcador en 1927.¹ Lo componen cinco obras: dos melodramas para marionetas: La rosa de papel y La cabeza del Bautista; una tragedia: El embrujado, y dos autos para siluetas: Ligazón y Sacrilégio.

Sin embargo, tres de las cinco obras habían sido publicadas con anterioridad. La primera, El embrujado, en 1913, con el subtítulo "tragedia del Valle de Salnés", y, las otras dos, La rosa de papel y La cabeza del Bautista, con el de "novelas macabras" en La novela semanal en 1924.²

Si no se incluye El embrujado (1913), en el estudio de esta agrupación, obedece a que ya se hizo en el capítulo tercero de esta monografía, por considerarse que los elementos de la crueldad y del horror estaban entonces sujetos, por un lado, a la estética simbolista,³ y, por el otro, cargados de una intención satánica y de superstición, que disminuye en los dramas siguientes, hasta desaparecer.

La crueldad y el horror en los autos para siluetas, y, sobre todo, en los melodramas para marionetas se acusan como resultado de una oposición de carácter formal e ideológico. Introduce esta disidencia, por una parte, la estética expresionista,⁴ la cual, además, intensifica el horror

y la crueldad porque los hace repugnantes, y, por otra parte, a consecuencia del trasfondo existencialista que intuyen los dramas,⁵ el cual, en cambio, les infunde una peculiaridad de angustia y humanidad.

Por otro lado, el tema de la religión, por lo general de intención peyorativa en la producción valleinclanesca y siempre foco del horror y de la crueldad, revela un fanatismo más atávico que supersticioso, del mismo carácter que el que salva a Mari-Gaila en Divinas palabras (1920), exento, sobre todo en La rosa de papel (1927) y en Sacrilegio (1927), del diabolismo sobrenatural que impera en El embrujado (1913) y que reaparece en el auto para siluetas Ligazón (1927).

El horror y la crueldad en los melodramas para marionetas:

La rosa de papel y La cabeza del Bautista.

La atracción de Valle-Inclán por el tema del horror unido a la morbosidad, en esta época, se revela en el primer título de "novelas macabras" que dio a estas dos obras, el cual más tarde se transformaría en el de "melodramas para marionetas".⁶ El horror y la crueldad en estos dos dramas, no brotan a consecuencia de la visión deformada de lo grotesco, con todo el cargamento de crítica histórica que ésta conlleva, como se ha visto en los esperpentos, ni pretenden revelar la perversidad innata del ser humano, como en Divinas palabras (1920). Tampoco proceden estos elementos del horror y de la crueldad --albergados en La rosa de papel y La cabeza del Bautista (1927)-- de abstracciones, paradójicamente, tan concretas como la avaricia y la lujuria, sino de "una penosa y triste realidad humana".⁷ El horror y la crueldad se inspiran ahora exclusivamente

en la miseria y en la mezquindad de la existencia.

Esta depravación de la existencia, por su lado, no estirpa, como podría pensarse, en su maremagnum de absurdidad y futilidad, las pasiones más puras, lo cual y hasta cierto punto sería esperanzador, sino que --por el contrario-- las pervierte y degenera, surgiendo la avaricia y la lujuria --quizás de entre los pecados capitales junto con la gula-- los menos ilógicos, como los únicos remanentes tangibles y mezquinos de la esencia pasional del hombre.

Las pasiones de este ser primario y embrutecido, adormecidas por la indiferencia y el egoísmo, se arrebatan en los melodramas, precisamente, cuando la vida ha partido de sus víctimas, afectando directamente a la intensidad de la crueldad y sobre todo el horror más macabro. Dan la impresión, tanto Julepe como la Pepona, de qué si les excita la muerte, se debe a que ésta se ha convertido en una especie de filtro purificador que criba la naturaleza repugnante de los seres vivos.

Al mismo tiempo, estas inesperadas reacciones de los personajes son, no sólo un ejemplo preciso de intensa condensación psicológica, sino también pueden ofrecer una coincidencia formal con la innovación que desde el Ulyses (1922) de Joyce⁸ se reconoce como "the stream of consciousness".⁹

Por un lado, esta condensación psicológica de los personajes, contradice la conclusión de Pérez de Ayala "Valle-Inclán ha comprendido que el teatro psicológico es un disparate",¹⁰ porque tanto Julepe como la Pepona revelan un penetrante y complejo mundo interior que se enmaraña aún más, no sólo por los elementos del horror y de la crueldad que lo cristalizan,

sino también por la exposición fugaz, velocísima, que se utiliza para manifestarlos. No precisa este teatro valleinclanesco de los melodramas un elaborado proceso dramático para que los personajes se muestren, como en el teatro de Ibsen, para quien:

Above all, the emphasis is upon psychological conflict, external action being only a response to or stimulus for internal struggle. 11

sino que, como observa González López, "para Valle-Inclán la acción es expresión de un carácter",¹² siendo la acción o reacción primaria y espontánea la que revela con extraordinaria precisión su convulso mundo interior.

Por otro lado, una de las características de La rosa de papel y de La cabeza del Bautista (1927), estriba en cómo transforma Valle-Inclán el monólogo interior, resorte típico de la narrativa,¹³ en sustancia dramática, a consecuencia de que en los melodramas "the prespeech levels of consciousness",¹⁴ catapultados por la pasión que hace tangible el horror más inusitado, se actúan en escena. El espectador no sólo contempla el acto horrendo y repugnante de la necrofilia, sino también el impulso pervertido y desesperado que lo provoca.

Además, no resulta difícil que Valle-Inclán realice esta transformación del monólogo interior en sustancia dramática, particularmente en los melodramas para marionetas, por ser éstos el mejor exponente de su arte dramático expresionista, dentro de cuya estética el monólogo interior tiene una gran importancia, según observa Sokel:

Well adapted to narrative fiction, the stream-of-consciousness technique was less suited for the drama. Expressionism, on the other hand, employing the visualization of the dream rather than the verbal patter of the waking mind, was eminently theatrical and suitable for dramatic experiment. 15

Otra categoría que se desprende de los temas del horror y de la crueldad en los melodramas, es el sentido de lo trágico, intensamente humano y, en sí mismo, nada absurdo.

Lo trágico está presente, contrariamente a lo que sustenta Guerrero Zamora¹⁶ con tanta o más intensidad que --incluso-- en El embrujado (1913), porque tanto las reacciones de Julepe como de la Pepona añaden al poso desesperado que se agazapa en sus vidas miserables, un sentimiento convulso y agitado, "pathological",¹⁷ como el que proponía Artaud,¹⁸ que opera, más que sobre lo grotesco y la caricatura --como en el esperpento-- sobre su propia realidad de seres encruelecidos e insensibles que ven, impotentes, cómo con las vidas que se van del Jándalo y de Floriana, se desvanece también su última posibilidad genuina y humana para amar. Sus reacciones, absurdas en apariencia --aunque más por ilógicas que por inarmónicas-- muestran --en el fondo-- la angustia de una rebelión tardía e inícuca.

1. Los melodramas para marionetas:

a) La rosa de papel y el horror grotesco macabro.

La rosa de papel (1917)¹⁹ es una de las obras dramáticas de Valle-Inclán más representadas, aunque sea una de las más complejas e intrin-

cadass, bajo un punto de vista psicológico.

Robert Lima asume que La rosa de papel (1927) junto a Sacrilegio (1927) y La cabeza del Bautista (1927), se estrenaron en el teatro madrileño "El Centro", el 17 de octubre de 1924.²⁰

El horror y la crueldad, que culminan definitivamente en las novelas macabras, lo hacen de manera especialmente intensa en La rosa de papel (1927), a pesar de que en ésta no sea el asesinato, falaz y cobarde, lo que las promueve, como en La cabeza del Bautista (1927), sino la incomunicación y la convivencia conyugal, la avaricia y la lujuria.

El argumento no puede ser más sencillo. Floriana, la encamada, se consume en su jergón, a consecuencia de una vida llena de fatigas y sacrificios, hasta, por fin, morir, entre espasmos físicos y halucinaciones de significado mágico y satánico: "¡Espantaime ese gato!",²¹ la única ocasión en el melodrama que la crueldad y el horror conllevan una intención maléfica de índole sobrenatural y mágica.²² Su marido, Simeón Julepe, "orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís" (R.p. 43), contribuye con su alcoholismo, insensibilidad e indiferencia a la muerte de su esposa, quien por su tesón consigue ahorrar la insólita cantidad de 7.000 reales:

La encamada
Lleva aviso por los Divinos. Espera. En
este burujo de trapos tengo cosidos siete
mil reales.

Julepe
No sería malo. (R.p. 45)

Incrédulo, Julepe, palpa el burujo y su actitud --movida por la avaricia--

se transforma, considerando a su esposa, todavía viva, como una "heroína" (R.p. 46), para, una vez muerta, conceptuarla, no sólo como "esposa ejemplar" (R.p. 67), aunque sea cínico y congruente, sino como hembra apetecible y excitante. Este deseo sexual necrófilo, introduce, por un lado, el elemento de lo inesperado con una doble intención que mezcla lo absurdo y lo vital, porque la excita --preciamente la muerte, y, por el otro, muestra lo difícil --si no imposible-- que resulta predecir la naturaleza del ser humano:

Julepe
 ¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y
 no sabía que tan blanca era de sus carnes!
 ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y
 las medias listadas! (R.p. 69)

Consecuentemente, la esencia del conflicto no estriba exclusivamente en la codicia de Julepe cuando se cree robado por las vecinas, ni por su insensibilidad hacia la esposa moribunda, aunque tanto la una como la otra solidifican la crueldad en el melodrama, sino también a la lujuria necrófila, que, en su caso, cristaliza el horror, puesto que no sólo la quiere poseer, sino también disecar, para hacer permanente la visión macabra:

Julepe
 ¡Ángel embalsamado, que vale a tu comparación
 el cupletismo de la Perla! ¡Rediós, médicos y
 farmacéuticos, vengan a puja para embalsamar
 este cuerpo de ilusión! (R.p. 70)

En este momento, Julepe, no sólo la pretende como si quisiera reencarnar una pérdida, aunque siempre recordada --al menos en su subconsciente--

noche de bodas, sino que además lo considera su "derecho" (R.p. 70), violando, por un lado, a la muerta, al mismo tiempo que un incendio accidental consume el túmulo, al cadáver y al violador, mientras que por el otro, se confunde, entre el abrazo candescente de las llamas y de la pasión, la muerte con la vida--en el punto frenético de la eyaculación.

Otro traspiés para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las rosas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio. (R.p. 70)

En esta escena final de La rosa de papel (1930) alcanzan su mayor intensidad el horror y la crueldad, vistos estos elementos como una insensibilidad e inhumanidad con respecto a los valores más tradicionales de la sociedad española, entre los que figura, en primer lugar, el respeto a los muertos. Es una verdadera escena de apocalipsis en la que se mezcla la lujuria de la necrofilia más repugnante que quiere gozar sexualmente de su esposa muerta para morir ambos quemados como si fuera un castigo más del infierno que del cielo.

No hay esperpento alguno que supere a La rosa de papel (1930), sobre todo en esta escena final, en presentar al desnudo, rayando en el absurdo, las pasiones más bajas del hombre, que parece un monstruo apocalíptico, salvaje e irracional.

La repugnante lujuria necrófila del borracho Julepe combinada con el incendio del féretro y del cadáver de la esposa en el que queda envuelto el propio borracho que ha derribado las velas, producen una sensación re-

pugnante y de horror a las vecinas que presencian el incendio; y, sin duda, la misma sensación se comunica en la presentación de la obra a la casi totalidad del auditorio español que asistía a la representación en la época en que fue escrito, que veía en Julepe la encarnación del malvado más despreciable que le ha maltratado en vida, la quiere gozar ya muerta, para reducirla a cenizas, es decir, a la nada, en este acto final.

El horror expresionista que se deduce de esta visión de aquellarre, adquiere en el melodrama una intención más patética que grotesca, como se ha visto que ocurre en los esperpentos, aunque haya que excluir de éstos Luces de bohemia (1920), puesto que con la muerte del poeta ciego Max Estrella, se sepulta también el sentido de la tragedia convencional y clásica.

Lo patético, por su lado, de La rosa de papel (1927) desplaza lo grotesco deshumanizador que se alberga en los esperpentos, dando lugar a horror trágico, cuya esencia es la emoción, y que revela --por un lado-- el fondo amargo y dolorido de existencia, y, por el otro, la soledad y desamparo del hombre:

Julepe
Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente
existe la nada! No asustarse, vecinos, es el
credo moderno. (R.p. 68)

Finalmente, lo patético, macabro y horrendo, de La rosa de papel (1927), no sólo elimina la insensibilidad de la marioneta o del "Grand Guignol", como concluye Robert Lima, sino que también estirpa la "dehumanization" que tanto el mencionado crítico²³ como Guerrero Zamora²⁴ adjudican a los melodramas para marionetas.

Por su parte, González López no sólo observa el "cambio radical en el concepto tradicional"²⁵ que Valle-Inclán infiere a los melodramas, sino que también pone de relieve la diferente intención de lo trágico, lo patético y lo grotesco en las farsas, en los esperpentos y en los melodramas, categorías éstas que afectan y operan sobre los temas del horror y de la crueldad:

Hay en los melodramas para marionetas, como en los autos para siluetas, una gesticulación, un énfasis y una deformación expresionistas; pero esta última es un tanto distinta a la que practica Valle-Inclán en los esperpentos. En los esperpentos abunda más lo grotesco; en cambio, este elemento desaparece o es apenas perceptible en los autos para siluetas y si aparece en los melodramas es menos visible y más trágico que en los esperpentos. Por el contrario, la nota patética es más fuerte en los melodramas, sobre todo en La rosa de papel. 26

La crueldad en La rosa de papel (1927) la propela, antes, incluso, de que aparezca la avaricia como su fuerza motriz preponderante, la convivencia conyugal y la incomunicación entre los dos protagonistas, que la acotación describe respectivamente como una mujer "deshecha" (R.p. 43) y un hombre "barbero de difuntos" (R.p. 43), alcoholizado y "anarquista" (R.p. 43). La crueldad culmina en cuanto adquiere un carácter de perversidad y de resentimiento, tal vez inconscientemente vengativo, y que introduce la actitud de Julepe, quien, contrariamente a su hábito, trabaja con más ahínco en su yunque para que el martilleo incesante desquicie y mortifique a la moribunda, creándose un ambiente de crueldad cuya intensidad llega, incluso, a empalidecer las más repugnantes aberraciones del Marqués de Sade,²⁷ porque en el melodrama, el suplicio no se perpetra

con la intención de obtener una gratificación sexual, sino con el exclusivo objeto de hacer más dolorosa la agonía de la esposa:

La encamada
¡Borrachón! Hoy te dio la de trabajar porque
me ves a morir, que de no, estarías en la taberna.

Julepe
A mí la calumnia no me mancha.

La encamada
¡Mi Dios, sácame de este mundo!

Julepe
¡No caerá esa breva!

La encamada
¡Criminal! (R.p. 44)

La actitud de Julepe cambia repentinamente en cuanto descubre la saneada cifra que su caduca esposa ha ahorrado, hasta el punto de aceptar su postrer demanda de recibir los auxilios espirituales:

La encamada
¡No me dejes sin los Divinos!

Julepe
Tendrás cuanto desees. Eso y mucho más te mereces. ¡Qué duda tiene! Yo respeto todos los fanatismos. (R.p. 47)

Esta relación de Julepe entre la religión y el fanatismo, reintroduce en la dramática valleinclanesca el tema religioso con la habitual intención crítica con que aparece desde el principio de su producción y que prácticamente se había desvanecido de los esperpentos, más preocupados en criticar el aspecto social y militar que el religioso. Al mismo tiempo establece la evolución del autor en el tratamiento del concepto, puesto que éste se manifiesta, por lo general, estrechamente unido a la

superstición, al satanismo y a lo sobrenatural, mientras que ahora la visión expresionista del melodrama enfoca más que una fe genuina y redentora, el pánico y la creencia como necesidad primaria del ser humano, no exenta, tampoco, de un fondo atávico y ritualístico.

