VALLE-INCLÁN Y EL FIN DE SIGLO



Edición a cargo de

LUIS IGLESIAS FEIJOO
MARGARITA SANTOS ZAS
JAVIER SERRANO ALONSO
AMPARO DE JUAN BOLUFER

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Valle-Inclán y el Fin de Siglo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 100



Valle-Inclán y el Fin de Siglo

Congreso Internacional

Santiago de Compostela,
23-28 de octubre de 1995

Edición a cargo de
LUIS IGLESIAS FEIJOO, MARGARITA SANTOS ZAS,
JAVIER SERRANO ALONSO, AMPARO DE JUAN BOLUFER

1997

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONGRESO INTERNACIONAL DE VALLE-INCLÁN Y EL FIN DE SIGLO (1995. Santiago de Compostela)

Valle-Inclán y el Fin de Siglo : Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995 / edición a cargo de Luis Iglesias Feijoo...[et al.]. — Santiago de Compostela : Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997. — 517 p. ; 24 cm. — (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 100). — D.L.C. 1547-1997. — ISBN 84-8121-651-8

1. Valle Inclán, Ramón del-Congresos. I. Iglesias Feijoo, Luis, ed. lit. II. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed. III. Serie IV. Título

860 Valle-Inclán (063)

A edición deste libro conta coa
colaboración económica do
Consorcio da Cidade de Santiago

© Universidade de Santiago de Compostela, 1997

Edita
SERVICIO DE PUBLICACIÓNS
E INTERCAMBIO CIENTÍFICO
Campus Universitario

Ilustración da cuberta
ARTURO SANTOS ZAS

Imprime
IMPRENTA UNIVERSITARIA
Pavillón de Servicios
Campus Universitario

ISBN: 84-8121-651-8

Dep. Leg.: C-1547-1997

Índice

Presentación. Un congreso en Santiago

Luis Iglesias Feijoo; Margarita Santos Zas; Javier Serrano Alonso; Amparo de Juan Bolufer 9

I. Palabras de apertura del Congreso

Luis Iglesias Feijoo 13

II. Ponencia Inaugural 17

Fernando Lázaro Carreter. De Valle de la Peña a Valle-Inclán 19

III. Modernismo y Fin de Siglo 37

Hans Hinterhäuser. Valle-Inclán, autor de Fin de Siglo 39

Francisco Abad. 1902 y la *Edad de Plata* de la cultura española 51

Javier Serrano Alonso. La poética modernista de Valle-Inclán 59

IV. Bohemia y literatura 83

Manuel Aznar Soler. Bohemia, dandysmo y literatura en Valle-Inclán hacia 1900 85

Robert Lima. Valle-Inclán entre dos siglos: del "hombre viejo" al "hombre nuevo" 105

José A. Ponte Far. Valle-Inclán, personaje literario 125

V. Narrativa breve de Valle-Inclán: de *Femeninas* a *Jardín Umbrío* 131

Luis T. González del Valle. Aspectos de la modernidad en la ficción breve de Valle-Inclán 133

Eliane Lavaud-Fage. El paratexto en las novelas cortas de Valle-Inclán 165

Cristina Patiño Eirín. El horizonte modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán y la estética pardobazaniana de Fin de Siglo 177

Dianella Gambini. Polisemia lingüística y ambigüedad textual en *Octavia Santino*. Reflexiones para una traducción al italiano 187

Veronica Orazi. La vida interior de *Tula Varona:* las variantes, el proceso evolutivo 203

Carmen Luna Sellés. Los cuentos fantásticos de Valle-Inclán y la narrativa breve hispanoamericana de Fin de Siglo 227

Paloma Andrés Ferrer y Miguel Jiménez Molina. El vampirismo, mito decadente en *Jardín Umbrío* y *Flor de Santidad* 237

Fernando Bartolomé Benito. El primer Valle: epítome de tópicos decadentistas. El satanismo en *Jardín Umbrío* 257

VI. Novelas de Valle-Inclán (1900-1905) 263

Sonatas

José Luis Varela. El anacromismo deliberado de Bradomín 265

Lily Litvak. El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la *Sonata de Primavera* de Ramón del Valle-Inclán 279

Carmen Becerra. Bradomín: entre Don Juan, Casanova y el genio de Valle-Inclán 297

María Requeijo Pernas. El dandismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán como símbolo de la rebeldía de Fin de Siglo 305

Gabriel Iglesias Morales. El ritmo en la prosa del Valle-Inclán: Las *Sonatas*. 321

Flor de Santidad

Valle-Inclán y el sincretismo literario. *Flor de Santidad* (1904). Dru Dougherty 341

Dolors Sabaté Planes. El tratamiento de lo gallego en la traducción alemana de *Flor de Santidad* 355

La Cara de Dios

Catalina Míguez Vilas. La génesis literaria de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán 361

MATILDE TEJEDERAS RODRÍGUEZ. Valle-Inclán a través de la novela popular: *La Cara de Dios* 373

VII. Teatro de Valle-Inclán (1899-1906) 383

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ. Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán . . . 385

JEAN-MARIE LAVAUD. *Cenizas* en el marco del teatro europeo 411

CARMEN PRADOS ANAYA. El tratamiento del espacio en el ciclo de *Octavia Santino* 433

ANTONIO GAGO RODÓ. 1903, Manuel Bueno y Valle-Inclán adaptan *Fuente Ovejuna* 447

PAULA CARBALLEIRA CABANA. La presencia de lo sensorial en las acotaciones de *El Marqués de Bradomín*. Implicaciones dramáticas . . 475

VIII. Valle-Inclán y Galicia 485

XESÚS ALONSO MONTERO. Dúas presencias galegas no primeiro Valle-Inclán: O Banquete de Conxo e Manuel Murguía 487

ANTÓN RISCO. A procura da Idade de Ouro (Galicia na obra de Valle-Inclán) 507


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PRESENTACIÓN

Un congreso en Santiago

En 1995 se cumplieron cien años de la publicación de *Femeninas,* primer libro editado por Ramón del Valle-Inclán. Al grupo de investigación, que en la Universidad de Santiago de Compostela se centra en el estudio de este autor, le pareció tentadora la efeméride para convocar una reunión de trabajo que fuera ocasión de acercarse a sus obras iniciales y al paso poner de relieve sus relaciones con las corrientes del tiempo. Nació así el proyecto de celebrar el Congreso "Valle-Inclán y el Fin de Siglo".

De la oportunidad de la idea dan cuenta tanto la unánime y generosa respuesta de los especialistas invitados a participar, como el elevado número de los interesados en asistir a una reunión de esta índole, que sobrepasaron los cuatro centenares. Desde el principio se había contado con la posibilidad de publicar un libro de Actas que recogiera las intervenciones; después de celebrado el Congreso, la edición se reveló ineludible, a fin de que no se perdieran aportaciones tan significadas como las que finalmente encuentran acogida hoy en el presente volumen.

En él se incluyen tanto el texto de las sesiones plenarias, encargadas *ex profeso,* como el de las comunicaciones más breves presentadas por iniciativa particular, que aquí hallan mayor espacio que el de los veinte minutos a que debieron reducirlas sus autores al proceder a su exposición pública. Todas ellas se distribuyen según el tema abordado a fin de asegurar la coherencia del conjunto, siendo las primeras las encargadas de abrir cada apartado. Así, tras la ponencia de inauguración confiada a don Fernando Lázaro Carreter, se abren las secciones sucesivamente consagradas a "Modernismo y Fin de Siglo", "Bohemia y Literatura",

"Narrativa breve de Valle-Inclán", "Novelas" y "Teatro", para cerrar el volumen con una sección sobre "Valle-Inclán y Galicia".

El Congreso se inauguró el 23 de octubre de 1995 en una sesión que contó con la intervención del Presidente de la Xunta de Galicia, don Manuel Fraga Iribarne, y la presencia del Conselleiro de Educación y Ordenación Universitaria, don Juan Piñeiro Permuy, del Rector de la Universidad, don Darío Villanueva Prieto, y del Decano de la Facultad de Filología, don Emilio Montero Cartelle. En dicha jornada inaugural se pronunciaron en nombre de la comisión organizadora las palabras de bienvenida que figuran a continuación, y en la que se expresa la obligada gratitud a todas las Instituciones y Entidades que hicieron posible con su ayuda la celebración del Congreso, y que debe entenderse que se repite ahora.

Las sesiones continuaron a lo largo de toda la semana, con un desplazamiento el miércoles 25 hasta el Pazo de Mariñán de la Diputación coruñesa, cuya generosa acogida permitió unas horas de asueto, que terminaron al regreso con la visita a la tumba del escritor en Boisaca. El viernes 27 pudimos contemplar una muy completa exposición de ediciones de la obra de Valle en la Biblioteca Universitaria de Fonseca, cuya Dirección puso a la vista de los congresistas sus ricos fondos de esta materia —sumados a los proporcionados desde la Biblioteca de la Facultad de Filología y con algún precioso complemento debido al Museo de Pontevedra—. Gracias sean dadas al personal de todos estos Centros.

En fin, la clausura nos trasladó el sábado 28 hasta Vilanova de Arousa, la tierra natal de Valle, donde la sesión académica se completó con un recorrido por sus rúas que nos llevó hasta los restos del pazo en que nació y que finalizó con un almuerzo con que agasajó al Congreso el Concello de la villa, siempre preocupado en dar realce a la figura de su más preclaro hijo. Al cabo, ya de vuelta a Santiago, aún hubo ocasión de ascender a la cumbre de Monte Lobeira, desde donde tuvimos ocasión de contemplar con visión de altura la extensión del valle hasta el mar.

La impronta del paisaje del Salnés no puede perdurar en estas páginas; en ellas se acoge en cambio lo que significaron las contribuciones de los estudiosos a un mayor y mejor conocimiento de su obra. En vísperas del centenario de 1898, que dio nombre a toda una generación, aquí se encuentran tanto excelentes balances y puestas al día de lo que sabemos como nuevas indagaciones y perspicaces apuntes acerca de por dónde deben ir las investigaciones futuras. Quede constancia de que desde el principio fue decisión de los miembros de la Comisión organizadora no encargar ninguna sesión plenaria a miembros del propio Departamento compostelano de Filología española, ni, por supuesto, asumirla ellos mismos; algunos, en cambio, presentaron comunicaciones, como lo hicieron asimismo Doctorandos y Licenciados que colaboraron muy eficazmente al desarrollo de las sesiones.

En fin, debe señalarse que la edición de estas Actas ha sido posible por la colaboración del Consorcio de Santiago, así como por la pericia del personal del Servicio de Publicaciones de la Universidad.

LUIS IGLESIAS FEIJOO
MARGARITA SANTOS ZAS
JAVIER SERRANO ALONSO
AMPARO DE JUAN BOLUFER

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PALABRAS DE APERTURA DEL CONGRESO

Luis Iglesias Feijoo

Inauguramos hoy el Congreso Internacional "Valle-Inclán y el Fin de Siglo". La acogida extraordinaria que su convocatoria ha tenido quizá me sirva para evitar ahora cualquier glosa acerca de la importancia de la figura del escritor conmemorado. Permítaseme, pues, que en pocos minutos dé tan sólo breve cuenta de los objetivos que nos han movido a los organizadores, en cuyo nombre hablo.

1895 fue el año en que apareció publicado en la Imprenta y Comercio de Andrés Landín, de Pontevedra, el primer libro de un joven escritor que no llegaba a los treinta años y que se firmaba Ramón del Valle-Inclán: *Femeninas (Seis historias amorosas).* Desde entonces, una vida entregada con consagración de asceta al ejercicio de la pluma, siempre a la búsqueda de la obra perfecta de arte literario, ha hecho que su figura fuese creciendo de manera ininterrumpida hasta su muerte en 1936.

Luego, tras el leve purgatorio que todo autor atraviesa al morir y que en su caso se redujo a no más de veinte años, en los que, pese a todo, se le siguió leyendo, su talla de escritor ha alcanzado reconocimientos que hace poco habrían resultado sorprendentes. Hoy podemos decir que su obra no sólo ha atraído la atención de los estudiosos españoles, sino que cada vez más, en Simposios y Congresos, en volúmenes colectivos o en monografías individuales, hispanistas de todas las partes del mundo fijan su atención en este otro "manco sano" y "famoso todo", que para algunos está adquiriendo el grado de representatividad en la época moderna que Cervantes, el autor de esas palabras, tiene para la era clásica.

No falta quien considere que nos las habemos con el autor más importante de las letras españolas de los últimos trescientos años. Como botón de muestra, recordaré que un estudioso no específicamente dedicado a la filología, como el historiador Juan Pablo Fusi, en un artículo de hace algo más de un mes, a la hora de designar a una figura como la personalidad más eminente de nuestro siglo, decía que, en punto a pura genialidad, por encima de Unamuno, Juan Ramón o Lorca, de Falla, Gaudí, Picasso o Miró, él señalaría a Valle-Inclán. Y fuera del círculo de estudiosos y especialistas, cualquiera puede ver cómo las ediciones de Valle-Inclán se suceden ininterrumpidamente, y cómo es leído hoy por la juventud, testimonio palmario de la vigencia de un autor.

Y su talla de gigante no sólo es vista ahora en su insobornable dimensión hispánica. Cada vez son más, a una u otra orilla del Atlántico, los que insisten en la necesidad de entender a nuestro autor como representativo de una modernidad que no sólo se relaciona con el Modernismo hispanoamericano, sino con lo que este término significa en el terreno de la cultura anglosajona.

¿Cómo íbamos en Santiago de Compostela y en su Universidad a permanecer impasibles ante la celebración de este centenario? Porque la dimensión universal de la producción de Don Ramón tiene unas raíces sin las que es imposible entenderla, y esas raíces están aquí, en Galicia.

Ya lo señalaba en aquel primer libro cuya aparición ahora conmemoramos el autor del prólogo, nada menos que Manuel Murguía, que encontraba en las narraciones de su joven amigo "un encanto original, entre fácil y risueño aunque un tanto malicioso, propio de la manera de ser de su pueblo".

De forma más elaborada lo apuntaba su fraternal Alfonso Rodríguez Castelao, en una conferencia de 1939, "Galicia y Valle-Inclán", transida aún de la emoción por su muerte. Al evocar la existencia de una división en dos ramas de la creación literaria en Galicia en el siglo XIX, una encarnada por Rosalía, la otra por la Pardo Bazán, recordaba Castelao: "Y en el fragor de la controversia surge un gallego extrordinario —mitad pueblo, mitad señorío— y su voz calma las ansias divergentes. Se llama Don Ramón del Valle-Inclán, hijo del renacimiento literario de Galicia y el mejor artista de la España contemporánea".

"Don Ramón del Valle-Inclán pertenecía a Galicia", recordaba el autor de *Os dous de sempre;* "era un hidalgo. Un hidalgo gallego. O más concretamente: un hidalgo de la ría de Arosa. Y los hidalgos arosanos son [somos, venía a decir] la flor de la locura gallega". Al evocar el paisaje que ambos compartieron ("Don Ramón era gallego, como yo. Era de la Ría de Arosa, como yo"), descubre la profundidad con que la tierra ha moldeado el espíritu del autor de las "Comedias Bárbaras". Y termina:

> Notaréis en este ensayo un propósito irreprimible de identificar a Don Ramón del Valle-Inclán con la tierra que le dio el ser; pero el propósito es justo, porque ninguna de las grandes figuras gallegas que florecieron fuera del medio nativo... fue tan leal al espíritu de su país... Era gallego por la lengua, el estilo y el ritmo de su voz musical. Cierto que apenas escribió en nuestro idioma materno; pero su romance maravilloso es el resultado de traducir literalmente del gallego al castellano... Don Ramón fue el mejor artista que parió Galicia.

Quien ahora les habla, al editar con atención sus *Divinas palabras,* ha podido constatar hasta qué punto es certera la idea de Castelao, en léxico como en morfología, en sintaxis como en una menos definible, pero profundísima penetración en el espíritu de un pueblo.

Pero dentro de Galicia, y aparte de la vinculación estética con las tierras del Salnés, que veremos también en este Congreso, resalta por encima de todo la impronta de Compostela. Y por eso teníamos que convocar aquí este Congreso. En 1912 ya había visto Rubén Darío, en una página que escribió sobre Don Ramón, y que no dejó de ser leída por éste: "Como Galicia ha sido una de las regiones santuarios del mundo, tiene una inmensidad de infinito flotante y de religiosidad imperante en que podía bien anclar este fundamental artista. Todo eso legendario de Compostela ... está en la obra de Valle-Inclán".

Y el propio Don Ramón, en su "Breviario de estética", nos dejó labrada la mejor imagen posible de nuestra ciudad:

> De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno, es Santiago de Compostela. La ciudad de las conchas acendra un aroma piadoso como las rosas que en las estancias cerradas exhalan al marchitarse su más delicada fragancia. Rosa mística de piedra, flor románica y tosca, como en el tiempo de las peregrinaciones conserva una gracia ingenua de viejo latín rimado ... En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo. No parece antigua, sino eterna... Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso.

Esa vocación de definitiva quietud, que supera y vence al tiempo, le llevó a buscar refugio en Compostela para morir. Y así fue enterrado en Boisaca, adonde iremos a visitarlo en su descanso, si todo sale según lo previsto.

¿Cómo no íbamos a convocar un Congreso que fuera ocasión para hablar de él y del tiempo de sus orígenes, ese Fin de Siglo que resulta tan próximo y, a la vez, tan lejano desde este nuestro propio final de centuria?

Al efecto, limitamos el campo a un primer periodo de su obra, fijado no arbitrariamente en 1906, y acudimos a los mejores especialistas en la materia. Todos, prácticamente sin excepción, atendieron entusiastas la llamada y por eso están hoy aquí, desde Madrid y Texas, desde Barcelona y Viena, desde Dijon y Pennsylvania, desde Zaragoza y Colorado, desde California y Canadá. A todos ellos, nuestras más rendidas gracias. Las cuales han de extenderse a los que decidieron también acompañarnos como autores de comunicaciones o como simples asistentes, interesados todos en la obra del gran Don Ramón.

Un acontecimiento de estas características no puede realizarse sin la ayuda de muchas Instituciones y de las personas que las representan. Debo, pues, rendir tributo a todas ellas, comenzando por la Xunta de Galicia, con su Presidente a la cabeza, y seguida por las Consellerías de Educación e Ordenación Universitaria, en sus Direcciones Generales de Universidades e Investigación y Política Lingüística, y la Consellería de Cultura y su Dirección Xeral de Cultura, así como por la Secretaría Xeral de Turismo. Debo evocar la colaboración del Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica, así como la ayuda santiaguesa, encarnada en su Concello y en el Consorcio de Santiago, y a la Diputación coruñesa, así como me complace subrayar el interés del Concello de Vilanova de Arousa por mantener la vinculación con todo lo que se haga por su hijo más ilustre. No puedo olvidar la disponibilidad siempre cordial de Ediciós do Castro y de su director. Pero quisiera, en fin, terminar expresando mi satisfacción por la disposición incondicional que en todo momento encontré en la Universidad, tanto en la persona del Rector, mi amigo de tantos años, como en la del Vicerrector que asume las cuestiones relacionadas con el Quinto Centenario de la Institución, en cuyo marco temporal se celebran las actividades de este Congreso, así como en el Decanato de mi Facultad. Es un orgullo colectivo el que todos debemos sentir y en nombre de todos expreso las más sinceras gracias a cuantos, desde cualquier nivel de las instancias citadas, y ya que no cabe nombrarlos individualmente, han contribuido a hacer realidad este Congreso. Que sus frutos sean provechosos y la convivencia estos días lo más agradable posible. Muchas gracias.

II. Ponencia Inaugural

FERNANDO LÁZARO CARRETER

De Valle de la Peña a Valle-Inclán

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DE VALLE DE LA PEÑA A VALLE-INCLÁN

Fernando Lázaro Carreter
Real Academia Española

Como todo lector sabe, en *Femeninas,* el manojo de breves relatos con que Valle-Inclán comparecía en la escena literaria hace cien años, figuraba como pieza singular un breve relato, *La Niña Chole,* que maravillosamente modificado y ampliado, se integrará ocho años después en la *Sonata de Estío.* En el tiempo que media entre las dos versiones del impresionante episodio, es decir, entre 1895 y 1903, se había consumado la derrota militar española ante los Estados Unidos, precedida de una vocinglería jactanciosa, y seguida del anonadamiento humillado que produjo el desastre.

Se ha señalado muchas veces la ausencia en Valle de reacciones semejantes a las de otros escritores de la época. En el cuento *La Niña Chole*[1], el narrador dice haber embarcado en un puerto "de las Antillas españolas"; el barco es el *Dalila,* y viajan pasajeros que le irritan vivamente. Oigámoslo: "Por todas partes asomaban rostros pecosos y bermejos, cabellos azafranados y ojos perjuros. ¡Yanquis en el comedor; yanquis en el puente; yanquis en la cámara! ¡Cualquiera tendría para desesperarse!... Por no ver aquella taifa de usureros yanquis, apenas salía de mi camarote". Una página más adelante, insiste: "Por huir del enojo que me causaba la compañía de los yanquis, decidíme a desembarcar". Y, en efecto, realiza una breve y peligrosa excursión por el interior de Yucatán, durante la cual, en el comedor de un hotel, ve a la hermosa y bravía criolla a quien sus criados llaman Chole.

1 Valle lo fecha en París, en 1893; deberá, pues, aguardar dos años para ver la luz en el volumen cuyo centenario celebramos.

Habiendo regresado a bordo con el recuerdo de la impresionante mujer, y estando a punto de reanudar su viaje el *Dalila,* llega ella en un esquife. Volverá a verla durante la comida "sonriendo a un señorón yanqui" que provoca en el narrador un súbito e intrascendente ataque de celos. Aún ha de verlo una vez más; en el desembarco en Veracruz, a su lado, "hombro con hombro, estaba el judío yanqui de la barba roja y perjura". El cuento de *Femeninas* acaba ahí.

No cabe duda de que es el autor, además del narrador, quien expresa tan honda aversión a los norteamericanos. Y eso que aún falta algún tiempo para que llegue la confrontación del 98. De sólo existir este texto de *La Niña Chole* en *Femeninas,* deberíamos interpretar que esos abominables yanquis del relato polarizan el odio de Valle a los Estados Unidos, los cuales están instigando las insurrecciones cubanas desde tiempo atrás. Y de esa manera, tendríamos un pretexto nada desdeñable para instalarlo en el redil común de regeneracionistas y noventayochistas, donde los clasificadores de almas, devotos de las generaciones, no aciertan a encajarlo. Valle-Inclán antiyanqui: algo es algo.

Pero he aquí que el *Maine* saltó por los aires, y la armada de la joven nación infligió una violenta derrota a la nuestra; se habían multiplicado infinitamente, por tanto, los motivos de aversión a los Estados Unidos. Cabía esperar que la suya hubiese aumentado o, por lo menos, se hubiera mantenido. Pero, ¿qué ocurre? En 1903, es decir, sólo un lustro después del desastre, publica la *Sonata de Estío,* que absorbe, como he dicho, el breve relatos de *Femeninas.* Y misteriosamente, todas las alusiones insultantes para los yanquis han sido suprimidas: ni una alusión se hace a ellos.

En esa *Sonata,* en 1903, el narrador (es ya el marqués de Bradomín, que, por cierto, ha embarcado en Londres porque ya no había Antillas españolas donde embarcar) no desata su inquina contra los yanquis, sino contra los "sajones". Es dudoso si con este adjetivo alude a ingleses o a alemanes. Pero practicando un tipo de economía creativa muy frecuente en él, para vituperar a los sajones se sirve del mismo texto empleado en *Femeninas* contra los gringos: total, rubios por rubios. La cubierta del *Dalila* por donde, en *Femeninas,* pululaba la insufrible "taifa de usureros americanos", está poblada ahora, en la *Sonata de Estío,* de "herejes y mercaderes" también de "ojos perjuros y barbas de azafrán". Con enorme furor, añade esta glosa: "La raza sajona es la más despreciable de la tierra". Ante ella, prosigue, "he sentido un nuevo matiz de vergüenza: la vergüenza zoológica". La "taifa de usureros yanquis" se ha mutado en "taifa luterana". Y la primera visión de Chole no lo herirá en el prosaico comedor de un hotel, sino entre los prestigiosos palacios y templos arruinados de Tequil. Ya no la acompaña yanqui alguno; sólo criados y esclavos. A partir de ese momento de la narración, no hay más alusiones a pasajeros desagradables; sólo va a contar el violento amor del marqués y Chole, y el tormentoso incesto entre ella y su padre, que no estaban aún en *Femeninas.* Si

el odio patriótico a los norteamericanos se manifestaba en *La Niña Chole* de *Femeninas,* es decir, en 1895, ha dejado de mostrarse en la Niña Chole de la *Sonata* sólo ocho años después, con la guerra de Cuba por medio. Valle parece no estar comprometido con guerras ni con nada que no sea su propia carrera de escritor.

Es ese período fascinante, por enigmático, de su vida, que media entre los primeros pasos creadores previos a la primera *Sonata,* la de Otoño, de 1902, el que vamos a escrutar durante unos minutos, incidiendo en una cuestión de permanente seducción para la crítica, sorprendida por la rapidez con que el autor "se hace", digámoslo así, sin que se vea bien cómo. Después, el problema de las mutaciones no hará más que crecer por la aptitud de Valle para cambiar. Porque éste va a ser un rasgo bien visible de su personalidad literaria, el de estar en casi permanente mutación. Lo cual no ocurre, ni mucho menos, en el caso de los otros escritores que componen la ya tópica (hasta la náusea) "generación del 98". El arte de Valle desconcierta desde sus orígenes mismos, por las mudanzas en la intervención y en el estilo; también por su comportamiento personal. Nada similar puede observarse en Unamuno, Baroja o "Azorín", que arrancan sus respectivas carreras con un paso en contenidos y lenguaje cuya variación, si existe, es mucho menos perceptible. Y es que sus musas son castas y tenaces. La de Valle-Inclán, lo sabemos bien, cambia el paso, muda el compás, y, si la ocasión lo pide, se cimbra con ringorrango de tango, según la famosa acotación. Al mostrarse tan versátil como puedan serlo Picasso, Falla o Lorca, está exhibiendo su más clara patente de modernidad. Modernidad superadora del Modernismo, como hoy suele postularse por algunos investigadores, entre los cuales, particularmente brillantes y persuasivos, se encuentran algunos maestros de esta Casa[2].

Valle-Inclán, en su plenitud, gustaba declarar que no tuvo nunca vocación de escritor, y que si entró en la liza literaria fue para probar cómo aquello era fácil, ya que él sabía escribir mejor que los afamados. Se trataba de un alarde, porque las excavaciones en la arqueología valleinclanesca han dado con escritos suyos fechados desde 1888. Los dos que se conocen de ese año, es decir, de los veintidós de su edad, fueron publicados en la revista compostelana *Café con gotas.* La mayoría de los restantes, aparte los aparecidos en Méjico, vieron la luz en revistas o diarios de Madrid y de Barcelona, lo cual, imagino, y más aún en tan lejana época, no podía conseguirlo sin tenacidad y sin apoyos un desconocido novato. Lo cual permite pensar que aquello de escribir no era para él tan eventual y accesorio. Empezaba como todos los aspirantes a escritores empezaban en aquella época.

2 Cfr. Luis Iglesias Feijoo, con las oportunas referencias, "Valle-Inclán, el Modernismo y la modernidad", en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán,* Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, págs. 37-50.

Los escritos de 1888 son un breve artículo, titulado "Babel", incluido por el asco temprano que posiblemente le inspiraba un pedante local; y un poema[3] donde, a propósito de un galancillo que, al instalarse en Madrid, se ha olvidado de su novia del pueblo, proclama pedestremente que "tal es la condición humana, / y aquel que hoy quiere olvidará mañana". Son dos piececillas muy esperables en un estudiante provinciano de fines de siglo, que acaba de aprobar Literatura en la Facultad de Derecho, y que escribe con prosa menestral y verso campoamorino.

De ahí arranca: don Ramón de Campoamor es un ídolo suyo que perdurará. Doce años más tarde, evocaba en Argentina la visita que le había hecho con Rubén Darío; a ambos los había cautivado aquel bienhumorado e irónico varón, a quien el genio de Nicaragua dedicaría un delicioso epigrama. Aún entonces, cuando Valle ha avanzado ya estéticamente hasta las *Comedias bárbaras* y, en verso, hasta los *Aromas de leyenda,* es decir, infinitamente más allá de Campoamor, seguía elogiando las *Doloras,* y, lo que es más sorprendente, afirmaba que para crear el Marqués de Bradomín se había inspirado en él[4].

La lectura de estos escritos tempranos, muy breves, permiten descubrir a alguien que no se ha acercado a la literatura por azar, sino que se está iniciando en un trabajo serio de aprendizaje y de autoafirmación. Un trabajo que dará sus frutos, todavía titubeantes, en *Femeninas.* La literatura le importa mucho, y va dando señales de cómo quiere ser. Por ejemplo, en agosto de 1891, publica en *El Globo* de Madrid una reseña de la novela *Ángel Guerra,* de Galdós. Contiene elogios, pero matiza el de la fecundidad de don Benito con la restricción de que, si escribiera menos, "sería no más novelista, pero sí más literato"[5]. Quien esto afirma no es, por supuesto, un niño —tiene veinticinco años—, pero aún se llama sólo Ramón del Valle Peña o, aún menos, Ramón del Valle, y ya se permite reprochar al genial maestro que sea menos literato que novelista, es decir, que la obsesión de contar prevalezca en él sobre la necesidad de hacerlo con arte, eliminando tal vez la vulgaridad cotidiana y, de seguro, poniendo más atención en la forma. Apunta ahí, me parece, la orientación que pronto habrá de llevarle a crear una nueva escritura.

---

3 Pueden leerse ambos textos en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario.* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987 (citaré, en adelante *Escritos*), págs. 81 y 240, respectivamente.

4 Cfr. *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle Inclán,* Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994 (citaré en adelante *Entrevistas*) págs. 43-5.

5 Cfr. *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895.* Edición, estudio preliminar y notas de William L. Fichter. El Colegio de México, 1952 (citaré Publicaciones), pág. 58.

Pero, de momento, ni en su prosa ni, como hemos visto, en su verso —que sufre también un contagio becqueriano[6]— se adivinaba aún ese futuro. Se advierte, eso sí, que está tratando de encontrar su voz personal, y, en ese sentido, *Femeninas* y los escritos en su torno son fascinantes.

Echemos una ojeada a estos, en los cuales, por ejemplo, ha inventado nombres característicamente suyos, como los topónimos Brandeso y Bradomín. Ha descubierto la misteriosa Galicia de las fragas nocturnas, los pazos, las *bouzas* y los cruceros, con sus salteadores, sus miedos, sus truculencias y sus muertes[7]. Tipos suyos definitorios, como los recios curas de viejas rectorías, que han luchado en las filas de Zumalacárregui; o los mendigos apostados por los caminos reales[8]. Dice adorar la "encantadora sencillez... de las páginas secas y polvorientas de los cronicones" medievales[9]; ha dado ya, sin salir de 1892, con la fuerza inspiradora de tipos como "Pipa, un ciego ladino que, guiado por un perrillo encamisado y sarnoso, circula por todas partes implorando la caridad para una hija enferma que nunca tuvo el muy truhán"[10]. No pasemos por alto cómo está escrito esto: tenía razón José F. Montesinos al afirmar que Valle, en estas prosas tempranas, "escribe mal, en ocasiones muy mal"[11]. Tenía razón, siempre que se reconozca, a la vez, cómo el autor está tanteando formas de expresión, decidido a ser aquello que, según él, no era Galdós: un literato. No ha dado aún con su camino. Su iniciación en la literatura se ha producido con lecturas románticas, cuyas huellas son bien visibles. A la vez que traza ese breve apunte sobre un mendigo en el cual asoma en agraz el Valle futuro, en unas páginas contemporáneas, describe a otro mendigo con rasgos de un romanticismo aún más espronceciano; porque el tal pordiosero miraba con mirada "zaína y de muy mal agüero", se tocaba con "un pañuelo de brillantes colores y manchado con sangre que llevaba siempre arrebujado a la cabeza". Para mayor perfección, exhibía "una llaga asquerosa y sangrienta... en uno de sus toscos y vellosos brazos"[12]. Cambiando de registro, y al gusto ya pereciente por las ruinas, describe una visita al convento de Gondarín (1891), con su luna y todo[13].

Entre esas pocas docenas de páginas anteriores a 1895, es decir, a *Femeninas,* están las publicadas en *El Universal* de Méjico, muchas de ellas desconcertantes porque no hay modo de encajarlas en ese complejo "puzzle" que es

6 Vid. el poema "A una mujer ausente por la muerte" (1892), *ibid.,* págs. 94-95.

7 "A medianoche", (1889), *Ibid.,* págs. 47-55.

8 "El rey de la máscara", *Ibid.,* 81.

9 "Cantares", *Ibid.,* 139-140.

10 "Las verbenas", *Ibid.* pág. 148.

11 "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", *Revista de Occidente,* nov.-dic. 1966, pág. 147.

12 *Escritos,* pág. 83.

13 "Una visita al convento de Gondarín", *Publicaciones,* pág. 60-2.

Valle-Inclán. Se ha dicho muy razonablemente que son de *pane lucrando:* de algún modo tenía que ganarse la vida un español que llega con lo puesto al Méjico prerrevolucionario, y no era el peor éste de contentar a la colonia española, que tanto llegó a despreciar. Para ella, escribió cosas que, más tarde, ni aun bajo tortura escribiría. Así, algún artículo costumbrista, como el de las verbenas madrileñas. En la de San Antonio, pinta a los "isidros" con sus "rostros magros, rasurados y severos", que "conservan incólume" —dice— "el espíritu español de ha cuatro siglos, la tradición netamente castellana de lealtad y franqueza"[14]. ¿No suena a tópico escrito sin fe? ¿Dirá verdad cuando asegura gustar cuanto cabe de coplas como esta: "Te quiero más que a mi vida / más que a mi padre y mi madre, / y si no fuese pecado, / más que a la Virgen del Carmen"[15]. Me temo que no podemos creérnoslo, y que afirmaciones tales están hechas con una buena carga de ironía. No es fácil creer que aquel joven emigrante dijera en serio que Cánovas del Castillo, "primera figura de la Restauración" y "caudillo de un gran partido político" es persona que "por todos y dondequiera debe ser considerada y tratada con respeto, que a tanto obligan sus méritos personales y su historia política"[16]. Cuatro decenios más tarde, el prócer malagueño será el feo, pedante, ceceoso y bibliopirata politicón de *Baza de espaldas.*

Pienso que había empezado a jugar con esa ironía en España, antes de viajar a Ultramar. Deben considerarse más oportunistas que sinceros los elogios desmesurados dirigidos a Echegaray tras visitarlo en Marín, en 1891[17], contra cuyo Premio Nobel promoverá ocho años después la sonada protesta de los jóvenes artistas, y a quien llamará "viejo idiota". De esa ironía es claro indicio lo que dice de su mujer; Echegaray era sesentón cuando Valle lo visita, e imagino que su esposa no sería una niña; pero he aquí cómo la pinta el visitante, y dígase si no lo hace con guasa o, dicho con propiedad académica, con coña: "Antes que de Echegaray, quiero hablar de la mujer más hermosa que en mi vida he visto, la señora que lleva el apellido monumental del grande hombre". La contempla, dice, con atención "devota y extática", pues es una mujer "cuna del donaire, hecha de nácar, de marfil, de azahar y rosas, con un rostro encantador, ni blanco ni moreno, orlado de cabellos negros, finos y copiosos, y animado por unos ojos también negros, que así ríen como lloran y parecen abiertos de par en par sobre el alma"[18].

Pero he aquí que, unos meses después, ya en Méjico, contempla la actuación de una cupletista española, Rosita Tejero, un "rico pedazo de hembra", dice, ante quien los mejicanos muestran "sangre de horchata", pues, al verla salir a esce-

14 *Loc. cit.*, págs. 148-9.

15 "Cantares", *loc. cit.*, pág. 140.

16 "Más sobre los astilleros", *Publicaciones*, pág. 143.

17 "Cartas galicianas", III *Ibid.*, págs. 71 y ss.

18 "Cartas galicianas", II, *Ibid.* pág. 73.

na, no prorrumpen 'en un ¡viva tu madre!' que haga estremecer al Padre Santo". Y, ¿cómo la describe? Pues con idénticas palabras que había utilizado sólo unos pocos meses antes para pintar a la señora de Echegaray: "... es la cuna del donaire, hecha de nácar, de rosas, de marfil"[19].

Nada era más lógico que inventar o repetir estas jactancias de presuntas relaciones con gente importante para darse tono entre los gachupines de Méjico, donde volvía a publicar artículos, algunos de ellos ya aparecidos en la prensa española. Por ejemplo, hubieron de granjearle prestigio sus encuentros, que exhalan falsedad, con Zorrilla, o con el marqués de Valmar[20]; éste le habría hecho confidencias melodramáticas sobre el duque de Rivas y Olózaga. Crédito similar había de acarrearle su proclamada y sólo presunta relación con personajes políticos famosos, pongamos Pablo Iglesias, a quien dice haber conocido, y por quien confiesa haberse sentido atraído desde aquel momento. (A la vez, lo hemos visto, manifestaba fervor por Cánovas). Y describe a quien llama "apóstol del socialismo español", para que se vea cuán bien lo conoce. Tiene, dice, "la frente angosta, aguileña y torcida la nariz, que da marcado carácter al rostro asoleado y pecoso; la barba desaliñada, multicolor e hirsuta, verdes las pupilas, que a veces adquieren reflejos cobrizos, y toda la persona, erguida, valiente, llena de vida y de fuerza extraordinaria". ¿Era así Pablo Iglesias? En modo alguno, según testimonio de quienes, como Indalecio Prieto, lo conocieron de verdad[21]. Su autor, simplemente, ha atribuido a Iglesias el físico que, seis meses antes, se había inventado en un periódico madrileño para describir en otro artículo a un apoplético hidalgo gallego, "una especie de hércules de feria", cambiando sólo los imperfectos por presentes: el hidalgo "era"; el líder socialista "es".

Así, va dando ya muestras de una constante en su escritura posterior: republica, retoca, varía[22], incorpora a sus invenciones retales propios y, muy pronto, de otros: llegará a apropiarse, incluso, de inspiraciones ajenas hasta hacerlas suyas

19 "Un libro raro o la ciencia de las castañuelas", *Ibid.*, págs. 132-4.

20 "En tranvía" y "Los últimos versos del duque de Rivas", *Ibid.*, págs. 88-93. Es Montesinos, pág. 150, quien hace tal observación.

21 Cfr. W. L. Fichter, *op. cita,* pág. 21. El texto de Valle en las págs. 126-7. El que va a ser mencionado a continuación, en la página 68 ("Cartas galicianas" I). Vid. igualmente Montesinos, pág. 150.

22 Es sencillamente absurdo que dificultades ajenas al interés de los estudiosos de Valle-Inclán impidan contar con una edición crítica de sus obras completas, con el establecimiento riguroso de las infinitas variaciones que introdujo en ediciones sucesivas. Por desconocerlas, muchos caracteres que los críticos atribuyen a determinada obra o período de su arte, se deben sólo a que han manejado textos que no son de la época que creen. Cfr. Domingo Ynduráin, "Esperpentos y Sonatas", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 7-8 (dic. 1990) págs. 45-58; y "Luces de bohemia", *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica,* 3. Universidad Complutense, Madrid, 1984, pág. 164 n. 2; así como el libro citado en esta nota, de Eliane Lavaud, Valle-Inclán, *Du journal au roman (1888-1915),* Braga: Klincksieck, 1979, que no he podido consultar, a pesar de que el título sugiere que ha de tratar asuntos de los que me ocupo.

por dudosa usucapión. Todas estas cosas que dieron pie a maliciosas reticencias, tomándolas como flaquezas, siguen causando gozo a los críticos cuando damos con ellas, pero ya tienen sólo el significado de ayudarnos a entender mejor cómo trabajó Valle. Esos rasgos primerizos permiten atisbar cómo va a proceder, con mucha más atención al arte que a la verdad, con menos interés por su coherencia en el tiempo que por su lealtad a lo que el alma le exige cada día, aunque sea distinto o contrario a lo del día anterior. De ahí que, cada vez que vuelve a publicar un escrito o la nueva edición de un libro, introduzca variaciones a veces profundísimas.

En esos años que estamos considerando, le ha ocurrido el hecho decisivo del viaje a Méjico, donde vive un año oscuro pero de rápida maduración literaria y de experiencias excitantes que van a marcarlo para siempre. No exageraba Valle cuando confesaba a Alfonso Reyes que Méjico lo hizo escritor; pero es que llega allí en fase ya incoada de maduración. En algún caso puede probarse con rotundidad. Un mes antes de embarcarse, publica en el *Diario de Pontevedra* dos fragmentos de una supuesta novela; aparte esos fragmentos y el título, *El gran obstáculo*[23], nada más se sabe de ella. No se comprende qué pretendía el autor dando al público pontevedrés un relato tan inconexo, tan en agraz y confuso, tan imperfecto. Figura en él un joven hiperestésico, un amigo que se llama Madruga y luego Pondal sin que se explique por qué, la madre del neurótico que habla pestes de Pondal por haber enamorado a su hija Águeda, de la cual, aparte de haberse acostado con Pondal —pero no es seguro—, no se sabe más. El tal Pondal, entusiasta de hombres irreligiosos y perversos como, según la vieja, Espronceda y Larra, es hábil en el donjuanismo, y tiene "el orgullo psicológico, intelectualista, sutil de los seductores fin de siglo". Varios rasgos de Pondal parecen trasunto de Valle; ocurre en el caso de otros personajes, y ya sabemos cómo acabará enajenándose muy pronto en el marqués de Bradomín. Pero en el retrato de Pondal, la nota de ser un "seductor fin de siglo" posee algún significado. El autor sabe, al definirlo así, que está definiendo a la última moda de París, donde sólo hace seis años ha empezado a circular la expresión "fin de siècle"[24] para calificar lo que, es a la vez, decadente y "chic", sobre todo si lo aroman unas gotas de perversión. Pronto había llegado, pues, tal expresión a Santiago; y poco importa que fuera por importación directa o mediando Madrid o Barcelona: lo interesante es que Ramón del Valle tiene las antenas orientadas hacia lo nuevo, y que le van llegando ondas, aunque con interferencias.

---

23 Publicados en *Escritos,* págs. 86-90.

24 Cfr. *Le Grand Robert de la Langue Française,* 2ª ed., 1985, IV, pág. 526, autoriza la significación 'décadent' con este texto de L. Sérizier (1886): "D'autres sont soldats, magistrats, ingénieurs, avocats (...) lui se contente d'etre fin de siècle. Le mot ne date que d'hier, mais il a déjà fait fortune. C'est une si belle trouvaille! (... Il y a deux ans, c'était un décadent: il fut un déliquescent à la saison dernière. Le voici fin de siècle aujourd'hui".

Sólo un mes después de haberse publicado en el periódico de Pontevedra este pequeño aborto novelesco, Valle, que ya se ha compuesto el nombre literario y firma Valle-Inclán, si bien aún a secas, cruza el Océano. Había comenzado sus lecturas extranjeras, empezando, casi seguro, por Eça de Queiroz, y nada más llegar a su destino americano, publica una que llama "Novela corta", titulada *¡Caritativa!*[25]. En ella, vuelve a aprovechar a Pedro Pondal, estudiante de la Universidad de Brumosa —de la que habla pestes y que cae no lejos de aquí—; es, dice Valle, "uno de tantos locos con melena", hambriento, que vive a salto de mata. Paseando por Madrid, se ha topado con una amiga, madura cantante italiana de ópera, Octavia Santino, antigua amante del Rey según se dijo, la cual ha prohijado a una niña huérfana, que esconde "en el pecho la enorme cabezota de criatura raquítica" (cuando escriba *Divinas palabras,* esta criatura literaria será, recuérdese, el monstruoso niño hidrocéfalo del carretón: en Valle-Inclán, ningún hallazgo se extingue: o muta o crece).

Pondal, en quien por el momento se ha enajenado Valle, es, pues, ahora un bohemio de los de entonces, tipo humano que, sólo diez días antes, había descrito en un artículo de *El Universal* mejicano, evocando la hora nocturna en que, en Madrid, salen "los bohemios, semejantes a aves nocturnas..., bajan de sus guardillas, ateridos de frío, las manos hundidas en los desgarrados bolsillos del pantalón y embozados en vieja capa, cuando no a cuerpo gentil, metidos en una levitilla lustrosa y bisunta, abrochada hasta debajo de la barbilla"[26]. Es un mundo, el mundo de la bohemia que parece a Valle-Inclán muy digno de ser habitado; puesto que ya ha empezado por dejarse melena y larga barba, con las que pronto regresará a España[27].

Volviendo a la novelita que acabamos de abandonar, *Octavia,* mereciendo la protagonista el título de caritativa que el otorga el título, lleva a su casa a Pondal, mata su hambre, le prepara un lugar donde acostarse, se encierra en su habitación, pero luego sale y se le entrega murmurando con filosofía de costurera, porque Valle aún decía cosas así, no liberado de su placenta campoamorina: "¡Qué tristeza tan grande es la vida, cuando uno no tiene a quien querer!".

Méjico lo hizo escritor, hemos dicho. En su breve estancia, lee bajo el estímulo de un clima literario excitante. Porque allí y en otras tierras americanas se está gestando, en gran parte por incitaciones francesas, el movimiento revolucionario de lenguaje y de contenidos denominado Modernismo. Concretamente en Méjico, cuando Valle toma contacto directo con su vida literaria, son dominantes los poetas Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Díaz Mirón (1853-1928). Ambos estaban

25 *Publicaciones,* págs. 172-182.
26 "Madrid de noche", (9. VI, 1892), *Ibid.,* pág. 159.
27 Cfr. J.A. Hormigón, *Escritos,* pág. 26.

sutilizando el lenguaje, las imágenes y los motivos de inspiración; y sobre todo el primero, contribuía con su ejemplo a poner de moda a escritores galos en el ámbito mejicano. Vendría enseguida desde Nicaragua el ejemplo impetuoso de Rubén. Entre todos, imponen el culto a los maestros franceses del momento. Y hay uno, Barbey d'Aurevilly, que impresiona a Valle de modo definitivo. Bien se sabe desde que lo reveló Julio Casares[28]. Es seguro que lo está leyendo por la primavera de 1892, porque en junio publica en *El Universal* otra de sus novelas cortas, la maliciosísima *El canario*[29]; en ella, la hermosa Currita, casada con el viejo general Rojas, se entiende por propia iniciativa con el tímido Sandoval, ayudante de su marido. Como se aburría, ha pedido al muchacho que le preste una novela. "Sandoval, hecho almíbar", explica el autor, "le prometió no una sino cuantas quisiese; y al día siguiente llevó a Currita un libro del cual hizo grandes elogios. Era *Les diaboliques,* del célebre Barbey d'Aurevilly, que acababa de morir"[30]. Currita halla "aquel francés" muy difícil, por lo que pide a Sandoval que vaya a traducirle un poco todas las tardes. A traducirle, claro, y a lo demás.

Ya un mes antes, había calificado a Barbey de "original escritor" por haber dejado un solo volumen en su biblioteca, el que estaba leyendo al morir, pues quemaba los libros a medida que los iba terminando de leer[31]. Es claro, por tanto, que Barbey interesó temprana e intensamente a Valle-Inclán, que sigue leyéndolo más allá de *Las diabólicas.* Cuando cambia el título de *El Canario* por el de *La Generala* para incluirlo en *Femeninas,* el libro que está formando en Méjico, la novela de Barbey con que Sandoval pretende aliviar el tedio de Currita es otra: *Lo que no muere*[32]. El joven escritor, ya bastante embebido de autores franceses, hace que los protagonistas de *La Generala,* Currita y Sandoval, entablen una conversación sobre literatura. Juzgan no muy favorablemente a Zola y a López Bago, ya leídos por el amante a la generala; la cual prefiere a Alphonse Daudet cuya novela *Jack,* con bohemios y hetairas en su censo, le ha causado sumo placer. Las últimas páginas de la novela de Barbey que Sandoval le lee, según el narrador, "eran terriblemente dolorosas; exhalábase de ellas el perfume de unos sentimientos extraños, a la par pecaminosos y místicos". Estos dos adjetivos, estas dos cualidades, pecaminosas y místicas, que Valle advierte en el relato del escritor francés, las adoptará como principio activo, muy activo, en las *Sonatas* que, aún imprecisamente, está gestando ya.

Pero indudablemente, sabe más cosas de Barbey d'Aurevilly, a quien Bradomín llamará en la *Sonata de otoño* su "noble amigo". Y esas cosas, por coin-

28 *Crítica profana* (1915), Madrid, Austral, 2ª edición, 1946, pág. 63 y ss.

29 *Publicaciones,* págs. 183-187.

30 Barbey murió en 1889.

31 "Muerte de Enrique Mélida", *Publicaciones,* pág. 115.

32 *Femeninas, Epitalamio,* Introducción Antonio de Zubiaurre, Colección Austral, A372, Madrid, 1995, pág. 118.

cidir con ellas o hallarlas seductoras, están contribuyendo poderosamente a forjar su personalidad. El autor de *Las diabólicas,* se dice ser, como él se dirá ser, un dandi aristocrático, católico, monárquico de una causa imposible, agresivo en sus juicios, duelista, antiacadémico feroz... En sus narraciones, lo perverso e inmoral funcionan con pasaporte de normalidad. Y ha creado, además, un personaje, un don Juan, el conde Ravila de Ravilès, seductor implacable, potente amador, monárquico legitimista, en el que lucen una "frente divina" y unas "sienes impías", según Barbey. La noche en que sus antiguas amantes lo invitaron a cenar se comportó con la "voluptuosidad... deleitosa del confesor de monjas"; de él se espera que escriba sus memorias...[33]. Bradomín, que ha sido creado a su imagen, contará las suyas, las *Sonatas.* Cualquier lector de este Valle temprano, que conozca también a Barbey, advertirá cuánto de éste bulle en la persona y en la obra del joven Valle.

Y entre las muchas cosas del escritor normando que espolean y orientan su conducta, está la idea de reunir en un libro, que sea el primero de los suyos, seis historias de mujeres porque seis son *Las diabólicas.* Sólo que sus mujeres no son diabólicas, sino mundanas, libidinosas, frívolas, sensuales, alguna un poco cruel, otra tal vez desventurada... Titulará el libro *Femeninas,* pero cuando lo reedite en 1907, lo acercará más a Barbey, llamándolo *Historias perversas*[34]. Han sido escritas entre1892 y 1894. Por tanto, alguna, ha sido compuesta cuando ha vuelto ya a Galicia.

No son, en efecto, infernales estas mujeres de *Femeninas. La generala, La condesa de Cela* y *Tula Varona* son lisa y llanamente tres "cocottes" que protagonizan sendas historias eróticas, tal vez, si no me engaño, las primeras manifestaciones españolas de la "novela galante", el más típico producto del París finisecular, y cuya introducción en España suele atribuirse a Zamacois y a Felipe Trigo. Pero estas historietas de *Femeninas,* de "boudoir" elegante, sin "bidet" a la vista, van por delante de ellos y de la gran caterva de sus seguidores. Evidentemente, Valle ha captado esa onda gala, tan frontalmente contraria a lo que acá se lleva, e, incorporándola se alza por vez primera en su carrera artística contra lo mostrenco y conveniente. En *Tula Varona,* insistirá en el tipo de mujer concupiscente que goza excitando al varón, para darle el alto cuando lo tiene ya enardecido. Una de las múltiples variantes de hembra coqueta, como Currita o la joven condesa de Cela (aunque ésta pique a última hora en mojigata).

Tula Varona, fechada en 1893 en Pontevedra es narrativamente intrascendente. Pero se dan en esa novelilla los primeros rasgos claros de Valle-Inclán, del Valle que va a estallar ya pronto con su primer estilo, el que esplende en las *Sonatas.* Rasgos suyos los hay, cómo no va a haberlos, en relatos de ese mismo año,

33 El personaje es protagonista del relato "Le plus bel amour de don Juan", uno de los que integran *Les diaboliques.*

34 Barcelona, ed. Maucci.

como *La condesa de Cela,* pero aquí comparecen ya con la suficiente densidad como para definir un lenguaje artístico propio, que es, como estudié hace tiempo, una manifestación del cosmopolitismo prosístico que arraiga en el Modernismo[35]. Estilo que está aún más firmemente definido en la última narración de *Femeninas,* la titulada *Rosarito,* que dice haber escrito en Villanueva de Arosa al año siguiente, en 1894, donde se lee, por ejemplo, esta descripción de la heroína, hecha con una magnificencia formal en que fulgen los adjetivos y los símiles más característicos de su primer estilo: "De pronto, Rosario levanta la cabeza y se queda como abstraída, fijos los ojos en la puerta del jardín, que se abre sobre un fondo de ramajes oscuros y misteriosos: ¡no más misteriosos, en verdad, que la mirada de aquella niña pensativa y blanca! Vista a la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo, la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla, y el busto delicado y gentil destacándose en la penumbra incierta sobre la dorada talla y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba a esas ingenuas madonas pintadas sobre el fondo de estrellas y luceros"[36]. ¡Qué lejos ya, de aquel Ramón del Valle que, sólo cuatro años antes, escribía aquel conato inepto de novela que llamaba *El gran obstáculo!* Evidentemente las lecturas, fecundando su inmenso talento, lo han puesto ya en el camino.

Aquel escritor con sus seis historias a medio acabar, está preparando en su lejanía americana su primer libro. Y como cualquier novel, aunque diga después desplicente que se dedicó a escribir casualmente, se busca a alguien que lo avale. ¿Quién mejor y más a mano que el muy respetado Manuel Murguía, amigo de su padre, a quien le solicita un prólogo desde Veracruz, en marzo de 1893? En la carta le anuncia la recepción de "los originales". Por tanto los daba por ultimados; si era así, ¿cómo fecha novelitas de *Femeninas* semanas después de volver de Méjico? Si hemos de hacer caso a los datos que él mismo proporciona, ni *La Niña Chole* ni *Rosarito* estarían aún escritas. Pero es bien sabido que la avenencia de Valle con la exactitud no era excelente.

En cualquier caso, *Femeninas* está ya en librería en los primeros meses de 1895, con sus seis turbadoras mujeres. Abre paso a sus historias el prólogo de Murguía, que es, sin duda, la primera manifestación de la que llegaría a ser frondosa e inabarcable exégesis crítica de Valle-Inclán. Pieza exegética, por cierto, de agudeza poco común. Porque Murguía advierte que el libro es nuevo en nuestra literatura por su fondo y por su forma; pero que el autor sigue una senda conocida en otros países; que ese estilo tan difundido en Europa y ya por la América hispana está matizado por la fuerte personalidad del autor, en quien es congénita la malicia propia de su pueblo: Valle "es hijo de su tiempo", afirma, "pero asimismo

35 "Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán", en *De Poética y poéticas,* Madrid, Cátedra, 1990, págs. 150-167.

36 *Ed. cit.,* pág. 125-6.

hijo de Galicia"; escribe con una prosa inducida por "lo que llamamos modernismo", y necesita aún, asegura, "castigar su estilo" para ser un gran prosista. El autor se sale de lo que es corriente —en los autores realistas y naturalistas de su tiempo, añadiríamos— que escriben concentrando un drama en los breves límites del cuento; al contrario, Valle se demora, narra despacio, entreteniéndose poemáticamente, de modo que ha inventado un *nouveau frisson,* dice, un nuevo estremecimiento, al modo de los franceses, "maestros en este y demás géneros literarios". Por fin Murguía se aventura en una de las profecías que mejor se han cumplido en la historia de la crítica: Valle-Inclán, sentencia, posee "una inspiración dueña ya de alcanzar de golpe el primer puesto en la literatura del país"[37]. Este prólogo sería, sin duda, una pieza crítica magistral, si Manuel Murguía no hubiera caído en el prejuicio innecesario, tan característico de su tiempo, de que, para escribir, el autor se ha inspirado en su propia experiencia.

Apenas aparecida la obra en Pontevedra, Valle se dispone a pasar la temible prueba de fuego de someterla al parecer de "Clarín"; y se la envía, diríase que temblando, con manifestaciones de humildad que hoy parecen incompatibles con su arrogancia posterior. Comprende que su libro vale poco: al fin, se confiesa "inexperto y mozo" (esto último, no tanto, va a cumplir treinta años); le corta las hojas para que no tenga que molestarse en hacerlo el maestro ovetense; le ruega por Dios que no le juzgue definitivamente por estas "historias amorosas" y resume: "Es un libro que, antes de salir a la luz, me hastiaba ya"[38]. No se sabe que "Clarín" le contestara.

De modo virulento —porque el genial autor de *La Regenta* sabía hollar las lindes de la zafiedad—, lo hará en el célebre "palique" con que juzgó el segundo libro de Valle, *Epitalamio,* publicado dos años después. Valle sufre el zarandeo de Alas, y se abate con golpes en el pecho. Lo invoca por carta como "señor de mi mayor y más distinguida admiración y respeto". Le agradece reconocidísimo los palos del "palique", la "bondadosa parquedad" al censurarle el estilo; se confiesa arrepentido.

No renuncia, pues, a captar la benevolencia del adusto asturiano, pero su arrepentimiento es de boquilla, porque se ha ido a Madrid, a gestionar por las librerías la venta de *Epitalamio,* que es una diminuta y exquisita joya bibliográfica. Lo contó "Azorín", en 1943, en una de las evocaciones críticas más hermosas y comprensivas que sobre Valle se han escrito (entre paréntesis, éste no fue nunca tan generoso con su amigo alicantino). El cual, sin mencionar *Femeninas,* afirma que en *Epitalamio* está "el arranque de todo un modo original de la literatura espa-

37 *Ibid.,* págs. 39-44.

38 El texto de esta carta y de lo que se menciona a continuación, relativo a "Clarín", en Dionisio Gamallo Fierros, "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán", *Revista de Occidente,* núm. cit., págs. 343-366.

ñola", cuando nada hay en esta narración que no estuviera ya en *Tula Varona*. Pero no es esto lo que ahora conviene contemplar, sino a Valle-Inclán metido a vendedor de su libro. Narra "Azorín" cómo en ese recorrido por el comercio librero, —una especie de bajada a los infiernos para él— experimenta "el contraste brutal, acerbo, entre sus ensueños y la realidad". Ha vendido en firme a una librería un sólo ejemplar; otro librero le ha admitido dos en comisión; un tercero examina displicente el pequeño volumen, y concluye que no le interesa. Vale la pena oír al testigo "Azorín": "Ramón del Valle-Inclán, después de la infausta correría, está sentado con sus amigos en el café, y les va relatando la aventura. Acaba diciendo que renuncia a toda otra gestión: no quiere saber más de los libreros ni de su libro. Y con gesto decidido arroja por la ventana el librito que tenía en la mano... No es que el autor repudie su criatura: no la arroja de sí porque le repugna: es que al lanzar el *Epitalamio* a la calle, lo lanza como un guante que arroja a toda la literatura universal (...) y a todo un vivir literario. Desde este momento, la vida de Valle-Inclán (...) va a definirse de un modo más claro y absoluto"[39].

Puesto que "Azorín" conoció tan de cerca al protagonista del episodio, debe creerse que es aquél un momento definitivo en la carrera literaria y vital del escritor: ya no halagará más a gachupines y burgueses de cualquier laya, nunca escribirá por complacer a los críticos, asumirá la estricta fidelidad al arte como un cartujo asume la regla de San Bruno, será radical, rebelde, llegará, si es preciso, y claro que llegará, al hambre ascética: nada ni nadie gobernará sus designios de escritor; su porte y atuendo, mezcla de bohemia y dandismo, constituirán el hábito distintivo de su condición de artista. Será, en suma, Ramón María del Valle-Inclán; ha tomado posesión plenaria de su dignidad.

Y prosigue la búsqueda de su camino, de sus caminos. Continúa escribiendo nuevas historias de mujeres, como *Rosita, Eulalia, Beatriz, Antonia,* que combina con las de *Femeninas* y repite en nuevas publicaciones tituladas sucesivamente *Corte de amor, Historias perversas, Cofre de sándalo.* Amplía *Octavia* en *El yermo de las almas...* Todos estos libros se publican en 1908, cuando su autor ha triunfado minoritaria pero inequívocamente con las cuatro *Sonatas,* es decir, cuando ya cuenta con lectores que lo siguen, y pueden adquirir esos títulos creyendo que son nuevos; porque, en los cambios de títulos cabe sospechar, junto a una razón estética, otra de táctica económica; Valle, sin embargo, no engañaba del todo: casi nunca volvía a publicar los textos sin someterlos a profunda revisión.

En *Femeninas* y, enseguida, en *Epitalamio,* ha dado, según dijimos, con un estilo, y con personajes como Niña Chole y don Juan Manuel Montenegro, aún en germen, que serán de gran trascendencia posterior. Y casi seguro, semanas después de su regreso de Méjico y en la biblioteca pontevedresa de su "maestro y

39 Prólogo al vol. I de *Obras completas* de Valle-Inclán, Madrid, 1941, pág. 10.

amigo"[40] Jesús Muruais, lee también a Gabriele D'Annunzio[41], que va a ejercer sobre él, como sobre todos los modernistas un influjo fulminante. Su presencia es ya palpable en el relato titulado *Adega,* que publica en 1899 la *Revista Nueva;* ampliada cinco años después, será *Flor de santidad.* Adega, recordémoslo, es la pastorcita ingenua que cree ver a Jesucristo en un romero mendicante y astuto, el cual se vale de aquella obnubilación para poseerla bellacamente. Si no me equivoco, D'Annunzio está ya en las entretelas de esta narración, no en el argumento, sino en el ambiente y en la idea de crear un drama en torno de la inocencia aldeana. E inventa aquella virgencita visionaria. En efecto, D'Annunzio ha venido publicando sombríos cuentos de doncellas ambientadas en su provincia natal de Pescara, que reunirá en el volumen titulado *Il libro delle Vergine.* Después, en 1902, con esas y otras narraciones más o menos retocadas, forma el libro *Le novelle della Pescara.* D'Annunzio era un buen refundidor de textos propios y transformador de títulos: Valle no tendrá nada que envidiarle. Creo absolutamente seguro que *Adega* y *Flor de santidad* reciben el estímulo d'annunziano. Cuando andaba tratando de ser moderno con simple erotismo mundano, he aquí que el escritor abruzense le enseña con sus dramáticos relatos de jóvenes cándidas en pueblos y parajes rústicos, que también por allí, y muy por fuera del verismo realista y costumbrista, puede alcanzarse la modernidad. Que también esos temas pueden tratarse con esplendor verbal. Que religión y latines de iglesia pueden andar entremezclados con lujurias, supersticiones y fanatismos. Que la prosa admite ser coloreada con el lenguaje del territorio donde la acción sucede, pues D'Annunzio apela a "abruzzismos", que mezcla con arcaísmos y vocablos de sumo prestigio. Y ha podido observar también en aquellas novelitas, que el Abruzzo d'annunziano, por el que cruzan romeros y mendigos, poblado de gentes violentas y hasta brutales, tiene bastante de recreación imaginaria, con nombres de lugar inexistentes como Mascàlico o Radusa[42]. En cuanto a las protagonistas de estos relatos, *la vergine Orsola* es violada y preñada, como lo será la virgen Adega; y si la *vergine Ana* asombra a sus paisanos con su fama de santa siendo sólo una pobre imbécil, Adega, en *Flor de santidad,* va proclamando entre los suyos cómo ha concebido un hijo de Nuestro Señor, que nacerá con un sol en la frente, y no es más que una "cativa", una loca endemoniada, que habrá de purificarse en Santa Baya de Cristamilde —otro nombre imaginario—, en aquel mar bravío y santamente terapéutico, hoy tal vez degradado por los descreídos bañistas de La Lanzada.

No puede caber duda de que la inspiración gallega de Valle-Inclán, espontánea, según lo revelan algunos cuentos a que hemos aludido, recibe notable impulso con el ejemplo del maestro italiano, una de cuyas obras, la "tragedia pas-

40 Así lo llama en la dedicatoria de *Epitalamio.*

41 Cfr. *Escritos,* pág. 27.

42 Cfr. Prólogo de Silvano Sabbadini a *Le novelle della Pescara,* Milano, Oscar Mondadori, 1969, pág. 9 y ss.

torale" *La figlia di Iorio,* que escribe en 1904, y que persiste en la ambientación aldeana de las novelas de Pescara, tiene especial significado en la obra de Valle. Está escrita en verso, como lo estará en 1911 *Voces de gesta,* clasificada también por el autor como "tragedia pastoril". La tragedia italiana va precedida de una dedicatoria del drama a la tierra de los Abruzos: "A tutti i miei morti a tutta la mia gente / Fra la montagna e il mare / Questo canto / Dell'antico sangue / consacro". D'Annunzio sitúa la acción de *La figia di Iorio* "nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni". De *Voces de gesta,* se dice que acontece "En tierras de Castilla. Hace muchos años". Los personajes italianos se llaman Lazaro di Roio, Candia della Leonessa, Teódula di Cinzio, La Catalana delle Bisacce, Mila de Codra...; hay un "coro delle lamentratici". También habrá "un coro de mujeres plañideras", así designado, en *Voces de gesta.* Y los personajes se llamarán al modo d'annunziano Ginebra pastora de Monte Araal, Garín zagal, Una vieja de un casal del monte, Aladina pastora... Valle desarrollará este sistema onomástico de un modo perfectamente original y acorde con su tierra, pero sugerido por los nombres de *La figlia de Iorio* en sus piezas rurales posteriores, y sus personajes son bautizados como Juana la Reina, El zagal de las ovejas, Artemisa la del Casal, El ciego de Gondar, Milón de la Arnoya...

Pero he rebasado ya el punto en que me había propuesto acabar. Es apasionante el hacerse de un gran escritor, el verlo dar sus primeros pasos tras las huellas de los artistas que admira, para observar cómo se va arrancando con tanteos personales hasta abrir sus propias rutas. Hemos hablado de su temprana seducción por Barbey d'Aurevilly, pero, estribado en él, crea el mundo de Bradomín, tan personal e intransferible. Lee, como todo el mundo entonces, a D'Annunzio, y mucho de *Le novelle de Pescara* y de *La figlia di Iorio* le sugiere esa gran creación de la Galicia aldeana que nada tiene que ver con los Abruzos, y sus gentes. El otro D'Annunzio, el de las novelas ardientemente pasionales como *Il piacere, Il fuoco* o *Il innocente,* debieron de interesarle bastante menos, aparte los hallazgos lingüísticos, que destellan entre el abusivo recamado de pompas verbales, y que tanto influyeron en la creación de su propio estilo. Pero D'Annunzio es, en esas novelas largas, notablemente aburrido, y en el detalle chusco de una menuda corrección que introduce Valle en *Epitalamio,* me parece advertir una maliciosa burla del italiano. Efectivamente, en esa novelita, de 1897 como sabemos, Beatriz, que anda en amores con el príncipe Attilio, amante de su madre, pide permiso a ésta para irse con él al establo, a ordeñar la vaca "Maruxa". Es nombre inobjetable, muy acreditado entre vacas. Pero, al volver a publicar el texto en *Corte de amor,* en 1908, Valle le cambia el apelativo; ahora la llama extrañamente "Foscarina". Y *Foscarina* es el nombre con que D'Annunzio designa a su amante, la famosa actriz Eleonora Duse en su novela *Il Fuoco.* No parece que esta broma sea un modo respetuoso de admirar. Por otra parte la Foscarina humana, es decir, la Duse, feúcha, delgada, pequeña, de color enfermizo, no parecía sugerir parecido alguno con una "Maruxa" de establo. Era una maligna pulla de desahogo contra

un escritor admirado, porque también las admiraciones tienen que desahogarse para no dejarse seducir por ellas. Y daba así una punzada a un arte refinado que él mismo practicaba, y a un artista de quien, por entonces, era atento observador. Y no lo oculta: parece sentirse particularmente orgulloso de que Villaespesa comparara las *Memorias de Bradomín* con *Las vírgenes de las Rocas* de D'Annunzio[43]. Cuando los periodistas le hacen la aguda y original pregunta de qué obra de las suyas prefiere, en 1915, responde que *Romance de lobos* porque "está mejor hecho" que las *Sonatas*[44]. Está ya instalado en una temática y en una técnica que juzga definitivamente suyas. Pero aún seguirá avanzando hasta el ascetismo de los esperpentos, para llegar al gran Valle-Inclán. El cual hacía años que se había olvidado de *Femeninas* o *Epitalamio,* pues, de los libros de sus comienzos, sólo seguía reconociéndose en las *Sonatas* y en *Flor de santidad.* Con notoria injusticia: había cuentos en *Jardín umbrío* y en *Corte de amor,* absolutamente hermosos. Pero no olvidemos que, en 1927, a la inteligente y original pregunta de otro periodista ansioso de saber cuál de sus obras prefiere, don Ramón, desabrido, contesta: "¡Ninguna!". Insiste el entrevistador: las *Sonatas,* los *Esperpentos, Luces de Bohemia...* Y el glorioso manco repite: "¡Ninguna! ¡Ninguna!"[45]. Probablemente estaba harto de la pregunta de marras. Pero creo que, por debajo del mal humor, se trasluce al artista perpetuamente insatisfecho, que cambia y cambia en su camino de perfección. En definitiva, escribe para sí mismo: lo hemos visto en la anécdota contada por "Azorín". Y él mismo lo constató en *La lámpara maravillosa,* cuando dice, pensando en el fracaso de sus primeros libros: "Maté la vanidad y exalté el orgullo. Cuando en mí se revolvieron las larvas del desaliento..., supe castigarme como pudiera hacerlo un santo monje tentado por el Demonio... Amé la soledad y, como los pájaros, canté sólo para mí. El antiguo dolor de que nadie me escuchaba se hizo contento"[46].

No era así aún, evidentemente, el Valle que emprendía su obra saltando sobre la guerra y cabalgando entre dos siglos; ese Valle Peña temprano, a quien Valle-Inclán hace apasionante.

43 Ibid., pág. 145. "El Caballero Audaz" que firma la entrevista en 1915, dice *La virgen de la roca.*

44 *Ibid.,* pág. 145.

45 *Ibid.,* pág. 359.

46 *Obras completas,* I, pág. 778.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

III. Modernismo y Fin de Siglo

HANS HINTERHÄUSER
Valle Inclán, autor de Fin de Siglo

FRANCISCO ABAD
1902 y la Edad de Plata de la cultura española

JAVIER SERRANO ALONSO
La poética modernista de Valle-Inclán

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

VALLE-INCLÁN, AUTOR DE FIN DE SIGLO

Hans Hinterhäuser
Universität Wien

Veamos, en primer lugar, la historia, significado y límites temporales del concepto de época aquí utilizado, es decir: "Fin de siglo". Como corresponde a la primacía cultural de París en aquel entonces, nuestro concepto procede de Francia, donde ya desde finales de los años ochenta diversos autores venían hablando de "Fin de siècle". Con ello aludían al siglo que terminaba, a las sensaciones que iban asociadas a esa fase final, determinadas por múltiples causas de índole histórico-social, y que ellos declaraban representativas del Espíritu de la época: la conciencia de una decadencia actual, de una "vacía trascendencia", de un cansado pesimismo, culminando todo ello en la expectativa de una catástrofe mundial (quizás relacionada con el regreso de Cristo), de un "Finis saeculi" en el sentido agustiniano.

Desde comienzos de los años noventa, el nuevo concepto se fue extendiendo por Europa, en parte en su forma francesa —como ocurrió en Inglaterra y en el ámbito lingüístico germánico—, en parte traducido a la lengua del país, como fue el caso de España. Desde 1891 utilizan la expresión Fin de siglo y finisecular Juan Valera, Clarín, Baroja, Manuel Machado y otros; en Hispanoamérica, Rubén Darío, Rodó, Reyles, Julián del Casal. También ellos asocian al nuevo concepto un diagnóstico negativo de su época, hablando de "disgusto tétrico", "inquietud en la atmósfera local" y "tristeza", pero al mismo tiempo de "sensibilidad refinada y compleja". La conciencia de decadencia, que no cesó de extenderse desde aquellos años, fue confirmada y "consagrada" por los acontecimientos del año 1898.

En los años veinte, el concepto de Fin de siècle o Fin de siglo cayó en el olvido. Reapareció en la historiografía y en la crítica aproximadamente una déca-

da después de la Segunda Guerra Mundial, cuando, ya con la perspectiva necesaria, se comenzó a dirigir la atención a la cultura y literatura en torno a 1900. Durante un tiempo se buscó una palabra adecuada que pudiera sustituir conceptos abstractos como Jahrhundertende-Jahrhundertwende, tournant du siècle, Turn of the Century, postrimerías del siglo, filo del siglo. La elección recayó primero en la expresión "Belle Epoque", cifra de la nostalgia de una vida fácil y feliz para los habitantes de una Europa que acababa de "salir una vez más del atolladero". En rasgos generales puede decirse que, a partir de los años sesenta, los estudiosos de aquella época, cada vez más numerosos, comenzaron a fijarse en el concepto con que ella misma se había identificado: Fin de siécle - Fin de siglo. El proceso de apropiación y consolidación de su uso había concluido ya en torno a 1975.

No obstante, en algunos países europeos la victoria no fue completa y la posición alcanzada tuvo que ser defendida en apretada concurrencia con otros conceptos. En Italia fue la denominación de Decadentismo, que contaba con una fundamentación teórica, la que conservó durante mucho tiempo —y en parte, aún hoy— el derecho que le daba la costumbre. En España surgió en los años noventa, en el círculo de Rubén Darío, el concepto de Modernismo y, más tarde, el de Generación del 98. Sobre la significación de cada uno de estos dos términos, así como sobre sus puntos en común y sus divergencias, se han entablado interminables polémicas, que en lo esencial, pueden darse ahora por terminadas. Ya Gonzalo Sobejano, en su obra *Nietzsche en España,* sopesó sus mutuas relaciones con tranquila objetividad[1]; hoy en día y gracias, sobre todo, a la investigación hispanoamericana, el número de estudios dedicados al Modernismo es mucho mayor que el de los dedicados al concepto concurrente. El Modernismo, entendido en el sentido de un amplio movimiento espiritual[2], se ha convertido en la única alternativa a Fin de siglo. A menudo, ambos aparecen juntos en el título y subtítulo de una obra.

Una vez impuesta la denominación Fin de siècle a escala europea, se intentó determinar con mayor precisión el período de tiempo que abarcaba. Las soluciones propuestas oscilan de los años 1870 a 1890, para su inicio, y 1900 a 1938, para su final; en ellas pesaron más los motivos histórico-políticos que los estrictamente literarios. Yo he abogado en diferentes ocasiones por un intervalo temporal que se extendiera desde 1885 (fecha en que alcanza su apogeo la literatura decadente) hasta 1914 (principio de la Primera Guerra Mundial y despedida del

1 Madrid, 1967, págs. 192-195. Luego siguió, entre otros escritos, una excelente visión de conjunto sobre la investigación al respecto en la obra de G. Allegra: *Il Regno interiore. Premesse e sembianti del Modernismo in Spagna,* Milán, 1982, págs. 22-30.

Que la última palabra sobre el Modernismo está todavía lejos de ser dicha, lo ha probado en este mismo Congreso Javier Serrano Alonso en su excelente comunicación *La poética modernista de Valle-Inclán.*

2 Según la tan citada fórmula de Juan Ramón Jiménez, más tarde a menudo ampliada.

"Mundo de ayer"); no debe esperarse, sin embargo, un acuerdo definitivo sobre este punto[3]. Pero a mi modo de ver, esos treinta años mencionados constituyen una unidad histórica y cultural. Desvío del naturalismo, positivismo y materialismo; odio a la burguesía, búsqueda de un nuevo espiritualismo basado en una religión antigua o moderna; simpatía por los mitos; sensación de decadencia; movimiento estético; surgimiento de una corriente opuesta de signo vitalista; irrupción de las vanguardias: estos son, en rápida enumeración, los núcleos temáticos a través de los cuales se expresa el "espíritu de la época".

Ahora bien, para todo aquel que extienda su mirada más allá de las fronteras nacionales, resultará obvio que este catálogo no es sólo válido para España. Ricardo Gullón lo ha dicho con el temperamento que le caracterizaba: "Es fácil comprobar que desde los Urales a la Pampa, *desde el helado al ardiente Polo,* surge a Fin de siglo, y aún después, una sorprendente coincidencia de gustos, técnicas y modalidades de creación artística. Con variantes, claro está, con alteraciones significativas, sin duda, pero todas ellas informadas con un espíritu unitario que, a pesar de sus peculiaridades y diferencias, caracteriza a los artistas"[4].

Nosotros no vamos, por cierto, a abarcar un espacio tan extenso como el apuntado por Gullón, sino que nos limitaremos a Europa, donde en el concierto de voces e instrumentos había, por supuesto, quienes llevaban la voz cantante. En primer lugar, Francia, sin duda alguna, o, para ser más exactos, París, desde donde se exportó mucho de lo que en breve adquiriría proyección y resonancia europea —como la bohemia y el anarquismo— y donde se publicaron asimismo estudios científicos que tocaban los centros neurálgicos de la época, como los relativos a la transmisión hereditaria, a las neurosis o a la falta de voluntad; de allí partió también el impresionismo, que habría de convertirse en importante medio creador, no sólo en la pintura, sino también en la poesía. De Rusia vino el espíritu de un nuevo cristianismo; de Inglaterra, los escritos de Ruskin, uno de los padres del movimiento estético; de Inglaterra también, el prerrafaelismo, con un nuevo ideal femenino que invitaba a la mitificación de la mujer; del Norte escandinavo, el simbolismo social de Ibsen; de Alemania, el superhombre, la mitología germánica y la idea de la obra de arte total, junto con el nuevo y perturbador mundo sonoro de Richard Wagner[5]; de Alemania vino también el legado del romanticismo, con el pensamiento analógico y el simbolismo de Novalis, redescubierto entonces por Europa. Todo esto fue objeto de recepción en la España del Fin de siglo, que luego

3 No se puede subordinar sin más a estas cifras a España donde no hubo un *1914,* de manera que propongo para ella como cesura histórica 1917, año de la gran Huelga general, que significa un hito decisivo en la evolución hacia las inquietudes de la modernidad, incluso en la creación literaria de V.-I.

4 Ricardo Gullón: *El modernismo visto por los modernistas,* Barcelona, 1980, pág. 6.

5 Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle,* Berlín-Nueva York, 1973, v. también la literatura internacional allí mencionada.

lo elaboró en forma sincrética. Y no olvidemos la puerta de entrada de este amplio patrimonio cultural: Barcelona, a la que Rubén Darío, en una de las crónicas de su *España contemporánea,* calificó con acierto de "ventana abierta a la luz universal"[6]. Pero, ¿qué rasgo nacional, español queda entonces aún en el "espíritu del Fin de siglo"? Dejemos que nos lo revele una breve mirada a sus vetas principales.

Ha sido sobre todo José Carlos Mainer[7] quien ha insistido últimamente en que ésta fue la época de una gran crisis (añadamos: el primer acto de la segunda "crise de conscience européenne", cuyo final y consecuencias no podemos prever aún). Pero donde hay crisis, hay contradicción y negación. En el plano social, espiritual y moral, aquéllas que se dirigieron primariamente contra la burguesía, la odiada "bête noire", ya desde el romanticismo. Entretanto, este odio hacia lo burgués había ido incorporando nuevos motivos y nuevas dimensiones. La burguesía era, para emplear un término moderno, el "establishment" de la época de la Restauración: materialista, carente de espíritu y de sentido artístico, mediocre, amiga de compromisos, mortal para el genio creador. Contra ella surgieron diversas formas de protesta, tal como la bohemia en el sector de la conducta[8].

Los historiadores de las costumbres distinguen diferentes tipos de la bohemia en el curso del siglo XIX, que van desde la "bohemia dorada" del romanticismo hasta la "bohemia negra" —también agresiva en lo político— del período aquí estudiado. Su escuela por excelencia se encontraba en el Quartier Latin de París. Allí hicieron su aprendizaje todos aquellos que más tarde transplantarían a España este estilo de vida. Nombremos entre ellos a los catalanes Santiago Rusiñol y Ramón Casas, así como al madrileño Alejandro Sawa. Rusiñol transplantó a Barcelona el legendario cabaret "Le chat noir"; de regreso a Madrid, Sawa se convirtió en embajador de su ídolo Verlaine, poeta y bohemio. La bohemia española está aún relativamente poco estudiada y a ello se debe quizás que nos parezca menos nutrida que las de París, Munich o Berlín. No obstante, sí podemos afirmar que se dieron en ella diversas variantes y matices de la actitud de protesta: desde el abandono provocador en la vestimenta, del que hacían gala el ya maduro Galdós y Baroja, hasta el anarquismo declarado, pasando por ocurrencias más o

6 V., entre otros, Joan Fuster: *Literatura catalana contemporánea,* Madrid, 1975; y G. Allegra: *Il regno interiore,* op. cit., Cap. I/5: "Sulla mediazione catalana".

7 En la introducción a J. C. Mainer (coordinador): *Modernismo y 98* (F. Rico: *Historia y crítica de la literatura española,* vol. VI), Barcelona, 1980. Casi todas las contribuciones profundizan ese concepto de crisis programático.

8 Entre los numerosos trabajos sobre la bohemia internacional, destaquemos el de H. Kreuzer: *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung,* Sttutgart, 1968. Las primeras incursiones en el ámbito español se las deemos a Iris Zavala: "Fin de siglo, 98 y bohemia", *Cuadernos para el diálogo,* 1974, Sup. 54; de la misma autora: "Estudio preliminar" a Alejandro Sawa: *Iluminaciones en la sombra,* Madrid, 1977; M. Aznar Soler: "Bohemia y burguesía", en J. C. Mainer, *Modernismo y 98,* op. cit., págs. 75-82; y, recientemente, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes: *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo),* Universidad de Sevilla, 1993.

menos originales cuyo objeto era "épater le bourgeois"[9]. Salida de la pluma de Valle-Inclán, bohemio hasta la médula, y con Sawa como modelo del protagonista Max Estrella, la *Vie de bohème* española sólo apareció cuando esta forma de vida se había convertido ya definitivamente en algo obsoleto: nos referimos a *Luces de bohemia* (1920/24).

El paso de la bohemia negra al anarquismo se da de un modo progresivo y natural[10]. Figura de enlace fue, entre otros, Ernesto Bark, de origen báltico, pero aclimatado a España: apóstol de la religión bohemia y predicador de la rebelión política. "Anarquismo" es, sin duda, una de las palabras claves que definen el espíritu del Fin de siglo. En lo político, fue un precedente temperamental del socialismo científico, muy extendido precisamente en el sur de Europa, cuyo fuego era continuamente alimentado por los graves contrastes de la época. Para la juventud intelectual, que sufría de un nuevo "mal du siècle", fue el santo y seña de la protesta contra el "establishment". Sus objetivos anticipan mucho de lo que en nuestra época será el espíritu de 1968. La propagación del pensamiento anarquista, a la que contribuyó en forma especial la editorial valenciana Sempere, fue asombrosa, Bakunin y Kropotkin, Nietzsche y Stirner fueron sus apóstoles. En numerosas declaraciones, los jóvenes escritores reivindicaban el pensamiento anarquista como fermento de su concepción literaria. Rubén Darío, fundador del Modernismo, lo calificaba abiertamente como "la base de lo que constituye la evolución moderna o modernista"[11]; en este mismo sentido, el crítico Andrés Gonzalo Blanco llamó a los modernistas "intelectuales que no laboran con la dinamita, sino con la pluma"[12]. En los atentados terroristas de París, Barcelona —"la ciudad de las bombas"— y otros puntos se veían manifiestaciones de la nueva estética. Se ha hecho famosa la frase, insuperable en su descarado cinismo, del francés Laurent Tailhade, quien la habría pronunciado en el año 1894 en el curso de un banquete: "Qu'importe la disparition de quelques vagues humanités, pourvu que le geste (del acto terrorista) soit beau!"[13].

Encontramos muchos nombres de jóvenes escritores (modernistas y miembros de la generación del 98) en las listas de colaboradores de revistas que, o bien defendían abiertamente la anarquía, o bien la aceptaban como síntoma inevitable de la época: "Acracia", "La campaña", "La revista blanca", "Germinal", "Alma espa-

9 Véase el artículo con este mismo título de G. Sobejano, ahora en G. S.: *Forma literaria y sensibilidad social,* Madrid, 1967.

10 En relación al anarquismo, remitamos al lector, ante todo, al exhaustivo trabajo (con abundante bibliografía) de Juan i Tous: *Die gefesselte Hoffnung. "El árbol de la ciencia" von Pío Baroja und der Geist der Jahrhundertwende,* Frankfurt, 1989.

11 *España contemporánea* ("El modernismo", 28-11-99), París, 1922, pág. 311.

12 En A. G. B.: *Rubén Darío-Salvador Rueda,* Madrid, 1908, pág. 285.

13 Citado en R. Ternois: *Zola et son temps. Lourdes-Rome-Paris,* París, 1961, pág. 337.

ñola", "Helios", etc.[14]. Pero leyendo declaraciones como la de Unamuno, cuando dice: "Pronto comprendí que mi fondo era y es, ante todo, anarquista"[15], nos damos cuenta de que el anarquismo español del final del siglo no fue un fenómeno unitario y homogéneo. La variante que profesan Unamuno y la mayoría de los intelectuales es el anarquismo individualista o aristocratizante, que tiene su origen en Nietzsche y Stirner. Azorín ofició durante un lustro como buscador de prosélitos; el hecho de que haya traducido a Kropotkin, y también a Maeterlinck es ya en sí significativo, como asimismo lo es que se pasara al campo del conservadurismo tras sentar cabeza, como hicieron más tarde Maeztu y otros. Sólo fue consecuente hasta el final de vida Baroja, quien en el momento de esplendor del anarquismo puso en labios de Juan Alcázar, en la novela *Aurora roja* (1904), una extensa profesión de fe en contra del Estado y la sociedad, y que en *Paradox, rey* (1906) logró expresar del modo más conciso y, por tanto, más hermoso, el pathos de los jóvenes iconoclastas: "Destruir es cambiar. No, algo más. Destruir es crear...". ¿Y nuestro Valle-Inclán? Está en perfecta sintonía con sus colegas finiseculares, subrayando en su *Breve noticia acerca de mi estética,* y casi con las mismas palabras, la declaración de Baroja: "En el arte como en la vida, destruir es crear. El anarquismo es siempre un anhelo de regeneración, y, entre nosotros, la única regeneración posible"[16].

Fue a Azorín a quien se le ocurrió declarar a Cristo como anarquista ideal. Al hacerlo, respondía a una tendencia polifacética de la Europa de entonces: convertir a Cristo en figura para-mítica, sobre la que se proyectaban los anhelos y temores de la época[17]. En una novela alemana contemporánea se llama a Cristo "el socialdemócrata por excelencia". Unamuno, a quien la revolución social importaba menos que humanizar y agigantar ciertas figuras del mundo cultural y religioso, hizo de Don Quijote un Superhombre de cuño cristiano-español, mientras restituía en su papel y sus derechos al Cristo destronado por Nietzsche. Una de las preguntas favoritas del final de siglo era: ¿Cómo trataríamos a Cristo si se nos presentara "hoy re repente"?; o bien, ¿qué diría Cristo del mundo y la sociedad de hoy si regresara a ella? A esto unía también su voz Rubén Darío, cuando en su Canto de esperanza[18] se hacía eco de un temor que se iba extendiendo como una epidemia, el temor a un "finis saeculi" que puede leerse en la invocación: "Ven, Señor,

14 Hoy hay toda una serie de trabajos sobre las revistas de la época, desde el artículo de G. Ribbans con el significativo título de "Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas" (1958) hasta el estudio de R. de la Dehesa sobre "Germinal" (1970) y otros.

15 Carta a F. Urales, 1901, cit. por P. Juan y Tous, op. cit., pág. 495.

16 Pío Baroja: *Obras completas,* Madrid, 1946-1974, II, 203-204; Valle-Inclán en Ricardo Gullón: *El modernismo visto por los modernistas,* op. cit., p. 191.

17 V. al respecto mi ensayo "El retorno de Cristo", en H. H.: *Fin de siglo. Figuras y mitos,* versión castellana de M. T. Martínez, Madrid 1980.

18 En R. D.: *Poesía,* ed. E. Mejía Sánchez, Caracas, Bibl. Ayacucho, 1977.

para hacer la gloria de ti mismo, / ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo, / ven a traer la paz sobre el abismo...".

Pero nuestros autores finiseculares, sobre todo si narradores, prefieren a la evocación directa de la figura de Cristo unas figuras humanas que le "imitan", es decir apóstoles, profetas y santos —como el Nazarín de la novela de Galdós o el santo de la de Fogazzaro. Y de estos imitadores bastante obvios de Cristo el arte de narrar puede avanzar hasta trazas cristológicas siempre más borrosas proponiendo al lector unos enigmas siempre más difíciles. Valga como ejemplo entre tantos el príncipe Myschkin, protagonista de la novela *El idiota* de Dostoievsky.

Para mí no hay lugar a dudas de que Valle-Inclán estaba enterado de la presencia de este motivo en la literatura de su tiempo, y que se recordaba de ello al concebir el cuento *Flor de santidad.* Pero mientras los otros trataban el argumento con sumo respeto, Valle-Inclán hizo de su pintoresco peregrino de Santiago un... impostor, y eso tan inequívocamente que el lector se da cuenta del caráter del personaje desde las primeras líneas. Sólo Ádega, en su "fe ingenua", sigue llamándole hasta el final "Nuestro Señor". Ello es que a Valle no le importaba de un "doble de Cristo" más con los problemas inherentes a su parte, sino de Ádega y de sus alucinaciones místicas después de quedarse embarazada por obra del peregrino. El resultado poético de ello son los maravillosos ensueños de la "rapaza" y sus reflejos en el paisaje, que hacen de este texto un largo poema en prosa —uno de los más encantadores de la literatura española y europea del Fin de siglo.

Por lo demás, esta profunda emoción cristológica del Fin de siglo no fue sino la expresión de una profunda crisis espiritual. Se comprobaba la bancarrota de la interpretación científico-positivista del mundo y el final del naturalismo literario, por ella inspirado; se percibía con dolorosa inquietud lo que el novelista austríaco Hermann Broch ha llamado, en su ensayo *Hofmannsthal und seine Zeit*[19], el "vacío de valores de los años noventa". Unamuno escribió a Leopoldo Alas Clarín: "Yo, como Ud., siento el vacío de nuestra atmósfera"[20]; Clarín, a su vez, acabó por regresar al camino de la trascendencia divina, siendo testimonio de ello algunos cuentos de la década de los noventa *(Superchería* y *Cambio de luz).* Lo mismo nos cuenta Baroja de sí mismo en las *Memorias* correspondientes a esos años. Había muchos "corda irrequieta" —"cristianos anónimos"—, en el sentido que da a esta expresión el teólogo alemán Karl Rahner[21]. Entre ellos habría que incluir al último Galdós, quien puede considerarse en todos los sentidos adscrito al Fin de siglo y

19 H. B.: *Schriften zur Literatur* I, Frankfurt, 1975.

20 Cit. por Donald C. Shaw: "Ganivet, precursor de la crisis finisecular", en J. C. Mainer: *Modernismo y 98,* op. cit., pág. 120. También allí varias declaraciones de otros autores, que apuntan todas en la misma dirección.

21 Este concepto es aclarado y empleado por F. Pérez Gutiérrez en *El problema religioso en la generación de 1868,* Madrid, 1975.

al espíritu que lo anima. Antonio Machado ha expresado en forma inmejorable esta disposición anímica en un verso de *Campos de Castilla:* "Quien habla solo espera hablar a Dios un día"[22].

Es cierto que, por otra parte, había también un conjunto abigarrado de tendencias sincréticas dirigidas en busca de auxilio y salvación. Se veía el cristianismo a través de dos lentes: una, la de Nietzsche; otra, la de Tolstoi. La primera dejaba adivinar una religión decadente y hostil a la vida; la segunda, una religión de la compasión y la caridad. La primera se relacionaba con el pensamiento liberal y el anticlericalismo que le es inherente; la segunda, con la ética del krausismo. La mayoría de los escritores contemporáneos se decidió por el socialismo cristiano de Tolstoi. Aquí hay que nombrar en primer término a Galdós y su novela *Nazarín* (1895), en la que aparece la figura del doble de Cristo, así como *Misericordia* y algunos números de las últimas series de los *Episodios nacionales*. En ellos adquiere su forma más impresionante el cambio proclamado por Emilia Pardo Bazán[23]: abandono del naturalismo al estilo de Zola y vuelta a una nueva espiritualidad, tal como se manifestaba en la novela rusa.

Entretanto, no todo revistió una forma tan digna de crédito. Especialmente en el ámbito del movimiento estético, es decir, en el modernismo, la autenticidad religiosa se vio menoscabada por la moda literaria. Rubén Darío, por ejemplo, no tenía inconveniente en combinar el anhelo del regreso de Cristo con motivos paganos del neohelenismo. Estaba muy extendida la tendencia a secularizar los símbolos eucarísticos, marianos, místicos y ponerlos al servicio del culto a la belleza, como ocurre en la *Sonata de otoño,* en la *Sonata de primavera* y en *Flor de santidad* de Valle-Inclán, para citar sólo tres ejemplos entre muchos[24].

Detrás de este mundo abigarrado, en parte prestado y en parte original, se abre una nueva y última dimensión del espiritualismo del Fin de siglo: Giovanni Allegra habló de un "retroterra occulto", de un "continente nascosto". Nos asomamos a una zona de la vida espiritual y literaria españolas largamente relegada por los críticos; Allegra fue el primero en arrojar alguna luz sobre ella hace poco más de una década[25]. Nos referimos al esoterismo, pitagorismo. ocultismo, satanismo. Nuestro investigador tuvo que acudir también aquí a fuentes y modelos europeos, en su mayoría procedentes una vez más de Francia; por supuesto, no dejó escapar la ocasión de mencionar la estrecha relación de este fenómeno con el primer romanticismo —con Bécquer, con Rosalía de Castro y con Zorrilla—. Insistió sobre todo en el papel de la revista teosófica "Sophia", publicada por Francisco de

22 En *Retrato,* poema inicial del ciclo.

23 En "España moderna", marzo 1981, págs. 68-69.

24 V. al respecto ahora, entre otros, R. Gutiérrez Girardot: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* Cap. II: "Sustitutos de la religión", México, 1988.

25 G. Allegra: *Il regno interiore,* op. cit., págs. 133-145.

Montoliu entre 1893 y 1912, la cual, mediante traducciones de extractos, daba a conocer a sus lectores las obras que los "gurus" Schuré, Novalis y Eliphas Lévi. El rastreo que en este sentido llevó a cabo Allegra en la poética y poesía del modernismo, no tuvo resultados espectaculares. No obstante, nos vemos obligados a compartir la opinión del autor cuando considera a este mundo, sustraído a toda injerencia y por él develado, "un altro segno dello spirito finisecolare".

Este sector "extravagante" del neoespiritualismo tiene, por cierto, mucho en común con el decadentismo, que fue el refugio de todas las extravagancias del Fin de siglo. Y nuevamente es la cultura francesa, es París el lugar de procedencia. El concepto remonta a una rama secundaria del romanticismo, y el fenómeno parecía extenderse sin cesar a medida que avanzaba el siglo, apoyado por la derrota militar del 1870, la filosofía de Schopenhauer y los estudios sobre la herencia, la degeneración y las enfermedades de la voluntad. Recordemos que a España le corresponde el mérito y la fama de haber formulado en Europa, en el siglo XVII, la primera teoría de la decadencia[26]. Sin embargo esa huella se perdería más tarde y sólo en el fin de siglo, bajo el empuje francés, vuelve a hacerse consciente. La polémica contra la creencia en la decadencia, la búsqueda de remedios constituía, como todos saben, uno de los temas centrales de la generación del 98, mientras que la misma decadencia se convertía, entre los círculos modernistas, en una manera de vida, en el refugio de todas las extravagancias. Pero no es nuestro "ciudadano extravagante" por excelencia, don Ramón del Valle-Inclán, quien alcanzará la cumbre en este arte: esto es y quedará el mérito señero del duque Des Esseintes, el protagonista de uno de los libros más influyentes de la época, "A rebours" de Huysmans (aparecido en 1884). Y con Des Esseintes evocamos otro leivmotiv del Fin de siglo, el dandismo, importante para nosotros por la figura del Marqués de Bradomín, al que Valle-Inclán supo conferir el "cachet" de la hispanidad, combinando su descendencia europea con dos mitos patrios de clara fama: Don Juan y Don Quijote.

Pero el sentimiento de decadencia es bifronte: tiene, como se ha observado tempranamente, dos aspectos contrarios. Por una parte, la reacción cansada y abúlica de los pueblos viejos frente al destino impuesto por el tiempo; por otra, el cambio brusco en fantasías de bárbaros despliegues de fuerza, de embriaguez de sangre y destrucción, gozados como "détente nerveuse", y que no son otra cosa sino manifestaciones extrovertidas y extremadas de la voluntad del poder. En el ambiente español, Valle-Inclán conoce mejor que nadie tales impulsos, a los que da rienda suelta en su "Trilogía carlista" y en sus "Comedias bárbaras", encarnándolas en figuras como Santa Cruz y, con más complejidad, en Don Juan Manuel Montenegro. Aquí incluso al neófita en las ciencias literarias se le impone el nombre de Nietzsche. Gonzalo Sobejano, que como se recordará, en un vasto estudio

26 V. P. Sainz Rodríguez: Evolución de las ideas sobre la decadencia española, Madrid, 1962.

ha investigado la influencia de Nietzsche en España, no podía no reparar en nuestro autor, documentando el nietzscheismo de Valle con abundantes citas; llega a la conclusión de que, aunque no se pueda comprobar una lectura directa, "este modernista educado en la más reciente literatura francesa, italiana e hispana... no podía menos de conocer a Nietzsche, siquiera indirectamente"[27] —por ejemplo a través de D'Annunzio.

De mayor peso, en él, posiblemente, es la huella del satanismo que, como saben los presentes, juega un gran papel en la obra primera de nuestro autor, especialmente en los cuentos "Beatriz", "Flor de santidad" y en dos "Sonatas". Pero Valle es un autor satánico sui generis. A diferencia de la triada francesa Baudelaire-Barbey d'Aurevilly-Huysmans y sus numerosos epígonos, que escribían de manera directa y alucinante, es decir, como "creyentes" sobre tales experiencias, Valle prefiere tomar distancias por medio de la ambigüedad y la indeterminación. Muy pronto dice a sus lectores que los estados especiales sea de Beatriz que de Ádega se remontan a violaciones reales por hombres de carne y hueso; es decir que sus crisis nerviosas podrían interpretarse perfectamente como ataques de histeria; sus angustias, como alucinaciones. Pero después, el diagnóstico y las prácticas de las curanderas sustituyen a la ciencia de la época el mundo de lo irreal y mágico, las supersticiones "milenarias" del folklore galaico; por consiguiente, en ambos casos no se trata ya de satanismo, sino de un "mal de ojo" que se combate con las invocaciones al beato Electus.

Dirijamos, para concluir, una mirada a la imagen de Galicia de Valle-Inclán, en la que más claramente se manifiesta su singularidad de autor de Fin de siglo. Con entera razón Eliane Lavaud ha confirmado en su reciente y monumental obra "La singladura narrativa de Valle-Inclán"[28], el profundo arraigo del autor en su terruño gallego. Una ligazón semejante resulta extraña en general a los autores del Fin de siècle europeo. Éstos por lo común son de orientación cosmopolita, si es que no prefieren buscar paraísos artificiales. No obstante, pese a todo arraigo, en nuestro autor no hallamos nunca y en ninguna parte al escritor naturalista a la búsqueda de las bellezas y promesas de dicha de la Montaña, como Pereda, o de la Huerta valenciana, como Blasco Ibáñez o del mundo de los pazos gallegos, como la Pardo Bazán. Valle des-realiza sistemáticamente la realidad, creando a través de la estilización y la espiritualidad su propio universo galaico. Para ello se sirve de diversas estrategias. La más importante, de la que derivan las demás, es la arcaización, esto es, el distanciamiento de las narraciones en un pasado impreciso, de vaga referencialidad histórica, en el que se hacen plausibles unos tipos humanos, actitudes y conductas que están en contraste anacrónico con el presente. En este sentido encontramos en él una especial predilección por las "abuelas", es decir,

27 G. Sobejano: *Nietzsche en España,* op. cit., págs. 213-227.

28 Aparecido en Galicia editorial, La Coruña, 1991.

viejas y hasta viejísimas mujeres de origen popular que saben "historias" y las cuentan, evocando así el aroma de los tiempos de antaño.

La segunda estrategia consiste en el forzado aristrocratismo de sus protagonistas que son dotados todos de nombres prestigiosos, son adornados de títulos "mágicos" y se presentan, si mujeres, en actitudes hieráticas, si hombres, en la ostentación de una "sprezzante" impetuosidad. Una especie de capa social intermedia es la que forman los religiosos, por lo común tiernamente mimados por las condesas y marquesas: cada pazo posee su propio capellán y asesor espiritual. La clase baja es tomada únicamente en cuenta merced a su colorismo folklórico, no desempeñando otra función: es ese tropel errante de pastores, campesinos, peregrinos, eremitas, curanderos y curanderas que vagan de un cuento a otro; y por último la plebe, la de los ciegos, leprosos y tullidos que, lejos de un tratamiento naturalista con acentos sociales, constituyen en los relatos de Valle un elemento legendario-medieval.

Hay que hablar, por fin, del arte admirable de nuestro autor para crear atmósferas ambientales en las que a los horizontes libres de mares, montañas y campiñas, prefiere los espacios cerrados, los jardines señoriales con fuentes, cipreses y mirtos seculares, o bien los interiores de castillos y pazos, con salones en eterna penumbra, donde las voces pierden su volumen y las rosas sus pétalos, con resonantes corredores y alcobas barrocas, en las que muchachas de tipo prerrafaelita, poseídas por el demonio, gritan pidiendo ayuda.

La Galicia de Valle-Inclán no es, pues —y aquí se cierra el círculo de nuestra reflexión— una mímesis de la realidad, sino un acontecimiento estético —es *literatura* sublime, modernista, intertextual.

Nada tiene de extraño, entonces, que el autor jamás mostrara interés por las corrientes autonomistas de la Galicia de su tiempo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1902 Y LA *EDAD DE PLATA* DE LA CULTURA ESPAÑOLA

Francisco Abad
UNED

PLANTEAMIENTO

En 1963 se publicaba en Barcelona un manual dedicado a tener amplia fortuna a través de repetidas ediciones y ampliaciones de su texto: nos referimos a la *Introducción a la Historia de España* de los profesores (los dos primeros ya desaparecidos) Antonio Ubieto, Juan Reglá y José María Jover[1]. En estas páginas acuñaba Jover un concepto de la "Edad de Plata" que impora atender; comprueba nuestro autor el camino ascendente emprendido por la cultura española desde hacia 1875 y mantiene:

> Entre 1875 y 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española, durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional, y un prestigio inaudito en los medios europeos... Este prestigio europeo de lo español... no tenía precedente desde mediados del siglo XVII[2].

Para Jover tal apogeo de algo más de medio siglo presenta una primera fase hasta 1902 y otra posterior que llega a la guerra civil; además "la divisoria entre ambos períodos viene marcada por la... *generación del 98*", y esa segunda fase se corresponde en la civilización occidental con la llamada "era de la violencia" (1898-1945)[3].

---

1 *Introducción...*, Barcelona, Teide, 1963, 798 pp.

2 Ibid., pp. 634-635.

3 Ibid., pp. 717-720.

Personalmente creemos que en efecto la "Edad de Plata" española ha de estar considerada en cuanto un período de "larga duración", y no puede reducirse —según veremos— al primer tercio de nuestro siglo; creemos asimismo que llenan el período autores pertenecientes a cinco sucesivas generaciones literarias (desde la de 1868 a la de 1927), y que en efecto la generación central es la del 98. Por razones tanto históricas como literarias proponemos que se considere en tanto año central de la "Edad de Plata" el de 1902: no sólo comienza entonces el reinado personal de Alfonso XIII, sino que es la fecha que tradicionalmente se ha señalado de relieve en la novela *(Amor y pedagogía, Sonata de otoño, Camino de perfección, La voluntad),* y asimismo —aunque ha pasado más desapercibido— la fecha definitiva de *Oligarquía y caciquismo* de Joaquín Costa, la del primer escrito ("Glosas") de José Ortega y Gasset, y la del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua de Menéndez Pidal sobre *El condenado por desconfiado.*

En términos amplios proponemos que se considere que la "Edad de Plata" se extiende y prolonga desde 1868 hasta 1936 —desde luego se va gestando antes de 1868, probablemente desde 1854—, y que su año central sea el de 1902, año en que asimismo comienzan cosas nuevas al igual que comenzaron cosas nuevas hacia 1868. Nos encontramos entonces con dos subperíodos dentro de la "Edad de Plata", que por un azar de la historia resultan prácticamente iguales en su duración (1868-1902 y 1902-1936). 1902 es así un año de mayor importancia en la trayectoria de las letras de lo que suele señalarse, aunque ya decimos que en lo que se refiere a la novelística nunca ha pasado desapercibido merced a los nombres de Unamuno, de Valle-Inclán, de Baroja y de Azorín.

FECHAS Y GENERACIONES

Nuestra idea —pues— es la de que debe acogerse el planteamiento hecho por Jover en 1963, si bien extendemos el período un poco más (desde 1868), no perdemos de vista que empieza a gestarse hacia 1854, y valoramos literariamente más la fecha de 1902. Las generaciones literarias que dan lugar a la Edad de Plata española son las que sucesivamente van naciendo entre 1831 y 1845, 1846 y 1860, 1861 y 1875, 1876 y 1890, y 1891 y 1905, aunque algún nombre había nacido poco antes (Milá) o lo hará poco después (Miguel Hernández); estamos ante las generaciones llamadas de 1868 (Bécquer, Galdós, Giner), de 1883 (Clarín, Menéndez Pelayo, Maragall), de 1898, 1914 y 1927.

El espíritu del planteamiento de José María Jover fue recogido al poco por un autor como Santiago Sobrequés, quien en efecto llama "Edad de Plata" al período literario, pictórico y musical "que se extiende desde los últimos años del siglo XIX hasta su brutal colapso a causa de la guerra civil", y añade a estos campos en

los que se manifestó la excelencia los de la erudición filológica e histórica[4]. El presente planteamiento establecido y difundido en la *Introducción a la Historia de España* lo acogió asimismo de manera más implícita Carlos Seco, quien habla de "edad de plata" o "una segunda edad de oro" de las letras españolas[5]; del mismo modo creemos que subyace al otro planteamiento que haría en 1970 Manuel Tuñón de Lara, quien se refería a "medio siglo" de cultura nacional[6]. Nada dijo en cambio al respecto —pues no aludió a los hechos de la historia intelectual— José Luis Comellas en otro conocido y difundido manual suyo[7].

En resumen cabe establecer cómo las referencias inmediatamente posteriores a la inicial hecha por José María Jover tienden a entender la Edad de Plata de la cultura española como un período de amplia duración, y que se prolonga ya desde el siglo XIX. Nosotros creemos que nos hallamos en efecto ante un proceso de "larga duración" (larga duración relativa, claro es), proceso que debido al azar de la historia se subdivide en dos etapas casi simétricas en su duración: de 1868 a 1902, y de 1902 a la guerra civil; el año central del período nos importa desde el punto de vista de la historia política[8], y asimismo desde el de la trayectoria de la novela y el ensayo y el pensamiento españoles. Con su vivencia personal y familiar de la época, don Julio Caro manifestaba la percepción de que "en 1868 se abrió... un ciclo histórico-político que vino a cerrarse en 1936"[9]; la unicidad del período, pues, no le quedaba desapercibida.

En realidad en la historia de la lengua literaria también la fecha de 1902 señala una nueva etapa o subperíodo. La lengua literaria a partir del siglo XVIII está bastante desconocida, pero creemos nosotros que sus últimos tramos son los que van (aproximadamente) de 1810 a 1840, de 1840 a 1870, de 1870 a 1902, de 1902 a 1936, y de 1936 a 1973; proponemos estas fechas para los sucesivos subperíodos o etapas de la lengua literaria española más cercana a nosotros, y consideramos que en efecto hacia 1902 acaba uno de tales subperíodos y comienza otro: mucho de la obra de Galdós, de Pardo Bazán o de Menéndez Pelayo (y la de Clarín) se inscribe en la etapa de 1870 a 1902; a partir de esta fecha se acumulan ya los noventayochistas, la generación de Ortega, y luego la del Veintisiete.

---

4 S. Sobrequés Vidal, *Historia de España moderna y contemporánea,* Barcelona, Ed. Vicens-Vives, 1969³, pp. 430 y 434.

5 C. Seco Serrano, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración,* Barcelona, Ariel, 1969, p. 46. Se trata —no obstante— de un trabajo no siempre atendible.

6 M. Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936),* Madrid, Tecnos, 1970.

7 J. L. Comellas, *Historia de España moderna y contemporánea,* Madrid, Rialp, 1968². Estamos ante un libro en el que si por una parte no se aborda la historia intelectual, por otra se mantiene —es un ejemplo— que "el clima de terror" que se atribuye a la época del gobierno personal de Fernando VII resulta "pura fábula".

8 Vid. J. Mª Jover, *Introducción...,* pp. 675 ss.

9 J. Caro Baroja, *Semblanzas ideales,* Madrid, Taurus, 1972, p. 197.

UNA LARGA DURACIÓN

En otras ocasiones la "Edad de Plata" española ha venido a identificase con el reinado de Alfonso XIII, o con la etapa que va de 1902 a la guerra civil. Hace poco una empresa intelectual de la autoridad de la *Historia de España* de Menéndez Pidal ha dedicado dos volúmenes a "La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)"[10]; según puede verse, se entiende ahora el período en una más corta duración, y se indica como novedad el año inicial de 1898. En realidad la crítica española de hacia mitad de los años sesenta a mitad de los años setenta tiende a interpretar la época según una amplia duración de medio siglo o más; desde mitad de los años setenta queda circunscrita al primer tercio aproximado de nuestra centuria, y la muestra acaso más reciente de ello la constituye la presente *Historia de España*.

La obra fundada por Menéndez Pidal tiene amplia autoridad, y no menos autoridad tiene quien ha coordinado estos tomos acerca de la Edad de Plata (don Pedro Laín): el tratamiento al que aludimos va a convertirse en referencia obligada, y por eso creemos nosotros que no deben perderse de vista las perspectivas; el auge de la cultura española que también se conoce como segunda edad o período de oro no se limita a las décadas primeras de nuestra centuria, sino que en términos amplios viene desde 1868 y se gesta con nitidez desde antes. Giner de los Ríos, Cánovas, Clarín, Menéndez Pelayo, Galdós, Manuel Bartolomé Cossío, Ramón y Cajal, y otros tantos autores, no pueden quedar excluidos de esta "Edad de Plata", y si lo hacemos mutilaremos la realidad histórica, la consistencia empírica de los hechos que nos proponemos analizar.

Estos tomos de la *Historia de España* pidalina no incluyen ninguna fundamentación o discusión de su rótulo ("Edad de Plata") y de su cronología; llevan sin embargo un "Prólogo" de su sabio coordinador. A pesar del diseño general escogido, hay un momento del "Prólogo" en el que Laín no puede dejar de reconocer que nos hallamos en verdad ante "medio siglo de oro de nuestra cultura" que se extiende "entre 1885 y 1935", y afirma asimismo: "Rápida edificación de un medio-siglo de oro de la cultura española y sucesiva quiebra de los proyectos de reforma de España que los protagonistas de esas cinco áureas décadas habían formulado; eso fue en esencia la historia de España entre 1898 y 1936"[11]. Según es bien visible, no deja de haber contradicción en estas palabras: se habla de cinco décadas pero a la vez de treinta y nueve años; la fuerza de los hechos lleva a conceder —más allá de una planificación inicial— que la Edad de Plata no se limita a nuestra centuria.

10 Madrid, Espasa-Calpe, 1993 y 1994.

11 P. Laín Entralgo, coord., *La Edad de Plata...*, I, pp. 9-52: pp. 47-48 y 51-52.

También creemos nosotros que las cosas son más complejas de lo que en algún momento hace ver Laín, como cuando dice que "Azorín conservatiza su ideología y su conducta política"[12]; la trayectoria azoriniana no es tan monolítica y lineal, y puede comprobarse con la lectura de sus textos[13]. Por otro lado Baroja parece reclamar más que esta afirmación: "Baroja escribe y escribe novelas, y vestido de frac ingresa en la Academia"[14].

La "Edad de Plata" parece dibujársenos pues en tanto una duración amplia, y en ella se suceden distintas fechas de relieve: desde luego la de 1898, y asimismo la de 1902[15].

EN EL MARCO DE LA CULTURA EUROPEA

Nuestra idea —según venimos diciendo— es la de que la "Edad de Plata" de la cultura española debe ser entendida y analizada en tanto un proceso de larga duración que en términos amplios va desde la revolución de 1868 a la guerra civil de 1936-1939; asimismo queda dicho que este apogeo cultural empieza a gestarse antes, desde 1854, como puede intuirse por ejemplo a partir de esta observación de José María Jover:

> Se opera la transición de una enseñanza universitaria... programada en Madrid desde el horizonte ideológico de un eclecticismo perfectamente ensamblado con la concepción de la sociedad propia de los moderados..., a una Universidad... asaltada por el ímpetu de la generación de los "demócratas de cátedra". El cambio [se] opera... en la segunda parte del reinado [de Isabel II]... Los "demócratas de cátedra" prestrán sus cuadros a la Revolución del 68[16].

Y este nuevo horizonte ideológico implantado entonces tan minoritariamente, hay que decir que en 1898 se hallará más extendido y que en 1936 habrá supuesto ya una conciencia activa por parte del proletariado militante[17]. Existe una

12 Ibid., p. 33.

13 Cfr. también Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano, *Los intelectuales y la República,* Madrid, Nerea, 1990.

14 P. Laín, loc. cit., p. 43.

15 En el segundo de los volúmenes dedicados en esta Historia de Espasa-Calpe a la Edad de Plata aparece alguna colaboración sobre cuestiones literarias no muy clara expositivamente y que acaso deja también de lado cuestiones de relieve; por otro lado el precioso análisis hecho acerca de "La lengua" por don Rafael Lapesa no está publicado —al parecer— íntegramente, y de hecho se interrumpe de manera un tanto visible.

16 J. M. Jover, *Política, diplomacia y humanismo popular,* Madrid, Turner, 1976, pp. 339-340.

17 José Carlos Mainer comprueba por ejemplo que las novelas de Baroja y Azorín de 1902 "certifican la insatisfacción de una pequeña burguesía provinciana que ha culminado su proceso político de radicalización"; vid. *La Edad de Plata (1902-1931),* Barcelona, Eds. Asenet, 1975, p. 40.

evolución unitaria de la sociedad española en las décadas finales del Ochocientos y en las primeras de nuestro siglo que a personas con vivencia inmediata de la misma —es el caso de don Julio Caro— no les ha pasado desapercibida, aunque en este ejemplo contamos con que se trata de un historiador.

Además ya está dicho asimismo cómo entendemos que 1902 es no sólo la fecha central natural del período sino su fecha central histórica; la muerte de Sagasta en los días primeros de 1903 resulta (además de un dato) un símbolo[18].

Realmente esta Edad de Plata se inscribe en una continuidad histórica más amplia a su vez: la del "siglo liberal" español de 1834 a la guerra civil. Jaime Vicens caracterizó el Ochocientos español por "el auge de la ideología liberal" y "la organización industrial", y siempre nos ha sorprendido que don Américo Castro le replicase indicando a la letra: "Nada de esto es cierto; es evasivo"[19]; sin duda don Américo se engañaba, pues en efecto el liberalismo, el romanticismo, la nueva coyuntura económica general —según decía Vicens— definen esta otra "larga duración" del siglo liberal español. Sin tener presentes —entre otros más— los rasgos establecidos por al autor catalán, no podrán acabar de entenderse muchos de los hechos de la Edad de Plata española.

Estamos pues ante procesos amplios en el tiempo y que desde luego no pueden considerarse castizos y privativos de lo español: según es bien sabido el 98 no es una realidad sólo española, y también Portugal o Francia tuvieron su 98, pues corría entonces la era del imperialismo.

Según entendemos nosotros las cosas, ni la historia española se aparta de la europea, ni la "Edad de Plata" resulta una mera coyuntura sino que es algo más amplio, ni la llegaremos a entender si separamos sus logros culturales de los hechos de mentalidad, de valores socialmente vigentes, etc.

VALLE-INCLÁN Y ORTEGA Y GASSET

Es muy sabido que en 1902 se inician las Sonatas de Valle con la primera de ellas: *Sonata de Otoño;* Zamora hizo un análisis de las mismas y las tuvo por "el más logrado cuerpo de la prosa modernista en España"[20]. Antes todavía fue Amado Alonso —por ejemplo— quien las consideró también, enfocándolas (de

18 Sobre el político riojano acaba de publicar su prometida monografía José Cepeda Adán: *Sagasta,* Madrid, FUE, 1995, obra no obstante de la que cabría haber esperado más.

19 A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles,* Madrid, Alianza, 1974², p. 157.

20 Alonso Zamora Vicente, *Las sonatas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1966².

acuerdo con los principios críticos de Vossler) "como un conjunto de problemas técnicos resueltos de un modo personal"[21].

Pero en 1902 asimismo empieza a publicar el joven José Ortega, y su escrito "Glosas" encierra ya una primera adivinación de las que serán sus tesis maduras; encontramos así un esbozo de enunciado del primado de la vida en cuanto realidad radical:

> Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho. Si él ha pasado, ... si han muerto los hijos, los discípulos, los representantes, el hecho, la cosa ha muerto también... ¿Es posible salirse de la vida?[22].

También se manifiesta ahora el pensador madrileño en contra de la esencia de "las masas", de "la gente":

> La multitud como turba, como *foule,* es impersonal por suma de abdicaciones, involuntaria, torpe como un animal primitivo... ¿Se adopta la decisión de ocho individuos en contra de la de dos? ¡Grave error! Entre ocho caben verosímilmente más necios que entre dos[23].

Las ideas de la vida en tanto realidad primaria en la que aparecen radicadas las otras realidades, y de la insinceridad y abdicación de la propia individualidad en las masas, vemos que ya se encuentran presentes en este discurso inicial orteguiano del año en el que venimos insistiendo: 1902[24].

La "Edad de Plata" la entendemos en definitiva como una duración que se extiende por el Ochocientos y el Novecientos (de hacia 1868 a 1936), y su año cronológica e históricamente central es 1902.

---

21 A. ALonso, *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, 1965³, pp. 222 ss.

22 José Ortega y Gasset, "Glosas", *O.C.,* I, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1961³, pp. 13-18: pp. 13-14.

23 Ibid., p. 15.

24 Comp. F. Abad, *Introducción al pensamiento español del siglo XX,* Málaga, Ágora, 1994, pp. 27-124.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

LA POÉTICA MODERNISTA DE VALLE-INCLÁN

Javier Serrano Alonso
Universidade de Santiago de Compostela

¡Oh, la estética de Valle! Con lo que sus amigos hemos discutido acerca de ella, se podrían llenar más volúmenes que los que hoy tiene el Diario de Cortes[1]

Los términos en los que Valle-Inclán estableció su estética, los parámetros teóricos de la poética valleinclaniana, han sido discutidos por sus amigos y sus críticos desde que el escritor se estableció en Madrid, tal como Ricardo Fuente exclamaba en 1897. No son pocos los trabajos que han especulado acerca de tales temas, y muchas son las claves desveladas que nos permiten entender al autor de las *Sonatas* en cada uno de sus momentos creativos. La fortuna de sus creaciones literarias ha propiciado el análisis minucioso de los presupuestos estético-ideológicos de Valle, y, aunque siempre quedarán dudas, hoy en día los grandes enigmas del pensamiento literario de don Ramón nos son accesibles. El esperpento, incluso el cabalístico mundo de *La lámpara maravillosa,* ya no son el arcano que durante mucho tiempo confundió a estudiosos y lectores. Tampoco lo es su modernismo, acaso porque nunca fue tal enigma. Sin embargo, la aproximación al pensamiento estético de Valle en su etapa puramente modernista tal vez nunca ha sido lo suficientemente profunda. Ello es debido, quizá, a que no ha habido una preocupación por acercarse a tal pensamiento sin partir de la obra posterior de

1 Ricardo Fuente: "Un escritor mundano", *De un periodista,* Madrid, Romero Impresor, 1897, p. 194.

don Ramón. Es decir, cuando se ha querido conocer la poética valleinclaniana que dominó su obra hasta la culminación de las *Sonatas,* se ha explicado retrospectivamente, desde sus posiciones llamémoslas "esperpénticas". Es lo que revela, por ejemplo, el excelente estudio de José F. Montesinos: "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones"[2]. Parece que no se puede entender a Valle-Inclán como escritor modernista sin su última etapa. Resulta un tanto paradójico que, para conocer las posiciones modernistas del escritor, sea necesario acudir a su estética veinte años posterior. Claro que hay notables excepciones, como un importante estudio de Eliane Lavaud[3].

Es cierto que el más notable trabajo teórico de Valle-Inclán es su obra *La lámpara maravillosa,* escrita entre 1912 y 1916, y publicada este último año. Es obra posterior y contemporánea a algunas de sus farsas —*La cabeza del dragón, La marquesa Rosalinda*—, y tal vez también sea su mejor análisis de la estética simbolista-modernista. Su lectura es esencial para conocer el pensamiento de Valle, sea cual sea su posición estética. Es su "poética" total. Pero lo que resulta evidente es que, con respecto a su creación modernista, *La lámpara maravillosa* supone un análisis a posteriori[4]. Por ello, no debería considerarse como el ideario poético de Valle-Inclán en el momento de crear esta prosa de principios de siglo. Para conocer precisamente cuál era, y en que términos se manifestaba dicha teoría poética, es necesario reconstruirla.

Valle-Inclán fue teorizador de la estética y de la literatura a lo largo de toda su vida, y si hubo una evolución continuada en toda su obra creativa, también la hay en su pensamiento poético. El interés que siempre mostró por esa evolución estética hizo que, aunque de manera mucho más exigua que sus compañeros de generación, escribiese trabajos teóricos que, acaso por ser tan meditados y fundamentados, sean hoy reconocidos como algunos de los más valiosos estudios acerca de diversos movimientos estéticos. Varios críticos estiman que sus trabajos acerca del modernismo constituyen los más importantes análisis que existen sobre esta corriente en España: "Valle, en su «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro» (*Corte de amor,* 1908), dejó la que, a mi entender, es la mejor poética del modernismo español", en palabras de Germán Gullón[5]. Cierto es que lo

2 José F. Montesinos: "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", *Revista de Occidente,* nº 44-45, noviembre-diciembre 1966, pp. 146-165.

3 Eliane Lavaud: "Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du Modernisme", *Bulletin Hispanique,* LXXVII, 1974, pp. 353-375.

4 Así lo analiza, por ejemplo, Giovanni Allegra: "El Modernismo de Ramón del Valle-Inclán (Antecedentes, paralelismos y aprendizaje místico en su estética de la sincronía)", *El Museo de Pontevedra,* XL, 1986, pp. 177-191.

5 Germán Gullón: *La novela moderna en España (1885-1902) Los albores de la modernidad,* Madrid, Taurus, 1992, p. 31

mismo dijo Guillermo Díaz-Plaja de *La lámpara maravillosa*[6]. Pero esta obra, debido a su carácter de obra meditada y escrita con demasiada distancia de la creación de la prosa modernista de Valle-Inclán, y debido a su naturaleza heterogénea y su dedicación a los aspectos simbolistas, resulta un libro un tanto ajeno a la órbita puramente modernista de don Ramón.

Por todo ello, sólo considero, para reconstruir la poética modernista de Valle-Inclán, el conjunto de trabajos teóricos escritos por el autor entre 1892 y 1908, además de algunas manifestaciones que nos llegan por fuentes indirectas. Los textos y fuentes analizados son los siguientes:

«Modernismo», *La Ilustración Española y Americana,* Madrid, VII, 22 de febrero de 1902, p. 114. (en adelante, se citará M02)

«El Modernismo en literatura», *El Álbum Iberoamericano,* Madrid, 22 de agosto de 1903, pp. 363-364 (en adelante, se citará Ml03)

«Prólogo» a Melchor Almagro Sanmartín: *Sombras de vida;* Madrid, A. Marzo, (1903), pp. IX-XXII (en adelante, se citará Sv03)

«Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro», en *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas;* Madrid, Imp. de Balgañón y Moreno, 1908, pp. 13-30 (en adelante, se citará Bn08)

Además, se consideran como fuentes directas algunas manifestaciones vertidas en las siguientes publicaciones:

«Tristana», *El Correo Español,* México, 27 de abril de 1892 (en adelante, se citará Tr92)

«La poesía en Europa y en América», *El Universal,* México, 24 de julio de 1892 (en adelante, se citará PEA92)

«A ras de tierra», *El Imparcial,* Madrid, 9 de junio de 1902 (en adelante, se citará Art02)

Como fuentes indirectas, se estiman los siguientes trabajos:

Ricardo Fuente: «Un escritor mundano», *De un periodista;* Madrid, Romero Impresor, 1897 (en adelante, se citará Fuente, 1897)

6 "en toda la historia del esteticismo hispánico —incluyendo a Rubén Darío— no existe un libro que ni de lejos pueda compararse en doctrina y en densidad, para explicar los fundamentos estéticos del Modernismo", Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1965, (reimpr.: 1972), p. 99.

Ramiro de Maeztu: «Valle Inclán», *Las Noticias,* 3 de diciembre de 1899 (en adelante, se citará Maeztu, 1899)[7]

José León Pagano: «Vicente Blasco Ibáñez», *Al través de la España literaria;* Barcelona, Maucci, 1904, pp. 167-172 (en adelante, se citará Pagano, 1904)

Luis Bello: «Un libro de cuentos de Valle-Inclán: *Jardín novelesco», El Imparcial,* Madrid, 19 de abril de 1906 (en adelante, se citará Bello, 1906)

Valle-Inclán nunca fue autor que rehusase teorizar sobre cualquier aspecto, y mucho menos si el análisis tenía como objetivo alguna faceta de la estética. Buen ejemplo de este hecho son sus múltiples conferencias por la geografía española y americana, por desgracia la mayor parte de ellas aún perdidas. Pero la estética siempre estuvo por encima de todo: cualquier aspecto que tuviese que ver con la estética nunca le fue ajeno, y si seguimos la trayectoria vital y artística de Valle, encontramos que en todo momento teorizó, y llevó ese pensamiento poético a la práctica. Acaso uno de sus rasgos más definidos y que hacen de él un autor en primera línea del arte español del siglo fue el hecho de que siempre se mantuvo atento al devenir del pensamiento estético, incorporando a su obra todo aquello que le interesaba y que consideraba factible. Sólo con los años y con una práctica artística continua y evolutiva alcanzó la última, más valiosa y personal renovación artística que surgió entre los autores del fin de siglo, e incluso del novecentismo: el esperpento. Pero esta renovación no fue apreciada convenientemente por la vanguardia española, que prefirió ver en Valle-Inclán no al autor que, cuando ellos estaban consolidando las nuevas estéticas, estaba creando el esperpento en su etapa más rica y más experimentada, sino precisamente al escritor modernista que había creado la prosa más interesante de esta tendencia y que, además, había realizado la más completa y profunda explicación del modernismo en España.

Cuando en febrero de 1902 estaba totalmente dedicado a la preparación de la versión definitiva de la *Sonata de otoño,* apareció en la revista madrileña *La Ilustración Española y Americana* un artículo titulado "Modernismo". Valle-Inclán se encontraba, como casi todos los autores españoles e hispanoamericanos del momento, envuelto en la llamada polémica modernista, que hubo de perdurar durante algunos años. Es más, la crítica pro y antimodernista fue madrugadora en Madrid, acaso antes de que la nueva estética estuviese realmente asentada. En 1899, Rubén Darío mostraba en un famoso artículo suyo titulado "El modernismo" que en España, salvando Cataluña, eran constantes en la prensa las alusiones y las críticas al Modernismo y los modernistas, cuando dicha corriente aún no era total-

7 Utilizo la reproducción de este artículo que se encuentra en el estudio de A. Sotelo Vázquez: "Valle Inclán y Ramiro de Maeztu (Dos semblanzas de Valle por Maeztu: 1899 y 1936)", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 438, 1986, pp. 112-114.

mente una realidad en la península[8]. Un modernista español como era Manuel Machado, en 1901 ironizaba contra las críticas al modernismo:

> Modernista. La palabreja es deliciosa. Representa sencillamente el último gruñido de la rutina contra los pobres y desmedrados innovadores. De modo que aquí no hay nada moderno, pero hay *modernismo*. Y por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende. Toda la evolución artística que de diez años, y aún más, a esta parte ha realizado Europa y de la cual empezamos a tener vagamente noticia[9]

Pero esta crítica antimodernista era lógica, por cuanto la vieja generación, aún en el poder del universo literario, veía en ellos a sus más directos rivales, acaso no tanto por la riqueza de la estética modernista, que a buen seguro desconocían plenamente, como porque eran los jóvenes literatos. La crítica "mayoritaria", necesariamente superficial, se fija preferentemente en los componentes más externos del cambio, en el aspecto desaliñado y en la vida bohemia de los poetas. Ya se quejaba de ello Rubén Darío en 1899:

> Los que son tachados de simbolistas no tienen una sola obra simbolista. A Valle-Inclán le llaman decadente porque escribe en una prosa trabajada y pulida, de admirable mérito formal. Y a Jacinto Benavente, modernista y esteta, porque si piensa, lo hace bajo el sol de Shakespeare, y si sonríe y satiriza, lo hace como ciertos parisienses, que nada tienen de estetas ni de modernistas. Luego, todo se toma a guasa.[10]

Darío señala que los autores modernistas son rechazados más por causa de su aspecto exterior que por la falta de mérito de sus obras. De ello da muestra Pereda, quien al realizar su discurso de ingreso en la Academia, se refiere a los "modernistas" llamándolos "tétricos de la negación y de la duda, que son los *melenudos* de ahora"[11].

Lo que es evidente es que, en estos orígenes del Modernismo en España, ni el término es comprendido, ni tiene definición. En este sentido insisten algunos de los más interesantes críticos del fin de siglo, como Bernardo G. de Candamo, por ejemplo[12]. Sin embargo, la confusión estaba bastante generalizada, hasta el punto

8 Firmado el 28 de noviembre, fue recogido en *España Contemporánea,* París, 1901. Cito por Rubén Darío: "El modernismo", *España contemporánea,* París, 1901. *El modernismo y otros ensayos,* ed. de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 33.

9 Manuel Machado: "El modernismo y la ropa vieja", *Juventud,* Madrid, 1, 1 de octubre de 1901, pp. 17-18.

10 Rubén Darío, *art. cit.,* p. 35.

11 José María de Pereda: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de José María de Pereda,* Madrid, Tello, 1897, p. 21. Tomo la cita del trabajo de la profesora Mª Pilar Celma Valero: *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de Siglo",* 1888-1907), Salamanca, Universidad, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 221, 1989, p. 22.

12 Bernardo G. de Candamo: "Opiniones literarias", *Nuestro Tiempo,* 66, 1905, pp. 503-512.

de que algunos analistas llegan a estimar que el Modernismo es el naturalismo y el realismo[13].

Pero, en definitiva, el modernismo no pasaba de ser la tradicional reacción contra la generación vieja, tal como manifiesta Ernesto Bark, pudiendo ser aplicadas las mismas palabras a muchos otros movimientos, incluso al movimiento que sucedió al grupo finisecular, el novecentismo:

> La eterna rutina ha provocado siempre y en todas partes movimientos "modernistas", que son la protesta de los jóvenes contra los viejos, del espíritu contra la forma, del progreso contra la reacción[14]

Por supuesto, los miembros de la generación vieja reaccionaron contra los jóvenes opositores, entendiesen o no la nueva estética, la conociesen o no. Un ejemplo de reacción visceral fue la de Pereda. Otra reacción, si bien no fue visceral pero sí extremada, siguiendo el sentido de las palabras de Bark, la de Clarín:

> [son una epidemia imperante] la falta de respeto a la tradición artística y a la autoridad estética [...] esta mitificación de lo nuevo no es autóctona, porque en España se ha respetado la autoridad y se ha temido lo nuevo, de ahí su atraso.[15]

A Valle-Inclán se le acusaba, tal como manifestó Darío, de decadente. La decadencia se veía unas veces como causa y otras como consecuencia. Pero la idea de decadencia estaba siempre en la base de la polémica y, por estos años, fue general a toda Europa una cierta conciencia de crisis. Fue otro de los elementos utilizados profusamente por los críticos antimodernistas, que llegaron a hablar de "literaturas malsanas", tal como hizo Pompeyo Gener, que dedicó al tema todo un libro en 1894[16]. Precisamente estas posturas de enemistad abierta hicieron que autores nuevos, que en algunos casos no podían considerarse modernistas, pero que se identificaban con éstos por lo que de renovadores tenían, reaccionasen duramente, como hizo Azorín en su ensayo "Somos iconoclastas"[17]: proclama desde el mismo título el espíritu rebelde de la juventud actual y recoge en su artículo la oposición entre jóvenes y viejos, con una postura militante, llegando a

13 Es el caso de José María Nogués: "El modernismo", *Gente Vieja,* Madrid, 37, 20 de diciembre de 1901, p. 3.

14 Ernesto Bark: *Modernismo,* Madrid, Biblioteca Germinal, Imp. de Ambrosio Pérez, 1901, p. 5.

15 Clarín: "Vivos y muertos. Salvador Rueda", *Madrid Cómico,* 566, 1893, p. 3.

16 *Literaturas malsanas,* Madrid, 1894. Sobre este asunto, véase Lily Litvak: "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)", *Hispanic Review,* 45, pp. 397-412. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo,* Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 111-127. Recuérdese que, cuando Leopoldo Alas, *Clarín,* reseña la novelita *Epitalamio* (1897), de Valle-Inclán, le propone al autor olvidar "muchas lecturas malsanas", Clarín: "Palique", *Madrid Cómico,* Madrid, nº 762, 25 de septiembre de 1897, p. 315.

17 Azorín: "Somos iconoclastas", *Alma Española,* II, 10, 10 de enero de 1904, pp. 15-16.

extremos que ni creía ni compartía, como el hecho de rechazar toda la literatura clásica española, cuando ya era, por entonces, un divulgador de la tradición literaria española.

Para los defensores del Modernismo la decadencia era consecuencia y no sólo causa del estado actual, no se podía acusar a los modernistas de ella; era una situación que se había heredado. Justificaban los excesos del modernismo como una reacción contra la literatura de la frivolidad inculta que imperaba, literatura de espíritus vulgares, perezosa. Atacaban a la literatura de una burguesía ineducada. En realidad, los modernistas no eran un grupo reaccionario, sino una reacción contra lo falso, lo vulgar y lo mísero de la cultura española; pero ahí no incluían a la tradición literaria española. Si en ocasiones llegaron a negarla fue más por afirmarse en su diferenciación frente a aquellos autores burgueses que defendían como propiedad privada la tradición literaria clásica, que por desprecio[18].

En este ambiente Valle-Inclán, agredido como todos los modernistas por esta crítica general, y por otros muy directos agravios por ser ya entonces uno de los más destacados modernistas, se dispuso a defenderse. Consideró que la mejor manera de hacerlo era expresando su idea de la esencia verdadera del Modernismo, de la nueva estética, lo único que a él le importaba. Había comprobado que los críticos antimodernistas habían desquiciado en gran medida el asunto y que no sólo estaban interviniendo por razones viscerales de enemistad a la renovación, sino por pura ignorancia. Valle-Inclán parece querer participar en este debate nacional, no en los concursos de estudios que se promovieron para enfrentar y contrastar las posturas antagónicas[19], sino en el aspecto que a él mejor le corresponde: la crítica desde dentro, como autor que es, ligado a la nueva estética. Cree que tiene la obligación como escritor con conciencia estética de dejar su impresión meditada del movimiento que se discute y analiza, y escribe el artículo "Modernismo", que se edita en plena efusión de estudios y generalizaciones acerca del movimiento finisecular. Posiblemente el propio autor fue consciente del acierto y la inteligencia con que había escrito este breve ensayo, pues lo utilizó y reutilizó con bastante frecuencia. Al año siguiente, en 1903, lo empleó en dos ocasiones: un nuevo artículo, "El Modernismo en literatura" y el prólogo a un libro de Melchor Almagro, que le permitieron volver a repetir sus palabras, seguro como estaba de la certeza de las mismas. Varios años después, con importantes cambios, de especial interés las adiciones, utilizó el trabajo para prologar un libro propio, *Corte de amor,* en 1908. Allí se tituló "Breve noticia acerca de mi estética cuando

18 El interesante tema del enfrentamiento entre modernistas y antimodernistas en el cambio de siglo se puede seguir a través de un conjunto de valiosos estudios de los que destaco sólo dos de los más recientes: el ya citado de la profesora Celma Valero, y el muy documentado libro de Ignacio M. Zuleta: *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907),* Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, LXXXII, 1988.

19 Sobre este asunto, véase Celma Valero, *op. cit.,* pp. 52-63.

escribí este libro", título más que significativo sobre el distanciamiento que sentía ya sobre su etapa modernista a la cual, sin embargo, no renunciaba. El cuerpo esencial de su poética modernista ya se encontraba en el artículo de 1902, pero en las sucesivas revisiones Valle perfiló algunos detalles, amplió su perspectiva crítica, e incluso se permitió ser más polémico.

Don Ramón intenta no tomar posición entre todas las posibles corrientes finiseculares que desembocan en el modernismo. Incluso su análisis del nuevo movimiento parece realizarse desde fuera ("algunos escritores llamados «modernistas»", "nuestros poetas decadentes y simbolistas de hoy", M02). Es cierto que existen, ya sea de manera directa o por fuentes indirectas, algunas referencias de Valle a estos movimientos finiseculares, pero no lo es menos que todos son bastante anteriores al artículo de 1902. Así, en 1892 se manifestaba, como todos los poetas europeos del momento, influido por dichas corrientes, a las que curiosamente llama "literatura bizantina":

> Son tan otros sus ideales, que a los que llegamos aquí [a América], influidos por las corrientes más o menos sinceras de la literatura bizantina -llámese simbolista, pre-rafaelista o neo-católica- no puede por menos de causarnos admiración. (PEA92)

Pero en dicho artículo realiza una áspera caracterización de estos poetas "malditos":

> La poesía en Europa (...) es poesía de inteligencias enloquecidas o desequilibradas, de hombres que sufren una exaltación mística que muchas veces no está en el alma, sino en los nervios y en el cerebro, vibrante por la lectura de algún autor moderno, sugestivo o maníaco (...) son enfermos mentales como los poseídos (...) padecen la neurosis del siglo, y este estado enfermizo de la inteligencia (PEA92)

Esta es la única declaración directa que tenemos de Valle sobre los movimientos finiseculares anterior a 1902; por fuentes indirectas, en 1897 Ricardo Fuente procuró presentar una imagen del Valle-Inclán adscrito a las tendencias "bohemias" del fin de siglo. No se nos oculta que este importante estudio del joven Valle es también un análisis lacerante y malintencionado; por ello mismo, la opinión de Fuente no debe ser tenida por muy recta, ya que no muestra reparos en caracterizar a Valle prácticamente como a un enfermo:

> Neurótico de alma complicada, decadente con decadentismo pagano, necesita para vivir de los placeres estéticos, como los morfinómanos del veneno que le sume en deliciosos éxtasis (...) [tiene] exagerada admiración por el dandysmo (...) Valle-Inclán es un decadentista *raffiné,* como ahora se dice en el caló del modernismo.

> ¡Y que bien les cuadra, a Valle y a todos los que como él piensan, el nombre de decadentes! (Fuente, 1897, pp. 189 y 191)[20]

Sin embargo, pese a que parezca desear el mantenerse al margen de cualquier grupo o corriente, sabe que su posición de punto de partida está definida: él, como escritor joven, se encuentra en el conjunto de autores "nuevos", y no le resulta ajeno el enfrentamiento y debate entre las diversas generaciones que conviven en estos años de cambio de siglo.

El trabajo de Valle-Inclán de 1902 se centra en la definición de la nueva estética, acudiendo al análisis de los orígenes del movimiento. Posteriormente, en las versiones que se sucedieron, fue introduciendo nuevos fragmentos con diversidad de elementos, la mayor parte de ellos polémicos. En todas las versiones del estudio de Valle se plantea, como punto de partida, que el arte es una autoafirmación

---

20 Un caso particularmente curioso nos lo ofrece Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* Madrid, Espasa-Calpe, 1951, donde dedica un análisis al artículo "Modernismo", así como a una de sus versiones posteriores. Resulta sorprentente que incluya un extenso párrafo que, ciertamente, no existe en el artículo de Valle-Inclán que el profesor Díaz-Plaja cita. Si se intenta localizar este párrafo entre la obra del autor gallego, así como en declaraciones, conferencias y entrevistas, será imposible su localización. Si se analiza detenidamente este texto, puede dar la impresión de que no es propio de don Ramón. Lo cierto es que se trata de un escrito de Juan Ramón Jiménez, titulado "Autocrítica", y que apareció acompañando a una autosemblanza y una a antología del poeta de Moguer incluida en el número lírico de la revista *Renacimiento,* de Madrid, en su número 8, de 1907, p. 426. Muy posiblemente, el profesor Díaz-Plaja, manejando entonces decenas de opiniones de muy diversos autores, intercaló dicho fragmento de Juan Ramón:

> *Si attendis quid apud te sis intus, non curabis quid de te loquantur homines.* Estas palabras de Kempis podrían resumir mi vida y mi obra. Y ya dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano y no creo más que en la belleza. Sobre todas las cosas bellas amo la música, porque es una fragancia de emoción... ¡Oh, la emoción! Un libro en donde todo -idea, sentimiento, ritmo, rima- sea entrañable y tibio, sin más decoración que la necesaria y sin palabrería. Odio el palacio frío de los parnasianos. Que la frase esté tocada de alma, que evoque sangre, o lágrimas, o sonrisa; que en el vocablo haya siempre un subvocablo, una sombra de palabra, secreta y temblorosa, un encanto de misterior, como el de las mujeres muertas o el de los niños dormidos... Poeta ultralírico, no creo, sin embargo, en lo sobrenatural; en mi obra he procurado únicamente hacer jardín y hacer valle; y entiendo que unos colores, unos sonidos, unas claridades de esta vida son más que suficientes; las armonías, las melodías, he ahí todo. Dadme siempre una mujer, una fuente, una música lejana, rosas, la luna -belleza, cristal, ritmo, esencia, plata- y os prometo una eternidad de cosas bellas. He sido niño, mujer y hombre; amo el orden en lo exterior y la inquietud en el espíritu; creo que hay dos cosas corrosivas: la sensualidad y la impaciencia; no fumo, no bebo vino, odio el café y los toros, la religión y el militarismo, el acordeón y la pena de muerte; sé que he venido para hacer versos; no gusto de números; admiro a los filósofos, a los pintores, a los músicos, a los poetas, y, en fin, tengo mi frente en su idea y mi corazón en su sentimiento. (pp. 76-77)

Por otra parte, uno de los más recientes análisis sobre la teoría poética de Valle-Inclán se apoya, para estudiar toda la etapa modernista del autor, única y exclusivamente en este párrafo. Ello es debido a que su autora utiliza solamente el trabajo del profesor Díaz-Plaja (véase Concepción Argente del Castillo Ocaña: "La poética de Valle-Inclán", en C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín y A. Sánchez Trigueros (eds.): *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* I, Granada, Universidad, 1989, pp. 123-142).

del poeta. Por ello, en la primera versión de 1903 introduce un nuevo párrafo casi al principio del artículo, en el cual reitera la idea que recorría el texto de 1902 pero que no quedaba explícita, y que es el sentido de autoafirmación del poeta como creador único y original:

> Si en la literatura de hoy existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de modernismo, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso sin duda advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas (Ml03).

Esto ya había querido expresarlo en el primer artículo, donde abría el texto con la manifestación de una teoría filosófico-estética, que Darío Villanueva hace poco resumió con la expresión "El polen de ideas"[21], es decir, que el mundo de las ideas es uno y general, el cual se va concretando en las interpretaciones particulares que realizan los autores:

> Jamás han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus expositores. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por un hálito de personalidad o por la belleza de expresión. (M02)

Con esto pretende justificar el origen del modernismo, si bien no lo explica. En realidad, Valle-Inclán no lo está utilizando ahora con el fin de analizar el surgimiento de la nueva estética, sólo quiere dejar claro que no es este movimiento un conjunto de mediocridades que se dedican a la imitación de autores extranjeros, sino que la repetición de motivos estéticos y temáticos en la literatura modernista española no tiene otra razón de ser que el "polen de ideas". Lo esencial es la originalidad y ésta es la principal premisa del movimiento modernista, si bien tampoco en la versión de 1902 lo dejó explícito[22]; hubo de hacerlo en la primera de 1903:

---

21 Utiliza, a su vez, una expresión de William Faulkner, realizada en 1932: "You know, sometines I think there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact" (en Michael Millgate: *The Achievement of William Faulkner,* London, Constable & Co., 1966, p. 14). Según Villanueva: *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada,* Barcelona, PPU, 1991, es una imagen que permite explicar en cierta medida las convergencias entre obras y autores de distintas literaturas, cfr. p. 9.

22 En M02 se mostró poco polémico en este sentido, simplemente estableció los términos de su concepto sobre la función y origen de las ideas literarias. No hizo lo mismo unos meses después, cuando reseña el libro de Manuel Bueno, *A ras de tierra.* Aquí, para elogiar a Bueno, arremete contra el tópico de la literatura de ideas y, de paso, contra los literatos y críticos que no entendían de otra manera la creación literaria:

> Manuel Bueno no pertenece al número de literatos que aspiran a regenerar el mundo. Esos modernísimos autores de libros literarios sin literatura, de libros amenos sin amenidad. Esos a los cuales por buscarles una disculpa y darles algún nombre solemos llamar de "ideas". Bien que aquí en España los literatos de ideas suelen no tener una sola acerca de la gramática y de la retórica, aun cuando a cada momento hablan de reformar el idioma. Uno de los empeños más ridículos que conozco en quien tropieza al construir una oración. (Art02)

> Buscarse en sí mismo y no en los demás; esa escuela tan combatida no es otra cosa. (Ml03)

Sin embargo, la confusión llevó a la crítica a la incomprensión, y de ahí a la descalificación. Valle-Inclán, si bien de manera progresiva, reaccionó contra esta postura negativa. En un primer momento, sólo se preocupó de justificar a los jóvenes autores modernistas, entre los cuales él se contaba, utilizando la teoría de los ciclos que se suceden y que se heredan unos a otros:

> Ocurre casi siempre que cuando un nuevo torrente de ideas o de sentimientos transforma las almas, las obras literarias a que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero. Podrá, aislada, la personalidad de un poeta adelantar o retroceder en la evolución, pero la obra literaria en general sigue su órbita con absoluto fatalismo, hasta que germinan nuevas ideas o se forman nuevos idiomas. (M02)

Pero esta fue sólo una actitud personal que mantuvo, no obstante, en todas las demás versiones. Sin embargo, sabía que no podía quedar en la justificación vaga y tenue que había ofrecido en 1902, que tenía que rebatir directamente las más feroces censuras que habían sufrido los autores nuevos. Y se encontraba, en primer lugar, ante uno de los pilares esenciales de la crítica antimodernista, que ya vimos definido por el propio Leopoldo Alas: "la falta de respeto a la tradición artística y a la autoridad estética". Para Valle, y tal vez para gran parte de los autores modernistas, esto era injusto de todo punto. Y lo era porque no se justificaba esta posible incultura literaria en el simple hecho de aportar nuevos temas y nuevas formas de expresión. Es más, era una tendencia que, muy al contrario, se podía tener por bastante culta, y que tenía en la literatura clásica española acaso el mayor aliciente para profundizar en su renovación estética. Así que Valle-Inclán, consciente de que la censura era falsa e interesada, inició una respuesta contundente a tales críticos, sin lugar a dudas la más firme, fundamentada y exigente de todas las que los modernistas produjeron. En 1903 inició esta respuesta aún de manera tímida, señalando tan sólo el hecho de la queja de los analistas:

> Si han caído sobre ella toda suerte de anatemas, es tan sólo porque le falta la tradición. Las obras que los críticos admiten sin protesta, y que todos los hombres admiran, son aquellas que cuentan cientos de años, y que nadie examina, porque ya tienen la sanción universal. (Ml03)

Fue ese mismo año 1903 cuando afiló sus armas y se dispuso a enfrentarse a la cuestión de la falta de clasicidad en la estética modernista. La respuesta de Valle fue dura y agria, sin concesión alguna a esos críticos que injustamente achacaban al Modernismo un defecto que no tenía y que, sin embargo, era bastante habitual en los epígonos del academicismo:

> amo tanto [la estética modernista] como aborrezco esa otra literatura, timorata y prudente, de algunos antiguos jóvenes, que nunca supieron ayuntar dos

> palabras por primera vez. Su ruta fue siempre la eterna ruta, trillada por todos los carneros de Panurgo. Como aquellos viejos e ignorantes doctores de Salamanca, ni siquiera osan presumir que haya tierras desconocidas a donde se llegue surcando mares nunca navegados. Amparándose en la gloriosa tradición del siglo XVII, se juzgan grandes sólo porque imitan a los grandes, y presumen que hicieron como ellos el divino Lope y el humano Cervantes. Cuando algunos espíritus juveniles buscan nuevas orientaciones, revuélvense invocando rancios y estériles preceptos. Incapaces de comprender que la vida y el arte son una eterna renovación, tienen por herejía todo aquello que no hayan consagrado tres siglos de rutina. Predican el respeto para ser respetados; pero la juventud desoye sus clamores, y hace bien. La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta. (Sv03)

A Valle acaso le asustaron estas palabras y, seguramente, temió ser mal interpretado, es decir, que por esta denostación del culto a lo rancio, se pudiese pensar que él como todos los demás modernistas realmente sí rechazaban el valor de lo clásico, el ejemplo literario de la época áurea. Se aprestó a evitar la posible confusión, y a explicitar su devoción por lo tradicional de la cultura española:

> No ha de entenderse por esto que proclamo yo la desaparición y muerte de las letras clásicas, y la hoguera para sus libros inmortales, no. Han sido tantas veces mis maestros, que como a nobles y viejos progenitores los reverencio. Estudio siempre en ellos y procuro imitarlos, pero hasta ahora jamás se me ocurrió tenerlos por inviolables e infalibles. (Sv03)

Pero no quiso quedarse en el simple rebatimiento, sino que llegó más lejos en una descalificación atroz, harto como estaba de soportar la incomprensión, la recriminación y la furia de los "siervos intelectuales", como los llamó:

> Pero hay en el mundo muchos desgraciados, víctimas del demonio, que discuten las parábolas de Jesús, y no osan discutir una mala comedia de Echegaray, ni un lamentable soneto de Grilo. Estas idolatrías han provocado la cólera divina. El Señor derribó a los ídolos y maldijo a los sacerdotes, secándoles el seso y alargándoles las orejas, como a Nabucodonosor. Esa adulación por todo lo consagrado, esa admiración por todo lo que tiene polvo de vejez, son siempre una muestra de servidumbre intelectual, desgraciadamente muy extendida en esta tierra. (Sv03)

La actitud del joven autor modernista, por el contrario, es muy distinta. Consciente de la ignorancia de la literatura europea contemporánea de estos críticos, exclusivamente centrados en la literatura española áurea, Valle-Inclán potencia el hecho de que el modernista es un autor original y que, por ello mismo, evita la simple imitación de los clásicos sin perder de vista su obra. En 1903 esta característica, como es propio de un prólogo, se la atribuye a Melchor Almagro, pero en 1908, cuando el mismo prólogo es empleado como nota introductoria a su libro *Corte de amor,* es el propio Valle quien representa esta actitud:

> Yo he preferido luchar para hacerme un estilo personal, a buscarlo hecho, imitando a los escritores del siglo XVII. Leyendo a los antiguos aprendí dónde se hurtan esos postizos clásicos, con que disfrazan su miseria literaria todos los desventurados que van a segar en los fértiles campos de Cervantes y de Quevedo, como los villanos gallegos van a las Castillas para segar espigas en el campo del rico, pero hallo mejor hacerme un huerto y trabajar en él, solo y voluntarioso. (Bn08)

En realidad, los jóvenes autores modernistas no están lejos de la tradición clásica, todo lo contrario. De lo que dudan es de lo que entienden en la generación vieja por "tradición clásica". ¿Acaso los "clásicos" son los autores del siglo XIX europeo? Pudiera ser, y en este punto Valle no está muy de acuerdo. Un claro ejemplo son las varias reseñas que dedica don Ramón a diversas obras de Pérez Galdós *("Tristana", "Ángel Guerra", "Las tormentas del 48"),* donde muestra su admiración por el gran escritor del realismo, pero donde procura dejar claro que no comulga con ese tipo de literatura, salvo en el tercer artículo. Por otra parte sabemos, aunque por fuentes indirectas, que Valle en aquellos años no era precisamente un lector interesado en la gran literatura del XIX. En 1897, Ricardo Fuente nos informa que "Balzac, que no fue estilista, le merece a Valle la misma estimación literaria que Tárrago y Mateos u Ortega y Frías." (Fuente, 1897, pp. 195-196), o, dos años después, Ramiro de Maeztu nos indica que por aquel entonces, Valle-Inclán, "con su voz atiplada y chillona rompía en escarnios contra los idealistas de toda índole, «siervos del perro chico», y contra los Balzac y los Víctor Hugo, los Tolstoi y los Zola, escritores de cultivo extensivo" (Maeztu, 1899). Claro que no siempre profería escarnios contra las grandes figuras de la literatura decimonónica; por ejemplo, considera que hay escritores "tan admirables como D. Juan Valera o doña Emilia Pardo Bazán" (Art02).

Pero, ¿cuál es esa actitud "modernista"? ¿En qué consiste la nueva estética? La misión del Modernismo no es, como ya indicó al principio del artículo, la de transmitir ideas nuevas que, señalaba, estaban en el ambiente y pertenecen a todos, sin ser propias de una u otra estética. La aportación del Modernismo, y por lo tanto su esencia estética, es la transformación de las sensaciones que esas ideas provocan, lo cual no quiere decir que tales sensaciones transformadas en literatura sean delirios artificiosos y oropel[23]:

> Por todo esto, no puede afirmarse sin notoria injusticia que sean las contorsiones gramaticales y retóricas achaque exclusivo de algunos escritores lla-

23 Eliane Lavaud, *art. cit.*, sintetiza todo este asunto con las siguientes palabras: "On assiste d'abord à des tentatives de définition du «modernisme»; leurs auteurs se glorifient de l'individualisme qui leur est reproché, mais tentent néanmoins de préciser les caractéristiques di mouvement. L'accent est généralement mis sur la forme; les «modernistes» semblent avoir en commun une certaine répugnance à utiliser les anciens moules de pensée. Cependant, pour certains, le «modernisme» n'est pas une question de forme, mais une attitude fondée sur le culte de la beauté", p. 360.

> mados "modernistas". (...) Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de "modernismo", no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra "modernismo", como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa. (M02)

La extravagancia gramatical, el empleo de una simbología metafórica, no era característica nueva de la literatura modernista, es más, los ejemplos que se podían encontrar en la historia de la literatura eran múltiples. Valle-Inclán, muy inteligentemente, buscó y encontró un ejemplo ideal para arremeter contra los críticos, por dos razones: porque el ejemplo, extravagante y ridículo como pocos, pertenecía supuestamente a uno de los más idolatrados escritores clásicos, Gracián[24], mientras que, por otra parte, quien lo había destacado como ejemplo del conceptismo más exagerado, de la metáfora más forzada y delirante fue uno de los más grandes escritores y críticos decimonónicos, Juan Valera:

> En todas las literaturas —si no en todos los tiempos— hubo espíritus culteranos, y todos nuestros poetas decadentes y simbolistas de hoy tienen en lo antiguo quien les aventaje. Que yo sepa, no ha llegado nadie entre los vivos a las extravagancias del jesuita Gracián, ya citado a este propósito por D. Juan Valera. "Gracián, en su poema *Las Selvas del Año,* nos presenta al Sol como picador o caballero en plaza, que torea y rejonea al Toro celeste, aplaudiendo sus suertes las estrellas, que son las damas que miran la corrida desde los palcos o balcones. El Sol se convierte luego en gallo,
>
> Con talones de pluma
> Y con cresta de fuego,
>
> y las estrellas, convertidas en gallinas, son presididas por el Sol,
>
> Entre los pollos del Tindario huevo;
>
> lo cual significa que el Sol llega al signo de los Gemelos,
>
> Pues la gran Leda por traición divina,
> Empolló clueca y concibió gallina." (M02)

Una vez que se había establecido que, por diversas razones, los más reiterados y furibundos ataques emitidos contra el Modernismo no tenía razón de ser,

24 El poema, sin embargo, "no le es atribuible" al gran autor barroco, según don Francisco Ynduráin: "Valle-Inclán en algunos prólogos", *Galicia en Madrid,* 21, abril-junio de 1987, p. 13. Mario F. Trubiano: "Gracián, Valle-Inclán y la estética esperpéntica", *Revista de Literatura,* 79-80, 1978, por su parte, no había dudado en que pertenece al autor de *El Criticón:* "Valle-Inclán cita a Gracián textualmente, aún más, lo interpreta", p. 129. No obstante, no son Valera y Valle-Inclán los únicos en considerar como extravagante a Gracián. Acaso esta silva no sea de Gracián, pero véase lo que pensaba el Duque de Rivas: "Y al que me arguya con los romances de Montoro y Maruján, yo le opondré las ridículas y extravagante silvas de Gracián", en el prólogo a los *Romances históricos* (1840), en *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, 1956, p. 515.

pues ni los autores modernistas eran ignorantes de la tradición literaria española, ni sus extravagancias eran ciertas ni tampoco nuevas en la literatura peninsular, quedaba por saber qué era eso que se llamaba "modernismo":

> Por eso no creo que huelgue fijar en cierto modo lo que ella indica o puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. (M02)

Como vemos, Valle-Inclán ensalza, principalmente, una característica de la nueva estética: la tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas. Es lo lógico, cuando ya ha señalado con anterioridad que, lo que interesa al poeta modernista es transformar las sensaciones y no las ideas. No se queda Valle en la simple exposición teórica de este principio, sino que lo ejemplifica y explica haciendo uso de la principal arma estética de la literatura finisecular, del elemento retórico por excelencia proveniente de la literatura simbolista francesa: la sinestesia. ¿Por qué la sinestesia?:

> Según Gautier, las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar. Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina. Cuando Gautier habla de Baudelaire, dice que ha sabido recoger en sus estrofas la leve esfumación que está indecisa entre el sonido y el color; aquellos pensamientos que semejan motivos de arabescos, y temas de frases musicales. El mismo Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta, los aromas, no solamente equivalen al sonido, sino también al color (M02)

En esta interpretación de la sinestesia se encuentra el mayor punto de choque entre los críticos y los autores modernistas, pues aquéllos no pueden entender que se llegue a tales interpretaciones de la sensación, porque carecen de la diversidad de impresiones debido a tener un gusto formado por la uniformidad realista, no entienden la libertad creativa que expone lo personal:

> Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad no son otra cosa que una consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados. (...) Existen hoy artistas que pretenden encontrar una extraña correspondencia entre el sonido y el color. (M02)

Por todo ello, surge el Modernismo como una nueva filosofía estética que pretende recabar, profundizar y analizar esas nuevas expresiones sensi-

tivas[25], ofreciendo a la historia de la literatura una perspectiva totalmente novedosa que no había existido con anterioridad:

> Esa analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el «modernismo» en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire (M02)

Estas ideas que fue repitiendo sobre el Modernismo de 1902 a 1908 en las diversas versiones del artículo. En primer lugar las volvió a utilizar en la conferencia "Viva la bagatela" que dictó en el Ateneo de Madrid el 2 de mayo de 1907. Continúa estableciendo una diferencia esencial en la materia de la literatura: las ideas y las sensaciones que aquéllas producen. Reincide en que las ideas son universales: "La idea, hija del ambiente, llega a nuestro cerebro, vestida de palabras"[26]. Es decir, la idea se identifica con el pensamiento. Lo que es muy distinto de las sensaciones, las cuales no están conformadas por un entramado lingüístico:

> la sensación se presenta desnuda, está en nuestros nervios, sacudiéndolos; en nuestro espíritu, martirizándolo; pero hay que determinarla, hay que transmitirla, hay que darle forma con la palabra. Lograrlo artísticamente, huyendo de esa actualidad momentánea que envejece una obra en un par de lustros, es permanecer desafiando al tiempo con sus mudanzas.

El ejercicio del escritor modernista es, pues, conseguir representar la sensación de manera lingüística, estableciendo un correlato entre la emoción y el discurso. Eso explica, para Valle-Inclán, que "sus héroes (...) lo mismo pudieron existir hace cincuenta años que ahora; por eso sus intrigas novelescas no son trascendentales; por eso procura que todas sus páginas sugieran algo, evoquen algo... Si la prosa ha cristalizado bellamente, no envejecerá."

Si la sinestesia era el principal instrumento que poseía el autor modernista para representar la sensación, no era menos cierto que el estilo se convertía en la capacidad artística del escritor para transmitir las emociones. El estilo es clave en la creación. Ya en 1902 entendía Valle que el estilo era "el arte de exprimir, acrecentar y transmitir emociones estéticas" (Art02), lo cual en el pensamiento estético de Valle-Inclán suponía la aclamación del estilo como la capacidad del escritor

25 "Recuérdese que para el mismo Valle-Inclán, «modernismo» equivalía más o menos a la herencia de la técnica o concepto simbolista fundamental de la sinestesia", William R. Risley: "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea,* 4, 1979, p. 46.

26 "La conferencia de Valle-Inclán", *El Liberal,* Madrid, 3 de mayo de 1907. Esta reseña ha sido recientemente editada por Javier y Joaquín del Valle-Inclán, edición a Ramón del Valle-Inclán: *Entrevistas, conferencias y cartas,* Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 17-19. La cita se encuentra en la página 18.

para realizar la nueva literatura. En 1907 defiende don Ramón que para tener estilo "no es preciso exhumar palabras, las muertas, las abandonadas, las que se extraen, tomadas de herrín y llenas de polvo, de los diccionarios, son inútiles o nocivas, porque el público no las entiende. Y página que obligue a recurrir al diccionario, es página muerta", en lo que se puede desvelar una leve acusación y crítica a algunos de los autores modernistas que se dejaron llevar por el oropel más extremo, por la artificiosidad lingüística. Propone Valle, desde una perspectiva simbolista, lo que debe ser el estilo:

> Lo verdaderamente indispensable es engarzar las palabras, unirlas, hacer brotar la armonía de esta unión, aun alterando, a veces, el significado de los términos. Los que realicen esta magna obra, lograrán dar sensaciones, serán dueños de un estilo.

De nuevo reutilizó sus ideas en 1910, en otra conferencia sobre el Modernismo pronunciada en Buenos Aires[27]. Valle-Inclán repite allí la idea de que el modernista es el que inquieta, a jóvenes y viejos, pero que su arte no es una extravagancia gramatical, como lo define el "antediluviano megaterio", sino una visión personal de las sensaciones frente a la literatura exclusivamente de ideas:

> El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta interpreta la vida por un modo suyo: es el exegeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción![28]

Los modos de expresar esta emoción son infinitos desde un punto de vista estético, pues hay tantas manera de expresarla como personas existen. Las reglas y preceptos en arte son variables en el sentido de que las esencias son invariables, y son modificadas según sean interpretadas de manera personal. Valle-Inclán ejemplifica esta idea utilizando la pintura de Velázquez y de Rafael. Según el autor, la obra de estos dos pintores se forma sobre la misma esencia y, sin embargo, la diferencia entre ambos es muy profunda, pero no fundamental, ya que todo lo que hay en Velázquez también lo hay en Rafael. Sólo cambia la proporción de las esencias, y, cuando la consecución artística es "divina", no importa que unas esencias superen a otras, y sólo otorgamos preferencia a unas sobre otras por motivos exclusivamente emotivos. Y eso es el Modernismo, la diversidad libre de mezclar las esencias según el sentimiento del artista. Eso sí, no debe entenderse emoción

27 El resumen de la misma apareció en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 6 de julio de 1910, y se encuentra reproducido en el estudio de Aurelia C. Garat: "Valle-Inclán en la Argentina", en *Ramón Mª del Valle-Inclán. 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario,* La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967, pp. 107-110.

28 Garat, *art. cit.*, p. 108.

como sentimentalismo. La emoción es una razón suprema que varía según las artes, "Pero es una en la línea, en el color y en el ritmo, exuberante de nobleza y de originalidad"[29]. En la literatura, la emoción se halla en el ritmo, que ya se encontraba oculto en los romances, y es una emoción ajena a lo anecdótico, a lo general. Valle, haciendo referencia a los pintores modernistas, señala que:

> no interpretan el natural, sino que lo exaltan. Por eso, al pintar un paisaje, los modernistas acumulan en el fragmento que es su cuadro todo el conjunto de emociones de luz y de armonías de color que los no artistas han observado en todo el paisaje. De ahí las exageraciones, que, a veces, se notan en la mayoría de los cuadros cuando quieren colocar la emoción general que el cuadro debe resumir.[30]

Estas ideas sobre las sensaciones como materia esencial del arte no son tan nuevas en Valle-Inclán. Ya en 1892 hablaba don Ramón de las sensaciones como elemento principal de en la elaboración e interpretación de la obra artística:

> Las sensaciones que produce la lectura de un libro son rápidas y vibrantes, como toda sensación artística; se necesita un temperamento muy delicado y sensitivo para que puedan prolongarse. Ordinariamente una frase, a veces una palabra, bastan a producir la conmoción que el escritor busca, conmoción que se pierde, si la descripción sigue, entre la multitud de detalles nimios. ¡Feliz el lector discreto que sabe pasar muchas páginas por alto, porque ése apurará las bellezas supremas del libro, las que no están en el estilo sino en lo íntimo, en la esencia psíquica y que aun para el autor fueron quizá en parte desconocidas! (...) al interrumpir la sensación ha interrumpido la lectura de la novela, porque todo lo que huelga en un libro no forma en rigor parte de él. (Tr92)

Sin embargo, fue en las publicaciones de 1902 y 1903, como ya hemos visto, donde supo convertir en discurso este concepto que con más dificultades que claridad expuso en 1892.

A Valle-Inclán, no obstante, le quedó un cierto poso agrio tras los trabajos de 1902-1903. Había contestado en buena medida a las críticas antimodernistas, más claramente en el prólogo a *Sombras de vida,* pero no se pudo permitir en estos años lo que sí se permitió en 1908, al reelaborar la introducción al libro de Melchor Almagro para encabezar la segunda edición de *Corte de Amor:* el ataque directo contra aquellos denostadores del Modernismo. En 1902 fue comedido, se centró exclusivamente en la interpretación de la estética finisecular, alegó algunas teorías propias sobre el sentido del arte y se mantuvo al margen de la polémica con la

29 Garat, *art. cit.*

30 Francisco Madrid: *La vida altiva de Valle-Inclán,* Buenos Aires, Poseidón, 1943, pp. 198-199, sin indicar de dónde lo toma, utiliza otro resumen diferente de la misma conferencia, más amplio, donde se encuentra esta cita que no se reproduce en el trabajo de Garat.

generación vieja. No tenía más remedio: aún no había aparecido su primera novela, y aunque algunos críticos ya resaltaban el valor literario de la prosa valleinclaniana, no tenía la común aceptación, no poseía una obra que le respaldase, sobre la que apoyar su voz autorizada. No era la misma situación seis años después: las *Sonatas* le habían consagrado como un prosista indiscutible, autor de la obra más clásica de la contemporaneidad, obra que se había visto reforzada con *Flor de santidad* y las dos primeras *Comedias bárbaras*. Ya no era un joven autor en demanda de espacio, sino una autoridad, y ya se puede permitir el lujo que expulsar todo lo que había tenido que contener en 1902. Pero, por otra parte, si fue exacto, justo y acertado en su definición del modernismo en 1902, también lo fue en 1908 a la hora de arremeter contra los detractores de los modernistas, pues supo caracterizarlos perfectamente, supo responder al que fue principal campo de batalla de la gente vieja contra los jóvenes: el respeto a la tradición clásica española:

> Las historias que hallaréis en este libro tienen ese aire que los críticos españoles suelen llamar decadente, sin duda porque no es la sensibilidad de los jayanes. A ese gesto un poco desusado debieron su mala ventura, cuando por primera vez quise hacerlas conocer. Si exceptuáis "Eulalia", todas ellas fueron condenadas a la hoguera, en alguna de esas redacciones donde toda necedad tiene su asiento. Y esta historia quiero recordarla ahora como enseñanza que os sirva de aliento a vosotros, jóvenes amigos, los que sufrís desengaños en este pícaro mundo de las letras. "Augusta" no pareció bien al gran rastacuero de la *España Moderna;* "Rosita" escandalizó al pobre diablo que dirige *La Lectura,* y "Beatriz" cayó en un concurso de *El Liberal,* aquel *Liberal* de antaño, tan apestoso a los cosméticos y aceites de peluquería barata, con que se acicalaba un necio presumido y pedante, que tuvo cierta notoriedad literaria con el nombre de Fernanflor.
>
> Salvóse "Eulalia" porque aquella hoja de *Los Lunes de El Imparcial,* cuando la dirigió D. José Ortega Munilla, fue algo desusado en esta tierra. Yo encontré allí una hospitalidad que no hallé en parte alguna, ni entonces que comenzaba mi vida literaria, ni tampoco después. Don José Ortega Munilla, a mí y a otros muchos que comenzaron conmigo, fue el único que en aquellos tiempos nos tendió una mano generosa, cordial y amical. (Bn08)

Unos años después, al reeditar de nuevo *Corte de amor* en 1914, la "Breve noticia" reapareció, con algunas modificaciones, si bien suprimió esta conclusión de la versión de 1908, donde aparecían tan feroces críticas y acusaciones contra varios de los críticos más influyentes del principio de siglo.