Sin embargo, la crueldad no decrece por esta aparente generosidad del personaje, sino que, por el contrario, halla su sentido, por un lado, en la avaricia que la genera, y, por el otro, en la insensibilidad de Julepe hacia la esposa agonizante, llegando, incluso, a considerar el crimen de las vecinas, en presencia del todavía caliente pero ya cadáver cuerpo de su esposa:

Julepe

Voy a cachear por el buruju. ¡Si no parece, os paso de un balazo y me como vuestras entrañas.

La disa

¡Deja ese tema, grandísimo borracho! ¡Respetar la muerte!

La Musa

¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe!

Julepe

¡Si el buruju no aparece, os coso a puñaladas!
(R.p. 53)

Por un lado, la avaricia causa un frenesí tan álgido como la lujuria: la diferencia la establece la necrofilia. Por el otro, lo único que cambia a partir de esta locura de la búsqueda del burujó es que la crueldad es lógica, obvia y consciente, mientras que la del principio del melodrama es psicológica y subconsciente: es la crueldad por sí misma.

Si como observa González López "abundan en los melodramas los ele-

mentos de horror",²⁸ en La rosa de papel (1927) culminan y alcanzan su más elevado nivel macabro, más incluso que en La cabeza del Bautista (1927) o en los autos para siluetas, porque aquí se elabora el deseo sexual necrófilo hasta el punto de coincidir su estallido con el crescendo orgástico de la violación, mientras que en La cabeza del Bautista (1927) el horror pierde intensidad, no sólo por la morosidad con que se prepara el crimen, ganándola la crueldad, sino también por la premura y precipitación del arrebató sexual necrófilo. En La rosa de papel (1927) además se hace un doble y diametralmente opuesto culto de la muerte; por un lado, las vecinas atildan al cadáver siguiendo la tradición:

La comadre
¿No disponéis amortajarla antes de que encalle?
¡Mirai que después es mucha faena!

La Disa
No sabemos cuál sea la voluntad de Julepe.

La comadre
Cualesquiera aguarda lo que resuelva ese borra-
chón. Yo, por mi cuenta, voy a disponerla.
(R.p. 61)

mientras que por el otro lado, Julepe, rompe ésta, por medio de un velatorio "civil y antirraccional, libertario y anticlerical",²⁹ no sólo porque ensalza a la muerta en una elegía, que más parece una desesperada declaración de amor, sino también porque la requiebra y la enamora como si fuera un ser pletórico, lleno de vida y de hermosura, acusándose el horror por el contraste de la viveza de su verbo ante la belleza de la muerte:

Julepe
¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa
rosa y las medias listadas! ¡Dispuesta pareces

para salir a un espectáculo, visión celeste!
 ¡Se van a ver cosas chocantes en la puerta del
 Cielo! ¡Rediós, cuando tu comparezcas con aquel
 buen pisar que tenías, los atontas! (R.p. 68)

Uno de los motivos que transforma en La rosa de papel (1927) el horror macabro en aberrante y "contra natura" no es, exclusivamente, el deseo sexual de necrofilia, por si sólo suficiente para que el horror irradie, sino el valor que, por un lado, cobran los vivos cuando mueren, y, por el otro, el ningún respeto que suscitan.

Tan importante como esta revalorización macabra e irrespetuosa, lo es también el uso y el abuso que se realiza de sus cadáveres --especie de esperpentización del tema del Cid-- como si no hubieran vivido bastante sus vidas.

Este abuso del cadáver o cadáveres es típico de la dramaturgia valleinclanesca, puesto que, unas veces, se les utiliza para seguir explotándolos, como ocurre con el enano monstruoso de Divinas palabras (1920), otras, para generar la esencia del equívoco macabro, como en Las galas del difunto (1930), para, en otras, excitar la libido de los todavía vivos, como en los melodramas para marionetas.

En cada caso, la revalorización de los difuntos se obtiene, por medio del embellecimiento de sus cuerpos, produciendo, por lo general, esta hermosura a post mortem, una visión de horror, repugnante y absurdo, como la de Floriana en La rosa de papel (1927):

La difunta, en el féretro de esterillas doradas,
 tiene una desolación de figura de cera, un acento
 popular y dramático. La pañoleta floreada ceñida
 al busto, las tejas atirantadas por el peinado,
 las manos con la rosa de papel saliendo de los
 vuelillos blancos, el terrible charol de las botas,

promueven un desacorde cruel y patético, acaso una inaccesible categoría estética. (R.p. 67 y 68)

Esta visión de horror se intensifica no sólo porque halla un contrapunto apasionado en la tórrida reacción de Julepe, sino también porque los personajes enfebrecidos, suelen ser, al mismo tiempo los verdugos físicos o psicológicos, cuando no ambos, de estas situaciones fúnebres y aberrantes, como, con más claridad, se verá en La cabeza del Bautista (1927).

La tendencia a embellecer y a festejar la muerte es una costumbre popular, habitual en España. Sin embargo, cuando el embellecimiento y el festejo promueven la necrofilia, el acto aberrante, insólito en la cultura española, resulta un motivo típico en la dramaturgia valleinclanesca y siempre foco del horror macabro, puesto que aparece por primera vez en una de las historias amorosas de Féminas (1895), Rosarito, publicada con anterioridad en 1894, para después reaparecer en la Sonata de otoño (1902), en donde el recuerdo de la amante muerta, excita el deseo sexual de El Marqués de Bradomín.³⁰ Sin embargo, tanto la belleza cadavérica de la amante, como el deseo necrofílico del Marqués, por estar envueltos en la voluptuosidad de la estética decadente, eliminan de los elementos del horror y de la crueldad el fondo trágico y patético, mientras que éstos recobran este doble sentido, en cuanto se filtran a través de la visión expresionista que domina en La rosa de papel (127), impregnando, sobre todo al horror, de una sensación desgarrada, desesperada, tremendamente humana:

. . . en el expresionismo, el erotismo es como el estallido de unas fuerzas primitivas, largamente contenidas, como el ansia del goce de la vida, cuando ésta ha desaparecido y ya no se puede gozar de ella . . . 31

En Romance de lobos (1908) reaparece el tema del embellecimiento de la muerte, cuando Doña Moncha y Benita la Costurera amortajan al cadáver de la esposa de Don Juan Manuel.³² La escena de la comedia coincide en gran manera con la del melodrama, sobre todo, en cuanto a ambiente dramático. El pueblo interpreta ambas y la muerte no sólo es su eje, sino que también se utiliza en el melodrama para mejorar la calidad humana y hasta social de Floriana:

La Pingona
¡Tiene manos de señorita!

La Comadre
¡Cuando soltera fue muy madama, ahora que
estos tiempos no era conocida! (R.p. 66)

En los dos dramas se encomia la belleza de las finadas, así como se lamenta la mala suerte e infelicidad que encuentran en sus respectivos matrimonios. Por fin, en ambas obras, el amortajamiento desata y propale el más intenso horror, culminando éste en los dos casos con la violación. En Romance de lobos (1908), los hijos violan la tumba de su madre para robarla; el móvil, en este caso, es la avaricia, mientras que en La rosa de papel (1927), el marido, Julepe, viola el cadáver de su esposa, pero no ya por avaricia, sino con una doble intención contradictoria, más extraña y compleja que este apetito. Por un lado, parece querer reclamar a la muerta de la muerte, y, por el otro, otorgarla un amor inconsciente, con-

tenido por la rutina, la crueldad y la miseria de la vida:

La comadre
¡Serénate, Simeón!

La Disa
¡Hay que ser hombre fuerte!

Julepe
¡Lo soy!

La Musa
¡Es un mal ejemplo!

Julepe
¡Apartarse, puñela! Estoy en mi casa y me pertenece
esa visión celeste. ¡Con esa rosa y esas medias lis-
tadas, no es menos que una estrella de la Perla!
(R.p. 69)

Don Juan Manuel y Julepe, reaccionan muy similarmente, puesto que tanto el uno como el otro, se dan cuenta, cuando mueren sus esposas, del vacío en que ellos mismos se han precipitado. Por lo mismo, ambos, más que buscar, desean la muerte, pero no como una liberación ni tampoco por un sentimiento de atricción, sino porque saben que no hay nada más.

La única diferencia entre uno y otro, y, quizás ésta la establece la época en que cada drama se compone, es que en Don Juan Manuel todavía lucha la fatalidad de la existencia con un hálito de esperanza, al que se aferra, procedente de su carácter mesiánico, mientras que Julepe tiene el convencimiento más patológico que consciente, como posteriormente sentirán muchos personajes de la novela existencial³³ y del teatro del absurdo,³⁴ a los que se adelanta, que no resta nada por lo que merezca vivir.

* * * *

b) La cabeza del Bautista: Erotismo, sangre y muerte.

Desde el principio de su carrera de dramaturgo había utilizado Valle-Inclán, una historia de un crimen como trama de su obra, pero la última fase de su teatro hizo una mayor utilización todavía de este material. Y las tres obras dramáticas que vamos a estudiar, La cabeza del Bautista (1927), Ligazón (1927) y Sacrilegio (1927), tienen como nota común la de ser historias de un crimen. Pero hay dos clases distintas de historias de crímenes en la temática valleinclanesca: unas, en que siguiendo el criterio tradicional, divide a los protagonistas en criminales y personas inocentes, que sufren el crimen, como hemos visto en La hija del capitán (1930), mientras que hay otras, en que no se distinguen entre las personas dramáticas, sino que todas ellas, en distintas formas y grado son criminales. Y esta nota común es la que les da a todas estas obras un ambiente sórdido, de crueldad sin alivio alguno, pues todo el juego anda entre criminales de la más baja especie en La cabeza del Bautista (1927) y en el Sacrilegio (1927) y de distinta categoría en Ligazón (1927), en donde los criminales son forzados a cometer su crimen, para evitar la comisión de un delito contra uno de ellos.

En este ambiente sórdido de criminalidad, en el que la crueldad y el horror son el trasfondo dramático, hay una diferencia que las separa a cada una de estas obras: en La cabeza del Bautista (1927), el amor de la Pepona por el Jándalo es como una llama que llamea por un momento para darle luz, vida y belleza a la sordidez del ambiente, mientras que en Sacrilegio (1927) no hay alivio erótico alguno y todo está sumido en tinieblas, comenzando por la cueva en la que viven los bandidos y la luz

artificial que escasamente ilumina el ambiente, le da todavía una mayor sordidez y un aire infernal y en Ligazón (1927), el amor del afilador, sellado por la cortadura que se hacen en la mano para ligarse, no lo llega a aliviar totalmente por el horror que produce la mención y la visión de la sangre en el cuerpo de los dos amantes.

La cabeza del Bautista es el segundo de los melodramas que en la primera publicación de La Novela Semanal en 1924,³⁵ se subtitula "novela macabra". Sin embargo, el horror que siempre suscita lo macabro se acusa en esta pieza más por su fugacidad precipitada, que por su profundidad e intensidad, como se ha visto que ocurre en La rosa de papel (1927),³⁶ la otra novela macabra, en la cual el horror es esencialmente humano, trágico y patético; nunca guiñolesco, como concluye Fernández Almagro: "No cabe mayor Gran Guiñol".³⁷

La crueldad, por su parte, tiene mayor importancia que el horror en La cabeza del Bautista (1924), puesto que todo el melodrama es un proceso premeditado y alevoso para suprimir a Alberto Saco, verdadero eje del conflicto, porque despierta la lujuria y aviva la avaricia, apetitos que una vez desatados e incontrolados, atraen la muerte.

Reaparece La cabeza del Bautista como la cuarta obra que integra el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927),³⁸ pero con otro subtítulo, el de "melodrama para marionetas", el cual la describe con mayor exactitud que el anterior, puesto que ahora el énfasis temático recae con más intensidad sobre los elementos marionetiscos que sobre los melodramáticos. Este énfasis en lo guiñolesco afecta directamente a la crueldad y sobre todo al horror porque debilita el sentido trágico y

patético de estos elementos, sin que, al mismo tiempo, adquirieran un cariz grotesco, como en los esperpentos.

Tanto la Pepona y don Igi, como, sobre todo, Alberto Saco, están a medio camino entre lo grotesco del guiñol, con su tendencia a deshumanizar, y el sentido trágico y el patético, las cuales, por el contrario, infunden al horror un trasfondo humano, más clásico y convencional que el de lo grotesco.

Solamente las dos reacciones de Don Igi y de la Pepona, profundamente humanas, prestan al horror el patetismo que impera en La rosa de papel (1927). La de Don Igi aparece cuando intenta superar su cobardía, empujado por su avaricia: "So strong is his avarice that it can overcome his innate cowardice",³⁹ y, la de la Pepona, a través de su arranque sexual de necrofilia. Ambas reacciones son las dos únicas pasiones genuinas del melodrama, implicando un horror falaz y degenerado, mientras que el resto del melodrama se remite a ser una mueca, un aspaviento y un grito afónico, encarando al espectador con un vacío basoluto, con un nadismo más que con un nihilismo, puesto que este vacío por carecer, lo hace, incluso hasta de angustia existencial. Como observa Guerrero Zamora, hay en La cabeza del Bautista (1927) "un vacío emocional",⁴⁰ que solamente rellenan los deseos más bajos y abyectos, exentos de sentido trágico y de patetismo, un tanto similares a la animalización de los personajes de Divinas palabras (1920).

La cabeza del Bautista (1927) se estrenó en 1925, en el teatro del Centro, de Madrid.⁴¹ Su argumento, siguiendo la tónica esquemática que se observa a partir de Las galas del difunto (1930) y que culmina en los

autos para siluetas Ligazón y Sacrilegio (1927), es breve, fugaz, precipitado, como si la primera sorprendida fuera el propio personaje de La Pepona.

Alberto Saco, conocido por el sobrenombre de El Jándalo, llega a una aldea imprecisa, con el propósito de extorsionar y, de esta forma, vengarse del indiano Don Igi, antiguo amante, ladrón y asesino de Baldo-merita, la madre del recién llegado:

El Jándalo
Don Igi, ¿tiene usted una buena hembra por
compañera!

Don Igi
¡Muy honesta!

El Jándalo
¿Va usted a pasaportarla como a la difunta? 42

a la cual el indiano ha asesinado en su turbio pasado para poder apoderarse de su dinero.

La actitud del Jándalo resulta peculiar dentro de la dramaturgia vallyeinclanesca, porque no le anima en su venganza una furia satánica y sobrenatural como le ocurre a Rosa La Galana en El embrujado (1913), sino una completa indiferencia --anticlimática y cruel-- que solamente disipa la avaricia y la lujuria. La venganza, en el melodrama, es un accesorio que nada más sirve para incrementar la crueldad.

Por otra parte, con el resultado de la trapisonda y del crimen, Don Igi se ha establecido en un pueblo de España, en el que vive amancebado con la Pepona, una mujer de "rizos negros, ojeras y colorete" (C.b. 157), especie de prostituta irrespetuosa y vulgar. Don Igi, asustado por la

llegada de Alberto Saco --cuya imagen proyecta una mezcla de estudiada indiferencia, más propia de marioneta que de ser humano, junto a otras de carácter apocalíptico y donjuanesco:

Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos,
viene por la carretera un jinete. Poncho,
jarano, altas botas con sonoras espuelas. Se
apea con fantasía de valentón. (C.b. 159)

se confía a su amante la Pepona, encontrando en ella su mejor aliado; ésta, reacciona de forma muy similar a la Sinibalda, la protagonista de La hija del capitán (1930), porque como el personaje del esperpento, se toma la revancha por su cuenta, no sólo por planear el asesinato, cuyo proceso desarrolla la crueldad del melodrama, sino también por ser la fuerza moral que alienta su ejecución. La crueldad culmina en la obra, por un lado, a consecuencia de la premeditación, tan cuidada y alevosa como la que se observa en el cuento de Poe, The cask of Amontillado,⁴³ aunque la locura diferencie la intención de las dos venganzas, y, por el otro, por el gesto fatídico, que, señala, preciso, hasta la dirección y el lugar por donde debe penetrar el cuchillo asesino y cobarde, que enarbola el aterrorizado Don Igi:

El compadrito estrecha el talle de la coima y le
pide los labios. Arden los ojos de la bribona.
Por entre los pliegues del poncho saca una mano,
y con el índice apuñala en el aire la espalda del
Jándalo. (C.b. 182)

Este gesto criminal de la Pepona, especie de puntilla que entretiene la lujuria, bastaría para que la crueldad culminara en el drama, si no se intensificara este elemento, por el carácter alevoso que el personaje

infunde el apetito. Al mismo tiempo, el horror incide en esta crueldad insuperable, a consecuencia de la avaricia que lo motiva y del resultado que aborta: el asesinato.