Hasta este punto podríamos considerar que la poética modernista de Valle-Inclán, con alguna posible omisión, está ya caracterizada. Sin embargo, la existencia de un documento hasta hoy mismo olvidado nos permite ampliarla y, tal vez, ofrecer algunas ideas de don Ramón que nos eran desconocidas. Me refiero a un trabajo de José León Pagano, quien, en 1904, editó un volumen donde se recogían diversas entrevistas con personalidades literarias del momento. No hay ninguna

con don Ramón del Valle-Inclán. No obstante, cuando Pagano se entrevista con Vicente Blasco Ibáñez, nos informa de la presencia del periodista Rodrigo Soriano y de Valle-Inclán. Casi se puede afirmar que el protagonista de dicha entrevista no es el famoso escritor valenciano, sino don Ramón, quien en un momento de la conversación asume toda la atención del grupo. En primer lugar, tanto Valle como Soriano realizan una serie de afirmaciones conjuntas:

> observan que España, en pintura, ha perdido casi un siglo, y agregan que los extranjeros (los retratistas ingleses, sobre todo), lo han aprovechado ventajosamente estudiando a Goya y a Velázquez. Los pintores españoles fueron a buscar en el extranjero el tesoro que tenían en su propia casa. (Pagano, 1904, p. 167),

y, en ocasiones, se incorpora Blasco Ibáñez:

> Los tres autores están de acuerdo en que Zorrilla es el más grande poeta de España, así como Campoamor lo es del siglo. (Pagano, 1904, p. 167)

Pero, muy pronto, desde el mismo principio de la charla, Valle asume la faceta de orador principal e inicia un discurso en el cual la lengua literaria se convierte en el objeto de análisis. Por su novedad, reproduzco íntegramente la transcripción de sus palabras realizada por José León Pagano:

> A este punto Valle Inclán se entusiasma, abre una disertación sobre la riqueza lexicográfica de Zorrilla, y consigue transmitir su entusiasmo a los demás que le rodeamos. Y termina por declarar que el castellano es un idioma bárbaro.
>
> Blasco Ibáñez le exhorta a concretar sus ideas al respecto, y Valle Inclán accede a ello diciendo:
>
> - Yo creo que el castellano es un idioma todavía por labrar. Es un idioma de oradores y no de literatos.
>
> La literatura que aquí se llama castiza —todo el siglo XVII— vale mucho menos por el espíritu que por la forma. El ritmo y la eufonía tienen un carácter primitivo en todos nuestros grandes escritores. Los de todos los tiempos. Hay poetas como Calderón que ganan al ser traducidos en prosa. Cervantes es más genial por su espíritu que por su manera de escribir.
>
> Los dos grandes elementos retóricos —quizá tomo la palabra retórica en un sentido demasiado amplio— son el ritmo y la eufonía. El ritmo es el movimiento, que debe variarse de una manera sabia adaptándolo al pensamiento. El mismo Cervantes no posee más que una forma rítmica; es verdad que muy amplia y muy elegante. El párrafo cervantesco es siempre de igual medida tónica, y el ritmo debe variar con los asuntos.
>
> La eufonía de la frase, la sonoridad de la cláusula fue siempre mejor sentida, pero nunca muy variadamente. Lo digo con franqueza: yo creo que el idioma, en cuanto se refiere a la eufonía y al ritmo, es completamente bárbaro.

Sobre estas cosas tengo toda una larga teoría —es muy larga y sobre todo muy larga de explicar. Voy a intentarlo sin embargo.- Nuestra lengua castellana parece tener horror al apóstrofe que por otra parte existe en cuantos dialectos se hablan dentro de España. Este horror al apóstrofe parece exclusivo de la meseta central. El castellano viejo pronuncia cada vocablo neto y aislado, independientemente del que le antecede y del que le sigue. Todas las palabras tienen una terminación definida, clara, nítida. No hay vocales intermedias, todo es terminante. Ningún vocablo se funde con otro. Todos demarcan sus fronteras. Es el espíritu de raza, orgulloso, individual, enemigo de asociaciones.

En castellano debe buscarse la harmonía no sólo en el período, no sólo en la cláusula, sino en el vocablo aisladamente.

Yo comprendo la cláusula como un collar de perlas, donde cada una está aislada y puede lucir sola. Las perlas son los vocablos.

Aborrezco ese período que llaman castizo, en el cual no se encuentra la harmonía cuando no se le pronuncia de un aliento. Yo quiero que las palabras puedan desgranarse una a una sin que se desvanezca el ritmo de la cláusula, y se vean como las perlas del collar.

Tengo otro ejemplo para explicar mi idea. Hay cláusulas que son como las pirámides. Si las pirámides fuesen demolidas, en los escombros no quedaría huella de la harmonía del todo; los restos no tendrían ni el menor valor artístico. La cláusula debe ser como la Venus de Milo: admirable con los brazos y sin ellos. Si hoy apareciesen los brazos de la diosa, así separados del cuerpo serían admirables también; una sola mano que apareciese ya sería admirable de por sí misma. La Venus de Milo es siempre una diosa a pesar de todas las mutilaciones.

Nuestra lengua castellana debe cincelarse hasta conseguir con ella hacer sentir el ritmo y la eufonía en cada palabra, que debe sonar aislada y unida.

La repugnancia del castellano al apóstrofe, hace que en él exista el mayor número de palabras de una sílaba, con valor propio. Las palabras de una sílaba, son un obstáculo para la sonoridad y la eufonía. Hay que hacer con la prosa lo que Zorrilla hizo con el verso: una artística ponderación de las palabras de dos y de tres sílabas para destruir el efecto desagradable y durísimo de los relativos, de los artículos, de las proposiciones y de los pronombres monosilábicos, los cuales jamás se funden con la palabra que les antecede o les sigue, sonando por eso mismo siempre aislados.

Otra cosa hay que trabajar en la prosa como en el verso: la variedad de acento en los vocablos. Las palabras llanas, agudas y esdrújulas deben combinarse sabiamente. En la labor literaria no debe dejarse nada ni a la casualidad ni al instinto.

La sintaxis castellana es bastante rica. El literato debe tener un cabal conocimiento de ella, pues cada cláusula debe tener una arquitectura distinta.

No afirmo que esta sea la manera literaria única, pero creo que es una manera, y para cierto linaje de asuntos la mejor. Tal vez sea la evolución

> hacia el verso del porvenir. Por que verdaderamente la métrica actual, con sus consonantes en la punta, y sus estrofas regulares, es una forma primitiva y nimia.
>
> Tampoco creo que este procedimiento literario deba ser seguido por todos; pero creo que todos deben hacer ensayos y estudios de esta índole.
>
> *
> * *
>
> Y Valle Inclán los hizo, y obtuvo resultados excepcionales.
>
> La técnica disquisición interesó a Blasco Ibáñez, quien invitó a Valle Inclán a que desarrollara el tema en algunos artículos para *El Pueblo,* de Valencia, diario que dirige el novelista egregio. (Pagano, 1904, pp. 167-172)

Es interesante ir descubriendo las ideas que expone Valle. No es la primera ocasión, ni tampoco la última, en la que la lengua castellana en concreto se somete al examen de don Ramón. Casi siempre el escritor tuvo del castellano un concepto generalizador. En *La lámpara maravillosa* leemos que es una lengua de "sojuzgadores"; en 1904 su idea no era muy distinta: "Es un idioma de oradores y no de literatos". Antes ya había calificado al castellano con el fecundo adjetivo de "bárbaro"[31].

De nuevo retorna a la literatura áurea, con el respeto que siente personalmente como autor por dicha época, pero con la distancia que establece frente a ella todo escritor modernista, y recordando lo que afirmaba un año antes acerca de los autores clásicos: "hasta ahora jamás se me ocurrió tenerlos por inviolables e infalibles" (Sv03). Allí encontramos algunas afirmaciones interesantes que, ciertamente, son totalmente novedosas: desvaloriza la literatura de la Edad de Oro ("vale mucho menos por el espíritu que por la forma"), lo cual le lleva a entender que es una literatura primitiva en cuanto a la transmisión de emociones, ya que resultan arcaicos en la utilización del ritmo y de la eufonía. Así, prefiere a Calderón traducido, quien gana al verse en otra lengua, aunque Cervantes es, y en esto se diferencia de los demás autores de su tiempo, "más genial por su espíritu que por su manera de escribir".

Pero, si algo resalta de esta disertación, a veces demasiado técnica para lo que era habitual en Valle, es su reflexión sobre la conciencia profesional del escritor. Hasta cierto punto, parece desdecirse de lo que manifestaba dos años antes, incluso uno, cuando afirmaba que "En la labor literaria no debe dejarse nada ni a la casualidad ni al instinto", concepto que parece contrapuesto a la máxima que defendía para la literatura, el empeño por "expresar sensaciones" frente a la expre-

31 Sobre la fortuna del adjetivo "bárbaro" en la literatura finisecular y en Valle-Inclán, véase la síntesis que realiza Leda Schiavo: "La «barbarie» de las *Comedias bárbaras*", en Ángel G. Loureiro (ed.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil,* Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 191-203.

sión de ideas. Pero, no obstante, Valle siempre tuvo presente que la labor intelectual del creador era esencial para la consecución de la obra artística: hablaba, en 1902, de la necesidad de refinar las sensaciones y de acrecentarlas en el número y en la intensidad. Todo, incluso el empleo de la sinestesia, es consecuencia de un proceso elaborador que es ajeno totalmente a la fortuna o a la intuición. Por ello, el escritor debe tener un conocimiento asentado y firme de los materiales que emplea y con los que será capaz de construir su estilo, y acaso el principal de estos materiales es el elemento primario: la lengua[32]. En estas declaraciones de 1904 parece este el objetivo de don Ramón: mostrar su dominio sobre la praxis lingüística, y sobre la teoría estilística, a la vez que proporcionar una serie de elementos para la reflexión y el debate, como propone finalmente: "Tampoco creo que este procedimiento literario deba ser seguido por todos; pero creo que todos deben hacer ensayo y estudios de esta índole"[33].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

32 También en 1902, en la reseña del libro de Manuel Bueno, *A ras de tierra,* afirmaba lo mismo sobre el trabajo elaborado que suponía la literatura:

> creía que el literato debía ante todo tener ideas literarias. Cuando menos una noción de la vida, de la belleza, del lenguaje, de la harmonía y del estilo

33 Esta postura tan profesional de la labor del literato fue bien percibida por los contemporáneos del escritor. Como ejemplo, valga la descripción que realiza Ricardo Fuente de Valle-Inclán:

> Cuando escribe se preocupa hasta el punto de ponerse calenturiento, de las asonancias, repeticiones, verbos auxiliares, relativos, de todas esas garambainas que embarazan la producción literaria y la convierten en dolorosísimo parto que desgarra las entrañas y agota las fuerzas. (Fuente, *op. cit.,* p. 196)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

IV. Bohemia y Literatura

MANUEL AZNAR SOLER
Bohemia, dandysmo y literatura en Valle-Inclán hacia 1900

ROBERT LIMA
Valle-Inclán entre dos siglos: del "hombre viejo" al "hombre nuevo"

JOSÉ A. PONTE FAR
Valle-Inclán, personaje literario

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BOHEMIA, DANDYSMO Y LITERATURA EN VALLE-INCLÁN HACIA 1900

Manuel Aznar Soler
Universitat Autónoma de Barcelona

Una fotografía realizada en 1889 a Ramón José Simón Valle y Peña, estudiante de Derecho en esta Universidad de Santiago de Compostela, nos permite contemplar a un joven de 23 años con un bigote y una indumentaria tan correcta como vulgar: parece, en lenguaje de la bohemia modernista, un perfecto "filisteo", esto es, un pequeño burgués despreciable de gusto artístico hortera y que, en cualquier caso, antepone el dinero al arte o a la belleza[1]. Por la correspondencia entre él y su amigo Manuel Otero Acevedo, un médico aficionado al espiritismo —autor de un libro titulado *Los fantasmas,* aparecido en 1891—, sabemos que el día 11 de marzo de 1890, en esta ciudad de Santiago de Compostela, el señor Valle y Peña "vestía de levita y sombrero de copa" a mediodía y, por la noche, "chaqueta y sombrero felpudo de alas anchas"[2]. Sin embargo, otra foto de 1897 nos muestra ya a Ramón María del Valle-Inclán como un escritor con una imagen más "estrafalaria", a la que ha incorporado barba, melena y quevedos. Afortunadamente para nuestras letras, nada hay de filisteísmo burgués en el autor de *Femeninas,* su primer

1 Sobre el tema puede consultarse mi estudio "Modernismo y bohemia", en AAVV, *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo),* edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 51-88, donde he analizado la génesis, concepto y evolución histórica de la bohemia literaria, entendida como proletariado intelectual.

2 M. Otero Acevedo, *Los fantasmas.* Madrid, Romo y Füssel, 1891; apud Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas,* edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 4. Por entonces Valle-Inclán estaba ya interesado en estos temas, como prueba su conferencia sobre "El ocultismo" en el Recreo de Artesanos de Pontevedra (*El Diario de Pontevedra,* 8-febrero-1892; apud *ob. cit.,* pp. 7-8).

libro, —publicado en Pontevedra en 1895 y cuyo centenario conmemoramos en este Congreso—, pues el frustrado abogado se ha convertido en un aspirante a escritor que en 1897 acababa de editar en la capital de España, en aquel Madrid "absurdo, brillante y hambriento" que iluminará elegíacamente en *Luces de bohemia,* su segundo libro, *Epitalamio,* "un verdadero *jefe de obra* de estilo (Palomero *dixit*)[3], galicismo feroz incluido. Entre estas dos fotografías media un abismo, el que va del abogado vulgar al escritor "modernista" que, según la costumbre de la época y empezando por el propio nombre (del real Ramón José Simón Valle y Peña al literario Ramón María del Valle-Inclán), ha tenido que "hacerse una cabeza", una construcción artística que Isidoro López Lapuya explica en estos términos:

> Hacerse una cabeza en París, es cortarse el pelo en forma original, o dejarlo crecer de manera rara, peinarse como nadie se peine, etc. La cuestión es que la cabeza —y la cara con barba o sin ella— tenga un sello de individualidad no confundible con el vulgo[4].

Las melenas del Valle-Inclán de 1897, por ejemplo, que tienen una significación inequívoca de singularidad artística y de protesta y rebeldía antiburguesas, se insertan en una tradición —en nada semejante a la de los actuales "cabezas rapadas"— que comprende desde el romanticismo decimonónico a los hippies de los años sesenta del siglo XX. Y es que Valle-Inclán, como afirma Ernesto Bark en su libro *La santa bohemia,* se ha dejado crecer la melena "por conciencia artística"[5], por conciencia artística *modernista,* habría que añadir. En *Charivari,* volumen de "crítica discordante" también aparecido en 1897, José Martínez Ruiz, el por entonces joven anarquista y futuro "Azorín" conservador, retrata a Valle-Inclán, es decir, al escritor que ya interpreta el personaje de Valle-Inclán en la sociedad literaria madrileña:

---

3 José Martínez Ruiz, *Charivari,* "crítica discordante" (1897), en Azorín, *Obras completas,* edición de Ángel Cruz Rueda. Madrid, Aguilar, 1975, tomo I, p. 149. Reproduce esta fotografía Joaquín del Valle-Inclán en su edición de *Femeninas* y *Epitalamio.* Madrid, Cátedra, 1992, p. 10.

4 Isidoro López Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado.* París, Casa Editorial Franco-Iberoamericana, s. f., p. 54. Recuérdese que dos libros de Rubén Darío se titulan *Los raros* y *Cabezas (Pequeñas biografías).* Madrid, Aguilar, colección Crisol, 1958.

5 Ernesto Bark afirma en *La santa bohemia (Recuerdos bohemios)* (Madrid, Biblioteca Germinal, 1913, p. 7) que un bohemio debe dejarse crecer el pelo "por conciencia artística". Además, el artista bohemio debía vestir pobremente: "El desaliño en el vestir, el desprecio de las exterioridades para darse importancia es, en efecto, muy natural al sacerdote de la verdad. (...) La pobreza explica frecuentemente el plumaje ajado del bohemio; pero la pobreza es casi siempre efecto inevitable de la dignidad y del amor a la independencia, a la libertad" (*ob. cit.,* pp. 5-7). Así, Antonio Machado, caracterizado por su "torpe aliño indumentario", evocaba en 1938 el atuendo de Valle-Inclán en estos términos: "Don Ramón cuidaba el atavío externo hasta la extravagancia (...) para oponer con su apariencia de gran señor estrafalario una barrera indumentaria al señoritismo vulgar" ("Prólogo" a *La corte de los milagros,* de Valle-Inclán; reproducido en A. Machado, *Obras completas,* tomo IV *(Prosas completas (1936-1939),* edición crítica de Oreste Macrì. Madrid, Espasa-Calpe, nueva colección de Clásicos Castellanos, 1988, p. 2268).

> Valle-Inclán se pone furioso, y dice que Paul-Louis Courier es un melón, y que Balzac es otra hortaliza por el estilo; y entonces, Fuente descuelga de una panoplia un trabuco y le fusila simbólicamente.
>
> Porque esto pasa en los *miércoles* de Ruiz Contreras; reuniones bohemias en que se habla de todo, y se exponen programas de estética, y se lanzan anatemas. Uno defiende la idea, la idea sola, original, vigorosa, potente; otro está por las filigranas de estilo, por la prosa cincelada, elegante, sonora.
>
> Y de éstos, el autor de *Femeninas:*
>
> -¡Cuatro preposiciones de ablativo seguidas! —grita leyendo un artículo del *Heraldo*—. "Las estatuas *de* piedra *de* los reyes *de* la plaza *de* Oriente..." ¡Qué escándalo! ¡Horroroso![6].

Retengamos los nombres de Ricardo Fuente y Luis Ruiz Contreras como compañeros de Valle-Inclán en aquellas "reuniones bohemias" que relata Martínez Ruiz en 1897. La evocada es una anécdota más para la Leyenda del escritor modernista, que quiere y ha conseguido ya convertir su propia biografía en una obra de arte en donde se conjugan exabruptos, desplantes, gestos olímpicos, bombas estéticas y dinamita del más puro terrorismo verbal. Y todo ello *pour épater le bourgeois,* para dejar turulato al hortera, como tradujo muy expresivamente Unamuno[7]. Mencionemos, entre otras anécdotas que denotan su voluntad de singularizarse y de intervenir en la vida pública, la actitud de Valle-Inclán en el estreno de *La gata de angora,* de Benavente, cuando, ante la reacción antimodernista del público y según relata Almagro San Martín, "se empeñó en aplaudir contra viento y marea cuando las protestas contra la obra y Jacinto eran mayores"[8]. Porque para el Valle-Inclán modernista el escritor debía ser un estilista, un orfebre de la palabra, un sacerdote del Arte y de la Belleza. Y nada más despreciable para un modernista, por tanto, que el realismo burgués:

> Pereda es generalmente antipático; a Valle-Inclán le exaspera su modo de describir... "Y ahora acompáñenos el lector a tal parte... Suba el lector con nosotros los peldaños de la casa de don Fulano... ¡Eso lo hace cualquiera!"[9].

Lo malo es que la economía de mercado de la sociedad burguesa, que demanda entonces una estética realista, condena al escritor que oferta mercancía

---

6 J. Martínez Ruiz, *ob. cit.,* p. 149. La anotación corresponde al 23 de marzo de ese año 1897.

7 Unamuno, "Los melenudos". *El Tiempo,* Buenos Aires (12-marzo-1901); recopilado en *Meditaciones y ensayos espirituales,* tomo VII de sus *Obras completas.* Madrid, Escelicer, 1967, p. 1279. Sobre el tema puede leerse el excelente estudio de Gonzalo Sobejano "Épater le bougeois en la España literaria del 1900", recogido en *Forma literaria y sensibilidad social.* Madrid, Gredos, colección Campo Abierto, 1967, pp. 178-223.

8 Melchor de Almagro San Martín, *Biografía del 1900.* Madrid, Revista de Occidente, 1943, p. 158. El estreno de *La gata de angora* se realizó el 31 de marzo de 1900 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

9 J. Martínez Ruiz, *ob. cit.,* p. 152. La anotación corresponde al 25 de marzo.

"modernista" a aprender una dura lección: la de que, como dice Max Estrella en la escena octava de *Luces de bohemia,* "¡las letras son colorín, pingajo y hambre!"[10]. Porque, como escribe lúcidamente Walter Benjamin a propósito de Baudelaire, el esteticismo, "*l'art pour l'art* es un intento ilusorio de romper unilateralmente con el mundo capitalista y burgués"[11]. Hacia 1900, por tanto, la conflictiva relación entre burguesía "filistea" y Modernismo, entre el escritor y su público, condena socialmente al artista modernista a ser —el neologismo lo acuñó Cervantes en su *Viaje del Parnaso* al realizar la síntesis fonética entre poeta y hambre— poetambre bohemia:

> Se ha publicado *Epitalamio,* de Valle-Inclán (...) Es una novela corta, algo incoherente, escrita en cuidado y terso estilo; el asunto, trivial...; los personajes, algo amanerados...
>
> Valle ha llevado su obra a varios libreros, a ver los ejemplares que le tomaban, a mitad de precio... Fe le ha tomado dos, y en otras dos librerías, tres; total, ¡cinco!
>
> - He cogido el ejemplar que llevaba de muestra —dice Valle— y lo he tirado en medio del arroyo... Regalo la edición[12].

Refractario a prostituir la musa a la necesidad, Valle-Inclán se va a obstinar en ser fiel a sí mismo, al Héroe modernista que prefiere el hambre a la prostitución artística. Naturalmente, esa bohemia heroica no es absolutamente inmaculada, ya que Valle-Inclán va a pagar el inevitable tributo al mercado literario al perpetrar traducciones de Eça de Queiroz o al escribir en 1900 una novela por entregas titulada *La cara de Dios*[13] —"que firmaba orgullosamente, no sé si por desdén o por despecho"[14], confesaría en 1904—, sin olvidar versos publicitarios como los nada felices dedicados a la estomacal Harina Plástica:

> Retorciendo la filástica,
> un cordelero enfermó;
> pero al punto se curó.
> ¿Cómo? Con la Harina Plástica[15].

10 Valle-Inclán, *Luces de bohemia,* edición crítica de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, nueva colección de Clásicos Castellanos-33, 1993, p. 113.

11 Ernst Fischer, *La necesidad del arte.* Barcelona, Península, 1973, p. 82. El excelente ensayo de Benjamin sobre Baudelaire puede leerse en *Iluminaciones/2. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo.* Madrid, Taurus, 1972.

12 J. Martínez Ruiz, *ob. cit.,* p. 152. La anotación corresponde al 27 de marzo.

13 Valle-Inclán, *La cara de Dios.* Madrid, La Nueva Editorial de J. García, 1900, tomo I; reedición: Madrid, Taurus, 1972, con un prólogo de Domingo García-Sabell. Alonso Zamora Vicente la ha estudiado en *Valle-Inclán, novelista por entregas.* Madrid, Taurus, Cuadernos Taurus-117, 1973.

14 Apud Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario.* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 436.

15 Realidad o Leyenda, asegura su veracidad Ricardo Baroja en *Gente del 98,* edición de Pío Caro Baroja. Madrid, Cátedra, 1989, p. 120.

Bohemia heroica, "santa bohemia", pero, claro está, no químicamente pura: fraternidad social entre bohemios y *"horizontales"*, víctimas ambos, poetas y prostitutas, de la misma explotación capitalista, aunque mi impresión es que Valle-Inclán no frecuentó demasiado, como veremos, esa "musa canalla" de aquel "Madrid de noche" que reflejaba en su artículo de 1892[16]. Más bien, sublimada la realidad desde el aristocratismo artístico modernista por el cual el poeta bohemio tenía que ser un sacerdote del Arte y de la Belleza, la puta vulgar sería nada menos que una hetaira —"hetairas y poetas somos hermanos", según el célebre verso de Manuel Machado—, como si "el barrio chino" de Madrid estuviese repleto de lujosas cocottes parisinas. En cualquier caso, anarquismo estético[17] y aristocratismo artístico son atributos de la identidad modernista militantemente antifilistea de Valle-Inclán, pues el filisteísmo era un concepto que resume todo el desprecio que siente el escritor, en tanto modernista, por la ramplonería espiritual y la insensibilidad artística de la clase burguesa. Y desde este anarco-aristocratismo artístico[18], para el Valle-Inclán modernista antes el hambre que la cotización mercantil en la Bolsa literaria del realismo filisteo: "En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero", dirá el preso anarquista catalán en la escena sexta de *Luces de bohemia*[19].

II

Tercera y última fotografía. La revista *Alma española* publicaba una sección titulada "Juventud militante. Autobiografías" y uno de los últimos días del año 1903 apareció la de Valle-Inclán, acompañada por un retrato al que se refería al inicio de su texto el propio escritor:

> Éste que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: don Ramón del Valle-Inclán[20].

16 Valle-Inclán, "Madrid de noche. Bohemios y *Horizontales*". *El Universal,* México (9-junio-1892); apud William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*. México, El Colegio de México, 1952, pp. 158-160. Sobre el tema puede consultarse mi artículo "La musa canalla: de putas y poetas hacia 1900". *Hispanística XX,* Dijon, 9 (1992), pp. 65-90.

17 "En el arte, como en la vida, destruir es crear. El anarquismo es siempre un anhelo de regeneración, y, entre nosotros, la única regeneración posible". Valle-Inclán, prólogo de *Sombras de vida,* de M. Almagro San Martín. Madrid, A. Marzo, 1903; apud J. A. Hormigón, *ob. cit.*, p. 432.

18 Gonzalo Sobejano denomina "anarcoaristócratas, enemigos natos de toda nivelación", tanto a modernistas como a "los del 98" en "Épater le bourgeois" en la España literaria de 1900", *ob. cit.*, p. 209.

19 Valle-Inclán, *ob. cit.*, p. 95.

20 R. del Valle-Inclán, "Juventud militante. Autobiografías". *Alma Española,* 8 (27-diciembre-1903), p. 7. Hay una reedición de la revista (Madrid, Turner, 1978), con un prólogo de Patricia O'Riordan.

En 1903 Valle-Inclán ya había realizado la travesía del desierto y empezaba a ser conocido entre la sociedad literaria y reconocido artísticamente, ante todo por su *Sonata de otoño* (1902) y por su *Sonata de estío* (1903). El escritor estaba ya a esas alturas muy seguro de sí mismo, de su *cabeza* estrafalaria y de su modernismo literario, de su odio feroz al realismo estético y de su desprecio olímpico por la verdad histórica. Muy lejos queda ya aquella humildad de sus cartas de 1895 y 1897 a Leopoldo Alas, "Clarín", al que solicitaba benevolencia crítica para con *Femeninas* o al que agradecía dos años después, aunque duro y adverso ("En fin, el librito al fuego... pero el autor... a estudiar más todavía y a olvidar también muchas lecturas malsanas") su "palique" contra *Epitalamio:* "Dice usted que puedo arrepentirme y trabajar en la verdadera viña —con toda el alma agradecí a usted ese final alentador"[21]. Ese año de 1903 Valle-Inclán había publicado también *Corte de amor,* libro que irritó a un crítico moralista del talante literario de Francisco Navarro Ledesma, muy semejante en su realismo a palo seco al personaje de Fray Ambrosio en la *Sonata de invierno,* que exigía verdades y no mentiras al Marqués de Bradomín:

> Siempre hemos creído que D. Ramón del Valle-Inclán escribía en broma, con el deliberado propósito de tomar el pelo a sus lectores, pintándoles unos príncipes azules y unas cortesanas alejandrinas de las que todos tenemos noticia, más o menos clara, por los cuentos del insoportable Juan Lorrain y por los libritos clásico-pornográficos de Pierre Louys.
>
> Esos príncipes y princesas no existen en ninguna parte. (...) Por consiguiente, cuando se es un escritor cuidadoso y mirado, como lo es el Sr. Valle-Inclán, vale mucho más que andarse a princesas, hablar o escribir de lo que uno ha visto, sin afectaciones, ni rebuscamientos, ni pomposas majaderías.
>
> Todo esto lo decimos a propósito del último libro que ha publicado este autor: *Corte de amor...*
>
> (...) El día en que el Sr. Valle-Inclán se decida a escribir con pluma libre y franca y a cortarse las melenas de fuera y las de dentro, todo el mundo le aplaudiremos sin reserva alguna.
>
> (...) Con que, Sr. Valle-Inclán, ¿cuándo vamos a la peluquería?[22].

21 La carta de Valle-Inclán a Clarín está fechada el 29 de septiembre de 1897 y la reproduce Hormigón en *ob. cit.,* p. 473. El "Palique" de Clarín había aparecido en *Madrid Cómico* cuatro días antes y puede leerse en *ob. cit.,* pp. 471-473.

22 Anónimo, "¡El papel vale más!". *Gedeón,* 384 (3-abril-1903), p. 6. Recuérdese que Valle-Inclán, al regresar a Pontevedra en 1893 tras su viaje mexicano, se había dejado ya barba y melena, según afirma Hormigón, *ob. cit.,* p. 26. Por otra parte, Zamora Vicente estudia la polémica entre ambos en *ob. cit.,* pp. 16-22, y comenta un nuevo ataque del propio Navarro Ledesma contra Valle-Inclán: "el pobre hombre de las melenas se metió a escritor, forjándose una personalidad literaria a la que contribuyeron principalmente su sombrerero, su camisero y su peluquero". *Gedeón,* 383 (10-abril-1903); apud Zamora Vicente, *ob. cit.,* p. 19.

Navarro Ledesma se lo ponía muy fácil a Valle-Inclán y su demoledora respuesta no se haría esperar. El crítico enviaba a Valle-Inclán a la peluquería para que se cortara las melenas, esto es, para que renunciara a sus *modernismos* y se dejara, como le recriminaba Ortega y Gasset en 1904 a propósito de la *Sonata de primavera,* de "bernardinas" preciosistas[23]. Pero justamente las melenas de Valle-Inclán eran entonces la expresión externa, adjetiva, de su sustantividad artística, de su *modernismo* espiritual: un *modernismo* que era el signo de su diferencia estética, el santo y seña de su personalidad literaria y de su sensibilidad antiburguesa. Y Valle-Inclán no sólo no estaba dispuesto a cortarse las melenas sino que, aristócrata de la poetambre bohemia, las paseaba orgullosamente por Madrid como exteriorización de su *modernismo* diferencial. Su respuesta a Navarro Ledesma, por tanto, constituía una especie de autorretrato moral, una reafirmación inequívoca de su anarco-aristocratismo modernista y de su ética antiburguesa:

> La comadre de *Gedeón* me atribuye un desmedido afán de notoriedad. El ladrón juzga a todos de su condición. No, pobre Comadre, no.
>
> Yo no mando mis libros a los críticos.
>
> Yo no mando mis libros a los periódicos.
>
> Yo no mendigo bombos por las redacciones.
>
> Yo no elogio a conocidos y desconocidos, para que me paguen en igual moneda.
>
> Yo no exploto a la juventud haciéndole pagar un libro diez veces más de lo que vale.
>
> Yo no voy a jalearme tartamudeando tonterías en las discusiones del Ateneo, aunque se me invite, aunque se me aluda...
>
> Yo no me arrastro servilmente por ver mi firma en diez periódicos y cobrar sueldo en todos ellos.
>
> (...) Yo a mis amigos les ruego que no hablen de mis libros cuando me manifiestan deseos de alabarlos.
>
> Ahí están Antonio Palomero, que quiso hablar en *El Liberal;* y Luis Bello, en *El Imparcial;* y Manuel Bueno en *La Correspondencia;* y Cuartero, en *El Nacional;* y Pinillos, en *El Globo;* y Maeztu, en *El Diario Universal;* y Ciges, en *El País;* y Pérez de Ayala, en *La Lectura,* y J. R. Jiménez, en *Helios.*
>
> Todos, todos estos señores, sin excepción, han querido hablar de *Corte de amor* y a todos les he rogado que no lo hiciesen. Claro está que la orgullosa satisfacción que esto produce, no pueden comprenderla los lacayos. Es únicamente de los señores.

23 José Ortega y Gasset, "La Sonata de estío, de D. Ramón del Valle-Inclán". *La Lectura* (febrero de 1904); apud José Esteban, *Valle-Inclán visto por...* Madrid, Ediciones de El Espejo, 1973, pp. 17-28.

> Solo, altivo y pobre, he pasado hasta hoy por el mundo sin hacer una sola concesión, sin sentirme una sola vez en el corro de las comadres donde chismorrea la Tonta de *Gedeón*[24].

En 1903 Valle-Inclán reafirmaba su modernismo, una estética para "señores" y no para "lacayos", un *modernismo* entendido —tal y como expresó en un artículo de 1902, reelaborado luego en un texto que sirvió de prólogo a la segunda edición de *Corte de amor,* publicada en 1908[25]— como voluntad de refinamiento aristocrático y de originalidad artística, de individualismo creador y de estilo singular. Anarquismo artístico, aristocratismo estético, tradicionalismo ideológico, carlismo político y decadentismo moral son los elementos constitutivos de ese *modernismo* personal e intransferible de Valle-Inclán hacia 1900.

Fiel a sus convicciones estéticas modernistas, el orgulloso escritor, altivo en su soledad y pobre de solemnidad, se siente un dandy, un Marqués de la bohemia literaria y persiste en su esfuerzo de ir inventando artísticamente su propia biografía. Por ejemplo, el escritor había realizado en 1892 un viaje a México algo azaroso pero, al cabo, mucho más prosaico de lo que el escritor hará creer años después[26]. Pues bien, once años después, con el más absoluto desprecio por la verdad histórica, este aristócrata de la poetambre modernista va a practicar sin tapujos la mentira artística en su fabulosa por anti-realista "Autobiografía" de 1903, el texto en que consagra la literaturización de sí mismo, en que reafirma la construcción de su biografía como Leyenda, porque para él, como para Oscar Wilde o Gabriele D'Annunzio, el Arte es el valor supremo y, al igual que para Alejandro Sawa[27], la Leyenda está por encima de la Historia:

> Estuvo el comienzo de mi vida llena de riesgos y azares. Fui hermano converso en un monasterio de cartujos, y soldado en tierras de la Nueva España[28].

---

24 Valle-Inclán, "Tribuna libre. Y así sucesivamente...". *El Globo* (14-abril-1903), p. 2.

25 Valle-Inclán, "Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro", prólogo a *Corte de amor.* Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908, 2a edición, pp. 13-30. Este prólogo, fechado en "Aranjuez. Agosto. 1903", constituye una reelaboración ampliada del artículo "Modernismo". *La Ilustración Española y Americana* (22-febrero-1902).

26 Javier y Joaquín del Valle-Inclán, en su "Introducción" a su libro antes citado, cuestionan la validez de determinados tópicos sobre Valle-Inclán y, "en concreto, el así denominado afán de "literaturizar" su vida. Sin negar lo que pueda haber de cierto en ello, ha de notarse que cuando don Ramón, en un artículo titulado "Autobiografía", en 1903, dice: "Estuvo el comienzo de mi vida llena de riesgos y azares", si consideramos que había viajado a Méjico, se había batido al menos una vez y participado en varios lances de honor, había sido actor, figurinista, escritor, folletinista, adaptador teatral, había perdido un brazo... no parece que "literaturice" su vida, más bien se queda algo escaso en la calificación de sus años juveniles" (en *ob. cit.,* p. XI).

27 "Pertenezco a la escuela crítica de los que afirman que la Leyenda vale más y es más verdadera que la Historia", en *Iluminaciones en la sombra,* edición, estudio y notas de Iris Zavala. Madrid, Alhambra, 1977, p. 167.

28 R. del Valle-Inclán, "Juventud militante. Autobiografías", *ob. cit.* Teniendo su parte de razón Javier y Joaquín del Valle-Inclán en su apreciación anterior, está claro que Valle-Inclán literaturiza a la

III

Pero no caigamos en la trampa de Valle-Inclán y hablemos de su Historia y no de su Leyenda. Sabido es que el periodismo constituyó la manera más segura de ingresos económicos para aquel proletariado intelectual que conformaba la bohemia literaria española hacia 1900. Pues bien, el aristócrata soberbio que fue Valle-Inclán rechazó su profesionalización como periodista por motivos que explica con claridad el escritor Manuel Bueno, el causante real de su manquedad:

> Indiferente a la estrechez, Valle-Inclán no tenía entonces más que una preocupación: su obra futura. "¿Por qué no colabora usted en los periódicos?" —solíamos preguntarle—. "La prensa —contestaba— avillana el estilo y empequeñece todo ideal estético". "Pero el periódico —le replicábamos— puede extender más rápidamente su reputación". "Eso es un error. Las reputaciones que crea la prensa son deleznables. Hay que trabajar en el aislamiento, sin enajenar nada de la independencia espiritual[29].

Vale la pena detenernos en este concepto valleinclaniano de "independencia". Melchor Almagro San Martín documenta la divergencia entre ambos:

> - Manolo Bueno —dice Valle-Inclán— llama ser independiente a tener dentro de la cartera unos cuantos billetes de mil, para gastárselos en caprichos. Yo me considero independiente porque no sufro la tiranía del capricho, sino que siento placer en la austeridad de la vida. Ser independiente es carecer de necesidades[30].

"Indiferente a la estrechez", esta austeridad vital, esta independencia que reivindica Valle-Inclán está muy vinculada a la que reclama Darío en las "Dilucidaciones" de *El canto errante* como la cualidad esencial del verdadero artista: "Aristos, para mí, en este caso, significa, sobre todo, independientes. No hay mejor excelencia"[31]. Una independencia que no significa, sin embargo, que Valle-Inclán no colaborara en periódicos y revistas, sino que procuró hacerlo con frag-

manera modernista aquel viaje mexicano. Ricardo Baroja ("A las fantasías de Sawa [Manuel] oponía Valle-Inclán la relación de sus andanzas por las tierras mejicanas") testimonia esa capacidad fabuladora del Valle-Inclán tertuliano del Café de Madrid en *Gente del 98, ob. cit.*, p. 118. Rafael Cansinos Asséns lo evoca como tertuliano del café de El Nuevo Levante en *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, edición preparada por Rafael M. Cansinos. Madrid, Alianza Editorial, colección Alianza Tres, 1982, tomo primero (1882-1914), pp. 137-140.

29 Manuel Bueno, "Días de bohemia". *La Pluma,* 32 (enero 1923), p. 44. Este número 32 fue un número monográfico que la revista, dirigida por Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif, dedicó a Valle-Inclán. Ricardo Fuente, por su parte, revela la fuente d'aurevillesca de esta actitud valleinclaniana cuando escribe: "Palomero es una víctima más del periodismo que, como dijo muy bien D'Aurevilly, es una cadena de galeote que deforma las más hermosas piernas del talento" (*De un periodista.* Madrid, Romero, impresor, 1897, p. 105, con un prólogo de Joaquín Dicenta).

30 M. de Almagro San Martín, *ob. cit.*, p. 224.

31 Rubén Darío, "Dilucidaciones", de *El canto errante,* en *Poesías completas.* Madrid, Aguilar, 1968, 11ª edición, p. 695.

mentos o pre-textos de sus obras literarias, sin perder así su independencia estética y ética. Porque lo que el escritor odiaba profundamente era ese tipo de periodista sumiso al poder político o al mercado literario. Y en eso sí era radicalmente inflexible: antes que claudicar, mejor pasar hambre. Sus cartas a José Ortega Munilla, director desde 1900 de *El Imparcial,* son un testimonio contundente de sus penurias económicas: "Usted no sabe con qué terribles angustias voy viviendo"[32]. Y en otra posterior le informa que, "como aquel Señor Rey don Enrique III tuve que empeñar el tabardo"[33]. Obsérvese esa conjugación sublime de precariedad bohemia y dignidad aristocrática, expresa en su comparación de un prosaico empeño de tabardo con la actitud noble y heroica de nada menos que el rey Enrique III. En la dedicatoria de *Sonata de primavera,* publicada en 1904, Valle-Inclán agradecía a Ortega Munilla su protección y se retrataba a sí mismo de nuevo con el orgullo soberbio de su majestuosa bohemia:

> Solo, altivo y pobre, he llegado a la literatura sin enviar mis libros a esos que llaman críticos, y sin sentarme una sola vez en el corro adonde a diario alientan sus vanidades las hembras y los eunucos del Arte[34].

Es un Valle-Inclán que ya tiene en 1904 un prestigio literario considerable como autor de tres *Sonatas,* aunque ello no sea óbice para seguir padeciendo la misma hambre que la mayoría de aquella bohemia modernista. Así, Valle-Inclán, por *ser* un escritor modernista, se ve forzado por el mercantilismo burgués a *estar* poetambre, a pertenecer socialmente a la bohemia, aunque él espiritualmente se siente ante todo un dandy, un aristócrata refinado, un Marqués con andrajos, revestido de una soberbia ironía, con la que sublima las penurias económicas cotidianas y con la que responde el 15 de julio de ese mismo año 1904 a una encuesta del diario *El Gráfico* titulada "¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?:

> Yo, hasta ahora, jamás he ganado cosa alguna con mis libros. De los primeros he vendido hasta cinco o seis ejemplares; de los últimos vendo algunos más, pero nunca lo bastante para costear las ediciones.
>
> Todas mis esperanzas están puestas en un libro que publicaré dentro de algunos días: *La Sonata de primavera.* Seguramente se venderán algunos centenares de miles, y con el dinero que me dejen, pienso restaurar los castillos del marqués de Bradomín y comprarme un elefante blanco, con una litera dorada, para pasearme por la Castellana[35].

---

32 El propio Valle-Inclán califica esta carta como una "carta pedigüeña", carta que fue editada por José Luis García Velasco en "Fantasmas de la bohemia". *Revista de Occidente,* 59 (abril 1986), p. 27, y luego fue recopilada por Hormigón en *ob. cit.,* p. 478.

33 J.L. García Velasco, *ob. cit.,* p. 27; Apud Hormigón *ob. cit.,* p. 479. En esta misma página puede leerse un recibo firmado por el escritor al administrador de *El Imparcial* por el que sabemos que el 6 de junio de 1904 cobró 50 pesetas por un artículo titulado "Sonata de primavera".

34 Apud Hormigón, *ob. cit.,* p. 436

35 Apud Hormigón, *ob. cit.,* p. 480.

Pero lo que durante muchos años paseó Valle-Inclán por la Castellana de Madrid no fue precisamente un elefante blanco sino su negra bohemia, sublimada eso sí por el fulgor de un aristocratismo artístico que le hacía *posar* como lo que quiso ser y fue: el dandy, el Marqués literario de la poetambre modernista española.

IV

Me interesa ante todo profundizar en esa condición oximorónica del Valle-Inclán modernista, en esa armonía socio-artística de contrarios, en esa síntesis de dandysmo aristocrático y poetambre bohemia que el escritor representa hacia 1900. Ricardo Fuente, que compartió tertulias y cafés con Valle-Inclán según el testimonio ya antes citado de *Charivari,* era un bohemio partidario, como redactor de la revista *Germinal*[36], de la función social del arte y más próximo al naturalismo social que al esteticismo modernista. Los germinalistas consideraban socialmente a la bohemia como proletariado literario y, en tanto tal, defendían que tuviera conciencia de clase obrera, una conciencia socializante. Pues bien, en ese mismo año de 1897, Fuente trazó una semblanza de Valle-Inclán que, por su interés testimonial, vale la pena recordar. La titula "Un escritor mundano" y en ella empieza por describir e interpretar su estrafalaria vestimenta:

> Si por sus obras no ha pasado aún de las *coteries* literarias, por su original pergeño y extravagante vestimenta ha merecido los honores de la popularidad.
>
> (...) ¡De singular heroísmo y firme resignación cristiana ha menester para lucir por los más extraviados rincones de Madrid su exótico y caprichoso tocado! Bien es verdad que él desprecia, con aristocrático desdén de gran señor, el asombro del pacífico burgués, la burlona sonrisa de las mujeres y los agudos dicharachos de la chulapería callejera.
>
> Alto, delgado, con cara de Cristo bizantino adornada de lentes; melena merovingia, que, abundosa y desbordante, cae sobre sus hombros; enorme sombrero de gaucho paraguayo; cuellos de tal modo inverosímiles, que obscurecen y dejan tamañitos a los ya célebres de Luis Morote; continente de audaz impertinencia...
>
> ¿Le conocéis? ¿Le habéis visto?
>
> Pues ese tipo, con quien de seguro tantas veces os habéis tropezado en la calle o en el paseo, en el teatro, o en el café, es Ramón del Valle-Inclán, literato el más original, por su físico y su talento, de la generación nueva[37].

36 Rafael Pérez de la Dehesa estudió *El grupo Germinal: una clave del 98*. Madrid, Taurus, 1970.

37 Ricardo Fuente, "Un escritor mundano", en *De un periodista*. Madrid, Romero, impresor, 1897, pp. 186-187, con un prólogo de Joaquín Dicenta.

Fuente se hace eco de una ya temprana leyenda valleinclaniana, divulgada en un artículo por Alfredo Vicenti, director de *El Globo,* y refiere que, "después de hacerse famoso en la Universidad de Santiago por su borrascosa vida estudiantil, y de haber estado a punto de profesar en un convento de frailes trapenses, marchóse a América para emular, con aventuras, en sumo grado extraordinarias, las hazañas de aquellos españoles del siglo XVI, que cruzaban los mares en busca de gloria y fortuna"[38]. Fuente califica la experiencia mexicana de Valle-Inclán como "una verdadera leyenda donjuanesca de calaveradas, duelos y amoríos juveniles"[39] y afirma que regresa con la voluntad de ser escritor y que, como a tal, se le había recibido en la bohemia literaria madrileña:

> Tampoco trajo de América muchas onzas mejicanas. Consistía su único caudal en las cuartillas del libro *Femeninas* que, a poco de desembarcar Valle en España, publicó el editor Andrés Landín.
>
> ¡No era menester tanto para que la bohemia literaria de Madrid le recibiese con los brazos abiertos!
>
> La rareza de su tipo, la novelería de su vida y la hermosura de su libro, bien pronto ganaron para él amigos, voluntades y simpatías[40].

Caracteriza luego Fuente el "decadentismo" de su bohemia modernista:

> (...) Valle tiene un fino y exquisito temperamento de artista.
>
> Neurótico de alma complicada, decadente con decadentismo pagano, necesita para vivir de los placeres estéticos, como los morfinómanos del veneno que les sume en deliciosos éxtasis.
>
> Fuera del arte todo le es extraño, y nada comprende o nada afecta comprender.
>
> (...) El arte lo es todo; fuera de él sólo existe el *snobismo* y la burguesía, lo que el género humano tiene de innoble y brutal[41].

Una *diabólica* de Barbey d'Aurevilly, "a quien siempre conoció como un admirable maestro" según Ruiz Contreras[42]; un cuento de Anatole France; una novela de D'Annunzio o una página de Chateuabriand constituyen entonces su felicidad artística. Parece claro que entre el socialismo de Fuente y el tradicionalismo de Valle-Inclán —ambos necesitados de matices que, en el caso de nuestro escritor, ha realizado con rigor Margarita Santos Zas[43]—, mediaba un abismo ideológi-

38 R. Fuente, *ob. cit.,* pp. 187-188.

39 R. Fuente, *ob. cit.,* p. 188.

40 R. Fuente, *ob. cit.,* pp. 188-189.

41 R. Fuente, *ob. cit.,* pp. 189-190.

42 Luis Ruiz Contreras, "Valle-Inclán", en *Memorias de un desmemoriado.* Madrid, Aguilar, 1961, 2a edición, p. 207.

43 Margarita Santos Zas, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910).* Boulder, University of Colorado, Publicaciones de la Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

co. La actitud ante la política los separa y Fuente constata a continuación la indiferencia de Valle-Inclán ("-¿Qué os importa a vosotros la República?") ante la forma de Estado, monarquía o República:

> Este desprecio de Valle por la política daba origen casi siempre a violentas discusiones, que terminaban en una recíproca compasión: la que nosotros sentíamos hacia Valle, incapaz de admirar los grandes ideales de la libertad, y la que Valle sentía hacia nosotros, literatos *pro pane lucrando,* que manchaban su pluma con la desaliñada y pedestre prosa periodística[44].

Nos interesa subrayar este testimonio del rechazo, ya en 1897, de Valle-Inclán por la prensa, porque el escritor predicaba una religión modernista basada en el sacerdocio artístico[45]. Pero nos interesa aún más resaltar que, pese a su poetambre bohemia, Fuente lo considera un dandy frustrado, es decir, un escritor que *está* en la bohemia sin tener o querer tener conciencia de proletariado literario sino todo lo contrario:

> Contribuye mucho a esta manera de ser de Valle-Inclán su exagerada admiración por el dandysmo. Si fuese rico, sería dandy.
>
> Está enamorado de Brummell, d'Orsay y Lauzun; lee cuanto puede hallar a mano acerca de estos tres elegantes a quienes llama genios, y la distinción le parece ideal de una vida.
>
> Ser raro, reservado, frío, indiferente; pensar de diverso modo que la multitud y no confundirse jamás con ella; saber desdeñar, y tener como norma de conducta el lema: originalidad, impertinencia y audacia, eso es para Valle *muy Brummell,* muy aristocrático y muy artístico.
>
> Cuando Valle dice, con tono sentencioso: "¡Desgraciado del escritor que pueda ser entendido por más de cincuenta lectores! es Brummell el que habla de literatura.
>
> El *brummelismo* explica, mejor que pudiera hacerlo el más sutil psicólogo, la extravagancia de Valle en el vestir y las impertinencias y exabruptos de su trato social[46].

Valle-Inclán pudo leer, debió leer, por ejemplo, *El dandismo y Jorge Brummell,* de Barbey d'Aurevilly, publicado por la editorial La España Moderna con un estudio preliminar de Paul Bourget, libro que Raquel Asún fecha en 1892[47]. Porque Valle-Inclán, afirma Fuente, "es un decadentista *raffiné,* como ahora se dice en el *caló* del modernismo"[48] y, en tanto decadentista, ama "lo bello inútil: ése es su

44 R. Fuente, *ob. cit.,* p. 191.

45 Dorio de Gadex, "Valle-Inclán", en *De los malditos, de los divinos.* Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914, pp. 11-13.

46 R. Fuente, *ob. cit.,* p. 192.

47 Raquel Asún, "La Editorial La España Moderna", en *Estudios y ensayos.* Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 187.

48 R. Fuente, *ob. cit.,* p. 192.

ideal"[49]. En un sonrojante párrafo antológico que Díaz-Plaja desarrolló "científicamente" años después, Fuente afirma que a los decadentistas como Valle-Inclán "les falta la virilidad de lo heroico, la capacidad de lo sublime. Su arte es femenino, y como la hembra, tornadizo y voluble"[50]. Arremete a continuación contra la supuesta inhumanidad de "estos sibaritas decadentes"[51], pero ante la miseria real en la que viven como poetambre bohemia, confiesa honesta y lúcidamente que "sólo entonces pienso si esa quimera egoísta del decadentismo no será narcótico bienhechor para calmar los dolores de un presente desdichado y de un porvenir incierto"[52]. En su tercera parte Fuente analiza la estética modernista de Valle-Inclán:

> Si lo más esencial en la vida es el arte, lo más esencial en el arte es la forma.
>
> Sobre estas dos afirmaciones levanta Valle-Inclán todo el edificio de *su* estética.
>
> (...) Como el dandysmo no le pone traba alguna de reserva e indiferencia, en lo que hace al arte, cuando halla ocasión de explicar sus principios estéticos, Valle-Inclán habla y discute con la vehemencia de un poseído. Se deja llevar por sus odios o sus amores, y se convierte en terrible anarquista literario.
>
> (...) Los literatos, en lo porvenir —dice Valle— vivirán en las antologías por una página bien escrita. La belleza sólo está en la forma. El que no cincele y pula su estilo, no pasará de ser un mal escribiente[53].

El "escribiente" Ricardo Fuente condena por "formalista" al modernista Valle-Inclán y le recrimina "todas esas garambainas"[54] de estilo. Alude a la teoría del arte por el arte, que "es bien añeja"[55], para "protestar contra esa literatura decadente y *raffiné*"[56]. Como a buen bohemio germinalista, a Fuente le interesan más las ideas que el estilo —la imagen del filete (las ideas) y la salsa (el estilo) resulta tan prosaica como expresiva—, porque "el estilo solo es flor sin aroma, naturaleza sin sol"[57] y porque "en la vida, el arte no es lo más esencial; lo más esencial es suprimir el dolor"[58].

---

49 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 193.

50 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 192. Las páginas aludidas de Guillermo Díaz Plaja se integran bajo el epígrafe de "Hacia una clave biológica. Virilidad y feminidad como signos aplicables al Noventa y Ocho y al Modernismo" en su libro *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pp. 211-217.

51 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 193.

52 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 194.

53 R. Fuente, *ob. cit.*, pp. 194-195.

54 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 196.

55 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 199.

56 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 199.

57 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 200.

58 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 200.

Tras haber dejado muy claro su rechazo del esteticismo modernista, Fuente acaba por manifestar en la cuarta y última parte de su semblanza su admiración por el escritor Valle-Inclán, del que elogia en 1897 su "gusto exquisito"[59] y al que juzga "un escritor digno de llamar la atención de la crítica"[60]:

> Al pecado, erigido en dogma, van enderezadas todas mis rudezas de burgués poco comprensivo; para los pecadores, si son artistas y tienen tanto talento como Valle Inclán, sólo guardo simpatías y admiración.
>
> Dejemos, pues, a Valle que se las entienda con sus príncipes y duquesas. ¡Después de todo, tan mundo es el salón del aristócrata, como el tugurio del obrero; y tan de carne y hueso los nobles, como los plebeyos!
>
> (...) Con *Femeninas* y *Epitalamio* ha demostrado cumplidamente tener una personalidad literaria de gran relieve, y ser excelente y notable prosista. Cuando publique *Tríptico, Cuentos color de sangre, Candor* y *Tierra caliente,* libros concluídos y en disposición de pasar a la imprenta, entonces, *a pesar de su estética,* ocupará sitio de honor entre los que hoy son esperanza de nuestro porvenir literario[61].

V

Domingo García Sabell sostiene que el orgullo aristocrático constituyó la clave existencial del Valle-Inclán modernista: "Por orgullo se mezcla luego con los parias y los bohemios: para menospreciar a las clases altas, ya ausentes de sus verdaderas obligaciones sociales"[62]. Ya hemos visto cómo Valle-Inclán, por razones socio-literarias y por ley del mercado capitalista, debió estar en la bohemia, pero espiritualmente se sentía, también y a la vez, el dandy de esa bohemia modernista porque, como escribe Mariano Tudela en una biografía de escaso rigor, "para Valle-Inclán, como para Baudelaire y al revés que para Brummell, se puede ser un dandy con un frac raído y deshilachado"[63]. Llegados a este punto, conviene analizar la personalidad de Alejandro Sawa, un escritor admirado por Valle-Inclán que representó, a mi modo de ver, un modelo para fijar su actitud ante la conflictiva relación entre bohemia y literatura.

---

59 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 202.

60 R. Fuente, *ob. cit.*, p. 202.

61 R. Fuente, *ob. cit.*, pp. 201-202. El subrayado es mío.

62 Domingo García Sabell, "La cara de Dios" o Valle-Inclán en persona", en Valle-Inclán, *La cara de Dios*. Madrid, Taurus, 1972, p. 25.

63 Mariano Tudela, *Valle-Inclán. Vida y milagros*. Madrid, Vassallo de Mumbert, 1972, p. 114. Por su parte, Albert Camus afirmó que el dandy "se niega a sí mismo como persona para ser personaje. (...) Siempre representa un papel" ("Mon coeur mis à nu", en *Oeuvres complètes*. París, Du Seuil, 1968, pp. 65-66; apud María Heichene Requeijo Pernas, *La construcción del personaje en la obra de Valle-Inclán. El Marqués de Bradomín*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, tesis doctoral inédita, 1994, p. 352).

Alejandro Sawa, el autor de *Iluminaciones en la sombra,* constituye un ejemplo perfecto de esa síntesis entre dandysmo y bohemia que representan algunos de los mejores escritores españoles durante el Modernismo. Según Emilio Carrere, para quien la bohemia "es una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería estatuída. Es un anhelo ideal de un arte más alto, de una vida mejor"[64], "el emperador de la bohemia, el bohemio por inquietud, por aristocracia espiritual, fue el magnífico artista, muerto en la más amarga pobreza, ciego y loco"[65]. Ya en 1899 el germinalista Francisco Maceín publicaba una semblanza de Sawa en *La Revista Blanca* en donde afirmaba que "estamos enfrente del verdadero tipo bohemio. La vida de Alejandro Sawa recuerda, bajo este aspecto, la de Verlaine, Imbert Galloix y Augusto de Armas en Francia"[66]. Por su parte, Valle-Inclán, en una emotiva carta a Rubén Darío en el velatorio del difunto, escribe en agosto de 1909: "He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas"[67]. A diferencia de Darío, Valle-Inclán, ante el cadáver de Sawa, se identifica socialmente como otro pobre poeta por ser un poeta pobre, se siente poetambre modernista pero, también y a la vez como el propio difunto, aristocracia artística. En este sentido, resulta muy interesante relacionar a Sawa y a Valle-Inclán con Darío, esto es, a la poetambre bohemia española con el dandysmo modernista latinoamericano. Hans Hinterhäuser dedica el capítulo tercero de su libro *Fin de siglo. Figuras y mitos* al estudio de "La rebelión de los dandies", de Brummell a Balzac y de Baudelaire a Barbey d'Aurevilly. En él analiza la imagen del dandy en la novela finsecular europea e inserta al Marqués de Bradomín, el héroe de las *Sonatas* valleinclanianas, en una serie literaria que abarca desde el duque des Esseintes de *À rebours,* de Huysmans, a *El retrato de Dorian Gray,* de Oscar Wilde, sin olvidar al conde Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, de *Il Piacere,* de D'Annunzio. Pues bien, a propósito del Marqués de Bradomín apunta con exactitud Hinterhäuser en una nota a pie de página que Valle-Inclán "fue, a su modo, una figura límite entre bohemia y dandysmo, como se deduce de muchas de las anécdotas narradas por Gómez de la Serna", y que "la cosecha de *dandies* fue en España más bien escasa si la comparamos con América Latina, donde aquéllos pululaban entre los señoritos de la oligarquía. En la Península, la reacción al aburguesamiento y provincianismo de la época de la Restauración tendió más bien

64 Emilio Carrere, "Divagación acerca de la señorita Bohemia", en *Retablillo grotesco y sentimental.* Madrid, Mundo Latino, s. f., pp. 7-8.

65 E. Carrere, *ob. cit.,* pp. 10-11. Valle-Inclán describe también la muerte de Sawa en una carta a Darío, fechada a principios de agosto de 1909: "Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso" (en *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles),* edición de Dictino Alvarez Hernández. Madrid, Taurus, 1963, p. 71.

66 Francisco Maceín, "Bohemios españoles. Alejandro Sawa". *La Revista Blanca,* 14 (15-enero-1899), p. 398.

67 Cartas de Rubén Darío, *ob. cit.,* p. 70.

hacia la actitud bohemia o el consciente desaliño antiburgués"[68]. En efecto, no sólo el nicaragüense Rubén Darío, sino también el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo[69] o el peruano Felipe Sassone[70] ejemplifican ese tipo de escritor que, sin ser proletariado literario, vive la bohemia del Barrio Latino parisino —una bohemia "dorada" de champagne francés, claro está—, desde un dandysmo que resulta posible merced a los ingresos económicos derivados de cargos diplomáticos o ayudas familiares. Así, si Darío se indignaba ante la posibilidad de ser confundido con un bohemio y reiteraba que "en nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte moderno es una aristocracia"[71], Pedro Luis de Gálvez le replicaba que no debía confundirse la bohemia artística de los "romeros de la Belleza", la bohemia de los "luchadores" que "tienen hambre y talento" pero cuyo talento no ha sido reconocido socialmente, con la "golfemia"[72] o con los "hampones de las Letras y de las Artes":

> El Arte es una aristocracia —ha dicho Rubén Darío— y el artista debe vestir de "frac" y guante blanco...
>
> Esta frase del poeta, "puramente literaria", es a modo de "sambenito" para los que no recordamos la fecha en que nos hicieron el último traje.
>
> Afortunadamente, en casa de "Colombine" no se nos exige "frac" y guante blanco. Nadie se cura de si nuestra americana está fuera de combate

68 Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980, p. 86, nota 34. María Pilar Celma Valero apostilla: "Valle-Inclán, en efecto, aparece más próximo al dandy cuando él mismo se valora: en el tan citado autorretrato que hace para la serie "Juventud triunfante" de *Alma española,* su persona se convierte en objeto estético al estar totalmente literaturizado. En cambio, era visto por los otros como un bohemio; en *Gedeón,* por ejemplo, se destaca su extravagancia en la pose e indumentaria: "sus contorsiones, su chistera, su cuello y su greña" *(La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de siglo", 1888-1907).* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 129-130).

69 "La juventud abigarrada y bulliciosa del antiguo Barrio Latino fue completamente inofensiva y no del todo estéril. (...) Bohemios, en fin, son todos los que tienen poco dinero y muchas ilusiones. (...) La bohemia consiste en eso: en tener veinte años y en comer más a menudo raíces griegas o rimas raras o ensueños dorados, que gallinas trufadas y jamones en dulce" (Enrique Gómez Carrillo, "Dedicatoria" de *Bohemia sentimental*. pp. 5-10).

70 "Gasté chalina, chaqueta de pana y pantalones anchos sin pliegue de plancha en los perniles, e iba por la calle fumando la primera pipa de espuma que, años antes, al emprender el viaje que hicimos juntos, me había regalado y puesto en los labios mi buen padre. A éste le parecieron muy bien mi atavío y mi continente desenfadado y pintoresco, que me daban, según él mismo decía, un aspecto de artista soñador y aventurero, entre poeta y *braconnier*" (Felipe Sassone, *La rueda de mi fortuna. Memorias*. Madrid, Aguilar, 1958, p. 324).

71 Apud E. Gómez Carrillo, *ob. cit.*, p. 6.

72 "-Serán socios los que ya tienen un nombre —dijo Sawa, con su exclusivismo de patricio de las letras—. Los pintores, actores y periodistas deben pasar por la criba de una Comisión purificadora para que la "Bohemia" no se confunda con la "Golfemia" (E. Bark, *ob. cit.*, p. 12). Bark afirma al inicio de su libro *La santa bohemia* sobre la bohemia literaria, Sawa e *Iluminaciones en la sombra:* "Es la fraternidad entre todos los pueblos que practicará esta Hermandad de peregrinos de la Verdad y Justicia, bautizada por su gran rabino en su biblia bohemia, que serán las *Iluminaciones en la sombra"* (*ob. cit.*, p. 1).

> o nuestras botas se abren en una carcajada. Basta con ser artistas de corazón. Allí, todos somos hermanos[73].

Esta fraternidad de la sociedad bohemia entre sí se vincula al sentimiento de fraternidad del artista finisecular con todas las víctimas del mercantilismo burgués y de la explotación capitalista, putas y proletarios por ejemplo. Gálvez le recordaba a Darío que la sustantividad bohemia residía en su aristocratismo artístico, entendido como una condición espiritual propia de las sensibilidades exquisitas y no como una mera adscripción social, y que el frac o las botas de charol eran cuestiones adjetivas que estaban lejos de las posibilidades materiales de la poetambre modernista española. Ahora bien, esa fraternidad bohemia no la practicó en exceso Valle-Inclán: recuérdese que "solo, altivo y pobre" se retrataba el 14-abril-1903 en el artículo publicado contra Navarro Ledesma en *El Globo*[74], y que exactamente igual ("solo, altivo y pobre") reincidía en la dedicatoria de la *Sonata de primavera* a Ortega Munilla[75]. Luis Ruiz Contreras, en sus *Memorias de un desmemoriado,* testimonia la penuria económica y el hambre de Valle-Inclán en sus años de aprendizaje literario, esto es, entre *Femeninas* y *Epitalamio,* pero afirma que "hablaba de su carencia de recursos con altivez[76] y que "por nada en el mundo me hubiera pedido unas pesetas. No se lo consentiría la dignidad, que juzga esencial, como en religión, la forma. Y ¡ciertamente, la dignidad se profesa como una religión!"[77]. Ruiz Contreras concluye, por tanto, que aunque en aquellos años finiseculares Valle-Inclán padeció la bohemia, se mantuvo solo y altivo, soberbio y rebelde, protagonizando *boutades* y exabruptos pero encarnando el personaje del artista anarcoaristocrático, superior por talento artístico al resto de la poetambre:

> Valle-Inclán alcanzó así fama de indómito y extravagante; resistía su pobreza con dignidad, pero nunca perteneció a la clase de los llamados bohemios.
>
> (...) Lucidos o astrosos, la naturaleza y el carácter de los bohemios los agrupa y hermana; y Valle-Inclán fue siempre algo semejante a un anacoreta (en sus principios); un aislado entre todos. (...) Y tuvo siempre un hogar propio, más o menos humilde, a que acogerse. Fue ordenada su vida íntima; otro que la juzgase ligero diría burguesa. Pagaba puntualmente la mensualidad de la casa, la retribución a la portera (que le atendía), y sus provisiones: un litro de alcohol, un kilo de azúcar y un paquete de té. Muchos días confió sólo a una taza de té muy caliente, con unos terrones de azúcar, su indis-

73 Pedro Luis de Gálvez, *El Liberal* (3-junio-1909); apud José Fernando Dicenta, *La santa bohemia.* Madrid, Ediciones del Centro, 1976, p. 140.

74 Valle-Inclán, "Tribuna libre. Y así sucesivamente...". *El Globo* (14-abril-1903), p. 2.

75 Apud Hormigón, *ob. cit.,* p. 436.

76 L. Ruiz Contreras, *ob. cit.,* p. 199.

77 L. Ruiz Contreras, *ob. cit.,* p. 204.

pensable subsistencia. El pan ya no entraba en su presupuesto, porque no tuvo para tanto en la época lastimosa de aprendizaje[78].

Una *santa bohemia,* santificada por la ascesis forzosa de la pureza artística, del culto a un Arte entendido como religión exclusiva y excluyente, que es característico de los escritores de mayor talento entre la bohemia modernista española, Alejandro Sawa o Valle-Inclán por citar dos nombres de prestigio. Pues bien, a la muerte de Sawa en las trágicas circunstancias antes aludidas[79], se sucedieron las necrológicas en elogio del admirable emperador de la "santa bohemia". Nos interesa comentar ahora el hermoso prólogo que Darío, a petición de Juana Poirier, la viuda de Sawa, escribió para la edición póstuma en 1910 de sus espléndidas *Iluminaciones en la sombra:*

> Recién llegado a París por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua. Era en el tiempo del simbolismo activo.
>
> (...) Sawa andaba por el Barrio como un habitual personaje de él. (...) Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral.
>
> (...) Lo cierto es que él siempre vivió en leyenda, y que, siendo, como fue, de una gran integridad y sinceridad intelectuales, pasó su existencia golpeado y hasta apuñalado por lo real en la perpetua ilusión de sí mismo.
>
> Era un gran actor, aunque no sé que nunca haya pisado las tablas. Con su dicción y sus gestos pudo haber imperado por las máscaras; pero aquel romántico sonoro no representó sino la propia tragicomedia de su vida.
>
> (...) Amaba el excelente escritor la Belleza, la Nobleza, la Bondad. (...) Hizo del Arte su religión y su fin.
>
> (...) Dandy agriado por los vinagres emponzoñados de la pobreza, se complacía en vengar con los alfileres de su ingenio las injusticias de los malos dirigentes. Ciranesco, quijotesco, d'aurevillyesco, todo en una pieza, llevó, eso sí, aun en las mayores angustias y caídas, levantado e incólume, su penacho de artista. Intransigente, prefirió muchas veces la miseria a macular su pureza estética[80].

Valía la pena transcribir fragmentariamente esta semblaza de Sawa porque constituye, a mi modo de ver, uno de los modelos de escritor que admiró Valle-

78 L. Ruiz Contreras, *ob. cit.*, p. 214.

79 Allen Phillips analiza la muerte del escritor en *Alejandro Sawa: mito y realidad.* Madrid, Ediciones Turner, 1976, pp. 13-39.

80 Rubén Darío, "Alejandro Sawa", prólogo a *Iluminaciones en la sombra, ob. cit.,* pp. 69-72. A diferencia de Sawa, Valle-Inclán nunca viajó al París simbolista, aunque García Velasco edita una carta del escritor a Ortega Munilla, que a su juicio "debe ser anterior a 1901", (*ob. cit.,* p. 16), en donde le anuncia su próximo viaje: "Al fin he resuelto irme a París, contando que desde allá podré seguir colaborando en los periódicos de aquí, teniendo en cuenta la importancia, cada día mayor, que nuestro público concede a la crónica parisiense" (apud *ob. cit.,* p. 26).

Inclán, una admiración inequívoca tanto a la persona como al personaje, tanto a su vida de *santa bohemia* como a la calidad artística de su obra literaria —unas *Iluminaciones en la sombra* que, como antes vimos, Ernesto Bark consideraba la biblia de la bohemia modernista española—, ejemplo puro de ese anarcoaristocratismo artístico que caracterizó a la poetambre modernista española. Ahora bien, lo que a mi modo de ver singularizó entre ella a ambos escritores, a Sawa y a Valle-Inclán, fue la síntesis que en su vida y en su obra realizaron entre dandysmo y bohemia.

Alejandro Sawa fue, según Rubén Darío, un "dandy agriado" por la poetambre bohemia. También Ramón María del Valle-Inclán, "solo, altivo y pobre" —a modo de ese Jorge Brummel que en sus últimos años de miseria, en la ciudad francesa de Caen, fue, según escribe Barbey d'Aurevilly, "dandi hasta donde puede serlo un hombre en medio de la pobreza y del hambre"[81]—, interpretó hacia 1900 el personaje del dandy pobre, el personaje del Marqués del Valle-Inclán en el retablo de la poetambre modernista española.

81 J. Barbey d'Aurevilly, *El dandismo y Jorge Brummell,* con un estudio preliminar de Paul Bourget. Madrid, La España Moderna, 1892, p. 186. Entre la numerosa bibliografía sobre el tema destaquemos el libro titulado *El dandismo,* en donde se recogen textos de Balzac, Baudelaire y Barbey d'Aurevilly, prologados por Salvador Clotas (Barcelona, Anagrama, 1974).

VALLE-INCLÁN ENTRE DOS SIGLOS: DEL "HOMBRE VIEJO" AL "HOMBRE NUEVO"

Robert Lima
The Pennsylvania State University

La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta.

VALLE-INCLÁN[1]

El fin del siglo XIX no es fin de milenio, pero a pesar de que éste no tiene el impacto de los elementos milenarios que acompañaron el final del siglo X y que ya empiezan a manifestarse a su manera en el nuestro, es un momento de suma importancia en el desarrollo de la cultura europea, en la cual se manifiesta la joven arrogancia, violencia, pasión e iconoclasmo del nuevo vanguardismo.

En Europa, la década 1895-1905 presencia nuevos movimientos en las vías artísticas (sobre todo el *Art Nouveau* y los numerosos "ismos", entre ellos el Cubismo); hace la reevaluación del pasado, especialmente de la época medieval; ve ataques contra la devaluación de las artes y la despersonalización del individuo que acompañan la nueva tecnología traída por el industrialismo; se fascina con las utopías y ciencia-ficción *fin-de-siècle,* entre ellas las obras del inglés H.G. Wells; y ve nacer militantes ideologías políticas que se concentran en el futuro de las masas—sea el Marxismo (el tercer tomo de *Das Kapital* aparece en 1895 ya muerto su autor), sea el Socialismo, sea el Anarquismo. Se manifiesta también la impor-

1 Del prólogo de Valle-Inclán a Melchor Almagro San Martín, *Sombras de vida* (Madrid: A. Marzo, 1902); p. 11.

tancia de Viena, donde se destacan la música atonal de Arnold Schöenberg, los poemas sinfónicos de Richard Strauss, los dramas de Hugo von Hofmannsthal, y las ideas de Sigmund Freud, entonces radicales en tales libros como *Studien über Hysterie,* de 1895, en que se desarrollan aspectos de la nueva ciencia del psicoanálisis, con su "descubrimiento" del subconciente.

Precisamente en la primavera de 1895 ocurren en Inglaterra los siguientes acontecimientos: el notorio Oscar Wilde es detenido, juzgado y encarcelado por su flagrante homosexualidad; surgen ataques puritánicos contra el Esteticismo y el Decadentismo por la afiliación de muchos de sus partidiarios con la homosexualidad y otras actividades consideradas perversas; y los escritores Henry James, H.G. Wells y William Butler Yeats, entre otros, se unen en un contra-ataque en pro de Oscar Wilde y la libertad de expresión. Es un momento de gran agitación social, artística e intelectual no solamente en la vida inglesa sino en la de toda Europa.

Y ya dirigiéndonos a España, donde entran a su manera muchas de las corrientes del fin de siglo europeo, en ese mismo año de 1895 se presenta también una situación grave que causará gran agitación nacional, pero en el campo de la política: "el problema de Cuba" se convierte en ese año en plena insurrección... situación compleja que se desarrolló frente al desengaño de muchos cubanos y españoles con la desastrosa política de España durante todo el siglo XIX. La guerra de independencia cubana tiene su culminación en la pérdida por España del resto de las colonias americanas y las del Pacífico al entrar los Estados Unidos en el conflicto en apoyo de Cuba. Es la época en que se habla mucho de "el problema de España"[2].

Estos años son también fundamentales en la formación vital, intelectual y artística del que llegará a ser el gran escritor Ramón María del Valle-Inclán. Entre 1895 y 1905 Valle-Inclán define su personalidad pública y su arte neo-romántico, que también se le suele llamar modernista. Y es en la década 1895-1905 en la que se presenciará la integración de Valle-Inclán a la vida intelectual de Madrid.

Siguiendo el compás de los cambios que acontecen a fines de un siglo y a comienzos de otro, Valle tomará un nuevo camino, dejando atrás al hombre que antes era, el "Hombre Viejo", para dar vida a un ser muy diferente, personalizando así las palabras de San Pablo: "Dejando pues vuestra antigua conducta, despojáos del hombre viejo... renováos el espíritu de vuestra mente y vestíos del hombre nuevo"[3].

2 Ver Robert Lima, "Crisis and Response: The Dynamics of Spain's `Generation of 1898'." En John Crispin, Enrique Pupo-Walker, Luis Lorenzo-Rivero (Eds.), *Los hallazgos de la lectura: Estudio dedicado a Miguel Enguídanos.* Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1989; pp. 107-19.

3 San Pablo, "Epístola a los Efesios", Capítulo 4, versos 23-24.

En el caso de Valle, el "Hombre Viejo" es el que nace y recibe su primera educación en Vilanova de Arousa y el que pasa a ser estudiante universitario en Santiago de Compostela. Pero la muerte de su padre en 1890 actúa como el primer catalizador en la vida del joven Ramón. Desaparecida la influencia que le había llevado al estudio del Derecho, el joven se vio libre de sus obligaciones académicas y, sin terminar sus estudios en la universidad compostelana, se encaminó en busca de una vida más adecuada a sus intereses.

Ya reconocía Valle la atracción de la carrera literaria pero también sentía el magnetismo de la aventura. Para satisfacer ambas fuerzas partió de su tierra natal y entró por primera vez en la capital española. Madrid, centro tanto intelectual como político, ofrecía muchas oportunidades. Valle escogió la del periodismo y durante su brevísima estancia en la ciudad llegó a publicar algunos artículos y cuentos en *El Globo*[4].

A pesar de sus primeros éxitos periodísticos en Madrid, Valle no estaba satisfecho con su vida. Y así, no viendo campo abierto en España para la aventura que tanto ansiaba, se decidió a viajar en busca de ella. Nace entonces la idea de una aventura en América y así es que parte de Galicia para ver con sus propios ojos un país exótico. Años más tarde, llegó a interpretar este hecho a su manera:

> Mis padres allá en España querían que yo me recibiese de abogado, es decir, que yo terminase esa carrera espantosa a la cual no tenía ninguna inclinación, a pesar de que sólo me faltaba el último examen. Pues bien para no terminarla me trasladé a México.... No había nacido yo para picapleitos, ni para registrador, ni para juez, ni para notario... defender a bandidos sin grandeza y a labriegos embrollones, ser un zorro a la devoción de otros zorros ... ¡no, no![5].

Eligió visitar a México, país que le atraía, como decía, porque su nombre se escribía con equis, letra que ya para él tenía un sentido místico, y porque representaba la gran aventura de la Conquista; quería pisar la tierra que Cortés había subyugado. Valle partió de España rumbo a México en 1892 y desembarcó del vapor francés "Havre" en Veracruz el 8 de abril de 1892; poco más tarde se instaló en la capital mexicana, obteniendo empleo en los prestigiosos periódicos *El Correo Español* y *El Universal*. Entre abril y agosto de 1892 llegó a publicar veintinueve escritos, incluso un poema[6].

Ya emergía con vitalidad el escritor, demostrando en estas primeras obras aspectos estilísticos que más adelante definirían su maestría. En las obras publicadas en México se destacan ya: el llevar a la ficción rasgos autobiográficos e histó-

4 Ver Robert Lima, *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Vigo: Editorial Nigra Imaxe, 1995; Capítulo 1.

5 Entrevista con Roberto Barrios en *El Universal* (México, D.F.), 19 de setiembre de 1921.

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

ricos, el uso marcado de la adjetivación doble y triple, temas y tramas menos derivativos, preferencia por terminología arcaica y obscura, economía en el uso de frases preciosas, relación inusual de palabras e ideas, y tendencia al esteticismo.

Igual que hacía con su arte, la imagen pública de Valle-Inclán fue cultivada con gran esmero. Con acentos deliberados creó una figura seria y madura a pesar de sus veintiséis años. Las caricaturas y los dibujos de la época muestran un hombre de bigotes, peinado hacia atrás, elegantemente vestido, y con gafas pince-nez. La figura impecable y correcta desmiente a esos biógrafos que han descrito un Valle-Inclán zarrapastroso y excéntrico en ese período mexicano. Pero mientras su apariencia era conservadora, hasta distinguida, su personalidad empezaba a mostrar inclinación hiperbólica. Le intrigó el uso de la marihuana entre los indios mexicanos y la probó, llegando a utilizarla en varias épocas después. Añorando cualquier tipo de aventura, estuvo a punto de participar en un duelo con el director de un periódico por creerse aludido en una carta anónima contra los españoles que éste publicó. Soñador e idealista, Valle-Inclán encontró en México las fantasías que años más tarde narraría en sus tertulias españolas en forma autobiográfica; hasta llegó a presentarse frente a las autoridades de Madrid con el título de Coronel-General de los Ejércitos de Tierra Caliente. En México nació el aspecto ficticio de su vida (la máscara), tanto como el núcleo de varios cuentos, una de las *Sonatas* y la famosa novela *Tirano Banderas*.

A comienzos de 1893 Valle-Inclán estaba ya dispuesto a volver a España. De ese año hasta 1896 reside principalmente en Galicia, sea en Pontevedra, Vilanova de Arousa o Pobla del Caramiñal, en un proceso de transición en el cual trató Valle-Inclán de definir su identidad personal, social y estética.

El proceso tuvo su paralelo intelectual. Las lecturas desordenadas de su juventud en la biblioteca de su padre fueron complementadas con investigaciones particulares en las vastas colecciones de Jesús Muruáis y de Torcuato Ulloa, escritor éste muy conocido en la provincia. Las bibliotecas de estos amigos le ofrecían periódicos y revistas europeas muy variados y, especialmente, obras de los mejores escritores franceses e italianos desde el medioevo hasta el momento, trabajos griegos, latinos y orientales en traducción, y libros eróticos, místicos y filosóficos. La amistad de estos hombres cultos y el acceso a sus bibliotecas fue un factor importantísimo en la evolución de Valle-Inclán.

Ya al retornar a Galicia se había encaminado a ser otro. Se ve que de una manera muy conciente el hombre que vuelve de México y reside una temporada en Pontevedra opta por un enfoque nuevo y total, indicando que fue en ese país: "en donde encontré mi propia libertad de vocación. Debo, pues, a México, indirectamente, mi carrera literaria"[7].

7 Entrevista con Barrios, *op. cit.*

Su posición estética empezó a conformarse también en estos años, como se nota en su primer libro. *Femeninas. Seis historias amorosas*[8] contiene versiones pulidas de cuentos que ya habían visto la luz en los periódicos de Madrid y México. Sin embargo, la obra era el primer intento de definir su estilo y edificar una base íntegra para su futura obra; así lo afirmó Manuel Murguía en su prólogo a la colleción. Se ve ya en este libro iniciativo la temprana tendencia hacia la glorificación del concepto del arte-por-el-arte a la Ruskin. Su sentido estético informa a su ser y a su arte haciendo del hombre, de la máscara social y del artista una misma entidad. De ahí en adelante, sus escritos y su comportamiento en sociedad se dirigen a esa importante misión estética personal.

Y es así que se prepara para su segunda salida a Madrid. Como el hidalgo manchego que asumió una nueva identidad, Valle-Inclán confronta el mundo castellano de su época con su sonoro y distinguido nombre en el invierno de 1896 cuando se traslada de nuevo a Madrid. Llevaba sus credenciales de periodista y su primer libro. También llevaba la seguridad de un puesto político conseguido por la influencia de sus amigos gallegos. Valle-Inclán vio su futuro seguro y lleno de promesas. Pero todo era una ilusión. Por razones desconocidas no llegó a tomar posesión de su cargo. Se cree que rehusó del puesto cuando supo que exigía su traslado a León, pero más verosímil parece la suposición de que se le negó por su apariencia bohemia y actitud radical. De cualquier modo, la posibilidad de estabilidad económica desapareció tan pronto como había llegado; el autor se encontró encaminado hacia la vida incierta del artista pobre. De ahí en adelante ya sería otro, el "Hombre Nuevo", que si no a la manera ortodoxa de San Pablo seguiría su propio camino, promulgando en las tertulias madrileñas sus conceptos estético-místicos fin-de-siglo.

Hecho ya "otro", muestra una temprana impaciencia con la burocracia y los que la promulgan en todas instituciones, sean del gobierno, de la sociedad, o de las artes. Según decía, fue su desdén que le llevó a publicar su segundo libro en 1897:

> cuando llegué a Madrid, vi que todo cuanto se escribía era muy malo. Decíalo así a mis amigos. Y como ellos, incrédulos, lo atribuyesen a un inmoderado afán de crítica, yo les replicaba manifestándoles que aquellos libros detestables podría escribirlos cualquiera. E hice uno: *Epitalamio,* que edité por mi cuenta[9].

Tras ésta y semejantes actitudes Valle-Inclán renunció a la mediocridad del orden social y se dedicó a vivir exclusivamente por y para la creación artística. Es

8 Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Seis historias amorosas* (Pontevedra. Imp. de Andrés Landín, 1895).

9 Ramón del Valle-Inclán, *Epitalamio. Historia de amores* (Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1897); 107 pp. (Colección Flirt).

una decisión que nunca revocó aunque a veces, como en el caso de *Femeninas,* el libro no tuvo éxito:

> De mi primer libro sólo pude vender cinco ejemplares... Cinco lectores. Todo mi público. Pues bien, seguí escribiendo para esos cinco lectores. Yo no fuí a buscar a los que se sumaron más tarde. Porque mi manera de escribir no gustase a unos yo no iba a escribir como aquél o como el de más allá... Hay que imponerse con lo que uno tiene y da[10].

Pero aunque esta posición moral iba a producir grandes galardones estéticos que ennoblecen la obra del artista, no ayudó en nada a la situación física del hombre. No se vendían ni *Femeninas* ni *Epitalamio,* y su autor, sin entrada, seguía en malas condiciones económica. Durante estos años Valle-Inclán sufrió su arte viviendo en habitaciones pobres, ayunando diariamente por falta de dinero, pasándose largas horas en cama cuando le fallaba la energía o cuando se enfermaba (lo que ocurría con frecuencia), pidiendo prestados pluma, tintero y papel con qué escribir entre tormentos físicos su prosa exquisita. A todo se adaptó y, superando lo negativo de su vida, hizo de ella un mundo donde el ayuno y la privación eran los senderos "para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral"[11]. Echó a un lado su difícil realidad y la reemplazó con el misterio y la fantasía; escapó a un mundo de belleza superior. Su camino hacia la perfección lo detallaría años más tarde en *La lámpara maravillosa.*

El planteo, sin embargo, no incluía rechazar todo lo de la sociedad en que vivía. Existir en dos mundos a la vez ha sido siempre el destino del que busca la perfección, y Valle-Inclán reconoció la necesidad de participar en la vida cotidiana. Lo que jamás hizo fue rebajarse a lo cursi. Encontraba sus diversiones en largas caminatas por las calles históricas de Madrid y por pueblos castellanos y gallegos, en las reuniones diarias de los cafés y salones donde existía una atmósfera intelectual que le placía, en las visitas a museos de arte, en amistades... Soñaba con el ambiente que creaban las calles de Santiago de Compostela y Toledo, ciudades que le sirvieron como piedras de toque para el pasado.

La personalidad enigmática de Valle-Inclán fascinaba mucho más que sus escasos libros y otros escritos. Pero la verdadera fama de Valle-Inclán no estaba ni en su bohemia ni en sus escasas obras literarias sino en su conversación. El era un juglar contemporáneo. Se ha dicho que la pérdida de sus conversaciones (monólogos, en realidad) representa lo mismo que si se hubiera perdido todo lo que publicó.

En el salón y en el café era donde se destacaba ese talento. Luis Ruiz Contreras, escritor y editor, prestaba su estudio-biblioteca para una tertulia que se

10 Citado en Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán* (Buenos Aires: Poseidón, 1943) p. 110.

11 Ramón del Valle-Inclán, "Los excitantes", conferencia citada en Francisco Madrid, 190-91.

celebraba todos los miércoles a partir de 1896; en ella resonaba la voz de Valle-Inclán junto a los comentarios de Joaquín Dicenta, Jacinto Benavente, José Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu, Rubén Darío, Pío Baroja y Miguel de Unamuno, entre otros. También se reunían en casa de los Baroja. Pero fue en el Café de Madrid donde se celebraron las tertulias más importantes, juntándose allí los ya nombrados y otros numerosos novelistas, poetas, pintores, dramaturgos, periodistas y bohemios de toda índole. Entre ellos se encontraban también Gregorio Martínez Sierra y los hermanos Solana.

Valle-Inclán y Benavente formaban el centro de esas reuniones en que la estética fin de siglo y las nuevas tendencias en el teatro eran de mayor interés. Pero no solo el gran individualismo de Valle-Inclán sino el de todos los participantes impedía que la masa fuera homogénea y pronto hubo una bifurcación. Benavente se instaló con su grupo en La Cervecería Inglesa y Valle-Inclán se marchó a la Horchatería de Candelas, mientras otra facción, formada por Pío Baroja, Maeztu y el futuro "Azorín", identificada como "Los Tres", se quedó en el Café de Madrid. Sin embargo, las tertulias no eran ni exclusivas ni hostiles; sus participantes fluctuaban entre uno y otro grupo y cambiaban impresiones por "mensajeros." Así cada grupo se dedicaba a lo que prefería sin perder la visión de conjunto; así cada "cacique" establecía su comarca estética a la vez que mantenía sus amistades externas. Valle-Inclán florecía en su papel de portavoz de los esteticistas fin-de-siglo.

Los integrantes de estas tertulias pertenecían a una federación informal de individuos que, por bien o por mal, fue llamada la "Generación de 1898" por "Azorín". Los acontecimientos de ese año clave en la vida política de España hicieron de estos hombres observadores interesados; de la similitud de sus reacciones frente a esta época caótica se forjó la fuerza intelectual del siglo que se acercaba. Fueron ellos los que mejor definieron la decadencia del país en sus artículos de periódicos y revistas, e incluso en libros. Y fueron ellos los que se dieron con más energía a la confrontación de "el problema de España".

La crítica que ha tratado de excluir a Valle-Inclán de esa generación se basa en parte en que el autor no publicó nada durante los años cumbre sobre la España finisecular." Y es verdad que mientras sus contemporáneos se expresaban por varios medios literarios y periodísticos, Valle-Inclán siguió dedicando sus escritos a la búsqueda de perfección estética. El haber supeditado su prosa a la investigación del caos nacional le hubiera llevado a abandonar su fin creativo y a adoptar de nuevo ese periodismo que antes había rechazado por razones artísticas. Pero el que en esa época no haya escrito sobre el tema no quiere decir que no se haya interesado en él. Un ejemplo de su compromiso se ve al declarar después de la guerra con los Estados Unidos: "La guerra de Cuba la ganamos los cubanos en su patria y yo en las calles de Madrid"[12]. Sus pronunciamientos políticos en los cafés,

12 Citado por Francisco Madrid, p. 54.

entrevistas y conferencias muestran ampliamente su profunda preocupación por la situación nacional. En sus obras, además, se nota el sutil enfoque de hechos históricos en relación con la vida contemporánea tanto como un hondo conocimiento del carácter gallego *(Comedias bárbaras),* problemas socio-artísticos *(Luces de bohemia),* el militarismo *(Los cuernos de don Friolera),* la dictadura *(La hija del capitán),* las creencias religiosas y supersticiones del pueblo *(Flor de santidad, El embrujado),* la historia *(La guerra carlista, El ruedo ibérico)* y la amoralidad en todos los niveles sociales *(La reina castiza, Divinas palabras),* entre otros. En *La lámpara maravillosa* hasta se refiere a veces a la decadencia española en términos que podrían haber sido escritos por cualquiera de los activistas de fin de siglo. Y es que, a pesar de su individualismo humano y artístico, Valle-Inclán fue producto de su época y de la tradición tanto como los otros que pertenecieron a esa agrupación llamada la "Generación de 1898." El mismo Valle-Inclán opina:

> Mi generación, a través de la cultura, ha hecho Historia. La literatura es más operante de lo que la gente supone. Y Azorín —el Bautista del grupo — ha tenido un gran acierto al llamarnos "la generación del 98"[13].

Ya Madrid había visto a Valle-Inclán pasearse por las calles y en un momento mágico cambiarlas en escenario para sus actuaciones instantáneas; ya su indumentaria bohemia lo había señalado como actor peripatético; ya café y salón conocían su voz ceceante y sus ademanes dramáticos. Así es como le recordaba Unamuno:

> Nuestro buen amigo don Ramón de Valle-Inclán —séale la posteridad aficionada— seguirá por mucho tiempo nutriendo más los anecdotarios que las antologías. ... Se hablará de él más que se estudie su obra. Aunque su obra cardinal ¿no fué él mismo, el actor más aún que el autor? Vivio —esto es, se hizo— en escena. Su vida, más que sueño, fué farándula. Actor de sí mismo[14].

No sorprendió entonces ver al juglar intentar subir al verdadero tablado teatral para representar algo superior. La oportunidad se la ofreció su amigo Benavente que preparaba el estreno de *La comida de las fieras,* en la cual figura el papel de Teófilo Everit, destinado a Valle-Inclán ya que él había sido modelo para el personaje. Nada más normal y bienaventurado que su actuación en ese papel. Hizo su debut como actor en Madrid la noche del 7 de noviembre de 1898 en el Teatro de la Comedia. La obra recibió aplausos y uno de los críticos elogió "el aplomo y la discreción del debutante"[15]. Pero tan menudo reconocimiento no era suficiente para alguien que buscaba en el teatro más la satisfacción personal que la remuneración económica. Creyéndose inepto para el papel, ya que la crítica no había

13 Citado por Domingo García-Sabell, "Españoles mal entendidos, II: Don Ramón del Valle-Inclán", *Insula* (Madrid), Julio-Agosto 1961; p.19.

14 Miguel de Unamuno, "El habla de Valle-Inclán", *Ahora* (Madrid), 28 de enero de 1936.

15 "Zeda", Reseña de La comida de las fieras, *La Epoca* (Madrid), 8 de noviembre de 1898.

dado importancia a su debut, Valle-Inclán renunció su cargo. Los ruegos de Benavente no le hicieron cambiar de plan aunque se resignó a continuar en el escenario hasta que se encontrara otro actor capaz de dar vida a Teófilo Everit. Después de tres representaciones Valle-Inclán cerró las puertas de su primera aventura en un escenario profesional. Pero no llevó consigo sólo la amargura de no haber sido reconocido; algo positivo le había ocurrido: conoció a la joven actriz que interpretó el papel de Anita en la obra de Benavente. Años más tarde Josefina Blanco llegaría a ser su esposa.

Deshechas sus aspiraciones de actor, Valle-Inclán volvio a las mesas de café. Pasó meses en su exilio voluntario del teatro sin que la pasión del actor disminuyera. Ya no le eran suficientes los escenarios menores y esperaba la nueva oportunidad. Esta se presentó a principios de 1899 con los ensayos de *Los reyes en el destierro,* adaptación de la novela de Alphonse Daudet realizada por Alejandro Sawa en honor del autor, muerto en 1897.

Su interés en el teatro le llevó a aceptar el cargo de director artístico en un grupo formado por Benavente para dar a conocer obras de los repertorios clásicos y modernos. Este "Teatro Artístico" presentó primero *La fierecilla domada,* traducción de la obra de Shakespeare realizada por Manuel Matoses, y el 12 de diciembre de 1899 en el Teatro Lara se estrenó *Cenizas,* la primera obra dramática de Valle-Inclán; la misma se publicó en edición que el dramaturgo dedicó "A Jacinto Benavente, en prenda de amistad"[16]. Este drama es el clímax de la primera etapa teatral (1898-1899) de Valle-Inclán. Pero su estreno y publicación tienen un segundo significado, todavía mayor, pues residen en un incidente que alteró la vida del hombre, la concepción de la máscara y hasta se empleó en la obra del autor.

En julio de 1899 Valle-Inclán frecuentaba el Café de la Montaña. En una ocasión el tópico de conversación era un duelo pendiente. Valle-Inclán y Manuel Bueno discutían la legalidad del duelo. A pesar de su amistad, el argumento enfureció a ambos y el bastón de Bueno dio en uno de los gemelos de su adversario, clavándoselo en la muñeca. Al terminar el conflicto por intervención de los presentes, Valle-Inclán no prestó atención a la herida; unos días después la hinchazón del brazo izquierdo y la gangrena estaban tan avanzadas que se le tuvo que amputar el 10 de agosto en la Clínica del Cisne[17].

A pesar de las anécdotas que señalan lo contrario, el manco reaccionó de una manera muy humana, sintiendo toda la angustia, el dolor y el miedo que

16 Ramon del Valle-Inclán, *Cenizas. Drama en tres actos* (Madrid: Bernardo Rodríguez y Perma, 1899).

17 Ver *Heraldo de Madrid,* 11 de agosto de 1899.

puede provocar un traumatismo de tal orden. Llegó a llorar por su brazo perdido, como él mismo dijo en una entrevista:

> ¿Sabe usted por qué quise quedarme solo? Pues porque tenía ganas de llorar. Y lloré, sí, lloré, como lloran los hombres por un brazo perdido, lloré hacia el hombro huérfano del brazo... Después de mis lagrimas, se acabó el drama[18].

Pero aunque no faltaron momentos en los que hasta quiso matar a Bueno, se reconcilió con éste y la amistad interrumpida se reanudó. Tal era su generosidad que el caso pasó como cosa célebre a los anales de Ripley's "Believe It or Not" ("Créase o no").

Con el fin de reunir fondos para comprarle un brazo ortopédico a Valle-Inclán, Benavente estrenó su obra *Cenizas*. La función única alcanzó el fin deseado y el manco pudo obtener un brazo postizo. Durante los meses siguientes el aparato mecánico le sirvio de puente entre el ajuste psicológico y la resignación estoica. Sin embargo, Valle-Inclán se cansó del juego y abandonó el brazo, pensando en lo bien que le iba a su personalidad altiva el ser manco; por el accidente se acercaba más al autor de *Don Quijote* a quien, según diría Bradomín en *Sonata de invierno,* envidiaba más su carrera militar que su genio artístico. Desde entonces Valle-Inclán se veía, y haría que otros le vieran, como el segundo gran manco de las letras españolas. Y así decía:

> Señores, yo antes decía que valía mucho más que Cervantes. Acaso esto no era verdad... Pero de ahora en adelante no me negarán que, manco como estoy, por lo menos me le parezco bastante[19].

Es verdad que tuvo que abandonar su idea de ser actor pero su nueva condición le pagó el sacrificio con más notoriedad pública. Las anécdotas se multiplicaron y llegaron a ser tantas las versiones absurdas de cómo perdió su brazo que Ramón Gómez de la Serna hizo una colección de las principales. Valle-Inclán, mientras tanto, no negaba nada ni trataba de corregir lo que producían los periodistas; aceptaba todo como la veneración de un público hambriento de héroes. Así se fue creando su ser mítico.

Con la manquedad a cuestas, Valle-Inclán se vio frente a una decisión de suma importancia. Hasta entonces su actividad literaria había sido esporádica y temperamental. En ese momento postraumático vio cercenado como su brazo la ambición de destacarse como actor y optó definitivamente por lo que antes había desdeñado: ser escritor.

---

18 En Alberto Ghiraldo, "Como perdió su brazo D. Ramón María del Valle-Inclán", *Diario de La Plata,* 9 de setiembre de 1923.

19 En F. Madrid, p. 59.

La manquedad pronto se convirtió en síndrome literario. Muchas de sus obras de todo tipo reflejan la pérdida del brazo del autor y este nuevo tema puede trazarse desde esta época en adelante. En "Rosarito", de *Jardín umbrío,* hay una referencia a El Manco, líder de una partida de guerrilleros. En *Sonata de invierno* el Marqués de Bradomín recibe una herida en el brazo izquierdo y es operado en un convento; después de la amputación (sin calmante ni droga) el protagonista piensa "en la actitud que en adelante debía adoptar con las mujeres para hacer poética mi manquedad"[20]. El mismo personaje en *Una tertulia de antaño* reacciona de una manera diferente: "Lloro haberlo perdido en un encuentro oscuro. Magnífico hubiera sido ver caer la mano al sacar la espada para defender a los niños Príncipes y a su madre la Reina"[21]. En la obra dialogada *Tragedia de ensueño* se ve la mano de una linda doncella que un bandido ha cortado con su espada, mientras que en *¡Viva mi dueño!* y en *Divinas palabras* hay dos soldados mancos en papeles menores. Otro ejemplo, aunque no exacto, es la madre en el cuento "Mi hermana Antonia" que usa un guante negro en la mano a que le faltan dos dedos. Referencias personales a su manquedad se encuentran en *La lámpara maravillosa* y en el poema "Mi perro":

Tengo un lebrel,
Se llama Carabel
— Es un caro recuerdo de Marquina. —
Nada le agrada tanto
Como dormir debajo de mis pies.

Cuando me enoja
Y le largo de mí,
Vuelve sumiso
A lamerme la mano.
Como sé que lo estima, se la entrego,
Busca después mi mano cercenada
Y, hocicando en la manga, da un gemido.
¡Llora por una mano que lamer,
Y yo lloro, Señor, porque quisiera
Darle una parte de mi humano ser![22]

Esa exclamación final le da al poema un hondo patetismo que no se vuelve a ver en el contexto de sus referencias autobiográficas sobre la pérdida de su mano izquierda.

20 Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín. Obras completas, I* (Madrid: Talleres Tipográficos de Rivadeneyra, 1944); p. 432.

21 Ramón del Valle-Inclán, *Obras completas, II* (Madrid: Editorial Plenitud, 1954); p. 330.

22 En José Brissa (Ed.), *Parnaso español contemporáneo* (Barcelona: Maucci, 1914).

En estas y otras obras donde aparece el tema de la manquedad o de otro tipo de mutilación, y a pesar de cierta crítica contraria, es posible argüir que la manquedad del hombre tuvo gran influencia en la expresión del autor. Además, se puede decir con bastante certeza que no solamente adoptó un nuevo tema sino que se ve un cambio en su punto de vista literario desde este momento: el abandono del posromanticismo de *Femeninas, Epitalamio* y *Cenizas* a favor de una visión que se inclina hacia lo grotesco, como está indicado en las primeras *Comedias bárbaras,* y que se amplificará en la estética del Esperpento en los años veinte. No puede decirse, sin embargo, que esta actitud artística se repite en la vida del hombre. Nadie más estoico que Valle-Inclán en aceptar su condición física y por eso no se le puede agrupar con cínicos como Alexander Pope que usan sus obras literarias a veces como vehículos del resentimiento por su deformidad.

La primera década del nuevo siglo fue testigo de una explosión de prosa de la pluma de Valle-Inclán. Comenzó esa fase en 1900 con la inclusión del cuento "Satanás" en el concurso del periódico madrileño *El Liberal.* Los premios fueron otorgados a José Nogales y Emilia Pardo Bazán, pero el cuento de Valle-Inclán causó una gran polémica y Juan Valera, uno de los jueces, se negó a firmar el acta arguyendo que "Satanás" debía haber sido el premiado. Desde entonces, el entusiasmo del autor de *Pepita Jiménez* sirvió de apoyo al joven prosista en su vocación literria. De 1900 es también la versión novelística de *La cara de Dios*[23], obra de teatro de Carlos Arniches; ésta es, en efecto, la primera novela de Valle-Inclán y en ella se encuentran ya muchos personajes y tramas que se amplificaran después en muchas otras obras, como ha señalado García-Sabell[24].

Pero Valle-Inclán nunca abandonó la idea de la aventura. En 1901, siguiendo el ejemplo de Balzac y Bécquer, Valle-Inclán montó una expedición en busca de tesoros. A caballo, con armas y acompañado por Ricardo Baroja, partió como Don Quijote por rutas manchegas, pero en busca de ricas minas. Y una noche de enero, mientras andaba solo, se hirió accidentalmente en un pie. Con la ayuda del distinguido político Segismundo Moret, quien lo encontró en una estación de ferrocarril, logró volver a su domicilio en Madrid; allí tuvo que pasar tres meses en cama recuperándose de la desventura.

Manco como Cervantes, cojo como Lord Byron, Valle-Inclán solía decir a sus visitantes que el único requisito de grandeza que le faltaba era ser ciego como Homero. Aunque nunca le tocaría esta desgracia, su preocupación con la ceguera es muy evidente en obras escritas después de esta época: *Luces de bohemia* y

23 Ramón del Valle-Inclán, *La cara de Dios. Novela.* Madrid: Nueva Editorial de J. García, 1900; 688 pp.

24 Ver Domingo García-Sabell, "El gesto único de don Ramón. (En torno a una obra ignorada de Valle-Inclán)", *Insula* (Madrid), Julio-Agosto 1966; pp. 4, 31.

Voces de gesta, por ejemplo, tienen protagonistas ciegos, y en muchas otras, así como las *Comedias bárbaras,* figuran pordioseros ciegos.

Se olvidó, naturalmente, de las riquezas que le habían atraído pero, en una de las muchas ironías de su vida, encontró mayores satisfacciones: su recuperación le dio el tiempo para traducir varias novelas, lo que le proporcionó buena remuneración. Maucci, la casa editorial de Barcelona, contrató a Valle-Inclán para traducir algunas novelas de Eça de Queiroz. La publicación de *El crimen del Padre Amaro* (1901) fue seguida por *La reliquia* (1902) y *El primo Basilio* (1904). Entre otras traducciones suyas de este período se conocen *La Condesa Romani* (1900) de Alejandro Dumas, *Las chicas del amigo Lefevre* (1902) de Paul Alexis y *Flor de pasión* (1907) de Matilde Serao[25].

Pero realizó también trabajos de mayor importancia que éstos dentro de su propio desarrollo artístico pues el tiempo que se tuvo que pasar recuperandose le permitió empezar a escribir las que serían sus obras más famosas, las cuatro novelas que constituyen las *Memorias del Marqués de Bradomín,* mejor conocidas como las *Sonatas.* La primera que terminó, *Sonata de otoño,* impresionó tanto a Francisco Villaespesa y Antonio Machado que le convencieron que publicase selecciones en *Los Lunes,* prestigioso suplemento literario, de *El Imparcial,* y en *Juventud,* revista de Pío Baroja y Martínez Ruiz. La novela apareció en formato de libro en 1902 y fue seguida por *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y *Sonata de invierno* (1905)[26].

La tetralogía relata las aventuras amorosas del protagonista, relacionando cada una de las cuatro épocas de su vida con una de las estaciones del año. La secuencia otoñal transcurre en Galicia; las otras novelas están situadas en Italia, México y los sectores carlistas de España respectivamente. Juntos, los tomos presentan una trama maestra en la cual se destacan las sensaciones de Bradomín. La figura espléndida, aunque anacrónica, de Bradomín cuenta su vida repleta de aventuras en el campo y en la corte, desde la primavera hasta el invierno de sus años. En el proceso se le añade al concepto del Don Juan clásico, cuyas motivaciones principales son la pasión y la muerte, la sensibilidad necesaria para apreciar la vida y relacionarse con ella. Bradomín actúa en la sociedad como se le permite y no con la furia satánica que lleva a Don Juan a la destrucción de los mandamientos sociales y religiosos. Por eso Valle-Inclán describió a su protagonista como "feo, católico y sentimental" y Rubén Darío, atraído por sus vicios civilizados y sociales, le dedicó poemas tan admirables como "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín." Con las *Sonatas* se inició Valle-Inclán definitivamente en

25 Para datos de publicación de todas estas traducciones, ver Robert Lima, *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán* (University Park: The Pennsylvania State University Libraries, 1972); pp. 61-62.

26 Para datos de publicación, ver Lima, *An Annotated Bibliography,* pp. 32-33.

el esteticismo modernista, del que llegaría a ser, con Darío, el mejor exponente. Estas obras están escritas en estilo modernista y contienen muchos de los elementos finiseculares a a que venimos refiriendonos: amoralidad, sensualidad, exotismo, decadentismo, egocentrismo... pero no favorecen ciertos extremos de la época — la homosexualidad promovida por Oscar Wilde y sus adherentes o el sadomasoquismo de tantas obras *fin-de-siècle.* Sólo es necesario oir las palabras de Bradomín en *Sonata de estío:*

> Sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner[27].

En cierto sentido Bradomín es la interpretación valleinclaniana del *übermensch* de Nietzsche, aunque su actitud enemistosa frente a la música de Wagner disminuye su afiliación al mundo germánico fin de siglo.

Al mismo tiempo que escribió sus novelas Bradominescas elaboró otros proyectos. Participó nuevamente en el concurso de *El Liberal* en 1902 con su cuento "¡Malpocado!" y se originó una nueva controversia cuando los jueces (José Nogales, Eugenio Sellés y José Echegaray) decidieron no dar un primer premio y otorgar el segundo al cuento de Valle-Inclán. A la protesta de Valera se unió la de Juan Ramón Jiménez, pero la situación no cambió; Valle-Inclán tuvo que satisfacerse con la notoriedad que alcanzó el caso en círculos literarios. Siguió publicando cuentos nuevos y puliendo algunos viejos para incluirlos en las colecciones *Jardín umbrío,* con sus "historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones", y *Corte de amor,* ambas de 1903[28].

La mejora relativa en la condición económica le hizo posible mudarse en 1903 al Hotel Pastor, donde su habitación era más cómoda aunque no menos humilde. De ahí salía todas las tardes para su tertulia en el Nuevo Café de Levante, lo que duraría hasta principios de la primera guerra mundial. En la tertulia se reunían al principio escritores de todo tipo, incluso los que "Azorín" bautizó "La Generación de 1898"; más adelante, la tertulia atraía principalmente a pintores, escultores y caricaturistas que buscaban en la estética de Valle-Inclán el guión de los nuevos movimientos del arte moderno. De esa tertulia salieron grandes figuras del arte internacional, entrenadas en la estética de Valle-Inclán. Entre los que escuchaban las enseñanzas del maestro estaban Pablo Ruiz Picasso, José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga, el mexicano Diego Rivera y el francés Matisse. Como decía Valle-Inclán: "El Café de Levante ha tenido más influencia en el Arte y la Literatura contemporáneas que un par de Universidades y de Academias"[29].

---

27 Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de primavera. Sonata de estío* (Madrid: Espasa-Calpe—Col. Austral 430, 1965); p. 136.

28 Ver Lima, *An Annotated Bibliography,* p. 27.

29 *La Pluma* (Madrid), Vol. 6, No. 32 (Enero 1923); p. 57.

También en 1903 se inicia lo que yo identifico como la segunda etapa del Valle-Inclán dramaturgo. Señala su comienzo la publicación de *Tragedia de ensueño* bajo el embozo de cuento y continúa humildemente en 1905 con la aparición de *Comedia de ensueño*[30], otra obrita dialogada del mismo género. Pero éstas fueron tan sólo tentativas mostrando que el autor no había abandonado totalmente el concepto dramático de composición. Su retorno oficial al teatro como dramaturgo fue en 1906 con *El Marqués de Bradomín,* la primera de sus obras que se puso en escena en esta época. A través de ella se consolida la figura de Bradomín nacida en las *Sonatas* y se le añaden otros elementos y caracteres de otras obras. Este proceso de consolidación indica ampliamente el giro dado por Valle-Inclán con respecto a su productividad literaria; lo que había comenzado en varios cuentos y encontrado plenitud en cuatro novelas, finalmente se tornó en drama.

Entre los años 1902 y 1905 Valle-Inclán publica no sólo las cuatro novelas que le traen su primera fama, *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín,* sino también la bellísima novela *Flor de santidad*[31], proyecto que había empezado años antes bajo el título de *Adega. Historia milenaria,* publicado parcialmente en *Revista Nueva,* y que al fin le dió su tituló definitivo en 1904, simbolizando así la fecundación de una flor campestre por un ambulante oportuno y oportunista. Adega, la ignorante y joven protagonista gallega, convencida por su piedad supersticiosa de que el peregrino que se presenta ante ella es la reencarnación de Cristo, le entrega su virginidad en un rito cristiano de sensualidad pagana. Después, Adega anuncia por los montes que ha sido elegida madre del hijo de Cristo. Pero al fin, preñada y abandonada por su amante mortal, Adega se entrega a un exorcismo erótico en las aguas del mar cercano. Permite este acto sin dejar de creer en su misión divina. Y así es como la admiró Antonio Machado en el fino soneto que lleva el mismo título que la novela. *Flor de santidad* es una de las obras más bellas e impresionantes en la producción literaria de Valle-Inclán.

Y en 1905 el cuentista publicó *Jardín novelesco*[32], cuyo subtítulo de "Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones" da buena noticia de la temática del autor en esta época productiva. Este conjunto de cuentos añadió nueve narraciones a las de *Jardín umbrío.* Dos años más tarde, utilizando nuevamente el prólogo de *Femeninas,* publicó todavia otra colección —*Historias perversas*[33]— que contiene los cuentos de su primer libro y dos más. En 1908 salió una nueva edición de *Corte de amor*[34] en la que también rehizo varios cuentos.

30 Ver Lima, *An Annotated Bibliography,* p. 35.

31 Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad. Historia milenaria* (Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1904).

32 Ramón del Valle-Inclán, *Jardín novelesco* (Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1905).

33 Ramón del Valle-Inclán, *Historias perversas* (Barcelona: Maucci, 1907).

34 Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908).

Valle-Inclán seguía interesándose, según cambiaba su actitud estética, en la corrección de viejos cuentos suyos y en su integración en nuevos contextos, como lo demuestran estas tres colecciones.

Su desarrollo incluye también la negación de ciertos valores que consideraba hipocríticos, artificiosos y falsos. Uno es el periodismo:

> La prensa avillana el estilo y empequeñece todo ideal estético. Las reputaciones que crea la prensa son deleznables. Hay que trabajar en el aislamiento, sin enajenar nada de la independencia espiritual[35].

Otro se manifiesta en términos de la creatividad. Para Valle-Inclán el autor que representaba la más baja prostitución del arte a un fin ajeno era el venerable José Echegaray. Y por eso cuando el Académico recibió el Premio Nobel de Literatura en 1904, Valle-Inclán declaró públicamente su oposición. Además unió su nombre al de "Azorín" y otros de su generación en un acta protestando por el homenaje nacional a Echegaray, que se celebró en 1905. Para Valle-Inclán el arte era supremo, pues representaba el camino hacia la perfección, y el que lo usaba mal merecía el castigo infernal y la ira de todo amante de la belleza.

Y ahora, en resumen, sería valioso repasar los aspectos, actitudes y actividades correspondientes a este "Hombre Nuevo" a quien vengo refiriéndome. El primero, y más obvio, es su indumentaria a lo romántico. La transición se marcó primero en su aspecto físico. El hombre correcto y bien vestido de la época mexicana se convirtió en un bohemio al estilo de los escritores románticos y parnasianos franceses que empezaba a leer ávidamente. Anduvo por las calles de Pontevedra con su nueva indumentaria: barba larga ("luenga", como solía decir; "de chivo", como diría Darío), melena, espejuelos de carey, poncho mexicano y ancho sombrero negro. Así empezó a crear la máscara; así lo vemos en las tempranas caricaturas. Y una vez adoptada esta fachada, la seguiría portando toda su vida.

En segundo plano se le distingue una personalidad fuerte que se destaca por la impaciencia con la política de su época; por la actitud negativa frente a los abusos sociales —sobre todo en el caso de los pobres—; por las discusiones de tertulias y combates verbales y actuales con sus contemporáneos; y por sus muchas extravagancias. Anécdotas de sus hechos audaces —verídicos o imaginarios— corrían de boca en boca por la ciudad para ser recogidos en periódicos y revistas no sólo de la capital sino de provincias. El carácter dramático de Valle-Inclán fascinaba tanto a sus coetáneos que llegó a ser la base de personajes estrafalarios para Jacinto Benavente (Teófilo Everit en *La comida de las fieras*), Pío Baroja (Juan Pérez del Corral en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*) y Ramón Pérez de Ayala (Alberto del Monte-Valdés en *Troteras y danzaderas*);

35 En Luis Ruiz Contreras, "Valle-Inclán", *Memorias de un desmemoriado* (Madrid: A. Marzo, 1917).

Rubén Darío, Antonio Machado y Francisco Villaespesa, entre otros, escribieron poesías sobre sus obras y su persona. Pintores españoles, muchos de ellos ya eminentes o que pronto lo serían, lo usaron como modelo para sus óleos, grabados o caricaturas, los cuales representan una vasta iconografía.

En tercer lugar, entra en el mundo del teatro como actor y al tener que abandonarlo, no era extraño verle pasearse con sus amigos por la Plaza de Oriente y parar delante de cada estatua para recitar, con arranque histriónico, trozos apasionados de *Los amantes de Teruel* o del romancero, o narrar vívidas anécdotas históricas o apócrifas sobre los seres representados. También en tertulias se destaca el talento juglaresco de Valle-Inclán.

En cuarto lugar, manifiesta ya un marcado interés en el ocultismo —en el folklore mágico de Galicia, incluso en la creencia en las meigas (brujas), en pociones, en trasgos, en el poder de saludadoras, en exorcismos, en el mal de ojo, en transmogrificaciones, en ritos que tienen su origen en el substrato pagano de Galicia: antiguas supersticiones, el celtismo y en la última de sus influencias externas, la de los suevos. Estos y otros elementos sobrenaturales se destacan en sus cuentos, sobre todo en los llamados "decadentes" de *Jardín umbrío,* en la trama de la novela simbolista *Flor de santidad* y en alguna que otra de sus obras dramáticas *(Comedias bárbaras)*[36]. También figuran el cabalismo, la alquimia, bestiarios de la época medieval, textos esotéricos del neoplatonismo, y las teorías modernas del italiano Cesare Lombroso y sus experimentos con la medium Eusapia Palladino, temprano interés ya indicado en el artículo "Psiquismo" de 1892, en el cual dice:

> En otro artículo hablaré de los fenómenos que producen los medium y muy particularmente de Eusepia Paladino, que fué el "medium" de quien Lombroso se ha servido para sus experiencias, a las cuales he tenido el honor de asistir en Nápoles[37].

la teosofía de Madame Helena Petrovna Blavatsky, traducida al castellano por Mario Roso de Luna y otros, que después tendría mucha influencia en ese gran texto místico-estético que es *La lámpara maravillosa,* donde hace un exégesis de su vida y obra; y su preocupación con la numerología, sobre todo con el número Tres, con el cual crearía su triple adjetivización, sus tríadas, y múltiples aspectos estílisticos y temáticos de su obra literaria[38]. El Valle-Inclán finisecular ama lo arcáico y lo arcaizante sobre todo en sus matices esotéricos. Es el suyo un misticismo secular.

36 Ver Robert Lima, "Ancient Ways: Occult Lore in the Plays of Ramón del Valle-Inclán." *Dark Prisms. Occultism in Hispanic Drama* (Lexington: University Press of Kentucky, 1995); Ch. IV: pp. 49-68.

37 Ramón del Valle-Inclán, "Psiquismo", *El Universal* (México, D.F.), 7 de agosto de 1892.

38 Ver Robert Lima, "The Triads of Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*", *Letras Peninsulares* (East Lansing, Michigan), Vol. 3, Nos. 2-3, Winter 1990; pp.309-319.

En quinto plano, había ya empezado a usar varios narcoticos para aliviar sus males internos, uso a que se refiere en varios de sus poemas *(La pipa de kif)* y así entra en esa tradición del siglo diecinueve que incluye a tales escritores como Edgar Allan Poe en América y los ingleses Samuel Taylor Coleridge y al autor de *Confessions of an English Opium Eater,* Thomas De Quincey. Hablando años más tarde de su uso del haschisch, dice:

> Confieso que lo he tomado, en abundancia, sin saber, sus consecuencias y por prescripción médica. Los efectos fisiológicos producen una gran duración de frío interior, un hambre voraz y los síntomas de envenenamiento... Comencé por ver en las cosas condiciones nuevas: como se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica... Luego, todas las cosas adquirían para mí un prestigio de misterio como los ruidos de la noche, mis recuerdos volvían a la infancia y establecí semejanjas extrañas como la de una flor a una colina. Lo más espantoso en mis alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por mi memoria como una cinta cinematográfica. Y este fenómeno fué el que me decidió a abandonar el haschisch[39].

Pero hay otro excitante en su vida, según nos dice:

> Hay excitantes poseesores de un prestigio moral, como el ayuno... Entre los antiguos el ayuno fué considerado como el sendero para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral. ... El ayuno del estilista es de pasiones y de ambiciones de todas las cosas del mundo[40].

En sexto lugar, adopta un nuevo nombre. No es ya el de antes —Ramón José Simón Valle y Peña— sino Ramón María del Valle-Inclán, variantes del cual empezó a usar en México y usaría de aquí en adelante para firmar todos sus artículos, cuentos, poemas, dramas y novelas.

La única faceta del "Hombre Nuevo" que no fue planeada ni soñada por Valle-Inclán se hizo realidad poco antes de la incepción del nuevo siglo cuando perdió su brazo izquierdo.

Así que al entrar el nuevo siglo, Valle-Inclán es ya otro en sentido y forma. ¿Y qué representa el "Hombre Nuevo" en que se metaforséa el que es ya Ramón María del Valle-Inclán, madrileño, autor de libros y creador de una nueva personalidad? En su aspecto físico será ese "Don Ramón de las barbas de chivo" que le decía Rubén Darío, ese Don Ramón de capa y sombrero que paseaba por Recoletos (donde ahora se ha eregido su estatua), y ese Don Ramón a quien Gómez de la Serna le dedicaría un trabajo anecdotario sobre la pérdida del brazo izquierdo ... Por su aspecto físico, su altivez de gran señor y por sus agudezas o donaires,

39 Ramón del Valle-Inclán, "Los excitantes". Citado en F. Madrid, pp. 193-94.

40 Ramón del Valle-Inclán, "Los excitantes". Citado en F. Madrid, pp. 190-91.

sería el tópico de numerosas anécdotas y caricaturas que aparecerían en periódicos madrileños con gran frequencia.

La ironía de esta transformación de Valle-Inclán de "Hombre Viejo" en "Hombre Nuevo" es que esté atraído por lo arcáico, prefiriendo el *modus vivendi* de la época medieval —con la estabilidad de su estructura feudal— y las creencias que surgen de una mezcla de lo pagano y lo cristiano. Pero al optar por esa edad antigua y el substrato de sus creencias, tan típicas de Galicia, Valle-Inclán está participando en la estética de los prerafaelistas y modernistas, que desean deshacerse del caos social de fines del siglo XIX.

Ramón del Valle-Inclán es de su época. Y así es que ese "Hombre Nuevo" que se iba formando en los últimos años del siglo XIX entra en el siglo XX siendo ya señor de su persona, de su personalidad pública, y de su arte. Demuestra ya en esta década de 1895 a 1905 un poder extraordinario para la evocación de ritmos, colores, sonidos, y sensaciones, sea de los interiores y exteriores, sea de los personajes melancólicos o idílicos que presentaba en poemas, cuentos y novelas. En sus obras creativas en la década 1895-1905 se puede ver que el autor participa en algunas de las estéticas y transmite algunas de las preocupaciones típicas de la época. Tal es el individuo quien se empieza a dar a conocer entre los siglos XIX y XX, siendo todo un autor fin de siglo a la vez que empieza a desarrollar una totalidad estética muy suya, convirtiéndose así en un "Hombre Nuevo".

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

VALLE-INCLÁN, PERSONAJE LITERARIO

José A. Ponte Far

Valle-Inclán, al igual que Unamuno, elaboró su personaje literario, con el que acabará confundiéndose y detrás del cual, con frecuencia, desaparece. Es el Valle-Inclán que Rubén Darío popularizó en un famoso soneto, introduciendo definitivamente su retrato y su caricatura en el terreno literario. Ese será el Valle-Inclán popular, el que todo el mundo conoce o espera conocer, el protagonista de innumerables anécdotas y figura extraordinaria de la vida literaria madrileña.

Valle-Inclán pretende reinventarse a sí mismo: toda su conducta vital está encaminada a conseguir una imagen pública determinada, la que a él le interesa. Lo que no sabemos es si lo hace por moda o por necesidad, por ofender o por defenderse del ambiente. Aunque en su origen pueda deberse más a una moda, sin descartar otras razones de índole personal, esa máscara que Valle se va confeccionando es una manifestación tardía de "dandysmo" en su versión bohemia, producto de lecturas relacionadas con la vida literaria del siglo XIX. Se siente atraído por ese concepto que George Sand, en 1837, en su novela *Le dernière Aldini,* había concretado en la palabra "bohemia" y que la escritora definió como pasión de independencia y libertad. Más tarde, el vocablo irá acaparando nuevos matices semánticos, llegando a significar "repudio del mundo burgués convencional", "cosmopolitismo" y "esteticismo". Toda esta suma de acepciones es la que configura el concepto de la bohemia romántica, galante, de "dandys" y opulencia, de mediados del siglo XIX, bautizada así por Nerval y tan bien descrita por Murger.

Esta es la bohemia que orientará los pasos de su personaje el Marqués de Bradomín; una bohemia considerablemente distinta a la que habrá de vivir otro

personaje de Valle-Inclán, Máximo Estrella, creado casi veinte años más tarde. El cambio se debe a una razón histórica: la bohemia de finales del siglo XIX, cuya capital es París, y que vivió en su juventud y madurez Max Estrella, está protagonizada por artistas que se han alejado de la sociedad burguesa para combatirla, que se han marginado refugiándose, según palabras de Iris M. Zavala, " en su inframundo, por voluntad propia, libre, irresponsable y anárquica"[1].

Alejandro Sawa, el Max Estrella valleinclanesco, habla con admiración en su obra póstuma *Iluminaciones en la sombra* (1910) de Verlaine, de Baudelaire, de Poe, de Walt Whitman, símbolos de toda una generación desafiante, que busca otras normas para su vida y para su arte.

El interés por la bohemia, en aquella su primera manifestación romántica, aparece en Valle-Inclán al regreso de su primer viaje a Méjico. En la primavera de 1873, tras una estancia de un año en lo que él llamaría "tierra caliente", Valle-Inclán se instala en Pontevedra, donde vivirá hasta finales de 1896. Su aspecto físico sufre una premeditada transformación, acomodándose al estilo fin de siglo y a sus ansias de modernidad. Un dibujo de Leal de Cámara le otorga a Valle-Inclán un aire decadente, muy típico de la época, sin el vigor que habrán de tener sus facciones en futuros retratos. El propio Valle, en su autobiografía publicada en *Alma española* en 1903 nos da la versión literaria de esa misma figura, no sólo en el aspecto físico, sino también en el moral, al hablarnos de "su rostro español y quevedesco", "negra guedeja y luenga barba", pero también nos dice "tengo una divisa y esa divisa es como yo, orgullosa y resignada". Y empieza a verse así mismo como un personaje literario, cuando afirma *"a bordo de 'La Dalila' asesiné (lo recuerdo con orgullo) a sir Roberto Young"*. Muchos elementos de esta autobiografía los utilizará más tarde, en sus primeras novelas, sin suprimir absolutamente nada. Comprobamos ya que asume como hechos biográficos los que viven sus personajes, o lo que es lo mismo, que quiere él mismo convertirse en personaje literario.

El Valle-Inclán que se pasea ahora por Pontevedra, altivo y distante, de barbas y melena, larga capa y ancho chambergo, que mira con una mezcla de nostalgia y desdén, parapetado tras sus gafas de carey, es ya un personaje al que hay que dotar de contenido. No en balde todo el mundo habla de su aspecto. Así, nada menos que Ortega y Gasset percibe en la barba de D. Ramón "misteriosos reflejos dorados", en la crítica que escribe de *Sonata de otoño,* en 1903. Y Fernández de Almagro, uno de sus grandes biógrafos, se refiere a la barba de Valle-Inclán como "barba de ermitaño, astrólogo, apóstol, mendigo, faquir y guerrillero". Estamos, pues, ante una figura, un aspecto externo con un "nombre". Pero ahora es preciso dotarlo de "contenido". Y la Pontevedra de finales de siglo se prestaba para ir

1 Prólogo a *Iluminaciones en la sombra,* Alejandro Sawa, Madrid: Alhambra, 1977 (pág. 9)

viviendo experiencias con esa dimensión curiosa que las aleja del prosaísmo cotidiano y las dota de un aire intelectual entre disparatado y extravagante.

Había, por ejemplo, en esta Pontevedra, un grupo de personajes muy curiosos que, organizados como "Sociedad arqueológica de Pontevedra", fueron los que preservaron la parte vieja de la ciudad, amenazada por la demolición ya prevista por los urbanistas de entonces. Entre estos intelectuales extravagantes y eruditos estaban los hermanos Muruais, uno médico, el otro catedrático de Latín del Instituto. En su casa —la casa del Arco, cuya galería estaba decorada con carteles teatrales de París— tenían una espléndida biblioteca, en la cual el joven Valle-Inclán —amigo y contertulio de los Muruais y del resto del grupo— leerá a D'Annunzio y a otros escritores europeos, según lo estudiado por el matrimonio Lavaud.

El más inteligente de los hermanos Muruais, Andrés, estaba siempre en la cama, alrededor de la cual se organizaba la tertulia, y cuando se levantaba organizaba siempre alguna fechoría que ponía en vilo a la ciudad, como cuando recorrió las principales calles y plazas, de noche, vestido de pieles, arrastrando cadenas, con una máscara de animal y dando alaridos, haciendo creer a la gente que era la mítica figura del Urco. Fue en enero de 1876. Al mes siguiente, en los Carnavales que también organizaban ellos y que alcanzaron gran celebridad, toda la ciudad se disfrazará con los atuendos y atributos del Urco. De las estrofas que se cantaban —se llamaban "apropósitos"— nos queda edición impresa en ese mismo año, con el título de *Reinado y muerte del Urco*. Según Filgueira Valverde, estos textos van a constituir los precedentes de los "Esperpentos" valle-inclanescos.

Entre estos personajes curiosos estaba D. Torcuato Ulloa —hermano de Renato y Viriato— que sirvió de referente real para el personaje de D. Torcuato del Río, de la *Saga/fuga de J.B.*, de Torrente Ballester. Este D. Torcuato fue quien contendió con Valle-Inclán en la conquista de Carolina Otero, la famosa Bella Otero, que en aquel entonces trabajaba como criada en Pontevedra. Parece que los dos hombres se pelearon en los soportales de la plaza de Santa María por razones de rivalidad amorosa. Don Torcuato Ulloa fue un personaje pintoresco, con un superrefinamiento en su forma de vestir y una espectacular y anacrónica forma de saludar, muy representativo del ambiente extravagante y curioso, con un toque de bohemia decadente, que había en la Pontevedra de finales de siglo, en esa Pontevedra en la que se está moviendo también Valle-Inclán.

Para una mayor singularidad, la extravagancia y la bohemia intelectual no se reducía sólo a un grupo o ambiente de hombres, que sería lo más normal en aquel momento. Pues no, también había un grupo de mujeres que participaba de esos ideales bohemios, lo cual no deja de ser sorprendente. Como ejemplo, el de las hermanas María y Concepción Mendoza Babiano, mujeres liberales, con una gran curiosidad por todo lo relacionado con el Arte, poco devotas y muy desen-

fadadas. Mantenían en su casa una tertulia amena y aguda, sabían idiomas, patrocinaban cuartetos de viento, con programa impreso y todo, a cuyo concierto, después, asistían cuatro o cinco personas... Concha es la que deja una carta escrita que ha de leerse, según su voluntad, en la misa de su propio funeral. Así se hizo, y fue el funeral más alegre y divertido, seguramente, que se haya celebrado nunca en Pontevedra, pues la gente no podía dejar de reírse al escuchar las ironías, las alusiones picantes a muchos de los presentes y los cotilleos graciosos que contenía la carta. Estas hermanas eran sobrinas de don Casto Méndez Núñez y fueron sus herederas.

El ambiente, pues, era propicio para esa bohemia decadente que conjugaba un cierto aire romántico con la extravagancia y el gusto por llamar la atención, todo ello combinado con las preocupaciones literarias y el gusto por la independencia intelectual. Era un ambiente idóneo para un Valle-Inclán joven, que se identifica con ese modelo de vida, porque es una forma de singularizarse, de escapar de la realidad cotidiana, de embellecerla haciéndola semejante a la vida de un personaje literario.

Por lo que ya sabemos, no nos puede extrañar que, cuando Valle-Inclán llega a Madrid, continúe haciendo lo mismo. Lo que ocurre es que ahora los hechos, los dichos, los desplantes y las notoriedades del escritor por singularizarse, por autoconcovertirse en personaje literario, van a tener más eco, porque es más la gente que lo escucha y, además, está en la capital, donde se irradian noticias para el resto de la España provinciana. No nos sorprende, pues, el que Rafael Cansinos-Asséns, por ejemplo, nos explique en sus excelentes memorias, que él titula *La novela de un literato,* cómo a los pocos años de haber llegado a Madrid Valle-Inclán tenía grandes admiradores y despertaba una constante expectación por su continua actitud de personaje original. Hablando del escritor gallego Francisco Camba nos dice textualmente Cansinos-Asséns: *"Camba admiraba a Valle-Inclán y hacía por imitar su prosa medida y cantarina. Se sabía de memoria trozos de Adega o Flor de Santidad y de las Sonatas... Se extasiaba ante frases como "La pobre Concha se moría...", "La tarde era azul y triste como el alma de una santa princesa", etc..."* Pero lo que más impresionaba a Francisco Camba, según Cansinos-Asséns, era la personalidad de Valle-Inclán, por eso afirmaba: *"Y qué tipo de hombre...Vivía sólo para la Literatura...Se alimentaba de té como un faquir indio... Y, sin embargo, siempre tan arrogante y altivo.* ***Era un Marqués de Bradomín,*** *y, como él, feo, católico y sentimental"*[2]. Parece que Don Ramón ya ha encontrado el personaje que lo represente en la vida real. Ya hay observadores, como hemos visto, para los que no ha pasado desapercibida esa identificación entre el escritor y su personaje creado.

2 Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato,* 1. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pág.91.

Son estos los años del Valle-Inclán modernista, joven, bohemio y trasnochador, contertulio fijo del "Nuevo Café de Levante", situado en la calle del Arenal, al que asistían habitualmente sus amigos Manuel Bueno, Ricardo Baroja, Alejandro Sawa, Ciro Bayo, y donde alternaron ocasionalmente Zuloaga, Rusiñol, los hermanos Machado, Matisse, Amado Nervo, Santos Chocano, Romero de Torres, Ramón Gómez de la Serna, etc., todos ellos voces con prestigio y saber para difundir con gracia las "poses", imposturas y genialidades de Valle-Inclán. A esa tertulia acuden, para conocerlo, todos los jóvenes escritores y artistas que van o pasan por Madrid. Allí lo conoció también el ya citado Cansinos-Asséns, de lo que nos deja este testimonio escrito: *"De los más embobados era, naturalmente, yo, que saboreaba con unción religiosa el placer de sentirme cerca del gran D. Ramón, que escribía aquellas cosas admirables y que hasta entonces había sido mi ídolo lejano, al que sólo viera pasar por las calles, con una emoción que hacía palpitar mi corazón juvenil como la vista de una novia inaccesible. Y ahora estaba junto a él y oía su voz y contemplaba de cerca su figura de ermitaño de un libro de estampas devotas y a veces caía sobre mí su mirada, refulgente al través de los cristales de sus lentes, como un relámpago de gloria..."*[3]. Al margen de esta admiración por D.Ramón, el autor de estas impresiones ya ha asociado la imagen de Valle-Inclán con la del Marqués de Bradomín, porque añade: *"Pero terminó la música y el café empezó a quedarse vacío. El autor de las Sonatas, feo, católico y sentimental* ***como su Marqués de Bradomín,*** *se levantó, recogió su bastón y todos los contertulios lo imitaron"*[4].

El primer propagador de esa imagen, era, claro está, Valle-Inclán, en un intento de asociar su personalidad a la del personaje literario. Su identificación con el Marqués de Bradomín, o mejor aún, su deseo de ser Bradomín, es evidente. El mismo Cansinos-Asséns nos relata una anécdota muy reveladora a este respecto. En una de esas tertulias, una vez que salieron todos a la calle agrupados en torno a Valle-Inclán, ponen rumbo al Palacio Real, frente a la Plaza de Oriente. Una vez allí, *"plantado ante el palacio, enarbolando su bastón y apuntando imaginariamente a sus regios habitantes, los apostrofaba en nombre de su credo carlista: -¡Usurpadores austriacos, levantaos y dejad ese trono a D. Carlos, su verdadero dueño! ¡Follones y malandrines, levantaos y huid... o venid a luchar* ***con el Marqués de Bradomín,*** *que aquí os espera...!.*

Aquí vemos cómo, ya de una forma explícita, Valle-Inclán se identifica con su personaje, llegando confundirse con él. Se produce así el efecto complementario al fenómeno que con gran agudeza reseñó el profesor Alberich, en su ensayo *Ambigüedad y humorismo en las Sonatas,* al afirmar que *"Valle-Inclán asoma de vez en cuando en ellas disfrazado de Bradomín"*. Si Valle-Inclán aporta rasgos per-

3 *Op. cit.*, pág. 138.

4 *Op. cit.*, 138.

sonales, físicos y de carácter, al personaje literario, con recíproca naturalidad se identificará con el personaje. Así, por lo menos, le daba una dimensión literaria a su realidad personal, así sería personaje de su propia vida. Que era de lo que se trataba.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

V. Narrativa breve de Valle-Inclán: de *Femeninas* a *Jardín Umbrío*

Luis T. González del Valle
Aspectos de la modernidad en la ficción breve de Valle-Inclán

Eliane Lavaud-Fage
El paratexto en las novelas cortas de Valle-Inclán

Cristina Patiño Eirín
El horizonte modernista: Femeninas *de Valle-Inclán y la estética pardobazaniana de Fin de Siglo*

Dianella Gambini
Polisemia lingüística y ambigüedad textual en "Octavia Santino". Reflexiones para una traducción al italiano

Veronica Orazi
La vida interior de Tula Varona: *Las variantes, el proceso evolutivo*

Carmen Luna Sellés
Los cuentos fantásticos de Valle-Inclán y la narrativa breve hispanoamericana de Fin de Siglo

Paloma Andrés Ferrer y Miguel Jiménez Molina
El vampirismo, mito decadente en Jardín Umbrío *y* Flor de Santidad

Fernando Bartolomé Benito
El primer Valle: epítome de tópicos decadentistas. El satanismo en Jardín Umbrío

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ASPECTOS DE LA MODERNIDAD EN LA FICCIÓN BREVE DE VALLE-INCLÁN

Luis T. González del Valle
University of Colorado at Boulder

Si bien el Modernismo hispánico ha atraído considerable atención crítica, ello no implica que haya sido estudiado con el rigor que merece dentro de la modernidad[1]. Será, pues, sobre la modernidad y su marcada presencia en algunos escritos de Ramón del Valle-Inclán que me expresaré. Con ninguno de los dos podré ser lo exhaustivo que quisiera pues ello requeriría un estudio más profundo y, por ende, mayor espacio del que dispongo. Es decir, al considerar algunas de las características más relevantes del Modernismo tendré que ser selectivo y sintético, a la vez que dependa mucho de los estudios que hasta la fecha se han interesado por este movimiento dentro y fuera del mundo hispánico, obras cuyos orígenes no son a menudo de fácil identificación al haber sido repetidas sus ideas principales por los diversos especialistas que se han válido de ellas con cierta libertad intertextual. También seré selectivo y sintético cuando estudie y aluda la obra de Valle, autor cuyas creaciones no pretendo enfocar en su totalidad. Al efecto, me limitaré más que nada a algunos de sus relatos breves, textos con los cuales inició su carrera durante la última década del siglo XIX y la primera del XX.

1 Algo semejante es sustentado por Luis Iglesias Feijoo hace poco (38). En esta afirmación, él se hace eco, implícitamente, de las ideas de José Olivio Jiménez, cuando este último sugiere que las obras del Modernismo hispánico sean leídas «a la luz de la las corrientes estéticas universales . . . de aquel tiempo . . . [para de esta forma] redimirlo del provincianismo en que nuestra propia crítica ha escamoteado y desfigurado sus mayores riquezas» (16). Por su parte, John Kronik, si bien está de acuerdo con las ideas de Jiménez, concluye que no va a ser fácil ubicar el Modernismo hispánico donde le corresponde en vista de sus caraterísticas internacionales («Influencias francesas... » 47-48). Nótese que ambos Jiménez y Kronik favorecen el término «Simbolismo» con respecto a la primera etapa de la modernidad.

Al utilizar el término «Modernismo» no lo hago concibiéndolo como un concepto esencialmente hispánico. De hecho, me propongo relacionar la manifestación hispánica de la modernidad con algunas de aquellas tendencias estético-filosóficas de donde proviene, tendencias que le transcienden al no ejemplificar simplemente aspectos de nuestra cultura. Asimismo, trataré de evitar que mis percepciones sobre el Modernismo respondan a consideraciones nacionalistas semejantes a las que por tanto tiempo han dominado nuestra historiografía literaria, actitudes que, a menudo, han colocado la literatura en lengua española al margen de la occidental donde obviamente encaja. Desde mi punto de vista, lo esencial es dejar de concebir nuestro Modernismo como un fenómeno aislado, sin mayor conexión con la modernidad, posición que, lamentablemente, no ha sido asumida todavía por muchos de nuestros estudiosos. Y es que la crítica tradicional hispánica de nuestro Modernismo no sólo consigue marginalizar las obras de esta época, sino que a veces confunde al lector al llevarle a distinguir entre lo que tradicionalmente ha sido denominado Modernismo y varguardia sin que se dé cuenta, aparentemente, de que ambas cosas, aunque diferentes, son en última instancia parte de la misma modernidad. Sobre este asunto recuérdense, entre otros, los recientes comentarios de Manuel Durán cuando distingue entre las facetas modernistas y vanguardistas de Valle (41-45). Mi posición sobre la amplitud del Modernismo, en contraste a la de Durán, concuerda con la de Astradur Eysteinsson, para quien la vaguardia es parte del Modernismo (178). De hecho, en mi opinión el Modernismo incluye también el llamado Simbolismo, movimiento internacional que para René Wellek ocurrió en varios continentes entre 1880 y 1920 (28). Posiciones algo diferentes son sustentadas por Germán Gullón, cuando alude a varias etapas en la modernidad española (35), y por Gonzalo Sobejano, para quien el término «Modernismo» si asume demasiadas tendencias nos ofrece

> ...incovenientes para su aplicación razonable y homogénea, terminando por perder aquel significado relativo de «moderno» o «nuevo» para conservar el que lograron configurar por sus caracteres distintivos... Pienso que, en lugar de asumir todas las modernidades en el modernismo occidental, según postulan algunos críticos ultimamente..., habría que respetar las plurales mutaciones que en la historia y en la geografía de tan amplio Occidente se han ido produciendo desde hace un siglo.» (7)

Ni algunas de las etapas identificadas por Gullón ni las objeciones al uso del término «modernismo» de Sobejano me convencen plenamente. En el caso de Gullón, me resulta difícil encajar el «realismo» cultivado por Pérez Galdós y Clarín dentro de la modernidad. Por otra parte, a pesar de lo discutido por Sobejano, creo que el uso del concepto «modernismo» con un sentido muy amplio es lógico debido a que dentro de la modernidad existen una serie de ideas fundamentales que, a pesar de sus diversas manifestaciones, definen bastante el discurso moderno cuando los escritores que lo cultivan se expresan sobre asuntos muy parecidos aunque

lo hagan de forma diferente. Es decir, si bien aprecio las objeciones de Sobejano, opino que hay razones que justifican que nos valgamos del concepto «Modernismo,» siempre y cuando no pretendamos sustentar que lo que encarna dicho concepto sea monolítico y estemos dispuestos a identificar subgrupos y subcategorias dentro de él. Espero que mis próximos comentarios sobre la modernidad esclarezcan mi postura ante este concepto, ya que pienso concentrarme en su periodo inicial —uno que se ajusta mejor a los relatos breve es de Valle— a la vez que sigo, en general, muchas de las ideas de Art Berman (3-87) sobre la materia[2].

A la luz de lo sustentado previamente es que me propongo enfrentarme en esta ocasión a la modernidad, al mismo tiempo que busco documentar sus atributos en textos tempranos de Valle-Inclán. No es mi objetivo, sin embargo, rastrear las fuentes modernas de don Ramón[3]: me interesa, sobre todo, discutir aspectos de los paradigmas ideológicos y estéticos de la modernidad que son identificables en algunos relatos breves del gran escritor gallego. Todo esto será hecho con vista a una contextualización más efectiva de su obra y consciente de que su ubicación dentro de la modernidad no convertirá a don Ramón en una figura canónica fuera de nuestras letras, ya que a nuestra literatura no se le ha asignado en términos mundiales, salvo contadas excepciones, un papel protagonista en los últimos siglos.

I

Antes de comenzar a discutir el Modernismo y su presencia en varios relatos de Valle, deseo hacer un paréntesis para, de entrada, evitar un mal entendido sobre lo que para mí es el Modernismo. Al efecto me parece apropiado recordar como para Michael Riffaterre la ficción es, a la vez, artificio y reflejo de la realidad (xii). Es decir, en mi opinión, la paradójica naturaleza de la ficción a la que alude Riffaterre nos permite comprender mejor la también paradójica naturaleza de los conceptos historiográficos literarios cuando los críticos nos proponemos valernos de ellos en nuestros estudios. De esta forma, por ejemplo, nuestra interpretación del Modernismo tal vez sea tan artificial como lo es la ficción narrativa sin que ello imposibilite que dicha interpretación deje de ser válida, deje de reflejar importantes aspectos de la realidad durante un momento fundamental en la cultura de Occidente. Lo que estoy afirmando es que la historiografía crítica depende de actos imaginativos de quienes escriben dichos textos. Ello es así ya que al definir en tér-

2 Ver también los estudios de Rafael Gutiérrez Girardot (11-21), Mireia Freixa (11-40), John Butt (39-58), Andrew Debicki (8-20) y José Manuel del Pino (14-18).

3 Esto ya ha ocurrido en estudios como los de Rafael Ferreres (231-40), Americo Bugliani y otros demasiado numerosos para ser citados aquí.

minos historiográficos un movimiento literario, no sólo se discute en qué consiste sino que es fundamental que, hasta cierto punto, nos lo inventemos para de esta forma lograr que nos sea más comprensible, que nos resulte más convincente[4]. De hecho, dicha invención implica también una selección previa de posibles sentidos, acto que a su vez limita nuestras opciones interpretativas como bien apuntara en 1960 Jaime Gil de Biedma (76-77).

Quizá sea por lo ya sustentado sobre la invención historiográfica que si bien comparto con el maestro Ricardo Gullón su oposición al concepto «generación del 98» al no creerlo útil, no me preocupa tanto como a él que dicho concepto haya sido una «invención» pues para mí, en última instancia, todos los conceptos historiográficos —o quizá casi todos— lo son, al reflejar los grandes poderes que tienen las imaginaciones de quienes escriben historias literarias. Es como resultado de esta escurridiza imaginación, por tanto, que surge el Modernismo si asumimos plenamente las palabras que el Modernista le dirije a otro personaje, al Autor, en una pieza teatral de Jacinto Benavente que data del principio del siglo XX y que se titula *Modernismo:*

> Esos motes los inventan los críticos y revisteros, en su afán de encasillar, y, después que ellos los han inventado, se lo echan a uno en la cara como un sambenito. Lo del modernismo, créalo usted, es una palabra más, una palabra cómoda como todas las palabras, porque ahorra muchas ideas; dice usted modernismo, y se quita usted de pensar en muchas cosas (46).

Conclusión lógica a mis argumentos, conclusión a la que quiero se subordine hasta cierto punto cuanto discutiré más adelante, es que mucho de lo que compartiré con mis lectores será mi ficción, ficción de ciertos asuntos que a mi vez comparto con muchos otros críticos, ficción tal vez no tan arbitraria a pesar de lo sustentado por el Modernista en la obrita de Benavente que acabo de citar. Esto último es de capital importancia si se aceptan las ideas de Paul B. Armstrong sobre la validez de las interpretaciones críticas. Para él dicha validez sólo se determina parcialmente por medio de varias pruebas a que se deben someter los textos y sus interpretaciones. Entre ellas, me concierne, en esta oportunidad, la «intersubjetividad» (14-15). Es decir, la plausibilidad de una hipótesis interpretativa aumenta mientras más intérpretes la comparten, al responder dicha interpretación a lo que podríamos llamar «acuerdos comunitarios.»

4 Sobre las características y las limitaciones de la historia literaria, es revelador lo sustentado por Jonathan Arac (105-10).

II

A pesar de la importancia que le he asignado a la idea de la «invención historiográfica,» es obvio que no estoy afirmando que dicha percepción sea absoluta, pues de serlo no tendría mayor sentido que continuase mis reflexiones sobre el Modernismo. Pienso que al plantearme en qué consiste la modernidad hispánica estoy, simultáneamente, identificando algunos atributos de la literatura, el arte y el pensamiento modernos más amplios durante, más o menos, las dos últimas décadas del siglo XIX, y las primeras dos o tres del XX, características con antecedentes documentables a partir del siglo XVIII dentro y fuera del mundo hispánico. Teniendo como tiene raíces muy extensas, la amplitud cronológica (unos cuarenta o cincuenta años) del Modernismo hispánico conlleva, inevitablemente, cierta variedad conceptual y formal en las obras literarias de aquellos escritores que fueron modernos, algo que explica, en parte, porque el Valle de principios de siglo, el de la «belle époque,» a pesar de la extraordinaria uniformidad ideológica y estética a través de toda su carrera, no sustente creencias completamente iguales a las que enunciara después de haber sido testigo de la cruda y monumental realidad en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial.

Especificamente, el Modernismo hispánico está vinculado con los conceptos «moderno,» «modernidad,» y «edad moderna,» términos que pretenden definir los atributos culturales de una época, algo que ya fue aludido por el uruguayo Víctor Pérez Petit en 1903. Lo dicho me recuerda también las ya clásicas palabras de Federico de Onís en 1952 cuando, haciéndose eco de un texto suyo previo[5], indicó que nuestro

> ...Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que se inicia hacia 1885... y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continua hoy. (37)

A lo afirmado por de Onís se hicieron eco Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón y muchos otros críticos: es decir, el Modernismo hispánico fue una época de renovación ideológica y literaria, una actitud hacia la vida, un momento donde son observables marcadas semejanzas de gustos, temas y métodos creativos a pesar de la gran variedad que caracteriza a quienes cultivaron el Modernismo hispánico[6]. La importancia que le asigno a la época moderna coincide, significativamente, con ciertas palabras de Valle en 1903:

5 En su versión original este artículo apareció en 1934. Nótese que la idea de F. de Onís que el Modernismo había sido una época ya habia sido adelantada por Isaac Goldberg (1) en 1920.

6 Por su parte, para Eysteinsson la palabra «Modernismo» encarna sentidos que implican un drástico cambio, un cambio con dimensiones paradigmáticas que refleja la conciencia de crisis que atraviesa la civilización europea durante las décadas que preceden y siguen el comienzo del siglo XX (6).

> Las ideas jamás han sido patrimonio de un hombre... Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por un hálito de personalidad o por la belleza de expresion.[7] (*Sombras de vida* XIV-XV)

A pesar de lo afirmado por algunos modernistas, no creo que el Modernismo hispánico haya roto completamente con lo que le precede[8]. No lo ha hecho aunque en el ámbito literario el Modernismo busca desasociarse con las convenciones, las tradiciones y las reglas previas que regían la humanidad: se investiga las nuevas avenidas que definen el lugar y la función del ser humano en el universo en términos filosóficos y artísticos. Con el Modernismo se adquiere conciencia de que se vive en un nuevo tiempo, que lo contemporáneo posee importancia por sí mismo y no necesariamente como resultado de sus antecedentes históricos. La ruptura modernista, su obsesión con la idea de «*tabula rasa*» y nuevos comienzos según Paul de Man (152), a pesar de ser algo que tiene que ser considerado cuando se estudia el Modernismo, no debe de ser vista como algo que le niegue continuidad conceptual y formal a la literatura en el sentido más amplio del término. Es decir, al enfrentarse al Modernismo, el crítico no tiene por qué ignorar que esta literatura opera intertextualmente a pesar de la rebeldía que muchos autores demostraron por lo que les precedió. Si bien tratar de romper con el ayer y enfatizar el hoy pueden ser propósitos válidos para muchos escritores modernos, tal cosa no implica que ello pueda ser hecho plena y exhaustivamente. En este sentido, la ruptura modernista puede ser concebida más como algo que responde a un proceso de selectividad enfática: a la vez que buscan desconectar con lo que les precedió (en el caso de Valle, con el cruel Calderón, con el «garbancero» Galdós y con «el viejo idiota» Echegaray), muchos modernistas optan por enfatizar ciertos asuntos sin que otros desaparezcan completamente. Si bien las características del Modernismo hispánico han existido antes y después de él, cuando aparecen en las obras modernistas adquieren cierta forma especial, se las mezcla de cierta manera, se las enfatiza de forma tal que nos permita asociarlas con la tendencia literaria que aquí nos concierne. Al identificar los atributos del Modernismo hispánico, por tanto, lo que hago es aislar, usando el término acuñado en 1935 por Roman Jakobson, «lo dominante» en él sin declarar que estas características le pertenezcan en exclusividad (41-44). En última instancia, lo moderno en estos escritos responde a la intensidad con que aparecen dichos atributos en la obra moderna y al uso

7 Estas palabras de don Ramón son prácticamente idénticas a otras suyas que incluyó en 1902 en su artículo titulado «Modernismo.»

8 Rubén Darío se expresa sobre este asunto a la vez que discute como el Modernismo existió en América antes que en España (311- 17). Véanse también los comentarios que en su momento hicieran Manuel Machado (25-36) e Ivan A. Schulman (11). Por su parte, no se olvide que para R. Blanco-Fombona los modernistas estaban opuestos a lo viejo en términos ideólogicos y artísticos (13-14). Finalmente, en un contexto internacional, son útiles las ideas de Harvey (16) y Harris (238-42) sobre la ruptura modernista.

específico que reciben en dicha obra. He aquí cómo opera la ruptura de los modernistas con el pasado sin que dicho rompimiento implique total discontinuidad.

Si como acabo explicar no puedo aceptar sin matizarla la ruptura moderna con el pasado, tampoco puedo adoptar aquellos acercamientos al Modernismo hispánico que tienden a reducirlo a problemas o normas locales de Hispanoamérica o España. No creo que nuestro Modernismo sea un fenómeno aislado que resulte de circunstancias históricas, sociales, económicas ni artísticas de un ámbito tan reducido como lo es la América hispánica o España. No creo que un acercamiento reduccionista de este tipo nos permita ver cómo funciona la literatura en general y, aún menos, la gran literatura universalista de nuestro Modernismo, hayan pensado lo que hayan pensado, por sólo dar un par de ejemplos, Angel Rama y Françoise Perus, dos estudiosos serios que, de otras formas, han contribuido a nuestro mejor conocimiento del Modernismo hispánico. Si bien respeto que los dos quieran hacer un tipo de sociología literaria pues, en última instancia, es su derecho, el mío también me permite evitar hacerla cuando puedo, ya que en mi opinión la Sociología es quizá la menos científica de las llamadas ciencias sociales, es una materia que simplifica demasiado algo tan complejo como lo fue el Modernismo hispánico[9]. Mi rechazo al acercamiento sociológico no creo me convierta en un retrógrado. Refleja, sin embargo, mi cansancio ante lo que a menudo pasa a ser demagogia crítica con supuestas bases científicas. Me explico, las ideas de, entre otros, Rama, Perus, y el británico Williams deben ser conocidas por nosotros. Aún más, sus teorías, como es el caso con las de cualquier otro especialista, las debemos utilizar cuando ello nos parezca oportuno y, por supuesto, selectivamente. Lo que no creo que debamos hacer es a veces estar como ellos obsesionados por ciertos moldes que pretenden ser amplios cuando en verdad lo reducen todo a una serie de posibilidades —o supuestas respuestas— bastante limitadas. En el caso concreto del Modernismo hispánico, no creo que sea muy fructífero considerar que como fenómeno literario responda preponderantemente a ciertos problemas sociales en el ámbito hispanoamericano, ya que estos problemas son los que a uno le preocupan debido a ciertas creencias políticas[10]. Cuando se ejerce de crítico, uno debe evitar, en lo posible, manipular los datos de que dispone para poder documentar ciertas convicciones a expensas de los textos que uno supuestamente estudia. Quizá sea por lo que acabo de discutir que me opongo —como hizo R. Gullón— al concepto de «generación del 98» en lo concerniente a la literatura española finisecular y de principios de siglo XX. Su poca utilidad crítica, sin embargo, no quiere decir que quienes favorecen el término no nos acla-

9 Sobre la sociología literaria se ha expresado también Darío Villanueva de forma semejante. Ver también Patrick Colm Hogan.

10 El cubano Juan Marinello documenta la influencia que ejercieron ciertos factores políticos en la crítica del Modernismo. Sobre los efectos de la ideología política en esta crítica, léanse los comentarios de Yerko Moreti.

ren a veces aspectos importantes de sus supuestos miembros y de las obras que ellos escribieron. Basta leer, por ejemplo, a mi mentor Sumner Greenfield para descubrir cuan reveladoras pueden resultar sus percepciones. A pesar de ello, cuando encasillamos a ciertos autores y obras en la llamada generación del 98 simplificamos demasiado, y ello no nos permite llegar a donde debieramos al no quedar identificadas sus semejanzas con los modernistas, ya que muchos de los colegas que favorecen la generación del 98 consideran a los modernistas como exponentes de otras tendencias. Esta separación de la generación del 98 y del Modernismo hispánico resulta artificial y, por tanto, puede confundirnos sobre todo si empezamos a creer lo que dice un crítico menos perceptivo que Salinas y Greenfield como lo fuera Guillermo Díaz-Plaja en su *Modernismo frente a noventa y ocho*. La llamada generación del 98 y el Modernismo hispánico son parte del Modernismo más amplio: con ambos «comienza nuestra tradición moderna y sin ellos no existiría nuestra literatura contemporánea».[11].

Antes de concluir con este apartado de mi estudio quiero hacer otro pequeño paréntesis para aclarar que en lo que he discutido hasta este momento no he querido dar la impresión que para mí las realidades de España e Hispanoamérica fueran idénticas por los años que nos conciernen. En el caso de España, por ejemplo, el desastre político de la pérdida de sus últimas colonias de Ultramar (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) sacude al país y facilita una evaluación de lo que hace —de lo que viene haciendo— con vista a la posible renovación de sus instituciones más importantes (y aquí incluyo la literatura). En Hispanoamérica, por su parte, el Modernismo opera a partir de un sentimiento de independencia cultural de España que lleva a los modernistas americanos a buscar indicios del alma de América —en, por ejemplo, lo indígena— como medio para afirmar las diversas nacionalidades del nuevo mundo. Este sondeo existe también en el caso de España aunque en este caso lo que se busca es valorizar positivamente lo español en contraste con la realidad europea circundante, realidad que para muchos españoles resulta superior (recuérdese *El Idearium Español* de Angel Ganivet). Es decir, si en España —para algunos escritores modernistas y en algunos momentos— resulta importante distanciarse de Europa para afirmar los valores de su nacionalidad, en Hispanoamérica, por su parte, lo europeo es atractivo pues permite obtener cierto distanciamiento de lo español que por tanto tiempo predominó en esas tierras colonizadas por los españoles. Además, se puede especular, como lo hizo Joan Lluís Marfany (96), que al vincularse con Europa, al imitar aspectos de su realidad y cultura, los hispanoamericanos tienen la esperanza de alcanzar un nivel de vida para América más elevado y más parecido al europeo, nivel que quizá lleve al destronamiento de las oligarquías que les gobiernan. Si bien interesante, esta interpretación de la historia no es para mí plenamente convincente, ya que mucho de

11 Estas palabras de Octavio Paz las cito fuera de contexto a la vez que les asigno un sentido algo diferente (ver *La otra voz* 52).

lo que se imita de Europa no es típicamente europeo; los imitados son los disidentes europeos, quienes, como Oscar Wilde, critican con frecuencia la realidad de sus países. En última instancia, lo que sí está claro es que por diversas razones España e Hispanoamérica comparten un bajo nivel cultural y económico durante el período modernista, algo que facilita que comprendamos ciertas actitudes de algunos de los autores del momento[12]. Y con esta afirmación detengo mis consideraciones más bien generales para pasar a discutir, más directamente, cómo el Modernismo se manifiesta en Valle.

III

Una de las características del Modernismo es su naturaleza proteica. Me explico, el Modernismo es multiforme y, a veces, hasta contradictorio consigo mismo[13]. Ello no sorprende si se recuerda el gran número de autores modernistas y las muchas naciones de donde provienen. La innegable variedad que existe en los textos modernistas es quizá lo que llevó al poeta/ensayista mexicano José Emilio Pacheco a creer que «No hay modernismo sino modernismos» (xi), algo que de otra forma ya había sustentado de Onís cuando nos recordó que el Modernismo no fue «una escuela, sino la diversidad de escuelas,» desemejanza que documenta el «subjetivismo,» y «el afán de libertad,» de sus creadores (40-41). Y es que el individualismo fue una característica central de los modernistas (Monguió 18) y ello, a su vez, tiende a enfatizar la variedad y la anarquía conceptual y formal que a veces predomina en sus escritos. Ejemplo de estas contradicciones nos lo ofrece el interés que los modernistas hispánicos demostraron por diversos asuntos que la crítica ya ha estudiado: lo cosmopolita y lo localista, lo extranjerizante (Grecia, Francia, Japón), lo americano y lo hispánico. Preocupaciones tan diversas —y, en ocasiones, hasta opuestas— confunden al crítico sobre todo si olvida la marcada habilidad fusionadora que caracterizaba el arte modernista (me refiero en parte a la teoría del «pastiche» favorecida por Amado Alonso; es decir, a la utilización de diversos elementos que provienen de varias obras y contextos en la creación de una nueva obra independiente y autónoma)[14].

Relacionado también al manifiesto individualismo de los modernistas está la tendencia introspectiva que varios críticos les atribuyen. Esta tendencia, una que depende del caracter subjetivo de estos autores, les lleva a la autocontemplación

12 Visiones de conjunto de las historias culturales y económicas de España e Hispanoamérica por esos años son dadas en los libros de Bethell, Carr, Fagg, García Delgado, Laín Entralgo, Martínez Cuadrado, Nadal Oller y Tortella Casares.

13 Ya Bradbury y McFarlane, entre otros, han aludido a como el Modernismo incluyó una variedad de movimientos (23).

14 Vinculado con este asunto es que para Iglesias Feijoo el arte de Valle «se basa en la asunción dialectica de los contrarios, en la síntesis, en el hallazgo de una nueva armonía en la disonancia» (48).

y al autodescubrimiento. Como bien indicó Octavio Paz en *El arco y la lira,* el artista moderno es consciente de lo que hace en cuanto a que teoría y práctica se acompañan (93)[15]. En otras palabras, el autoanálisis modernista, el individualismo y el subjetivismo de estos escritores, son de capital importancia pues el contenido de sus obras responde, muy a menudo, a la exploración consciente y deliberada de aquello sobre lo que les interesaba reflexionar; es decir, de la literatura. Ya Luis Monguió (18) y Sumner Greenfield (10) —dos destacados exponentes de esta interpretación[16]— han indicado que los modernistas fueron creadores con una cultura esencialmente libresca, algo que se refleja en las muchas alusiones literarias que Valle hizo en «La Generala,» las fuentes renacentistas, pastoriles y románticas implícitas en, respectivamente, *Augusta,* «Eulalia» y «Rosarito,» la obvia conección entre la actitud anímica de Rosarito y la tradición literaria del amor perfecto que almas virginales buscan conseguir en príncipes ideales («azules») y los archi conocidos nexos entre Montenegro en «Rosarito» y la tradición diabolica-donjuanista[17].

Central a nuestra comprensión del Modernismo hispánico es aceptar que busca deliberadamente sintetizar un gran número de tendencias artísticas (muchas de ellas del siglo XIX). Como bien afirma Matei Calinescu, los modernistas ven lo que estas tendencias tienen en común, a pesar de sus muchas diferencias (70). Sintetizar en términos modernistas implica reunir, recopilar, condensar, integrar, fusionar, compendiar y entablar nexos; es decir, el «pastiche» que ya mencioné. La síntesis modernista opera de muchas formas. Principalmente, se mezclan muchas tendencias literarias, se busca hacer desaparecer las fronteras entre las diversas manifestaciones artísticas (pintura, escultura, música y literatura) y se disuelven los límites entre los géneros literarios con vista a crear un nuevo tipo de obra que exprese la realidad de forma tal que lo efímero, lo etéreo, lo impresionista, lo subjetivo cobren vida sintéticamente. Todo esto me recuerda cómo para Juan Valera, en 1888, por ejemplo, Rubén Darío no fue ni parnasiano ni simbolista, ya que él simplemente se limitaba a hacer suyo lo francés (291). Para de Onís, por su parte, los modernistas buscaban «sintetizar e integrar» lo extranjero (lo «francés» para él) cual algo «natural (39). En esta observación tenemos la semilla de algo que años más tarde críticos como Jonathan Culler, Gérard Genette y Shlomith Rimmon-Kenan habrían de llamar intertextualidad y naturalización. Y es que los modernistas, como bien dice Alberto Julián Pérez, naturalizan sus modelos intertextualmente a través de modelos de coherencia que les son familiares a sus lectores. Es por ello que cuando a veces adoptan las creencias estéticas de los simbolistas o

15 Vale recordar también que para Paz el Modernismo hispanoamericano «no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*» (*Los hijos del limo* 126), interpretación con la cual estoy en desacuerdo. Ver lo que sobre aspectos de este asunto piensa en *La otra voz* (37-49).

16 Ver lo afirmado sobre este asunto por Celma Valero (*La pluma ante el espejo* 11-16).

17 Al expresarme sobre los relatos breves de don Ramón dependo bastante de lo que hasta la fecha he dicho sobre ellos en *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas,* en un prólogo a *Jardín Umbrío* (Círculo de Lectores) y en un artículo en *Anuario de Letras.*

los parnasianos, por sólo dar dos ejemplos, las imitan, las contextualizan, las idealizan y las adaptan a su realidad local para que resulten comprensibles (154-55). Los modernistas incorporan a su tradición obras a la vez que se apropian de ellas de forma muy curiosa: inventan «un modelo cultural idealizado, pseudo aristocrático, que [según Pérez,] representa las aspiraciones sociales de las élites pequeñoburguesas» al querer, en parte, compartir con el gran mundo, ser sofisticados, ser cosmopolitas (162).

La síntesis naturalizante modernista se manifiesta, frecuentemente, en los relatos breves de Valle por medio de efectos pictóricos que surgen de las descripciones. Es así que en «Rosarito» su protagonista es descrita en términos de «madonas pintadas» (103), como un cuadro cuyas pinceladas consisten en palabras. En este sentido quedan fusionadas a través de la prosa de don Ramón dos manifestaciones artísticas muy diferentes: la literatura y la pintura[18]. También ocurre esta síntesis naturalizante como resultado de la inclusión de rasgos culturales que no compaginan plenamente con el ambiente que se puede asumir debería predominar en algunos de estos textos. Es de esta forma que en el cuento «Rosita,» la introducción y asimilación de lo alienigeno quedan ejemplificadas en la figura de Rosita como gitana:

> Todas sus palabras tenían un aleteo gracioso, como los decires de las manolas. En el misterio de su tez morena, en la nostalgia de sus ojos negros, en la flor ardiente de su boca bohemia, vivía aquella quimera de admirar en libertad tigres y leones... Hablaba con adorable alocamiento, entornando los ojos de princesa egipcia. Bajo sus pestañas parecía mecerse y dormitar la visión maravillosa del tiempo antiguo con las serpientes dóciles al mandato de las sibilas, con los leones favoritos de cortesanas y emperatrices. (42-43)

Lo gitano encarnado por Rosita es insertado en un medio donde se convierte en algo misterioso, con gracia, nostálgico, ardiente, bohemio, quimérico, libre, alocado, adorable, princesil, egipcio, propio de una antigüedad perdida que estaba poblada por sibilas, cortesanas, emperatrices y animales salvajes. Hasta cierto punto, lo gitano en la joven Rosita responde al papel que algunos le han asignado a su grupo étnico. El efecto —la imagen— que surge de su figura es más importante que la realidad concreta e histórica de los gitanos en la sociedad española. Es decir, se busca darle vida —naturalizar, si se quiere— a estereotipos al concentrarse la descripción de Rosita en supuestos aspectos genéricos que la convierten, por encima de todo, en una representante de un grupo cuya «verdadera esencia» es secundaria a lo que «debiera ser» según muchos, para de esta forma conseguir los efectos deseados por el autor implícito del texto que nos concierne.

18 Curiosamente, lo pictórico en la *Sonata de primavera* es discutido por Rosemary Geisdorfer Feal y Carlos Feal en términos del mundo como museo (Cápitulo 3, 51-76).

Algo semejante a lo que sucede con la imagen de Rosita en términos de su ascendencia gitana ocurre en «Eulalia» con respecto al mundo pastoril perfecto y armonioso que prevalece en este cuento, en *Augusta* con la ambientación renacentista italiana y pagana que en esta novelita encamina a sus lectores a visualizar la sensualidad voluptuosa que, supuestamente, predominó por entonces en un lugar como Florencia y, por último, en «Mi hermana Antonia» con la caracterización del joven hermano de Antonia como un ser imaginativo debido a su corta edad, a las historias sobrenaturales gallegas que escucha de los criados de su casa y a sus lecturas de ciertos pasajes bíblicos. Es decir, los elementos extranjeros que en sí son lo gitano en «Rosita,» lo pastoril en «Eulalia,» lo sensual renacentista y pagano en *Augusta,* y lo imaginativo en «Mi hermana Antonia» quedan sintetizados e integrados en estos relatos en atmósferas subjetivas y carentes, a menudo, de verdaderos antecedentes históricos sin que por ello dejen de ofrecer una visión de cómo ciertas realidades han sido a veces popularmente concebidas.

La crítica sobre el Modernismo acepta como una de sus características la mezcla de varias tendencias literarias: por ejemplo, Romanticismo, Decadentismo, Simbolismo, Parnasianismo, etc. En ocasiones, como bien ha afirmado Giovanni Allegra, lo que se hace en verdad es reformular dichas tendencias y ciertas preocupaciones implícitas en ellas (11). Lo ya dicho es documentable en las diversas fuentes de Valle: los antecedentes franceses que para Alfredo Coester (126-127) y Julio Cejador y Frauca ya en 1919 eran perceptibles en las obras de don Ramón. En lo tocante al parnasianismo, más recientemente, Ricardo Gullón ha discutido la obsesión de algunos modernistas por la perfección escultórica («La polémica... 73), la «perfección formal» —en palabras de Aníbal González (25)— que en el caso de don Ramón se manifiesta por medio de su constante preocupación por la perfección de sus textos a través de su continua modificación de ellos[19]. También nos ha recordado Gullón el énfasis modernista por lo simbólico y lo que los símbolos sugieren (73)[20], algo perceptible en el marcado simbolismo que adquieren los cabellos magdalénicos en «Beatriz» y «Rosarito» o la lechuza en «Comedia de ensueño.» Andrew Debicki y Michael Doudoroff, por su parte, se han expresado sobre cómo la preocupación modernista en los significados emotivos del «yo» tiene antecedentes romanticos (5). Estos significados emotivos son observables en el papel protagonista que poseen los sentimientos del narrador de «Un cabecilla» en la definición de lo que pretende expresar este relato cuando nos lo cuenta dicho narrador, en los atributos de Montenegro con vista a lo que ocurre o parece ocurrir en «Rosarito,» y en cómo las percepciones presentes del hermano de Antonia (ya de

19 Recuérdese cómo, significativamente, Douwe W. Fokkema identifica entre las características del Modernismo que muchos de sus autores no consideraban sus textos como definitivos ya que tenían que ser mejorados y aun revocados (15).

20 Aspectos del Simbolismo en la prosa de Valle fueron estudiados por William R. Risley (45-90).

adulto) colorean su concepción de lo que le ocurrió a su hermana hace mucho tiempo.

Como ya indique, existen varios modernismos. El primero, el simbolista para Wellek, se caracteriza por su preocupación esteticista («The Term and Concept of Symbolism...» 90 y «What is Symbolism? 28). Dicho esteticismo llevó a Juan Marinello a considerar que para los modernistas todo lo que no atañese directamente a la dimensión estética de sus obras era secundario (286-87). Esta supuesta creencia se asume queda captada en el concepto «el arte por el arte» con que es asociado Teófilo Gautier. Si bien no pongo en duda el interés modernista por lo estético, tambien sé que en las últimas décadas se le ha asignado al Modernismo la profundidad conceptual que antes muchos le negaban. En este sentido, la obsesión modernista con la «Belleza» tiene que ver con el hecho de que por medio de ella se transforma el mundo y se le hace mejor. Además, debemos también comprender que, como bien afirmó Ricardo Gullón, para los modernistas la «Belleza» es atributo indispensable de la verdad (75-76). La Belleza—lo estético— es concebida como «fuerza liberadora» del ser humano en el mundo mercantilista y utilitario que le rige (Blasco 68), es ese «velo» que cubre «la brutalidad de la vida humana» (Coester 127). Y es que la Belleza no sólo concierne la perfección formal sino que tiene que ver también con la armonía universal (Celma Valero, *La pluma ante el espejo* 171), con el «arte hermoso universal» en palabras de José Martí (439). Según este punto de vista, por medio de la literatura se pone en contacto lo finito con lo infinito[21]. La convergencia de lo finito con lo infinito se relaciona también con la dimensión sagrada que la palabra adquiere para muchos de los modernistas[22]. Es debido a ello que, significativamente, Rafael Cansinos-Asséns, uno de los padres del Ultraísmo vanguardista en España, asevera, en un texto suyo que recuerda *La lámpara maravillosa,* que:

21 Este asunto concierne ciertas teorías simbolistas que serán discutidas más adelante en este estudio.

22 La teoría de la palabra como algo sagrado para los modernistas ha sido puesta en duda por Aníbal González cuando concluye que «En resumidas cuentas, el contacto de los modernistas con el periodismo les desmitifica su idea de la literatura, y les da una profunda lección sobre la naturaleza de la textualidad. Dentro del ámbito de la textualidad, no hay cabida... para la idea de la escritura como vehículo de la verdad, la armonía y la belleza... [E]ste cuestionamiento de la visión trascendental de la literatura provocado por el periodismo no se manifiesta de inmediato en el quehacer literario de los modernistas, ...convertido en una especie de *inconsciente* de la escritura modernista» («Modernismo y represión...» 132-33). Si bien muy sugerentes, las creencias de González no invalidan que en el ideal modernista se le asignase un valor sagrado a las palabras. Es decir, la importancia que los modernistas le asignaron a las palabras es un tipo de religión de la cual —como es el caso con todas las religiones— puede que duden sus creyentes de vez en cuando. Sobre este asunto son significativos los siguientes versos de J.R. Jiménez: «¡Palabra mía eterna!/Oh, qué vivir supremo....» (*Eternidades* 239).