Sin embargo, tanto la crueldad, como, sobre todo, el horror, hallan un grado más elevado de purificación pervertida y, desde este momento trágica, en la insólita reacción de la Pepona --tan sorprende, quizás, para el espectador como para el personaje mismo-- puesto que, en principio, lo que la excita no es la muerte, sino el matar. Para ella, la sangre derramada es una especie de eyaculación sanguinolenta, como si el acto asesino fuera el punto álgido del amor, y la muerte un afrodisíaco que estimulara su adormecida sexualidad. Es bien posible que esta experiencia con la muerte sea la más viva que el personaje haya experimentado jamás:

Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche. Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo. La coima suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares. Sus ojos turbados se aprietan al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi. La Pepona, desvanecida, siente enfriarse en la boca la boca del Jándalo. (C.b. 182-3)

El amor necrófilo es una nota de horror común a los dos melodramas para marionetas. Este amor necrófilo se presenta en distintos momentos del proceso de la muerte: en La rosa de papel (1927), el amor necrófilo, es hacia un cadáver de unos días en descomposición, reavivado por la imaginación y la embriaguez de Julepe que convierte el cadáver con sus medias

de seda rojas en una bailarina de fama; mientras que en La cabeza del Bautista (1927) es en el momento mismo en que el vivo deja de serlo, en que el vivo pasa a ser cadáver y en el que el amante necrófilo, en este caso la Pepona, es como un vampiro que le absorbe con el beso, el alma y la vida al asesinado Jándalo.

Esta reacción morbosa del personaje no sólo infunde al horror un carácter de necrofilia, sino también muestra la compleja psicología del ser humano: el enigma que cada individuo supone para los demás, y, sobre todo, para sí mismo. No obedece exclusivamente este arranque libidinoso de la Pepona, como observa Guerrero Zamora, a que sea "coima de vejentón",⁴⁴ sino a que ve, en el vacío que le brinda la muerte, su propio vacío personal y emocional, surgiendo de este autodescubrimiento, por otra parte, nunca analizado por el personaje, la desesperación, la amargura y la rabia, como la única moneda que puede retribuir la cobardía y la avaricia de Don Igi.

La Pepona no sólo descubre en el crimen que la codicia y la lujuria producen la muerte, sino también la mayor importancia de ésta sobre aquélla, pues se da cuenta de su capacidad para amar, aunque, como a Julepe en La rosa de papel (1927), cuando ya es demasiado tarde.

La tragedia para estos personajes de los melodramas (la Pepona, Don Igi y Julepe), comienza --precisamente-- en donde el melodrama y la marioneta concluyen. La diferencia entre los unos y Julepe estriba en que éste profundiza más, al buscar en la muerte, la solución, mientras que a Don Igi y a la Pepona solamente les queda una vida cuyo eje gira alrededor de la recriminación:

Don Igi
Niña, ¿qué haces? ¿La boca le besas,
después de ultimarle?

La Pepona
¡La muerdo!

Don Igi
¡Supera el escarnio!

La Pepona
¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú,
viejo malvado!

Don Igi
Vil ramera, ¡me das espanto! (C.b. 183)

El fondo temático de La cabeza del Bautista (1927) se inspira, según observa Robert Lima en El Nuevo Testamento:

The Head of the Baptist is a play in one act
which has obvious symbolic affinity to the grotesque history on St. John the Baptist, Salome, and Herod. 45

aunque en el melodrama no exista un degollamiento, como en el relato evangélico. Este tema de la decapitación como base del horror y de la crueldad, cobra una importancia especial, como se ha visto, en Voces de gesta (1911).

En el melodrama los personajes evangélicos se han desvalorizado, repercutiendo la degradación en el horror y la crueldad, por la esperpentización que se hace de un tema bíblico, proceso estético que no sólo no debilita ni el horror ni la crueldad que abundan en la Biblia, sino también sustituye a la fe que anima --paradójicamente-- a estos elementos en las escrituras, supuestamente de inspiración divina, por la burla más despiadada por irreverente.

Torrente Ballester, por el contrario, no considera la Biblia, como la fuente inspiratoria del melodrama, inclinándose más por la influencia de Oscar Wilde⁴⁶ y, sobre todo, por un crimen vulgar, ocurrido, asume el crítico, durante la composición del drama:

Creo que La cabeza del Bautista constituye un caso bastante especial, y que para decir la última palabra acerca de la relación de sus personajes con Herodes y Salomé, habría que conocer la génesis de la obra. Personalmente estoy convencido (sin pruebas en que apoyarme; sin pruebas objetivas, quiero decir) de que Valle-Inclán comenzó a escribir este esperpento sin pensar para nada en las figuras del Rey de Judea y su hijastra, menos aún en la de San Juan. La cabeza del Bautista parece la dramatización de un crimen vulgar, más o menos como lo pueda ser Ligazón. Don Igi y la Pepona son dos figuras nada infrecuentes en la tipología popular gallega, de la que están tomados, como las restantes de la obra. El crimen se asemeja a otros muchos de que hay constancia documental. 47

No sería sorprendente el origen vulgar de la obra, sobre todo, si se considera que Valle-Inclán utiliza con anterioridad esta clase de fuente, como se ha visto, en La hija del capitán (1930). Además, nadie más lejos de la bella bailarina Salomé, que la amancebada Pepona; como Alberto Saco lo está del austero santo, e, incluso, Don Igi, poco o nada tiene que ver, aún a pesar de la coincidencia abyecta que comparte con la personalidad de Herodes Antipas.

Por otra parte, podría explicarse esta transformación en marionetas repugnantes y vulgares de los tres personajes del melodrama, como una consecuencia de la degradación esperpéntica. En cualquiera de los casos, sea la inspiración de origen bíblico o proceda de un crimen de la localidad y de la época, la crueldad y el horror son la expresión de la avari-

cia, la cobardía y la insatisfacción sexual que dominan tanto a Don Igi como a la Pepona.

El horror no sólo culmina en el melodrama por el arranque de necrofilia de la Pepona, sino también por la patraña que se inventa Don Igi para encubrir su primer crimen, ocurrido antes de que comience la obra, durante su pasado turbio de prestamista miserable por tierras mexicanas de "Toluca" (C.b. 161).

Si Don Igi es el mejor precedente del prestamista Pereda de Tirano banderas (1926), La cabeza del Bautista (1924) es la única obra valleinclanesca en la que el pasado de un individuo actúa sobre su propio presente para producir el conflicto, siendo el Jándalo, el personaje que une estos dos tiempos, para vengarse.

Sin embargo, no es motivo de horror, ni tampoco de crueldad, comparables en intensidad al horror que produce la necrofilia de la Pepona, ni el intento vengativo del Jándalo, ni la mentira de Don Igi, aunque sea, incluso, para encubrir un asesinato, sino que, más bien, estalla el horror, cobarde y falaz ahora, a consecuencia del ardid que inventa el indiano: un matricidio, puesto que achaca su crimen al propio hijo de la difunta:

La Pepona
Higinio Pérez, ¡desahoga tu pecho en mi pecho!
¿De qué estás culpable? ¿Acaso de una muerte?

Don Igi
¡Por tan vil calumnia liquidó el negocio de Toluca! ¡Ese trueno es hijo de mi difunta Baldomerita! ¡Mató a su mamá para heredarla, y me complicó en el crimen! ¡Lo creyeron, con el odio que allí hay para todos los españoles prominentes! (C.b. 167)

La crueldad en el melodrama es una especie de trans fondo atmosférico, constantemente espoliado por la Pepona, que teme quedarse sin su fuente de ingresos, si algo le ocurriera a Don Igi. Es ella quien primero propone la solución definitiva, de inmediato aceptada por el indiano:

La Pepona
¿Y rematar de una vez, no te hace más cuenta?

Don Igi
¡Solamente la muerte liquida este saqueo.
(C.b. 169)

La crueldad y el horror en La cabeza del Bautista (1927) contienen una sordidez más repugnante aún que la de Divinas palabras (1920), porque en el melodrama no existe el humor. No hay duda que en la tragicomedia hay seres tan abyectos como en esta pieza, pero existe al mismo tiempo un fondo popular, hasta cierto punto, inocente, que en La cabeza del Bautista (1927) ha desaparecido por completo. Además, en Divinas palabras (1920) existe el juego del amor que en el melodrama es sólo de la libido. Hay, por fin, en la tragicomedia el milagro, aunque se utilice para crear un clima dramático, no exento, sin embargo, de poesía; mientras que en el melodrama sólo predomina la muerte, el crimen, la avaricia y la lujuria, el horror y la crueldad.

* * * *

2. Los autos para siluetas:

a) Ligazón: Lujuria, hechicería y crimen.

Los autos para siluetas Ligazón y Sacrilegio son la novedad de los dramas que integran el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927),⁴⁸ no sólo porque no se habían publicado con anterioridad a esta fecha --como ocurre con los melodramas para marionetas y con la tragedia del valle del Salnés-- sino también por ser los últimos dramas que escribe Valle-Inclán.

Si son importantes estas postrimerías dramáticas valleinclanescas, no obedece a que los temas del horror y de la crueldad, promovidos, según Guerrero Zamora, por ese

. . . coro indisoluble de las tres grandes capitalidades --muerte, avaricia y lujuria-- que mueven la macabra y sórdida actividad humana. 49

se acusen en los autos para siluetas con más intensidad que en el teatro precedente, sino a que la forma se pliega con más ductibilidad a la temática, subrayándose ahora el horror y la crueldad por dos medios: el formal y el ideológico.

En los autos para siluetas, el nexo entre la forma y el fondo es tan estrecho e indisoluble, que da la impresión de perseguir el autor esa "inaccesible categoría estética",⁵⁰ tan importante desde los esperpentos y cristalizada desde los melodramas para marionetas.

Esta unión entre la idea y su ejecución, constituye, por un lado, el germen inspirador del más avanzado teatro de vanguardia,⁵¹ y, por el otro, una coincidencia más con los postulados de Artaud, para quien los

efectos luminotécnicos, eran parte importante del espectáculo teatral:

Il y a une idée du spectacle intégral à faire
renaître. Le problème est de faire parler, de
nourrir et de meubler l'espace; comme des mines
introduites dans une muraille de roches planes,
et qui feraient naître tout à coup de geysers et
des bouquets. 52

González López no sólo señala la importancia de estos efectos especiales en Ligazón y Sacrilegio (1927),⁵³ sino también la preponderancia temática del horror y de la crueldad en los melodramas para marionetas y en los autos para siluetas,⁵⁴ pudiéndose colegir que tanto el horror y la crueldad como la lujuria y la muerte no tendrían la misma fuerza dramática si se les desasociara del elemento técnico, como, por su parte, demuestra la experiencia práctica de Guerrero Zamora, crítico y director de Ligazón (1927):⁵⁵

Para los personajes de Ligazón era preciso tender
ante la boca del escenario el telón blanco donde
se proyectasen bultos y destellos. Alguna vez se
ha querido representar esta pieza sin atender a
tal requisito y la pieza ha fracasado. 56

El horror y la crueldad en los autos para siluetas cobran un mayor énfasis, porque la estética está pensada para reforzarlos, mientras que en los dramas anteriores, ésta depende en mayor medida de las sugerencias temáticas. Tanto en Ligazón (1927) como en Sacrilegio (1927), los personajes cristalizan, en primer lugar, su contorno o silueta, y, en segundo, su contenido o psicología que se revitaliza por el poder del verbo y del sonido. Jerónimo Toledano observa que Ligazón (1927)

. . . es, más que una acción, un clima, un ambiente, en el que los motivos primarios y eternos, instintos de conservación y reproducción, codicia y lujuria, se entrecruzan y funden sobre un fondo propicio de supersticiones galaicas. 57

De esta forma crea Valle-Inclán sus dos últimas piezas dramáticas, cuya esencia gira alrededor de la concupiscencia y del alcoholismo --un alcoholismo con vaho mágico-- de la avaricia y de la muerte, siendo este juego de claroscuro sonoro el que provoca, relucientes en la oscuridad y tenebrosos en la brillantez, el horror y la crueldad de las mismas.

Hay, además, en este juego de luz, de sombra y de sonido una intención ética, la que trasciende del subtítulo de "auto para siluetas", desconocida en su teatro precedente, puesto que en éste no se enjuicia la naturaleza del hombre, sino que se polariza entre el bien y el mal, mientras que en los autos para siluetas, se escrutina su egoísmo y lujuria, reverberando la venganza, no sólo por cristalizarse --a su través-- la justicia, sino también porque pone de relieve la rebeldía y la libertad del individuo.

Ligazón (1927) es, posiblemente, la única obra de Valle-Inclán que se estrenó antes de que se publicara, por el grupo teatral "El mirlo blanco", que dirigían los hermanos Baroja, el 8 de mayo de 1926.⁵⁸

Su argumento, dividido en siete encuentros, observa la misma cuidada estructura que es común desde Las galas del difunto (1930). Sin embargo, la fábula no es tan sencilla como la de los melodramas para marionetas. A Ligazón (1927) la complica la brujería y la superstición, ausentes de la dramaturgia valleinclanesca con esta intensidad, desde El embrujado (1913), tragedia en donde estos elementos culminan.

En Ligazón (1927) vuelve Valle-Inclán a utilizar la brujería como un resorte para provocar la crueldad, el horror y la muerte. No obstante, este elemento en Ligazón (1927) tiene una intención diferente en la tragedia, aunque sea la venganza el estímulo de la hechicería en ambos dramas. En El embrujado (1913), la bruja Rosa la Galana pretende destruir a los Bolaño, por haber sido postergada como mujer y como bruja, mientras que en el auto para siluetas, la Mozuela utiliza la hechicería para defenderse de la violación tramitada como si fuera una compraventa. Consecuentemente, en la tragedia la brujería es un dispositivo ofensivo, en tanto que en Ligazón (1927) es defensivo y contumaz: "¡Mi cuerpo es mío!" 59

La Raposa, especie de bruja celestinesca y alcohólica, tía, además, de la Mozuela, pretende convencer a ésta de que se prostituya "con un judío de mucha plata" (L. 32), a cambio de una "gargantilla de aljófares" (L. 26). Ante la rotunda negativa de la Mozuela, la tía acude a la Ventera, madre de la pretendida, convenciéndola del pingue beneficio que la ruin transacción sexual va a proporcionarlas. Ambas celebran el arreglo, convencidas de su éxito, no sólo por el ascendiente familiar que les une a su víctima, sino también por las habilidades brujeriles, que mutuamente se reputan y que el vaho alcohólico desmesura:

Salen a la penumbra lunaria del emparrado, la
dueña y la tía maulona, dos sombras calamocanas
con leria tartajosa, esguinces y vaivenes. (L. 22)

La ventera
A las doce del sábado monto en la escoba, y por
los cielos. ¡Arcos de sol! ¡Arcos de luna!

La raposa
¡Está usted amonada!

La ventera
Amonada porque le saco ventaja.

La raposa
¡A mí todas las noches me visita el trasgo.

La ventera
¡Usted lo sueña!