> Don Ramón del Valle-Inclán ha sido el creador de la forma bella, ornamental y evocadora y el cultivador más egregio de este estilo en que la palabra tiene un valor estético, precioso y raro, plástico y musical, con independencia de su sentido preciso y de su valor lógico: en que la palabra, amada y gustada por sí misma, asume en el coro léxico la diadema de la belleza individual y se erige en centro misterioso de remotas evocaciones; y es simbólica y única... El preciosismo es la exaltación del Verbo, del Verbo místico, dotado de poderes maravillosos... La palabra es aquí, todopoderosa como un signo místico de existencias reales... La palabra llega a ser aquí, como en las teorías de los alejandrinos, la suma y el principio de todo, el Verbo. (121-22)

Siendo como es en gran parte un lenguaje y un estilo, el Modernismo, a la vez que implementa cambios técnicos, le asigna también un papel funcional y una dimensión preeminente a la palabra. Demuestran los modernistas un detallismo en la escritura y favorecen el uso de un lenguaje exacto que capte plenamente las experiencias que se desea expresar[23]. Buscan una escritura moderna que facilite la expresión de la verdad que el creador a veces intúe más que piensa. Lo que hicieron los modernistas se vincula a la aventura intelectual y creativa que a finales del siglo XIX y principios del XX, según ellos, debía emprender el ser humano moderno. Es ésta una aventura de ideas, de sensibilidad, de actitudes, de tonos que quedan reflejados en el estilo y en la estilización de las cosas como expresión de la «Belleza», como acto consciente ideológico y estético.

Para Víctor García de la Concha, entre otros, la producción literaria modernista se configura «para iniciados,» siendo ello algo que está condicionado por el lenguaje (247). En este contexto, el autor modernista es, a menudo, bohemio o elitista o ambas cosas. Es por ello que le preocupa lo que atrae al lector exquisito: el mundo modernista es privilegiado y en él viven los hipercultos e hipersensibles (Pérez 152). De esta actitud selectiva surge, en parte, la preocupación modernista por la nobleza (en el caso de Valle, Versalles, marquesas y condesas, aristócratas gallegos). Según John Kronik, «el sello» de la poesía moderna recae en el símbolo, en símbolos «cada vez más privado[s] y recóndito[s]» (46; al efecto, hay que recordar las preocupaciones siderales en *Tirano Banderas*). El arte modernista es, por tanto, uno de minorías. El elitismo modernista está arraigado, según Richard Cardwell, en la visión romántica del artista y su papel mesiánico (166), en su función típicamente simbolista de vidente de una realidad superior. Para Aníbal González, por su parte, el papel protagonista que se le asigna al autor modernista es claro indicio de cómo muchos de estos escritores pasaron a ser intelectuales «en el sentido moderno del término.» Si bien González se concentra en los novelistas his-

23 Al respecto, basta recordar, entre otros, la riqueza léxica de Martí, Darío, Lugones, Azorín, Valle-Inclán y J.R. Jiménez. Este último llega a reclamar en 1916-1917 que la «Inteligencia» le dé «el nombre exacto de las cosas» (*Eternidades* 227).

panoamericanos de por esos años, lo que afirma es extensible a escritores que cultivan otros géneros y a creadores de origen español. Como bien dice González, los escritores modernistas sienten la necesidad de actuar a través de la palabra ante los problemas históricos que confrontan (*La novela modernista hispanoamericana* 27-30). Y añade el crítico puertorriqueño que ser intelectual entonces implicaba:

> una *estrategia,* mediante la cual ciertos profesionales, artistas o literatos, se colocan dentro de una situación y dentro de un discurso que les permite pronunciarse con cierto grado de autoridad sobre asuntos que conciernen a su sociedad o a un sector importante de ella. «Ser» un «`intelectual» es asumir un *papel,* un modo particular de existir y comportarse en determinadas circunstancias, para cumplir con unos fines específicos; de ahí que la relación del intelectual con respecto a su sociedad sea precisamente uno de los tópicos favoritos del discurso del intelectual y de quienes escriben sobre él. (*La novela modernista hispanoamericana* 30).

La veracidad de estas palabras de González cobra fuerza si pensamos en muchos de los escritos modernos de, por ejemplo, Martí, Rodó, Unamuno y Maeztu.

Hasta aquí, he discutido brevemente las preocupaciones modernistas sobre la belleza, lo aristócratico y la nobleza, su selectividad algo elitista, su utilización de símbolos a veces recónditos. Todo esto no lo he podido considerar detalladamente a pesar de que es documentable, de diversas maneras, en varios de los relatos breves de Valle y en muchas otras obras suyas más maduras (por ejemplo, las *Sonatas, La lámpara maravillosa* y *Tirano Banderas*). También he afirmado que a los modernistas les interesa mucho la perfección y la experimentación formal. En el caso de Valle, esto último es perceptible en la densidad que adquiere el primer párrafo de «Rosita» cuando se provee muchos incidentes para un pequeño lapso (algo semejante ocurre en *Tirano Banderas* y en el *Ruedo Ibérico*), o en alguno que otro pasaje grotesco en este mismo cuento y en otros de Valle que nos adelantan aspectos del esperpento posterior en su obra (entre ellos, «El rey de la máscara» y «¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?»). En ocasiones, el experimento formal no es lo fundamental en el caso de don Ramón: lo central es el retorno a lo mítico-gallego como reflejo de lo auténtico y universal[24] y el estatismo (la detención del tiempo por medio de la palabra) que resulta de ello en, por ejemplo, *Augusta*. En esta novelita, a través del rito de iniciación en la naturaleza sensual que en sí es la obra, se pretende desvirtuar la realidad cotidiana de su efímera condición a la vez que se reafirma la circularidad del tiempo, su inexistencia cro-

24 Es decir, se busca expresar por medio de la obra literaria lo fundamental en un pueblo, algo que conecta con lo esencial en todos los pueblos, con lo universal. Relacionado con este asunto es como para T.S. Eliot, otro modernista, en las obras literarias duraderas, las obras clásicas, está latente «todo el genio de un pueblo» (27).

nológica en términos transcendentales (es decir, en lo que concierne a la verdadera esencia de las cosas, a su dimensión eterna). Todo esto, por supuesto, tiene que ver con la modernidad de diversas formas y encaja muy bien con las ideas que Valle expresó en *La lámpara maravillosa,* su poética moderna[25]. En lo concerniente al credo modernista de Valle, es útil también mencionar ciertas teorías de Charles Baudelaire, para muchos el gran precursor de la modernidad[26]. En su «Pintor de la vida moderna,» Baudelaire define la modernidad y el arte de una manera dual y algo paradójica: «La Modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»(13)[27]. Las creencias de Baudelaire en este artículo y las de don Ramón en *Augusta* son muy parecidas.

En los modernistas cuyas obras se aproximan más a la de Rubén Darío —entre los cuales se encontraba a veces Valle— y en la de aquellos que imitan descarada y pobremente al excelso nicaragüense, se observa una preocupación por lo decorativo. Lo ornamentalista no es indicio de algo superficial: «es fruto de una profunda visión de la vida» (Kronik 45), quizá una manera de fugarse del aburrimiento realista por medio de la riqueza decorativa que, en ocasiones, puede llegar a parecer caprichosa (de la Peña 11), preciosismo que demuestra amor por la elegancia, guerra al prosaísmo léxico y de intención, cultivo de lo aparentemente inutil en el arte, despliegue de la fantasía del creador (Schulman 13). No olvidemos que lo decorativo es deformante y que hasta puede llegar a ser grotesco (de esto último nos ofrece un magnífico ejemplo *La farsa y licencia de la Reina castiza*). Con ambas manifestaciones de lo ornamental se busca salir de las ataduras de la realidad: es decir, se está frente a una reacción ante el realismo mimético. Este repudio al realismo responde a que los modernistas están preocupados, muy a menudo, por la conciencia humana de las cosas y no por la referencialidad de lo que presentan; es decir, por su dimensión mimética (ver lo dicho por Eysteinsson

25 Hablando de la modernidad, Jose Picó nos dice que «Al explorar la simultaneidad los modernistas estaban aceptando el presente efímero y transitorio como el espacio del arte. En el campo de la novela, en lugar de narrar el tiempo secuencial, los novelistas modernos exploran la simultaneidad de la experiencia en un momento del tiempo psicológico, donde se concentra el pasado, el presente y el futuro, como ocurre en los casos de Proust y Joyce» (27-28). Sobre lo eterno e inmutable para los modernos léanse también los textos de Howe y Harvey.

26 Al respecto, leánse los comentarios de Ramón Gómez de la Serna, otro escritor moderno. Ver también el tipo de biografía que Walter Benjamin escribiera de este mismo autor francés y los libros de Lorenzo Varela, Jürgen Habermas, José María Valverde, Suzanne Guerlac y José M. del Pino.

27 Las ideas de Baudelaire son, aparentemente, bien acogidas por José Martí cuando, refiriéndose al poeta inglés Algernon Charles Swinburne, dice: «No desdeñemos lo antiguo, porque acontece que lo antiguo refleja de modo perfecto lo presente, puesto que la vida, varía de formas, es perpetua en su esencia, y en lo pasado se le ve sin esa 'bruma de familiaridad' o de preocupación que la anubla para los que vamos existiendo en ella» (444). Por su parte, son importantes las siguientes palabras de Gutiérrez Nájera: «Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios» (165).

al respecto [5-26]). Para Ricardo Gullón, por consiguiente, es frecuente que lo descrito en los textos modernistas sea algo desrealizador (65-67) debido a que el autor modernista, en palabras de Picó, desea romper «con la estética mimética y encontrar en su creatividad e imaginación personal las fuentes internas de su inspiración y el objeto central de su trabajo» (27). Sin lugar a dudas, con el Modernismo se busca, de diversas maneras artísticas, subvertir lo real, algo que recuerda unas palabras que el escritor modernista inglés Oscar Wilde pronunció hace casi un siglo: «Para mí el arte fue una realidad superior y la vida una modalidad de la ficción» (86).

En parte, como resultado del énfasis en la no referencialidad que predomina ideológicamente entre muchos de los modernistas, la obra modernista tiende a ser concebida como algo autónomo, como algo que constituye un mundo independiente y aparte del resto. Esta autonomía encaja bien con ciertas normas del «New Criticism» que por tantos años predominó en el mundo anglosajón, normas que insisten en el estudio de la obra literaria de forma aislada y como expresión fidedigna de un mundo con reglas propias. Este asunto es a su vez vinculable con el concepto de «cronotopo» que acuñara Bajtin (237-39) y con ciertas ideas de los formalistas. Todo esto debiera ser muy significativo para quienes han tratado y no han podido verdaderamente acoplar la realidad descrita en, por ejemplo, las *Sonatas* y *Tirano Banderas* con una realidad «histórica» bastante precisa (al decir esto no estoy rechazando los valiosos estudios de Emma Susana Speratti-Piñero sobre las fuentes de estas novelas). Y es que en muchas obras de Valle, como en la de otros modernistas, el efecto arcaizante es más importante que los hechos concretos, que la «historia» misma que supuestamente sirvió de punto de partida a estas creaciones. Sobre todo esto son esclarecedoras las siguientes palabras de Brian Wallis:

> El Modernismo marginalizó el asunto de las motivaciones o los intereses artísticos fuera del sistema del arte, al negar que las obras de arte fueran encaminadas [dirigidas] por una telaraña de conecciones a contextos históricos y sociales específicos. De hecho, en la economía estética del modernismo, la cantidad de placer ofrecida por una obra de arte era a menudo determinada por la efectividad con la que dicha obra se separaba del mundo real para dar un espacio imaginario de reflejo ideal. (xiii)

La preocupación de los modernistas con la conciencia humana de las cosas, con lo que las cosas le sugieren al ser humano, explica por qué para Allen Phillips y otros estudiosos del Modernismo la sinestesia sea un rasgo fundamental del estilo colectivo de los modernistas[28]. No olvidemos en qué consiste la sinestesia: es la

28 Significativamente, en su momento, Mallarmé habló de lo «sugerente» en las cosas (110). Sobre lo sugerente en la poética martiana y como este asunto se relaciona con las ideas de Baudelaire, léase lo dicho por Carlos Javier Morales (358-62). Ver también J. O. Jiménez (*La raíz y el ala* 169-93 y 277-301).

descripción de una percepción sensorial que tiende a confundir los distintos sentidos para así reflejar los matices más abstractos de una imagen o sensación esencialmente subjetiva, algo que sucede, por ejemplo, en la tercera sección de «Mi hermana Antonia» (66) cuando el narrador le atribuye luz al sonido de las voces que escuchó en su niñez en la Capilla de la Corticela, voces que reflejaban creencias comunitarias que iluminaban la vida espiritual de aquellos creyentes entre los que ya, muy a pesar suyo, no se encontraba dicho narrador. Es decir, el narrador —el hermano de Antonia— se expresa en el relato como lo hace debido a su añoranza por una verdadera comunión con sus conciudadanos, entes cuya sencilla fe ya no puede aceptar como antes.

En el contexto de lo discutido hasta aquí, hay que mencionar también que el Impresionismo ejerció notable influencia sobre los modernistas en su representación de lo sugerente y a pesar del aparente rechazo de Valle-Inclán a esta tendencia artística en un texto suyo sobre el pintor cordobés Julio Romero de Torres que no hace mucho fue descubierto por Margarita Santos Zas[29]. En este comentario, Valle critica duramente cierto tipo de pintura donde entre «manchas y brochazos» se pierde «la expresión de la línea» (3). En sus aseveraciones don Ramón parece estar atacando algunas características de ciertos pintores impresionistas a la vez que favorece la obra de su amigo Romero de Torres. Dicha reprobación, sin embargo, quizá no sea lo evidente que a primera vista parece ser pues más adelante en este mismo texto se indica que la «verdad esencial» (4) no es la «que descubren los ojos,» que la verdad física del mundo referencial —real— es secundaria a esa otra que responde a la sensibilidad y al bagaje de cada receptor. Esto último resulta muy significativo a la luz de lo que sabemos del Impresionismo: escuela constituida por pintores que, principalmente a partir de la década de 1860 y la primera exhibición impresionista patrocinada por la Sociéte Anonyme Coopérative en 1874, estaban preocupados por efectos transitorios de luz, querían darle cuerpo y, a veces, eternizar, en sus obras impresiones fugaces desde un punto de vista subjetivo. Estos pintores enfatizan la impresión momentánea que cree tener el artista de cierto fenómeno que le interesa, impresión que a su vez depende del bagaje cultural y de los intereses personales de cada uno de ellos. A muchos de estos pintores no les preocupaba la representación exacta de algo sino la impresión que emanaba de la percepción del espectador-creador[30], según esta impresión era motivada por el equipaje intelectual y emotivo con que viajaba cada uno de ellos (Kapos xxxii). En palabras de Jules-Antoine Castagnary, uno entre los primeros crí-

29 Este ensayo de don Ramón fue estudiado por Santos Zas en una extraordinaria conferencia durante el Mid-America Conference on Hispanic Literature (Boulder, Universidad de Colorado, 13 de octubre de 1995). Dicha conferencia todavía está inédita y, por tanto, no la puedo discutir como debiera al haberla escuchado sólo una vez.

30 Sobre este asunto es significativo lo dicho por M. Gutiérrez Nájera sobre la fuente y el proposito antirrefencial del arte: « .... se ha creído por algunos que el arte es la imitación de la naturaleza, y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente erronea» (171).

ticos de arte que denominaron a estos pintores impresionistas en 1874, «Ellos son impresionistas al no dar un paisaje pero la sensación producida por el paisaje» (85). Algo parecido afirmó el periodista Émile Blémont en 1876 en un intento de definir el Impresionismo: «Ellos no imitan; ellos traducen, ellos interpretan, ellos se concentran en desembrollar los complejos mensajes de las múltiples líneas y colores que el ojo percibe instantáneamene... Ellos no conocen otras leyes que las de las relaciones recesarias entre las cosas» (97). También en 1876, el poeta Stéphane Mallarmé, en un artículo sobre los impresionistas y Édouard Manet, concluyó que para estos pintores fue muy importante eternizar en sus creaciones aquellos aspectos de la realidad que fuera de sus pinturas envejecerían y dejarían de ser, darle vida perpetua a las cosas (125). Junto a lo afirmado por estos contemporáneos de los impresionistas debemos recordar también que el Impresionismo no fue una escuela homogénea, ya que no se caracterizó por un sólo programa estético. Y es que el Impresionismo resultó de la libre asociación de artistas que se unieron para exhibir, artistas cuya producción individual tampoco fue monolítica según se refleja en las diversas etapas en las cuales se subdivide la carrera de cada uno de ellos. Que existan varios Impresionismos explica, en parte, que Valle pueda criticar el Impresionismo y a la vez valerse de él.

La influencia del Impresionismo en don Ramón no puede depender, por tanto, de lo que sustentó en su texto sobre Romero de Torres. En última instancia, sus elementos impresionistas tienen que ser encontrados en obras específicas. En el caso de «Rosita,» por ejemplo, lo impresionista cobra vida en esas atmósferas imprecisas que, a veces, son descritas en el texto y que en un caso le permite decir al narrador de este cuento que los jóvenes que describe constituían «un tropel airoso y blanco que se desvaneció en el fondo apenas esclarecido, donde la luna dejaba caer su blanca luz» (35)[31]. También es impresionista la tercera sección «Mi hermana Antonia» sobre la cual ya me expresé previamente cuando discutía la importancia de la sinestesia entre los modernistas. Este subtexto es impresionista en el sentido de que su narrador —el hermano de Antonia— actuó como un pintor impresionista al describir algo en términos de su reaccion personal ante dicho algo y no como reflejo de una realidad concreta: no describe este narrador un lugar con identidad propia y sí un sitio cuyas características fundamentales dependen más que nada de la impresión que dicho narrador tiene de él[32].

31 En los relatos breves de don Ramón podría citar muchos ejemplos del uso de la sinestesia y del Impresionismo para enfatizar la conciencia humana de las cosas, conciencia y estados de ánimo que son expresados a menudo con el frecuente uso en estos textos del verbo «parecer» debidamente conjugado.

32 La influencia del Impresionismo sobre Valle-Inclán es todavía más lógica en vista de los nexos entre Baudelaire y los pintores impresionistas. Sobre este asunto véase lo indicado por Jean Ravenel en 1865 (40-41) y M. Kapos (xxxii-xxxvi).

La actitud antirrealista del Modernismo que acabo de mencionar responde además a que este movimiento constituye, según Allegra, una protesta contra una visión materialista del mundo (17). En este sentido, el Modernismo es antiburgués, anti esa clase social que con su poder adquisitivo comenzaba por entonces a dominar la sociedad (al respecto, pensemos en *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset, obra que, a pesar de su fecha —1929—, comenta este asunto). Con el ideal de Belleza de los modernistas se persigue una visión antimaterialista de la cultura a la vez que exalta lo espiritual[33]: es como si el Modernismo hispánico fuese un enfrentamiento de lo socio-económico con los valores artísticos más elevados. En vista de todo esto, es comprensible que los modernistas se inclinen por lo decadente como algo que ataca los valores favorecidos por la burguesía (M. Berman 21). Esta predisposición me recuerda las famosas palabras que pronunciara el Marqués de Bradomín en la *Sonata de invierno*[34]: «¡Viva la bagatela!» (170): es decir, viva lo frívolo, lo insubstantial, lo lúdico. Este discurso es a su vez vinculable a la actitud que favorece Rosita ante el Duquesito: «Me aburre lo serio» (27). Esta frase fue pronunciada en un relato donde predomina lo lúdico, lo decadente, lo ligero, lo absurdo y lo grotesco. Y es que, en última instancia, los modernistas se sienten muy aislados y marginados en el mundo burgués, algo que provoca en algunos de ellos un deseo de explorar el pasado en sus escritos con vista a captar realidades que probablemente les hubieran sido más agradables. También en su busca de lo eterno, de los valores transcendentales, los modernistas desfavorecen con frecuencia el progreso material, algo que, implícitamente, recuerda el progreso conseguido en el presente. La actitud modernista ante lo burgués y ante el progreso resulta bastante contradictoria[35], reflejando así el caos y la desorientación que predominó en una sociedad que estaba en proceso de modernizarse en términos materiales y que, a la vez, como es el caso con el Capitán en «la Comedia de ensueño» de Valle, «Corre... en busca de la mano de la Príncesa Quimera» (134), detrás de la ilusión.

En su deseo de transcender las limitaciones que imponen el tiempo y el espacio, muchos modernistas —no todos ni siempre— concentran su interés en lugares distantes en términos físicos y/o culturales, sitios donde ni ellos ni sus lectores potenciales se desenvolvían diariamente. Específicamente, estoy refiriéndome al Versalles del siglo XVIII, al mundo greco-latino y sus mitos, a lo oriental, a

33 Ya Gutiérrez Nájera indicó en 1876 «que lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu» (164).

34 Bradomín es un tipo de dandy que, como todos en su grupo, resulta bastante decandente. Lo ya dicho se vincula a la vez, con el Duc Jean Floressas des Esseintes en la novela *À rebours* de Joris Karl Huysmans, relato paradigmático de lo decadente a partir de su publicación en 1884. Sobre la figura del dandy, consúltense las ideas de Jessica R. Feldman.

35 De hecho, lo que acabo de indicar fue mucho más amplio. Al respecto, léase lo afirmado por M. Berman sobre este asunto: «Nuestros pensadores del siglo XIX fueron simultáneamente entusiastas y enemigos de la vida moderna, luchando sin descanso con sus ambigüedades y contradicciones» (24).

lo ancestral gallego, a la mentalidad española en épocas de, por ejemplo, Felipe II, a ambientes aristocráticos, y a lo indigenista americano. Para muchos críticos, la presentación de estas realidades es indicio de una actitud evasionista por parte de los modernistas. Para otros con los que concuerdo es, por encima de todo, un medio por el cual consiguen expresarse sobre lo que tienen delante al contrastarlo, implícita o explícitamente, con lejanos lugares o con sitios aparentemente distantes. En el caso de Valle, por ejemplo, el mundo aristocrático de Augusta, el ambiente pastoril de «Eulalia», la sociedad milagrera gallega de «Rosarito» y la atmósfera misteriosa de «A medianoche» documentan lo que acabo de indicar. De hecho, más que tratar de captar la realidad específica de ciertos lugares, lo que los modernistas pretenden es darnos atmósferas que carecen, a veces, de verdaderos antecedentes históricos y que, a pesar de ello, no dejan de ofrecer una visión de cómo ciertas realidades han sido a veces popularmente concebidas. Además, al alejarse de lo particular e inmediato, los modernistas consiguen acercarse más a lo universal, a aquello que puede sernos útil en la mejor definición de nuestro entorno cuando nos concentramos en lo transcendente a la vez que dejamos de prestarle excesiva atención a lo momentáneo, a la realidad materialista que tanto preocupa a los burgueses. Es por todo esto que el Modernismo no es evasionista, ya que no le da la espalda a la sociedad; lo que hace es enfocarla de forma muy diferente a, por ejemplo, los realistas. Más que evadido, el artista moderno «se siente al margen de la sociedad y rebelde contra ella... En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas» (R. Gullón 55), escapismo que es en sí una forma de enfrentamiento, de confrontación con lo que los modernistas detestaban. Es en este contexto que encaja lo exótico, concepción de la realidad que en «Rosita» reta los valores cotidianos de la sociedad. Es aquí donde encaja lo sensual en Augusta cuando se encuentra en las emociones más básicas del ser dimensiones religiosas que nos aclaran su importancia y Belleza. Es aquí, por último, donde encaja el retorno a una realidad campestre y natural donde se evita la concentración en lo pintoresco y, a veces, se idealiza como en el caso de «Eulalia». En última instancia, muchos de los modernistas rechazan de su época el utilitarismo[36], la desvalorización del individuo, la vulgaridad, el conformismo

36 Hasta cierto punto, el rechazo de los modernistas al utilitarismo se relaciona con parte de su actitud hacia el Positivismo. Si bien los modernistas favorecen el progreso científico con bases racionales positivistas (ambas España e Hispanoamérica querían dejar de estar rezagadas en términos económicos y sociales a las naciones más adelantadas del mundo), ellos concluyen también que el Positivismo es incapaz de satisfacer plenamente las necesidades espirituales más profundas del ser moderno. Es por ello que Octavio Paz llega a afirmar que el Modernismo hispánico «fue la respuesta al positivismo..., al empirismo y al cientismo positivista» (*Los hijos del limo* 126). La insatisfacción que provoca el Positivismo en los modernistas les lleva al espiritualismo, al anti-materialismo, a oponerse al Naturalismo, a favorecer la imaginación como una alternativa válida. Por tanto, el Modernismo fue, en palabras de Paz, «la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y la metafísica» (128). Sobre los nexos entre el Modernismo y el Positivismo léanse los comentarios de Adam Sharman (319), G. Allegra (16, 54-67) y R. Gullón (18-20).

burgués. Al hacerlo, claro está, son conscientes de las limitaciones que les impone su momento histórico y optan por dejarnos ver cómo querían que fuera todo y no cómo era realmente. Los modernistas construyen un mundo ideal, una visión soñada, ámbitos que para algunos de ellos llegaron a ser prácticamente la única realidad verdadera, mundos en contraste directo a la deleznable realidad en que se desenvolvían a menudo.

Según Manuel Machado los modernistas fueron muy dados a adoptar poses para hacerse lucir en una época que consideraban hostil (27). En el caso hispanoamericano, algunos modernistas asumen máscaras europeas y ello les permite en sus obras, como bien dijera Angel Rama, darnos un mundo imaginario con bases externas a la vez que usan una dicción americana (*Las máscaras...* 169). Algo parecido ocurrió en España: recordemos la figura bohemia de Valle-Inclán, la del combativo Unamuno, y aquéllas de los abúlicos Pío Baroja y Azorín. En realidad, asumir o no asumir las máscaras no era lo fundamental para los modernistas: lo central era, en palabras de Rama, la aparente «adaptación del rostro a la máscara» (*Las máscaras...* 173): la del Versalles galante, la del espiritualismo, la del ser diabólico, la del dandismo, la del anarquismo, la del don Juan, la de la mujer casta que despierta al sexo, la del nacionalismo ancestral donde resuena la voz eterna de la patria chica, la de la nueva erótica. Todas estas máscaras están bien documentadas a través de la obra de don Ramón y en muchos de sus relatos breves. Para los modernistas lo más importante era su «inscripción cultural dentro del vasto texto universal» (*Rama, Las máscaras...* 173). Al respecto, pensemos en las ideas de Oscar Wilde sobre el dandy, asunto de interés y presencia internacional por entonces (en el caso de Valle esta figura aparece en «Rosarito» y en las Sonatas). Expresar lo ya dicho es algo que sólo consiguen los modernistas, en última instancia, por medio de su arte, de sus preocupaciones estéticas: de esa lengua que los internacionaliza y que recuerda el experimento lingüistico que en sí es *Tirano Banderas*.

La religión también tuvo mucha importancia para casi todos los modernistas. Algunos se declaron agnósticos al considerar inaccesible el entendimiento humano de la deidad mientras que otros dudaron —fueron escépticos— y aun otros fueron a parar a la heterodoxia (a la disconformidad con el dogma católico romano) y optaron por explorar diversas alternativas de tipo religioso en las antiguas religiones, la estética y las doctrinas ocultistas y esotéricas. Todo esto refleja, por supuesto, la desorientación, la soledad, la melancolía, el acoso y la angustia existencial tan típicas de la modernidad. No sorprende pues que un claro punto de contacto entre el Modernismo según se manifiesta en España y América concierna su mutuo interés por el ocultismo. Se busca a través de él responder al colapso de los sistemas de creencias dominantes a finales del siglo XIX. El progreso científico ha dejado de ser para muchos la solución a los problemas del ser humano, problemas que recaen en cómo el individuo ha dejado de estar en contacto consigo mismo, con quienes le rodean y con la naturaleza. Estos tres asuntos tienen que ser resueltos y la avenida esotérica pasa a ser el medio para hacerlo. Por

consiguiente, los modernistas añoran un período inocente de la humanidad con bases en lo esotérico, momento de unidad primordial que para Valle, en obras como *Augusta* y *El embrujado,* existío, existe y existirá siempre si se descubre/encuentra lo que de transcendente acompaña a la realidad cotidiana. Todo esto trae a colación las teorías de Mircea Eliade sobre el eterno retorno y los arquetipos según los definió Carl Jung y, por ende, tales creencias filosóficas como el Platonismo, el Neoplatonismo y el Pitagorismo. Y es que, en general, como bien explicó Cathy Login Jrade (3-24), las diversas manifestaciones de la tradición esotérica afirman que el conocimiento de los sabios antiguos no desapareció con el advenimiento del cristianismo. Este conocimiento simplemente se asimiló al simbolismo de la nueva religión perpetuando por medio de sus emblemas y alegorías las mismas verdades que habían pertenecido a los sabios desde el comienzo del tiempo, verdades que el ser tiene que descubrir a su alrededor en su búsqueda de la armonía universal. En todo esto el poeta es un mago que puede leer e interpretar lo transcendente en la realidad a la vez que expresa su mensaje de unidad y armonía al resto de la humanidad[37]. Lo ya dicho, a su vez, se relaciona con el concepto de «Belleza» que tanto interesó a los modernistas. Por medio de la «Belleza», cuando se la imita y capta en la obra literaria, se pretende alcanzar la perfección universal que fue tan importante para los esotéricos[38]. Lo discutido hasta aquí sobre el ocultismo es central para entender a Valle-Inclán cuando se lee su seminal *La lámpara maravillosa* y su novelita *Augusta.* Constituye esta última obra, en su presentación de cómo operan recurrentemente ciertas pasiones primarias (e incluyo aquí la expresión de dichas pasiones en términos religiosos) y en su preocupación por lo estático, un mágnifico ejemplo práctico de la teoría del «quietismo estético,» según don Ramón la desarrolló en *La lámpara maravillosa:* en *Augusta* se afirma la existencia de un tiempo cíclico donde desaparecen las fronteras usuales entre el ayer, el hoy y el mañana de forma tal que parece que somos testigos de la implementación de las teorías de Eliade sobre el mito del eterno retorno. Lo ya dicho sobre el tiempo cíclico me recuerda cómo para Germán Gullón «El tiempo cronológico dejará de ser [para los modernistas] la medida del transcurrir humano, viéndose sustituido por... el tiempo subjetivo, cuyo uso en castellano legitimizó Azorín» (24). Las ideas de G. Gullón traen a colación a su vez las siguientes de David Harvey: para conseguir sus objetivos los modernistas se valen de las técnicas del montaje/collage; se superponen cosas para crear un efec-

37 Al efecto dijo Martí que «Todo está presente ante el bardo. Vive de Espíritus, que no perecen» (443).

38 Sobre este asunto son reveladoras las siguientes palabras de Gutiérrez Nájera: «Resumiendo: que siendo el objeto del arte la consecución de lo bello y residiendo la belleza en el espíritu, debemos encontrarla por consecución en el amor; en ese sentimiento purisímo que pudiéramos llamar el apoteosis del espíritu» (164). Relacionado a la importancia que este escritor mexicano le asigna al amor, léase *La lámpara maravillosa* de Valle, ensayo estético en que las ideas del gallego conectan, quizá sin él saberlo, con las de su predecesor hispanoamericano en obediencia a ciertos postulados modernos. Ver también R. Gullón (97-154) y Francisco Javier Blasco Pascual («Introducción» 49-51).

to de simultaneidad sintética y atemporal donde se esfuman las fronteras que usualmente demarcan la realidad cronológica para el ser humano (20-21), asunto éste sobre el cual un contemporáneo de Valle, Unamuno, se expresó de la siguiente forma: "Se ha desvanecido el presente: todo se ha hecho pasado. Es decir, todo se ha hecho porvenir. No hay hoy: todo es ayer. Es que todo se ha hecho mañana" (La hora..."). Todo esto ha llevado a varios críticos a pensar que en la novela moderna se explora un tiempo psicológico —subjetivo— donde se fusiona el pasado, el presente y el futuro, algo que se detecta también en algunos textos de James Joyce[39].

El Simbolismo, uno de los antecedentes más importantes del Modernismo hispánico, es muy significativo con relación a lo discutido previamente sobre el tiempo cíclico. Para muchos especialistas, algunas de las ideas del sueco Emmanuel Swedenborg son centrales dentro del Simbolismo ya que ejercieron perceptible influencia sobre Charles Baudelaire. Si bien quisiera discutir las ideas de Swedenborg ello no es posible por falta de espacio. Hacerlo no me preocupa mucho pues todos conocemos el ya clásico libro de Anna Balakian sobre el movimiento simbolista. En todo caso, sólo quiero mencionar que las creencias de Swedenborg sirvieron como punto de partida directo e indirecto a la búsqueda de lo eterno y esencial a través de la lengua —de las palabras[40]— por parte de muchos simbolistas. Es decir, para muchos de ellos —Verlaine, Mallarmé y Valery, por sólo mencionar a tres grandes figuras— es fundamental buscar lo imperecedero —lo eterno— que está presente en las cosas cotidianas sin que uno se dé cuenta de ello usualmente. En este contexto, añádase, que para muchos modernistas el conocimiento más profundo de las cosas es alcanzable a través del auto conocimiento del ser. Esta noción implica en *Augusta* un cierto estatismo: es decir, las cosas y los seres únicamente pueden ser de una manera en última instancia al existir absolutos con bases universales dentro de ellos. Para llegar a las verdades absolutas se exploran aquellas cosas que transcienden los límites que el tiempo impone normalmente, se pretende encontrar el sentido primordial de las cosas, sentido sagrado que eleva a Dios (en el caso de *Augusta* la sexualidad humana). Todo esto, por supuesto, tiene antecedentes esotéricos y coincide muy bien con esa preocupación típica de la modernidad que consiste en captar lo que de eterno —imperecedero— tiene el momento fugitivo actual, concepto que proviene del ensayo de Charles Baudelaire titulado «El pintor de la vida moderna,» texto que cité previamente. El concepto del tiempo cíclico se vincula también con las ideas de Nietszche sobre el eterno retorno (ver Stambaugh). Es decir, los modernistas buscan en el tiempo de creación poética la fusión del ayer con el presente e, implícitamente, con el

39 En el caso de Joyce, el «stream of consciousness» o «discurso directo libre» refleja este tipo de tiempo subjetivo. Al respecto, leanse los comentarios de Robert Humphrey y Rimmon-Kenan (110).

40 En este sentido, son plenamente comprensibles las palabras que Martí le atribuyó a Wilde: «Oídle recomendar la práctica de Teófilo Gautier, que creía que no había libro más digno de ser leído que el diccionario» (443).

mañana: buscan la existencia de una realidad superior[41]. Al decir que lo cambiante —lo temporal— conecta con lo eterno, los modernistas (incluyendo a Valle) investigan lo esencial en el ser humano, en la humanidad: aquellas propiedades que convergen en la creación de lo que es auténtico en el individuo y en las cosas. De esta forma se pretende enfatizar lo universal y lo absoluto al mismo tiempo que se le niega relatividad a la realidad[42].

Ya en vísperas de sus primeros grandes éxitos, de las *Sonatas,* la obra de Ramón del Valle-Inclán fue descrita por Manuel Murguía, en su «Prólogo» a *Femeninas* en 1894, en términos modernistas. Para este importante intelectual gallego, Valle nos hablaba «de lo siempre eterno y siempre joven» (11), a la vez que indicaba que su prosa reflejaba «la eterna plácidez de las aguas tranquilas» (13) de los mares gallegos, y exploraba «una senda desconocida» en la que captaba «el espíritu ensoñador del celta,» algo que, según Murguía, Valle derivó de «su raza» (12). Si bien proféticas, las aseveraciones de Murguía no han provocado el estudio sistemático de la obra de don Ramón en el contexto de la modernidad internacional, configuración dentro de la cual pertenece. A pesar de ello, la literatura de Valle tiene que ser ubicada, hoy más que nunca, en las letras de Occidente a la vez y que se analiza su trayectoria moderna en búsqueda de lo «auténtico» como algo que, hasta cierto punto, encarna lo «universal» para un escritor comprometido y disidente que explora respuestas válidas a lo que le rodea dentro y fuera de España, en reacción directa a la mediocridad ética, estética y espiritual del mundo en que vivió.

41 En el caso de «Comedia de ensueño,» el Capitán parece comprender también que la belleza de la mano que cortó con su yatagán encarna una belleza superior. En este sentido, la belleza de la Princesa Quimera representa hoy también la belleza de ayer y de mañana, la belleza perfecta —arquetípica— buscada y añorada por el ser humano.

42 Otro ejemplo de todo esto en el contexto español nos lo ofrece Unamuno cuando denomina la realidad transcendente con el término «intrahistoria,» concepto que le permite afirmar la gran importancia de los valores españoles para el pueblo español por encima de las influencias europeas y que, a la vez, quizá le solucione parcialmente al famoso rector de Salamanca su angustia existencial ante el tiempo que pasa y, por consiguiente, destruye al ser («La tradición eterna,» *En torno al casticismo* 11-36). Sobre los vínculos ideológicos entre Valle y Unamuno ya se expresó Antonio Vilanova (359-60).

OBRAS CITADAS

ALLEGRA, Giovanni. *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Trad. Vicente Martín Pindado. Madrid: Encuentro, 1985.

ALONSO, Amado. *Ensayos sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942.

ARAC, Jonathan. «What Is the History of Literature?» *Modern Language Quarterly* 54.1 (1993): 105-10.

ARMSTRONG, Paul B. *Conflicting Readings. Variety in Interpretation*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990.

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista*. Trad. José Miguel Vellosa. Madrid: Guadarrama, 1969.

BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trad. Jonathan Mayre. Londres: Phaidon Press, 1964.

BENAVENTE, Jacinto. *Modernismo. Teatro fantástico. Obras Completas*. Vol. 6. Madrid: M. Aguilar, 1940.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trad. Harry Zohn, Londres: NLB, 1973.

BERMAN, Art. *Preface to Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

BERMAN, Marshall. *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.

BETHELL, Leslie, Ed. *América Latina: economía y sociedad, c. 1870-1930. Historia de América Latina*. Trad. Jordi Beltran. Vol. 7. Barcelona: Crítica, 1991.

México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930. Historia de América Latina. Trad. Jordi Beltran y María Escudero. Vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992.

América del sur, c. 1970-1930. Historia de America Latina. Trad. Jordi Beltran y Neus Escandell. Vol. 10. Barcelona: Crítica, 1992.

BLANCO-FOMBONA, R[ufino]. *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid: Mundo Latino, 1929.

BLASCO Pascual, Francisco Javier. «De 'Oráculos' y de 'Cenicientas': La crítica ante el fin de siglo español.» *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Eds. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

«Introducción.» *La lámpara maravillosa*. Ramón del Valle-Inclán. 4a. ed. Madrid: Espasa Calpe/Colección Austral, 1995.

BLÉMONT, Émile. «Les impressionnistes.» *The Impressionists and Their Legacy*. Ed. Martha Kapos. Nueva York: Barnes & Noble, 1995. [Apareció en *La Rappel*, 9 de abril de 1876.]

BRADBURY, Malcolm y James McFarlane, Eds. *Modernism 1890-1930*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1978.

BUGLIANI, Americo. *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán.* Milán: Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica, 1976.

BUTT, John. «Modernismo y *Modernism.*» *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas.* Esd. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham: Duke University Press, 1987.

CANSINOS-ASSÉNS, R[afael]. *La nueva literatura. Las escuelas.* 2a. ed. Vol. 2. Madrid: Editorial Paez, 1925.

CARDWELL, Richard A. «Una hermandad de trabajadores espirituales: los discursos del poder del Modernismo en España.» *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas?* Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

CARR, Raymond. *España 1808-1975.* Trad. Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini, Gabriela Rial y Horacio Vázquez Rial. 2a. ed. Barcelona: Ariel, 1987.

CASTAGNARY, Jules[-Antoine]. «L'exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes.» *The Impressionists and Their Legacy.* Ed. Martha Kapos. Nueva York: Barnes & Noble, 1995. [Apareció en *Le Siècle,* 29 de abril de 1874.]

CEJADOR y FRAUCA, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana.* Vols. 10 y 11. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919.

CELMA VALERO, Pilar. *La pluma ante el espejo.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Madrid: Júcar, 1991.

COESTER, Alfredo. «El movimiento modernista.» *La revista nueva* 6 (1919): 126-27.

CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista.* Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.

DARÍO, Rubén. «El modernismo.» *España Contemporánea.* París: Garnier, s.f.

DEBICKI, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond.* Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

DEBICKI, Andrew y Michael DOUDOROFF. «Estudio preliminar.» *Azul. Prosas profanas.* Rubén Darío. Madrid: Alhambra, 1985.

DeKOVEN, Marianne. «The Politics of Modernist Form.» *New Literary History* 23 (1992): 675-90.

DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho.* 2a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

DURÁN, Manuel. «Valle-Inclán poeta: del modernismo a la vanguardia.» *Anthropos* 158-159 (1994): 41-45.

ELIADE, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History.* Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1954.

ELIOT, T.S. *What is a Classic?* Londres: Faber & Faber, 1945.

EYSTEINSSON, Astradur. *The Concept of Modernism.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.

FAGG, John Edwin. *Latin America. A General History.* Nueva York: The MacMillan Company, 1963.

FEAL, Rosemary Geisdorfer y Carlos FEAL. *Painting on the Page. Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts*. Albany: State University of New York Press, 1995.

FELDMAN, Jessica R. *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

FERRERES, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.

FOKKEMA, Douwe W. *Literary History, Modernism and Post Modernism*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co., 1984.

FREIXA, Mireia. *El modernismo en España*. Madrid: Cátedra, 1985.

GANIVET, Angel. *Ideárium Español*. 7a. ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1966.

GARCÍA de la CONCHA, Víctor. «La revolución poética de la modernidad.» *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca)*. Madrid: Castalia, 1989.

GARCÍA DELGADO, José Luis, José SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Manuel TUÑÓN DE LARA. *Los comienzos del siglo XX. La población, la economía, la sociedad (1898-1931). Historia de España*. Vol. 37. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

GAUTIER, Teófilo. *Mademoiselle de Maupin*. Nueva York: Grosset & Dunlap, 1930.

Albertus. Poesies. París: A. Lemerre, 1935.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GIL de BIEDMA, Jaime. «*Cántico:* el mundo y la poesía de Jorge Guillén.» *Al pie de la letra. Ensayos Completos*. Barcelona: Crítica, 1994.

GOLDBERG, Isaac. «The Modernista Renovation.» *Studies in Spanish-American Literature*. Nueva York: Brentano Publishers, 1920.

GÓMEZ de la SERNA, Ramón. «El desgarrado Baudelaire.» *Efigies. Retratos Completos*. Madrid: Aguilar, 1961.

GONZÁLEZ, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.

.«Modernismo y represión: hacia una lectura psicoanalítica de los textos modernistas.» *Siglo XX/20th Century* 12 (1994): 129-44.

GONZÁLEZ-del-VALLE, Luis T. *La ficción breve de Valle-Inclán (Hermeneútica y estrategias narrativas)*. Barcelona: Anthropos, 1990.

«Valle-Inclán ante el relato breve: claves de una literatura.» *Anuario de Letras* 29 (1991): 161-72.

«Introducción.» *Jardín Umbrío*. Ramón del Valle-Inclán. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

«El embrujado ante la modernidad: tradición e innovación en un texto dramático de Valle-Inclán.» *Anales de la literatura española contemporánea* 19 (1994): 273-303.

GREENFIELD, Sumner M. y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. *La generación de 1898 ante España. Antología de literatura moderna de temas nacionales y universales*. 2ª ed. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997.

GREENFIELD, Sumner M. *Ramón del Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus, 1990.

GUERLAC, Suzanne. *The Impersonal Sublime. Hugo, Baudelaire, Lautréamont*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

GULLÓN, Germán. *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad.* Madrid: Taurus, 1992.

GULLÓN, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos.* Madrid: Gredos, 1969.

Direcciones del modernismo. Madrid: Alianza, 1990.

«La polémica entre el Modernismo y la generación del 98.» *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano.* Ed. Guillermo Carnero. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1987.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales.* 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. «El arte y el materialismo.» *Los modernistas vistos por los modernistas.* Ed. Ricardo Gullón. Barcelona: Labor, 1980.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones).* Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1989.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity.* Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.

HOGAN, Patrick Colm. *The Politics of Interpretation. Ideology, Professionalism and the Study of Literature.* Nueva York: Oxford University Press, 1990.

HOWE, Irving. «Introduction.» *The Idea of the Modern. Literary Modernism.* Greenwich: Fawcett, 1967.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel.* Berkeley: University of California Press, 1954.

HUYSMANS, J.-K. *Against Nature.* Trad. Robert Baldick. Nueva York: Penguin Books, 1959.

IGLESIAS FEIJOO, Luis.«Valle-Inclán, el Modernismo y la modernidad.» *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán.* Eds. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Associación d'Idees, 1995.

JAKOBSON, Roman. «The Dominant.» *Language in Literature.* Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Trad. Herbert Eagle. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

JIMÉNEZ, José Olivio. «Introducción.» *El simbolismo.* Madrid: Taurus, 1979.

La raiz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí. Valencia: Pre-Textos, 1993.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso.* México: Aguilar, 1962.

Eternidades. Segunda antolojía poética (1898-1918). Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1969.

JRADE, Cathy Login. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition.* Austin: University of Texas Press, 1983.

JUNG, Carl. *Psychological Reflections. A New Anthology of His Writings, 1905-1961.* Ed. Yolanda Jacobi. Princeton: Princeton University Press, 1970.

KAPOS, Martha, Ed. «Introduction.» *The Impressionists and Their Legacy.* Nueva York: Barnes & Noble, 1995.

KELLNER, Douglas. *Critical Theory, Marxism and Modernity.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

KRONIK, John W. «Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo.» *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano.* Ed. Guillermo Carnero. Córdoba: Excma. Diputacion Provincial, 1987.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, Ed. *La edad de plata de la cultura española (1898-1936). Historia de España.* Vol. 39. Madrid: Espasa- Calpe, 1994.

MACHADO, Manuel. *La guerra literaria (1898-1914).* Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, 1913.

MALLARMÉ, Stéphane. «Poetry as Incantation.» *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature.* Eds. Richard Ellmann y Charles Feidelson, Jr. Nueva York: Oxford University Press, 1965.

«The Impressionists and Édouard Manet.»» *The Impressionists and Their Legacy.* Ed. Martha Kapos. Nueva York: Barnes & Noble, 1995. [Apareció en *Art Monthly Review,* septiembre de 1876.]

MAN, Paul de. «Literary History and Literary Modernity.» *Blindness & Insight.* Londres: Oxford University Press, 1971.

MARFANY, Joan Lluís. «Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 382 (1982): 82-124.

MARINELLO, Juan. «Sobre el Modernismo. Polémica y definición.» *Ensayos.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

MARTÍ, José. «Oscar Wilde.» *El modernismo visto por los modernistas.* Ed. Ricardo Gullón. Barcelona: Labor, 1980.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel. *La burguesía conservadora (1874-1931). Historia de España* Alfaguara. 4a. ed. Vol. 6. Madrid: Alfaguara, 1978.

MONGUIÓ, Luis. «Sobre la caracterización del modernismo.» *Estudios críticos sobre el modernismo.* Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968.

MORALES, Carlos Javier. *La poética de José Martí y su contexto.* Madrid: Verbum, 1994.

MORETIC, Yerko. «Acerca de las raices ideólogicas del modernismo hispanoamericano.» *Philologica Pragensia* 8.47 (1965): 227- 34.

MURGUÍA, M[anuel]. «Prólogo». *Corte de amor.* Ramón del Valle-Inclán. 6a. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1979.

NADAL OLLER, Jorge, Rosa ORTEGA CANADELL, J. VICENS VIVES y Mario HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA. *Historia social y económica de España y América.* 4a. ed. Vol. 5. Barcelona: Vicens-Vives, 1982.

ONIS, Federico de. «Sobre el concepto del modernismo.» *Estudios críticos sobre el modernismo.* Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968.

ORTEGA y GASSET, José. *La rebelión de las masas.* 17a. ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1966.

PACHECO, José Emilio, Ed. *Antología del Modernismo.* Vol.1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira.* México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.

La otra voz. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PEÑA, Pedro J. de la. *El feísmo modernista.* Madrid: Hiperión, 1989.

PÉREZ, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío.* Madrid: Orígenes, 1992.

PÉREZ PETIT, Víctor. *Los modernistas.* Montevideo, 1965.

PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina.* México: Siglo Veintiuno, 1976.

PHILLIPS, Allen. «Sobre la sinestesia en el modernismo hispánico.» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 60 (1984): 339- 84.

PICÓ, Josep. «Introducción.» *Modernidad y postmodernidad.* Madrid: Alianza, 1988.

PINO, José M. del. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia.* Amsterdam: Rodopi, 1995.

RAMA, Angel. *Rubén Darío y el modernismo.* Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

Las máscaras democráticas del modernismo. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.

RAVENEL, Jean. «M. Manet - Olympia.» *The Impressionists and Their Legacy.* Ed. Martha Kapos. Nueva York: Barnes & Noble, 1995. [Apareció en *L'Époque,* 7 de junio de 1865.]

RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* Nueva York: Methuen, 1983.

RISLEY, William R. «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán.» *Anales de la narrativa española contemporánea* 4 (1979): 45-90.

SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo XX.* 2a. ed. México: Antigua Librería Robredo, 1949.

SANTOS Zas, Margarita. «Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres.» Conferencia inédita dictada durante el Mid-America Conference on Hispanic Literature. Universidad de Colorado en Boulder. 13 de octubre de 1995.

SCHULMAN, Ivan A. «Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto.» *Nuevos asedios al Modernismo.* Ed. Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987.

SHARMAN, Adam. «Modernismo, positivismo y (des) herencia en el discurso de la historia literaria.» *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas.* Ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

SOBEJANO, Gonzalo. «Crisis de la Belleza modernista.» *Siglo XX/20th Century* 12 (1994): 5-23.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. *De «Sonata de otoño» al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán).* Londres: Tamesis, 1968.

STAMBAUGH, Joan. *Nietzsche's Thought of Eternal Return.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

SWEDENBORG, Emmanuel. *Heaven and Hell.* Nueva York, 1911.

TORTELLA Casares, GABRIEL, Casimiro Martí y Martí, José María JOVER ZAMORA, José Luis GARCÍA DELGADO y David RUIZ GONZÁLEZ. *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923).* 2a. ed. Vol. 8. Barcelona: Labor, 1981.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo.* 7a. ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1968.

"La hora de la resignación (el ocaso)." *Caras y caretas* (23 de septiembre de 1922).

VALERA, Juan . «Azul....» *Cartas americanas. Obras Completas.* Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1958.

VALLE-INCLÁN, Ramón. «Modernismo.» *La ilustración española y americana* (22 de febrero de 1902): 114.

«Prólogo» *Sombras de vida.* Melchor Almagro. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, [1903].

Corte de amor. 6a ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1979.

Jardín Umbrío. 5a. ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1979.

La lámpara maravillosa. 2a ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1960.

Ensayo inédito sobre Julio Romero de Torres. [Texto incompleto que consiste en las páginas 1 a 4, 15 a 20.]

«¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?» *España* 329 (15 de julio de 1922).

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. 3a. ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1975.

Sonata de otoño. Sonata de invierno. 6a. ed. Madrid: Espasa-Calpe/Colección Austral, 1969.

Obras Completas. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1971.

VALVERDE, José María. *La entrada en el siglo XX. Historia de la literatura universal.* Vol. 8. Barcelona: Planeta, 1986.

VARELA, Lorenzo. *Charles Baudelaire.* Buenos Aires: Poseidón, 1943.

VILANOVA, Antonio. «El tradicionalismo anticastizo, universal y cosmopolita, de las *Sonatas* de Valle-Inclán.» *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna.* Eds. Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill y Roberto G. Sánchez. Madison: Department of Spanish and Portuguese, University of Wisconsin-Madison, 1981.

VILLANUEVA, Darío. «La nueva sociología literaria.» *Saber Leer* 66 (1993): 4-5.

WALLIS, Brian. «What is Wrong With this Picture? An Introduction.» *Art After Modernism: Rethinking Representation.* Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

WELLEK, René. «The Term and Concept of Symbolism in Literary History.» *Discriminations: Further Concepts of Criticism.* New Haven: Yale University Press, 1970.

«What is Symbolism?» *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages.* Ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.

WILDE, Oscar. «Autocrítica.» *Sus mejores páginas.* Ed. Ramón Gómez de la Serna. Trad. Julio Gómez de la Serna.Buenos Aires: Poseidón, 1944.

WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism.* Londres: Verso, 1989.

EL PARATEXTO EN LAS NOVELAS CORTAS DE VALLE-INCLÁN

Eliane Lavaud-Fage
Université de Bourgogne

Las novelas cortas de Valle-Inclán han sido muy estudiadas ya, por lo tanto me dedicaré hoy a analizar uno de sus aspectos poco trabajado hasta la fecha, por no decir nunca trabajado: el paratexto. Me ocuparé de las novelas cortas que entran en el período que es tema de este coloquio, es decir de *Femeninas* (1895), *Epitalamio* (1897), *Corte de amor* (1903) y de las sucesivas publicaciones, bajo varios títulos, de aquellas obras primerizas o de parte de ellas. Siguiendo el enfoque indicado me interesaré pues por los títulos, los prefacios y las dedicatorias o sea por lo que Genette llama muy acertadamente los umbrales del texto[1].

Recordemos en seguida que los dos títulos *Femeninas* y *Epitalamio* no volvieron a aparecer después de la primera edición en librería, pero que los textos que integran estas dos obras entraron a formar parte de otras compilaciones como son *Historias perversas* (1907), *Cofre de sándalo* (1909), *Historias de amor* (1909) e incluso *Flores de almendro* (1936)[2]. En cambio, *Corte de amor* se volvió a editar varias veces con el mismo título (1903, 1908, 1914, 1922), aunque con un contenido textual distinto en la última edición. Esto para aclarar que, interesándome por *Femeninas, Epitalamio* y *Corte de amor,* hable también de *Historias perversas, Cofre de sándalo* e *Historias de amor.*

Lo primero que se nos ofrece a la vista en la cubierta y la portada de un libro es el nombre del autor y así es de los libros de Valle como de los otros. Del

1 Gérard Genette, Seuils, Paris: Seuil, 1987, 389 p.

2 No se estudiará aquí esta recopilación por ser póstuma y sobre todo muy variopinta.

nombre del autor que, por supuesto, forma parte del paratexto, podemos decir dos cosas: la primera es que el autor de *Femeninas* siempre firmó con nombre y apellido, descartando toda clase de seudónimos y la segunda es que lo dicho no es del todo verdad ... En efecto todos sabemos que transformó su apellido de Valle Peña en Valle-Inclán (Ramón del Valle-Inclán), recuperando un apellido conocido de una rama lateral de su familia, hecho que, de alguna forma, tiene que ver con el sobrenombre que, entre todas las artes, prosperó en literatura, y varias veces precisamente con este procedimiento. Desde luego podemos apuntar que este nuevo apellido sirvió tanto al hombre privado como al hombre público, sin embargo el hecho en sí se asemeja al uso de seudónimo, lo cual deja traslucir ya cierta afición a la máscara, al mismo tiempo que el goce de la invención, de la metamorfosis y la sonoridad verbal así como cierto fetichismo onomástico. Ahora que saber cambiar acertadamente su nombre es ya un logro poético. "El que sabe cambiar de nombre, sabe escribir", decía Genette...[3]. Entendámoslo por lo que es: una *boutade,* pero se sabe que detrás de las *boutades* siempre hay algo de verdad. Para seguir el estudio de los elementos del paratexto vamos a analizar los títulos, luego los prefacios, para terminar con las dedicatorias[4].

Pasemos, pues, a los títulos y dígamos en seguida que los títulos valleinclanianos que nos ocupan hoy son de los más clásicos. Constan de un sustantivo solo *(Epitalamio),* de un adjetivo con valor de sustantivo *(Femeninas),* de un sustantivo seguido por un epíteto *(Historias perversas)* o de un sustantivo con un complemento nominal que lo particulariza *(Corte de amor, Cofre de sándalo, Historias de amor)* que es la forma más frecuente. Ninguno de los volúmenes lleva el artículo definido ante su título, con lo cual la atención del lector no está dirigida hacia cierta pre-información o hacia cierto particularismo. Al revés de lo que se suele practicar, ningún volumen en Valle-Inclán lleva como título el de una de las novelas cortas que encierra; una recopilación siempre luce título propio. Los volúmenes encubren más o menos su naturaleza antológica: nunca se anuncia claramente que se trata de una reunión de novelas cortas. Sin embargo el frecuente uso del plural *(Femeninas, Historias)* que algo revela de la pluralidad del contenido o el empleo de palabras en singular pero con sentido plural en el subtítulo (Florilegio) alude implícitamente a una pluralidad de relatos.

Los títulos de las novelas cortas de Valle son elípticos (como casi todos los títulos) y de estilo nominal, sin que entren en ellos elementos verbales, lo que tiene como consecuencia que se mantienen fuera del alcance del tiempo y del modo. De ahí precisamente saca su fuerza el título: impone como una evidencia lo que afirma. Efectivamente, aparte de abrir el texto e instituirse como su punto natural

3 *Op. cit.,* p. 53

4 No hablaré de la contracubierta ya que ninguno de los libros de Valle-Inclán que abarca este estudio lleva texto en esta página.

de partida, constituye un dato de cierta autoridad; es ya una clave interpretativa del texto que sigue. Por lo tanto estará en constante relación con el texto desde la primera hasta la última línea. Título y texto mantienen una relación dialéctica: el título dirige la lectura del texto que a su vez determina el sentido exacto del título. Un título por su propio carácter elíptico es a la fuerza ambiguo y la ambigüedad es funcional, sobre todo en Valle-Inclán: despierta el interés y la curiosidad. No es raro en Valle-Inclán que el contenido de los textos desmienta los títulos o los subtítulos *(Florilegio de honestas y nobles damas),* lo que constituye una modalidad irónica. Crean una espera en el lector que recibe una contestación que no siempre es la aguardada. No es infrecuente que los títulos consten de tres partes: título, subtítulo e indicación genérica, pero es bastante corriente que la última parte se integre a la segunda y es lo que siempre pasa en las obras de Valle-Inclán que hoy nos interesan. En ellas, la indicación genérica no forma nunca un elemento paratextual autónomo (como es el caso de Hemingway: *Le vieil homme et la mer.* Roman o el de Eduardo Mendoza: *La isla inaudita.* Novela), sino que invade con mayor o menor fuerza el título o el subtítulo y, a veces, de cierto modo lo subvierte. *Seis historias amorosas, Historia de amor,* dejan que asome el género en el subtítulo o en el mismo título como *Historias perversas, Historias de amor* donde con sólo mirar el libro se sabe que encierra relatos ficticios que hablan de perversidad o de amor. Notemos de paso que aquí ya asoma una tendencia permanente en Valle-Inclán: el uso de conceptos genéricos poco precisos (Historias) o de otros —precisos— que incluso, andando el tiempo, llegarán a estar en discordancia total con el texto (*El terno del difunto.* Novela). El título funciona a veces como una cita, es un elemento de intertextualidad (que en este caso podríamos llamar intertitularidad) como en *Cofre de sándalo,* cita prácticamente íntegra —sólo falta el artículo— del libro de Charles Cros *Le coffret de santal.* El mero título establece de entrada para el lector culto un diálogo con aquel personaje fuera de lo común, destacado miembro de la bohemia parisina, amigo de Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Rimbaud, miembro de unos grupos estrafalarios como los *zutistes,* los *phalanstériens* de Montmartre y de la peña del Chat noir que no fue ni parnasiano, ni simbolista, ni decadente pero que encarna una sutil mezcla de aquellas escuelas literarias, definición que podríamos aplicar a la estética modernista en general y a la del primer Valle en particular. Y, más allá del autor, mantiene un diálogo entre las novelas cortas de la recopilación y los poemas saturados de ironía, de humorismo, de sensualidad y de refinamiento del volúmen de Charles Cros cuya obra completa acababa de publicar su hijo en 1908, es decir un año antes de que apareciera en librería *Cofre de sándalo*[5]. Así que, a partir de los títulos, ya podemos relacionar el libro con un cierto entorno histórico, social y cultural sea a través de

5 *Le coffret de santal* se publicó primero en 1873, pero a la muerte de Charles Cros (1888) la mayor parte de su obra quedaba sin editar y su hijo Guy llevó a cabo la edición completa de la obra literaria de su padre en 1908 bajo el título de *Le collier de griffes.*

la clara intertitularidad, sea a partir de resonancias más esfumadas pero sugerentes como son en Valle-Inclán todas las que hacen referencia a una modalidad femenina, muy de moda en el París finisecular[6].

Si pasamos ahora a los prólogos, vemos que sólo tres volúmenes de novelas cortas de Valle-Inclán se presentan al público desprovistos de prólogo y son *Epitalamio* (1897), *Corte de amor* en su primera edición en 1903 e *Historias de amor* que publicó la editorial Garnier de París en 1909. Los demás volúmenes de novelas cortas se abren sobre uno de los dos textos liminares que marcan los albores literarios de Valle-Inclán: uno alógrafo, el de Manuel Murguía y el otro del propio don Ramón.

Manuel Murguía escribió para *Femeninas* un prólogo que firmó en Coruña en noviembre de 1894 y que se publicó en el *Diario de Pontevedra* el 22 de noviembre del mismo año cuando el volumen sólo salió en librería en marzo del año siguiente. Lo escribió a petición de Valle-Inclán[7], pero tuvo la delicadeza —que no siempre tienen todos los prologuistas— de no sacarlo a relucir.

Este prólogo asume la doble misión que le toca desempeñar a este tipo de texto, es decir un papel a la vez de información y de garantía. La función informativa es tanto más importante cuanto que se trata de la primera obra editada del autor. Así que le toca al prologuista presentar al escritor al mismo tiempo que comentar la obra. Del escritor recalca la juventud, la raza gallega y la familia en cuanto es hijo de un íntimo amigo, recién fallecido, del que firma el prefacio, íntimo amigo y también poeta en sus horas de soledad. En cuanto a la obra, Manuel Murguía insiste acertadamente en lo original, lo novedoso de la escritura narrativa en la estructura de la frase y en la exacta proporción entre lo dicho y lo callado, fuente de emoción prolongada y personal para cada lector. Además se pueden leer unas líneas en este prólogo que no pueden pasarse por alto en tanto crean un notable desconcierto entre los lectores de hoy y acaso también entre los de ayer. Son las que se dedican a situar *Femeninas* dentro de las corrientes literarias. Claramente Murguía encaja las *seis historias amorosas* dentro de la novela experimental con sus documentos humanos, cuidando el autor del prólogo de dejar bien claro que son conceptos que pide prestados a Zola merced a la cursiva usada para "documentos humanos", "experimentación" y "por experiencia". Ahora que, a con-

6 Ver las novelas de Octave Uzanne muy conocido de los contertulios de la Casa del arco, por ejemplo (*Son altesse la femme,* 1885; *La Française du siècle,* 1886; *La femme à Paris,* 1894; *Feminies,* 1896 entre otros muchos títulos) o las litografías y pinturas de un Toulouse-Lautrec por no citar más que ellos.

7 Valle-Inclán se lo había pedido en una carta escrita en Veracruz el 2 de marzo de 1893 que reproduce Juan Naya en el *Boletín de la Real Academia Gallega,* La Coruña, XXIX, nov. 1959.

tinuación, las llama "confesiones" y las tilda de románticas[8]... ¿De dónde provenía tal amalgama? ¿De una falta de lucidez de Murguía en cuanto a la esencia del modernismo en cuyo caso sería mejor historiador y mejor ideólogo que crítico literario ya que la parte informativa de un prólogo tiene mucho que ver con la crítica literaria? ¿Existiría todavía en el Valle-Inclán de entonces unos resabios de tipo naturalista o se manifestaría ya esta tendencia al sincretismo según la lectura que se ha podido hacer de *Flor de santidad*[9]? ¿Cómo recibiría el lector de 1895 este tipo de información? Al mismo tiempo Murguía defiende prolijosa y algo ingenuamente la tesis de la realidad autobiográfica estableciendo una total equiparación entre lo contado y lo vivido por el autor.

En cuanto a la función de garantía, otorgada por una persona de méritos reconocidos al prologar una obra ajena, es seguramente la más importante y se hace patente ya desde la portada en el caso que nos ocupa. El nombre de Manuel Murguía, impreso exactamente en medio de la portada, en capitales tan grandes como las usadas para el nombre del propio autor, en letras más espaciadas además, resalta aún más a la vista del posible comprador que el de Ramón del Valle-Inclán. A lo largo de sus catorce paginas numeradas con números romanos y sin otro título que "Prólogo", Manuel Murguía le garantiza al futuro lector de *Femeninas* un placer de lectura debido tanto a la temática como a la elegancia y armonía formal. Si el género literario al que pertenecen estas *historias amorosas* —Murguía las llama "cuentos"— suscita en el historiador gallego cierta reserva, los relatos valleinclanianos sólo por sus cortas dimensiones se parecen a los que "da con tan desdichada prodigalidad el actual momento literario"[10]. "Son como pequeños poemas, breves, alados, llenos de sentimiento; cosas de hombres y mujeres que [...] sólo tienen vida, fuerza y relieve, cuando filtran como quien dice a través de un alma de poeta"[11], frase que es, seguramente, la más conocida y la más citada del prólogo y una de las más acertadas. Sin embargo, el aval no es absoluto. En la primera página del prólogo el eventual comprador percibe ya una reserva evidente: "Con él (el libro) gozamos de un placer ya que no raro, al menos no muy común..."[12]. En cuanto a la frase, si es la suya una gracia femenil, casi serpentina, "hace del autor [...] un prosista que no necesita más que castigar su estilo, para ser un gran prosista"[13].

---

8 "... se comprende que el autor de Femeninas, habiendo reunido sus documentos humanos —los lances que nos cuenta y las heroinas que nos presenta, sean lo que se dice producto de la experimentación ..." y un poco más adelante: " ... cuando Octavia le hizo ver por experiencia, cuan difícilmente llena un hombre solo el corazón de una mujer..."

9 Véase en este mismo congreso la ponencia de Dru Dougherty.

10 *Femeninas (Seis historias amorosas),* prólogo de Manuel Murguía, Pontevedra: Imp. de A. Landín, 1895, p. XIX.

11 *Ibid.*

12 P. IX.

13 P. XII.

Pero, aparte de las dos funciones clásicas del prólogo alógrafo arriba analizadas, estas introducciones a veces se salen algo del objeto de su discurso para evocar alguna causa más vasta y más amada y es el caso del prólogo de Murguía. Proclama en efecto que si el autor de *Femeninas* es lo que es y escribe como escribe lo debe a su tierra natal y a su familia. Y la última parte del ensayo está totalmente dedicada al padre de Valle-Inclán, poeta a sus horas y amigo de Murguía. Además prácticamente en todas las páginas vuelve la alabanza de Galicia y de la raza celta, eco evidente del panceltismo del hombre a quien más adelante se había de llamar el Patriarca de la "Cova céltica"[14]. Así que, tanto como una presentación del primer libro de don Ramón, el prólogo de Murguía es una manifestación de amistad para con un amigo fallecido y más que nada un himno a la tierra gallega que hubiera estado más acorde con cualquier edición de los *"Jardines"* que con *Femeninas,* expresion del decadentismo y eco del cosmopolitismo europeo. Bien es verdad que el modernismo lo entendía mucho mejor el grupo que en Pontevedra se reunía alrededor de los hermanos Murúais que los que en Coruña rodeaban a Murguía. Las divergencias tanto literarias como ideológicas desembocaron en una polémica entre Jesús Muruáis y Manuel Murguía y uno puede pensar que la reivindicación del celtismo de Valle-Inclán por el esposo de Rosalía no es gratuita.

Después de *Femeninas,* este prólogo encabeza otras tres ediciones de novelas cortas: *Historias perversas* (1907), *Cofre de sándalo* (1909) y *Corte de amor* (1922), volúmenes todos que integran total o parcialmente los textos de *Femeninas* que nunca se volverá a publicar en vida del autor con este título. En la portada[15] de *Historias perversas* se anuncia, con la misma presentación que la de *Femeninas,* el prólogo de Manuel Murguía. En cuanto al prefacio mismo, si se exceptúa la fecha de escritura que desaparece, el texto es exactamente el que encabezaba *Femeninas* en 1895. Réplica exacta hasta la aberración ya que el eventual lector de *Historias perversas* tiene ante los ojos un texto liminar cuya función es llevarle a comprar y a leer el volumen y paradójicamente el texto introductivo que tiene ante los ojos se dedica a alabarle otro título. Ahí puede leer en efecto que "*Femeninas* sería un libro moderno, hijo de la hora actual..."[16]. De *Historias perversas* no se le dice ni una palabra. ¡Aberración inconcebible que contradice totalmente la función literaria y socioeconómica del paratexto!

En 1909 vuelve a aparecer el prólogo de Murguía para encabezar *Cofre de sándalo.* En esta nueva publicación se aprecian unas cuantas variantes, las unas en cuanto a la presentación de material, las otras textuales. Desde el punto de vista

14 En realidad la librería de Carré Aldao en Coruña.

15 O, por lo menos, en su portada interior porque no me fue posible consultar una edición sin encuadernar.

16 *Historias perversas,* prólogo de Manuel Murguía, Barcelona: Maucci, 1907, p. 11-12.

material existe una diferencia importante y es que el prólogo ya no se anuncia en la portada en la que sólo aparece el nombre del autor del libro al lado del título del mismo. O sea que el aval que se le pide al prologuista es infinitamente menor que en 1895. Y es normal que sea así ya que el tiempo pasó y el autor del libro en el ámbito literario madrileño es ya más conocido e incluso más reconocido que el viejo maestro coruñés. En cuanto al texto, se suprimieron la fecha de escritura y toda alusión a *Femeninas,* que era lo menos que se podía hacer. Pero existen otros cambios. Desaparece, ya lo hemos dicho, toda alusión a *Femeninas* sustituyéndose el título anterior por "este libro", "estas páginas", sin que nunca aparezca tampoco el título *Cofre de sándalo* como si no se quisiera particularizar demasiado, acaso por no incurrir otra vez en el fallo que subrayamos en el caso de *Historias perversas*. Además, hecho interesante, desaparece todo el trozo relacionado a la novela experimental. Dicho esto, uno se pregunta qué impacto podía tener, en un libro publicado en Madrid en 1909, un prólogo de Murguía para un Valle-Inclán ya autor conocido... Más que nada en este caso la reaparición del prefacio parece un cierto gesto de piedad casi filial y acaso tiene algo que ver con la preparación de la antología que sale al año siguiente en la Biblioteca de autores gallegos bajo el título de *Las mieles del rosal.* En 1922, en *Corte de amor,* vuelve a aparecer el prólogo de Murguía, con el lugar de escritura (La Coruña) y una fecha (mayo 1894) que curiosamente es anterior de seis meses a la fecha indicada en *Femeninas* y corroborada por la publicación en la prensa. Este prefacio, que repite en sustancia el que apareció en 1909 aunque con correcciones y cortes[17], está introducido por una nota de Valle-Inclán que lo sitúa en su trayectoria literaria y en su vida: "En este libro están recogidas aquellas novelas breves de mis albores literarios, hace más de un cuarto de siglo, cuando amé la gloria. El viejo maestro con quien solía pasear en las tardes del invierno compostelano, escribió entonces las páginas liminares que aquí reproduzco y que por primera vez aparecieron en un libro de cuyo nombre no quiero acordarme". En este último caso, más aún que en el anterior, la presencia del prólogo es un homenaje a Murguía y no la búsqueda por parte de Valle-Inclán de un texto que avale el suyo. Nos encontramos aquí en el caso de un prólogo que ha perdido totalmente sus acostumbradas funciones y actúa al revés de lo normal es decir cuya presencia redunda en beneficio del prologuista y no del prologado.

Vamos a interesarnos ahora por el otro prólogo de los albores literarios de Valle-Inclán. Autógrafo esta vez, firmado e incluso fechado[18], encabeza dos ediciones sucesivas de *Corte de amor,* la de 1908 y la de 1914[19]. La edición de 1908 es la segunda de esta antología y cuenta pues con un prólogo que Valle-Inclán ya

17 Ciertos críticos comentan que fueron hechos seguramente por el propio Valle-Inclán. Hasta hoy nada permite asegurarlo en la medida en que hasta el final de su vida (1923) Murguía siguió escribiendo y publicando.

18 Firmado V. I. y fechado "Aranjuez, Agosto, 1903" en la edición de 1914.

19 Una primera edición de *Corte de amor* se había publicado en 1903 sin prefacio.

había publicado dos veces: bajo la forma de un artículo titulado "Modernismo"aparecido en *La ilustración española y americana* el 22 de febrero de 1902 y, con ligeras variantes, como prefacio a un libro de novelas cortas de Melchor Almagro San Martín, *Sombras de vida,* en 1903. Este tipo de reciclaje o sea el que un ensayo autónomo originalmente se use después como prólogo no es nada sorprendente: Rousseau, Chateaubriand o Tostoï lo hicieron antes que Valle-Inclán. Este prólogo lleva un título: "Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro", revelador del tipo de aclaraciones que contiene —van a ser de carácter estético— y de la distancia temporal que media entre la escritura de los relatos y la publicación del prefacio. No olvidemos que se añade a la segunda edición, momento canónico para introducir un prólogo del que carecía la primera edición. Si un prólogo autógrafo para una primera edición es una forma de *captatio benevolentiae* destinada a valorar el texto para que lo lea una amplia gama de lectores y que lo lea bien, el prólogo agregado a una segunda edición suele ser una contestación a las reacciones de la crítica y es exactamente la función desempeñada por el de *Corte de amor.* La prensa de la época se hace eco de estas reacciones. En *Gedeón* Navarro Ledesma publica una despiadada reseña de *Corte de amor* (3-IV-1903) a la que Valle-Inclán contesta, también desde las columnas de la prensa madrileña, tres días más tarde saliendo por primera vez en defensa de sus propias obras. Es el artículo "Una lección" publicado en *El globo* el 6 de abril de 1903[20]. Más adelante, Valle-Inclán decide responder prologando el libro atacado. La "Breve noticia" efectivamente se presenta como un manifiesto de tono claramente polémico contra los literatos consagrados de entonces (Echegaray, Grilo), contra la crítica tosca y grosera (tiene una sensibilidad de jayanes), contra la cursilería y la necedad de unos directores de revistas literarias o de periódicos (rastacueros, pobres diablos, necios presumidos y pedantes) que rechazaron los relatos que integran el libro. Implícitamente, en contra de la crítica incapaz de valorar lo nuevo, el autor acude al público al que expone en primera persona su método y sus intenciones y, más allá de su caso personal y del presente libro, una defensa apasionada de la estética modernista. La defensa pasa por la explicación y la definición: el modernismo es un momento como otros de la gran marcha hacia adelante del arte. Los modernistas respetan los valores literarios del pasado, pero se niegan a copiarlos. Buscan un estilo propio y lo fundamentan en la multiplicación y el refinamiento de las sensaciones, única originalidad posible. Y sigue una explicación del modernismo y de sus raíces. Son unos conceptos que Valle-Inclán ha manejado en su artículo "Modernismo", pero curiosamente el hecho de transportarlos a un prólogo modifica nuestra lectura. En el ensayo publicado en la prensa madrileña esta parte aparecía como lo sustancioso del artículo, como una riqueza argumentativa original que distinguía este texto de lo demás de la crítica modernista bastante

20 Es una sátira mordaz en contra del crítico de *Gedeón:* "La vanidad de este pobre hombre no conoce límite. Ha dado en la flor de creerse crítico. ¿Pero ese infeliz pensará que yo escribo para que él me entienda?"

pobre en general. Al pasar de una columna de prensa a un prólogo autógrafo, cobra un acento algo distinto. Desempeña el papel de pararrayo: el autor se ampara en grandes nombres de ayer y de hoy de la literatura europea (española, francesa e italiana). La dialéctica es la siguiente: si lo hicieron otros antes que ya son famosos ¿cómo se nos va a negar el mismo derecho? Gracián fue más extravagante de lo que son los modernistas y como prueba se lleva a cabo un análisis del poema *Las selvas del año*. Los autores franceses como Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Ghil buscaron el refinamiento, la correspondencia entre las sensaciones y el milagro musical del verbo, búsqueda que fue igualmente la de un Carducci o de un d'Annunzio. Todos los nombres mencionados son los de literatos ilustres que, por su fama, avalan de cierto modo la validez de la experiencia modernista. Al mismo tiempo, está claro que tales alusiones establecen una selección entre los posibles lectores: el prólogo se dirige a los lectores cultos. Ahora bien, para estos lectores cultos, peca precisamente esta parte de inexactitud e incluso parece ser que Valle-Inclán amontonó aquí los errores. El poema *Las selvas del año* no es de Gracián sino de un poeta aragonés de principios del XVII, Matías Genovés bastante menos famoso que Don Baltasar[21]. Tampoco es de Renato Ghil el verso citado por Valle[22] sino que constituye el primer verso del segundo cuarteto de un soneto sobre las vocales de Vigié-Lecoq. El conocido verso de Rimbaud sobre el color de las vocales se menciona de forma errónea y la estrofa de Baudelaire, que pertenece al célebre soneto *Correspondencias,* está tan alterada que no se entendería de no conocer el original francés[23]. Así que esta parte en lugar de ser el baluarte indestructible detrás del cual se parapetarían las tropas modernistas es, en realidad, para los lectores cultos la más floja del prólogo. Este prefacio autógrafo con ligeras variantes, se repetirá en la edición de 1914, pero desaparece en la de 1922 a favor del prefacio escrito por Murguía en 1894,

Siempre a propósito de este prefacio autógrafo, conviene indicar que es un prólogo asuntivo en el sentido en que, en él, el autor siempre asume y aquí incluso reivindica altamente la responsabilidad del texto que sigue. No siempre es así en Valle-Inclán. Recordemos el prólogo de *Jardín umbrío* y más generalmente de los libros de cuentos donde la responsabilidad primera del texto se atribuye a Micaela la galana. Tengamos presente el pequeño prefacio que encabeza "La feria de Sancti Spiritus", uno de los pre-textos de *Sonata de estío,* antecedente de la feria de Grijalba, en la revista *Apuntes:* "Mi antiguo compañero Andrés Hidalgo murió en Méjico completamente olvidado: Su caballerango —un negro, poeta y tañedor de guitarra— me envió las cuartillas de Tierra Caliente: Aquel libro que su pobre

21 Hay que reconocer, a descargo de don Ramón, que a principios del siglo XX, era frecuente la atribución.

22 "A claironne vainqueur en rouge flamboiement".

23 Para más precisiones, véase nuestro estudio: "Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du modernisme", *Bulletin hispanique,* Bordeaux, LXXVI, n° 3-4, juil. -déc. 1974, p. 353-375.

señor escribía y me confiaba al morir..."[24]. No olvidemos por fin la "Nota" preliminar de las *Sonatas* que atribuye el texto de las Memorias al viejo marqués de Bradomín (¿acaso sea la "hidalguía" contenida en el apellido del seudo primer autor —Andrés Hidalgo— la que más adelante cuajó en marquesado?...). En los tres textos citados es divertido ver cómo un paratexto (el prólogo) viene a corregir otro paratexto (el nombre del autor que llevan cubierta y portada), dejando al lector que decida en qué hay que creer. Dicho esto, en las novelas cortas no hay ningún prólogo denegativo y, por lo tanto, ningún juego entre los diversos elementos del paratexto.

Pasemos ahora a otro elemento del paratexto y examinemos las dedicatorias que encabezan las novelas cortas de Valle-Inclán. Tanto *Femeninas* como *Epitalamio* y las tres primeras ediciones de *Corte de amor* ostentan una dedicatoria. Ni *Historias perversas,* ni *Cofre de sándalo,* ni *Historias de amor* la tienen. Al revés de lo que pasa con los prólogos, una dedicatoria no sirve más que para un título. A finales del XIX y principios del XX, la dedicatoria no tiene ya el papel tan claramente económico que tuvo en los siglos anteriores con el sistema del mecenazgo. Sin embargo algo queda en tanto en cuanto la dedicatoria funciona como una especie de garantía moral, o intelectual si se prefiere, que el propio autor busca para su obra. Es efectivamente bastante raro que la dedicatoria sea de tipo privado, es decir que se dedique un libro a una persona desconocida del público o que no aparezca ningún nombre en la dedicatoria. Este último caso se da sin embargo en Valle-Inclán, aunque no en las novelas cortas. Recordemos las dos dedicatorias misteriosas: "Para una muy amada hija espiritual"[25], "Para unos ojos tristes y aterciopelados"[26], dedicatorias eminentemente privadas, juego de amor y misterio. En general, la dedicatoria tiene un destinatario de apellido conocido con el que el autor manifiesta, al escribir su nombre al frente de su obra, que mantiene con él una relación de tipo intelectual, artístico, político u otro. Además, a lo largo de los siglos, las dedicatorias tienden a acortarse, consecuencia de la desaparición del mecenazgo que daba lugar a verdaderas epístolas dedicatorias. La dedicatoria moderna suele constar de una o dos líneas, las más breves, o de unos renglones, a veces hasta una página o dos, las más largas. La más escueta de las que encabezan los volúmenes de novelas cortas de Valle-Inclán es la de *Epitalamio,* obra dedicada a Jesús Muruáis en estos términos: "Para mi maestro y amigo Jesús Muruáis. R. del Valle-Inclán"[27], homenaje de discípulo para el dueño

24 Número de enero de 1897. De paso notemos que es la primera vez que se explica el subtítulo de "La niña Chole" (Del libro Impresiones de Tierra caliente, por Andrés Hidalgo).

25 *Flor de santidad: Historia milenaria,* Madrid: Imp. A. Marzo, 1904.

26 *Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín,* Madrid: Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Mus., 1905. Jaime del Valle-Inclán pensaba que la destinataria probablemente había sido su madre Josefina Blanco.

27 Veamos sobre el mismo patrón: "A Jacinto Benavente en prenda de amistad. Valle-Inclán" (*Cenizas,* 1899), "A Don Armando Palacio Valdés. Homenaje de admiración. Valle-Inclán" (*Sonata de*

de la Casa del Arco, pero también reivindicación de una amistad que puede, de cierto modo, amparar la segunda obra publicada del literato novel que es entonces Valle-Inclán. Un poco más larga es la que encabeza *Femeninas,* libro dedicado a Pedro Seoane, el futuro diputado conservador de Cambados: "A Pedro Seoane (ocupa una línea entera) ¡ Cuánto tiempo que ni nos vemos ni nos escribimos, mi querido Seoane! Apesar (sic) de este aparente olvido, si hoy, cual en aquellos días de locuras quijotescas volviese a necesitar de un amigo —un hombre, era la palabra que nosotros empleábamos entonces— el corazón guiaríame como siempre a tú (sic) puerta. Aunque con algunas canas de más, estoy seguro que volveríamos a ser los antiguos camaradas que tantas veces bebieron juntos en el vaso de la fraternidad estudiantil. Por eso, mi querido Pedro Seoane, al dedicarte este libro, —el primero que escribo—, me siento alegre, como el padre que al bautizar su primogénito, puede ponerle un nombre bien amado. ¡Es tan dulce, en medio del pesimismo que la ciencia de la vida exprime poco a poco en el alma, tener un amigo, y saberlo!... Ramón del Valle-Inclán. Villanueva de Arosa, 20 de Abril de 1894". La amistad que se remonta a los años estudiantiles en Santiago es motivo de la dedicatoria que hace hincapié en una cierta complicidad linguística aducida a modo de sésamo. En cuanto a la tercera dedicatoria que nos interesa hoy, la que encabeza las tres primeras ediciones de *Corte de amor,* la que más veces se repite, ofrenda el volumen a José Ortega Munilla: "Gentiles damas de la Corte de amor: Rosa, Eulalia, Augusta llevad mi homenaje de admiración y afecto al amable narrador de *La cigarra*". Notemos que falta la cuarta dama de esta *Corte de amor,* o sea Beatriz cuyo nombre sólo será integrado a la dedicatoria en la segunda edición. Esta dedicatoria, de un literato a otro, presentado como tal, es el tipo mismo de la dedicatoria moderna entre colegas capaces de apreciar el mensaje. El nombre de Ortega Munilla no se cita; sólo está presente a través de uno de sus libros: *La cigarra.* Vimos que las dedicatorias solían ser más largas en los siglos pasados, presentándose bajo la forma de epístolas dedicatorias. Desde este punto de vista el caso de *Corte de amor* es particularmente interesante en la medida en que la dedicatoria está seguida por un largo prólogo autógrafo que se termina como la serpiente que se muerde la cola, es decir con una vuelta a la dedicatoria. En efecto, después de exponer la mala suerte que tuvieron sus novelas cortas a la hora de publicarlas, Valle-Inclán termina así su prólogo: "Salvóse "Eulalia" porque aquella hoja de *Los lunes de El Imparcial,* cuando la dirigió D. José Ortega Munilla, fue algo desusado en esta tierra. Yo encontré allí una hospitalidad que no hallé en parte alguna, ni entonces que comenzaba mi vida literaria, ni tampoco después. Don José Ortega Munilla, a mí y a otros muchos que comenzaron conmigo, fue el único que en aquellos tiempos nos tendió una mano generosa, cordial, amical." Es decir que, al final del prólogo se entiende el porqué de la dedicatoria, el vínculo entre la obra

otoño. Memorias del Marqués de Bradomín, 1902), "A Rubén Darío: con toda mi admiración y mi amistad. Valle-Inclán" (*Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín,* 1906), siendo la más breve "A María Guerrero" (*Voces de gesta. Tragedia pastoril,* 1911).

y el destinatario de la dedicatoria así como la relación del autor con Ortega Munilla. O sea que este prólogo es ambivalente, mitad prólogo, mitad epístola dedicatoria al modo antiguo, lo que explica su desaparición a la muerte de Ortega Munilla[28]. De todas formas, la dedicatoria es, en sí, algo ambiguo: está destinada a la persona citada en ella, pero al mismo tiempo es pública y tiene como testigo y lector todo el público que, a través de ella, sabe —porque se lo dicen— que el autor tiene suficiente relación con Fulano como para dedicarle un libro. Es una forma de exhibir en provecho de la obra una relación con alguien conocido.