La raposa
¡Tan verdad como su retaleo! Comadre, ¿cuál es
mi camino? La luna me ciega. (L. 24)

Sin embargo, no cuentan ni con el orgullo de la Mozuela, ni con los poderes mágicos de ésta, los cuales emplea, más que por necesidad --el Afilador se siente atraído por ella desde el principio-- por un deseo de venganza, de justicia y de rebeldía, entregándose al casi desconocido enamorado, momentos después de que ambos han matado al vil postor:

La Mozuela
Pues entra a deshacerme la cama. (L. 36)

Una de las peculiaridades del horror y de la crueldad en los autos para siluetas es que estos elementos no se disciernen con la misma precisión e independencia entre sí, como se ha visto en las primeras producciones valleinclinascas, ni se alternan como en Divinas palabras (1920) o en alguno de los esperpentos, sino que aparecen encadenados, como si el uno provocara el otro.

Es indicativo de crueldad, de insensibilidad y de egoísmo, el que un ser humano sea explotado por otro, pero se superan los límites de lo cruel, cuando los lazos que unen al verdugo con su víctima son familiares, en cuyo caso, la crueldad adquiere visos de horror. Intensifica, también, esta reunión --por lo general macabra-- del horror y de la cruel-

dad, el tipo de vituperio que se infiere a la víctima, para que el nivel de la crueldad, no sólo escale, sino también atraiga al horror, reverberando ambos elementos. Así ocurre en Ligazón (1927), en donde la crueldad --insensible y avara-- se entremezcla con el horror, más que por el delito de arrastrar a la prostitución a una virgen --en sí mismo deleznable-- por quienes lo perpetran: la tía y la madre de la Mozuela:

La ventera
¡Y tanto! La gargantilla de tus despericios, mírala aquí. ¡Aljófares y corales!

La mozuela
¡Ay mi madre! ¡Usted con poco se ciega!

La ventera
Por tu bien miro. ¿Dónde esperas una igual conveniencia? ¿Dónde la esperas? Tú estás ignorante de cuanto representa un amigo que no mira la plata. Si escuchas a tu madre puedes verte con capitales.
(L. 26)

No es ésta, sin embargo, la primera vez que la crueldad y el horror culminan en la dramática valleinclanesca a consecuencia de que un padre anime a su hija a la prostitución, como ya se vio en el esperpento de La hija del capitán (1930), en la que el capitán Chuletas de Sargento exige a su hija Sinibalda que se prostituya para evitar un juicio militar sumarísimo, y, quizás el piquete de ejecución. No hay duda que su demanda es descastada y horrenda. Pero el horror que genera no llega a superar el que produce la Ventera en Ligazón (1927), no sólo por ser su madre, sino también y, sobre todo, porque el motivo que la lleva a convencer a su hija para que se prostituya no obedece a que esté en peligro de ser ajusticiada, sino a la avaricia más ruin y a su vicio por la bebida,

hasta el punto de celebrar la violación de la hija con su hermana y compinche, en una escena que entremezcla el ramalazo báquico con el brujo, rezumante de crueldad y de horror: crueldad por la indiferencia de la madre y horror por ser --precisamente-- la madre quien lo festeje:

La Raposa
¡Turulú! Vaya previniendo una empanada para el alboroque.

La Ventera
¡Empanada de chicarrones y blanco de Rueda!

La Raposa
¡Cafelito y anisete!

La Ventera
Un cocimiento de salvia es mejor para el flato.

La Raposa
¡El cafelito no me lo niegue, comadre!

La Ventera
Comadre, ¡que la ocasión llegue! (L. 23)

El descastamiento de la madre llega a su nivel más intenso, cuando insta a la hija a que se prostituya, en cuyo caso, la crueldad adquiere, por un lado, un carácter repugnante, nacida de la insistencia casi violenta que alienta la avaricia, y, por el otro, conlleva una significación ontológica, fruto de la negación de la madre a reconocer el derecho de ser de su hija:

La Ventera
Deja los descaros y ten seso.

La Mozuela
Lo mío es mío.

La Ventera
Tú nada tienes.

La Mozuela
Tengo mi cuerpo.

La Ventera
Ni ése es tuyo.

La Mozuela
Habrá de verse. (L. 26)

La venganza de la hija, "justicia cumplida"⁶⁰ según Guerrero Zamora, que va a producir el horror, un horror brujo y satánico, culmina con la ligazón que, prácticamente, impone al Afilador y con el crimen del rico y lujurioso pretendiente.

Sin embargo, la venganza no se cristaliza hasta que la madre recurre a la violencia y golpea a la Mozuela por su insistente negativa en aceptarle. La querella descubre la sordidez y avaricia de la Ventera: "Busca dinero" (L. 34), observa el Afilador, a quien le molesta que su hija tenga relaciones, aunque sean hasta este punto inocentes, con el Afilador:

La Ventera
. . . ¿Adónde se ha metido el tunante con quien
tenías parrafeo? Ya sé que estás oyéndome, negro
de los caminos! ¿Qué se te ha perdido en esta
puerta? ¿Callas? Si nada se te ha perdido, toma
soleta. (L. 33)

Lo repugnante de la indignación del personaje se debe a que su enfado no lo produce la posible relación de su hija con el Afilador, sino a que "el tunante" (L. 33) no tiene dinero para pagar los servicios de su hija, ruindad que hace culminar a la crueldad y al horror, por utilizar a su hija como fuente de ingresos, fácilmente adquirible, por quien mejor pague. La escena tiene una gran intensidad dramática, que afecta a la

crueldad y al horror, aunque ocurra, o, precisamente, por hacerlo en la oscuridad, que rompe el sonido de la disputa chirriante, chispeante, onomatopéyica:

Se oye correr el cerrojo. La madre y la hija disputan tras de la puerta. El bulto del mozo afilador se despegas sigiloso del tapiado. Maja la escoba, grita la vieja, llora la Mozuela. El mozo afilador escucha, con la rueda al hombro. La disputa se aleja, se apaga, se encrespa, se extingue. Perdura el lloriqueo de la Mozuela. Enjugándose los ojos, sale a la ventana. (L. 34)

La reacción de la Mozuela que según Bermejo Santos es

la encarnación demoníaca más lograda de las intentadas por Valle-Inclán; una especie de diablo femenino que responde a las creencias y supersticiones del pueblo, más que a las especulaciones de los teólogos 61

reintroduce en la dramática valleinclanesca el tema de la hechicería, con un énfasis semejante al que se viera en El embrujado (1913), aunque en el auto su culminación se precipita tanto como el arranque necrófilo de la Pepona en La rosa de papel (1930). Sin embargo, no disminuye el horror por la fugacidad y rapidez con que se dispone la acción. Por el contrario, la transformación en vampiro de la Mozuela, puesta más de relieve por los efectos luminotécnicos: luz de la luna, penumbras, sombras y siluetas, presta, por un lado, a este elemento una gran intensidad dramática, y, por el otro, subraya la "nota misteriosa y tenebrosa",⁶² típica del mismo. El vampirismo del personaje, ya aparecido antes como se vio en La cabeza del Bautista (1930), tiene en Ligazón (1927) una significación diferente al del melodrama. Mientras que en éste es una exalta-

ción de la carne y una desesperación del espíritu, en el auto implica un gesto de rebeldía y de venganza:

La Mozuela
Descúbrete el hombro y muéstrame la sangre que
te mana.

El Afilador
Mírala.

La Mozuela
¡Llega!

El Afilador
¿Qué quieres?

La Mozuela
¡Bebertela quiero!

El Afilador
¡Por Cristo, que bruja aparentas!

La Mozuela
¡Yo lo soy! Beberé tu sangre y tú beberás
la mía. (L. 35)

Esta succión de la herida sanguinolenta, causada por un perro: "Te salió un can y en el hombro te clavó los colmillos" (L. 30), infiere al horror una sensación primitiva, repugnante y salvaje, además de acusar la brujería satánica de la Mozuela y de mostrar su estado convulsivo, sediento de venganza. La mordedura del perro, que, según Lima, es un "symbol of animal passion",⁶³ tiene, como siempre, dentro de la dramática valleinclanesca, una intención macabra, embrujada y tenebrosa, anunciadora de la muerte violenta, es decir, del crimen y del horror.

Si el perro tiene una significación macabra y hechiceril, como se ha visto desde Comedia de ensueño (1905) hasta El embrujado (1913), las tijeras, ya estén abiertas o cerradas o siendo afiladas, no sólo tienen

en Ligazón (1927) una importancia vital y mortal, puesto que son el arma asesina y el instrumento que realiza la ligadura:

La Mozuela, con gesto cruel, que le crispa los
labios y le aguza los ojos, se clava las tijeras
en la mano y oprime la boca del mozo con la pal-
ma ensangrentada. (L. 36)

sino también poseen un poder maléfico, como si, por ellas, se presintie-
ra el horror de la ligazón y del crimen. Es oportuno mencionar que con
esta intención premonitoria aparecen en la Clave X de La pipa de Kif
(1919):

Despertó Doña Estefaldina.
¡Soñó con tijeras abiertas! . . .
Agorina
por el sueño desgracias ciertas. 64

Las tijeras en el auto introducen, desde el momento que aparecen
en la escena, una sensación de horror, de sangre derramada, de destrucción
y de venganza:

La Raposa
Tu madre sabe lo que más te conviene.

La Mozuela
De negarme yo, ¿Qué puede mi madre? ¿Qué puede?
¿Meterme el cortejo en la alcoba? ¡Dormiré con
las tijeras ocultas bajo la almohada! (L. 16)

Al mismo tiempo resaltan el horror, no sólo por todas estas impli-
caciones de raíz temática, sino también por la forma en que se utilizan:
unas veces, crean un contrapunto de luz y penumbra, como si las chispas
vislumbraran la comunión sanguinolenta de la ligadura:

Sobre el claro de luna gira su sombra la rueda
del mozo afilador. Saca chispas de la piedra el
acero. (L. 19)

y, otras, como si fueran un rayo de luz fatídico, que relampaguea en el
paisaje lunar, hasta que chocan con la silueta de un cuerpo y se opacan
--ensangrentadas-- al matar:

El errante se descuelga la rueda y mete la zanca
por el ventano. Apaga la luz de la alcoba La
Mozuela. Un bulto jaque, de manta y retaco,
cruza el campillo y pulsa en la puerta. Rechina
el cerrojo. Se entorna la hoja, y el bulto se cue-
la furtivo por el hueco. Agorina un blanco mastín
sobre el campillo de céspedes. Cruza la Mozuela
por el claro del ventano. Levanta el brazo.
Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tije-
ras. Tumulto de sombras. Un grito y el golpe
de un cuerpo en tierra. Tenso silencio. Por el
hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pe-
lele de un hombre con las tijeras clavadas en el
pecho. Ladran los perros en la aldea. (L. 36 y 37)

Pocas veces en el teatro valleinclanesco ve el espectador el crimen
o la lujuria representados en la escena. En los melodramas para mario-
netas, en particular, en La rosa de papel (1930) se ve el goce desespe-
rado y el facón cobarde desflorando la espalda del Jándalo.

En Ligazón (1927) y, como después se verá en Sacrilegio (1927), no
sólo tiene importancia el arma asesina, sino también la forma en que se
concibe el crimen, puesto que ambos encruelecen el horror, al presentarse
en el escenario, por un lado, a los amantes ensangrentados, por la recien-
te ligazón sanguinolenta, y, por el otro, enfebrecidos por el placer, que
la muerte, como el rayo de las tijeras, tan solo quiebra por breves se-
gundos.

- b) Sacrilegio: Apoteosis final de crueldades y horrores en el relato y en la escenificación.

Con Sacrilegio (1927) se despidió Valle-Inclán del teatro, para entregarse enteramente a la novela, a la gran novela de su producción literaria El ruedo ibérico (1927), con la que él trataba, sin duda, de superar la novela histórica contemporánea de Pérez Galdós y Pío Baroja. Y, justamente, Sacrilegio (1927) está estrechamente enlazada a esta gran novela histórica en serie, pues en este auto para siluetas no hace más que dramatizar un episodio recogido en La corte de los milagros (1927), el primer volumen de la mencionada serie.

El auto para siluetas Sacrilegio, es el último de los dramas que componen el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927),⁶⁵ y la última pieza dramática que escribe Valle-Inclán.

Según observa Robert Lima, se estrenó, como Ligazón (1927), antes que se publicara, en el teatro El Centro de Madrid, el 17 de octubre de 1924.⁶⁶

Si en Ligazón (1927) se calculan la luz y los efectos especiales hasta el punto de afectar la fábula y los componentes que producen el horror y la crueldad, es decir, la avaricia, la lujuria, la hechicería y la muerte, en Sacrilegio (1927) en cambio, se calculan la sombra y la penumbra. La escena se delimita por medio de haces luminosos que dibujan el contorno fiero y cínico de los bandoleros y de su guardia, adquiriendo el ambiente escénico un halo paradójico, por infernal.

El horror y la crueldad, que en Ligazón (1927) lo subraya la sombra chinesca, se ponen de relieve en Sacrilegio (1927) por el resplandor de

la hoguera que alumbra y calienta la cueva de los ladrones:

Sorda disputa que alumbra una tea con negro y rojo
tumulto. Las cristalinas arcadas se atorbellinan
de maravillosos reflejos, y el esmalte de una charca
azul tiene ráfagas de sangre. 67

infundiendo la fogata a este mundo dramático endiablado "un aspecto
fantasmagórico, trágico y hechizado".⁶⁸

El argumento es, posiblemente, uno de los más sencillos de la drama-
turgia valleinclanesca. Un grupo de bandidos, reunidos en su madrigue-
ra, ha condenado a uno de sus compinches, el Sordo de Triana, porque
creen que por "avaricia" (S. 193) les ha traicionado:

¡Pero el berrearse y renegar de la cofradía, no
hay ofuscación que los justifique, caballero!
Esa mala faena pide pena de muerte. (S. 193)

Como el bandolero no "entona la solfa como un chivato novatón"
(S. 193), se dispone su muerte. Pero tiene, antes de morir, una doble
petición contradictoria, que muestra no sólo su carácter lascivo --tan
consecuente con la tónica del Retablo de la avaricia, la lujuria y la
muerte (1927), sino también la única ocasión en el drama en que se permite
la manifestación de la fe, una fe atávica y popular, la misma que salva
a Mari-Gaila en Divinas palabras (1920), aunque en el auto se utilice, con
un resultado sangriento, como si Valle-Inclán se apartara, finalmente,
de una telúrica religiosidad:

No más solicita dos gracias, si se está en darle
mulé: Un confesor para sus pecados y dormir con
la parienta antes de diñarla. (S. 190)

Entonces, uno de los bandidos, conocido por el sobrenombre del Padre Veritas, decide disfrazarse de cura, para de esta forma sacrílega, confesar al condenado y sonsacarle la información, cuya índole nunca se llega a definir en el transcurso del auto:

P. Veritas
Caballeros, ¡casi podíamos darle un bromazo
pintándole un padre cura! (S. 197)

El horror y la crueldad se acusan en el auto más que por el carácter sacrílego y paródico de la confesión, en sí mismos suficientes para que estos elementos afloren, por quien decide y realiza la farsa: un ex-seminarista:

Padre Veritas
Tengo completos los estudios de Teología.
Tres años he sido monago. (S. 198)

Sin embargo, no es nueva la perfidia en la obra valleinclanesca cuando la produce un eclesiástico, ya sea éste seminarista, abad o sacristán, sumándose la figura del Padre Veritas a la larga serie de personajes relacionados con la administración eclesiástica y espiritual, a consecuencia de los cuales se intensifican los elementos del horror y de la crueldad, como se ha visto en Las galas del difunto (1930), y, principalmente, en las Comedias bárbaras (1907-08-21), en donde la burla sacrílega culmina con Don Farruquiño y el sacrilegio satánico y embrujado con el Abad de Lantañón.

La confesión del bandolero muestra, no sólo que es inocente, al menos de este crimen que le imputan, sino también su ansiedad por morir con

la conciencia tranquila, produciendo la sinceridad con que se entrega a la confesión, una conmoción emocionante entre el resto de los bandidos, cuyo capitán, haciendo culminar el horror y la crueldad, interrumpe la confesión y la acción por primera y única vez en el auto, asestándole un tiro --el de la desgracia-- que el Sordo de Triana recibe en lugar de la gracia, redentora de sus pecados:

El capitán
¡Si no le sello la boca, nos gana la entraña
ese tunante! (S. 209)

Una de las características del horror tanto en Sacrilegio como en Ligazón (1927) es que se ve el crimen en la escena haciendo partícipe al espectador del arrebató violento, que, por lo general aboca en la muerte. Esta tendencia a actuar el horror en la escena se acusa, por un lado, a partir de los melodramas por marionetas, culminando en los autos para siluetas, y, por el otro, muestra la evolución que experimentan estos elementos en la dramática valleinclanesca, puesto que en los dramas estudiados antes del Retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte (1927) el crimen y la violencia o lo que provoque el horror, se produce, unas veces, con gran anterioridad al momento dramático, como se vio en Voces de gesta (1911) o en el primer asesinato de Chuletas del Sargento en La hija del capitán (1930), y, otras, durante la misma acción, pero sin que el acto violento y criminal sea visto por el público, sino su resultado, como es el caso del segundo crimen del mencionado esperpento.

En cambio, el horror siempre aparece con gran intensidad en cuanto lo genera el sacrilegio, no sólo desde las Comedias bárbaras (1907-0821), sino también desde las primeras producciones de su narrativa, en realidad,

germen de su dramática,⁶⁹ (verbigracia: las Sonatas de 1902-3-4-5; Flor de santidad de 1904; Epitalamio de 1897) y, sobre todo, en el cuento Mi hermana Antonia (1909), en donde el horror culmina porque al sacrilegio se le une la hechicería satánica.

El sacrilegio es para Valle-Inclán una amalgama de elementos antitéticos, irreligiosos y sensuales, que en la narrativa, principalmente, la de los primeros cuentos, introduce el contraste de la adjetivación (verbigracia: en Rosarito de 1894 se lee: "Manos de novicia, pálidas, artísticas, ardientes"),⁷⁰ mientras que en el teatro, más poderoso por la evidencia visual, aparece en la situación dramática y en su ejecución. Es decir, en el fondo y en la forma. Un buen ejemplo del horror sacrilego en la dramaturgia, lo ofrece la escena de aquelarre de Cara de Plata (1921), cuando el Fusco Negro intenta violarse a Sabelita en el pórtico de una iglesia.⁷¹ Si el horror en la comedia lo cristaliza lo sexual sacrilego, en el auto para siluetas Sacrilegio (1927) lo establece el juego de contrastes. Por un lado, el arrepentimiento del Sordo de Triana halla su contrapunto en la confesión sacrilega; por el otro, la patraña sacramental se intensifica por el trasfondo infernal de la cueva, tenebrosa y alucinante, para, por fin, a la esperada absolución redentora, se contrapone la solución inesperada del fogonazo y de la muerte:

El capitán se había echado el retaco a la cara.
Queda destacado en el pasmo de la oscura rueda.
Un fogonazo. El Sordo de Triana dobla la cabeza
sobre el hombro, con un viraje de cristobeta.
(S. 209)

El horror no culmina en el auto por el crimen, en sí mismo horrendo,

ni tampoco por el engaño que envuelve a la farsa, eje de la crueldad, sino porque el capitán elimina al bandido por temor al milagro que la emoción de éste produce en cada uno de los contrabandistas. El capitán se da cuenta durante el transcurso de la confesión del Sordo de Triana, como Julepe y la Pepona en los melodramas, aunque éstos en un aspecto sexual, que es tarde ya para arrepentirse él o los que están en su mundo de horror y de crimen.

El sacrilegio en la obra valleinclanesca, como observa Delfín Leocadio Garasa

sólo resalta con auténtico relieve cuando lo religioso se contamina de profanidad. Así los misterios esenciales de la fe se ciernen principalmente sobre ilícitos incentivos violadores, alentados por la superstición. Sólo a través del pecado logra perfilarse nítida la pureza angélica de algunas almas. El aparato litúrgico no exhibe su imponente sortilegio, sino al conjuro de situaciones torvas o concupiscentes. 72

Si el tema del sacrilegio produce el horror más inusitado en la obra de Valle-Inclán, el del bandidaje lo intensifica por la crueldad que la profesión del forajido conlleva, culminando, estos elementos, en Sacrilegio (1927), por un lado, a consecuencia de la "parodia trágica de las funciones y cosas sagradas"⁷³ que realizan los bandidos, y, por el otro, por la intención vengativa que los anima en el juicio estigio a que someten al Sordo de Triana.

En este último auto para siluetas, los bandoleros no se reúnen para perpetrar un robo o planear otro, como sería propio de su oficio, sino para enjuiciar, condenar y ejecutar a un ser tan malvado como cualquiera de ellos, siendo el carácter de la crueldad y del horror esencialmente

paradójicos y más intensos porque no proceden ni del juicio, ni del veredicto, ni de la ejecución, ni --tan siquiera-- de la posible culpabilidad del ajusticiado, sino de la súbita fe que embarga al presunto criminal y que introduce en el auto el sentido de lo trágico. El horror en Sacrilegio (1927) tiene una especial significación, desconocida en el resto del teatro de Valle-Inclán, porque ahora el horror lo produce la fe.

Por otra parte, no es este último auto para siluetas, la primera vez que Valle-Inclán utiliza el tema del bandidaje. Por el contrario, esta temática le debió ser muy atractiva, no sólo por su nexo poético y romántico, sino también por la connotación anárquica y anticonvencional que suscita. El bandolero es para Valle-Inclán

una figura hipotrófica de revolucionario, una
versión limitada del hombre de acción política,
del que se diferencia fundamentalmente por el fin. 74

La primera vez que aparece al bandolerismo en la dramática valleinclanesca es en Comedia de ensueño, una breve obra que forma parte del compendio de narraciones tituladas Jardín novelesco: Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones (1905).

El horror y la crueldad en Comedia de ensueño (1905) tienen, como oportunamente se vio,⁷⁵ un carácter mágico y poético que intensifica, por un lado, la insensibilidad del forajido, y, por el otro, el ambiente escénico que presta la cueva en donde se desarrolla la acción, hasta cierto punto, similar a la de Sacrilegio (1927), puesto que como en la de éste, también existe "un fuego rojizo donde llamea el fuego del hogar"⁷⁶. Sin embargo, la cueva de la comedia nunca llega a proyectar con la misma

intensidad la sensación infernal y tenebrosa que caracteriza a la del auto para siluetas.

Por otra parte, resulta curioso y significativo que Valle-Inclán; no sólo comience, prácticamente, su dramática en una cueva (la comedia es su tercer intento en este género), sino también y sobre todo el hecho de que la concluya en otra, como la de Sacrilegio (1927). Es como si se asistiera a un verdadero descendimiento dantesco, cuyo primer descanso, horrendo y lacerante, lo ofreciera la cueva de la comedia, especie de antesala del purgatorio, para, por fin, concluir definitivamente el descenso en el auto para siluetas, en otra, la cual --más que remedar-- semeja una sucursal del infierno.

Esta dicotomía estructural que introduce el carácter purgativo e infernal de la cueva, acusa indudablemente el horror y la crueldad y halla en cada drama su contrapunto temático: en la comedia, el enloquecimiento, hechizante y satánico que persigue al capitán, opera como un castigo a su latrocinio y crueldad, los cuales adquieren visos de horror, en cuanto aparece la bella mano desmembrada del cuerpo, sanguinolenta e inerte, como si fuera un mudo y acusador testigo de su crimen, mientras que en el auto, tanto la parodia sacrílega que confabulan los bandidos, como la ejecución criminal por el capitán, les conduce a un destino luciferino, en el que incluso la locura podría ser una forma expiatoria, benigna y esperanzadora.

No obstante, y aún a pesar de las coincidencias temáticas y formales, el horror y la crueldad de las dos piezas tiene un carácter diferente. En la comedia estos elementos se filtran a través de un ambiente

misterioso y sobrenatural, cuya esencia no puede --ni intenta-- encubrir, por un lado, su fondo poético, de reminiscencias becquerianas, por otro, una característica que remeda pasajes de novela gótica, para, por fin, impregnarse toda la comedia de un clima de fantasía y alucinación, como si se hubiera absorbido solamente lo amargo de un relato de Las mil y una noches, otra posible, aunque --quizás-- subconsciente fuente de inspiración de la misma. En cambio, en Sacrilegio (1927), el halo romántico ha desaparecido así como lo sobrenatural y lo satánico y el misterio es solamente tenebrosidad, quedando, más que la venganza, el fogonazo del pánico y del terror, como los elementos que aniquilan la fe naciente del Sordo de Triana.

Reaparece el tema del bandolerismo en la primera serie de El ruedo ibérico (1927), en La corte de los milagros (1927), en particular, en el libro quinto "La jaula del pájaro".⁷⁷

Sin embargo, este bandolero de la narrativa aunque provoca también, como todos los fuera de la ley, la crueldad y el horror, nada tiene que ver con el de Comedia de ensueño, ni --incluso-- con el de Sacrilegio (1927), a pesar de que el argumento del auto proceda de la novela y muchos de los personajes (El Padre Veritas, Pinto Viroque y Vaca Rabisosa) aparezcan en el uno y en la otra. Es más, no influye tampoco el que tanto la novela como el auto se inspiren, como demuestran los estudios de Harold L. Boudreau,^{78, 79} en la obra monumental de Julian Zugasti El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas,⁸⁰ particularmente en el capítulo XXXIX, "La confesión de Lechuga",⁸¹ para que el bandolero de Sacrilegio (1927) sea diferente al de La corte de los milagros (1927),

hecho que afecta directamente a los elementos de la crueldad y del horror, a consecuencia de que los bandidos de la novela muestran una preocupación por un equilibrio y justicia sociales:

¿Es justicia que un hombre, cuando se estropea para el trabajo, no tenga otro amparo que la muerte? ¡Poco es la rebaja de caudales! ¡Con menos que la horca no pagan los que fomentan tanta desigualdad como hoy impera! 82

que nunca aparece en el auto, en el que ni siquiera hay un secuestro, como es típico del bandolerismo, ya que el Sordo de Triana no es un rehén más, por quien se vaya a cobrar un rescate, sino otro bandido, tan perverso como los que le ajustician.

Ha desaparecido de Sacrilegio (1927), como observa Gómez Marín "la justificación moral que entraña la teoría de la 'rebaja de caudales'",⁸³ quedando, por un lado, la avaricia vengativa como promotora de la farsa sacrílega, y, por el otro, la sincera fe del bandolero asesinado, como la principal fuerza motriz del horror. La fe, finalmente, del personaje introduce un patetismo trágico y absurdo, puesto que muere, no sólo por un delito que no ha cometido, sino también como consecuencia del único momento sincero de una vida consagrada al horror y a la crueldad.

Si la fe del Sordo de Triana provoca el horror más intenso, a consecuencia de la inesperada reacción criminal del capitán, la confesión es una especie de resorte que revela la vida perversa, repleta de horror y de crueldad del personaje. En realidad es una verdadera enumeración de crímenes y de violencia, en los que el horror se concatena con una crueldad explosiva, primitiva y transeúnte, como si la sucesión de los

acontecimientos le arrastrara a cometer un desmán más repugnante y horrendo que el anterior: "Bandolero de caminos, cometí las mayores tropelías" (S. 206). Y aunque confiesa tener en su haber tres muertes: "Tres muertes sobre mi conciencia" (S. 205), en realidad son cuatro: un hombre, dos mujeres y un recién nacido.

Su confesión es una larga acumulación de horrores y crueldades, método que empleará más tarde Camilo José Cela en La familia de Pascual Duarte (1942).⁸⁴

Un hombre, al que elimina porque éste se atrevió a reclamarle la esposa que le había robado:

Dejé a un sujeto sin su señora, y un mal día al gachó se le antojó venir por ella; y tanto se arrebató que me puso en el caso de sangrarlo. (S. 205)

Dos mujeres, que son además madre e hija --lo cual confiere a los crímenes un fondo incestuoso que deprava aún más el frenesí expresionista con que se declama-- matando a la primera, la madre, porque ésta le aborrece:

Y la mujer en cuestión dio en aborrecerme, y escandalizarme, y tenerme de continuo con la cara arañada por los malditos celos, y no dejarme vivir con el grito de sus vituperios. ¡Yo siempre en la ceguera del primer día, cuando me la llevé de su casa! ¡Y sin dejar de quererla, en una zaragata, le corté el cuello! (S. 206)

Y a la segunda, la hija de la anterior, porque no es virgen:

¡Otra mujer se me metió por medio! Una hija que la difunta había tenido en el matrimonio. Me fui con ella a vivir, para tener compañía, y acabamos pe-

cando. Me entró un coraje de celos porque la hallé sin su flor. Le dí tormento para hacerla confesar quien la había perdido. La puse morada y sin declararlo. Yo en la tema de que cantase para picarle la nuez al que fuese. Ella lo sabía, y como le guardaba querer, pasaba por todos los malos tratos. Tan ciego me puso, que acabé ahogándola. (S. 207)

La crueldad y el horror se agudizan en este caso por el suplicio a que somete a su víctima, antes de matarla. Sin embargo, el horror y la crueldad culminan en la confesión del Sordo de Triana, cuando dice haber matado también al hermano de la desflorada, un recién nacido indefenso:

Lo que en esta hora arrepentido más me duele es un churumbel. . . . ¡Me hallaba ciego por la delación del mala ralea de su padre! Con todo ello, estaba dudoso viéndolo reir en su cuna: Dispuesto a volverme! Y un impulso ajeno me tiró la mano a la chaira. ¡Quedé pavorido! ¡Un coleo de Satanás tiró aquel viaje! (S. 206)

Este crimen sostiene como una de las fuentes principales del horror y de la crueldad de la dramaturgia valleinclanesca, la matanza o el abuso de niños, como se ha visto desde prácticamente Cenizas (1899), el primer drama de Valle-Inclán, hasta este último auto para siluetas, Sacrilegio (1927).

La confesión del Sordo de Triana confiere a la crueldad y al horror del teatro de Valle-Inclán uno de los más elevados grados de intensidad, no sólo por la repugnancia, sordidez y tremenda vulgaridad que la promueve, sino también por la sensación demoledora y deprimente que proyecta al espectador o al lector.

Y de este modo, con un aquellarre de horrores y crueldades de la más baja condición, que no logra aminorar la confesión del criminal, se despide Valle-Inclán del arte dramático. .

CAPITULO QUINTO

NOTAS

- ¹ José Rubia Barcia. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán. (1866-1936). (Los Angeles: University of California Press, 1960), p. 20.
- ² Ibid., p. 19.
- ³ Emilio González López. El arte dramático de Valle-Inclán. (Del decadentismo al expresionismo). (New York: Las Américas Publishing Co., 1967), p. 233.
- ⁴ Ibid., pp. 229 y siguientes. También p. 235 y siguientes.
- ⁵ Ibid., p. 239.
- ⁶ Emilio González López. "El melodrama expresionista de Valle-Inclán y el extrañamiento dramático". Estudios escénicos, vol. 21 (Septiembre, 1976). Para ver la renovación que Valle-Inclán hace del melodrama, consúltese el citado artículo.
- ⁷ Emilio González López, op. cit., p. 239.
- ⁸ James Joyce. Ulysses. (Paris: Shakespeare & Co., 1922).
- ⁹ Robert Humphrey. Stream of Consciousness in the Modern Novel. (Los Angeles: University of California Press, 1965).
- ¹⁰ Ramón Pérez de Ayala. "Valle-Inclán, dramaturgo". Las máscaras (Buenos Aires: Colección Austral, 1944), p. 141.
- ¹¹ Oscar G. Brocke-t and Robert R. Findlay. Century of Innvoation. (New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1973), p. 62.

¹² Emilio González López, op. cit., p. 233.

¹³ Walter H. Sokel. The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature. (Stanford: Stanford University Press, 1959), p. 42. Sin embargo, Sokel, en la nota 6 de la página citada observa: "The Shakespearean monologue, especially in Hamlet, Macbeth, and King Lear, anticipates the stream-of-consciousness method to an amazing degree".

¹⁴ Robert Humphrey, op. cit., p. 4.

¹⁵ Walter H. Sokel, op. cit., p. 42.