Andando el tiempo, Valle-Inclán usa cada vez menos la dedicatoria y el prólogo: ya no los necesita desde luego. Sirva este rápido esbozo sobre el paratexto en las novelas cortas del fin de siglo para subrayar la gran independencia de Valle-Inclán y la fidelidad de su afecto para con sus amigos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

28 Y la reaparición en 1922 (año en que fallece Ortega Munilla) del prólogo de Murguía escrito para *Femeninas*.

EL HORIZONTE MODERNISTA: *FEMENINAS* DE VALLE-INCLÁN Y LA ESTÉTICA PARDOBAZANIANA DE FIN DE SIGLO

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela

Es tradicional la disociación entre la estética de los escritores de la Restauración, calificada de realista-naturalista, y la que enarbola el autor de *Femeninas*[1]. Ni Valle ni muchos de los escritores adscritos al realismo fueron totalmente ajenos a ese divorcio que desde un principio sirvió para delimitar de modo artificioso talantes y obras que no carecen de puntos en común. El profesor Iglesias Feijoo ha estudiado la ausencia de una animadversión largo tiempo establecida a raíz de la frase que pronuncia uno de los Epígonos del Parnaso Modernista en *Luces de Bohemia*[2].

1 Ramón J. SENDER rebate la idea de que *Los Pazos de Ulloa* sea cuna de la serie de las *Comedias bárbaras:* "la influencia no pasa de una sugestión temática (...). Hablar de paralelos entre Valle-Inclán y la Pardo Bazán es arbitrario y sin base. La condesa es una mujer de análisis, de lenta gestación, de exposición minuciosa, de formación y articulación progresiva de su mundo psicológico y moral. Valle-Inclán es un hombre de síntesis. Un gesto, una palabra, una frase de don Juan Manuel o de cualquiera de sus descendientes (...), tiene cristalizada toda la sustancia emotiva que la condesa arrastra y esparce morosamente a lo largo de cien páginas. (...) La intención de Valle-Inclán (...) es una intención lírica. La de la condesa es psicológica, moral y social. Es suasoria y se dirige sólo a nuestra razón" (*Valle-Inclán o la dificultad de la tragedia,* Madrid, Gredos, 1965, pp. 18-19).

2 En la Escena IV, exclama Dorio de Gadex: "Precisamente ahora está vacante el sillón de Don Benito el Garbancero", en clara alusión a Galdós (Madrid, Espasa-Calpe, 1981[13], p. 41). Según advierte RUBIA BARCIA, la expresión "inmenso garbanzal", aplicada a Madrid y a la vida intelectual española en general, es de doña Emilia y aparece varias veces en *La Quimera*. Unamuno la repetirá sin mencionar su procedencia (Cfr. "La Pardo Bazán y Unamuno", [1960], *Memoria de España (Pasado y futuro en prosas de amor y fe),* I, Valencia, Pre-textos, 1989, p. 216).

Sin duda era difícil —faltos de la necesaria perspectiva que da el tiempo— que los miembros de la llamada "Generación del 68" poseyesen una visión cabal de los nuevos valores. Pero también, a la recíproca, los escritores que sucedían a aquéllos que, como *Clarín,* Galdós, Pereda o Pardo Bazán habían elevado a la novela al rango de los géneros canónicos al dignificarla con su prosa de cuño realista, se veían obligados a hacer tabla rasa de todo lo inmediatamente anterior, arrastrados por la fiebre iconoclasta de su juventud. Soslayar la permeabilidad que sin duda hubo de producirse entre escritores decimonónicos y autores que arrancan en los últimos años de esa centuria, como es el caso de Valle, y forjan su trayectoria en las primeras décadas del siglo XX, es un ejercicio de falseamiento que empobrece no poco el conocimiento de nuestras letras contemporáneas.

Un ejemplo de esa maniobra de manifiesta irreductibilidad entre dichos autores y tendencias que conviven en el tiempo en una estrecha franja cronológica, es el poco aprecio que se ha venido concediendo a la presencia de Pardo Bazán en Valle-Inclán y a la de don Ramón en doña Emilia. Aunque existe cierta bibliografía que ha explorado elementos recurrentes -predominantemente de índole temática- en los dos autores gallegos[3], cabe pensar que no se ha llegado a aquilatar como se debiera el terreno que comparten.

Las analogías entre Valle-Inclán y Pardo Bazán no se derivan únicamente de su común origen gallego[4] puesto que relatos de ambos susceptibles de no ser caracterizados como de corte galaico y ambientación rural —los que Valle no llamó cuentos— pueden servir de punto de encuentro de las sensibilidades de ambos narradores.

Los años finiseculares asisten al bautismo literario del autor arosano, que publica sus primeros libros tras haberse ejercitado en breves relatos y artículos en

3 Mencionaremos los trabajos de GUERRERO, "Sobre las *Comedias Bârbaras* de don Ramón del Valle-Inclán" (*Cuadernos Hispanoamericanos,* 1966, 199-201, Vid. p. 468); GONZALEZ LOPEZ, "Valle-Inclán y la Pardo Bazán: *Divinas palabras y El tetrarca en la aldea*" (*Grial,* Abril-Maio-Xuño 1968, pp. 212-216); FERREIRO ALEMPARTE, "Vinculación literaria de dos escritores gallegos en castellano: doña E. Pardo Bazán y don R. del Valle-Inclán" (*Grial,* Out.-Nov.-Dec. 1971, pp. 410-429); CLEMESSY, "De E. Pardo Bazán à R. del Valle Inclán: à propos de *Los Pazos de Ulloa*" *(Travaux de l'Institut d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines,* Univ. des Sciences Humaines, Strasbourg, 1975, pp. 129-139; ALBERICH, "Sobre la configuración literaria de don Juan Manuel de Montenegro" (BBMP, LIX, 1983, *Vid.* pp. 311-319); E. LAVAUD, *La singladura narrativa de Valle-Inclán* ([1980], La Coruña, Fundación "P. Barrié de la Maza", 1991, *Vid.* pp. 374-377) y PAREDES NUÑEZ, "La visión esperpéntica. de «La Pecera» marinedina al «Callejón del Gato» madrileño", *Homenaje a A. Zamora Vicente,* Madrid, Castalia, 1994, IV, pp. 287-295.

4 Como han pretendido ciertos críticos. Así, WHITTREDGE, sostiene que *Jardín Umbrío* (1903 y 1920), que recoge parte de los relatos inicialmente aparecidos en *Femeninas,* "es el libro gallego por excelencia, el de fuerte sabor popular y local, de misterio, de superstición y de violencia, heredero a la vez del «color local» romántico y del realismo regionalista de la Condesa de Pardo Bazán" ("Los libros de cuentos de Valle-Inclán. Estudio bibliográfico", *Grial,* Abril-Maio-Xuño, 1971, pp. 219-220).

la prensa de la época. En esos años, en que salen a la luz *Femeninas* (1895) y *Epitalamio* (1897), la carrera polígrafa de Pardo Bazán esta ya plenamente consagrada. Ha escrito sus más famosas novelas —las del ciclo de los Pazos— y alcanzado notorio renombre en los palenques literarios. Pasada la efervescencia de las polémicas en que se vio inmersa, el entusiasmo inicial parece haberse templado a medida que el siglo se acerca a su fin y, ya desde 1893, en la "Despedida" a su *Nuevo Teatro Crítico,* empeño editorial que promovió y sufragó sola con objeto de dotar al público español de una revista literaria, no puede sino constatar con amargura el fracaso de su tentativa intelectual en un tiempo que —parece augurar— se encamina al Desastre[5]. De ahí que los años que actúan de bisagra entre los dos siglos despierten en ella un impulso cívico al que se entregará en sus libros viatorios, en sus cuentos de la patria o en sus artículos de circunstancias, que en muchos casos presagian el espíritu regeneracionista del que están imbuidos los del 98.

Es ya un lugar común atribuir a doña Emilia una singular capacidad para aclimatar su talento a los tiempos y tendencias. Menéndez Pelayo fue uno de los primeros en achacar, con ánimo correctivo, a su carácter femenino una especie de veleidad que la llevaba a interesarse por todo y por todos[6], desde Zola a Tolstói y Gorki, desde Tagore a Baudelaire y Barbey d'Aurevilly. Los prejucios innegables que velaron la visión del sabio santanderino no deberían haber mediatizado o impedido una redefinición de las aportaciones literarias y críticas de la autora de *La revolución y la novela en Rusia.* ¿Quiénes, salvo *Clarín,* pueden haberse vanagloriado como ella de haber traído a nuestro país el eco de otras literaturas? ¿Cuántos lucharon tanto como la autora de *La cuestión palpitante* por divulgar el conocimiento de los autores franceses, o rusos, o portugueses?[7].

---

5 Sus palabras son premonitorias: "Aspira el escritor, no sólo a no arruinarse en ediciones y a sacar rédito del capital invertido, sino a abrir surco donde vea germinar algo; a ser entendido, estimado, interpretado, y, si no aprobado, seriamente discutido; tomado en cuenta, admitido o rechazado, pero no indiferente a sus lectores. Y hoy —triste es decirlo— por una serie de circunstancias que concentran toda la atención en los problemas sociales y económicos (más bien en sus inmediatas y aflictivas consecuencias, que en sus soluciones y remedios), lo cierto es que no está la Magdalena para tafetanes, ni España para literaturas, artes y ciencias" (*Nuevo Teatro Crítico,* nº 29, Noviembre 1893, pp. 303-304).

6 En el prólogo que escribe para la segunda edición del libro que prefiere entre los de Pardo Bazán, *San Francisco de Asís. Siglo XIII,* advierte: "Esta curiosidad febril e impaciente, este insaciable afán de abarcarlo y poseerlo todo, como si quisiera emular en un solo día el trabajo de muchas generaciones de hombres, y arrebatar como por asalto, para corona y timbre de su sexo, la ciencia que por tantos siglos fue patrimonio exclusivo del nuestro, se revelaba a la simple lectura del catálogo de obras (...) que hasta ahora ha producido el ingenio de la señora Pardo Bazán" (París, Garnier Hermanos, 1886, p. XI).

7 Obras como *La cuestión palpitante* (1883) o *La literatura francesa moderna* (1910-1912-1914) contribuyeron de modo decisivo a dar a conocer las mejores creaciones de los artistas galos, a los que conoció directamente en sus viajes a París. Su libro sobre la novela rusa marca una nueva etapa a partir de la cual se difunden y traducen del francés las novelas de los autores estudiados. Sobre

Ni Unamuno ni *Azorín* la rechazaron[8], ellos, que querían hacer una novela nueva; porque doña Emilia no fue nunca refractaria a las novedades, a ensanchar las fronteras del ya por entonces esquilmado territorio novelesco, con tal de producir belleza. Moderna como pocos, contraria a todo género de docencia artística que mermase el efecto estético que buscaba en su teorización del género[9], hubo de asistir con desenvoltura a la bancarrota del naturalismo y al ocaso de un segmento de la historia de la novela que, como sostiene G. Gullón, está en el origen de la Modernidad[10].

Mucho más que *Clarín,* que vapuleó denodadamente el Modernismo[11], y como Valera, que dedicó a *Azul* encendidos elogios[12], no faltaron en la pluma de

Portugal y su literatura escribió no poco, siempre con ánimo de defender la literatura de sus coetáneos lusos (*Vid.,* por vía de ejemplo, "Cartas de España. Lo de Portugal", [3-XII-1910], recogido por DECOSTER, Ed., en *Crónicas en* La Nación *de Buenos Aires (1909-1921),* Madrid, Pliegos, 1994, 72-77).

8 Unamuno reseñó elogiosamente *La Quimera,* en la que identificó una sensibilidad cercana a la suya. Por su parte, *Azorín,* dedicó varios artículos a describir la personalidad de doña Emilia, Cfr. RIOPEREZ Y MILA, *Azorín íntegro (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico),* Madrid, Biblioteca Nueva, 1979).

9 "Yo casi no he vivido sino por el arte y para el arte", confiesa a GOMEZ CARRILLO ("Intimidades madrileñas. Una visita a doña Emilia Pardo Bazán", *Madrid Cómico,* 23 de Abril de 1898, nº 792, p. 318). Como sostiene HEMINGWAY, la influencia de T. Gautier no es ajena a ese sentimiento: "As her career progressed her understanding of the word [beauty] changed, but in her early years she followed the ideas of Gautier and the Art-for-Art's Sake movement" (*Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist,* Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 5).

10 *Vid. La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad,* Madrid, Taurus, 1992. En "El «Modernismo» novelístico de R. del Valle-Inclán", el profesor VILLANUEVA inscribe al autor en el contexto europeo de la modernidad novelística en virtud de su perspectiva de la narración y su tratamiento de las coordenadas espacio-temporales en *La lámpara maravillosa* (1916) (*Insula,* 531, Marzo 1991, 22-23).

11 Cfr. LITVAK, "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)", *Hispanic Review,* Autumn 1977, 45.4, pp. 397-412, donde se recogen los títulos de los trabajos antimodernistas de Alas (p. 401, nota 19). La reseña de *Epitalamio,* de Valle-Inclán, apunta en el mismo sentido e incide en la impropiedad y afrancesamiento de la lengua (*Vid.* "Palique" [*Madrid Cómico,* 25 de Septiembre de 1897], recogido en la ed. de *Femeninas. Epitalamio* debida a J. del Valle-Inclán, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 254-256). *Clarín* no entendió la estética modernista ni escatimó censuras a Rubén Darío, como revela IBARRA en su interesante trabajo "Clarín y Rubén Darío: Historia de una incomprensión", *Hispanic Review,* 41, 1973, pp. 524-540). Cfr. igualmente MARTINEZ CACHERO, "La actitud antimodernista del crítico Clarín", *ALE,* nº 2, 1983, pp. 383-398.

12 Su carta-prólogo a *Azul,* de Rubén Darío, publicada el 22 y 29 de Octubre de 1888 (pp. 1 y 1-2) en *Los Lunes del Imparcial* y luego recogida en *Cartas americanas,* Madrid, Fuentes y Capdeville, 1889, pp. 213-237, vincula a París el aliento creador rubendariano: "En los cuentos y en las poesías todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasiano más atildado. Y, sin embargo, no se nota el esfuerzo, ni el trabajo de la lima, ni la fatiga del rebuscar: todo parece espontáneo y fácil y escrito al correr de la pluma, sin mengua de la concisión, de la precisión y de la extremada elegancia" (*Ibidem,* p. 219). Es curioso el parecido de estas palabras con las que escribe ALONSO Y ORERA sobre "La Niña Chole", de *Femeninas:* "De buena gana le comparo a Benvenuto Cellini, que primorosamente cincelaba un anillo y que escribía sus memorias con energía, con gracia encantadora y emplean-

la Condesa palabras de admiración dirigidas a la nueva generación de novelistas y cuentistas[13]. ¿Acaso es inexacto afirmar que ella misma milita en sus filas en novelas como *El saludo de las brujas* (1898) o *La Quimera* (1905)? Críticos como Clémessy o Whitaker así lo consideran[14]. En la senda de Rubén, a quien trató y que dejaría constancia de esa amistad en *España Contemporánea*[15], sintió el hechizo de las palabras cinceladas y delicuescentes, de las sinestesias de osada factura[16], de las paletas paisajísticas. Amiga de los trinomios adjetivales, como el propio Valle-Inclán[17], extrema la selección del adjetivo para pintar el torbellino de las sensaciones. Como el arosano, la coruñesa hace que en la sensualidad de su prosa primen especialmente la percepción visual y olfativa, rasgo este último de estirpe zoliana.

do notas de color, ardientes, puestas sin vacilación ni artificio (...). Las frases están «burileadas», como las que duran (...) Y sin embargo no se nota el esfuerzo, ni el trabajo paciente de la lima, ni la fatiga del rebuscador..." ("Charlas. Libros", *El Globo,* 6-VII-1895; en J. del Valle-Inclán, Ed., 1992, p. 242).

13 Así tituló un interesante artículo, concebido para el público francés y traducido en *Helios,* XII, 1904, 257-270.

14 CLEMESSY no duda en calificar de "efectismo modernista" el ambiente que envuelve a los personajes de *El saludo de las brujas* (*Vid. Emilia Pardo Bazán como novelista,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, II, p. 494) y D. S. WHITAKER apunta que "Al llegar al fin de siglo, la condesa gallega sigue enriqueciendo su estilo con las corrientes literarias de esta época: el decadentismo, el prerrafaelismo, las perspectivas de la generación de 1898, y sobre todo con el modernismo. La primera novela del siglo XX de doña Emilia —*La Quimera* (1905)— es la novela realista que demuestra mejor la utilización del modernismo por E. Pardo Bazán". El crítico sugiere un paralelo entre la "Tragicomedia" que la abre y la "Sonatina" de Rubén ("El Cisne y el artista: elementos del Modernismo en *La Quimera* de E. Pardo Bazán", *Revista «José Cornide» de Estudios Coruñeses,* nº 22, 1986, p. 23 y 28-29). De modo sejemante, R. GULLON califica de "modernistas, muy modernistas, tan modernistas como las de (...) Larreta (...) o Asunción Silva" *La Quimera y La Sirena negra* ("La polémica entre Modernismo y la Generación del 98", *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano* [Córdoba, Oct. 1985], G. Carnero, Ed., Diputación Provincial Córdoba, 1987, p. 77).

15 *Vid.* "La Pardo Bazán en París. Un artículo de Unamuno", *España Contemporánea,* Barcelona, Lumen, 1987, pp. 122-127.

16 Las mismas que propone Valle-Inclán en su artículo sobre el Modernismo: *"Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina. Cuando Gautier habla de Baudelaire, dice que ha sabido recoger en sus estrofas la leve esfumación que está indecisa entre el sonido y el color; aquellos pensamientos que semejan motivos de arabescos, y temas de frases musicales. (...) Para este poeta [Baudelaire], los aromas no solamente equivalen al sonido, sino también al color. (...) Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el «modernismo» en literatura"* (*La Ilustración Española y Americana,* 22-II-1902, p. 114; recogido en LITVAK, Ed., *El Modernismo,* Madrid, Taurus, 1975, p. 18). Como señala KRONIK, el gusto por la transposición de las artes y las asociaciones sensoriales o sinestesias deriva de las "correspondencias" o analogías intrínsecas entre el espíritu y la circunstancia exterior, halladas por Baudelaire en Poe y en el pensador sueco Swedenborg ("Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo", *Actas del Congreso Intern. sobre el Modernismo...,* Op. cit., p. 38).

17 LAZARO CARRETER recoge la atribución que Casares hace de ese uso en Valle al influjo de Eça de Queirós, que consigue con las series triples de adjetivos un efecto retardador en final de cláusula, al parecer frecuente en portugués (*Vid.* "Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán", *De poética y poéticas,* Madrid, Cátedra, 1990, p. 159). ¿Sería descabellado asociar ese hábito de estilo a las construcciones similares que erige la prosa pardobazaniana?

Durante los años de fin de siglo y sus secuelas estiliza al máximo su expresión novelística y alcanza a escribir breves poemas en prosa en los que no faltan los motivos decadentistas y simbolistas: así, ensayará el satanismo y la necrofilia en *Belcebú* (1908), novela corta que da entrada a un universo mágico y misterioso, milagrero y trágico; perfila los rasgos de la *femme fatale* en figuras como Espina Porcel, ávida de goces mundanos, viciosa e imperturbable ante el dolor; emplea el simbolismo de las flores[18]; concede una atención privilegiada a la descripción de los ambientes de interior[19], a la riqueza y fastuosidad de los muebles y objetos de decoración, que llegan incluso a estar animados de cierta aura de humanidad o dotados del poder del fetichismo que le atribuyen sus dueños a la manera de Des Esseintes; otorga un papel preponderante a la narración primopersonal[20] y acentúa el refinamiento no sólo de las atmósferas, sino también de los seres hiperestésicos que en ellas habitan y en ellas consumen sus neuróticas vidas. Son criaturas degeneradas y marchitas por el desenfreno y el lujo, desnortadas y confusas en un mundo que se resquebraja.

Como Valle-Inclán en "La Condesa de Cela", relato que se ambienta en Brumosa, doña Emilia había comenzado por situar la acción de su primera novela —*Pascual López*— en el Santiago de sus años de recién casada, cuando despunta ya el raudal de su prosa. Como Valle, que fijó allí sus primeras inquietudes, había conocido el círculo pontevedrés que presidirá Jesús Muruais, propietario de una nutrida biblioteca de literatura francesa de fin de siglo y futuro reseñador de

18 Ya no son pretexto para lucir —como se viene sosteniendo— sus vastos conocimientos de Botánica, sino trasuntos de ideas y sentimientos. Las flores tienen un lenguaje propio en el Modernismo. Como señala el profesor VARELA JÁCOME, en *La Quimera* "tiene especial efectividad modernista la descripción del invernadero parisino, evocador de la representación de Guy de Maupassant, en *Bel-Ami,* y relacionado con los jardines de Valle-Inclán" ("Hedonismo y decadentismo en *LQ*", *Eros literario,* 1990, p. 139).

19 Este fragmento de "Tula Varona" no se aleja mucho de otros presentes en *La Quimera: "Tula recostada en el confidente, suspiraba de ese modo hondo, que levanta el seno con aleteo voluptuoso. Las manos, que conservaba cruzadas, parecían dos palomas blancas, ocultas entre los encajes del regazo azul, en cuya penumbra de nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos. Algunos pájaros de América modulaban apenas un gorjeo en sus jaulas doradas, que pendían inmóviles entre los cortinajes de los abiertos balcones; y en los ángulos, trípodes de bambú sostenían tibores con enormes helechos de los trópicos"* (Ed. J. del Valle-Inclán, 1992, p. 93). En 1905 doña Emilia describe así la pose de Espina: *"La clave del sentir de aquella hija de la decadencia no la poseía Silvio, a pesar de prolongadas cavilaciones, cuando veía a Espina tendida lánguidamente sobre la meridiana, fumando con visible beatitud, entre el bando de palomas de sus almohadoncillos de encaje con hopos de cinta, frescos como flores entreabiertas"* (Ed. de M. Sotelo, Barcelona, PPU, 1992, p. 427).

20 "El acertado empleo de la perspectiva narrativa de primera persona, que hace que ciertos cuentos del libro presenten la apariencia de fragmentario memorial autobiográfico", que recoge GONZALEZ HERRAN en "Los «cuentos oscuros» de Valle-Inclán" (*Outeiro,* Marzo 1986, p. 30), está en consonancia con la abrumadora adopción de esta perspectiva en doña Emilia en los últimos años, como señala HEMINGWAY, 1983, p. 70.

Un viaje de novios, y tal vez coincidido también allí con el infante L. Alas[21], condiscípulo ocasional de Muruais. Como Valle, se había abierto paso en el periodismo local gallego para enfocar más tarde su carrera a Madrid, tras el periplo de sus viajes —a los que ambos son aficionados y no es casual su amor a Hispanoamérica[22]—. El carlismo es, sin duda, otra de las concomitancias. Con una trayectoria recurrente en el caso de Valle, como ha estudiado la profesora Santos Zas[23], representa en Pardo Bazán una forma de rebelarse contra las imposiciones de la sociedad burguesa y lo abraza no sólo por tradición familiar de su esposo, reconocido carlista, sino también por cierto prurito de exhibición estética de un temple heroico que guarda el perfume de un tiempo desvanecido[24].

Existe en Pardo Bazán una clarividente interpretación del hecho literario en la que no es lo menos relevante su defensa a ultranza y desde un principio del móvil estético como resorte que da sentido a la creación artística, incluso en el tiempo en que Clarín se adhería a la oportunidad de la tesis en la novela. La búsqueda de la belleza, que doña Emilia pudiera haber aprendido del parnasiano Gautier, es también el ideal absoluto que preside la creación de Valle-Inclán, y se le ha reprochado más al autor de las *Sonatas* la ausencia de una preocupación social en su obra literaria.

Ambos son cualificados cromatistas. La presencia del color es una de las bases estilísticas de la prosa de Pardo Bazán, como analiza Clémessy y como la

21 La hipótesis de que Alas y Pardo Bazán se hayan conocido en Pontevedra siendo niños procede de Gamallo Fierros y es apuntada por GONZALEZ HERRAN en "Para el Epistolario de Menéndez Pelayo: Cartas de Jesús Muruais" (*Estudios sobre Menéndez Pelayo, BBMP,* 1994, p. 322).

22 Dicho amor es también preocupación. Los escritores del 98 se "ocuparon de [la realidad hispanoamericana], su problemática social y política y, consecuentemente de su literatura" (M. SOL, "Valle-Inclán y Baroja. Dos imágenes de México y de Hispanoamérica", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 291, 1974, p. 631). Ni que decir tiene que la visión de Pardo Bazán se aproxima más a la valleinclaniana. Estudiamos esas relaciones en "Pardo Bazán e Hispanoamérica", en *Concepción Arenal,* nº 26, junio de 1993, pp. 53-60).

23 *Vid.* "El carlismo de Valle-Inclán: balance crítico", *ALEC,* 12, 1987, pp. 337-368; *El Tradicionalismo de Valle-Inclán: la trilogía carlista,* Universidad de Santiago, 1990; *"La Sonata de Invierno* (1905) a la luz del carlismo", *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos,* Ed. de L. SCHIAVO, Universidad de Alcalá de Henares, 1993, pp. 19-50.

24 La decadencia de las grandes familias, el ocaso nobiliario, hermana igualmente a los dos escritores de Galicia. FERNANDEZ ALMAGRO observa que a Valle "le impresionan dos novelas que aparecen [en sus años de estudiante]: *Los Pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza,* las dos de E. Pardo Bazán. A Valle le impresiona, sobre todo, el tema de la degeneración de los Moscosos, que no puede por menos de relacionar con sus parientes los Montenegros, haciéndole sentir la sugestión literaria del caso que le tocaba tan cerca" (*Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, Taurus, 1966, p. 12). Doña Emilia había contribuido a la causa carlista transportando armas de incógnito (*Vid.* PATIÑO EIRIN, "I. Pavlovsky cuenta un episodio curioso de la vida de E. P. Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 104, 1991, 405-409).

propia autora confesaba a Menéndez Pelayo[25] en un ejercicio de autoconsciencia literaria que la encuadra de forma plena en la modernidad. El afán por el color es muy notable en Barbey, el autor de *Le Rideau cramoisi,* que fue objeto de la admiración de Valle y Pardo Bazán[26], como tantos otros autores transpirenaicos cuyo rastro se les reprochó a los dos prosistas gallegos. Las semejanzas no se agotan ahí: cabe aducir otras que afectan a la comunidad de gustos en la creación verbal (toponimia, nombres de personajes, neologismos...), a los ataques y la incomprensión que hubieron de encajar (ambos fueron tachados de plagiarios).

Doña Emilia confesó en varias ocasiones su admiración por el autor de *Femeninas.* Cumplido ya el ciclo de su trayectoria vital y literaria, a la pregunta de Estévez Ortega —"¿Qué escritor español le gusta a usted más?— responde: "Valle-Inclán"[27].

Promotora de jóvenes valores vinculados a las nuevas corrientes, como Salvador Rueda, a quien reseña muy tempranamente en la *Revista de Galicia*[28], accede a ser entrevistada por Enrique Gómez Carrillo en dos ocasiones[29]. En 1904, no concluida la redacción de *La Quimera,* publica en español su artículo sobre la nueva generación de novelistas y cuentistas españoles. En él constata que a pesar de que la fama de los autores de que se va a ocupar es todavía exigua, en su ánimo está impulsar sus creaciones porque reflejan el espíritu de la época, marcado por Nietzsche, Schopenhauer y Maeterlinck. Como había presagiado, se tiende al relato breve. Se percata de que asiste a una nueva formulación del género novelesco y ante *La voluntad,* de Martínez Ruiz, se pregunta si constituye verdaderamente una novela. Percibe un cierto neorromanticismo y un mayor aprecio por lo intelectual que por la composición. Valle-Inclán ocupa párrafo aparte porque la auto-

25 *Vid.* CLEMESSY, 1982, II, p. 820; en carta a Menéndez Pelayo escribe: "es en mí cosa inevitable, condición de mi temperamento, ver antes que todo el color" (*Vid. M. Pelayo, Epistolario,* Ed. M. Revuelta, Madrid, FUE, V, 1983, p. 482).

26 Doña Emilia será una de las primeras en tratar su obra en nuestro país (*Vid. Al pie de la Torre Eiffel,* Madrid, La España Editorial, s. a. [1889], pp. 73-74, 76 y 77; "Crónica literaria", *Nuevo Teatro Crítico,* 15, 1892, p. 95 y *La literatura francesa moderna: El Naturalismo,* Madrid, Renacimiento, s. a. [1914], cap. VIII). Para CLEMESSY (1982, II, p. 670), "fue ella, en efecto, la primera crítico que habló en España del escritor francés, cuya obra le era familiar". Sostiene Clémessy que la joven Victorina de *El Cisne de Vilamorta* puede proceder de la heroína de uno de los relatos de *Les Diaboliques, Le plus bel Amour de Don Juan.* Dicho relato *dorevillesco* no está lejano en algún sentido de "Rosarito", de Valle, y acaso tampoco del cuento pardobazaniano *"La última ilusión de Don Juan"* [1893](en PAREDES, Ed., E. *Pardo Bazán, Cuentos Completos,* La Coruña, Fundación «P. Barrié de la Maza», 1990, I, pp. 252-254).

27 Cfr. "La Pardo Bazán", *Vida Gallega,* 1921, nº 172, sin paginar.

28 "Crítica literaria. *Renglones cortos:* ensayos literarios, por D. Salvador Rueda y Santos", 10-X-1880, p. 331.

29 El guatemalteco la visita en España ("Intimidades madrileñas, Art. cit., y en París ("Lettres espagnoles de Mme. Pardo Bazán à Paris", *Mercure de France,* 1-IV-1906, 457-462).

ra quiere destacar la raigambre gallega —no castellana— de sus textos y el espíritu musical que los anima. Sin duda, se identifica con él:

> "el sentimiento regional lo expresa mejor todavía el gallego Valle Inclán, autor de *Sonata de otoño.* Este escritor tiene percepción musical de ciertos aspectos de la naturaleza, de una naturaleza dada, que influye en los espíritus, condicionados por cuanto le rodea. Conviene advertir que Galicia es tierra montañosa, tierra de leyendas y ensueños, de misteriosas resonancias, de misterio y melancolía"[30].

El referente ineludible de una poderosa naturaleza deja su impronta. La presencia del elemento señorial venido a menos desencadena un tipo de prosa sugestiva, musical, rítmica y honda. Como la suya propia,

> "la poética de Valle Inclán tiene tres manantiales: naturaleza, alma rural y, sobre todo, alma aristocrática, tal cual la condiciona el solar, lejos de las transacciones y la nivelación de las grandes ciudades. La magia del pasado transpira en *Sonata de otoño,* y el sentimiento rural en el cuento *Malpocado,* que traduce el alma oscura y oprimida de la tierra. *Sonata de estío* nos transporta a Méjico, pero siempre el héroe es el caballero de antigua sangre azul, en quien la raza infiltró la pasión y la altivez".

Las conquistas del naturalismo siguen ahí. La *Sonata de Otoño* parece haber sido la obra que más la impresionó. En su biblioteca particular poseía su primera edición, como las de *Femeninas, Sonata de Primavera* y *Sonata de Estío*[31].

Resulta difícil conocer a Valle-Inclán haciendo total abstracción de Pardo Bazán. Quizá pueda decirse lo mismo para el último período de la escritora, que acogió los frutos modernistas y los hizo germinar en su obra. En 1892[32], don Ramón recuerda con acierto que doña Emilia —su "ilustre paisana la Señora Pardo Bazán"— se cuenta entre los artistas que vuelven sus ojos al siglo XVIII[33]. La volun-

30 *Vid.* Art. cit., p. 264. El paisaje ha sido captado por los poetas, es hora de que llegue la prosa poética de Valle —la suya había abierto esa brecha— a glosar su encanto decadente.

31 Así se constata en el catálogo de la Real Academia Gallega. Allí puede verse que la *Sonata de Estío* posee una dedicatoria autógrafa de su autor que reza: *"A Doña Emilia Pardo Bazán, con amistad y con admiración. Valle-Inclán".*

32 Ya antes, en 1891, cuando por vez primera firma con el nombre que le dará fama, en un cuento rescatado por E. LAVAUD y titulado "El mendigo", puede percibirse el influjo de *Los Pazos de Ulloa* en la figura medrosa del indigente, que presencia, como Perucho, oculto en el sombrío paisaje, la comisión de un terrible asesinato ("Un cuento olvidado de D. Ramón del Valle-Inclán: «El mendigo»", *Papeles de Son Armadans,* CCV, Abril de 1973, pp. 85-91).

33 Vid. J. SERRANO ALONSO, *R. del Valle-Inclán, Artículos completos y otras páginas olvidadas,* Madrid, Istmo, 1987, p. 149. Valle menciona a doña Emilia entre las más distinguidas personalidades públicas (1892, p. 165), aquilata su respeto por el idioma (1902, p. 211) y recuerda que su influencia sigue vigente en Hispanoamérica aun cuando en España se la olvide (1910, p. 253: "Hay en España -escribe- una suprema ignorancia respecto a los escritores libreseos que aquí ejercen influencia y tienen nombre honroso. Nombre lo tiene la condesa de Pardo Bazán, Palacio Valdés, Galdós...").

tad de rescatarla del olvido en que ciertos sectores quieren sumirla está presente en Valle-Inclán, quien había leído cómo uno de los primeros reseñistas de *Femeninas*[34], Torcuato Ulloa, ponía en relación su estilo con el de doña Emilia, al tiempo que no dudaba en señalar la escasa ascendencia gallega del libro[35]. El cosmopolitismo es llamativo en los seis relatos, como lo es en las novelas de corte modernista de nuestra autora: *El saludo de las brujas* (1898) se emparenta con la atmósfera voluptuosamente decadente de los relatos del autor arosano. Valle inaugura en 1895 la prosa modernista, en la que siempre transitará[36]. Quizá resulte imposible adscribir a Pardo Bazán a ese talante y estilo, pero no cabe duda de que a él se entregó en las páginas de la novela citada, como en *La Quimera* y, en 1908, en *La sirena negra,* así como en cuentos como "El tapiz" (1902), cuyo final es inequívoco[37]. Personajes bohemios, como Yalomitsa, o de espíritu neorromántico, como Rosario, la hermosa criolla de *El saludo de las brujas* que comparte nombre y también pureza, —y una tez deslumbrante con la Niña Chole—, con su homónima del último relato de *Femeninas;* modos de disponer la estructura del discurso, como el experimento de *La Quimera,* a base de retazos y fragmentos heteróclitos, revelan una actitud nueva en la novelista, un fragmentarismo acorde con los tiempos, que la aproxima otra vez a la sensibilidad artística de Valle-Inclán.

34 Para una noticia del eco de esta primera obra entre la crítica, *Vid.* SERRANO ALONSO, "Valle-Inclán y sus primeros críticos. La recepción de la obra de Valle-Inclán anterior a la *Sonata de otoño",* en SCHIAVO, Ed., 1993, pp. 11-16.

35 *Vid.* *"Femeninas",* J. del Valle-Inclán, Ed., 1992, 235-240.

36 Cfr. LAZARO CARRETER, 1990 y A. RISCO, para quien las dos épocas de Valle, "la modernista y la esperpéntica, no suponen sino la cara y al cruz de la misma estética" (*La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico,* Madrid, Gredos, [1966], 19752, p. 15). Cuando F. NIEVA asocia al esperpento el drama *La suerte,* de Pardo Bazán, está aplicando esa misma idea ("Una mirada sobre el teatro de E. Pardo Bazán", *Estudios sobre* Los Pazos de Ulloa, M. Mayoral, Ed., Madrid, Cátedra/M. de Cultura, 1989, p. 199). Por su parte G. GULLON ha visto en *La Tribuna* "el esperpento en germen" ("Del Naturalismo al Modernismo", *El narrador en la novela del siglo XIX,* Madrid, Taurus, 1976, pp. 62-64).

37 *"El conjuro mágico —que no tiene otro nombre sino juventud— se desvanecía, llevándose consigo las rosas alejandrinas y los tulipanes pérsicos del ensueño",* Cfr. PAREDES, Ed., 1990, II, p. 432.

POLISEMIA LINGÜÍSTICA Y AMBIGÜEDAD TEXTUAL EN "OCTAVIA SANTINO". REFLEXIONES PARA UNA TRADUCCIÓN AL ITALIANO

Dianella Gambini
Università per Stranieri di Perugia

Las reflexiones hermenéuticas y lingüísticas que han acompañado a la traducción de *Octavia Santino* constituirán el núcleo de este examen crítico. Más que por sus problemas traductológicos, el texto me ha parecido importante porque ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el proceso que antecede —o debería anteceder— a toda traducción: el análisis textual —en sus dimensiones transoracional y transtextual— y el análisis lingüístico[1]. Con esto se quiere decir que el grueso de este trabajo se centra en la hermenéutica del texto, operación previa ineludible para llegar a una correcta traducción del mismo.

Para alcanzar este objetivo he experimentado la necesidad de basar la traducción en la investigación lingüística más reciente, utilizando a la vez, los conceptos esenciales de las ciencias afines: antropología, historia, pragmática, filosofía analítica, semiótica, y, en el caso de un texto literario, el auxilio de la teoría de la literatura y de la narratología[2]. Para entender este camino interpretativo-transla-

1 M.-E. Conte (ed.): *La linguistica testuale,* Milano: Feltrinelli, 1977. E. Arcaini: "La lettura come processo linguistico ermeneutico", en *RILA,* XIII, I-2, 1981. Idem: "La comparazione interlinguistica come traduzione dell'intenzione comunicativa", en E. Arcaini, S. Cigada y E. Rigotti (ed.): *Diacronia, sincronia e cultura, Saggi in onore di Luigi Heilmann,* Brescia: La Scuola, 1984. G. Vßzquez-Ayora: Introducción a la traductología, Washington: Georgetown University, 1977. T. de Mauro: Introduzione alla semantica, Bari: Laterza, 1975. M. van Overbeke: "Pragmatique linguistique: Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine", en H. Parret: *Le langage en contexte: Études philosophiques et linguistiques de pragmatique,* Amsterdam: J. Benjamin, 1980.

2 S. Rimmon-Kenan: Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London/New York: Methuen, 1983. G. Genette: Figures II, Paris: Seuil, 1969. Idem: Figures III, Paris: Seuil, 1972. G. Navajas: *Mímesis*

tivo, hay que tomar como punto de partida el "asunto" de la narración, que tiene por protagonistas a Octavia Santino y a Pedro Pondal. La relación entre los dos podría describirse como una historia de amor entre un joven, definido por el autor como "un niño triste y romántico", y una mujer madura que, por causa de una enfermedad, está a punto de morir. A lo largo de la novela se enfatiza la inmadurez de Pedro, así como la dimensión maternal del amor de Octavia hacia él. Como es lógico, Pedro sufre al ver la debilidad física de su amante, mientras que ella, afligida por la desesperación de éste, declara estar dispuesta a hacer cualquier tipo de sacrificio con tal de aliviar el dolor de Pedro: "¡Qué no haría yo para que no llorase mi pobre pequeño!..."[3], exclama la moribunda. La abnegación de Octavia se manifiesta con más claridad cuando, posteriormente en el relato, ella confiesa a Pedro su infidelidad a fin de provocar en el joven enojo y rabia para que no sufra por su muerte. Pero, por otro lado, su declaración da pie a ser interpretada como una confesión de auténtico adulterio, que respondería al deseo de no morir engañándole. De hecho, no se le puede dar un único significado a la revelación de Octavia, pues ambas interpretaciones son inferibles de este microtexto y, por consiguiente, válidas y plausibles. De ahí la necesidad de un análisis transoracional. Por la coexistencia de las dos exégesis, Octavia Santino se puede clasificar como narración con un doble sentido. Este carácter de ambigüedad lo refuerza la parte final de la historia. El joven, al saberse engañado, se siente enloquecer y sufre aún más que cuando veía a su amante morir creyendo que ella le era fiel. A este propósito, es de suma importancia la oración que Pedro pronuncia al final, delante del cuerpo inanimado de Octavia: "¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?" (p. 116). Con ella acusa y recrimina a Octavia por su bondad y es aquí donde nuevamente se puede intuir un doble sentido: ¿hizo Octavia esta confesión por anhelo de honestidad final, o porque quería minimizar el dolor de Pedro?

Todo el análisis, textual y transtextual, apunta a la intención del escritor de construir un texto ambiguo, provocando continuos despistes al lector.

Vamos a ver cómo, apelando a criterios intertextuales, se podría legitimar la tesis de la traición, que, si fuese apoyada por un eventual lector-traductor, llevaría en italiano a soluciones lingüísticas irrespetuosas con la carga intencional del original.

Si analizáramos la literatura romántica y decadente, encontraríamos innumerables ejemplos femeninos que presentan el binomio amor/muerte por un

y cultura en la ficción: Teoría de la novela, London: Tamesis, 1985. L. T. González del Valle: *Hermenéutica y estrategias narrativas,* Barcelona: Anthropos, 1990. D. Villanueva: *La lectura crítica de la novela,* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988. E. Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento,* Buenos Aires: Marymar, 1979.

3 *Octavia Santino,* en *Femeninas Epitalamio,* Madrid: Cátedra, 1992, p. 109. De ahora en adelante, las citas extraídas de *Octavia Santino* se indicarán en el texto entre paréntesis, poniendo el número de la página correspondiente.

morbo fatal, al final de una vida donde amores legítimos se cruzan con pasiones ilícitas pesando sobre ellos la sombra de la traición, de los celos, del remordimiento y de la expiación. El ensayo de A. Cherubini, significativamente titulado *Una malattia fra romanticismo e decadenza*[4] ofrece, al respecto, muestras de las más heterogéneas procedentes de todas las literaturas europeas. Octavia cabría perfectamente en esta casuística y la prueba más elocuente para aseverar la interpretación del engaño estaría en el cuento *La morte* de Guy de Maupassant[5], escritor cuya influencia fue muy intensa en la primera etapa artística de Don Ramón.

Esta breve historia, donde la protagonista francesa es con toda seguridad culpable, presenta analogías temáticas y situacionales tan patentes con *Octavia Santino* que puede autorizar a creer que si fue la fuente de la trama, también pudo serlo de su conclusión. Igual de ilegítimas son las relaciones amorosas que unieron a las dos parejas por un año (otra semejanza de tipo cronológico), antes de que la muerte, debida al mismo morbo fatal, alcanzase a las protagonistas. Así como Pedro Pondal experimenta un sentimiento maternal en el amor de Octavia, el personaje masculino de *La morte* se refugia casi filialmente en los brazos de su amante. En ambos cuentos se presenta la figura de un médico que sigue la evolución de la enfermedad. En *Octavia Santino,* un cura con mucha comprensión, sugiere a la protagonista que se confiese; también en *La morte* aparecen dos sacerdotes: uno crudamente, el otro con más benevolencia, advierten a la mujer del pecado de su amor. En las dos narraciones los jóvenes cuidan con amorosa atención a las moribundas y presencian su último suspiro en el lecho de muerte. Con igual desesperación conocen el ultraje del engaño.

Las semejanzas son muchas, pero el lector ideal no cae en la trampa de la solución fácil. Quien conoce a Valle-Inclán, sabe que la intertextualidad es de capital importancia en su estética, que es algo buscado conscientemente por él. Esta intertextualidad es lo que el crítico Joseph H. Silvermann, en términos más tradicionales, denominó como el espíritu "completamente renacentista" de Valle-Inclán, ya que la literatura fue para él "una de sus fuentes de inspiración más ricas y variadas"[6]. Verdad es que, por esta razón, hubo quien lo acusó durísimamente de plagio[7]. Pero Valle-Inclán no reproduce, sino que "reescribe" y "reinterpreta" como en *Los cuernos de Don Friolera* o en *Divinas palabras* donde, con la paro-

4 Siena: Nuova Aminta, 1975.

5 El cuento fue publicado en la revista *Gil Blas,* el 31 de mayo de 1887.

6 "Valle-Inclán y Ciro Bayo: sobre una fuente desconocida de *Tirano Banderas*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 14, 1960, p. 80. Al efecto, véanse los artículos "Las fuentes de Valle-Inclán", en *Repertorio Americano,* 5 de junio de 1922 y "Algo más sobre Valle-Inclán", en *Repertorio Americano,* junio de 1922, apud J. A. Hormigón: *Valle-Inclán: Cronología y documentos,* Madrid: Ministerio de Cultura, 1978. Cfr. E. Lavaud: *Valle-Inclán, du journal au roman (1888-1915),* Paris: Klincksieck, 1979.

7 J. Casares: *Crítica profana,* Madrid: Espasa-Calpe, 1965, pp. 28-48.

dia del cornudo, se elimina la dignidad que caracterizaba a los textos dramáticos del Siglo de Oro sobre el honor, que a nuestro autor le sirven de modelo[8].

Cuidado, pues, antes de llegar a conclusiones simplistas de identificación entre el texto español y el francés porque, como observa L. T. González del Valle, Don Ramón se vale de parodias intertextuales como procedimiento estético, lo cual "demuestra una conciencia literaria muy desarrollada"[9]. Lo sencillo, lo banal no existe en el arte valleinclanesco, que busca lo eterno, lo esencial, lo universal y, por tanto, se cifra en el símbolo, es decir, en el enigma. A la luz de estas consideraciones: ¿quién se inclinaría a apoyar incondicionalmente la tesis de la traición por meros motivos de "herencia literaria"? Es más: cabría interpretar las analogías, que son demasiado evidentes, como señales de alerta que lanza el escritor para no caer en la trampa de la solución sencilla.

Con esto entramos de lleno en la cuestión. Para realizar una correcta hermenéutica textual, creo que es indispensable seguir este camino: construir el sentido basándose en los elementos presentes en la enunciación, es decir, el análisis interno del fragmento lingüístico, e inmediatamente después colocar este sentido en el entramado de intenciones y relaciones que lleva a la realidad extralingüística, es decir, cultura, literatura y personalidad del escritor.

En primer lugar, es importante comprender que las intenciones comunicativas de Octavia y de Valle-Inclán no coinciden, aunque están conscientemente confundidas por el autor. Cuando Octavia comunica algo a Pedro, Valle-Inclán, a través de esas mismas palabras, está comunicando algo más y algo distinto al lector. Por lo tanto, en cada oración de Octavia lo comunicado se suma a lo metacomunicado —que es la intención tangente de Valle-Inclán— y es este *plus* lo que hace ambiguo el discurso de la mujer.

El objetivo que Octavia persigue a través de sus actos lingüísticos —que son absolutamente perlocutivos— es que Pedro se disguste con ella. De hecho, alcanza su propósito porque las palabras que Valle-Inclán pone en sus labios son tales que la protagonista es interpretada como una mujer infiel. Pero ¡atención!, porque esto no lo afirma ella *claris verbis:* es Pedro quien así la juzga por sus palabras. Pero si Pedro cae en la trampa del engaño o, si se me permite el juego de palabras, en el engaño tramposo (situación donde puede leerse la sátira de Valle-Inclán contra el concepto castizo de honor), el lector ideal no hace otro tanto si tiene en cuenta las sugerencias que socarronamente Valle-Inclán le deja caer en el transcurso del texto.

8 Cfr. J. Herrero: "La sátira del honor en los esperpentos", en A. N Zahareas, R. Cardona y S. M. Greenfield (eds.): *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works,* New York: Las Américas, 1968, p. 674, y S. M. Greenfield: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático,* Madrid: Fundamentos, 1972, pp. 158-164.

9 *Op. cit.,* p. 329.

Pasemos entonces a desenmascarar las intenciones de Valle-Inclán para con el lector.

Valle-Inclán ofrece despistes al lector para que éste se dé cuenta de que la realidad es polifacética y que cada cual la ve a su manera; también, por agudo y sutil, quiere desafiar y poner a prueba la inteligencia de quien lee; de ahí el forcejeo de perspectivas que crea.

Ya he hablado de elementos intertextuales que nos hacen vacilar a la hora de declarar inapelablemente a Octavia culpable de adulterio.

Volvamos, por un momento, al cotejo entre las narraciones francesa y española, exactamente al momento en que los protagonistas se enteran del engaño. Pedro lo sabe por las postreras palabras de Octavia, que se siente asaltada por el remordimiento; el protagonista francés, durante la visita al sepulcro de su amada. A este propósito, subrayamos el gusto de los dos autores por lo enigmático, aunque las imágenes que lo connotan son totalmente distintas. Maupassant utiliza un efectismo macabro con tintes sobrenaturales: describe esqueletos que durante una ceremonia nocturna se levantan de sus tumbas y hacen justicia a la hipocresía de los vivos, substituyendo con la cruel verdad las palabras bondadosas de los epitafios. Valle-Inclán, en cambio, evoca el clima de obscura tragedia que presagia la confesión y muerte de Octavia a través del elemento supersticioso, recurriendo a la presencia inquietante de un gato, ilustre representante de la fauna diabólica.

Este último dato de comparación entre los dos cuentos remite otra vez a lo enigmático como elemento esencial del arte valleinclanesco. Es tan cierto esto, que González del Valle, en su estudio sobre la ficción breve de Valle-Inclán observa:

> Su arte es, por encima de todo, esencialmente enigmático. Lo diabólico, lo sobrenatural y lo colectivo juegan un papel muy importante en la expresión de lo enigmático [...] Este efecto surge a veces como resultado de que algunos de estos cuentos responden a historias recordadas. Es decir, un individuo en su hoy rememora su pasado. Al hacerlo, el ayer es inevitablemente manipulado al ejercer influencia en el hoy de su narrador. Esta manipulación no tiene que ser consciente por parte del narrador para que alcance la eficacia que le he atribuido. Y es que la contraposición del hoy y del ayer en un ser humano lleva a un forcejeo de perspectivas nada precisas, que, al mismo tiempo, facilitan la presencia de enigmas en el relato, ya que los narradores en primera persona tienden generalmente a ser indignos de confianza, característica que pone en entredicho sus impresiones de algo y dificulta, por consiguiente, la labor del lector[10].

10 Ibid., pp. 17-18.

Pasemos revista a todos los recursos narrativos que el escritor utiliza para construir el dilema interpretativo. Puesto que en *Octavia Santino* no existe un narrador en primera persona, Valle-Inclán tiene que recurrir a otras estrategias narrativas para crear un escenario que deje margen a múltiples lecturas.

- La técnica de la confesión. Recordemos que este cuento es una confesión, y no es casual que la primera vez que se publicó llevase el título de *La confesión*[11]. Ahora bien, las confesiones esconden, casi siempre, estrategias que facilitan que su autor aparezca como menos responsable de sus actos.

- La segunda estratagema para despistar son las omisiones. En términos de estrategias narrativas, se detecta en el cuento el uso de omisiones que provocan suspense en el lector. Las omisiones a las que me refiero son hermenéuticas: es decir, debido a ellas, el lector detecta un enigma en lo que se dice y, por tanto, intenta localizar pistas que le permitan desarrollar una hipótesis final que explique la narración. En *Octavia Santino* estas omisiones se detectan cuando la protagonista insinúa que ni aun curándose, los dos amantes podrían volver a ser felices: "- ¡Aunque viviese, no lo seríamos ya!" (p. 105), o cuando ella misma dice que debe confesarle algo a Pedro, ya que no desea que él sufra (frases que empieza a pronunciar y no acaba):

> - Después te diré eso... No quiero que mi muerte te haga sufrir (p. 110).
>
> - ¡Hubiese sido yo tan feliz sin este torcedor! No; no quiero que me llores; no quiero... (p. 111).

Cuando declara que es culpable, no dice de qué:

> - [...] Y yo quiero verte, tenerte siempre a mi lado... ¡Pedirte perdón! ¡Lo demás no me importa nada! (p. 108).
>
> - ¡Sin embargo, te he amado mucho, Pedro!... ¡Mucho! ¡Mucho!... ¡Bien lo sabe Dios!...
>
> - ¡Y yo también lo sé!...
>
> - ¡No, no!... ¡Tú no lo sabes!... (p. 111).
>
> - ¡No puedo! ¡No puedo!... Me remuerde... (p. 114).
>
> - Creo que voy a morirme. Escucha, no debes llorarme, porque... (p. 115).

En todos los casos citados Pedro no sólo no intenta llegar al fondo de la cuestión, sino que se desvía del argumento al no comprenderlo. Esto puede suceder porque no entiende o porque inconscientemente se niega a escuchar aquellas palabras anunciadas y silenciadas que pueden representar el testamento de Octavia y, por ende, significar su muerte, evento inaceptable para el joven.

11 En *El Universal*, México, 10 de julio de 1892.

Valle-Inclán conscientemente hace que Pedro no recoja las provocaciones, las señales de alerta que le envía Octavia. De esta manera, se realiza ese efecto que en lingüística es llamado *fall-out*[12], por el que el interlocutor B (Pedro), no comprendiendo la intención tangente de lo comunicado por el interlocutor A (Octavia), no tiene una conducta argumentativa consecuencial a la hipótesis temática del discurso. La comunicación no procede con coherencia, las argumentaciones de los dos personajes se diluyen en un vaivén intermitente y prolongado. El análisis textual revela este efecto de *fall-out,* que se manifiesta a través del texto y/o de otros indicios (silencios, suspensiones, elipsis, anáforas). Esto es exactamente lo que ocurre en el diálogo entre Octavia y Pedro.

- A esto hay que añadir otra técnica "despiertadudas", que es la siguiente. En Valle-Inclán es muy corriente que se posponga hasta el final alguna información fundamental para la comprensión de un texto, provocándose así que el lector especule sobre el sentido de lo que lee. También en otros cuentos de su primera etapa artística, por ejemplo *Un cabecilla,* esta misma actitud obliga a reevaluar todo lo leído a la luz de datos posteriores en el texto.

- Un cuarto elemento, de tipo intertextual, afianza la hipótesis del dilema interpretativo. Se halla en otro cuento de *Femeninas,* titulado *La Condesa de Cela.* La conexión se establece a través de Aquiles Calderón, el personaje masculino, que se nos informa ser "gran amigo" de Pedro Pondal (p.79). Las historias sentimentales de los dos son muy afines por tratarse de una pasión entre una mujer madura y un chico joven, que van a terminar no obstante el amor que sendas protagonistas declaran a su pareja; además, en las narraciones, es la mujer la que toma la decisión de alejar al hombre de sí. Entre las muchas afinidades, no puede pasar desapercibido el desahogo psicológico de Julia, que permite vincular su reflexión sobre la ambigüedad verbal en amor a lo que acontece en *Octavia Santino:*

> Hablaba animada por la pasión. Su acento era insinuante; sus caricias cargadas de fluido, como la piel de un gato negro. Sentía la tentación caprichosa y enervante de cansar el placer en brazos de Aquiles. En aquella desesperación hallaba promesas de nuevos y desconocidos transportes pasionales; de un convulsivo languidecer, epiléptico como el del león, y suave como el de la tórtola. Colocó sobre su seno la cabeza de Aquiles, ciñóla con las manos enlazadas y murmuró en voz imperceptible:
>
> - ¿No me crees, verdad? ¡Es muy cruel que lo mismo la que miente, que la que habla con toda el alma, hayan de emplear las mismas palabras, los mismos juramentos!... (p.78)

- Hay otro dato que induce a poner en tela de juicio la hipótesis de la infidelidad.

12 E. Arcaini: *Introduzione alla linguistica descrittiva,* Brescia: La Scuola, 1980, pp. 172-173.

Como dije, Valle-Inclán para manifestar sus intenciones, además de Octavia, se sirve de un narrador extradiegético y heterodiegético que a veces focaliza y que en otras ocasiones permite que, a través de él, se expresen los personajes en sus comentarios. El narrador, en un pasaje del relato, afirma:

> Octavia [...]rompió a llorar amargamente[...] Ella sentíase conmovida ante el afecto de aquel niño; y la conciencia le remordía, como si no le hubiese amado bastante (pp. 108-109).

Esta enunciación —que puede caber en un contexto referido a una culpa de adulterio— real o ficticio —funciona también para constatar la pena de haber defraudado el amor de alguien y, orientada en esta dirección, expresaría el dolor de Octavia que, ante el amor devoto de Pedro, siente remordimiento por no haber hecho otro tanto. En efecto, existe una posibilidad ulterior de interpretar el microtexto en cuestión: Octavia se sentiría culpable por haber sacrificado la libertad de Pedro en aras de su otoñal deseo amoroso impidiéndole escoger vivencias sentimentales y andanzas de vida que su juventud le permitía, lo que habría obligado al "pobre pequeño" a "hacerse hombre". A causa de su egoísmo afectivo, él ahora no sabe afrontar las circunstancias de la vida... y de la muerte.

Por tanto, se configuran tres escenarios igualmente plausibles para justificar la confesión final: adulterio real, adulterio fingido por amor, declaración de culpa por haber limitado la vida del amante.

La hermenéutica que libra a Octavia de la culpa de adulterio se ve reforzada por una serie de elementos textuales y contextuales que a continuación voy a exponer.

Cuando Octavia y Pedro se conocieron, él era un pobre mozo que había perdido a su familia. Se trata de un momento emocional muy intenso y el narrador describe al joven como un niño triste e indefenso, enfrentándose a los miedos y fantasmas de la vida. Su salvación es ella, una mujer desenvuelta y genial que le hace revivir, aunque al mismo tiempo, le corta la libertad. Octavia, al caer enferma, empieza a ver cada vez más con los ojos de una madre que con los de una amante y le comenta al joven:

> ¿[...] Qué era yo para ti más que una carga? ¿No lo comprendes? Tú tienes por delante un gran porvenir. Ahora, luego que yo me muera, debes vivir solito; no creas que digo esto porque esté celosa [...] Te hablo así, porque conozco lo que ata una mujer. Tú, si no te abandonas, tienes que subir muy alto[...] ¡Sí, mi hijito! (p.104).

Octavia sabe que su muerte puede ser fatal para Pedro. Por ello, tiene que planear una estrategia para hacerle vivir. Necesita estimularle, cueste lo que cueste. Esto se infiere de algunos detalles descriptivos que son recursos narrativos dig-

nos de consideración. A través del relato hay una serie de anticipaciones por parte del narrador que constituyen lo que Gérard Genette denominó "amorce"[13]: o sea, un tipo de preparación que facilita la comprensión del lector de lo que se avecina, aunque este conocimiento sólo ocurra cuando, retrospectivamente, el lector evalúe el texto. Si nos fijamos, nos damos cuenta de que al principio las sábanas, la almohada, los cabellos, todo está muy bien ordenado. Después, los cabellos que estaban "sueltos", aparecen "trenzados", "empapados de sudor", "obscurecen la frente de la enferma", y las sábanas ahora están "arrugadas". Se puede captar un sentido metafórico en todo esto: Octavia ha maquinado algo en su mente, y su figura y su entorno lo reflejan.

Mientras tanto él, totalmente destrozado, no sabe hacer otra cosa que llorar, gemir, rezar. Sabe que se quedará solo y, lo que es peor, que se quedará sin fuerzas para seguir adelante. Ella entonces pone en marcha su estrategia para que el desegaño que le procurará lo fortalezca contra las decepciones de la vida y lo estimule a olvidar el pasado, dándole fuerzas para luchar en el futuro. Y Pedro se deja embaucar.

Ahora está en nosotros descubrir lo que ciertas imágenes dejan adivinar en favor de la inocencia de Octavia en cuanto al supuesto adulterio. Nótese cómo el narrador describe la tarde en que ella muere:

> Era la tarde de esas adustas e invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan a la vieja ciudad (p. 114).

Con esto entendemos que el final se va acercando. La habitación se queda a oscuras, la fuentecilla del patio solloza, dos vendedorcillos de periódicos anuncian un crimen misterioso y en la calle dos aguadores entonan una canción lánguida y nostálgica que despierta en Pedro un supersticioso terror. Todo apunta a una muerte inminente y cargada de enigmáticos presentimientos. Octavia, como la tarde, tiene que morir. Sólo así conseguirá que el joven viva. Ya anteriormente había afirmado que no era más que una carga y que estaba dispuesta a cualquier sacrificio con tal de beneficiar al joven. Si vinculamos esta caracterización de la figura de Octavia como mártir por amor o por expiación de su egoísmo afectivo a otras indicaciones que el texto sugiere, encontraremos una razón ulterior para sostener la tesis que no fue infiel.

Sabido es que cada personaje en una narración puede ser descrito en términos de una red de características. En el caso de Octavia, por ejemplo, el apellido Santino posee obvios nexos con una idea de virtud ejemplar, y constituye un tipo de caracterización, denominada "reforzamiento por analogía" que Valle-Inclán utiliza muchísimo en su obra (sólo en *Femeninas* pueden citarse los ejemplos de

13 *Figures III... cit.* Paris: Seuil, 1972, pp. 112-114.

Tula Varona, que alude a una mujer hombruna, y de Rosarito, referido a la protagonista que recordaba una ingenua madona pintada "sobre fondo de estrellas y luceros" (p.168)).

En otras ocasiones, el proceso de caracterización opera de forma diferente, pero merece también atención especial debido a su marcada efectividad. Por ejemplo, se dice de Octavia que: "[...] suspirando, clavó los ojos en un crucifijo que había a los pies del lecho" (p. 107). La cruz, en términos simbólicos, podría representar el sufrimiento de la moribunda que, aun siendo inocente, se declara culpable por el bien de Pedro. Esta interpretación no es tan peregrina si se reflexiona sobre el pasaje del relato donde se descibe la muerte de Octavia, posible proyección, retóricamente hablando, de lo que ocurrió en el monte Calvario.

He percibido esta posibilidad de lectura recordando una declaración de Pío Baroja sobre Don Ramón, que confirma la importancia de la intertextualidad en el arte del escritor gallego: "Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era un ideal"[14].

Si vamos a la Biblia, observaremos que en el momento de morir Jesús, los cielos se cubrieron y todo tomó un aspecto oscuro y fúnebre. A mi juicio, el punto decisivo se encuentra en estas líneas extraídas del Evangelio de Lucas[15]:

> Las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona, obscureciéndose el sol, y el velo del templo se rasgó por medio (Lucas, 23, 44-45).

Y ahora fijémonos en el pasaje conclusivo de *Octavia Santino:*

> Nublóse la Luna, cuya luz blanquecina entraba por el balcón; agonizó el fuego de la chimenea, y el lecho, que era de madera, crujió... (p. 116).

No me parece injustificado percibir en este pasaje ecos del ritmo narrativo con que la Sagrada Escritura describe el trance de muerte de Jesús, y paralelismos en los contrastes de luz y en los efectos sonoros producidos por el tumulto de ruidos repentinos. Es, en suma, la misma atmósfera apocalíptica del "todo está acabado".

Aunque todo contribuya a debilitar la hipótesis del adulterio, es inevitable que el enunciado de la confesión siga siendo ambiguo, puesto que tiene que reflejar dos intenciones diferentes:

- la de Octavia, la cual se espera que Pedro la interprete como declaración de infidelidad y sufra menos;

14 *El escritor según él y según los críticos: Memorias,* Madrid: Minotauro, 1955, p. 1217.

15 *Sagrada Biblia,* ed. E. Nácar Fuster, A. Colunga y G. Cicognani, Madrid: Editorial Católica, 1955.

- la de Valle-Inclán, que se espera que Octavia sea interpretada como una amante que se acusa por no haber correspondido al gran amor que el joven le tuvo.

Valle-Inclán se da cuenta de que tiene que construir un enunciado que semántica y pragmáticamente se preste con la misma credibilidad a :

- inferir la culpa de adulterio,

- expresar el desahogo de una mujer que no quiso como debía a su amante.

La enunciación-confesión es como un Jano bifronte y reza textualmente:

- ¡No; no debes quererme! ¡Te he engañado! ¡He sido mala! (p. 115).

El lector instintivo verá en ella la prueba de que la mujer fue infiel, y de hecho ésta es la conclusión de Pedro que grita:

- ¡Habla! ¡Habla! ¡Dime que no es verdad! ¡dime quién es él! ¡Habla! (p. 116).

Pedro, cegado por la ira, "ve" sólo esta posibilidad de interpretación, totalmente plausibile, porque "engañar" tiene, entre sus acepciones "ser infiel una persona a su conyuge cometiendo adulterio"[16] y el adjetivo "mala", en este contexto comunicativo, se orienta perfectamente a la subacepción 'infiel'.

Por otra parte, siguiendo la intención de Valle-Inclán, la oración se descifra de la manera siguiente, a causa de su ambivalencia semántico-funcional: "Te he engañado" en el sentido de 'he fingido'. "Engañar", con el significado 'fingir', 'hacer ver una cosa distinta de como es' atrae el predicativo "mala" a la acepción 'lo que perjudica o no es como conviene o se desea'.

También hay que resaltar el empleo del verbo modal "deber" que refuerza la teoría de la ambigüedad oracional, ya que Valle-Inclán lo prefiere a otras perífrasis verbales como "tener que" o "haber de".

Frente a estas perífrasis, con un marcado sentido de obligación o de imperativo coaccionante, el verbo "deber" tiene como ventaja el hecho de que su valor deóntico está moderado por un matiz de sugerencia, de consejo[17]. De esta manera, el autor consigue mantener la ambigüedad de Octavia que, por un lado, quiere alejar al amante de sí y por otro, no quiere desprenderse de él.

16 Mª Moliner: *Diccionario de uso del español,* Madrid: Gredos, 1970, s.v. También las entradas que se comentan a continuación han sido consultadas en esta obra.

17 L. Gómez Torrego: *Perífrasis verbales: Sintaxis, semántica y estilística,* Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 76-92.

Lo que acabo de hacer es un proceso de traducción intralingüística que se centra en la lectura de las opciones posibles que la lengua ofrecía al autor frente a la que ha sido objeto de la producción textual por parte del mismo.

Repetiré la misma operación con respecto a la puntuación empleada por Valle-Inclán en la frase-confesión, a propósito de la cual es interesante notar lo siguiente:

El escritor interpone entre las dos negaciones "¡No; no debes quererme!" un punto y coma que indica la escasa fuerza de convencimiento que Octavia quiere ejercer sobre Pedro para que él la abandone; otra cosa habría sido la utilización del punto de exclamación después del "¡No!", porque en este caso su voluntad de alejarle de sí se habría expresado de una forma más contundente.

Como vemos, a la estructura superficial del enunciado le corresponden dos estructuras profundas que el traductor al italiano tiene la obligación de conservar. En este sentido, los escollos más difíciles de soslayar son el verbo "engañar" y el adjetivo "mala", ya que el verbo modal no plantea ningún problema al tener su correspondiente italiano, *dovere,* el mismo carácter ambivalente de consejo-obligación.

La primera dificultad surge, en efecto, con la oración "Te he engañado", porque si el lector-traductor ha realizado una lectura unívoca, la traducirá como: *"Ti ho tradito".* Esto es porque actualmente, en la conciencia lingüística del hablante italiano, el verbo *tradire,* al tratarse de una relación sentimental, se asocia inmediatamente a una situación de infidelidad.

Inclinándose hacia esta solución léxica, el traductor incurrirá en un fallo grave, porque da cuenta de una única hermenéutica textual. A mi juicio, la solución que se aviene más con el original es "Ti ho ingannato", puesto que *ingannare*[18] encierra las dos acepciones de su correspondiente español, es decir 'fingir'/'ser infiel', y, por tanto, conserva la misma ambigüedad del castellano.

Podría objetarse que la oración *"Ti ho ingannato"* queda un poco anticuada, y, de hecho, el *Grande Dizionario della Lingua Italiana* trae, como último ejemplo de su uso, según la acepción 'ser infiel', una expresión de G. A. Borgese, escritor de las primeras décadas del siglo XX. Pero el hecho tiene también su aspecto positivo: insertando un elemento desusado en la urdimbre de la lengua actual, se confiere sutilmente a la prosa literaria el mismo sabor de época.

Pasemos ahora a comentar el problema que plantea el predicativo "mala" a la hora de ser traducido. El adjetivo "malo" en español tiene muchos significados

18 *Grande Dizionario della Lingua Italiana,* t.VII, Torino: UTET, 1972, s.v.

y por ello puede ser utilizado en contextos muy diferentes. La traducción más "directa" de "mala" al italiano es *cattiva,* pero este término no expresa la ambigüedad semántica que su correspondiente español tiene en esta enunciación, ya que en la actualidad *cattiva* no se aplica cuando se califica de adúltera a una mujer[19]. Por la misma razón, quien tradujese "he sido mala" por *"ti sono stata infedele"* sería infiel al original, porque restaría la carga polisémica del predicativo español, optando decididamente por la exégesis del engaño amoroso.

Al no existir en italiano un adjetivo que se preste a la doble interpretación que tiene "mala" en el texto original, propongo la solución de interpungir entre el verbo *Sono stata* y el adjetivo *cattiva* unos puntos suspensivos, porque en virtud del lexema *ingannare,* funcionan como "despiertadudas" y hacen que la conciencia lingüística del lector seleccione entre los significados de cattiva el de *'contrario alla legge morale',* fácil de asociar a *'infedele'.* Los puntos suspensivos, por la pausa que provocan, transmiten temor, perplejidad, enigma; así el lector no puede hacer menos de detenerse a reflexionar sospechoso sobre qué es lo que Octavia tuvo intención de "comunicar" definiéndose *cattiva.*

Por tanto, la traducción italiana de la enunciación-confesión sería la siguiente:

- No; non devi amarmi! Ti ho ingannato! Sono stata...cattiva!

Otro enunciado del texto que debe ser analizado detenidamente antes de proceder a su traducción, es la última oración que pronuncia Pedro, sin apartar los ojos del cuerpo yerto de su amada:

- ¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena? (p. 116).

Hay dos elementos que exigen una especial atención. El primero es el verbo modal "querer" que el escritor coloca al lado del adverbio "ahora". Este microtexto se plantea como una interrogación retórica en la cual resalta el uso extraño para muchos hablantes de lengua castellana del pretérito indefinido unido al adverbio "ahora".

Esta construcción podría justificarse con dos razones diferentes:

- el uso del indefinido típico de la zona de Galicia de donde procedía el autor, que substituye a menudo, y a veces impropiamente, al pretérito perfecto;

- Valle-Inclán utilizaría el recurso estilístico de unir dos términos que pertenecen a dos diferentes ámbitos temporales, para producir un contraste. En

19 Antiguamente *cattiva* incluía también esta acepción, significando "donna dai costumi disonesti" (Ibid., t.II, 1971, s.v.).

este caso, el escritor recurre a un uso peculiar del pretérito indefinido a través del cual "por apoyos contextuales, puede llegar a significar implícitamente la negación del presente"[20]. "Aquí fue Troya" significa: "ya no es".

El efecto es igual si en vez de tener el deíctico locativo, tenemos el deíctico temporal: "quisiste ahora".

Hay que observar que la muerte de Octavia está demasiado cercana al presente para poder usar en italiano el indefinido *volesti,* aun a efectos de contraste. Por otra parte, el pretérito perfecto italiano, por sus incursiones constantes en la esfera cronológica del presente *(sono arrivato adesso),* no enfatiza con la misma intensidad el hiato que tenemos en el original entre verbo y adverbio. Por ello, en mi opinión, hace falta introducir un intensificador del deíctico —por ejemplo, *proprio*— que lo distancie con más fuerza del verbo.

Pasemos a la otra cuestión. Se trata del predicativo "buena" que ofrece un problema similar al previamente planteado por el adjetivo "mala". Aquí nuevamente se es testigo de un posible doble sentido. Pedro censura a Octavia por su bondad, atributo que el joven aplica bien al deseo de Octavia de aligerar su conciencia o bien a la voluntad de ella de aliviar el dolor de él.

De hecho, es concebible la coexistencia de ambas interpretaciones a la luz de cuanto ocurre en el cuento; la carga de ambigüedad se mantiene en italiano utilizando el adjetivo *buona* que, entre sus potencialidades significativas, tiene las dos del término español.

En síntesis, con la oración:

- Perché? Perché proprio ora hai voluto esser buona?

alcanzamos una equivalencia semántico-pragmática total, si bien se produce una pérdida estilística, porque no se mantiene la perfecta simetría establecida por Valle-Inclán entre el complemento predicativo anterior "ser mala" y el actual "ser buena". La verdad es que se ha buscado una compensación en este sentido porque, al optar por el adverbio *ora* frente a su sinónimo *adesso* y mediante la apócope del infinitivo *essere,* he logrado un verso en prosa formado por dos octosílabos asonantes separados por una cesura interna. Semejante enunciación rítmica consigue reflejar la actitud salmodiante de Pedro que, según se desprende del texto, va reiterando como un loco sus lamentaciones ante el cadáver de Octavia.

Al acabar este trabajo, la conclusión que puede extraerse es que traducir significa leer interpretando, identificar medios y funciones propios de un sistema determinado y elegir, en el otro sistema, el medio que transpone las funciones de la

20 J. Alcina Franch y J. Mª Blecua: *Gramática española,* Barcelona: Ariel, 1975, p. 796.

lengua fuente, así como se explicitan en su ámbito. Esto conlleva el conocimiento y reconocimiento por parte del traductor de todos los niveles significativos de ambas lenguas, es decir, fonético, léxico, sintáctico y pragmático.

Lo expuesto anteriormente demuestra que esta translación se realiza a través de un sistema de representación que puede no ser idéntico al del original, pero que, en todo caso, debe conservar la función básica, que es la representación de la intencionalidad comunicativa.

Traducir significa, entonces, precisar el tipo de comunicación —inclusive la ambigua— que se ha dado a través de un determinado mensaje. Este reconocimiento será posible sólo si se efectúan las siguientes operaciones:

- descomponer el mensaje en sus elementos para identificar los invariantes (en el ejemplo propuesto: verbo, adjetivo, adverbio),

- relacionar estos invariantes con el microsistema que puede corresponderles en la lengua meta, teniendo en cuenta las características lingüístico-culturales de dicho microsistema,

- y finalmente recomponer los invariantes en una síntesis lingüística que represente la situación comunicativa del original.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

LA VIDA INTERIOR DE TULA VARONA: LAS VARIANTES, EL PROCESO EVOLUTIVO.

Veronica Orazi
Università di Firenze

La obra de Valle-Inclán, en las distintas ediciones aparecidas en vida del autor, está interesada por una constante evolución. En las numerosas ediciones a menudo nos encontramos con un número realmente conspicuo de variantes, que vuelven indispensable un trabajo de invenstigación para establecer el texto y fijar en el aparato las intervenciones modificatorias características de cada obra, al fin de evidenciar el proceso evolutivo, el dasarrollo textual y las diferentes tendencias compositivas con sus relativas fases, en la actividad creadora del autor.

Así también en la narrativa breve de don Ramón se dan modificaciones que transforman la contextura textual, cuyo estudio nos permite individuar las etapas evolutivas de dichos textos y, al mismo tiempo, la voluntad compositiva específica, su valencia expresiva, su mensaje profundo.

Este es el caso —entre otros— de *Tula Varona,* publicado por primera vez en 1895 en *Femeninas,* junto con las demás narraciones que componen la obra[1]. En vida del autor el cuento volvió a editarse[2], evidenciándose en el cotejo de las

1 *Femeninas,* Pontevedra, Ladín, 1895; comprende: Tula Varona, La condesa de Cela, Octavia Santino, La Niña Chole, La generala, Rosarito.

2 En *Historias perversas,* Barcelona, Maucci, 1907; *Cofre de sándalo,* Madrid, Primitivo Fernández, 1909; *Historias de amor,* París, Garnier, 1909; «Ateneo de Honduras», Tegucigalpa, II, nº 5, 22 de Febrero de 1914; «Los Contemporáneos», Madrid, X, n°477, 21 de Febrero de 1918; "La novela picaresca", II, nº 35, 3 de marzo de 1920; *Cofre de sándalo,* Buenos Aires, Las Grandes Obras, I, n°24, 9 de Dicembre de 1922; *Flores de almendro,* Madrid, Bergua, 1936.

ediciones aparecidas un número significativo de variantes, que atestiguan su evolución textual y nos descubren modalidades y preocupaciones compositivas del autor.

El análisis de las variantes evidencia una trayectoria precisa en la redacción del texto, cuya especificidad se define de manera inequivocable. Las intervenciones[3] que a lo largo de los años modificaron la narración no se distribuyen de manera homogénea, sino que ponen de manifiesto la existencia de dos tendencias muy claras y opuestas: la primera de ellas comprende un número no elevado de intervenciones (17% de las variantes), respecto a la totalidad de los casos documentados. Su incidencia en la evolución textual aparece principalmente limitada pues por la misma escasez de las modificaciones realizadas.

Esta primera tendencia se articula en dos sub-clases: la primera comprende las variantes (8,4%) que interesan, aunque de manera y forma distinta según veremos, a todas las ediciones aparecidas en vida de don Ramón e indican un desarrollo continuo durante más de 40 años. Sin embargo, la falta de homogeneidad y coherencia entre dichas variantes impide considerarlas como el resultado de un cambio producido por finalidades estéticas.

Femeninas	*Hp*[4]
9 con rico brial	con un rico brial;
Femeninas	*Hp Co*
11 volvérselo (el mate)	volvérsela (la matera);
Femeninas	*Co*
17 le besaba (la punta de los dedos);	la besaba
Femeninas	*Ha LC Flo*
17 déjeme ud. que le adore	Ø;
Femeninas	*LC Flo*
5 medio deshecho	deshecho
7 una amiga	un amigo
11 volvérsela	devolvérsela;

Estas intervenciones se distribuyen de manera inarmónica en el texto, atañen sólo a algunas ediciones (como en 9 *con rico brial* que pasa a *con un rico brial* en *Hp;* o en 11 *volvérselo* que pasa a *volvérsela* en *Hp* y *Co* y a *devolvérsela* en LC y *Flo;* 17 *le besaba* pasa a *la besaba* sólo en *Co,* etc.), y no siguen un designio evolutivo concreto, sino que constituyen un exiguo grupo de modificaciones

3 En el número de 88.

4 Las abreviaturas se refieren a las distintas ediciones del cuento con variantes: *Ha* por *Historias de amor, Hp* por *Historias perversas, Co* por *Cofre de sándalo, LC* por *«Los Contemporáneos», Flo* por *Flores de almendro.*

incongruentes; no son fruto pues de una voluntad y de una etapa precisa del desarrollo textual.

La segunda sub-clase aparece en el texto desde la edición de 1907, en *Historias perversas* y comprende el 8,6% de las variantes documentadas. Es importante subrayar que estas modificaciones no sufren una ulterior evolución y la fijación textual así realizada permanece inaltarada hasta la última edición revisada por el autor. Además la importancia de esta sub-clase estriba en el hecho de que en ella se vislumbran tendencias evolutivas características de la fase siguiente del desarrollo textual. Algunas categorías modificatorias anticipan tipologías que se afirman definitivamente en la segunda tendencia (eliminación de diminutivos: 5 *sonrisilla* pasa a *sonrisa;* modificaciones pronominales: 17 *el cual* > *que;* sustitución de algunas expresiones por otras más indistintas y generalizadas: 20 *de su hermosura* > *de la hermosura*).

Femeninas	*Hp Co LC Flo*
5 sonrisilla	sonrisa
5 tomado al peso	tomado en peso
10 el mate	la matera
11	
14 y en los ángulos	en los ángulos
16 en nido de seda	en un nido de seda
17 el cual	que
20 su hermosura	la hermosura.

La eliminación del diminutivo y el empleo en su lugar del sustantivo (5 *sonrisilla* pasa a *sonrisa*); la modificación pronominal (17 *el cual* pasa *a que*); la atenuación de algunas expresiones e imágenes y la consiguiente mayor indistinción del contexto narrativo representan categorías modificatorias que se afirman en el desarrollo textual de la etapa sucesiva.

Esta tendencia comprende pues dos tipos de variantes: el primero (8,4%) se distribuye de manera desarticulada en el texto, según modificaciones que podríamos definir "fluctuantes", por aparecer temporáneamente sólo en algunas ediciones formando un grupo no homogéo de alteraciones incoherentes. El segundo tipo de variantes aparece en el texto desde la edición de 1907, quedando inalterados en las demás ediciones aparecidas en vida del autor, anticipando líneas evolutivas características del desarrollo sucesivo.

Del análisis detallado de las variantes que componen la primera tendencia resulta evidente que las modificaciones insertadas en el texto son realmente escasas y su incidencia en la evolución del cuento es limitada, aún más si consideramos que la mitad de ellas interesa a la narración desde 1907 (fecha de publicación de *Historias perversas*) y permanece en las demás ediciones. La primera fase de la

modificación textual viene a ser, según el estudio de las variantes documentadas y de su distribución en la tradición editorial del cuento, realmente modesta y de escasa incidencia.

Después de indicar las variantes relativas a la primera fase evolutiva, subrayando en ellas la falta de articulación en niveles modificatorios definidos —excepto los tres casos indicados—, pasamos al análisis de las variantes de otra etapa del desarrollo textual en que, al contrario, se evidencia una voluntad de intervención precisa, caracterizada por tipologías bien definidas.

Al analizar el segundo grupo de variantes, conspicuo y homogéneo, se nos descubre la esencia profunda de la segunda tendencia, cuya realización se concreta en un momento específico de la tradición editorial del cuento. Las variantes que constituyen este grupo y que ponen de manifiesto la existencia de una segunda línea evolutiva en la narración corresponden al 83% del total. Se trata pues de la mayoría de las modificaciones realizadas por el autor. Dichas variantes alteran la contextura narrativa de manera uniforme desde 1909, fecha de publicación de *Cofre de sándalo*. Las ediciones siguientes, aparecidas en vida del autor, conservan estas modificaciones y en general mantienen el texto inalterado, excepto tres variantes relativas a las ediciones sucesivas a la de *Cofre de sándalo* (en el texto aparecido en «Los Contemporáneos» y en *Flores de almendro*: 5 medio deshecho > deshecho; 7 una amiga > un amigo; 11 volvérsela > devolvérsela).

Esta tendencia muestra rasgos compositivos típicos de un momento evolutivo distinto —en su realización temporal y en las líneas y modalidades modificatorias— respecto a la primera fase del desarrollo textual, que se traducen en una serie definida de intervenciones.

El estudio de estas tipologías se vuelve pues imprescindible, si queremos interpretar la voluntad compositiva del autor, quien insertó estas variantes en el cuento, según una intención expresiva que debemos identificar, para penetrar la esencia textual de la narración, así como el mensaje que don Ramón consignó a la página impresa.

El análisis detallado de las variantes que aparecen desde la publicación del texto en *Cofre de sándalo* (ed. de 1909) pone de manifiesto pues algunas categorías evolutivas precisas, articuladas en cuatro niveles de intervención: modificación, cambio, añadidura, eliminación. Más precisamente se trata de alteraciones aferentes a las formas verbales y a las pronominales; cambio de sintagmas y de lexemas; añadidura de un largo párrafo que precede inmediatamente el final de la narración; eliminación de sintagmas, lexemas, diminutivos.

En algunos casos los cuatro niveles identificados se articulan en sub-clases, por ejemplo en las modificaciones relativas a las formas verbales y pronominales, como veremos a continuación.

Entre las alteraciones que atañen a las formas verbales se verifica el paso de algunas de ellas a presente de indicativo:

gerundio (20 recreándose > se recrea);

imperfecto (2 caminaba > camina, 2 bajaba > baja, 16 y 20 brillaban > brillan, 20 parecía > parece, 20 sonreían > sonríen, 20 parecían > parecen, 20 sentía > siente, 20 deshacíase > deshace, 20 extendía > extiende, 20 cantaba > canta, 20 descubría > descubre, 20 experimentaba > experimenta, 20 habíansele > tiene, 20 suspiraba > suspira);

perfecto (16 miró > mira, 16 echó > echa, 16 tiró > tira, 16 duró > dura, 16 pudieron > puede, 16 incorporó > incorpora, 16 inclinó > inclina, 20 empezó > empieza).

Una forma de imperfecto de subjuntivo en *-se* pasa a presente de subjuntivo (1 refrescase > refresque).

El nivel de intervención relativo a las formas verbales se realiza pues en dirección de la actualización temporal de la acción en los casos de formas verbales que pasan a presente de indicativo y de subjuntivo. La acción radica en la realidad presente, mientras antes permanecía alejada del lector, quedando en una dimensión pretérita. Este proceso actualizador no es casual y generalizado, sino que interesa a momentos precisos de la narración: el primero de ellos se coloca en apertura, en ocasión del encuentro de los dos protagonistas; el segundo se refiere a la primera "escena" del diván, después del episodio de los floretes, en que asistimos a un "acercamiento" confidencial entre los dos personajes y se establece una atmósfera de complicidad y seducción; finalmente el tercer momento interesado por la actualización temporal aparentada por los cambios de los tiempos verbales queda al final de la narración, cuando Tula, sola ya, se contempla en el espejo. Resulta evidente que la dimensión temporal presente viene a interesar tres episodios fundamentales en la estructura textual: el encuentro, el establecerse de cierta intimidad entre los dos, la escena final. Devolver a la actualidad estas partes del cuento evidencia la decisión de intervenir modificando —en este caso actualizando— exactamente estos momentos textuales, etapas esenciales de la contextura narrativa, realizando su fijación en la dimensión presente, quitándolas a la consunción temporal que las colocaría en el pasado, en un momento concluído ya.

Además se substituyen algunas formas de imperfecto de subjuntivo en *-ra* —con valor de pluscuamperfecto de indicativo— con el perfecto (1 heredara > heredó) o bien con el pluscuamperfecto de indicativo (15 conservara > había conservado, 20 llamara > había llamado).

Estas substituciones representan otro recurso para realizar la actualización, con consiguente acercamiento al lector en la dimensión expresivo-formal.