¹⁶ Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo. (Barcelona: Juan Flors-Editor, 1961), p. 189.

¹⁷ Gerald Gillespie. "Rosa de papel", Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works. Ed. A. N. Zahareas. (New York: Las Américas Publishing Co., 1968), p. 574.

¹⁸ Oscar G. Brockett, op. cit., p. 378, en cuya página observa: "Artaud considered man's important problems to be those buried in the subterranean reaches of the mind, those things that cause divisions within man and between men, those things that lead to hatred, violence, and disaster.

¹⁹ José Rubia Barcia, op. cit., p. 20.

²⁰ Robert Lima. "Melodramas for Puppets and Playlets for Silhouettes: Four Stageworks by Valle-Inclán". Modern Drama (Lawrence), Vol. XIII, 4 (February 1971), p. 374, nota 3.

- 21 Ramón del Valle-Inclán. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961), p. 50. El resto de las citas del melodrama aparecen en el texto y siguen esta edición.
- 22 Emma S. Speratti-Piñero. El ocultismo en Valle-Inclán. (London: Tamesis Books Limited), p. 11. Speratti-Piñero estudia, con detalle, la significación diabólica del gato en varias obras de Valle-Inclán. Sin embargo, en este caso, no lo considera diabólico, sino más bien una preocupación avara de la moribunda. Véase p. 112, nota 89.
- 23 Robert Lima, art. cit., p. 374.
- 24 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 189.
- 25 Emilio González López, art. cit., p. 109.
- 26 Emilio González López, op. cit., p. 237.
- 27 Marqués de Sade. Obras completas. (Paris: Tete de Fevilles, 1973), 16 vols.
- 28 Emilio González López, art. cit., p. 109.
- 29 Ibid., p. 107.
- 30 Ramón del Valle-Inclán. Sonata de otoño - Sonata de invierno. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1969), pp. 83-84.
- 31 Emilio González López, op. cit., p. 237.
- 32 Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967), p. 735.
- 33 Colin Wilson. The Outsider. (New York: Dell Publishing Co., Inc., 1956).

- ³⁴ Martin Esslin. The Theatre of the Absurd. (New York: Anchor Books, 1969).
- ³⁵ José Rubia Barcia, op. cit., p. 20.
- ³⁶ Ibid., p. 24.
- ³⁷ Melchor Fernández Almagro. Vida y literatura de Valle-Inclán. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1966), p. 203.
- ³⁸ José Rubia Barcia, op. cit., p. 20.
- ³⁹ J. L. Brooks. "Valle-Inclán's Retablo de la avaricia, la lujuria . . ." (Ed.) Frank Pierce. Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera. (Oxford: Dolphin, 1959), p. 99.
- ⁴⁰ Juan Guerrero Zamora, op.cit., p. 193.
- ⁴¹ Melchor Fernández Almagro, op. cit., p. 204.
- ⁴² Ramón del Valle-Inclán. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961), p. 163. El resto de las citas de La cabeza del Bautista aparecen en el texto y siguen esta edición.
- ⁴³ Edgar Allan Poe. Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe. (New York: Doubleday and Company, Inc., 1966), pp. 191-196.
- ⁴⁴ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 193.
- ⁴⁵ Robert Lima, art. cit., p. 374.
- ⁴⁶ Gonzalo Torrente Ballester. Teatro español contemporáneo. (Madrid: Ediciones Guadarrama S.A., 1957), p. 227.
- ⁴⁷ Ibid., p. 228.

- ⁴⁸ José Rubia Barcia, op. cit., p. 20.
- ⁴⁹ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 187.
- ⁵⁰ Ramón del Valle-Inclán. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, p. 68.
- ⁵¹ Felicia Hardison. "Valle-Inclán and Artaud: Brothers under the Skin". Educational Theater Journal (Washington D.C.), Vol. XIX, 4 (December 1967), pp. 455-466.
- ⁵² Antonin Artaud. Oeuvres completes. (Paris: Editions Gallimard, 1978), p. 94 y siguientes.
- ⁵³ Emilio González López, op. cit., p. 245 y siguientes.
- ⁵⁴ Emilio González López, art. cit., pp. 109-110.
- ⁵⁵ Jerónimo Toledano. "Ligazón". Clavileño (Madrid), núm. 7 (Enero-febrero, 1951), p. 51.
- ⁵⁶ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 190. Véase también la nota 21 en la misma página.
- ⁵⁷ Jerónimo Toledano, art. cit., p. 51.
- ⁵⁸ Robert Lima, art. cit., p. 379, nota 4.
- ⁵⁹ Ramón del Valle-Inclán, op. cit., p. 27. El resto de las citas de Ligazón, aparecen en el texto y siguen esta edición.
- ⁶⁰ Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 191.
- ⁶¹ Manuel Bermejo Santos. Valle-Inclán: Introducción a su obra. (Madrid: Ediciones Anaya, S.A., 1971), p. 282.

- ⁶² Emilio González López, op. cit., p. 248.
- ⁶³ Robert Lima, art. cit., p. 380. Sin embargo, no lo documenta.
- ⁶⁴ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar, S.A., de ediciones, 1967), Tomo I, p. 1302.
- ⁶⁵ José Rubia Barcia, op. cit., p. 20.
- ⁶⁶ Robert Lima, art. cit., p. 374, nota 3.
- ⁶⁷ Ramón del Valle-Inclán. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961), p. 189. El resto de las citas de Sacrilegio, aparecen en el texto y siguen esta edición.
- ⁶⁸ Emilio González López, op. cit., p. 250.
- ⁶⁹ Véase capítulo primero.
- ⁷⁰ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1971), Tomo II, p. 1366.
- ⁷¹ Ramón del Valle-Inclán. Cara de Plata. (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), p. 77.
- ⁷² Delfín Leocadio Garasa. "Seducción poética del sacrilegio en Valle-Inclán". Ramón M. del Valle-Inclán. 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario.) (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967), p. 414.
- ⁷³ Emilio González López, op. cit., p. 247.
- ⁷⁴ José Antonio Gómez Marín. La idea de sociedad en Valle-Inclán. (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1967), p. 94.
- ⁷⁵ Véase capítulo tercero.

- ⁷⁶ Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas. (Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1967), Tomo I, p. 618.
- ⁷⁷ Ramón del Valle-Inclán. La corte de los milagros. (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 100.
- ⁷⁸ Harold L. Boudreau. "The Creation of Valle-Inclán's Sacrilegio". Symposium (Syracuse), Vol. XXII, 1 (Spring 1968), pp. 16-24.
- ⁷⁹ Harold L. Boudreau. "Banditry and Valle-Inclán's Ruedo ibérico." Hispanic Review, XXXV (Jan. 1967), pp. 85-92.
- ⁸⁰ Julián Zugasti. El Bandolerismo. Estudio social y memorias históricas. (Madrid: T. Fortanet, 1876-80), 9 vols.
- ⁸¹ Ibid., pp. 294-311.
- ⁸² Ramón del Valle-Inclán. La corte de los milagros, p. 110.
- ⁸³ José Antonio López Marín, op. cit., p. 94.
- ⁸⁴ Camilo José Cela. Obras completas. (Madrid: Ediciones Destino, 1962-66).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Hemos dedicado nuestra investigación y estudio a la crueldad y al horror en el arte dramático de Valle-Inclán, para mostrar que estas dos notas constituyen dos de los elementos más característicos de su teatro; y que su análisis no sólo sirve para presentar los valores fundamentales de su creación artística, sino también la evolución de ese arte dramático, desde sus principios inspirados en la estética decadente, en la que se limitaba a crear nuevas formas de arte y a expresar su sensibilidad morbosa, pasando luego por las formas simbolistas en las que la crueldad y el horror tenían más amplias perspectivas para mostrar el carácter esencial de los pueblos hispanos, sobre todo del gallego, del castellano, del vasco y del mediterráneo, hasta terminar, en la última fase de su vida, creando formas dramáticas expresionistas, en las que esos dos elementos de crueldad y de horror tienen ya grandes resonancias sociales y aún políticas en los esperpentos, y se llenan de anticipos existencialistas en otras formas dramáticas, como la tragicomedia, los melodramas para marionetas y los autos para siluetas.

Las formas más simples de la crueldad y del horror en el arte dramático de Valle-Inclán, pertenecen al periodo de su estética decadente finisecular; en esta fase la crueldad es más espiritual que física y el horror es fundamentalmente morbosidad.

La primera forma de la crueldad decadente es Cenizas (1899), su primera obra dramática, transformada más tarde en El yermo de las almas (1908), en la que la crueldad es más bien inhumanidad: se manifiesta por la incompreensión inhumana de los varios representantes de la sociedad ante la

enferma enamorada y agonizante. Esta inhumanidad es en El marqués de Bradomín (1907) la del amante adúltero que tortura espiritualmente a su agonizante amante y el horror de ver que disfruta sexualmente de ella cuando agoniza, mientras que en Tragedia de ensueño (1905) es la crueldad casi existencial que representa la desaparición de una oveja, que era la única que podía dar leche a un pobre niño enfermo, que por esta falta muere en brazos de su abuela.

En la primera fase del arte dramático valleinclanesco, la crueldad y el horror sirvieron, principalmente, para expresar la sensibilidad morbosa o la crueldad de la existencia misma, pero más tarde, en el periodo simbolista, que buscaba la esencia de las cosas, los emplea Valle-Inclán en Cuento de abril (1910) para presentarnos las encontradas sensibilidades de dos pueblos: uno edonista, mediterráneo, provenzal o catalán y otro antiedonista, que en nombre de una austeridad dogmática, que Valle-Inclán simboliza en el pueblo castellano, convierte la crueldad en una virtud, contraste que se muestra en la caza de un delicado poeta provenzal, que se ha disfrazado con las pieles de un lobo, por la jauría lanzada contra él por el infante castellano, su rival en los amores de una princesa provenzal.

En Voces de gesta (1911), que es como el colofón de las novelas de La guerra carlista: Los cruzados de la causa (1908), El resplandor de la hoguera (1908-1909) y Gerifaltes de antaño (1908-1909), vemos la crueldad de la guerra, remedo de la guerra carlista entre dos pueblos hispanos: uno pastoril, que pudiera ser el vasco, ultrajado, violadas sus mujeres y torturados sus hombres, vencido en la guerra y otro de vencido-

res que cometen estos ultrajes, violaciones y torturas.

Distinta es la forma de la crueldad y del horror que aparecen en esta fase simbolista, asociadas a la hechicería que Valle-Inclán considera un elemento representativo del mundo gallego: en la Comedia de ensueño (1905), en donde se presenta una mano cortada del cuerpo de una bella mujer por un capitán de bandidos, para robarle las joyas que la engalanaban, mano que como un talismán maléfico, hechiza al descuartizador y lo enloquece, al perder la mano robada, por un perro embrujado y fantasmagórico, símbolo de la muerte. Y en El embrujado (1913), con más profundas raíces gallegas, en donde la brujería y el satanismo se alían para desarrollar la venganza de la mujer y bruja desdeñadas, culminando la tragedia y con ella el horror y la crueldad, en el crimen de un recién nacido, víctima inocente de la avaricia y de la revancha.

Con la marcha de la estética simbolista hacia la expresionista, el arte de Valle-Inclán va adquiriendo un mayor contenido social; y los conflictos ya no son entre dos sensibilidades distintas de dos distintos pueblos, sino conflictos sociales entre una aristocracia feudal, arbitraria y cruel, bárbara, de origen germánico, en este caso, la gallega, y un pueblo sumiso, humillado, que sufre sus atropellos, de origen céltico-latino, que es el pueblo gallego. Este es el tema de las tres comedias bárbaras.

En las Comedias bárbaras (1907-8-22), especie de exaltación feudal germano-galaica, la crueldad y el horror no sólo adquieren una inusitada intensidad, como producto de la arrogancia de los Montenegro, sino también establecen el proceso evolutivo del arte dramático valleinclanesco

que intuye desde las dos primeras comedias, formas expresionistas y grotescas, acusándose estas estéticas en la última, Cara de Plata (1922), por estar ya su dramática sumergida en las mismas. El horror y la crueldad alcanzan en la trilogía bárbara uno de los grados más intensos de la dramaturgia de Valle-Inclán, no sólo porque intervienen todos los elementos que los intensifican: violación, sacrilegio, satanismo, visión premonitoria de ultratumba de la Santa Compañía y, sobre todo, por el parricidio, con cuyo crimen los Montenegro aniquilan un símbolo, una época y una forma de vida, sino también por la técnica dramática, es decir, la acumulación de acontecimientos, estallando la violencia que cada uno conlleva, por medio del ritmo vertiginoso, casi cinematográfico, con que se suceden.

La crueldad y el horror adquieren una significación repugnante y monstruosa, desconocida en la trilogía bárbara, en Divinas palabras (1920), en las que el arte dramático valleinclanesco completamente expresionista ya y sin ataduras temáticas de procedencia anterior, revela el impulso ruin y mezquino que conforma la esencia del ser humano, porque ahora la crueldad y el horror no los producen hechicerías más o menos telúricas ni milenarios atavismos religiosos, sino la perversidad innata del hombre que halla placer en el sufrimiento de un niño monstruoso e indefenso, hasta terminar por matarlo, en una especie de vendimia que exprime su vida, culminando estos elementos en la dramaturgia de Valle-Inclán, como siempre que los suscita el tema del niño, víctima inocente, en la tortura insidiosa y en la avaricia de, incluso, sus propios familiares, que le explotan --al exponerle-- por ferias y romerías, como si fuera un pa-

yaso, aunque, en este caso, no precise ni del maquillaje para hacer más grotesca la mueca monstruosa de su apariencia. La crueldad y el horror penetran en la tragicomedia no sólo por quienes le explotan, sino también por los complacidos espectadores, que ofrecen su óbolo para burlarse de la deformación y de la inmundicia.

El horror y la crueldad cuando se enfocan hacia el hombre, no pierden el sentido trágico y patético, sin embargo, cuando la dramaturgia de Valle-Inclán se inspira y contempla la carcoma de la sociedad en los esperpentos, la crueldad es una especie de ciclorama que envuelve el espacio escénico y el horror adquiere, dentro e independientemente de esta atmósfera escénica, la intención de lo ridículo, combinación que es la esencia de lo grotesco. En los esperpentos, modalidad dramática que inventa Valle-Inclán, la crueldad y el horror tienen un significado diferente al de todo su teatro precedente e, incluso, al posterior, porque tanto en los que integran Martes de carnaval (1930) (Los cuernos de Don Friolera, Las galas del difunto y La hija del capitán), como el primero de todos Luces de bohemia (1921), la preocupación crítica se enfoca hacia las fuerzas vivas que controlan la sociedad: los políticos, la monarquía y el mundo militar y a un concepto, el del honor, de procedencia calderoniana, cuando el imperio era algo más que un fantasma, que son las mismas fuerzas que aniquilan no sólo el sentido de lo auténtico, simbolizado por la muerte del vidente ciego Max Estrella, de Luces de bohemia (1921), sino también el fin de la bohemia intelectual.

De los cuatro esperpentos es el de Los cuernos de Don Friolera (1920) en donde la crueldad y el horror se debilitan por intensificarse esa otra

característica de lo grotesco, esto es, lo ridículo, caricaturizándose con más intención burlona el absurdo del mundo militar, que criticándose sus nefastas consecuencias, como ocurre en Las galas del capitán (1930), en donde el horror de lo grotesco se subraya no sólo por el sacrilegio y lo macabro que éste implica, sino también porque se analizan los efectos del desastre de la guerra de Cuba y se señala a la milicia, como una de las principales fuerzas responsables del mismo.

Lo repugnante monstruoso, que había sido el eje de la crueldad y del horror en Divinas palabras (1920) se torna macabro en La hija del capitán (1930), más que a consecuencia de que un padre obligue a su hija a prostituirse --que es en donde radica la crueldad más descastada-- en la descuartización de un cadáver hasta convertirlo en trozos no mayores que los que se utilizan en el condimento de un picadillo, con la finalidad de que sirva como parte sustancial del rancho de la tropa, y de esta forma deshacerse de un cuerpo que delata el crimen. La crueldad y el horror culminan con un fondo grotesco-macabro, que resalta la inmoralidad, la lujuria y la mezquindad de dirigentes y dirigidos, pues tanto unos como otros, tratan de obtener el mayor beneficio de su vileza, inhumanidad y cinismo. La crítica al dictador que personificaba el general Primo de Rivera es una de las más punzantes que ha concebido un dramaturgo español, hasta el punto de prohibirse su circulación a raíz de la publicación y no halla un eco en la dramaturgia española hasta el teatro más reciente, treinta años después de ser publicada, indicando este retraso en la utilización de la crítica, por sus epígonos, lo avanzado del teatro valleinclanesco.

En el Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte (1927), Valle-

Inclán vuelve a enfocar el impulso que controla al individuo, siendo la crueldad y el horror el medio expresivo que lo exterioriza y expresa.

En los melodramas para marionetas La rosa de papel (1927) y La cabeza del Bautista (1927), con anterioridad subtituladas novelas macabras, la crueldad y, sobre todo, el horror alcanzan uno de los grados más intensos de la dramática valleinclanesca porque culminan en el momento preciso en que el crimen y la muerte se confunden con el deseo carnal necrófilo. Además, la visión expresionista hace más repugnante esta inclinación perversa, porque ahora la necrofilia no se produce por una exaltación de la morbosidad, como en la fase decadente, sino que el deseo lo excita la muerte y su grotesco acicalamiento, completamente alejado de la primicia rococó de las primeras publicaciones. Aquí sólo es el deseo del hombre y de la mujer confrontados con la muerte que les aviva y despierta el sexo dormido, proyectándose en ambos melodramas esta excitación sexual con un fondo sanguinolento, que en La rosa de papel (1927) da la impresión de ser llama infernal punitiva, mientras que en La cabeza del Bautista (1927) es sangre que tiñe el orgasmo de vacío y de desesperación.

En los autos para siluetas, las dos últimas piezas dramáticas de Valle-Inclán, los temas de la crueldad y del horror, subrayados por un alarde técnico que confabulan la luz y las tinieblas, y que muestran el avance y la innovación del teatro valleinclanesco, estallan en una acción que reintroduce en Ligazón (1927) el tema de la hechicería, pero utilizado en el auto, a diferencia de las producciones anteriores, como un recurso más defensivo que ofensivo, evitando de esta forma la Mozuela la avaricia y la crueldad de su propia madre, que la empuja a prostituirse. La veng-

za, el crimen y la lujuria se tiñen también de la sangre que mana no sólo del cuerpo del rico pretendiente acuchillado, sino también de las heridas que en sí mismo se infieren los amantes, para sellar con sangre el pacto vengativo, mágico y sexual. El contrapunto, símbolo de una enigmática pureza embrujada, que reverbera en este fondo bermejo, lo ofrece la luz blanca que destella en la hoja de las tijeras, que como una cruz fatídica, se clavan en el cuerpo del pretendiente comprador, cuando los amantes ensangrentados, se desprenden del cadáver, decolgándolo por la ventana, como si lo depositaran en un nicho opaco que ofreciera la tierra. La muerte y el crimen son también en el auto como un preámbulo excitante al frenesí sexual de los amantes embrujados.

Muy diferente significación tienen el horror y la crueldad en la última pieza dramática de Valle-Inclán, el auto para siluetas Sacrilegio (1927). Giran estos elementos alrededor de la confesión, sacramento que no sólo parece tener menos poder que las divinas palabras de la tragicomedia de título homónimo, sino que también produce el horror del crimen por el capitán de los bandidos, en el preciso instante en que el confesado esperaba la absolución y el perdón de sus pecados cometidos durante una vida que es una sucesión de crímenes insólitos e innecesarios, arrastrado por el impulso inexplicable del momento, culminando su letanía de atrocidades en el crimen de un recién nacido. Pero no sólo es la confesión de crímenes, por lo que la crueldad y el horror adquieren en Sacrilegio (1927) un nivel apoteósico, sino por la razón que anima al capitán en su crimen, que obedece, por el contrario, a la acción redentora que producían las divinas palabras en latín pronunciadas por el sacristán en la tragicomedia,

a evitar que la honesta confesión del bandido, emocione al resto de los forajidos y los arrastre a la enmienda y a un camino de perfección. Por primera y única vez en el teatro de Valle-Inclán, la fe y la honestidad arrastran al crimen, como si conscientemente no sólo se eludiera la esperanza de un mundo mejor, sino también se suprimiera.

El tema del auto para siluetas Sacrilegio (1927) es una escenificación de similar escena de la novela de la serie del Ruedo ibérico (1927), La corte de los milagros, pero hay entre la narración y el drama, una diferencia sustancial que las caracteriza: mientras que en la novela existe una preocupación social, de repartición de las riquezas, al mismo tiempo que un gran interés por el dinero del rescate que producirá el rehén secuestrado, en el drama solamente se persigue averiguar en donde se haya escondido el botín, y al no descubrirse éste, el gesto criminal del capitán de los bandidos establece el destino de él y de los suyos, siendo éste, el mismo mundo de crueldades y de horrores del recién asesinado, quien seguramente es imagen de cada uno de ellos.

Por eso la crueldad y el horror son uno de los mejores caminos para desentrañar la naturaleza del arte dramático de Valle-Inclán, el cual es el de más alta calidad artística y el más moderno y avanzado que ha producido el teatro contemporáneo español. Y también ofrecen estos elementos un excelente medio para conocer el proceso de la evolución de las varias estéticas que han inspirado su arte dramático, desde el decadentismo hasta el expresionismo y presentar algunas de las formas más notables que han tenido el simbolismo y el expresionismo en la dramática española.

BIBLIOGRAFIA

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFIA

Obras de Valle-Inclán

(Se excluyen las farsas por no pertenecer a este estudio)

- Aguila de blasón (1907). (A.b.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1964.
- La cabeza del Bautista (1924). (C.b.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961.
- Cara de Plata (1922). (C.P.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1970.
- Cenizas (1899). (C.) Madrid: Bernardo Rodríguez y Perma, 1899.
- Comedia de ensueño (1905). (C.e.) Obras escogidas. Madrid: Aguilar, S.A. de ediciones, 1967. Tomo I.
- Cuento de abril (1910). (C.a.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1960.
- Los cuernos de Don Friolera (1920). (C.F.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968.
- Divinas palabras (1920). (D.p.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1970.
- El embrujado (1913). (E.) Obras escogidas. Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1967. Tomo I.
- Las galas del difunto (1926). (G.d.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1968.
- La hija del capitán (1927). (H.c.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968.
- Ligazón (1927). (L.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961.
- Luces de bohemia (1921). (L.b.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1973.
- El Marqués de Bradomín (1907). (M.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1971.
- Romance de lobos (1908). (R.l.) Obras escogidas. Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967. Tomo I.
- La rosa de papel (1924). (R.p.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961.
- Sacrilegio (1927). (S.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1961.
- Tragedia de ensueño (1905). (T.) Obras escogidas. Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1974. Tomo I.
- Voces de gesta (1911). (V.g.) Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1960.
- El yermo de las almas (1908). (Y.) Obras escogidas. Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1967. Tomo I.

Bibliografía general

- Addington Symons, John. Renaissance in Italy. New York: The Modern Library, s/f. 2 vols.
- Alberich, José. "Cara de Plata, fuera de serie". Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool), Vol. XLX (1968).
- Alborg, Juan Luis. Historia de literatura española. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1970. 3 vols.
- Alvaro, Francisco. "Don Ramón del Valle-Inclán: Del Quijote al Esperpento". El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1966.) Valladolid: 1967.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1958). Valladolid-Madrid: Sever-Cuesta, 1959.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1960). Valladolid: 1961.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1962). Valladolid: 1963.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1963). Valladolid: 1964.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1964). Valladolid: 1965.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1966). Valladolid: 1967.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1967). Valladolid: 1968.
- _____. El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1968). Valladolid: 1969.
- Amico, Silvio d'. Storia del Teatro Drammatico. Milan: Garzanti, 1950.
- Amorós, Andrés. "Leyendo Luces de bohemia". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August 1966).
- Annunzio, Gabriele d'. Il triunfo de la Morte. Milano: Fratelli Treves Editori, 1900.
- _____. Poema Paradisiaco. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1966.

- Arrabal, Fernando. Four Plays. London: John Calder, 1962.
- Arroyo, Victor Manuel. "La crítica social en el teatro de Valle-Inclán". Revista de la Universidad de Costa Rica (San José), 27 (1969).
- Artaud, Antonin. Oeuvres completes. Paris: Editions Gallimard, 1978.
- Avalle-Arce, J.B. "La esperpentización de Don Juan". Hispanófila (Madrid), núm 7 (September, 1959).
- _____. "Voces de gesta: Tragedia pastoril". En Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works. General Editor: A. N. Zahareas. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.
- Balseiro, José Agustín. Blasco-Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán y Baroja. Cuatro individualistas de España. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1949.
- Barash, Frances. The Grotesque. A Study in Meanings. The Hague: Mouton, 1971.
- Barbey d'Aurevilly, Jules Amadée. Oeuvres Romanesques completes. Paris: Editions Gallimard, 1964-66.
- Barja, César. Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX. New York: Las Américas Publishing Company, 1964.
- _____. Libros y autores contemporáneos. New York: Las Américas Publishing Company, 1964.
- Baroja, Pío. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.
- Bary, David. "La inaccesible categoría estética de Valle-Inclán". Papeles de Son Armadans (Palma de Mallorca-Madrid), Vol. LII, 156 (1969).
- Barreiro Fernández, J. R. El carlismo gallego. Santiago de Compostela: Editorial Pico Sacro, 1976.
- Benavente, Jacinto. Comedias escogidas. Madrid: Aguilar, S.A., 1967.
- Berenguer Carisomo, Arturo. "Apuntes sobre la caricatura literaria". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 91-92 (1957).
- Berméjo Santos, Manuel. Valle-Inclán. Introducción a su obra. Madrid: Ediciones Anaya, S.A., 1971.
- _____. The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha. Edited by Herbert G. May and Bruce M. Metzger. New York: Oxford University Press, 1965.

- Birkhead, Edith. The Tale of Terror: A Study of Gothic Romance. New York: Russell and Russell, Inc., 1963.
- Blasco-Ibáñez, Vicente. Obras completas. Madrid: Aguilar, S.A., 1961.
- Block, Haskell M. Mallarmé and the Symbolist Drama. Detroit: Wayne State University, 1963.
- Borel, Jean-Paul. "Valle-Inclán ou la passion de l'impossible". Théâtre de l'impossible (Neuchatel: Editions de la Banconniere), 1963.
- Boudreau, Harold L. "Banditry and Valle-Inclán's Ruedo Ibérico". Hispanic Review (Philadelphia), Vol. XXV, 1 (January 1967).
- _____. "The Creation of Valle-Inclán's Sacrilegio". Symposium (Syracuse), Vol. XXII, 1 (Spring 1968).
- Braun, Walter. The Cruel and the Meek; aspects of sadism and machochism. New York: L. Stuart, 1967.
- Brecht, Bertolt. Seven Plays by Bertolt Brecht. New York: Grove Press, 1961.
- Brockett, Oscar and R. Findlay. Century of Innovation. (A History of European and American Theatre and Drama since 1870). New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973.
- Brooks, J. L. "Los dramas de Valle-Inclán". Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal (Madrid), Vol. VII, 1 (1957).
- _____. "Valle-Inclán and the Esperpento". Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool), XXXIII, 3 (1956).
- _____. "Valle-Inclán's Retablo de la Avaricia, la Lujuria . . .", Frank Pierce (ed.). Hispanic Studies in Honor of I. González Llubera, (Oxford: Dolphin), 1959.
- Brugger, Ilse M. de. Teatro alemán expresionista. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.
- Brustein, Robert. The Theatre of Revolt. Boston: Little, Brown and Co., 1964.
- Buchheim, Lothar Gunther. The Graphic Art of German Expressionism. New York: Universe Books, 1960.
- Buchner, Georg. Complete Plays and Prose. New York: Hill and Wang, 1963.
- Buero Vallejo, Antonio. "De rodillas, en pie, en el aire". Revista de Occidente (Madrid), 2 época. Vol. XV (noviembre-diciembre 1966).

- Bugliani, Americo. "Considerazioni sulla gestazione e problematicita di Voces de gesta e di Divinas palabras". Hispano-Italic Studies (Washington: Georgetown University Press), 1 (1976).
- Camus, Albert. Le Mythe de Sisyphe (Essai sur l'absurde). Paris: Editions Gallimard, 1942.
- Cardona, Rodolfo y Anthony Zahareas. Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Castalia, 1970.
- Caro Baroja, Julio. Algunos mitos españoles. Madrid: Ediciones del Centro, 1974.
- _____. El carnaval: análisis histórico cultural. Madrid: Taurus, 1965.
- _____. Las brujas y su mundo. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1973.
- _____. Teatro popular y magia. Madrid: Revista de Occidente, S.A., 1974.
- Casaldueiro, Joaquín. "Sentido y forma de Martes de carnaval". Ramón de Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works. General Editor: Anthony Zahareas. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.
- Cavendish, Richard. The Black Arts. New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.
- Cela, Camilo José. Obras completas. Madrid: Ediciones Destino, 1962-66.
- Cepeda Adan, José. "El fondo histórico-social de Luces de bohemia". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August 1966).
- Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Aguilar, S.A. de ediciones, 1968.
- Clayborough, Arthur. The Grotesque in English Literature. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Conte, Rafael. "Valle-Inclán y la realidad". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August 1966).
- Corominas, Juan. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Berna: Editorial Francke, 1954.
- Crespo Pozo, José S. Heráldica de Galicia. Blasones y linajes de Galicia. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1957.

- Chiarelli, Luigi. La Maschera e il Volto. Milano: Fratelli Treves Editori, 1920.
- Darío, Rubén. Canto a la Argentina y otros poemas. Obras completas. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A. 1953.
- Davis, Lisa Erline. Valle-Inclán and D'Annunzio: A Study in Literary Relationships. Athens: University of Georgia, 1962.
- Dawson, S. W. Drama and the Dramatic. London: Methuen and Co., Ltd., 1970.
- Decock, Jean. Le Théâtre de Michel de Ghelderode. Une Dramaturgie de L'anti-Théâtre et de la cruauté. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1969.
- Deleuze, Gilles. Masochism. An Interpretation of Colness and Cruelty. New York: George Braziller, Inc., 1971.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Las estéticas de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1965.
- Díez-Canedo, Enrique. "El embrujado". El Sol (Madrid), November 12, 1931. Artículos de crítica teatral, IV. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1968.
- Disandri, Carlos A. "Grotescos en el teatro de Valle-Inclán". Logos (Buenos Aires), Vol. III, 6 (1944).
- Domenech, Ricardo. "Para una visión actual del teatro de los esperpentos". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), (July-August, 1966).
- Durán, Manuel. De Valle-Inclán a León Felipe. México: Finisterre, 1974.
- Enciclopedia dello Spettacolo. Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1956.
- Espronceda, José. Obras completas. Madrid: Ediciones Atlas, 1954.
- Esslin, Martin. Brecht. The Man and His Work. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1971.
- _____. The Theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, 1969.
- Expressionism as an International Literary Phenomenon. 21 Essays and a Bibliography Edited by Ulrich Weisstein. Paris and Budapest: Coordinating Committee of a Comparative History in European Languages, 1973.
- Fernández Almagro, Melchor. Vida y literatura de Valle-Inclán. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1966.