Las modificaciones aferentes a las formas pronominales atestiguan la eliminación de pronombres (2 interrumpióle > interrumpió, 3 se reía > reía, destacábanse > destacaban, 20 deshacíase > deshace, 20 habíansele... > tiene...), que se traduce en la desaparición del referente sujetivo o bien objetivo que el pronombre representa, amplificándose pues la expresión de la acción verbal pura.

De la misma manera el paso de pronombres enclíticos a proclíticos (11 dígolo > lo digo), constituye otra modalidad de carácter estilístico-formal de acercamiento al lector.

Finalmente documentamos la substitución de algunas formas pronominales por otras (3 lo cual > esto, 7 en mitad del cual había > que tenía en el medio, 12 lo tuvo > le tuvo, 12 lo mato > le atravieso el corazón, 13 la cual > que).

Tocante a los cambios de sintagmas, las intervenciones del autor ocurren con frecuencia (2 hubo de volver > se detiene y vuelve —actualización de la acción expresada por la perífrasis verbal, que pasa a la forma de presente—, 2 ese señor perro > un perro tan amable —anticipación de la nota de cómplice seducción—; 3 lo cual le daba cierto aspecto alegre y juguetón > y esto le daba cierto aspecto de andrógino, alegre —evocación de una figura ambigua y atenuación de la simple imagen de simpática alegría que caracterizaba a la mujer—; 4 se puso a marcar el paso > caminó delante, un poco apresurada —el hecho de adelantarse la protagonista a Ramiro y su marcha apresurada expresan cierta tensión emotiva—; 7 en mitad del cual había una fuentecilla: rodeábanla > que tenía en medio una fuentecilla rodeada por —adquisición de mayor fluidez, gracias a la eliminación de los dos puntos y a la substitución de la forma pronominal—, 8 su amiga le hizo pasar a > la criolla le dejó en —"amiga" que pasa a "criolla" elimina el matiz confidencial, devolviéndonos una figura exótica y misteriosa, y el cambio de la forma verbal sugiere un primer abandono y voluntario alejamiento—; 8 indicóle asiento con una graciosa > indicóle un asiento con graciosa, 9 fado brasileño > danzón —evidenciación del proceso de generalización a través de una imagen indistinta—, 10 del mate > de la matera, 12 *Le Figaro* > un periódico inglés —indistinción—, 12 lo mato > le atravieso el corazón —adquisición de cierta ambigüedad, lograda gracias al significado metafórico de las palabras de la protagonista, que anticipan de alguna manera el rechazo y la desilusión finales respecto a la expresión originaria directa y definida—, 13 quién es ese Popolasca > quién sea ese señor Popolasca, 20 habíansele encendido las mejillas > tiene dos llamas en las mejillas; 20 Diana cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre > el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana cazadora —la inserción del inciso entre el sujeto y el verbo de la oración principal aumenta la sensación de expectación, descubriéndose sólo al final el símbolo aludido—).

Frecuentes también las intervenciones que interesan un solo elemento léxico (un nombre, un adjetivo, etc.) (3 pálida > cálida, 3 gastaba > usaba, 6 genial > rastacuera, 11 claroscuro > penumbra; 13, 14, 16, 16 confidente > diván, 13 galante > gentil, 15 de la que no faltaba > en la que no faltaba, 16 de Falerno > de champaña —indistinción—, 16 frasecilla > palabra, 18 canalla > sea ud. caballero —eliminación de la expresión incisiva e inserción de otra de tonos más apacibles; se anticipa la atmósfera melindrosa del largo párrafo añadido inmediatamente a continuación).

Los diminutivos son a menudo eliminados y substituidos por el sustantivo, excepto en un caso en que el autor prefiere una forma distinta (2 cuestecilla > cuesta, 6 orejita > oreja, 9 risita > risa, 16 frasecilla > palabra). Este nivel de intervención devuelve al lector un lenguaje menos forzado por las deformaciones formales, reestableciendo con las formas sustantivales un nivel expresivo más equilibrado.

A veces desaparecen lexemas y sintagmas sin quedar substituidos por otras expresiones (2 y añadió al acercarse > Ø, 7 vámonos duque > vámonos, 10 ¡Ay! > Ø, 15 y que el Estado > el Estado, 16 por una lámpara de porcelana color rosa > Ø).

Finalmente documentamos la añadidura de una oración y de un largo párrafo que precede la conclusión del cuento. Sólo aparecen pues dos casos de esta tipología modificatoria en el texto, pero si el primero sugiere la amplificación gradual del estado anímico del protagonista, que se va exaltando (13 preguntó > preguntó queriendo mostrarse audaz e indiferente), el segundo se concreta en la añadidura de un largo párrafo antes del final de la narración (§ 18), adquiriendo una función muy importante, pues multiplica la fuerza expresiva del mensaje textual. En él el autor construye un *crescendo* voluntariamente engañador, evocando una escena de seducción muy fin de siglo, salpicada de tensión, deseo, incertidumbres y reticencias, que vuelve aún más eficaz el epílogo inesperado e insospechable, descubriéndonos toda la ambigüedad del personaje, malicioso y tentador, esclavo del juego perverso de la provocación seductora, que inesorablemente se concluye con el duro rechazo y la autosatisfacción narcisista.

Según se desprende del análisis de las variantes de este segundo grupo, nos enfrentamos con una voluntad de intervención precisa, directa a algunos aspectos textuales bien definidos. No se trata pues de intervenciones aisladas, sino al contrario de una intención modificadora que actúa en direcciones específicas y según categorías homogéneas.

La actualización temporal de tres momentos fundamentales de la narración coloca los episodios en cuestión en la dimensión presente. Este recurso permite al lector seguir el desarrollo de la acción en el mismo momento en que esto se pro-

duce: el texto se construye a medida que procedemos en la lectura y descubrimos así los resortes más profundos que mueven a los protagonistas, en la actualidad textual que se traduce en la negación del alejamiento temporal a que nos vincularían las formas pretéritas.

La inserción del párrafo final vuelve más compleja la arquitectura narrativa, amplificando los detalles inmediatamente perceptibles, y sólo en apariencia verídicos, de una escena que representa la cumbre de la contextura del cuento, desde la que se despeña, en la conclusión, el epílogo magistralmente ocultado hasta el final. Así también las líneas conclusivas (20 el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana cazadora), con la inserción del inciso después del sujeto, descubren en los últimos acentos el valor simbólico-metafórico de la imagen evocada. Sólo entonces nos enteramos de la perfecta construcción realizada por el autor, de su voluntario encubrimiento de las verdaderas intenciones y finalidades compositivas, que estallan, incontenibles ya, en el final de la narración.

Varios elementos nos obligan a reconocer la existencia de dos tendencias recíprocamente contrapuestas. Según vimos, las intervenciones del autor en el cuento se diferencian de manera evidente: por un lado la primera tendencia comprende un número escaso de variantes (17%), que atañen —en su conjunto— a toda la tradición editorial y que se distribuyen en dos sub-clases: la primera (8,4% de las variantes documentadas) presenta modificaciones que interesan en momentos distintos a todas las ediciones de la narración aparecidas en vida del autor, cambiando y desapareciendo sin coherencia alguna; la segunda sub-clase (8,6%) marca el desarrollo textual desde la edición de 1907 (en *Historias perversas*), cuyas modificaciones quedan inalteradas, evidenciándose ya algunas líneas evolutivas confirmadas por las variantes de la segunda tendencia.

Ésta se realizó en la edición de 1909 *(Cofre de sándalo)* y recoge la mayoría de las intervenciones textuales (83%). En ella se manifiesta una coherencia contrapuesta a la primera fase de desarrollo, por el número de variantes documentadas, por la existencia de precisas tipologías modificatorias y, finalmente, por la incidencia de las modificaciones insertadas, produciéndose pues a consecuencia de tal evolución una sensible alteración textual.

En segundo lugar la oposición entre las dos etapas estriba en su realización temporal: ya vimos que las variantes relativas a la primera se distribuyen a lo largo de toda la tradición editorial del cuento (apareciendo y desapareciendo generalmente de una edición a otra), mientras que las aferentes a la segunda tendencia se insertan en el texto en la edición de 1909 y permanecen inalteradas en las ediciones sucesivas.

Además las variantes que forman parte de la primera etapa resultan completamente desarticuladas y no siguen una voluntad modificatoria evidenciada por

categorías de intervención definidas, excepto los tres ejemplos indicados (88 sonrisilla > sonrisa, 392 el cual > que, 439 su hermosura > la hermosura), que sugieren la incipiente modificación del texto según criterios bien identificables, característicos del segundo grupo. La segunda tendencia, al contrario, pone de manifiesto la existencia de un número limitado de niveles de intervención, relativos a algunos aspectos lingüístico-estilísticos y expresivos. Esta situación confirma la profunda contraposición entre las modificaciones de la segunda fase evolutiva y las de la primera que, como vimos, generalmente se subsiguen apareciendo y desapareciendo sin orden alguno en las distintas ediciones o bien quedan inalteradas desde su aparición en la edición de 1907, anunciando categorías de intervención sucesivas.

Las dos tendencias no sólo son contrapuestas sino poseen una especificidad y un peso claramente distintos en la economía de la narración y de su tradición editorial. La primera fase se caracteriza por una incidencia limitada (17% de las modificaciones; dos sub-clases: una que comprende el 8,4% de variantes, totalmente incongruentes; otra constituída por el 8,6% de modificaciones, que se colocan a la altura de 1907 y que evidencian ya líneas evolutivas características del desarrollo sucesivo). La segunda etapa (83% de las variantes documentadas, establecidas en el texto desde 1909) representa un estadio evolutivo muy importante, coincidiendo con el momento decisivo del desarrollo y fijación textual, en que esencialmente se establece la contextura narrativa, según una voluntad y finalidades estéticas definitivas.

Proponemos la edición del cuento en que acogemos como base textual la última edición revisada por don Ramón[5], indicando en el aparato las variantes de las demás ediciones.

TULA VARONA

1. Los perros de caza, iban y venían con carreras locas, avizorando las matas, horadando los huecos zarzales, y metiéndose por lo campos de centeno con alegría ruidosa de muchachos. Ramiro Mendoza, cansado de haber andado todo el día por cuetos y vericuetos, apenas ponía cuidado en tales retozos: con la escopeta al hombro, las polainas blancas de polvo, y el ancho sombrerazo en la

5 El texto es el aparecido en «Los Contemporáneos» y más tarde en *Flores de almendro*. Debemos subrayar, de todas formas, que las variantes características de estas dos ediciones son sólo tres: 86 medio deshecho > deshecho; 129 una amiga > un amigo; 243 volvérsela > devolvérsela; por lo demás no se realizaron otras intervenciones respecto a la edición del cuento aparecida en *Cofre de sándalo* en 1909, que queda pues el momento más significativo en el desarrollo textual de nuestra narración.

mano, para que el aire le refresque[6] la asoleada cabeza, regresaba a Villa-Julia, de donde había salido muy de mañana. El duquesito, como llamaban a Mendoza en el *Foreigner Club,* era cuarto o quinto hijo de aquel célebre duque de Ordax que murió hace algunos años en París completamente arruinado. A falta de otro patrimonio heredó[7] la gentil presencia de su padre, un verdadero noble español, quijotesco e ignorante, a quien las liviandades de una reina dieron pasajera celebridad. Aún hoy, cierta marquesa de cabellos plateados —que un tiempo los tuvo de oro, y fue muy bella—, suele referir a los íntimos que acuden a su tertulia los lances de aquella amorosa y palatina jornada.

2. El duquesito camina[8] despacio y con fatiga. A mitad de una cuesta[9] pedregosa, como oyese rodar algunos guijarros tras sí, se detiene y vuelve la cabeza[10]. Tula Varona baja[11] corriendo, encendidas las mejillas, y los rizos de la frente alborotados.

- ¡Eh! ¡Duque! ¡Duque!...¡Espere usted, hombre![12] ¡He pasado un rato horrible! ¡Figúrese usted, que unos indígenas me dicen que anda por los alrededores un perro rabioso!!!

Ramiro procuró tranquilizarla:

-¡Bah! No será cierto: si lo fuese, crea usted que le viviría reconocido a un perro tan amable[13].

Al tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fatuo y cortés, que es frecuente en labios aristocráticos. Quiso luego poner su galantería al alcance de todas las inteligencias, y añadió:

-Digo esto porque de otro modo quizá no tuviese...

Ella interrumpió[14] saludando con una cortesía burlona:

- Sí, ya sé de otro modo, quizá no tivuese usted el alto honor de acompañarme.

---

6 refresque] refrescase *Femeninas, Ha, Hp.*
7 heredó] heredara *Femeninas, Ha, Hp.*
8 camina] caminaba *Femeninas, Ha, Hp.*
9 cuesta] cuestecilla *Femeninas, Ha, Hp.*
10 se detiene e vuelve la cabeza] hubo de volver la cabeza *Femeninas, Ha, Hp.*
11 baja] bajaba Femeninas, *Ha, Hp.*
12 hombre!] hombre! Y añadió al acercarse *Femeninas, Ha, Hp.*
13 un perro tan amable] ese señor perro *Femeninas, Ha, Hp.*
14 interrumpió] interrumpióle *Femeninas, Ha, Hp.*

3. Reía[15] con risa hombruna, que sonaba de un modo extraño en su cálida[16] boca de criolla. LLevaba puesto un sombrerete de paja, sin velo ni cintajos, parecido a los que usan los hombres, guantes de perfumada gamuza, y borceguíes blancos, llenos de polvo. Su cabeza era pequeña y rizada; el rostro gracioso, el talle encantador. Usaba[17] corto el cabello, y esto[18] le daba cierto aspecto de andrógino, alegre[19]. Rehízo en el molde de su lindo dedo los ricillos rebeldes que se le entraban por los ojos, y añadió:

- Venga acá la escopeta, duque. Si aparece por ahí ese perro, usted no debe tirarle: es cuestión de agradecimiento. ¡Antes morir!

4. Riendo y loqueando tomó la escopeta de manos del duquesito, y caminó delante, un poco apresurada[20]. Sus movimientos eran muy graciosos, pero su alegría, demasiado nerviosa, resultaba inquietante como las caricioas de los gatos. El duquesito, que se había quedado atrás, la desnudaba con los ojos. ¡Vaya una mujer! Tenía los contornos redondos, la línea de las caderas ondulante y provocativa... El buen mozo tuvo intenciones de cogerla por la cintura y hacer una atrocidad; afortunadamente su entusiasmo halló abierta la válvula de los requiebros:

- ¡Encantadora Tula! ¡Admirable! ¡Parece usted Diana cazadora!

Tula, medio se volvió a mirarle.

- ¡Ay! ¡Cuantísima erudición! Yo estaba en que usted no conocía íntimamente otra Diana que la artista de Parish.

5. Era tan maligna la sonrisa que guiñaba sus negros ojos, que el duquesito, un poco mortificado, quiso contestar a su vez algo terriblemente irónico; pero en vano escudriñó los arcanos de su magín. La frase cruel, aquella de tres filos envenenados que debía clavarse en el corazón de la linda criolla, no pareció. ¡Oh! ¡Pobres mostachos, qué furiosamente os retorcieron entonces los dedos del duquesito!

Como cien pasos llevarían andados, y Tula, que caminaba siempre delante, se detuvo esperando a Mendoza:

15 reía] se reía *Femeninas, Ha, Hp.*
16 cálida] pálida *Femeninas, Ha, Hp.*
17 Usaba] gastaba *Femeninas, Ha, Hp.*
18 y esto] lo cual *Femeninas, Ha, Hp.*
19 de andrógino, alegre] alegre y juguetón *Femeninas, Ha, Hp.*
20 caminó delante, un poco apresurada] se puso a marcar el paso *Femeninas, Ha, Hp.*

- ¡Ay! Tengo este hombro deshecho[21]. Tome usted la escopeta; ¡es más pesada que su dueño!El otro la miró, sin abandonar la sonrisa[22] fatua y cortés. ¡La ironía! ¡La terrible ironía, acababa de ocurrírsele!

- Eso..., ¡Quién sabe, Tula! Usted aún no me ha tomado en peso[23].

Y se rió sonoramente, seguro de que tenía ingenio.

Tula Varona le contempló un momento a través de las pestañas entornadas.

- ¡Pero, hombre, que sólo ha de tener usted contestaciones de almanaque! Le he oído eso mismo cientos de veces. ¡Y la gracia está en que tiene usted la misma respuesta para los dos sexos!

Como iba delante, al hablar volvía la cabeza, ya mirando al duquesito, por encima de un hombro, ya del otro, con esos movimientos vivos y gentiles de los pájaros que beben al sol en los arroyos.

6. De aquella mujer, de sus trajes y de su tren se murmuraba mucho en Villa-Julia: sabíase que vivía separada de su marido, y se contaba una historia escandalosa. Cuando su doncella, una rubia inglesa, muy al cabo de ciertas intimidades, deslizó en la oreja[24] nacarada y monísima de la señora, algo, como un eco, de tales murmuraciones, Tula se limitó a sonreír, al mismo tiempo que se miraba los dientes en el lindo espejillo de mano que tenía sobre la falda —un espejillo con marco de oro cincelado, que también tenía su historia galante—. Tula Varona reunía todas las excentricidades y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en París: jugaba, bebía y tiraba del cigarrillo turco, con la insinuante fanfarronería de un colegial. Al verla apoyada en el taco del billar, discutiendo en medio de un corro de caballeros el efecto de una carambola, o las condiciones de un caballo de carreras, no se sabía sy era una dama rastacuera[25] o una aventurera muy experta.

7. Del sombrío caminejo de la montaña, salieron a un gran raso de césped, que tenía en medio una fuentecilla rodeada por[26] macizos de flores y bancos de hierro, colocados en círculo, a la festoneada sombra de algunos álamos. Grupos de turistas venían o se alejaban por la carretera. Dos jovencitas, sentadas cerca de

21 deshecho] medio deshecho *Femeninas, Ha, Hp, Co.*

22 sonrisa] sonrisilla *Femeninas, Ha, Hp.*

23 en peso] al peso *Femeninas, Ha, Hp.*

24 oreja] orejita *Femeninas, Ha, Hp.*

25 rastacuera] genial *Femeninas, Ha, Hp.*

26 que tenía en medio una fuentecilla rodeada por] en mitad del cual había una fuentecilla: rodeábanla *Femeninas, Ha, Hp.*

la fuente, leían, comentándola, la carta de un amigo[27]; algunas señoras pálidas y de trabajoso andar, llamaban a sus maridos con gritos lánguidos; y una niñera que tenía una frente llena de rizos, contestaba haciendo dengues, las bromas verdes de tres elegantes caballeretes. Se veían muchos trajes claros, muchas sombrillas rojas, blancas y tornasoladas. Tula llenó en la fuente su vaso de bolsillo, una monería de cristal de Bohemia, y lo alzó desbordante:

- ¡Duque! ¡Brindo por usted!

bebió entre los cuchicheos de las dos jovencitas que leían la carta. Al acabar estrelló el vaso contra las rocas, y se echó a reir de modo provocativo.

- Vámonos[28]; no escandalicemos.

Estaba muy linda: el sol la hería de soslayo, el viento le plegaba la falda.

8. Desde la explanada, dominábase el vasto panorama de la ría guarnecida de rizos: los tilos del paseo de Parísy las torres de la ciudad, destacaban[29] sobre la faja roja que marcaba el ocaso. Después de un centenar de pasos empezaban los palacetes modernos. Tula se detuvo ante la verja de un jardinillo. Tiró con fuerza de la cadena que colgaba al lado de la puerta; y después, dijo, introduciendo el enguantado brazo por entre los barrotes:

- ¡He aquí mi nido!

Los rayos del sol, que se ponía en un horizonte marino, cabrilleaban en los cristales. Era un hermoso nido, rodeado de follaje, con una escalinata de mármol, y balcones verdes, tapizados de enredaderas. Tula tendió con gallardía la mano al duquesito, y mirándole a los ojos, pronunció con su acariciador acento de criolla:

- ¿No quiere usted hacerme compañía un momento?...Tomaríamos mate al estilo de América.

El otro, tuvo algún titubeo, y, a la postre, concluyó por animarse. La criolla le dejó en un saloncito[30] sumido en amorosa penumbra. El ambiente estaba impregnado del aroma meridional y morisco de los jazmines que se enroscaban a los hierros del balcón. Tula indicóle un[31] asiento con graciosa[32] reverencia, y se ausentó velozmente, no sin tornar alguna vez la cabeza para mirar y sonreír al buen mozo.

27 un amigo] una amiga *Femeninas, Ha, Hp, Co.*
28 vámonos] vámonos duque *Femeninas, Ha, Hp.*
29 destacaban] destacábanse *Femeninas, Ha, Hp.*
30 la criolla le dejó en] su amiga le hizo pasar a *Femeninas, Ha, Hp.*
31 un] falta en *Femeninas, Ha, Hp.*
32 graciosa] una graciosa *Femeninas, Ha, Hp.*

- ¡Vuelvo, duque, vuelvo! ¡No se asuste usted!

9. El duquesito la siguió con la vista. Tula Varona tenía ese andar cadencioso y elástico que deja adivinar unas piernas largas y esbeltas de venus griega. No tardó en aparecer envuelta en una bata de seda azul celeste, guarnecida de encajes. Posado en el hombro, traía un lorito, que salmodiaba el estribillo de un danzón[33], y balanceaba a compás su verde caperuza. De aquella traza, recordaba esos miniados de los códices antiguos, que representan imperatrices y princesas, aficionadas a la cetrería, con rico[34] brial de brocado, y un hermoso gavilán en el puño. Dejó el loro sobre la cabeza de una estatuilla de bronce, capricho artístico de Pradier, y se puso a preparar el mate sobre una mesa de bambú, en un rincón del saloncito. De tiempo en tiempo, volvíase con gentil escorzo de todo el busto, para lanzar al duque una mirada luminosa, y rápida. Conocíase que quería hacer la conquista del buen mozo; y adoptaba con él, aires de coquetería afectuosa; pero en el fondo de sus negras pupilas, temblaba de continuo una risa[35] burlona, que simulaba contenida por el marco de aquellas pestañas, rizas y luengas que al mirar, se entornaban con voluptuosidad americana.

10. Dejaba pasar pocos momentos sin dirigir la palabra a su amigo, y cuando lo hacía era siempre de un modo picado y rápido. Colocaba la hierba en el fondo de la matera[36], y se volvía sonriente.

- A esto llaman allá cebar...

Echaba agua, tomaba un sorbo y añadía:

- Es operación que hacen las negritas.

Y después de otro momento, al poner azucar:

- No crea usted; tiene sus dificultades.

Cuando hubo terminado, llamó a Ramiro Mendoza, que en el otro extremo del saloncito, pasaba revista a una legión de idolillos indios esparcidos a guisa de bibelots, sobre un mueble japonés[37]. El buen mozo la felicitó campanudamente, por aquella encantadora genialidad. Tula entornó sus aterciopelados ojos:

---

33 danzón] fado brasileño *Femeninas, Ha, Hp.*

34 rico] un rico *Hp.*

35 risa] risita *Femeninas, Ha, Hp.*

36 de la matera] del mate *Femeninas, Ha, Hp.*

37 una legión de idolillos indios esparcidos a guisa de *bibelots,* sobre un mueble japonés] una legión de *bibelots* sobre un mueble japonés *Hp,* se trata evidentemente de un saut *du même au même* con consiguiente pérdida de la parte de texto que se encuentra entre las dos formas idénticas (de...de) que cauraron el error; una legión de idalillos (errata) extendida sobre Co; una legión de idilios (errata) extendida sobre *LC, Flo.*

-¡Oh! ¡Muchas gracias!

Los elogios de un hombre tan elegante, no podían menos de serle muy agradables, pero se resistía[38] a creer que fuesen sinceros. Ramiro protestó con mucho calor, y aquella protesta, le valió una de esas miradas femeninas de parpadeo apasionado y rápido.

11. Para explicarle cómo se tomaba el mate, Tula llevóse a los labios la boquilla de plata y sorbió lentamente. A menudo alzaba los párpados y sonreía. Los rizoa caíanle sobre los ojos, el cuello mórbido y desnudo, graciosamente encorvado parecía salir de una cascada de encajes; la azul y ondulante entreabertura de la manga dejaba ver en incitante penumbra[39], un brazo de tonos algo velados y dibujo intachable, que sostenía la matera[40] de plata cincelada. Tula levantó la cabeza, y murmuró en voz baja e íntima:

- Pruebe usted, Ramiro: pero tiene usted que poner los labios donde yo los he puesto... Tal es la costumbre. ¡La boquilla no se cambia!...

Ramiro la interrumpió: aquello era precisamente lo que él encontraba más agradable. Callóse a lo mejor, viendo entrar un lacayo mulato, que traía una bandeja con pastas y licores. ¡Hay que imaginarse a Trinito !Una figurilla renegrida, manchada de hollín; una librea extravagante; una testa llena de rizos negros y apretados, como viruta de ébano; unos ojos vivos, asomando por debajo de las cejas, crespas y caídas, de enanillo encantador y burlón.

Tula llenó dos copas muy pequeñas.

- Va usted a tomar «Licor de Costantinopla», regalo del embajador turco en París.

Con un gesto le pidió la matera[41] para ponerle más agua. Antes de devolvérsela[42], dio algunos sorbos, al mismo tiempo que de soslayo, lanzaba miraditas picarescas a Mendoza.

- Ahora supongo que le gustará a usted más...

- ¡Naturalmente, Tula!

- No sea usted malicioso. Lo digo[43] porque estará menos amargo.

---

38 se resistía] ¡Ay! Resistíase *Femeninas, Ha, Hp.*
39 penumbra] calroscuro *Femeninas, Ha, Hp.*
40 la matera] el mate *Femeninas, Ha.*
41 la matera] el mate *Femeninas, Ha.*
42 devolvérsela] volvérselo *Hp;* volvérsela *Co.*
43 lo digo] dígolo *Femeninas, Ha, Hp.*

12. Después del mate la plática toma carácter más íntimo. El duquesito, cuenta su género de vida en Madrid: su afición a los toros, su santo horror a la política; recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Cela. Sentía él necesidad de hablar con Tula, de contarle cuanto pensaba y hacía. ¡Lo escucha ella con tanto interés! A veces le interrumpe dirigiéndole alguna frase de magistral coquetería y le da golpecitos en las rodillas con un largo abanico de palma, que ha tomado de encima del piano. El duquesito se acaricia la barba maquinalmente, sin ser dueño de apartar los ojos un momento de aquel reostro picaresco y riente, que aún aparece adquirir gentileza, bajo el tricornio, hecho con un número antiguo de un periódico inglés[44], que entre burla y coqueteo, la criolla acaba por encasquetarse sobre los rizos, con tan buen donaire, que nunca estudiantillo de la tuna le[45] tuvo igual.

- ¿Qué tal, duque?

- ¡Sublime! ¡Encantadora! ¡Deliciosísima!

13. En el vestíbulo, tras la puerta de cristales del saloncito, se dibujó el perfil de una señora anciana, que[46], después de haber observado un instante, asomó la cabeza sonriendo cándidamente.

- ¿No ha venido el señor Popolasca?

- No tiíta. ¿Pero qué hace que no pasa? Andele, tomará mate.

La tiíta dio las gracias. Era una señora que tenía siempre grandes quehaceres; y se alejó a saltitos, haciendo cortesías a Ramiro Mendoza, que retorcía entre sus dedos furibundos las guías del bigote a lo matón. Cuando hubo desaparecido la anciana, el duquesito tomó la copa, vacióla de un sorbo, y a tiempo de ponerla sobre la mesa, preguntó queriendo mostrarse audaz e indiferente[47]:

- Diga usted, Tula, se puede saber quién es ese Popolasca[48] que al parecer viene todos los días.

La criolla no se inmutó.

- Un italiano que me da lecciones de esgrima. ¡Oh! ¡Aquí donde usted me ve, soy gran espadachina!

A todo esto, habíase puesto en pie, y se alisaba los cabellos.

---

44 un periódico inglés] *Le Figaro Femeninas, Ha, Hp.*

45 le] lo *Femeninas, Ha, Hp.*

46 que] la cual *Femeninas, Ha, Hp.*

47 queriendo mostrarse audaz e indiferente] *falta en Femeninas, Ha, Hp.*

48 quién es ese Popolasca] quién sea ese señor Popolasca *Femeninas, Ha, Hp.*

- Vamos ¿quiere usted que le dé unos cuantos botonazos? ¿De verdad quiere usted?

Y señalándole el juego de floretes que había en un rincón, esparcido sobre varias sillas, añadió:

- Allí tiene usted. ¡Y ahora veremos cuantas veces le atravieso el corazón[49]!

13. Se pusieron en guardia, riendo de antemano, como si fuesen a representar un paso muy divertido. Tula, con la mano izquierda, recogía la cola hasta mostrar el principio de la redonda y alta pantorrilla. El duquesito, dejóse tocar por cortesía, y luego emprendió uno de esos juegos socarrones de los maestrso, envolviendo, ligando, descubriéndose, retrocediendo con la punta del florete en el suelo. Sonreía como un hércules que hace juegos de fuerza ante un público de niñeras y bebés. Tula acabó por enfadarse, y se dejó caer sobre el diván[50], jadeante, casi sin poder hablar.

- ¡Ay!...Conste que es usted un gran tirador, Ramiro, pero conste también que es usted muy poco gentil[51].

Acabó de quitarse el guante y lo arrojó lejos de sí.

- Me ha dado usted un terrible botonazo.

Y señalaba el seno de armonioso dibujo oprimiéndoselo suavemente con las dos manos. El duquesito preguntó sonriendo:

- ¿Me permite usted ver?

- ¡Hombre, no! Puede usted desmayarse.

14. Tula recostada en el diván[52], suspiraba de ese modo hondo, que levanta el seno con aleteo voluptuoso. Las manos, que conservaba cruzadas, parecían dos palomas blancas, ocultas entre los encajes del regazo azul, en cuya penumbra de nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos. Algunos pájaros de América modulaban apenas un gorjeo en sus jaulas doradas, que pendían inmóviles entre los cortinajes de los abiertos balcones. En[53] los ángulos, trípodes de bambú sostenían tibores con enormes helechos de los trópicos.

---

49 le atravieso el corazón] lo mato *Femeninas, Ha, Hp.*
50 diván] confidente *Femeninas, Ha, Hp.*
51 gentil] galante *Femeninas, Ha, Hp.*
52 diván] confidente *Femeninas, Ha, Hp.*
53 en] y en *Femeninas, Ha.*

15. Ramiro Mendoza miraba a Tula de hito en hito; y atusábase el bigote, sonriendo, con aquella sonrisa fatua y cortés, que jamás se le caía de los labios. A su pesar, el buen mozo sentíase fascinado, y temía perder el dominio que hasta entonces había conservado[54] sobre sí. Instintivamente se llevó una mano al corazón, cuya celeridad le hacía daño. La criolla mordióse los labios disimulando una sonrisa, al mismo tiempo que con la yema de los dedos se registraba la ola de encajes, que parecía encresparse sobre su pecho; pero no hallando lo que buscaba alzó los ojos hasta el duquesito.

- Eche usted acá un cigarrillo, maestro Cuchillada.

Ramiro sacó la petaca, en[55] la que no faltaba el hípico trofeo de la montura inglesa y se la presentó abierta a la criolla.

- No hay más que un cigarro, Tula, ¿Le parece a usted que lo fumemos juntos?...

Su sonrisa tenía una expresión extraña; su voz sonaba seca y velada. Extrajo el cigarro con exquisita elegancia y continuó:

- ¿Acepta usted, Tula? Lo fumaremos como hemos tomado el mate... Figúrese usted que ahora se pagan en esa moneda los derechos al Estado...Es Estado[56] en este caso soy yo, como aquel rey de Francia.

La criolla replicó con viveza y malicia:

- Pero esta personita no acostumbra a pagar derechos...Ya que para figuraciones estamos, ¡Figúrese usted que soy contrabandista!

16. Sus ojos brillan[57] con cierto fuego interior y maligno: toda su persona parece[58] animada de lascivo encanto, como si se hallase medio desnuda, en un nido[59] de seda y encajes, tenuamente iluminado[60]. Mira[61] al duquesito de un modo acariciador y tierno, y se echa[62] a reír con tal abandono, que se tira[63] hacia atrás en el diván[64]. Como la risa le dura[65] mucho tiempo, los ojos del buen mozo pueden[66]

54 había conservado] conservara *Femeninas, Ha, Hp.*
55 en] de *Femeninas, Ha, Hp.*
56 el Estado] y que el Estado *Femeninas, Ha, Hp.*
57 brillan] brillaban *Femeninas, Ha, Hp.*
58 parece] parecía *Femeninas, Ha, Hp.*
59 un nido] nido Femeninas, *Ha.*
60 iluminado] iluminado por una lámpara de porcelana color rosa *Femeninas, Ha, Hp.*
61 mira] miró *Femeninas, Ha, Hp.*
62 echa] echó *Femeninas, Ha, Hp.*
63 tira] tiró *Femeninas, Ha, Hp.*
64 diván] confidente *Femeninas, Ha, Hp.*
65 dura] duró Femeninas, Ha, Hp.
66 pueden] pudieron *Femeninas, Ha, Hp.*

pasar, desde la garganta blanca y tornátil, sacudida por el coro de carcajadas cristalinas, hasta las pantuflas turcas, y las medias de seda negra, salpicadas de mariposillas azul y plata y extendidas sin una arruga sobre la pierna...Tula se incorpora[67] haciendo al duquesito lugar a su lado en el diván[68], envolviéndose al mismo tiempo en una mirada sostenida con los ojos medio cerrados.

- ¡Dios mío! ¡Va usted a creer que soy una loca!

El se inclina[69] con gallardía.

- Lo que creo es que el loco acabaría por serlo yo, si tuviese la dicha de permanecer mucho tiempo al lado de mujer tan adorable.

- Pues si usted tiene ese miedo, otra vez le cerraré la puerta.

Sabía ella decir todas estas trivialidades con coquetería insinuante y graciosa. Su charla alegre y burbujeante, parecía librada[70] en una copa llena de vino de champaña[71] y hojas de rosa; pero el hechizo incomparable de aquella mujer, hallábase en el movimiento provocativo y picaresco de los labios que, en cada palabra[72], engastaban un grano de sal que cristalizaba en forma de diamante.

17. La criolla habla, ríe, se mueve, gesticula, todo a un tiempo, con coquetería vivaz e inquietante. Como al descuido, su pie delicado y nervioso, entretenido en hacer saltar la babucha turca, roza el pie y la polaina del duquesito, que[73] espoleado[74] por aquellos rápidos contactos se aventura a rodear con su brazo el talle de la criolla, bien que sin osar estrechárselo. Aprovechando un momento en que ella torna la cabeza, se inclina y la besa en los cabellos furtivamente, con ternura tímida. La criolla lanza un grito trágico.

- ¡Me ha besado usted, caballero!...

- ¡Tula! ¡Tula!...¡Perdone usted! ¿No ve usted que estoy loco?...[75].

Habíale cogido las manos y le[76] besaba la punta de los dedos suspirando. Tula le veía temblar, sentía el roce de sus labios, oía sus palabras llenas de ardi-

67 incorpora] incorporó *Femeninas, Ha, Hp.*
68 diván] confidente *Femeninas, Ha, Hp.*
69 inclina] inclinó *Femeninas, Ha, Hp.*
70 librada] libada *Femeninas, Ha.*
71 champaña] Falerno *Femeninas, Ha, Hp.*
72 palabra] frasecilla *Femeninas, Ha, Hp.*
73 que] el cual *Femeninas, Ha.*
74 espoleado] expoliado (errata) *Co.*
75 loco?...] loco?...¡Déjeme usted que le adore! *Femeninas, Hp, Co.*
76 le] la *Co.*

miento, y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. Pérfida e desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiere el indio sanguinario, para probar la punta de sus flechas.

18. Ramiro Mendoza no pudo contenerse más, y la estrachó con ardor. Ella se desasió rechazándole:

-¡Déjeme usted! ¡Sea usted caballero![77]

Caída sobre el diván solloza con la cara entre las manos. El duquesito permanece en pie, un poco aturdido:

-¡Perdone usted, Tula!

La criolla lamenta con la voz sofocada:

- ¡No es usted mi amigo!...¡No es usted mi amigo!

El duquesito se arrodilla a sus pies:

- ¡Sí lo soy, Tula!... El único amigo leal... Póngame usted a la prueba.

La linda señora, siempre con el rostro oculto, sólo responde con suspiros. Sobre la seda turca del diván, destaca la línea del cuerpo con aquella gracia desnuda que encantaba los ojos de los viejos pintores florentinos, y una de sus manos cuelga como una flor. El duquesito la levanta con delicadeza:

- ¡Tula, perdóneme usted!

La criolla suspira sin retirar su mano. En la penumbra del salón cantan a un tiempo todos los pájaros de América. Hay como un misterio y un frescor de gruta. Se siente la fragancia del jardín, y la carne adivina con deleite la furia del sol y el resplandor cegador. El duquesito pone sobre su corazón la mano que la criolla le abandona como muerta. La mano se estremece un momento, y parece oprimir con su blando peso el corazón del galán. Es tan débil y tan amorosa aquella presión, que se diría un fluido. Se pudiera comparar al magnetismo de una mirada. Con la otra mano, Tula se tapa los ojos. Después de un suspiro, comenza a desviarla muy lentamente:

- ¡Yo soñaba que fuese usted mi amigo!...¡ Mi verdadero amigo!

El duquesito le habla con una rodilla en tierra como galán de comedia antigua:

77 ¡Sea usted caballero!] canalla! *Femeninas, Ha, Hp.*

- ¿Qué debo hacer para merecerlo, Tula?

Ella mueve la cabeza y entorna los ojos que guardan una lágrima en el fondo:

- ¡Ya no!

Se incorpora, y con un gesto melancólico, le señala al buen mozo un sitio a su lado, en el diván.

- Impóngame usted una penitencia, Tula.

-¡Oh no!

- ¡Es usted cruel!

- ¿Qué penitencia quiere usted que le imponga? ¿No verme? Esa no sería penitencia.

- Sería un suplicio.

¡Por Dios, Ramiro!

- ¡Un suplicio horrible!

- Si no puedo creerlo.

Hablaban mirándose en los ojos: el duquesito sentía el vértigo como si las pupilas de la criolla fueran abismos, y le besaba las manos en un verdadero frenesí amoroso. Ella, sin retirarlas, suspiraba con apasionado aleteo de los párpados. Decía el buen mozo:

- ¡Yo sería su esclavo, Tula!

Y ella replicaba con la melancolía de los treinta años, una melancolía de rosa en la sombra de un jardín:

- Una hora lo sería usted, y el resto de la vida lo sería yo.

Y las manos tenían una suave presión. El duquesito acercaba su rostro al rostro de la criolla, y abría los ojos con intento de fascinarla, como había visto [hacer] a un moro magnetizador de serpientes. La boca roja le tentó con la tentación de la sangre, y de pronto se inclinó sobre la divina flor de pecado, la besó y la mordió. El cuerpo de la criolla le palpitó entre los brazos, y sintió toda la curva armoniosa revelársele. Pero bajo su beso, la boca roja sólo tuvo un grito:

- ¡Déjeme usted!

El quiso otra vez que fuese suya la divina rosa de sangre, y ella, elástica y felina, se arqueó, hasta poder soltarse.[78]

19. Cogió uno de los floretes y le cruzó la cara. El duquesito dio un paso, apretando los dientes: ella en vez de huirle acerada[79], erguida, con la cabeza alta y los ojos brillantes, como viborilla a quien pisan la cola, le azotó el rostro, una y otra vez, sintiendo a cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos.

- ¡Salga usted! ¡Salga usted!

Al ruido acudió Trinito; su faz de diablillo ahumado, dibujaba una sonrisa grotesca. Para él, todo aquello era un juego de los señores.

- ¿Mi amita, manda alguna cosa?

Tula se volvió blandiendo el florete:

- Sí; enseña la puerta a ese caballero.

El duquesito lívido de coraje, salió atropellando al criando. 20. La criolla, apenas le vio desaparecer, hizo una mueca de burla, y se encasquetó el tricornio de papel; luego, saltando sobre un pie, pues en la defensa escurriérasele una pantufla, se aproximó al espejo. Sus ojos brillan[80], sus labios sonríen[81], hasta sus dientecillos blancos y menudos parecen[82] burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; siente[83] en su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin que, sin asomar a los labios [se] deshace[84] en la garganta y se extiende[85] por el terciopelo de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer canta[86] el diabólico poder de la[87] hermosura triunfante. Insensiblemente empieza[88] a desnudarse ante el espejo, se recrea[89] largamente en la contemplación de los encantos que

78 caída...soltarse] *todo este largo paso falta en Femeninas, Ha, Hp; fue insertado en la narración desde Co.*
79 acerada] acerado (errata) *Femeninas.*
80 brillan] brillaban *Femeninas, Ha, Hp.*
81 sonríen] sonreían *Femeninas, Ha, Hp.*
82 parecen] parecían *Femeninas, Ha, Hp.*
83 siente] sentía *Femeninas, Ha Hp.*
84 [se] deshace] deshacíase *Femeninas, Ha, Hp.*
85 extiende] extendía *Femeninas, Ha, Hp.*
86 canta] cantaba *Femeninas, Ha, Hp.*
87 la] su *Femeninas, Ha.*
88 empieza] empezó *Femeninas, Ha, Hp.*
89 se recrea] recreándose *Femeninas, Ha, Hp.*

descubre[90]: experimenta[91] una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. Tiene dos llamas en[92] las mejillas, y suspira[93] voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquiva...

El duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana cazadora[94].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

90 descubre] descubría *Femeninas, Ha, Hp.*

91 experimenta] experimentaba *Femeninas, Ha, Hp.*

92 tiene dos llamas en] habíansele encendido *Femeninas, Ha, Hp.*

93 suspira] suspiraba *Femeninas, Ha, Hp.*

94 el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana cazadora] ¡Diana cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre *Femeninas, Ha, Hp.*


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

LOS CUENTOS FANTASTICOS DE VALLE-INCLÁN Y LA NARRATIVA BREVE HISPANOAMERICANA DE FIN DE SIGLO

Carmen Luna Sellés
Universidade de Santiago de Compostela

Cuando hablamos de fantasticidad finisecular tendríamos que dar cabida bajo ese concepto a las que podríamos llamar "fantasmagorías modernistas" pues suponen una aprehensión particular y no racional del mundo. En ellas el focalizador distorsiona una percepción normal de lo cotidiano; violenta la perspectiva mimética habitual tratando de mostrarnos el lado intangible de la experiencia, el lado misterioso y umbrío de lo objetivo y racional.

Veamos esta larga pero esclarecedora fantasmagoría del uruguayo Carlos Reyles que pertenece a una de sus *Academias,* "El sueño de Rapiña" (1898), de ella sólo extraeremos los fragmentos más significativos:

> "En el claro del umbroso monte, la escena del avaro cantando y haciendo correr por entre los dedos, como ágiles sierpes de brillante oro, las queridas monedas, producía extraño contraste con el poético misterio que encantaba aquel recinto apartado, paisaje de ensueño en el que los rayos de plata de la luna dibujaban casual y caprichosamente entre las hojas y los troncos de los árboles hundidos en la sombra, dorsos femeninos, piernas y brazos que se enlazaban, vientres suavemente redondeados, mórbidos muslos, cabelleras locas, una fantástica visión de ninfas de carnes lucientes como el azogue y como el azogue movibles, que volteaban por el aire y por el mullido suelo, adoptando posiciones académicas, llenas de flexibilidad y gracia. (...)
>
> Dí, din, din, din,
> Quién te quiere a ti?

> repetía entre tanto Rapiña, sin sufrir la sugestión, el mareo de aquella noche misteriosa, (...) Un sentido "nuevo" y "singular" diríase que experimentaba sensaciones nunca percibidas por los otros. Efluvios extraños, emanaciones cálidas brotaban de la tierra húmeda, de la yema de los árboles, del polen de las flores y de la profundidad de las aguas; y en la atmósfera se sentía que vapores y fluidos magnéticos, fuerzas vitales, —imposible decir a punto fijo qué,— circulaban y circulaban, produciendo la sensación de ansiedad y beatitud a un tiempo, de que "algo" había en el aire que pugnaba por materializarse y adquirir forma corpórea."[1]

En ella, frente a la visión del avaro que no percibe más que el ruido de su dinero, la visión suprasensible del narrador expresada a través de un lenguaje y unos recursos marcadamente poéticos. En estos casos, la imagen fantástica surge no del tema sino de la forma de tratarlo. Ya Lily Litvak[2] nos había apuntado cuan rica es la literatura de fin de siglo en estas imágenes fantásticas:

> "Si rastreásemos en la literatura de fin de siglo ese fantástico, insidioso, presente allí donde menos se espera, aquel que abre una fisura en la realidad más cotidiana, que establece un "décalege" entre lo que se describe y el sentimiento que evoca ¡Cuántos hallazgos!"[3]

El ímpetu creativo de plasmar mediente el lenguaje poético un modo subjetivo de ver la realidad hace saltar lo fantástico. Son, en verdad, muchos los casos que podríamos citar.

La prosa del argentino Eduardo Wilde, anunciadora ya del modernismo, está preñada de estas imágenes fantásticas:

> "La luz entraba por una ventana de vidrios pequeños, antiguos y cuadrados, a través de los cuales se veían barrotes de la reja trepados por una planta; madreselva, creo. Los rayos, al pasar por la cara de la muerta, se empañaban, se enfriaban e iban en seguida a derramar la desolación en la pieza."[4]

Y en su relato breve "Alma callejera" (1882)[5] ya no estamos ante una aislada fantasmagoría; todo el texto es una metáfora ampliada —el alma del amante que vaga por la ciudad buscando a la amada—, pero tropo tan mantenido y toma-

1 *Academias (Ensayos de modernismo):* "El sueño de Rapiña", Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1898, p.p. 13-15. Con el título de "Rapiña" este cuento ya había sido publicado en la revista Buenos Aires.

2 *España 1900 (Modernismo, anarquismo y fin de siglo),* "Lo fantástico en la literatura fin de siglo", Barcelona, Anthropos, 1990.

3 *Op. cit.,* p. 106

4 "Recuerdo al caso", *Prometeo y Cía,* Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1899. Manejo la siguiente edición: *Obras Completas,* Tomo XVI, Buenos Aires, 1939, p. 241

5 *Prometeo y Cía,* Op. Cit.

do al pie de la letra que se torna real. Estamos, dentro de la tipología efectuada por Antón Risco del relato fantástico[6], en la modalidad que él llama "Fusión de retórica y diégesis" o "ruptura de los límites entre las palabras y las cosas":

> "Consiste en la mezcla de dos códigos de lectura: el narrativo y el lírico. Es decir, las características particulares del lenguaje empleado hacen que no se sepa si lo que se expone forma parte de los acontecimientos en sí mismos o de la pura expresión retórica del sujeto de la enunciación"[7]

En "Alma callejera" la metáfora perteneciente al código del lenguaje figurado es anécdota, diégesis.

Otro ejemplo modernista claro y extremo lo encontramos en "El hombre que parecía un caballo" (1915)[8] del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez. En este relato las imágenes poéticas, donde se pone en juego la imaginería artística caracterizadora del modernismo, están mantenidas a lo largo del texto y a pesar de que sabemos que son discurso crean la ilusión de un mundo maravilloso diferente del nuestro.

En "Las rayas"[9] de Horacio Quiroga la fantasticidad se origina a partir de la polisemia de la palabra "raya".

Ejemplos de fantasmagorías modernistas, de características similares a la citada al principio de Carlos Reyles, las podemos encontrar en la mayoría de los escritores finiseculares —también en escritores no "modernistas" por ejemplo en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán— pero sobre todo en Rubén Darío, en Díaz Rodríguez, en el dominicano Fabio Fiallo y en el uruguayo Victor Pérez Petit.

Como también apuntaba Lily Litvak, en el trabajo ya mencionado, encontramos en el primer Valle, en las descripciones del Valle modernista lo fantástico que nace de la forma misma de expresión:

> "Hay en la primera obra del escritor gallego descripciones nutridas por una facultad creativa visionaria, un sentido del detalle real que no es jamás naturalista porque se transforma con el dibujo; el autor metamorfosea el objeto descrito destacando lo monstruoso en lo cotidiano, lo vivo en lo inanimado"[10]

---

6 Vid. *Literatura y fantasía, Madrid,* Taurus, 1982 y *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones,* Madrid, Taurus, 1987.

7 *Monographic Review,* Vol. III, Nos. 1-2, p. 65

8 Quezaltenango, Tip. Arte Nuevo, 1915.

9 Publicado por primera vez en una revista Rioplatense, 12 de enero de 1907. Y recogido en la primera edición de la colección de cuentos *Anaconda* (1921)

10 Op. cit., p.109

Centrándonos en la narrativa breve hay dos relatos donde podemos observar varios fragmentos descriptivos de lo que hemos calificado de "fantasmagorías modernistas". Estos textos son "Beatriz" y "Rosarito". Citemos algunos fragmentos, los más llamativos, de "Beatriz":

> "Cercaba el palacio un jardín señorial, lleno de noble recogimiento. Entre mirtos seculares, blanqueaban estatuas de dioses ¡Pobres estatuas mutiladas! Los cedros y los laureles cimbreaban con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas. Algún tritón, cubierto de hojas, borboteaba a intervalos su risa quimérica, y el agua temblaba en la sombra, con latido de vida misteriosa y encantada"[11]

Qué perfecto comienzo, cuántas sugerencias encerradas en esta lírica descripción del jardín: espiritualidad, nostalgia, fascinación ante la potencialidad destructura de la naturaleza y del tiempo[12] y, claro esta, "otredad". Aquí el focalizador, como decíamos al comienzo al tratar de definir las fantasmagorías, distorsiona la percepción normal en virtud de una visión subjetiva, lo que da origen a una imagen fantástica del jardín. De él se sugiere el lado misterioso, umbrío, sólo visionado, como nos decía la descripción de Carlos Reyles, por "un sentido "nuevo" y "singular"" capaz de experimentar "sensaciones nunca percibidas por los otros". Estamos ante el nacimiento de una nueva sensibilidad estética que trata mediante la manipulación de recursos propios del código poético mostrarnos la realidad desde un ángulo diferente. Este procedimiento lo volveremos a encontrar con mayor ímpetu en los movimientos de vanguardia de los años 20. Y es también la fuente primigenia de los tan comentados lirismos en la prosa de Juan Rulfo, de Alejo Carpentier, de Gabriel Garcia Márquez.

Volvamos a "Beatriz" para citar otro fragmento donde el procedimiento hasta ahora explicado surge de nuevo pero esta vez iluminando un paisaje caro a los modernistas: las manos femeninas:

> "Sus manos quedaron sobre la colcha: Eran pálidas, blancas, transparentes a la luz; las venas azules dibujaban una flor de ensueño"[13]

En "Rosarito" las fantasmagorías son más numerosas, surgen —al igual que la palabra "misterio"— a lo largo de todo el relato pero es en el último capítulo donde cobran un mayor peso cuantitativo y cualitativo; las fantasmagorías se suceden en cadena hasta desenvocar en el trágico final. Todo el lirismo en ellas encerrado apunta hacia él. Algo siniestro se está preparando que flota en el ambiente,

---

11 *Jardín umbrío,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 79. Siempre que citemos lo haremos por esta edición.

12 Para una mayor información sobre la ruina romática en el paisaje romántico ver Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico,* Barcelona, Bruguera, 1993.

13 Op. cit., p. 95

en la oscuridad de la noche —proyección del lado irracional del hombre—, en los objetos que cobran vida, se metamorfosean en "pupilas de monstruos", en "pájaros gigantescos" o en "arañas" y "contemplan", "agonizan", "se estremecen" y —con un sintagma dislocado y moderno— "lloran sin consuelo". Por ejemplo:

> "Las cornucopias le contemplan desde lo alto. Parecen pupilas de monstruos ocultos en los rincones oscuros. El reflejo de la luna penetra hasta el centro del salón. Los daguerrotipos centellean sobre las consolas, apollados en los jarrones de rosas. Por intervalos se escucha la voz aflautada y doliente de un sapo que canta en el jardín. Es la medianoche, y la luz de la lámpara agoniza"[14]

> "Por una ventana abierta que cae al jardín alcánzase a ver en esbozo fantástico masas de árboles que se recortan sobre el cielo negro y estrellado. La brisa nocturna estremece las bujías de un candelabro de plata que lloran sin consuelo en las doradas arandelas"[15]

Pero además hay en el último capítulo una frase que en la evolución de la literatura fantástica en general significa un paso más, veamos:

> "La anciana Condesa dormita en el canapé. Encima del velador parecen hacer otro tanto el bastón del-mayorazgo y la labor de Rosarito. Tropel de fantasmas se agita entre los cortinajes espesos. ¡Todo duerme! Más he aquí que de pronto la Condesa abre los ojos y los fija con sobresalto en la puerta del jardín"[16]

El narrador nos sorprende con una rotunda afirmación: los fantasmas existen cuando "todo duerme". Y nos lo asegura con una naturalidad narrativa sorprendente, sin mediar ninguna explicación, ni justificación. Junto a lo natural convive lo sobrenatural. Con esta frase se nos ofrece como igualmente verdadero lo imaginario realista y lo imaginario fantástico, porque el acto narrativo —siguiendo la terminología de Jose Mª Pozuelo[17] "naturaliza igualmente lo "real" y lo "maravilloso". ¿No estamos pues ante lo que se ha venido en llamar "realismo mágico"?[18]. La homogeneidad de "mundos" se logra mediante lo que también Pozuelo, tomando de Dolezel, ha designado "autentificación" narrativa al tratar de explicar este fenómeno estilistico en *Cien años de soledad:*

> "La comprensión de la ficción narrativa exije la entrega irrestricta a la verdad de las palabras del narrador en sus frases mimético-representativas, y su crédito básico es requisito para el pacto de ficción"[19]

---

14 Op. cit., p.206-207

15 Op. cit., p.207

16 Op. cit., p.206

17 *Poética de la ficción,* Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

18 Para una explicación bibliográfica y terminológica sobre "realismo mágico" y lo "real maravilloso" ver Darío Villanueva-José Mª Viña, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual,* Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 33-46

19 Op. cit., p.169

En el fragmento de Valle lo cotidiano es narrado con el mismo tono, con la misma modulación que lo sobrenatural; ambos reciben en el discurso del narrador el mismo tratamiento.

Para poner punto y final a las fantasmagorías sólo decir que bajo ese concepto creo que también se debe incluir las narraciones de sueños y los relatos narrados bajo los efectos de alucinógenos, que tanto peso cobraron en la literatura de fin de siglo siguiendo la tradición romántica, pues creo que el hecho de que el narrador nos lo muestre como sueño o como alucinación no es más que un subterfugio, una evasiva para justificar —en una época donde todavía era necesaria la justificación— el relato maravilloso.

Quizá me haya ido demasiado lejos, tornemos a Valle, a la colección de cuentos de *Jardín umbrío* para centrarnos en aquellos que encajan en lo que la crítica actual, con sólo diferencias de matices, califica de literatura fantástica. Primero citemos la definición que de ella hace Antón Risco, crítico muy meticuloso y concienzudo a la hora de enjuiciar, y que considero la más acertada. Nos dice que la literatura fantástica en general es:

> "aquella que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales, los cuales se identifican en cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamiento de la naturaleza, de su normalidad"[20]

Para luego diferenciar entre lo maravilloso y lo fantástico. La primera modalidad es para él "aquella que sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematizan" y la fantástica se produce cuando los personajes los problematizan, "sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos"[21]

Ya Risco ajustándose a estas definiciones y a su tipología del relato fantástico analiza sucintamente seis narraciones de esta colección[22]: "La adoración de los Reyes", "Un ejemplo", "Beatriz", "Milón de la Arnoya", "Mi hermana Antonia" y "Del misterio". A estos relatos yo añadiría "Rosarito" pues en él se cumplen dos premoniciones. Por los temas en ellos desarrollados y por la particular causa que provoca la fantasticidad, estos relatos pueden agruparse en dos pares y un trío. Así tendríamos, considerando además la fecha de su primera publicación:

- "Beatriz" (1901) y "Rosarito" (1903)

- "La adoración de los Reyes" (1902) y "Un ejemplo" (1905)

20 "La literatura fantástica en hispanoamérica", *Alba* de América, Nº2, julio-diciembre 1984, p. 101

21 Op.cit., p. 101

22 "El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* Nº 7, 1988, pp. 49-63

- "Del misterio" (1906), "Mi hermana Antonia" (1909) y "Milón de la Arnoya" (1914).

Con "Beatriz" y "Rosarito" Valle se sitúa dentro de una de las líneas fundamentales de la literatura decadentista; aquella en la que domina el culto estético de lo maléfico y lo misterioso y entre cuyos máximos exponentes podemos citar a Villiers d'Isle Adam, Rachilde, Poe y Lautremont. Hay en ambos relatos una exaltación estética del horror y un demonismo propio de la literatura decadentista finisecular. En "Beatriz" podemos citar el comienzo del capítulo V como ejemplo de esa recreación en el horror:

> "Los gritos de Betriz resonaron en todo el Palacio... La Condesa estremeciose oyendo aquel plañir, que hacía miedo en el silencio de la noche, y acudió presurosa. La niña, con los ojos extraviados y el cabello destrenzándose sobre los hombros, se retorcía. Su rubia y magdalénica cabeza golpeaba contra el entarimado, y de la frente yerta y angustiada manaba un hilo de sangre. Retorcíase bajo la mirada muerta e intensa del Cristo (...) Beatriz evocaba el recuerdo de aquellas blancas y legendarias princesas, santas de trece años ya tentadas por Satanás."[23]

y de "Rosarito" ese trágico final; escena envuelta en misterio, en terror, en lirismo y que tan cerca está del cuadro prerrafaelista de Millais titulado "Ofelia muerta":

> "En aquella hora, en medio de aquel silencio, el rumor más leve acrecienta su alucinación. Un mueble que cruje, un gusano que carcome en la madera, el viento que se retuerce en el mainel de las ventanas, todo tiene para ellas entonaciones trágicas o pavorosas. Encorvada sobre la muleta, tiembla con todos sus miembros. Se acerca al lecho, separa las cortinas, y mira...¡Rosarito está allí inanimada, yérta, 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 afilerón de oro que momentos antes aún sujetaba la trenza de la niña, estaba bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extendiéndose por la almohada, trágica, magdalénica..."[24]

En ambos relatos Valle emplea tópicos procedentes del folclore para representar a Satán o a sus fuerzas malignas pero la creencia supersticiosa en el demonio y también, por ejemplo, en el vampiro cumple una función fundamentalmente estetizante pues su objetivo consiste esencialmente en dotar de misterio a la realidad. La ambigüedad y el lirismo es la nota dominante cuando Valle maneja creencias supersticiosas.

Don Miguel de Montenegro posee y le rodean una serie de características que lo relacionan con la figura del vampiro y con su carga de sexualidad latente,

23 Op. cit., Capt. V, p. 93

24 Op. cit., Capt. VIII, p. 208

pero lo importante es, en este sentido, la idealización que el narrador realiza de este personaje antisocial. Esto ya está presente en la mitificación que el romanticismo hizo del criminal. La moral burguesa del XIX, que encuentra su teorizador en Kant (el mundo sensible se encuentra sometido al inteligible, es decir, a la razón) se ve contestada en el fin de siglo por una intelectualidad que no cree ni en su visión del mundo ni en sus valores y que ve en el libertino marqués de Sade una réplica, entre otras, a esa moral. En Hispanoamérica esa mitificación del personaje antisocial como forma de "épater le bourgois" lo encontramos en los cuentos de Clemete Palma, por ejemplo en su relato "Idelismos" publicado en 1904 en la colección titulada significativamente *Cuentos malévolos*[25]. En ese relato el narrador nos explica como ha decidido asesinar, o más bien, incitar al suicidio a su novia, para asegurar su salvación moral; la asesina precisamente porque la ama. Otro escritor que también ficcionaliza esa actitud es Horacio Quiroga, sobre todo en su primera etapa marcadamente modernista.

En los relatos "La Adoración de los Reyes" y "Un ejemplo" se desarrollan en un contexto ficticio de orden bíblico-alegórico, el primero, y hagiográfico, el segundo. En este sentido los dos relatos de Valle forman parte de una de las líneas que recorre la producción de muchos de los escritores modernistas hispanoamericanos; aquella que, o bien, realiza una recreación más o menos ajustada de las leyendas bíblicas o hagiográficas, o bien, efectúa fantasías doctrinales ficcionalizando personajes bíblicos. La lista de relatos que se podrían mencionar es numerosísima; destaquemos sólo los más conocidos: "La muerte de Salomé" (1891), "El árbol del rey David" (1891), "Cuento de Noche Buena" (1893), "Verónica" (1896) y "El Salomón negro" (1899) de Rubén Darío; "Como en las estampas", "El angel caído" y "Judas" de Amado Nervo, "Cuento azul" (1899) de Díaz Rodríguez; "El milagro de San Wilfrido" (1897) o "La estatua de sal" (1898) de Leopoldo Lugones; "Cuento laico de Navidad" (1906) y "Reyes" (1908) —conforman más tarde parte del "Cuadrivio Laico"— "Sinfonía heroica" (1923) y "Una noche de Edén" (1928) de Horacio Quiroga; "Fue en el Perú" (1919) de Ventura García Calderón. Todos ellos son, en definitiva, cifra de una nostalgia después que Federico Nietszche diagnosticara la "muerte de Dios". Ante el escepticismo uno de los caminos a seguir fue la mirada nostálgica hacia una época donde -con palabras de Tobin Siebers- "la fe y las creencias envolvían al mundo en maravillas"[26].

Tanto en "La Adoración..." como en "Un ejemplo" hay varios elementos que nos recuerdan las creaciones de los Primitivos, y ya sabemos cuanta influencia ejercieron sobre el arte desde mediados del siglo XIX. De ellos se retomó —con palabras del venezolano Manuel Díaz Rodríguez en su ensayo "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo"— el "anhelo de remontar a las límpidas

25 *Cuentos malévolos,* Barcelona, Salvat, 1904. Con Prólogo de Unamuno.

26 Siebers, Tobin, *Lo fantástico romántico,* México, FCE, 1989, p. 29

fuentes primordiales, de volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles"[27]. Esa ingenuidad y la luminosidad beatífica de los quattrocentistas —y concretamente características propias y detalles de cuadros concretos de Fray Angélico— estan presente en los dos relatos de Valle y su ficcionalización literaria es lo que provoca que estemos ante narraciones de índole maravillosa: el milagro, los diferentes sucesos sobrenaturales que acontecen no se problematizan; los personajes no manifiestan sorpresa ante ellos, por tanto, deberíamos deducir que el autor nos exilia a un mundo otro, pero en ambos casos Valle juega con una ambigüedad para ficcionalizar de forma simbólica el mito del eterno retorno: junto a datos de diferente naturaleza que nos sitúan en un espacio y un tiempo legendario intercala otros que acercan la acción a la Galicia rural de Valle. Junto a lo imaginario fantástico se inserta lo imaginario realista —aunque ese imaginario realista sea una Galicia acartonada— Además Valle manipula diferentes códigos: junto a datos bíblicos, datos legendarios, elementos procedentes del folclore o símbolos cabalísticos.

El elemento unificador de los tres relatos que nos quedan por mencionar ("Del misterio", "Mi hermana Antonia" y "Milón de la Arnoya") es la particular focalización narrativa adoptada y la modalidad de fantasticidad que se produce. En todos ellos el narrador es un adulto que rememora un acontecimiento que vivió en su infancia y lo rememora desde el primitivismo que encierra la visión de un niño sumido en un mundo donde rige la lógica de la superstición. En los tres, además, irrumpe lo maravilloso en lo cotidiano y el responsable de lo maravilloso es un ser humano que se sirve de la magia. Por lo demás, esa evocación que se nos ofrece en estas narraciones creo que la podríamos relacionar, sobre todo al examinar el cuento fantástico más logrado, "Mi hermana Antonia"- con un fragmento de *La lámpara maravillosa:*

> "En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo. En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera de momento, centros en círculos de sombra. El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura"[28]

La lógica de la superstición sirve para que el niño ante un acontecimiento que no comprende, ante una situación para él caótica rellene huecos e ilumine espacios en sombra: En "Del misterio" organiza una situación trágica familiar ori-

27 Díaz Rodríguez, Manuel, *Camino de Perfección y otros ensayos,* París, Librería Paúl Ollendorff, Yyp. Ph. Renouard, 1910. Este ensayo está reproducido en Díaz Rodríguez, M., *Narrativa y ensayo,* Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982, pp. 351-358. Nosotros citamos por esta edición, vid. p. 351.

28 *La Lámpara maravillosa,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 133.

ginada por una disidencia política, y el narrador adulto siente que el demonio de su infancia —que en definitiva es su otro "yo"; el lado irracional de su persona— "camina a mi lado implacable y funesto, sin dejar que mi alma, toda llena de angustia, toda rendida al peso de torvas pasiones y anhelos purísimos, se asome fuera de la torre, donde sueña cautiva hace treinta años"[29]. En "Mi hermana Antonia" la lógica de la superstición organiza una pasión amorosa obstaculizada por prejuicios sociales y en "Milón de la Arnoya" una situación de enajenación y violencia sexual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

29 Op. cit., p. 159

EL VAMPIRISMO, MITO DECADENTE EN *JARDÍN UMBRÍO* Y *FLOR DE SANTIDAD*

Paloma Andrés Ferrer
Miguel Jiménez Molina

El Demonio —en sus diversas formas— es motivo frecuente en una parte importante de la primera producción de Valle y tiene una dimensión filosófica y estética muy a tono con el espíritu decadente-modernista de la época. Acierto de Valle, como tendremos ocasión de comprobar, fue enraizar lo demoniaco, tema o estética que le venían de fuera, de la época y su crisis, en la Galicia propia, ancestral y mítica, supersticiosa y milagrera, de enriquecida burguesía, roídos mayorazgos o míseros campesinos.

Pretendemos, como momento clave de la comunicación, apresar una de la máscaras con que Valle reviste lo diabólico: a saber, el vampirismo, presencia siempre sutil y más aludida o sugerida que expresamente nombrada, pero —creemos— real y actuante en el universo configurado por los textos.

Las narraciones a las que vamos a hacer referencia en nuestro análisis son cuatro relatos de *Jardín Umbrío* —«Rosarito», «Beatriz», «Milón de la Arnoya», «La misa de San Electus»—, así como *Flor de Santidad*.

El fenómeno del vampirismo suscitó a lo largo del siglo XIX un extraordinario interés literario. Prueba de ello son textos como: Byron, «The Giaour» 1813 y «Fragment of a novel» 1816; Polidori, «The Vampire» 1816; Hoffmann, «Vampirismus» 1828; Theophile Ghautier, *La muerta enamorada* 1836; Baudelaire, *Les fleurs du mal* 1857; *Le Fanu,* «Carmille» 1872; Huysmans, *Là-bas* 1891; Bram Stoker, *Dracul* 1897.

Verdadera pasión médico-social provocó en los siglos XVII (fines)-XVIII-XIX, ciertos casos de Vampirismo "real" detectados en regiones balcánicas y cen-

troeuropeas[1] cuyo conocimiento conmocionó a la Europa culta occidental. En 1991 Juan Gómez Alonso presenta en la Facultad de Medicina una tesis doctoral de título *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y XIX.* En el citado estudio el autor pasa revista a una exhaustiva documentación sobre los casos históricos de que hablábamos hace unos instantes, para llegar finalmente a la conclusión de que lo que el miedo y superstición popular denominó "vampirismo" y describió en términos sobrenaturales, no es —desde la medicina— sino un tipo de zoonosis: la enfermedad epidémica conocida como rabia furiosa.

Gómez Alonso prueba la correlación vampirismo-rabia a través de las siguientes similitudes:

1. Coincidencia histórica

En el tiempo (siglos XVIII-XIX) y en el espacio (países balcánicos/ Imperio Austro-Húngaro)

2. Similitud epidemiológica

- Vampirismo y rabia se transmiten por *mordedura*[2] y tienen *presentación epidémica.*

- Vampirismo y rabia afectan a *hombres y animales,* presentando además la enfermedad síntomas parecidos en ambos. La creencia popular en las metamorfosis del vampiro (gato, lobo, murciélago, roedor...) queda explicada en términos lógicos si pensamos en la asombrosa similitud patológica que el observador encontraría entre hombres y animales rabiosos.

3. Paralelismo clínico

La rabia en su variedad de rabia furiosa se caracteriza porque el virus pasa del sistema Nervioso Central a las neuronas del sistema límbico. Las glándulas y neuronas de esta parte del cerebro son las que controlan funciones como: la secreción de hormonas y actividad de las vísceras y órganos sexuales; sentimientos, emociones y comportamientos instintivos (deseo sexual; agresividad afectiva; instinto de supervivencia, instinto maternal etc.); sentidos (olfato, vista...)

Afecciones en el sistema límbico producen en los rabiosos síntomas clínicos como los que a continuación enumeramos. Podemos comprobar cómo recuerdan vivamente a las descripciones de vampiros que todos tan bien conocemos por vía de la literatura o del cine y que Gómez Alonso compara con los casos históricos:

1 Rusia, Moravia, Hungría, Kisiljevo (Servia), Medvedja (Serbia), Rumania

2 El autor defiende que el rasgo de succionar sangre atribuida a los vampiros de la leyenda, no está probada suficientemente en los testimonios históricos: las fuentes de documentación hablan de "opiniones", "apariencia" o de que "esta succión no es mortal en sí misma". Parece más bien que la sangre derramada es consecuencia de la mordedura, pero no objetivo de la misma.

- *Hipersexualidad.*

- *Agresividad e instinto mordedor.* El rabioso ataca y muerde a las gentes que le rodean y se malhiere a sí mismo, golpeándose contra muebles o paredes.

- *Facies característica:* contracción de la garganta y músculos faciales; crispación y retracción de dientes [de ahí los colmillos del vampiro]; sonidos roncos amenazadores a modo de gruñidos.

- *Alteraciones en la voz* por afección de las cuerdas vocales: la voz llega a sonar como ladridos o aullidos.

- *Hipersensibilidad a todo tipo de estímulos:* las crisis paroxísticas -consistentes en espasmos facio-laríngeo-faríngeos que caracterizan la enfermedad se pueden producir de forma refleja ante diversidad de estímulos: una corriente de aire, un ruido fuerte, beber o tocar agua, un objeto brillante o reflectante (espejos), la luz, olores o sabores fuertes (ajo, rosa silvestre, incienso etc.).

- *Alteraciones del sueño:* los vampiros duermen de día, atacan de noche; los rabiosos padecen insomnios prolongados interrumpidos por letargias.

- *Tendencia a la fuga y el vagabundeo* como consecuencia de estados de ansiedad, terror o depresión.

Pero pasemos ya a los relatos de Valle-Inclán.

I. «LA MISA DE SAN ELECTUS»

El cuento nos interesa por la aparición explícita de la rabia como enfermedad contraída por mordedura de animales infectados (el lobo en este caso).

Demuestra, por tanto, el interés que Valle-Inclán tuvo desde temprano por el tema y su aprovechamiento literario.

En una sociedad rural y campesina como la Galicia a fines del s. XIX, la rabia no debió ser una enfermedad desconocida. El aislamiento geográfico de la zona, la incultura y la extremada falta de recursos materiales y médicos, quizá pudo hacer que no todos los casos fueran diagnosticados y tratados correctamente. En cualquier caso, la enfermedad debió ser sentida por las gentes como un azote maligno contra el cual se encontraban totalmente indefensos. En una tierra de creencias supesticiosas y milagreras, donde el Demonio, las brujas y toda clase de espíritus perniciosos forman parte de los temores cotidianos, no es de extrañar que también para las mordeduras de rabia se acudiera a remedios sobrenaturales: misas, conjuros, exorcismos...

Sorprendentemente nos enteramos por la tesis de Gómez Alonso que los propios médicos europeos durante los azotes de los siglos XVIII-XIX en la Europa del Este y Centro, disponían —en aquellos casos que eran capaces de detectar— una terapéutica realmente asombrosa y por supuesto, contraproducente:

> «Entre los métodos terapéuticos ensayados contra la rabia figuran los siguientes: sangría (a veces seguida de transfusión), ingestión de sangre fresca, dieta de ajos, cebollas y puerros, cataplasmas de ajo, fricciones de ajo y sal bajo la lengua, raíz de escaramujo o rosal silvestre "cogida en cierto tiempo, bajo los aspectos favorables de la luna", espárragos, vinagre, alcohol, láudano, zarzaparrilla, veneno de víbora, antimonio, plomo, mercurio, zinc, arsénico, estricnina, quinina, bélladona, opio, curare, baños de inmersiones en el mar, castración, baños de aire caliente (a veces combinados con inmersión en agua fría)»

Incluso llegaban a recomendar la intercesión de santos.

El cuento que ahora nos ocupa, «La misa de San Electus», relata la historia de tres muchachos mordidos por «el lobo rabioso». Nos interesa destacar los síntomas que presentan los mozos, así como los remedios supersticiosos que las gentes les aconsejan.

• SÍNTOMAS

Rasgos descriptivos que pueden ser tomados como síntomas de la enfermedad son:

> «Los tres mozos, que antes eran encendidos como manzanas, ahora íbanse quedando más **amarillos** que la cera. **Perdido todo el contento**[3], pasaban los días sentados al sol, enlazadas las **flacas manos** en torno a las rodillas[...]»
>
> «quedábanse los tres mozos mirándolas con **ojos tristes y abatidos**»

Al cabo de poco tiempo la enfermedad entra en la fase de crisis final:

> «Se incorporaron penosamente, con los **ojos llenos de angustia y la boca hilando babas.**
>
> «Y las **voces estranguladas** gemían...»
>
> «pero como **tenían las piernas baldadas,** fue preciso dejarlos allí con la puerta del pajar abierta, para que las almas caritativas que pasasen pudiesen socorrerlos.»
>
> «Cuando volvió al pajar **caminaba arrastrándose** y durante todo aquel día el **quejido de las tres voces,** que parecían una sola, llenó la aldea [...] Murieron en la misma noche los tres mozos»

3 La negrilla, ahora y para todas las citas que siguen, es nuestra.

Se ha de añadir como síntoma el **vagabundeo** de los jóvenes que recorren caminos y aldeas para conseguir limosnas.

Vemos además cómo la enfermedad progresa en el relato según las dos fases del rabioso "clínico": 1. Una primera fase caracterizada por estados de «**ansiedad, depresión, agitación,** insomnio, pesadillas, fiebre, cansancio [...]» y por cambios de comportamiento que le hacen «mostrarse **triste y a buscar la soledad** o bien, por el contrario, exageradamente afectivo» (p. 102-103); 2.- Sigue una segunda fase donde la enfermedad se muestra como tal. Recordemos que la rabia «puede adoptar dos formas: rabia furiosa (cuando predomina la afectación cerebral) y rabia paralítica (cuando el virus infecta predominantemente la médula espinal)» (p. 103). Llega un momento en que los protagonistas de nuestro cuento dejan de poder andar: parece, entonces, que padecen de la rabia paralítica. Otros rasgos apuntados remiten sin embargo a la rabia furiosa: voces *estranguladas,* gritos, babear de espuma y sangre, estado de terror.

• En cuanto a los REMEDIOS que las gentes les aconsejan, se cuentan: la visita al saludador de Cela o la intercesión a santos [misa a San Electus]. En «Beatriz» volverá a aparecer la figura del saludador y se hablará de una oración milagrosa a San Electus por medio de la cual la niña podrá sanar.

II. «MILÓN DE LA ARNOYA»

«Milón de la Arnoya» es la historia de una posesión satánica y carnal. La historia sucede en un tiempo orgiástico de vendimia y en un espacio rural gallego. Las referencias a la posibilidad de rabia aparecen de nuevo aunque en esta ocasión ésta no le interesa a Valle-Inclán por sí misma sino por su funcionalidad a la hora de representar el aspecto y naturaleza demoniaca de los seres. Podemos comprobar cómo en este cuento y en los que le siguen en nuestro análisis, las referencias al mundo de la rabia se han vuelto escenografía, trasmundo de signos que potencian el terror. No obstante, nos interesa la vinculación Demonio-Rabia y, por supuesto, la figuración —intuitiva pero certera— del Demonio como Vampiro.

La relación que aquí se establece entre el hombre —Milón de la Arnoya— y la mujer es una relación de posesión carnal a través de una previa posesión (absorción) psíquica. Podemos hablar entonces de vampirismo psíquico superpuesto al físico. Recordemos que en la leyenda del vampiro, éste no traspasa nunca el umbral sin ser, siquiera débilmente, requerido por la víctima.

• La descripción de *LA MUJER* es como sigue:

> «...se presentó en el cercado de nuestra casa una moza alta, **flaca,** renegrida, con el **pelo fosco** y los **ojos ardientes, cavados** en el cerco de las ojeras»

Algunos de los rasgos descritos nos hacen pensar en los tres jóvenes mordidos por el lobo del cuento anterior: así el ardor de ojos o la visualización de éstos como cavados. El pelo fosco evoca la figura de un gato.

La consunción de la mujer es tanto física como psíquica. Viene buscando el amparo de las gentes en un arranque de voluntad propia. Dice odiar al hombre que la esclaviza, lo insulta y reniega de él, pero no podrá evitar seguirle cuando la llame. Ella es su esclava; él el vampiro que la anula y consume.

Ante la llamada de Milón de la Arnoya la mujer queda presa de convulsiones:

> «La renegrida, derribada en tierra, **se retorcía** con la **boca espumante**, y las vendimiadoras la rodeaban, **sujetándola para que no se desgarrase las ropas**. Serenín de Bretal trajo **agua** del pozo. Micaela la Galana bajó con un rosario, y en aquel momento oyéronse **grandes voces que daba en la calzada Milón** de la Arnoya. Eran unas voces como **alaridos de alimaña montés**, y la renegrida al oírlas se levantó en medio del corro de las mujeres, antes de que la hubiesen tocado con el rosario bendito. **Espumante, ululante**, mostrando entre jirones la **carne convulsa**, rompió por entre los carros de la vendimia y desapareció.»

Reparamos en rasgos como: convulsiones, retorcerse, espumear la boca, desgarrarse las ropas, voces como alaridos, huida. Nos vienen bien en este momento unos fragmentos de Gómez Alonso describiendo los accesos paroxísticos y de cólera de los rabiosos:

> «"El enfermo durante los ataques se magulla y se hiere, los ojos están inyectados, brillantes, saltones y su mirada vaga infunde lástima y terror a un tiempo" (...) "el paciente, presa de agitación, alucinado, se lanza contra las paredes, acomete, intenta morder a las personas que le rodean" aún en contra de su voluntad. "Los gritos de alarma pueden estar distorsionados por parálisis o edema de las cuerdas vocales que alteran la voz de forma que sus gritos suenan como ladridos"» (107) «Otras veces se agita en su cama, aúlla, desgarra las sábanas y las mantas a dentelladas, mientras se babea.» (116)

Como formas de socorrer a la mujer (conjurarla) se mencionan el agua y el rosario; éste último reúne la mención de la rosa natural y el símbolo religoso de la cruz. Recordemos que los rabiosos sufrían hidrofobia y que entre los olores fuertes que rechazaban violentamente se encontraba el de la rosa.

• Por su parte, el personaje de *MILÓN DE LA ARNOYA* aparece descrito como un mendigo fugitivo. Vive *enfoscado en el monte,* bajando a robar ganado de las majadas; anda errante por los caminos, ferias y alrededores de las aldeas. Es *velludo y fuerte.*

Evidentemente el personaje es figurado como un lobo. Las referencias son explícitas:

> «otras [veces se le había visto], como el raposo, rondando alrededor de la aldea»
>
> «-¡Aguardad, que ya me voy! ¡Más hermandad se ve entre los lobos que entre los hombres.»
>
> «oyéronse grandes voces que daba en la calzada Milón de la Arnoya. Eran unas voces como alaridos de alimaña montés»

Milón de la Arnoya sufre además de sed; llega pidiendo agua a la puerta de la casa:

> «-Una sed de agua para un pobre que va de camino»

A lo que la renegrida repone:

> «Ese que vos habla es Milón de la Arnoya. ¡Ahí le tenéis! ¡**De sed perezcas como un can rabioso**. Milón de la Arnoya!»

Entre los síntomas de los rabiosos destaca, efectivamente, la sed angustiosa que sufren junto a la imposibilidad absoluta de beber. La coincidencia vuelve a ser asombrosa.

Desde esta perspectiva, la herida sangrante que trae la mujer en la frente se explica "naturalmente" como resultado de una mordedura.

El final del relato es como sigue:

> «Después contaron que el forajido, *prendiéndola de las trenzas,* se la llevó arrastrando a su cueva del monte, y algunos dijeron que *se habían sentido en el aire las alas de Satanás.* Yo solamente vi, cuando anochechió y salió la **luna**, un **búho** sobre un **ciprés**»

El hecho de que la agarre de las trenzas para arrastrarla, recuerda la imagen de un lobo transportando su presa con la fuerza de las mandíbulas. Las alas de Satanás que se sienten en el aire remiten a la figuración del vampiro como un murciélago, tradicional y cuya explicación científica es la existencia de muriciélagos chupadores de sangre (en América Central y del Sur) así como de murciélagos no hematófagos que pueden transmitir el virus. En los relatos «Beatriz», *Flor de Santidad* y «Mi hermana Antonia» el Demonio —vampiro para nosotros— será figurado también con alas de murciélago.

No está dentro de nuestro cometido el análisis pormenorizado de la simbología y significación del cuento. No obstante queremos aludir, si quiera sea brevemente, a la dimensión significativa de la sexualidad como fuerza primaria, desme-

surada y salvaje. La sexualidad llega incluso al nivel del hambre y la satisfacción de las necesidades esenciales. El primitivismo de lo sexual no sólo atañe a la pareja Milón-Renegrida sino que afecta a todos los personajes del relato e impregna omnipresentemente todo el ambiente de la vendimia. Por una parte, es el tiempo de la recolección de la uva, el fruto báquico, fruto de la vitalidad orgiástica, de la carne y la sangre, de la disolución en "lo Otro". La tensión sexual asalta imperiosa a mozos y mozas:

> «Las mujeres y los viejos se santiguaron con un murmullo piadoso, pero los mozos relincharon como chivos barbudos, saltando en las tinajas, sobre los carros de la vendimia, rojos, desnudos y fuertes»
>
> «Resonaron las risas alegres y bárbaras. Las mozas, un poco encendidas bajaban la frente y mordían el nudo de sus pañuelos. Los mozos, en lo alto de los carros, renovaban los brincos y los aturujos, pisando la uva»

III. FLOR DE SANTIDAD

Flor de santidad es la historia de una pastora de la montaña gallega, Ádega, piadosa y cándida, que es seducida por un peregrino y queda «cativa» de él. La joven tiene visiones y se cree nueva virgen que habrá de traer al mundo al Hijo de Dios. No es nuestra intención en este momento analizar pormenorizadamente el relato. Queremos simplemente resaltar algunos motivos que lo relacionan con el mundo de la rabia y la posesión demoniaco-vampírica. *EL PEREGRINO* es el Anticristo: en lugar del buen pastor que protege a sus ovejas, él es el lobo que esquilma los ganados. Las referencias a los lobos y sus aullidos —también a los lobos rabiosos— es constante en el relato. Cuando el peregrino aparece,

> «Ráfagas heladas de la sierra que imitan el aullido del lobo, le sacudían implacables la negra y sucia guedeja[..]»

El peregrino *anda con pasos de lobo,* tiene *manos velludas;* Ádega es una *azorada paloma.* Los lobos son hermanos del peregrino y a la vez sus enemigos. Los perros le olfatean y le temen.

ÁDEGA, como la renegrida de «Milón de la Arnoya», tiene el «mal cativo», consistente en la posesión del Demonio. La pastora se entrega a él voluntariamente:

> «Y se desabrochaba el corpiño, y descubría la cándida garganta, como una virgen mártir que se dispusiese a morir decapitada»

Síntomas del mal que se ha infiltrado en la muchacha son, una vez más las alucinaciones; las crisis histéricas con gritos, boca convulsa, ojos afiebrados, voz

ronca y rostro transfigurado; el vagabundeo errático y solitario; la tristeza persistente interrumpida por breves momentos en que parece recuperar la afectividad.

Sólo una vez Ádega denuncia la presencia del Demonio:

> «-¡Arreniégote! ¡Arreniégote![...] ¡Mirad allí el Demonio!... ¡Mirad cómo ríe! Queríase acostar conmigo y llegó a oscuras. ¡Nadie lo pudiera sentir! Sus manos velludas anduviéronme por el cuerpo y estrujaron mis pechos. Peleaba por poner en ellos la boca, como si fuese una criatura. ¡Oh! ¡Mirad dónde asoma!...[...] Su boca negra quería beber en mis pechos.[...] ¡Arrenegado seas! ¡Arrenegado!»

Este Demonio tiene la sombra de un murciélago:

> «Con las primeras luces del alba, que temblaban en los cristales de la torre, huyó el Malo batiendo sus alas de murciélago»

El remedio que ofrecen a la pastora es llevarla a la romería de Santa Baya de Cristalmide, la santa que

> «protege las vendimias y cura las mordeduras de los canes rabiosos».

La romería consiste en baños de mar a media noche. Allí

> «Las endemoniadas **lanzan gritos estridentes** [...] y **cuajan espuma sus bocas blasfemas** [...] [tienen] el **cabello desmadejado y los ojos saltantes**, [...] A los aldeanos más fornidos les cuesta trabajo sujetarlas. Las endemoniadas **jadean roncas, con los corpiños rasgados** [...] Los gritos sacrílegos no cesan [...] Terminada la misa, todas [...]son despojadas de sus ropas y **conducidas al mar**, envueltas en lienzos blancos[...] Las endemoniadas, **enfrente de las olas, aúllan y se resisten enterrando los pies en la arena**.[...]. La ola negra y bordeada de espumas se levanta para tragarlas y sube por la playa, y se despeña sobre aquellas cabezas greñudas y aquellos hombros tiritantes. El pálido pecado de la carne se estremece, y **las bocas sacrílegas escupen el agua salada del mar** [...]»