- Fernández Alonso, María del Rosario. Una visión de la muerte en la lírica española. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1971.
- Fernández-Merino, A. La danza macabra. Estudio crítico literario. Madrid: Gaspar, 1884.
- Fichter, William L. Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. México: El Colegio de México, 1952.
- Fletcher, Angus. Allegory. (The Theory of Symbolic Mode). Ithaca and London: Cornell University Press, 1964.
- Franco, Andrés. El teatro de Unamuno. Madrid: Insula, 1971.
- Franl, Paul. The Ghotic: Literary sources and interpretations through eight centuries. New Jersey: Princeton University Press, 1965.
- Furness, R. S. Expressionism. London: Methuen and Co., Ltd., 1973.
- Ganivet, Angel. Obras completas. Madrid: Aguilar S.A., 1961-1962.
- Garasa, Delfín Leocadio. "Seducción poética del sacrilegio en Valle-Inclán". Ramón M. del Valle-Inclán. 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967.
- Garaudy, Roger. Literature of the Graveyard. New York: International Publishers, 1948.
- García Martí, Victoriano. El Ateneo de Madrid (1835-1935). Madrid: Dossat, 1948.
- García Pavón, F. "Cenizas, primer drama de Valle-Inclán". Insula, XXI, 236-237 (July-August, 1966).
- Gassner, John. Directions in Modern Theatre and Drama. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1956.
- Gatti, José Francisco. "El sentido de Los cuernos de Don Friolera". Ramón M. del Valle-Inclán. 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967.
- Ghelderode, Michel. Teatro. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1961.
- Gil, Ildefonso. "Las 'víctimas inocentes' en Valle-Inclán". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).
- _____. "En la base del esperpento". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXXV, 224-225 (August-September, 1968).

- Gillispie, Gerald. "Rosa de papel". Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works. General Editor: A. N. Zahareas. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.
- Glicksberg, Charles I. Modern Literature and the Death of God. The Hague: Martinus Nijhoff, 1966.
- _____. The Tragic Vision in Twentieth Century Literature. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.
- Gómez Marín, José Antonio. La idea de sociedad en Valle-Inclán. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1967.
- _____. "Valle: estética y compromiso". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).
- Gómez de la Serna, Ramón. Obras completas. Barcelona: Editorial AHR, 1956.
- González, Pedro A. "Los cuernos de Don Friolera". La Torre (Rio Piedras, Puerto Rico), Vol. II, 48 (octubre-diciembre, 1954).
- González López, Emilio. El arte dramático de Valle-Inclán. Del decadentismo al expresionismo. New York: Las Américas Publishing Company, 1967.
- _____. "Doña Emilia Pardo Bazán y el naturalismo español en la narrativa: Los Pazos de Ulloa. La madre naturaleza y Un destripador de antaño y otros cuentos". Sin nombre (San Juan de Puerto Rico), Vol. VII, núm. 3 (octubre-diciembre, 1978).
- _____. "El Cuento de abril de Valle-Inclán: sus fuentes y su arte". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXXII, 3-4 (1966).
- _____. Galicia, su alma y su cultura. Buenos Aires: Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, 1954.
- _____. La insumisión gallega, mártires y rebeldes. Buenos Aires: Editorial Citania, 1963.
- _____. "El melodrama expresionista de Valle-Inclán y el extrañamiento dramático". Estudios escénicos. Cuadernos de investigación teatral (Barcelona), núm. 21 (septiembre 1976).
- _____. "Valle-Inclán y Curros Enríquez". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XI, 3-4 (1945).
- Goya, Francisco. The Disasters of War. New York: Dover Publications, 1967.

- Greenfield, Sumner. "Cuento de abril": Literary Reminiscences and Commonplaces". Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works. General Editor: A. N. Zahareas. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.
- _____. "Madrid in the Mirror: Esperpento de La hija del capitán". Hispania (Wisconsin), Vol. XLVIII, 2 (May 1965).
- _____. Valle-Inclán en transición: una brujería dialogada". La Torre (Río Piedras, Puerto Rico), Vol. XIII, 51 (September-December, 1965).
- Guerrero, Obdulio. "Sobre las Comedias bárbaras". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).
- Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. Barcelona: Juan Flors-Editor, 1961.
- _____. La imagen activa y el expresionismo dramático. Madrid: Ateneo, 1955.
- Gullón, Ricardo. "Realidad del esperpento". Insula (Madrid), Vol. XXXIII, 257 (April, 1968).
- _____, ed. Valle-Inclán Centennial Studies. Austin (Texas), 1968.
- Halls, W. D. Maurice Maeterlinck. A Study of His Life and Thought. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Hardison, Felicia. "Valle-Inclán and Artaud: Brothers under the Skin". Educational Theater Journal (Washington D.C.), Vol. XIX, 4 (December, 1967).
- Heidsieck, Arnold. Das Groteske und das Absurde in modernem Drama. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH., 1969.
- Herrero, Javier. "La sátira del honor en los esperpentos". Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works. General Editor: Anthony Zahareas. New York: Las Américas Publishing Company, 1968.
- Hinchliffe, Arnold P. The Absurd. London: Methuen and Co., Ltd., 1969.
- Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Los Angeles: University of California Press, 1965.
- Huysmans, J. K. Against Nature. Baltimore: Penguin Books, 1968.
- Ilie, Paul. "The Grotesque in Valle-Inclán". Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works. Las Américas Publishing Co., 1968.

- Jarry, Alfred. Ubu Roi, Drama en cinq actes en prose. Paris: Editions du Mercure de France, 1896.
- Joyce, James. Ulysses. Paris: Shakespeare and Company, 1922.
- Kafka, Franz. The Metamorphosis. New York: Shocken Books, 1977.
- Kayser, Wolfgang. The Grotesque in Art and Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Kramer, Heinrich and James Sprenger. Malleus Maleficarum. New York: Dover, 1971.
- Kurtz, Leonard P. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. New York: Columbia University Press, 1934.
- Lima, Robert. An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Libraries, 1972.
- _____. "Melodramas for Puppets and Playlets for Silhouettes: Four Stageworks by Valle-Inclán". Modern Drama (Lawrence), Vol. XIII, 4 (February, 1971).
- Lovecraft, Howard Philips. Supernatural Horror in Literature. New York: Dover Publications Inc., 1973.
- Lyon, J. E. "Valle-Inclán and the Art of the Theatre". Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool), Vol. XLVI (April, 1969).
- Madrid, Francisco. La vida activa de Valle-Inclán. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.
- Maillefert, Alfredo. "El diabolismo de Valle-Inclán". Universidad (México D.F.), Vol. I, 1 (1936).
- March, María Eugenia. Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Castalia, 1969.
- Marías, Julián. Miguel de Unamuno. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1971.
- Marie, Gisele. Le Théâtre Symbolist. (Ses Origines - Ses sources, pioniers et réalisateurs). Paris: Editions A.-G. Nizet, 1973.
- Martín Santos, Luis. Tiempo de silencio. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965.
- Martínez Mediero, Manuel. Teatro difícil. Madrid: Escelicer, S.A., 1971.
- Martínez Risco, Sebastián. "Raiz galega da obra de Valle-Inclán". Grial (Vigo), 16 (April-May-June, 1967).

- Martínez Ruiz, José. Obras completas. Madrid: R. C. Raggio, 1919-23.
- Marrast, Robert. "Algunas llaves para Divinas palabras". Primer Acto (Madrid), 46 (1963).
- _____. "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de otoño". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).
- Matilla Rivas, Alfredo. Las 'Comedias bárbaras': historicismo y expresionismo dramático. Madrid: Anaya, 1972.
- Maturín, Charles R. Melmoth The Wanderer. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961.
- McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. New York: McGraw-Hill, Inc., 1972.
- Michelet, Jules. Satanism and Witchcraft. New York: The Citadel Press, 1939.
- Miranda, Sebastián. "Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán". Insula (Madrid), 199-200 (Julio-agosto, 1966).
- Miró, Emilio. "Realidad y arte en Luces de bohemia". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).
- Mirsky, D. S. A History of Russian Literature. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- Molina, Tirso de. Obras dramáticas completas. Madrid: Aguilar, S.A., de ediciones, 1952.
- Mullert, Werner. "Dances Macabres en Castille et en Catalogne". Revue Hispanique, LXXXI (1933).
- Muñiz, Carlos. El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1969.
- Nenzini, Gino. "Gli esperpentos (a proposito del teatro de Valle-Inclán)". Letterature Moderne (Bologna), Vol. I (Jan. Feb., 1959); Vol. IX, 3 (May-June, 1959).
- Nieva, Francisco. Teatro furioso. Madrid: Akal y Ayuso editores, 1975.
- Olson, Elder. Tragedy and the Theory of Drama. Detroit: Wayne State University Press, 1961.
- Onís, Federico. Antología de la poesía española e hispanoamericana. New York: Las Américas Publishing Co., 1961.

- Ortega, José. "Luces de bohemia y Tiempo de silencio: Dos concepciones del absurdo español". Cuadernos Hispanoamericanos, núm 317 (noviembre, 1976).
- Ortega y Gasset, José. España invertebrada. Madrid: Colección El Arquero, Revista de Occidente, S.A., 1967.
- Otero Pedrayo, Ramón, ed. Historia de Galicia. Buenos Aires: Editorial NÓS, 1962.
- Otero Seco, Antonio. "Sobre Valle-Inclán y el esperpento". Asomante (San Juan), Vol. XX, 2 (April-June, 1964).
- Pardo Bazán, Emilia. Obras completas. (Novelas y cuentos). Madrid: Aguilar, S.A., 1964.
- _____. Un destripador de antaño y otros cuentos. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1975.
- Pérez de Ayala, Ramón. "Valle-Inclán dramaturgo". Las máscaras. Buenos Aires: Colección Austral, 1944.
- Pérez Galdós, Benito. Obras completas de Don Benito Pérez-Galdós. Madrid: Aguilar S.A., de ediciones, 1963.
- Pérez Minik, Domingo. Debates sobre el teatro español contemporáneo. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones? 1953.
- _____. Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.L., 1961.
- Poe, Edgar Allan. Poe's Tales of Mystery and Imagination. New York: Dutton, 1966.
- _____. Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe. New York: Doubleday and Company Inc., 1966.
- Posse, Rita. "Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán". Cuadernos Hispanoamericanos, Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).
- Praz, Mario. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Firenze: Biblioteca Sansoni, 1969.
- Pushkin, Aleksandr S. The Complete Prose Tales of Aleksandr S. Pushkin. New York: W. W. Morton, 1966.
- Quevedo, Francisco de. Obras completas. Madrid: Aguilar, S.A., 1960.
- Quiroga, Horacio. Cuentos de amor, de locura y de muerte. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada, 1917.

- Ramón y Cajal, Ramón. Obras literarias completas. Madrid: Aguilar, S.A., de ediciones, 1950.
- Rea, Joy. "Theatre done with mirrors". Theatre Arts (New York), Vol. XXXVII (August, 1953).
- Reyes, Alfonso. Obras completas de Alfonso Reyes, IV. México, D.F.: Letras Mexicanas-Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Ridge, George Ross. The Hero in French Decadent Literature. Atlanta: University of Georgia Press, 1961.
- Risco, Antonio. La estética de Valle-Inclán en los "esperpentos" y en el "Ruedo ibérico". Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966.
- Risco, Vicente. Historia de Galicia. Editor: R. Otero Pedrayo. Buenos Aires: Editorial Nós, 1962.
- Rivas Cherif, Cipriano. "Apunte de crítica teatral: la Comedia bárbara de Valle-Inclán". España (Madrid), núm. 409 (Febrero 16, 1924).
- _____. "Los artistas y la revolución". El Sol, 3 de septiembre de 1920.
- Robbins, Russell Hope. The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology. New York: Crown Publishers, Inc., 1959.
- Rubia Barcia, José. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936). Los Angeles: University of California Press, 1960.
- _____. "España y Valle-Inclán. Génesis, desarrollo y significado del 'esperpento'". Universidad de la Habana - Publicación bimestral (Havana), Vol. XV, 89-90 (1950).
- _____. "The esperpento: A New Novelistic Dimension". Editor: Ricardo Gullón. Valle-Inclán Centennial Studies. Texas: The University of Texas, 1968.
- _____. "Valle-Inclán y la literatura gallega". Revista Hispánica Moderna (New York), Vol. XXI, 2 (1955); 3-4 (1955).
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Siglo XX. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1975.
- Sade, Donatien-Alphonse-François de. Oeuvres completes. Paris: Tete de Fevilles, 1973.
- Saillard, Simone. "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán". Bulletin Hispanique, LVIII (1955).

- Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris: Editions Gallimard, 1946.
- Salinas, Pedro. Literatura Española Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1970.
- Sanz Cuadrado, María Antonia. "Flor de santidad y Aromas de leyenda. Estudio comparativo". Cuadernos de Literatura Contemporánea (Madrid), 18 (1946).
- Sartre, Jean-Paul. Existentialism. New York: Philosophical Library, 1949.
- Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965.
- Segura, Florencio. "Los esperpentos de Valle-Inclán". Razón y fe (Madrid), CLXXIV, Tome 826 (5 de noviembre 1966).
- Segura Covasi, R. "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán". Clavileño (Madrid), Año 7, núm. 38 (1956).
- Serrano Anguita, Francisco. "Pequeña historia de grandes personajes". Pueblo (Madrid), 18 de diciembre de 1967.
- Sobejano, Gonzalo. Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán). Madrid: Gredos, S.A., 1967.
- _____. "Luces de bohemia, elegía y sátira". Papeles de Son Armadans (Palma de Mallorca), Vol. XLIII, CXXVII (October, 1966).
- _____. "Valle-Inclán frente al realismo español". Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works. General Editor: A. N. Zahareas. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.
- Sokel, Walter. The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature. California: Stanford University Press, 1959.
- Speratti-Piñero, Emma S. El ocultismo en Valle-Inclán. London: Tamesis Books Limited, 1974.
- Summers, Montague. The Gothic Quest; A History of the Gothic Novel. New York: Russell and Russell, 1964.
- Taylor, Una. Maurice Maeterlinck. A Critical Study. New York: Kennikat Press, Inc., 1968.
- Tenreiro, Ramón María. "Romance de lobos". La Lectura (Madrid), Vol. VIII, 1 (1908).

- Thomson, Philip. The Grotesque. London: Methuen and Co., Ltd., 1972.
- Toledano, Jerónimo. "Ligazón". Clavileño (Madrid), núm. 7 (Enero-febrero, 1951).
- Tonelli, Franco. L'esthétique de la cruauté. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1972.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Historia y actualidad de dos piezas de Valle-Inclán". Insula (Madrid), Vol. XVI, 176-177 (July-August, 1961).
- _____. Teatro español contemporáneo. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1957.
- Unamuno, Miguel de. Obras completas. Madrid: Aguilar, S.A., 1961.
- Varela, José Luis. "El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán". Cuadernos de Estudios Gallegos (Santiago de Compostela), Vol. XXII, 66 (1967).
- Varela Jácome, Benito. "Teoría del esperpento". Cuadernos de Estudios Gallegos (Santiago de Compostela), Vol. XXI, 65 (1966).
- Varma, Devendra P. The Gothic Flame. New York: Russell and Russell, Inc., 1966.
- Vicens Vives, J. Historia de España y América. Barcelona: Editora Vicens Vives, 1961. Tomo V.
- Vicetto, Benito. Los Hidalgos de Monforte. (Historia caballerseca del siglo XV). La Coruña: Andrés Martínez Editor, 1903.
- Weinstein, Leo. The Metamorphosis of Don Juan. New York: AMS Press, Inc., 1967.
- Weiss, Auréliu. "The Theatrical World of Michel de Ghelderode". Tulane Drama Review, núm. 1 (Fall, 63).
- Wiegman, Neal A. Leer es ver volver. Un enfoque crítico del cuento hispánico. New York: Van Nostrand Co., 1973.
- Wilson, Colin. The Outsider. New York: Dell Publishing Co., 1956.
- Wyers Weber, Frances. "Luces de bohemia and the Impossibility of Art". Modern Languages Notes (Baltimore), Vol. LXXXII, 5 (December 1967).
- Zahareas, Anthony N. Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works. (General Editor). New York: Las Américas Publishing Co., 1968.

Zamora Vicente, Alonso. "En torno a 'Luces de bohemia'". Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Vol. LXVII, 199-200 (July-August, 1966).

_____. La realidad esperpéntica. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1969.

Zorrilla, José. Don Juan Tenorio. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1951.

Zuckmayer, Carl. The Captain of Kopenick. London: G. Bles, 1932.

Zugasti, Julián. El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas. Madrid: T. Fortanet, 1876-80.