Los vampiros legendarios pierden sus poderes en contacto con el agua y los enfermos rabiosos sufren estímulos convulsivos ante ella. Recordamos aquella cita del libro de Gómez Alonso donde se enumeraban los remedios terapéuticos ensayados por los médicos contra la enfermedad de la rabia: en esa lista se mencionaba asombrosamente los baños de mar.

IV. «BEATRIZ»

Beatriz es hija de la Condesa de Porta-Dei, de la casa de Barbazón y ha sido violada por el capellán de la familia, Fray Ángel. Una saludadora a instancias de la madre, realiza un conjuro, a efectos del cual muere prodigiosamente el culpable.

Entre «Beatriz» y el siguiente cuento que vamos a analizar, «Rosarito», existe una poderosa corriente intertextual. Nos atreveríamos a decir que son dos reelaboraciones del mismo argumento. En ambos relatos el anclaje geográfico y temporal es la Galicia de fines del XIX y el escenario concreto, el de una rancia familia burguesa-aristocrática. Elementos temáticos comunes son las víctimas niñas e inocentes, el abuso-despertar sexual y el transmundo sobrenatural. Los personajes se corresponden funcionalmente. Los relatos coinciden en escenografía, simbología y motivos.

Se escaparía de los límites de la presente comunicación hacer un análisis completo de la interrelación entre los dos relatos. No obstante, reparemos tan sólo en un detalle importantísimo: los lechos sobre los que las niñas en un momento determinado de los relatos, yacen, son de parecidas características y lo que es fundamental: en ambos está presente aún el recuerdo del santo fraile, Fray Diego (de Cádiz, en «Rosarito»; Aguiar, en «Beatriz»), que durmió en ellos.

Que el lecho haya pertenecido a un santo es significativo: la sugerencia es que sobre el destino de las dos muchachas se cierne el aliento (aleteo) de lo sagrado: los muertos están vivos o al menos tienen la suficiente vida para vengarse de los vivos.

Entre Fray Diego y Fray Ángel se establece en el relato una relación oposición e igualdad. Éste resulta ser un demonio, aquél —dicen— es un santo. Pero, ¿realmente es un santo Fray Diego?[4] Creemos que también aquí la realidad se vuelve ambigüa y las correspondencias usuales se invierten. Si hemos entendido bien la obra de Valle-Inclán, el Fray Diego de nuestro cuento es justamente lo contrario del Bien por lo que representa de castración del amor y los instintos de vida (sexo), naturales, en Beatriz o Rosarito. La religión —al menos la religión concebida de esta manera—, es muerte y muertas quedarán sus dos víctimas inocentes.

Lo que Fray Diego y Fray Ángel [Don Miguel Montenegro en «Rosarito»] ofrecen a las niñas son dos formas de misticismo —amor divino frente a amor humano— dos formas, en el fondo, de posesión y disolución en lo Otro, búsqueda de la Unidad perfecta.

Fray Ángel y Don Miguel Montenegro se corresponden: ambos son los representantes del amor humano y son figurados a nivel simbólico como los Príncipes del Mal, encarnación del Maligno. No obstante, la relación que manten-

4 En el capítulo IV, Valle repara en el escudo de armas de un antepasado presidiendo la sala: «brillaba el metal de los blasones bordados: [...] que Don Enrique III diera por armas al Señor de Barbazón, Pedro Aguiar de Tor, llamado el Chivo y también el Viejo.» "El Chivo", "El Viejo", "El viejo chivo" son nombres para el Demonio en la obra de Valle. Reparemos en que el antepasado con estos sobrenombres lleva el mismo apellido —Aguiar— que el santo que legó el lecho de palo.

drán ambos personajes con sus "víctimas" —y consecuentemente los relatos mismos— es diametralmente opuesta:

En **«BEATRIZ»** la relación de la muchacha con el fraile, tiene mayor carácter de violencia física. Beatriz se resiste: se nos dice que gritó la primera vez y la seguimos oyendo gritar a lo largo de todo el relato; cae además en una grave crisis de arrepentimiento [culpa] y vergüenza: se utilizan términos como "poseer" o "abusar". El propio nombre de Beatriz es significativo: Beatriz remite a "beata", esto es, piadosa en sentido actual.

La figuración de *FRAY ÁNGEL* es en todo momento negativa. El narrador no nos deja ningún resquicio para la ambigüedad. Así, rasgos físicos que se le atribuyen [capítulo II] al personaje son: *mano atenazada y flaca; alto y seco, con el andar dominador y marcial; ojos enfoscados y perfil aguileño; inmóvil* como un obispo tallado en su sepulcro; *escucha con torva inquietud;* mira con ojos de *alimaña montés azorada.* Se le asocia además al gato, animal diabólico y a la alas del murciélago de Lucifer.

> «Largos y penetrantes alaridos llegaban al salón desde el fondo misterioso del palacio. Agitaban la oscuridad, palpitaban en el silencio como las alas del murciélago de Lucifer...Fray Ángel se santiguó»

En **«ROSARITO»,** por el contrario, Don Miguel Montenegro es un personaje intencionadamente ambigüo: no hace falta que nos detengamos en rastrear el texto en busca de pruebas que nos lo confirme: el propio nombre del personaje es ya suficiente símbolo de su doble y opuesta naturaleza. De una parte, el nombre permite a nuestro autor tender un nuevo —esta vez explícito— paralelismo con «Beatriz» y «Rosarito»: en aquél el fraile [ser diabólico] se llama Fray Ángel; en éste, don Miguel lleva nombre de ángel.

Los nombres ofrecen la sugerencia bíblica del Ángel Rebelde, Lucifer, expulsado del Cielo, el Demonio que se venga en la tierra de las criaturas de Dios.

No obstante el paralelismo se rompe cuando reparamos en que Miguel es el nombre del arcángel que según el Apocalipsis XII: 7-9 combatió y venció al Dragón.

Presente también en «Beatriz» pero de una manera más explícita y sustancial en «Rosarito» es el tema del despertar sexual de la niña y el proceso de seducción. Una vez más el nombre se vuelve simbólico: Rosarito remite a Rosa: mujer: amor humano, amor pagano, pecado de la carne; pero también, dilógicamente, a *Rosario:* monja: amor de Dios, amor casto, misticismo, cruz. Significativamente la pálida niña tiene *manos místicas y ardientes.* En otro momento Valle nos dice que su mirada *tenía la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer:* don Miguel Montenegro se siente atraído por esa mirada y se vuelve hacia Rosarito. Es curio-

so que sea la mirada de Rosarito la que atrae a don Miguel y no a la inversa; este hecho subraya una idea fundamental: don Miguel, el demonio, el vampiro, no es sino la representación a nivel simbólico de los deseos nuevos que están despertando en la adolescente; sin éstos don Miguel no tendría existencia propia como ser diabólico (tentador) y nunca hubiera traspasado el umbral de la casa.

Pero volvamos al relato que ahora nos ocupa, «Beatriz» y fijémonos en *LA NIÑA* y el estado que presenta:

> «Los gritos de Beatriz llegaban al salón en ráfagas de loco y rabioso ulular.»

En el capítulo V la Condesa acude a la alcoba de la niña: Beatriz está en plena crisis. Los síntomas nos recuerdan a los recogidos por Gómez Alonso para enfermos rabiosos y referidos al estado de ansiedad, terror y accesos de agresividad contra sí mismos o contra los extraños. Nuestra Beatriz grita pavorosamente; sus gritos semejan aullidos; se retuerce; sus ojos están extraviados; se golpea contra el entarimado; sangra; reacciona violentamente ante estímulos como la cruz o el rosario.

Precediendo a los gritos de Beatriz, hay una mención a la cruz e inmediatamente después al **rosario**:

> «La dama, con las manos en cruz, suspiraba. Los gritos de Beatriz llegan al salón en ráfagas de loco y rabioso ulular. El rosario temblaba entre los dedos pálidos de la Condesa [...]»

Otro elemento inquietante y simbólico presente en el relato es el de las **rosas marchitándose** [capítulo IV]:

> «Las rosas marchitas perfumaban la oscuridad, deshojándose misteriosas en antiguos floreros de porcelana que imitaban manos abiertas»

Sabemos por la tesis de Gómez Alonso que los vampiros y los enfermos de rabia comparten la aversión por las rosas como consecuencia de una alteración del sistema límbico donde residen las sensaciones.

Por supuesto, en Valle-Inclán las rosas tienen además un valor simbólico: las rosas son la belleza y la inocencia, son la virginidad y también la pasión de abrirse y amar; pero son frágiles y cualquier contacto abusivo del exterior las marchita. Rosas son Beatriz y Rosarito.

Beatriz es una rosa que se marchita porque el aliento infecto del Diablo (vampiro) está aún en sus pechos mordidos [capítulo IV]:

«-¡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 labios de Lucifer cuando besan».

Según avanzamos hacia el final del relato los elementos que denuncian el trasmundo de lo sobrenatural —y su máscara vampiresca— se agolpan y precipitan:

En el capítulo VI llega al palacio la **saludadora de Céltigos**. Recordemos que los saludadores eran curanderos que creían tener propiedades curativas en su saliva contra la rabia.

La saludadora de nuestro cuento utiliza un **espejo** para captar el embrujo y apresar la sombra del culpable. En el espejo traza el **círculo del Rey Salomón**. Emma Susana Speratti-Piñero nos informa de que el círculo del Rey Salomón tenía, entre otros, el poder de alejar a los vampiros[5].

El espejo es junto a pentáculos y pantáculos un objeto mágico esencial en toda doctrina ocultista. Los espejos servían para captar sombras o espíritus o como forma de conocimiento. En las fuentes históricas y la leyenda, los vampiros muestran rechazo a los espejos. Los enfermos de rabia pueden sufrir crisis a consecuencia de objetos brillantes o reflectantes, como los espejos.

La oración del Beato Electus que menciona la saludadora como remedio al mal, nos remite al cuento «La misa de San Electus» donde es una misa al santo lo que las gentes recomiendan a tres mozos mordidos «por el lobo rabioso».

La condenación a Fray Ángel que la Condesa solicita a la saludadora vuelve a realizarse con ayuda del espejo. En él queda apresada el alma de Fray Ángel y la rotura del cristal significa su muerte y pena enterna.

Pasa la noche y en la mañana:

«Unos aldeanos de Céltigos traían a hombros el cuerpo de Fray Ángel, que al claro de la luna descubrieran flotando en el río... ¡La cabeza yerta, tonsurada, pendía fuera de las andas!» (103)

El cadáver ha sido descubierto en un río —agua— y la cabeza cuelga de la montura en una sugerencia de decapitación.

5 SPERATTI-PIÑERO, *El ocultismo en Valle-Inclán*, pág. 105

V. «ROSARITO»

«Rosarito» es un relato trágico, donde pureza, erotismo y muerte demoniaca actúan en un mundo misterioso y simbólico. Rosarito, nieta de la anciana Condesa de Cela, es despertada a la sexualidad por su tío-abuelo don Miguel Montenegro, personaje de prestigio donjuanesco y byroniano y presentación sobrenatural en el relato. El final del cuento es inesperado y misterioso: Rosarito yace muerta en su lecho, con un alfilerón de oro clavado «bárbaramente» en el pecho ¿Cómo murió? ¿Quién la asesinó?

El cuento es simbólico de estados y procesos de alma. Es una reflexión a cerca del combate entre el misticismo religioso y el misticismo pagano, donde lo pagano se vuelve otra forma de espiritualidad y de religión. Es, también, el relato de la tragedia de una inocente a la que jamás la Iglesia y sociedad tradicional consentirán que se abra a la sensualidad-sexualidad.

En «Rosarito» apenas hay menciones explícitas al mundo de la rabia, pero sí -creemos-a su correlato legendario y simbólico: el vampirismo. Motivos como el alfilerón clavado en el pecho de la víctima, la fantasmagoría animal y la intertextualidad (juego literario) con otros textos, son los que, efectivamente, nos van a permitir hablar de vampirismo en el relato como la máscara que adopta el Pecado de la carne —o la visión que de tal pecado tiene una sociedad tradicional y católica—.

Vamos a detenernos en el *CAPÍTULO VIII*. En la sala dormita la anciana Condesa de Cela. De pronto se despierta sobresaltada. No es nada. Vuelve a dormirse. Pero debajo del aparente silencio sólo alterado por el plácido tic-tac de un reloj, debajo o detrás de la normalidad, se oculta, agazapada, la divinidad siniestra. Por un momento, muestra su faz, sale del cortinaje que lo oculta, recorre el mundo. Sólo nosotros, los lectores, lo vemos. La Condesa, hemos dicho, duerme.

Dos animales malignos, —el ratón y el sapo— ocultos o velados hasta entonces, atraviesan el espacio, se apropian de él. La sala entera es recorrida por un escalofrío de ojos y presencias indefinibles, monstruosas. Los objetos familiares vivifican: no son concebidos, sin embargo, como presencias amenazantes, sino como testigos que reflejan en sus superficies la revelación y en los cuales además se repite el mal. En el fragmento que consideramos las cornucopias contemplan —reflejan— al ratón; en el cristal de los daguerrotipos espejea el rayo de luna; *la luz de la lámpara agoniza.* Cuando la Condesa entre en la habitación del mayorazgo, además, el viento *estremece* las velas y éstas *lloran sin consuelo.*

Por fin la Condesa despierta. El grito que oye esta vez es claro.

> «Un gatazo negro, encaramado en el respaldo de una silla, acéchala con ojos lucientes. La Condesa siente el escalofrío del miedo. [...] 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.»

Hay un detalle que nos asombra: el gato *maulla lastimeramente;* la voz del sapo suena *aflautada y doliente.* Es como si estos animales demoníacos se compadecieran de la desgracia de Rosarito; como si también a ellos les doliera. Este hecho está en armonía con la ternura que en algunos momentos demuestra don Miguel de Montenegro hacia Rosarito y la ternura que a su vez manifiestan los personajes hacia él —así, la Condesa o la propia Rosarito—.

Tal vez por que don Miguel Montenegro no es un personaje tan claramente maligno como el Fray Ángel de «Beatriz», las rosas que llenan los jarrones del salón del Pazo no se marchitan.

Sigamos. La Condesa ha entrado finalmente en la habitación: allí descubre a Rosarito, yacente en el lecho, muerta.

El final del cuento nos impacta fuertemente por el vértigo que nos conduce a él y lo bárbaro de su desenlace. Nos desazona además porque deja en nuestro ánimo un cúmulo de preguntas sin respuesta: ¿Cómo ha muerto Rosarito? ¿Quién la ha asesinado? ¿Ha sido acaso un suicidio?

Fijémonos en algunos detalles:

- La ventana abierta y el viento "retorciéndose", agitándose justifica una retirada apresurada de alguien o algo. ¿los enemigos de don Miguel? ¿Montenegro mismo? ¿La sombra del santo Fray Diego? ¿El alma de Rosarito?

- En el interior, sin embargo, perdura aún la sombra del mal: recorre las paredes *una mancha negra* que semeja *un pájaro gigantesco* (¿un murciélago, acaso, nos preguntamos?) Su actividad es frenética:

> «Se la ve posarse en el techo y deformarse en los ángulos, arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas. De improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro, y galopa por él como una araña...»

No sólo su ritmo es vertiginoso; también lo son sus metamorfosis: ahora parece una mancha —que podría ser un ratón—; al momento, un pájaro-murciélago; al instante una araña o una bruja que galopa; inmediatamente después, un gusano o el mismo viento

En el magnífico film *Drácula* de Coppola —recordamos— las aproximaciones del vampiro a la estancia de Lucy son igualmente vertiginosas: la cámara se precipita en un correr, reptar o volar de rata, araña, pájaro, gusano; los ruidos también corren, restalla el veneno de las serpientes, crujen y roen los bichos, aullan

los lobos. En las habitaciones las sombras del Conde recorren las paredes y se deforman en los ángulos.

- Rosarito yace en *en el lecho de palo santo donde había dormido Fray Diego de Cádiz*. Ya hablamos de él y de su simbología en nuestro comentario de «Beatriz». En aquel relato, Beatriz estaba viva y su apariencia de muerta era mera figuración sugerente. Aquí, en cambio, Rosarito está muerta y no hay duda alguna de su estado: el único resquicio de vida son dos lágrimas detenidas en sus mejillas. ¿Por qué ha llorado Rosarito? Una vez, durante el cuento, lloró por compasión a don Miguel o tal vez por tristeza suya profunda. ¿Y ahora? ¿Qué ha visto o qué ha sentido para llorar? Rosarito vivió triste y murió triste. Las palabras de Montenegro fueron, entonces, proféticas:

> «¡Demasiado linda para que pueda ser feliz!»

Tiene la mirada fija y aterrada. Tiene además un *alfilerón de oro* [...] *bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón.*

La muerte de Rosarito está llena de alusiones simbólicas a la pérdida de la virginidad. Así, los colores blanco y rojo: blanco de la desnudez y la pureza, rojo del pecado; el rojo se extiende sobre el blanco, anulándolo; el rojo se derrama en un leve hilo de sangre que corre desde su pecho como desde el himen roto. Reparemos en un detalle: su pelo se ha destrenzado y se desparrama trágico sobre la almohada. Frente al pelo recogido, símbolo de la niñez casta, el pelo suelto, simboliza ahora el despertar a la sexualidad.

En el cuerpo de la niña ha penetrado además un *alfilerón de oro,* evidente símbolo fálico. El alfilerón sujetaba sus trenzas: hay, pues, consciencia de la voluntad de Rosarito en su defloración.

Sabemos que Valle fue un lector asiduo de Theophile Gautier. Es probable que hubiera leído su relato *La muerta enamorada* (1836): ¿Si no cómo explicar una similitud tan asombrosa como la que acontinuación vamos a oír?

> «Cuando se hubo asegurado de que yo dormía, descubrió mi brazo y sacó de entre sus cabellos una aguja de oro; luego comenzó a murmurar en voz baja: "Una gota, sólo una gotita roja, la punta de mi aguja teñida de rojo... Puesto que aún me amas, es necesario que no muera... Ah, mi pobre amor, tu hermosa sangre de un color púrpura tan radiante: voy a beberla. Duerme, mi único bien; duerme, mi dios, mi niño; no te haré daño, no tomaré de tu vida más de lo que sea necesario para que no se apague la mía. ¡Ah, qué hermoso brazo! ¡Qué blanco es! ¡Qué terso! Jamás podré atreverme a pinchar esta deliciosa vena azul..."»(pág. 54)

Clarimonde es una hermosa vampira que seduce a un joven sacerdote, Romuald, en el momento de su ordenación. Clarimonde es, tiernamente, una vam-

pira enamorada que no quiere ser infiel a su amante y le extrae cuidadosamente sólo unas gotas de sangre en el temor de causarle mal.

Entre *La muerta enamorada* de Gautier[6] y «Rosarito» o «Beatriz» existe un mundo compartido de imaginería y simbologías: ojos verdes maléficos; rosas marchitas como símbolo de la mujer agonizante; desprendimiento de la última rosa para significar su muerte; muerta ya con apariencia de vida ya con apariencia de estatua; labios como rosas, pestañas que sombrean las mejillas; blancor; manos transparentes y místicas, cruzadas de delicadas venas azules; cabellos sueltos sobre la almohada; viento en la ventana; ventana abierta por donde huye el alma; agonía de la luz de la lámpara...

El detalle de coincidencia más sorprendente es el del alfiler —*aguja de oro* en Gautier/ *alfilerón de oro* en Valle— que sujeta el pelo de la muchacha —Clairmonde/Rosarito— y que sirve para extraer sangre —del cuerpo de Romualdo/ de la propia Rosarito—. No creemos que la coincidencia sea casual.

En *La muerta enamorada* el alfiler sirve como medio de succión de sangre; en «Rosarito» como símbolo fálico e instrumento de la muerte: el vampirismo se reinterpreta a través del sexo como alimento y el rejuvenecimiento que experimenta el anciano Montenegro ante la mirada de deseo de la joven.

Otro relato vampiresco donde aparece el motivo de las agujas es «Carmilla» de LE FANU (1872): nos interesa la escena en que Laura niña —la víctima— ve a su lado a una hermosa joven en lugar de su habitual niñera, ausente; Laura se queda dormida, despertándose al poco tiempo con la sensación de dos agujas que se clavan en su pecho. Mucho tiempo después, siendo ya adulta Laura, aparecerá en la vida de ésta una joven llamada Carmilla a la que Laura identifica con su visión de niña. En este relato, por tanto, el acto de chupar sangre por parte del vampiro aparece sustituido por el acto de clavar agujas en el pecho de la víctima.

En *La muerta enamorada* la aguja se clavaba en el brazo; en «Carmilla» en el pecho. En el pecho también lo hace el alfilerón de oro de «Rosarito». El motivo remite al recurso legendario e histórico para acabar con los vampiros: la estaca clavada en el corazón.

También remite a la mordedura del vampiro en los pechos, presente en tantos cuentos de Valle-Inclán [así, «Beatriz», *Flor de Santidad*]

En el fragmento de *Flor de santidad* se introduce un detalle no presente en otras versiones del mismo suceso: pensamos en la referencia al Maligno bebiendo en los pechos que muerde. Hay un cruce entre el chupar leche en el pecho mater-

6 No tenemos constancia de que Valle leyera esta obrita en concreto. Sí sabemos, en cambio, que Valle conoció al autor francés a través de la biblioteca Muruáis y que lo leyó apasionadamente.

no y el succionar sangre. En cualquier caso, leche y sangre son dos formas de alimento análogas. En la pieza titulada «Ligazón» de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* hay una escena en que la mozuela y el afilador se beben mutuamente la sangre como forma de juramento de amor. Recordamos los "bautizos de sangre" de los vampiros; así, el de Mina que chupa sangre de la llaga que el Príncipe Drácula se ha abierto en el pecho. En el film de Coppola aparecen vinculados -como en «Ligazón- succión de sangre y disfrute sexual. La escena completa es como sigue

«LA MOZUELA.- Descúbrete el hombro y muéstrame la sangre que te mana.

EL AFILADOR.- Mírala.

LA MOZUELA.- ¡Llega!

EL AFILADOR.- ¿Qué quieres?

LA MOZUELA.- ¡Bebértela quiero!

EL AFILADOR.- ¡Por Cristo que bruja aparentas!

LA MOZUELA.- ¡Y lo soy! Beberé tu sangre y tú beberás la mía.[...]

LA MOZUELA.- ¿No te hallas capaz para beber mi sangre y darme a beber la tuya?

EL AFILADOR.- La cabeza niña, me has mareado.

LA MOZUELA.- ¿Sabes lo que es una ligazón?

EL AFILADOR.- Algo se me alcanza.

LA MOZUELA.- ¿Y estás propicio?

EL AFILADOR.- Para cuanto ordenes.

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 palma ensangrentada.

LA MOZUELA.- ¡Besa! ¡Muerde! ¡Ligazón te hago!

EL AFILADOR.- ¡Vaya un arte de enamorar el tuyo!

LA MOZUELA.- Descúbrete el hombro. ¡Me cumple beberte la sangre!

EL AFILADOR.- ¿Profesas de bruja?

LA MOZUELA.- ¡De bruja con Paulina!

EL AFILADOR.- ¡Pues no me arredro!

LA MOZUELA.- ¡Pues entra a deshacerme la cama!» (pp.75-76)

Recordemos que el afilador viene herido en el cuello por un lobo rabioso. La conexión rabia-vampirismo es aquí explícita como pocas veces en las narraciones de Valle-Inclán.

BIBLIOGRAFÍA

BATAL BATAL, Carlos, *Las primeras narraciones de Valle-Inclán,* Tesis doctoral [1980], Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal,* (1857) Madrid, Alianza Editorial [Colección de Bolsillo, 917], 1992 (5ª reimpresión) [versión española de Antonio Martínez Sarrión].

BIEDER, Maryellen, «La narración como arte visual: focalización en "Rosarito"», en *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán,* Madrid, Orígenes, 1987, pp. 89-100

BYRON, Lord George Gordon «The Gioaour: a fragment of a Turkish Tale»(1813, en FREDERICK PAGE (ed.), *Byron, Poetical Works,* London: Oxford University Press, 1970

«Fragment of a novel» (1819/escrita en 1816), en ALAN RYAN (Ed.), *The Penguin Books of Vampire Stories,* 1988

CAMPANELLA, Hebe Noemi, «Aproximación estilística a un cuento de Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 199-200 (julio-agosto 1966) pág. 373-395.

GAUTIER, Théophile, *La muerta enamorada,* (1836) Madrid, Hiperión [Pequeña Biblioteca Hiperión, 2], 1986 [traducción, introducción y notas de Santiago R. Santerbás]

GELDER, Ken, *Reading the vampire,* Routledge, London and New York, [Popular fictions series], 1994

GIBBS, Virginia, *Las onatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia,* Ed. Pliegos,[Col. Pieglos de Ensayo], Madrid, 1991.

GOETEHE, POTOCKI, HOFFMANN, POLIDORI, POE, GAUTIER, LE FANU, CAPUANA. *El libro de los vampiros,* Editorial Fontamara, Barcelona, 1982.

GÓMEZ ALONSO, Juan, *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y XIX,* Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral 1991, Facultad de Medicina, Cátedra de Historia de la medicina, Madrid, 1992.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, «Los cuentos de Valle-Inclán: su evolución; del decadentismo al simbolismo», en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra,* Barcelona, PPV, 1988, 283-295

GUILLESPIE Gerald, and ZAHAREAS, Anthony, «Rosarito and the Novella Tradition», en *Ramón del Vallé-Inclán. An appraisal of his works,* Ed.Anthoy N. Zahareas, op. cit. pp. 281-287.

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo,* Alianza Editorial, [Col. Alianza Universitaria], Madrid, 1990

HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo,* Madrid, 1986

HOFFMANN, «Vampirismus», en *Los hermanos Serapio* (1821) tomo 4º, en HOFFMANN, *El hombre de arena y otros cuentos,* Madrid, Col. Novelas y cuentos, 1972 [trad. e intr. Carmen Bravo-Villasante]

HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.), *«Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán»,* [Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, Mayo 1986], Madrid, 1989.

HUYSMANS, J.K., *Allá lejos,* Ed. Bruguera [Col. Libro Amigo], Barcelona,1ª ed. 1986 [Prólogo de Luis Antonio de Villena]

LE FANU; J. Sheridan, «Carmilla» (1872), en ALAN RYAN (ed.), The Penguin Book of Vampire Stories, *op. cit.*

LITVAK, *Lily, Erotismo fin de siglo,* Barcelona, Bosch. 1979.

(ed.) *El modernismo,* Ed. Taurus [Col. El escritor y la crítica], Madrid, 1975

MARRAST, Robert, «Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de Otoño», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 199-200 (julio-agosto 1966), pp. 482-492

POLIDORI, John William, «The Vampire» (1819/escrita en 1816)), en AlAN RYAN (ed.), The Penguin Book..., *op. cit.*

RAMOS, Rosa Alicia, *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán,* Ed. Pliegos, Madrid, 1991

RYAN, Alan (ed.) *The Penguin Book of Vampire Stories,* Harmondsworth: Penguin, 1988

SALARRULLANA, Pilar, *Las sectas satánicas. La cara oculta de los esclavos de Lucifer,* Madrid, Ed. Temas de hoy [Col. Bolsitemas], 1995

SERRANO ALONSO, Javier, «La estrategia de la escritura en Valle-Inclán: la historia textual de "Beatriz"», en *Anthropos* [Revista de Documentación científica de la cultura], nº 158/159, julio-agosto 1994, pp. 69-78

SPERATII-PIÑERO, Emma Susana, *El ocultismo en Valle-Inclán,* Tamesis Books Limited, London, 1974.

STOKER, Bram, *Dracula* (1897), Oxford: Oxford University Press, 1988

TRÍAS, Eugenio, «Lo bello y lo siniestro», *Revista de Occidente,* nº 4, Madrid, Enero-Marzo 1981, pp. 5-25

POE, Edgar Allan «Berenice» (1835), Club Internacional del Libro, Madrid, 1984, pp.190-190.

YOUNG, George J., «Sade, los decadentistas y Bradomín», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 298, Madrid, Abril 1975, 112-132

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones,* Madrid, Espasa Calpe, [Colección Austral] 8ª ed. 1994 [Ed. de Miguel Díez Rodríguez]

Corte de amor, Madrid, Espasa Calpe [Colección Austral], 8ª ed. 1994, [Ed. de Joaquín del Valle-Inclán]

Flor de Santidad, Madrid, Espasa Calpe [Col. Austral] 7ª ed. 1984.

La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales, Madrid, Espasa Calpe [col. Austral], 3ª ed. 1974.

Sonata de primavera. Sonata de estío, Madrid, Ed. Espasa Calpe [Col. Austral], 15ª ed. 1988 [Introducción de Pere Gimferrer]

Sonata de otoño. Sonata de invierno, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, [Col. Austral], 14ª ed. 1989 [Edición de Leda Schiavo]

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Círculo de lectores, Barcelona, 1992 [Ed. Jesús Rubio Jiménez]

ZAHAREAS, Anthony, N. (Ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works,* Las Americas Publising Company, New York, 1968

EL PRIMER VALLE: EPÍTOME DE TÓPICOS DECADENTISTAS. EL SATANISMO EN *JARDÍN UMBRÍO*

Fernando Bartolomé Benito

París. 1870. La derrota de las armas francesas en Sedán, la posterior y humillante paz que pone fin a la guerra franco-prusiana y los sucesos de la Cómuna sumen a la sociedad francesa en una crisis "narcoléptica" en palabras de un crítico de la época (Closson), *La chutte.*

La palabra "decadencia" es un lugar común en los periódicos y los corrillos ciudadanos parisinos, pero ya se venía empleando en otros ambientes distintos a los méramente políticos; en efecto, una década antes de la derrota los poetas empezando por los Goncourt y Baudelaire habían expresado genialmente esa sensación de angustia, spleen, enui, esa decadencia y sus males de los que clínicamente se sentían orgullosos frente a una sociedad de burgueses biempensantes.

Precisamente, en el plano del pensamiento, se ha venido llamando a esta época *el fin del progreso indefinido,* cuando la ciencia utilitarista y aplicada dejó de ser la gran esperanza humanitaria a pesar de sus logros, y su futuro apareció como una serie de ilusiones perdidas hacia la consecución de un mundo más justo; en un famoso artículo titulado *"El fracaso de la ciencia"* Brunetière dice: "El mundo no se comportaba como el pensamiento había previsto: Huxley, Darwin, Emerson, Ruskin, Marx, Bakunin, Fourier, Babeuf, permitían esperar una evolución o revolución más societaria y más humana; por primera vez existía un sentimiento de progreso desde la escalera de piedra hasta las cumbres de una sociedad más plena".

Todo se viene abajo con el fracaso del racionalismo, la ciencia y la religión; la muerte de Dios en palabras de Nietzsche abre las puertas a las pequeñas reli-

giones y al ocultismo que tanto interesaron a Valle como han estudiado los profesores Gullón, Allegra y recientemente Virginia Milner Garlitz; en resumen, la ciencia quedó reducida más a un logro técnico que aúna la palanca social plausible hacia un mundo más justo; desgraciadamente para la Humanidad la ciencia se pone al servicio del imperialismo expansionista (África era un continente virgen por descubrir y ollar) y será en sus tierras donde se aplique "manu militari" la segunda revolución industrial; aparece la electricidad, el petróleo, el automóvil, pero también la industria petroquímica, el aluminio y el acero: es la otra industria, la armamentista cuyo desarrollo desembocará tras un rosario bélico interminable, en el I gran Guerra.

En las campanadas del fin de siglo resonaban los amenes de una época de utopías para algunos e ilusiones para todos; atrás quedaba la beatería cientifista, ese confusionario que los hombres del 98 llamaban en sus manifiestos pomposamente "ciencia social" y que acabó siendo para los más desfavorecidos nada entre dos platos. Al hablar de esta época el filósofo T. Adorno con ironía amostazada dirá que sólo la morfina y los rayos X habían ayudado a mitigar el dolor humano.

En España el término decadentismo, bizantinismo (si seguimos a la Pardo Bazán) y simbolismo fueron pronto identificados y desplazados por el término Modernismo empleado tanto por los españoles como por los hispanoamericanos tras el éxito de la publicación del manifiesto de Rubén *"Los colores del estandarte"*.

Afirma la profesora L. Litvak en su artículo *"La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España"* que la sensación de pertenecer a una civilización en decadencia era general en Europa y había ido en aumento desde la segunda mitad del siglo XIX. Los hermanos Goncourt la habían juzgado como consecuencia de la insaciable búsqueda del placer. T. Gautier había asociado la palabra al exagerado refinamiento en la expresión artística. Baudelaire y sus seguidores ya habían sido llamados decadentes y ese concepto llegó a su apogeo en Francia hacia 1880 cuando fue adoptado como nombre de un grupo de jóvenes poetas: Los Decadentes y su revista Decadencia hacia los últimos años del siglo el concepto se popularizó hasta convertirse en una teoría". Surgieron tratados para definir un término cuyos límites eran extensos e imprecisos: el primero *"Ensayos de psicología contemporánea"* de Paul Bourget en 1883 donde se define a la decadencia como un corolario del individualismo propio de una época disgregadora; otro tratado de duradera aceptación e imitación en nuestro país es el de Max Nordau *"Degeneración"* de 1892 que tuvo el honor de ser traducido por el que fuera Presidente de la I República Española Don Nicolás de Salmerón a cuya causa y no gloriosa apareció el libro de Pompeyo Gener *"Literaturas malsanas"*; la línea de estudio del decadismo como se conocía en algunos ámbitos franceses (cito el texto de Laurent Michard para Bordas) se completará años más tarde con el compendio de Mario Praz *"La carne, la muerte y el diablo"* en 1930.

El decadentismo y el modernismo en los países hispánicos fueron una huida idealista, un espiritualismo renacido, una exhibición de lo excepcional; en suma, la realidad chata es sustituida por una ficticia artificiosidad ilusoria superadora de de grisalla vital. Para hablar del primer Valle decadentista y escandalizador en su vida literaturizada y en su ingenio hemos de hablar también de los aspectos más morbosos y truculentos de esta "revolución sensible": las perversidades sexuales en el ámbito familiar, la degradación delicuescente, el malditismo, el satanismo, la enfermedad como estética, lo macabro, la algolagnia o sadismo, los seres fronterizos o abiertamente marginales, el catolicismo sacrílego, el erotismo religioso, en fin cuanto supusiera desdén y menosprecio hacia la moral burguesa imperante e instalada. Con acierto e ironía Gómez de la Serna decía que este joven Valle había revolucionado las letras españolas dándole "al manubrio del ludibrio del bodrio", eso sí genialmente.

Los modelos de inspiración del joven Valle son los que el Modernismo y sus códigos estéticos imponen como obligatorios; en *Jardín Umbrío* apareceran las luces de Maeterlinck, los parques mustios de Verlaine, la moral del mal de Lautremont, el ingenuismo virginal de D'Annunzio, el catolicismo místico y brujeril de Josephin Sâr Peladan, la perversidad de Barbey, todo Rubén y el gran héroe del decadentismo Jean Floressas des Esseintes, quintaesencia de toda decadencia en la novela *Au rebours* de Huysmans. Esto en cuanto a estética literaria.

De importancia sustancial para Valle es el tratamiento de la mujer y su plasmación plástica en cuanto a modelos pictóricos prerrafaelitas (D. G. Rosseti, W. Hunt y J. E. Millais, sobre todo) con sus arquetipos tanto de mujeres fatales y varonas andróginas como las jovencitas evanescentes y delicadas entreveradas de religiosidad y mórbido erotismo; no deseo olvidar al pintor simbolista francés Maureau con su modelo de hembra primigenia y perversa, ejemplar acabado de la niña Chole, a quien Brandomín ofrenda una noche siete copiosos sacrificios y siete sonetos del Aretino; el último lo repetirá dos veces; anfibológicamente, nos quedamos con la duda de qué repitió, si el sacrificio o el soneto.

Considero interesante apuntar aquí los estudios de Marasso y López Estrada "Rubén Darío y la E. Media" donde se nos revela la estrecha relación de la poesía rubeniana y la pintura de los primitivos italianos y el prerrafaelismo inglés, cuya distribución en España a través de revistas ilustradas fue casi cruzada desempeñada por el autor de *Azul*.

Entrando en el análisis de Jardín Umbrío nos encontramos con cuatro ediciones de la colectánea en vida de Valle (1903, 1914, 1920, 1928) siendo la penúltima la que parece fijar definitivamente el texto acrecido hasta 14 cuentos y tres novelas cortas, estratégicamente distribuídas vertebrando con su importancia la estructura que se ahorma entre un texto introductorio y explicativo de subtítulo

"Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones" y una oración final de marcadísimo sabor decadentista.

El ambiente donde se desarrolla Jardín Umbrío es una Galicia literaturizada e intemporal referenciada en la segunda mitad de un siglo XIX aromado de medievalismo.

En el texto introductorio un narrador en primera persona, adulto, recuerda un pasado en el que Micaela La Galana le contaba "historias de un misterio candoroso y trágico (sangriento) que me asustaron y no las he olvidado" y cambia al presente cuando todavía esas historias "levantan un viento silencioso y frío" y "tienen el largo murmullo de las hojas secas. El murmullo de un viejo jardín abandonado". La simbiología es evidente, responde al paso del tiempo que añade una nueva sensibilidad sobre aquellos sucedidos del pasado.

Quien leyere *Jardín Umbrío* reconocerá que en sus cuentos aparecen elementos comunes con las Sonatas, que la diégesis de los cuentos flota en el mismo ambiente que la *Sonata de Otoño* pero con las aristas tópicas más acusadas, que en algunos cuentos el protagonista es el joven Marqués de Bradomín, que el garabato de algún futuro personaje se está poderosamente cincelando, tanto que alguno como D. Miguel de Montenegro se quema en su satanismo sin posibilidad de reaparición en otras narraciones. También el narrador de la Sonatas es un yo alejado en el espacio y en el tiempo y los materiales de *Jardín Umbrío,* coetáneos en su escritura, parecen pertenecer a un reservorio común, como si Valle no hubiera podido colocarlos en las Sonatas y ahora con el paso del tiempo fueran tomando vida propia preñados de los mismos tópicos finiseculares que llegan hasta la Oración final donde el narrador de forma plenamente simbolista nos cuenta cómo fueron reunidos estos cuentos "por una amiga, ya muerta" y su deseo de captar "el perfume ideal de sus manos" para resaltar esa atmósfera delicuescente que sofoca su lectura.

Jardín Umbrío es una síntesis de tópicos decadentistas, pero uno de ellos atraviesa medularmente casi todos los relatos y marca su acción: me estoy refiriendo al satanismo y a sus realizaciones agenciales.

Desde el primer cuento *"Juan Quinto"* la presencia satánica se patentiza aunque en este caso es un satán menor, "rojiza barba de cobre, de pupilas verdes como esmeraldas, audaces y exaltadas", diabólicas, que no puede con un cura de misa y olla, que le vence en las réplicas y le obliga a traerle el breviario en un gracioso órdago final: Juan Quinto, el demonio vencido, resuelve programáticamente con el "non serviam" de Sâr Peladam a las incitaciones del clerigoceronte y en su huida de animalización esperpéntica, "galgeando", mata por seguir su inclinación al mal a un chalán que se topa en el camino de Santa María de Meis.

Mayor entidad en cuanto al diseño de los personajes posee la novela *"Beatriz"* donde la protagonista, distante ideal de la mujer fatal decadentista, es símbolo de castidad pervertida, espiritualidad y muerte; el relato narra el descenso a los infiernos de la protagonista a manos del satánico capellán Fray Ángel, quien posee a la joven Beatriz que se retuerce "como una salamandra en el fuego". Sin embargo, el satanista es derrotado por el conjuro brujeril de la saludadora de Céltigos. La novela tiene un estrambote macabro y grotesco unas páginas más tarde, en el relato titulado *"El rey de la máscara"* donde el demoníaco Fray Ángel, que llega en andas a guisa de emperador esmorgante del Antruejo es abrasado en el horno por el Rector de San Rosendo de Gondar, otro cura trabucaire y carlistón como casi todos los que formulariamente aparecen en *Jardín Umbrío:* el rector, sin saberlo, devuelve al Maligno al fuego eterno cerrando la narración comenzada en la novela anterior.

En la otra novelita "Mi hermana Antonia", el diablo toma la forma de un fraile franciscano y la más tradicional de un gato negro de ojos verdes; su triunfo es evidente pues mata a la madre del narrador protagonista, ejemplo lánguido de hembra decadente, valladar escaso ante el empuje de Satanás, pero no consigue poseer totalmente a la enajenada Antonia saliendo desorejado del envite.

El último texto que analizaré, *Rosarito,* el más importante del libro, es una novela dividida en ocho capítulos, saturación de tópicos decadentistas como su complementaria *Sonata de Invierno;* en ambas sus protegonistas "comienzan a sentir el primer frío de la vejez". En efecto, tanto Bradomín como D. Miguel de Montenegro peinan "la nieve en el cabello", ambos han llevado "una vida llena de riesgos como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna", sus amores serán perversos doblados en funestos y sus víctimas serán dos niñas a las que seducirán ventajistamente y las arrastrarán a la muerte.

Don Miguel de Montenegro posee toda la tipología satanista: liberal aforrado en masón, conspirador, libertino, camarada de exilio de Espronceda y Lord Byron, volteriano, seductor de frases siniestras y dolientes que acompaña de gestos que denotan "el poder sugestivo de lo tenebroso" y miradas turbadoras de sus ojos verdes demoníacos, con apariciones y veladuras mefistofélicas. Evidentemente estamos ante el Príncipe de las Tinieblas. Frente a él, su antagonista de Fra Angélico y la Virgen del cuadro de Dante Gabriel Rossetti *"Ecce Ancila Domini":* dice el texto "Rosarito recordaba las antiguas madonas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros" y más adelante dirá "los ojos verdes del hidalgo —soberbios y desdeñosos— como los de un tirano o un pirata se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente inclinada que con su crencha de oro, partida por estrecha raya, tenía cierta castidad prerrafaélica". Nazarena. La seducción ante fuerzas tan dispares es cosa hecha y más, como lectores avisados,

cuando entrevemos al sesgo que el viejo libertino ya poseyó en otro tiempo a una tía "que era el vivo retrato" de la joven quien desde el principio se siente atraída, como sujeta a un sortilegio que le impide cualquier huida y la precipita en un impío misticismo: "Una onda de indecible compasión la ahogaba con ahogo dulcísimo [...] y ella llorosa, vencida, cubrióse el rostro con las manos de novicia, pálidas, místicas, ardientes".

Miguel de Montenegro y el viejo Bradomín trastornarán con amoralismo satanista a sus víctimas porque así lo requiere su destino infernal: seducir a su propia hija y tal vez llevarla al suicidio hará el Marqués y el viejo vinculero Don Miguel asesinará a Rosarito. La bellísima descripción final es un tópico decadentista acuñado por Mario Praz como *la defensa estética del horror* y con su lectura termino: "¡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 alfilerón de oro que momentos antes aún sujetaba el pelo de la niña, está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extiéndese por la almohada, trágica, magdalénica...". Es la Ofelia prerrafaleista de John Everet Millais.

BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1965.

DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madrid, Edit. Fundamentos, 1983.

GÓMEZ MARÍN, J. Antonio, *La idea de sociedad en Valle-Inclán,* Madrid, Taurus, 1967.

LAVAUD-FAGE, *Valle-Inclán. Du journal au roman,* Braga, Barbosa e Xavier, Lda, 1980.

LIMA, Robert, *An annotatted bibliography of R. Valle-Inclán,* Univ. of Pennsylvania, 1972.

LLORENS, Eva, *Valle-Inclán y la plástica,* Madrid, Ínsula, 1975.

MACKINTOSH, Alistair, *El Simbolismo y el Art Nouveau,* Barcelona, Labor, 1981.

METKEN, Günter, *Los prerrafaelistas,* Barcelona, Blume, 1981.

MILNER GARLITZ, Virginia, "Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega", *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos,* Universidad de Valladolid, 1990.

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* Caracas, Monte Ávila, 1969.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Jardín Umbrío,* Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1964.

VI. Novelas de Valle-Inclán (1900-1905)

Sonatas

José Luis Varela
El anacronismo deliberado de Bradomín

Lily Litvak
El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la Sonata de Primavera *de Ramón del Valle-Inclán*

Carmen Becerra
Bradomín: entre Don Juan, Casanova y el genio de Valle-Inclán

María Requeijo Pernas
El dandismo en las Sonatas *de Valle-Inclán como símbolo de la rebeldía del Fin de Siglo*

Gabriel Iglesias Morales
El ritmo en la prosa de Valle-Inclán: Las Sonatas

Flor de Santidad

Dru Dougherty
Valle-Inclán y el sincretismo literario: Flor de Santidad *(1904)*

Dolors Sabaté Planes
El tratamiento de lo gallego en la traducción alemana de Flor de Santidad

La Cara de Dios

Catalina Míguez Vilas
La génesis literaria de La Cara de Dios *de Valle-Inclán*

Matilde Tejederas Rodríguez
Valle-Inclán a través de la novela popular: La Cara de Dios

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

EL ANACRONISMO DELIBERADO DE BRADOMÍN

José Luis Varela
The University of Texas at Austin
Universidad Complutense, Madrid

Cuando Sor Simona se duele de los muchos desmanes que los soldados han cometido en Villarreal de Navarra, mientras a Bradomín le cercenaban un brazo, éste se exalta: "Yo sentí alzarse dentro de mí-declama-el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en éstos mi desgracia" (I, 228)*.

Ante estas palabras, no es fácil disipar algunas asociaciones, como la del joven Valle que, habiendo interrumpido su carrera compostelana, se asoma a Madrid con un flaco equipaje en el que, sin embargo, no faltan una espada y una careta de esgrima, o pasea, ante la hambruna bohemia del invierno madrileño, un suntuoso perro dogo. Atavismos, pues, de un hidalgo de otros tiempos, que sufre en 1900 el anacronismo inevitable de unos ideales y formas de vida imposibles. Cuando el general Aguirre discurre en la misma *Sonata* sobre la guerra y la conducta castrense de castellanos, catalanes y navarros, Bradomín apostilla: "Aquel viejo soldado era también un hombre de otros tiempos" (I, 209). Sabemos por él mismo, además, que "los decadentismos de la generación nueva no los lre sentido jamás" (E, 61).

Lo cual, dicho de paso, no es verdad; pero nos ratifica esa impresión general de desdén y añoranza trabados con los que anudar la gavilla de sus recuerdos galantes; recuerdos, pues, de un hombre consciente, deliberada y aún diría que

---

* Circunscrito este ensayo a las *Sonatas,* las referencias remiten con una inicial a la que corresponda (O = Otoño, E = Estío, etc.); la paginación sigue la 3ª ed. Obras Completas (Madrid: Ed. Plenitud, 1954), vol. II.

autocomplacientemente anacrónico. No es ni quiere ser de esta época. ¿A cuál, pues, pertenece?

Pertenece a la romántica, pero le hubiera gustado vivir en la del "soberbio Duque de Alba", o los duques gloriosos de Sosa, Terranova o Santangelo, de Hernán Cortés y otros "viejos soldados crueles". La que decide su comportamiento amoroso —y las Memorias constituyen un testamento fragmentario de sus aventuras eróticas— es la romántica, la de su juventud, cuando llevaba sobre los hombros "la melena merovingia como Espronceda y como Zorrilla". Confiesa que nunca supo despedirse sino como hace con Concha: "Y nos besamos con el beso romántico de aquellos tiempos. Yo era el Cruzado que partía a Jerusalén, y Concha la dama que lloraba en su castillo al claro de la luna" (O, 155)..

En otra ocasión advertí que "cuando los protagonistas de las Memorias de Bradomín se miran en el espejo mohoso del pazo, se juzgan románticos; y esta misma complacencia en una elegancia anacrónica estaba ya en Bécquer"[1]. Así es, efectivamente. En la prosa becqueriana está en embrión el tríptico de adjetivos (tipo "feo, católico y sentimental"), a veces tan virtuosamente sofisticado en Valle que se incorpora a un epifonema con que cerrar la descripción o evocación, y, por encima de antecedentes formales, se hermanan ambos prosistas en el común anhelo de interrogación ante el misterio y de trasmisión de los signos que revelan una verdad oculta. Pero lo que ahora importa es otra cosa: incorporar esos préstamos posrománticos del joven Valle al acarreo "documental" que aportan otros préstamos románticos (Espronceda y Zorrilla, principalmente) y que, en general, no han sido atendidos ni valorados hasta el momento.

UN TENORIO IRREDENTO

Volvamos a Bradomín. Tras la decepción producida por "la traición de Vergara" (1839), piensa "recorrer el mundo en romántica peregrinación" (E, 61) y a México le lleva un "impulso romántico" (E, 61); en México, para socorrer a una Niña Chole en apuro, inventa "toda una leyenda de amor, caballeresca y romántica, como aquellas que entonces se escribían" (E, 83). Bradomín suspira "románticamente" (E, 112), siente "esa vaga y romántica tristeza que encanta los enamoramientos juveniles" (P, 30), pretende superar a todos los amantes "con extremos wertherianos", (P, 30), hasta las rosas envían un "mensaje romántico" al deshojarse (E, 117) o los ojos de la Niña Chole, "hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado, me acariciaron románticos" (E, 88). Cabe añadir, por supuesto, muchas muestras más; pero bastan las citadas si a ellas se agregan citas implícitas o explícitas de obras y autores bien acreditados del período romántico, como Chateaubriand, Espronceda y Zorrilla, principalmente.

1 *La transfiguración literaria* (Madrid: Prensa Española, 1970), pp. 189-90.

A propósito de Chateaubriand, conviene tener presente lo que el propio Valle escribe a Alfonso Reyes en una carta del 20 de diciembre de 1923, y que éste recoge luego en *Tertulia de Madrid*. Reyes le había aludido a la posible influencia de un escritor portugués sobre un texto de nuestro compatriota. Valle confiesa no haber leído a ese escritor. Y añade, por el contrario, que "pocos han visto la influencia de Chateaubriand sobre un pasaje de la *Sonata de Invierno* en que Bradomín visita la corte carlista de Estella", que redacta "recordando voluntariamente la que el romántico Vizconde hizo a Carlos X en el destierro", tal como aparece en las *Memorias de ultratumba*[2]. La referencia de Valle es preciosa: no sólo nos confirma una deuda romántica más, sino su carácter, ya que se trata de un recuerdo *voluntario,* es decir, de una criptocita, un documento ambiental, un collage que constituye una garantía de verosimilitud, una autoridad con credenciales reconocidas con las que emparentar. Y esto cabalmente es lo que puede predicarse de varios textos románticos —unos más próximos al original que otros, como es natural— que aduciré aquí. Lejos, muy lejos del "plagio" fuentista, que en otras ocasiones y con otros autores se formuló, son pasajes que van de la cita tácita a la paráfrasis expresa; siempre, creo yo, con la complicidad supuesta del lector. Valle recreó siempre, en cualquiera de sus tres paletas —la decadente, la rústica y la grotesca— sobre zurcidos de citas, sobre erudición literaria, en la que Rojas, Cervantes o Shakespeare son los soberanos, sin duda, pero la sabiduría popular y las hablas jergales ocupan también un lugar, destacado o relegado, según la paleta empleada.

Cuando leemos "yo era el Cruzado que partía a Jerusalén, y Concha la dama que lloraba en su castillo al claro de la luna" (O, 155), Valle puede recordar el canto II, "A Teresa", de Espronceda, ("Del gótico castillo el altanero / Antiguo torreón, do sus pesares / Cantó tal vez con eco lastimero / Ay, arrancada de sus patrios lares, / Joven cautiva, al rayo de la luna / Lamentando su ausencia y su fortuna", o puede dirigir su memoria a "La vuelta del Cruzado" o al "Canto del Cruzado", porque Espronceda es reincidente en el tema. O bien puede haber dirigido su recuerdo a las "Orientales" de Zorrilla. Pero cuando escribe que los ojos de la Niña Chole "se volvieron hacia el mar donde rielaba la luna", ¿no estamos ante un "collage" de la "Canción del pirata"? Un párrafo de la *Sonata de Primavera,* "confusos recuerdos de otros tiempos y otros amores se levantaron en mi memoria" le parece a un reciente editor de Espronceda trasunto de unos versos parecidos de *El estudiante de Salamanca:* "Empero un momento creyó que veía / un rostro que vagos recuerdos quizá, / y alegres memorias confusas traía / de tiempos mejores que pasaron ya"[3]. Y un diálogo de la *S. de Estío* vuelve a remitirnos al *Estudiante* esproncediano, si es que el recuerdo no procede directamente del *Te-*

2 El manuscrito de la carta aparece ahora reproducido en *Todo Valle Inclán en México* (México: Unam, 1992), ed. L. M. Schneider, p. 95.

3 Vid. Espronceda, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías,* ed. D. Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1992), p. 368.

norio: el tema de la campana y el entierro de aquel que pregunta precisamente por la identidad del difunto. Valle lo recrea, y a su modo irónico-cínico lo desvía humorísticamente. Veamos:

> "De tarde en tarde llegaba hasta mí algún sollozo de la Niña Chole, tan apagado y tenue, que el corazón, siempre dispuesto a perdonar, se conmovía. De pronto, en el silencio de la noche, una campana del convento comenzó a doblar. La Niña Chole me llamó temblorosa:
>
> – ¿Señor, no conoce la señal de la agonía?
>
> Y al mismo tiempo se santiguó devotamente. Sin despegar los labios me acerqué a su lecho y quedé mirándola grave y triste. Ella, con la voz asustada, murmuró:
>
> – ¡Alguien se halla en trance de muerte!
>
> Yo entonces, tomando sus manos entre las mías, le dije amorosamente:
>
> – ¡Acaso sea yo!
>
> – ¿Cómo, señor?
>
> – Estará a las puertas del convento el general Diego Bermúdez. (E, 87).

Ciertamente, ni cantos funerales ni el entierro (elementos casi imprescindibles de la leyenda del estudiante Lisardo, recogida simultáneamente por Espronceda y Zorrilla, en opinión de Alonso Cortés[4]), parecen aquí; pero el recuerdo sirve suficientemente a sus fines. Valle pudo ignorar la leyenda áurea, no así "El Estudiante de Salamanca", (recogido en las *Poesías,* 1840), ni "El Capitán Montoya" (1840) y el *Tenorio* (1844), de Zorrilla. En éste, la Estatua advierte gravemente a Don Juan: "y las campanas doblando / por ti están, y están cavando / la fosa en que te han de echar" (III, 2, 2ªP).

Siendo las *Sonatas* unas memorias eróticas, y aludiendo varias veces Bradomín a su carácter donjuanesco[5], es explicable que varios colegas hayan coincidido en el estudio de los caracteres donjuanescos de aquel[6]. Es más, un tópico necesario para el éxito lo constituye su satanismo, al que, con justicia, se han señalado antecedentes inmediatos en las *Saturniens,* de Verlaine, *Les diaboliques,* de Barbey —citado, por cierto como "noble amigo" en la *Sonata de Estío*— o *Les lita-*

4 *Zorrilla. Su vida y sus obras* (Valladolid: Santarén, 1943), pp. 232 y ss.

5 Por ejemplo, "mi orgullo donjuanesco" (P, 35); otras manifestaciones —la complacencia en un pasado galante, o sentirse objeto de la admiración femenina— en el párrafo final de la O., en E, 70; I, 181; I, 188; O 132.

6 Vid. A. Zamora Vicente, *Las Sonatas de V. I.* (Madrid: Gredos, 1955), pp. 30-36; I. J. López, *Caballero de novela: Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930* (Barcelona: Puvill, 1986); también el excelente artículo de G. Sobejano, "Don Juan en la literatura española del s. XX (ensayo y novela)", en *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995), pp. 329-344.

nies de Satan, de Baudelaire[7]. Y sin duda estos antecedentes —con la compañía amiga de Rubén, por supuesto— sirven de visado literario al joven Valle para calificar abundantemente de luciferino a su disipado Marqués. Pero mi sugerencia va más atrás, y en el mismo sentido que las referencias anteriores: se dirigen, sin más, a *Don Juan Tenorio,* que Don Ramón, como tantos de su tiempo, debía de saberse de memoria.

Ciutti califica a su amo en la escena primera de la obra de "hombre extraordinario"; el padre del protagonista renuncia a su paternidad en favor del Demonio, y le rechaza (I, 2). Don Luis Mejía reconoce haber perdido ante un hombre que "es un Satanás" (II, 1), que cuenta en todas sus empresas con la ayuda satánica (II, 3) o con el favor de algún diablo familiar (II, 2). Brígida pregunta a Don Juan si está solo y éste contesta de malos modos que está con el Diablo (II, 9) y en otra ocasión afirma que Inés podrá hacer un ángel "de quien el Demonio fue". El acto IV lleva este título: "El Diablo a las puertas del Cielo". Todos los personajes, con una unanimidad condenatoria —Ciutti, Mejía, el Comendador, Don Diego, Brígida, El Escultor, El Alguacil— le emparejan con Satanás. La pobre Inés reconoce haber recibido de manos de Tenorio "un filtro infernal" (IV, 3), y refiere que para Dios mismo era el auyo "un amor de Satanás" (2ªP, I, 4).

No se trata de un mero expediente retórico, de una referencia expeditiva y "literaria": se trata cabalmente de la única connotación que puede explicar el instantáneo éxito donjuanesco. Pues bien, las abundantes connotaciones románticosatánicas de Bradomín son las únicas que pueden aclararnos su fracaso devastador por allí por donde pasa; explican también el carácter escenográfico de su conducta, como veremos. Se encuentra, además, a gusto en su papel luciferino y con el miedo admirativo que éste despierta. A Concha "le daba miedo, como si fuese el culto al diablo", la admiración bradominesca por César Borgia (O, 131), lo mismo que le hacía "temblar y enloquecer" su "gesto de Satán arrepentido" (O, 132) y le amedrentaban sus impiedades, que alteran su voz y hacen reconocer en ella la de Satán (O, 172). El propio Bradomín confiesa que "dentro de mí ríe el diablo" (O, 176), que éste ha encendido en su alma todos los pecados (E, 98) y que despertó su carne, "fustigándola con su rabo negro" (P, 36-37). María Rosario declara su aborrecimiento porque "sois el Demonio", exclama (P, 53), mucho antes de que la muerte fortuita de su joven hermana haga declamar, al final de la novela, el ritornello dramático de "¡Fue Satanás! ¡Fue Satanás!", que sin duda va dirigido al joven guardia noble que había pretendido seducirla. El propio Rey, Carlos VII,

7 La mención de Barbey, en E, 79, y los antecedentes literarios del satanismo en Zamora Vicente, ob. cit., p. 46 y ss. E. Caldera hace unas calas en la literatura española romántica: Espronceda *(El Diablo Mundo),* Martínez de la Rosa *(Conjuración),* Bretón *(Fernando IV el Emplazado),* García Gutiérrez *(Trovador),* Gil y Zárate *(Blanca de Borbón),* Escosura *(La Corte del Buen Retiro), Don Álvaro* y el *Tenorio,* ("I satanici del Romanticismo spagnuolo", en E. Zolla, *Il superuomo,* V (Firenze, 1977), pp. 175-190.

confía a Bradomín: "Dicen que tu amistad trae la desgracia. Me han suplicado que te aleje de mi persona" (I, 124).

Frente, pues, a un demonio evolutivo y casual, como Don Álvaro[8], Bradomín es un Tenorio sin redención, que trasmite la desgracia indiscriminada y fatalmente, que propaga la destrucción y el mal: Concha, malmaridada como la Volfani o la Niña Chole, muere en sus brazos, Maximina se suicida, la acción de la *Sonata de Primavera* empieza y termina con la visita de la muerte al Colegio Clementino...

Pues bien, Valle parece transcribir otro recuerdo (quizá involuntario, en este caso) cuando describe el modo con que la tertulia de la Princesa Gaetani se entera de la muerte de Monseñor. Es del *Tenorio,* acto segundo de la 2ª parte, cuando Don Juan ha de interrumpir la cena que ofrece en su casa sevillana a Centellas y a Avellaneda, reencontrados tras cinco años de ausencia, porque el Comendador, que concurre al insolente convite, anuncia su llegada con unos aldabonazos, primero en la puerta de la calle, después en la escalera y finalmente en la antesala. Escribe Valle:

> "De improviso, en medio de aquella paz, resonaron tres aldabadas. La Princesa palideció mortalmente. Las demás no hicieron sino mirarse. El Colegial Mayor se puso en pie.
>
> – Permitirán que me retire. No creí que fuese tan tarde. ¿Cómo han cerrado ya las puertas?
>
> La Princesa repuso temblando:
>
> – No las han cerrado.
>
> Y las dos ancianas vestidas de seda negra susurraron:
>
> – ¡Algún insolente!
>
> Cambiaron entre ellas una mirada tímida, como para infundirse ánimo, y quedaron atentas, con un ligero temblor. Las aldabas volvían a sonar, pero esta vez era dentro del Palacio Gaetani. Una ráfaga pasó por el salón y apagó algunas luces. La Princesa lanzó un grito. Todos la rodeamos. Ella nos miraba con los labios trémulos y los ojos asustados" (P, 18).

Permítaseme que llame la atención, sin más, en la fidelidad léxica al modelo ("aldabonazo" y "aldabada" en Zorrilla, "aldabada" en Valle) o en la descalifica-

8 Frente a Leonor —"ángel de luz", "ángel divino", "ángel bajado de la esfera / en donde el trono del Eterno brilla"— Don Álvaro aparece primero como "ente muy misterioso", luego como "un monstruo", "una fiera", y luego como Satán. En la esc. VI de la I Jornada, exclama: "El infierno me confunda"; en la siguiente contesta al Hermano Melitón, que le pregunta si va a Hornachuelos, "¡Voy al Infierno!", y éste reconoce, al verlo con el hermano de Leonor, que "Demonios son, es patente" y que "un olorcillo han dejado / de azufre". En la esc. IX, Don Álvaro exclama que "no, no soy más que un réprobo, presa infeliz del demonio", y en la última confiesa "Soy el demonio exterminador". Sus últimas palabras son: "¡Húndase el cielo, perezca la raza humana, exterminio, destrucción!".

ción del posible agente ("algún chusco", dice Centellas, frente a "algún insolente" de las ancianas enlutadas de la tertulia). En ambos casos las puertas estaban abiertas.

Sentada María Rosario en el jardín de palacio, al pie de una fuente, Bradomín se le aproxima y mira el libro que la muchacha lee: *La Ciudad mística,* de Sor María de Agreda. Sin atreverse a mirar a Bradomín, María Rosario le pregunta si lo conoce.

> "– Lo conozco, porque mi padre espiritual lo leía cuando estuvo prisionero en los Plomos de Venecia.
>
> María Rosario, un poco confusa, murmuró:
>
> – ¡Vuestro padre espiritual! ¿Quién es vuestro padre espiritual?
>
> – El Caballero Casanova.
>
> – ¿Un noble español?
>
> – No, un aventurero veneciano.
>
> – ¿Y un aventurero...?
>
> Yo la interrumpí:
>
> – Se arrepintió al final de su vida.
>
> – ¿Se hizo fraile?
>
> – No tuvo tiempo, aun cuando dejó escritas sus confesiones.
>
> – ¡Lo mismo! Pero humilde y cristiano, no quiso igualarse con aquel doctor de la Iglesia, y las llamó Memorias... (P, 43-44).

Inútilmente se buscará en el *Tenorio* un diálogo entre Don Juan y Doña Inés de tan cruel cinismo, por la sencilla razón de que cuando habla con Doña Inés, después de raptada, Don Juan es ya un hombre enamorado. Ahora bien, el juego de malicia y candidez que aquí se dibuja, sí puede encontrarse en el *Tenorio,* con tal de sustituir a Don Juan por una tercera, Brígida, cuando explica a su pupila los incidentes del rapto y huída a Sevilla, y provoca las tiernamente bobaliconas intervenciones de la confusa Inés. Sí, Valle veía, en un plano superficial-sensual, como un pintor que compone con figuras y colores escenas dramáticas (y en este caso, el de la *Sonata de Primavera,* es significativa la cita de Sandro Botticcelli, así como la referencia repetida al coro de las cinco niñas que rodean a la Princesa Gaetani, como si delante tuviera la famosa "Primavera" del florentino); pero en un plano más íntimo y hondo, surgía la Inés de Zorrilla, prestando actitudes y palabras a María Rosario.

Me interesa volver al donjuanismo de Bradomín para extraer alguna conclusión válida al satanismo desde el punto de vista estrictamente literario.

Que Don Ramón se aproxima con cierta fidelidad a las características genéricas del Don Juan (sensualidad irresponsable, dinamismo, temeridad) es induda-

ble; pero quizá se advierte menos su fidelidad a otras características específicas de Juan Tenorio. Por ejemplo, la voluntad caprichosa de coronar la empresa con la conquista de novicias (María Rosario y Maximina, con la añadidura infernal de que ésta sea su propia hija), la condición de hombre de pluma ("galán y poeta" se titula Bradomín en la *Sonata de Invierno,* así como Ciutti declara de su amo que "es gran pluma" al comienzo de la acción) y la vanidad del conquistador (Tenorio se preocupa por su fama entre los sevillanos, incluso cuando está a las puertas de la muerte, así como Bradomín confiesa el halago a su "orgullo donjuanesco" —P, 35— y llora en la muerte de Concha la mujer "a quien todos mis gestos le parecían soberanos", una mujer "de tristes ojos encantados" que lo admiraba "siempre magnífico" (O, 177).

Finalmente, los caracteres satánicos determinan una consecuencia literaria muy significativa: explican la súbita capitulación de Doña Inés, como había ocurrido con su antepasada Melibea. Se trata de una convención literaria especialmente fértil en el teatro, donde el proceso analítico no es posible o muy difícil, pero sí la formulación sintética. Brígida no da crédito a la súbita transformación que advierte en las palabras amorosas de su amo. Inés se rinde ante el énfasis arrollador de un hombre que es capaz de salvarse por el amor de una mujer. Naturalmente, Bradomín —que quizá fuera feo, ya que su hija Maximina lo era, pero sólo formalmente católico, y nada sentimental en su actuación— no espera ni busca su salvación; lleva a todas partes, sin querer o queriéndolo, la destrucción y la muerte.

REPRESENTACIÓN Y DISTANCIA

Quiero decir que Bradomín es un carácter, carece de psicología. Es verdad que la gran novela psicológica, la que analiza el proceso íntimo de los personajes para hacer de sus actos mero corolario de aquel —aparece por los años de la primera Gran Guerra (a partir de 1913 comienza a publicarse *A la recherche du temps perdue,* por ejemplo), y que una sonata modernista no era el género adecuado para estos buceos, aunque se tratase de relatos autobiográficos y además amorosos. El recuerdo de Concha —escribe D. Ramón— "flota en una onda de perfume. ¡Aquella esencia que Concha vertía en sus cabellos y que la sobrevive!" (O, 176). Pero no preguntemos cómo la sobrevive: no seguirán recuerdos, relatos o imaginaciones que, conducidos por la fragancia, se transfiguren en imágenes y argumento novelesco. Valle empieza y acaba con la evocación misma. Lo cual retrotrae una novela de 1902, al menos en este aspecto, a un estadio anterior a *Pepita Jiménez* (1874), donde el seminarista D. Luis comienza con la curiosidad, sigue con el escrúpulo, prosigue con la turbación de su alma, desemboca en la duda y finaliza con la apoteosis de un beso y una declaración casi blasfema ("al mirarnos así, hasta de Dios me olvido") o al patético "estoy todo en ella"... La voz escrúpulo —

que aparece también en Valle, pero desactivada semántica y psicológicamente—, así como las contradicciones aparentes de toda iniciativa amorosa de la mujer, nos sitúan ante una novela de amor que toma en serio su función realista y que, después del soporte costumbrista de Fernán Caballero, centra la observación en la intimidad de los protagonistas.

Valle nos ofrece estados de ánimo formados y en bloque, no procesos: "salí del locutorio con el alma llena de tristeza" (O, 121); "era una tristeza depravada y sutil la que llenaba mi alma" (I, 233); "en aquel sombrío estado de dolor" (I, 235). Más clamorosa es su desgana o impotencia analíticas en aquel ejemplo de la *Sonata de Primavera* en la que se repite el singular leit motiv del "¿Qué siente ella? ¿Qué siente ella por mí?", mientras Bradomín sigue a María Rosario. Porque el lector quisiera saber, antes de lo que ocurre en aquella criatura inocente y mística, lo que realmente ha ocurrido en el interior del joven guardia noble que la persigue en un ejercicio cinegético súbito, caprichoso y fatal. Valle recurre, por el contrario, al exterior, a la naturaleza expectante, y en vez de desvelar el "amoroso ensueño" en que confiesa haberse sumergido, desplaza la atención al símbolo diabólico de un sapo que canta monótonamente bajo los cipreses y que "distraía y turbaba mi pensamiento". Con ello ha perdido Valle —mejor, hemos perdido— una ocasión definitiva de penetrar en la intimidad de Bradomín.

Dicho ya en román paladino: la convención del satanismo, la ausencia de entresijos íntimos, la desviación a elementos externos y la evidencia de caracteres estáticos subrayan la inspiración teatral de las *Sonatas* y su despegue deliberado de una conquista moderna de la novela que es inalienable ya al género, el análisis de las acciones por sus iniciativas íntimas en secuencia, la explicación de sus motivos, la marcha causal de los acontecimientos. Tan pagado estaba Valle de la "representación", que sus cuatro novelas están atiborradas de acotaciones, de gestos, de exclamaciones, de efectos escénicos. Diálogos o despedidas parecen escenas operísticas —como que la acción hay que situarla generalmente en la infancia de Valle-Inclán, por los años cincuenta o sesenta del siglo pasado, salvo la *Sonata de Invierno,* que transcurre exactamente en 1872[9]. El éxito ha ido acompañando

9 Por boca del seminarista que dialoga con Fray Ambrosio, Valle escribe que hace 35 años luchaba el general Gómez, "el más grande general de la pasada guerra" (I, 186); recuérdese la dolorosa obsesión que este hombre y su audaz expedición por la Península provoca en el Larra de "El Día de Difuntos de 1836". Se trata, como es obvio, de la segunda guerra carlista, iniciada con el manifiesto de Carlos VII contra Amadeo (1870-73).

En O, 151, se habla del vino tinto de la Fontela, "guardado en una vieja cuba que acordaba al tiempo de los franceses". La acción de la SE parece próxima al 68 (Bécquer es "un poeta de estos tiempos") y comienza con un Bradomín que abandona Londres, donde vivía emigrado desde la traición de Vergara (1839). Bradomín participa, pues, en la primera y segunda carlistada; en la segunda (SI) se considera ya maduro, y viejo en la SO, ya que estima que un gesto hermoso "sólo está bien en un Don Juan juvenil", que es el presentado en la SP con "la petulancia de los veinte años" (P, 35). Valle, nacido en 1869, rememora vagamente tipos y escenas de su infancia, y parece barajar memorias de un personaje nacido en torno a 1810.

por el mundo las grandes óperas italianas con argumentos románticos españoles: *El Trovador, Don Álvaro, Simón Boccanegra...* En la de *Primavera* escuchamos este diálogo entre María Rosario —que acoge la opinión de que Bradomín es un brujo, ya que recuperó su anillo perdido por arte diabólica— y el Marqués:

> – ¿Y quien lo dice es vuestra madre?
>
> – ¡No!
>
> Sonreía tristemente:
>
> – ¡Vuestra madre, que me aborrece porque vos me amáis!
>
> – ¡Jamás! ... ¡Jamás!
>
> – ¡Pobre niña, vuestro corazón tiembla por mí, presiente los peligros que me cercan, y quiere prevenirlos!
>
> – ¡Callad, por compasión!... ¡No acuséis a mi madre! (P, 355).

En la de *Invierno* asistimos al paroxismo operístico, como corresponde a una despedida definitiva entre Bradomín y María Antonieta Volfani. Declara el Marqués:

> – Despreciarte, no. Tú fuiste como todas las mujeres, ni peor ni mejor. Ahora acabas en santa. ¡Adiós, mi pobre María Antonieta!

Pero luego sigue un texto sumamente revelador. Al indicativo en presente, que acompaña la descripción, Valle pasa al pasado para trazarnos una acotación escénica. Es como si irónicamente tomase distancia para comprobar el efecto de su "dramatismo", o como si se desmarcarse provisional, temporalmente, de la propia acción. "María Antonieta —leemos— solloza y desgarra con los dientes el pañolito de encajes. Se ha dejado caer en el sofá. Yo, en pie, permanezco ante ella. Hay un silencio lleno de suspiros" (I, 247). Sólo falta que caiga el telón y la música, en un crescendo de apoteosis, cierre definitivamente la representación.

Buscando otra cosa, como con frecuencia ocurre en hallazgos decisivos, me he tropezado con unas palabras de Unamuno (enero de 1936) que parecen escritas con la gravedad lapidaria que demanda la muerte de un amigo. "Hombre de teatro —escribe Don Miguel—, Valle, su habla, su idioma dialectal, o dialecto idiomático, era teatral. Ni lírico, ni épico, sino dramático, y a trechos tragicómico. Sin intimidad lírica, sin grandilocuencia épica. Lengua de escenario y no pocas veces de escenario callejero"[10].

Clarividente, don Miguel. El escenario de las *Sonatas* no es callejero, como el de los esperpentos, escenificación degradadora del habla y de los acontecimientos sin drama de la calle, así como es escenificación sublimadora del habla del mundo señorial el de las *Sonatas*. Pero en éstas ya va prefigurada la caracteri-

10 OOCC (Madrid: Aguilar), vol. V, p. 424.

zación grotesca (sobre todo en la última, la de *Invierno*) y la dificultad de la tragedia, que agudamente denunció Sender para toda la obra de Don Ramón. Su obsesión artística fue la superación del dolor y de la risa mediante la "representación", que es interpretación, y por lo tanto distancia.

BAGATELA Y CONCIENCIA HISTÓRICA

En las *Sonatas* aparece ya como ideario estético la "bagatela", que Don Filiberto censurará a los protagonistas anarquizantes de *Luces de Bohemia* (1919), al final de la escena séptima. Se trata de un pasaporte nietzscheano que permite superar los valores tradicionales y los vigentes, así como ofrecer una versión heterodoxa de ese pasado. "Toda mi doctrina —declara el Marqués en la última de las *Sonatas*— está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí, haber aprendido a sonreir es la mayor conquista de la Humanidad" (I, 247). Ahora bien, atribuirle a la bagatela, como se ha hecho, el rango de "principio filosófico" o la intención consciente de "destruir los valores tradicionales de España", parece al menos una desmesura[11]. La bagatela constituye, sin más, un ejercicio lúdico para sacudirse la conciencia histórica, que escuece especialmente en torno al 98. Los textos de Valle, leídos sin anteojeras, tienen una elocuencia autosuficiente, como veremos inmediatamente. La tradición —"bella como un romance y sagrada como un rito" (I, 228)— merece ser defendida por razones estéticas (I, 237); Bradomín prefiere la majestad caída a la sentada en el trono (I, 237), quizá porque una vieja Historia de España, leída en la infancia, le enseñó que "lo mismo da triunfar que hacer gloriosa la derrota" (E, 76). Se considera hermano espiritual de los aventureros de Indias (le hubiese placido, como Hernán Cortés y Marina, que la Niña Chole, "vestido el blanco hipil, me hablase en su vieja lengua, como una princesa prisionera a su capitán conquistador" —E, 110—) y lamenta, por el contrario, que en los días que corren no encuentren los plateados "otro destino en la vida que el bandolerismo" (E, 94). Pero su visión no es hagiográfico-panegírica, ni mucho menos: esos aventureros eran crueles, como sus soldados navarros, dejaban tras sí el rastro de humo y desolación que corresponde al ejercicio noble de la guerra: "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 soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar" (I, 228).

11 Vid. G. Cox Flynn, "The bagatela of R. Valle Inclán", en Hispanic Review, 32 (1964), 131-41. En español, este art. reaparece en las Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas (Oxford: Dolphin Book, 1964), pp. 285 y ss. El autor enumera, con gravedad inadecuada, ya que Bradomín "no aspira a enseñar, sino a divertir", las befas y mofas a la religión y a la muerte que contienen las cuatro novelas.

Este flagrante nietzscheanismo, que horrorizaría al Unamuno de *En torno al casticismo* (obra, por cierto, estrictamente contemporánea de la primera *Sonata,* aunque aparecida por capítulos siete años antes), donde se proclama el desdén anticasticista a la gran historia o superhistoria, considerada, al modo krausista, como un catálogo de grandes vergüenzas, autoriza a Valle para entonar un elogio de la mentira, que conduce, sin embargo, a la misma posición noventayochista que Don Miguel. "Viejo pueblo del sol y de los toros —leemos en las *Memorias*—, así conserves por los siglos de los siglos tu genio mentiroso, hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te duermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdida para siempre la sopa de los conventos y las Indias!" (I, 187).

Es verdad que la pérdida de las Indias y la desamortización conventual son hechos más próximos a la acción de la *Sonata* (1872) que a la redacción de las *Memorias;* pero no cabe duda que el eco del 98 resuena en la pluma del Valle que seguramente conocía el ensayo "La vida es sueño" (1898), de Unamuno, quien solicitaba para el pueblo español "que le dejen vivir en paz y en gracia de Dios, ... que le dejen dormir y soñar su sueño lento"; lección repetida, por cierto, en 1915, cuando exigía para el pícaro, hijo del conquistador, "que le dejen sestear en paz, y que no le den quebraderos de cabeza, nada de novedades, nada de paradojas, nada de extravagancias"[12].

La bagatela es pues una mentira que desdeña la verdad histórica, una broma lúdica que consiste en reirse —escénica, bufonescamente— mediante una mentira terapéutica; consiste en "poner el gorro de cascabeles en la amarilla calavera que llenaba de meditaciones sombrías el alma de los viejos ermitaños" (I, 209). Bradomín confiesa, en fin, que admira y compadece a los ingenuos que esperan todavía la resurrección de "rancias y sacras virtudes", porque ignoran que los pueblos son felices "cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica, por el instinto ciego de futuro que está cimero del bien y del mal, triunfante de la muerte" (I, 209).

Conviene despojar, no obstante, este "programa" de toda pretensión ideológica, para restituirlo a su cruda realidad de representación estética. Para ello basta, además, con recurrir a las mismas palabras del Marqués, cuando en la corte de Estella es advertido por un prelado de que a veces los libros de memorias ciegan el orgullo de su autor para resultar "libros de ostentación de nuestros pecados y de nuestros vicios", como ocurrirá, supone, con el que escriba Bradomín. Pero Valle-Bradomín replica: "Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela!" (I, 242). Bagatela no es pues doctrina, es eutrapelia, representación irresponsable, inútil y necesaria al tiempo, como el arte

12 Vid. nuestro "Unamuno y la tradición nacional", de próxima aparición en el vol. II del *Homenaje a Fraga Iribarne,* e.p.

mismo. Es una pose, un gesto escénico más, una mentira destructora y creadora, en la que se cree mientras se representa, un gesto divertido e iconoclasta por el que se figure estar "cimero del bien y del mal". Al morir Concha, el donjuanesco Marqués pronuncia este vanidoso epitafio: "Había muerto aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos". Eran, según sus palabras, gestos "trágicos y sombríos", que en la vejez le hacen sonreir. Histrionismo más o menos trascendental, convención, mímesis. Como el satanismo romántico, más o menos.

Permítaseme que recapitule y subraye.

Con una elegancia anacrónica, Bradomín declara no pertenecer al tiempo decadente en que escribe. Se siente un romántico, que añora el tiempo y acciones de los conquistadores. Pero masoquismo, sadismo y otros "refinamientos" del 900, que hacen del asesinato una obra de arte y un lujo de la inversión de los valores tradicionales, todo ello en una prosa bien empapada de Nietzsche, denuncian su actualidad, que a veces —ante la Niña Chole, por ejemplo— reconoce: "Gustaba la divina voluptuosidad de verla, y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente..." (E, 116). Muchos recuerdos voluntarios de la literatura romántica, sobre todo Espronceda y Zorrilla, tienen un valor documental-ambiental, pero también la consecuencia estilística de alejarle teatralmente de la novela. Bradomín es un carácter, no una psicología de amante, y por lo tanto un personaje vacío de intimidad y poblado de gestos, que representa un papel donjuanesco. También el ideario estético que parece contener la bagatela —citada por vez primera en la *Sonata de Invierno,* proceda de Azorín o de quien fuere[13]— es una pose en el camino de la superación escénica del dolor y de la risa, o sea, de los esperpentos: pretende situarse nietzscheanamente por encima del presente y de la valoración presente de la tradición, mediante una bufonada que degrade o aligere la "conciencia histórica". Al fin y a la postre no se trata de sentar doctrina, sino de divertir.

Y una coda final, encabezada por un "mea culpa". Cuando estudié las configuraciones grotescas de Valle, me pareció advertir que la revisión crítica de la tradición nacional (dogmatismo, honor calderoniano, etc.) se iniciaba en 1912 con la farsa *La Marquesa Rosalinda,* y en consecuencia la esperpentización. Valle entraba así con retraso, en 1912, en el grupo de escritores de su generación con mar-

13 Después de la SI, reaparece la palabreja en la esc. sexta de Luces de bohemia, donde Don Filiberto atribuye a los anarquizantes protagonistas de la obra la humorada de haber gritado "Viva la bagatela" en el Ateneo de Madrid. Parece que el primero en introducirla entre nosotros fue Azorín, en un artículo de periódico; Baroja, que también la utiliza en varias ocasiones, y hasta se atribuye cierta prioridad en su uso, confunde su real procedencia, que es el famoso *Viaje sentimental.* Vid. el esclarecedor art. de Pablo Cabañas "¡Viva la bagatela! (Examen de una expresión noventayochista)", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), pp. 153-62; también, I. M. Gil, *Valle Inclán, Azorín y Baroja* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), 121-140.

bete noventayochista. A la luz, sin embargo, de esta relectura de las *Sonatas,* ¿cabe confinar al esteta de ayer en el artificio modernista, ausente de la crisis del alma nacional? Estoy persuadido de que un seguimiento atento de las connivencias ideológico-literarias de Unamuno y Valle daría frutos sorprendentes, a juzgar por los indicios que he ido anotando, desde *En torno al casticismo* a *Del sentimiento trágico de la vida*[14]. Explícitamente recordado Unamuno en *Luces de bohemia,* reaparece como celebrado heterodoxo en *Los cuernos de Don Friolera,* y su visión de la historia española mantiene estrecha relación con la visión de las dos Españas que nos brinda *Viva mi dueño,* así como la lección anticasticista del primer libro de Unamuno sustenta la necesidad, mantenida por ambos, del descanso reparador del cuerpo de la nación después del encontronazo con Robinsón. Por si esto fuera poco, la urdimbre de la "nivola" guarda un curioso parentesco con el esperpento. Pero reconozco que esto requiere otro espacio y más tiempo.

Parafraseando a Ortega en un memorable ensayo sobre Baroja, no cabe duda que Valle, creador de la obra cumbre de la prosa modernista, pertenece a ese grupo de españoles que por 1900 dudó de la mitología nacional, de sus valores reconocidos, de sus virtudes, de sus glorias y de sus hombres ilustres[15]. Valle elude estéticamente su "conciencia histórica", porque, como sus compañeros, la tenía, y porque, como a sus compañeros, le dolía.

14 A. Vilanova, en "El tradicionalismo anticastizo en las *Sonatas* de Valle Inclán" *(Homenaje a Sánchez Barbudo* (Madison, 1981), pp. 353-94, mantiene la influencia sobre Valle de En torno al casticismio, sobre todo en *La lámpara maravillosa.* Si bien no todas las muestras parecen concluyentes, es de justicia reconocer la anticipación de Vilanova al relacionar tan próximos contactos entre ambos escritores.

15 "Pío Baroja, Anatomía de un alma dispersa" (1912); vid. en Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la Literatura y el Arte,* ed. E. I. Fox (Madrid: Castalia), 1988, p. 134.

EL LABERINTO DEL AMOR Y DEL PECADO. EL TEMA DEL JARDÍN EN LA *SONATA DE PRIMAVERA* DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Lily Litvak
University of Texas

"El Jardín de los senderos que se bifurcan" de Jorge Luis Borges es la historia del bisnieto de Ts'ui Pen, el gobernador chino de Yunnan, que renunció a su cargo político para dedicarse a escribir una novela de inestimable complejidad, y para crear "el jardín de senderos que se bifurcan": un laberinto tan intrincado que todos aquellos que allí entraban, se perdían. Siglos después, no quedaron ni las ruinas del laberinto, y los restos de la novela que llegaron hasta nuestro días eran considerados incoherentes. Más tarde se supo que El libro de T'sui Pen y su laberinto eran una sola y misma cosa, —un laberinto formado por laberintos de símbolos, cuyo significado es el tiempo. La incoherencia de la novela se debe, paradójicamente, a su adecuación como imagen del tiempo universal, que permite infinidad de opciones y posibilidades narrativas para cada una de ellas y donde ninguna trama particular determina el curso de los acontecimientos. Puedo tomar esta historia como alegoría de mi proyecto, pues al estudiar los jardines de las *Sonatas,* no puedo menos que leerlos. Cada objeto de ellos, natural y cultural, está entretejido por una red de símbolos, que se alteran o se destruyen en el curso del tiempo.

La Sonata de primavera está centrada en un jardín del Renacimiento y sigue las proposiciones generales de este paisaje. Manifiesta la confluencia de la valorización contemporánea de la antigüedad romana, y el descubrimiento y desarrollo de la perspectiva lineal con su consecuente geometrización del espacio. Es un jardín laberíntico que pretende reproducir las maravillas de la naturaleza. Es profundamente simbólico y ello se expresa en sus prados y árboles podados, animales, estatuas y flores. Está dispuesto ordenada y simétricamente dentro de un esquema

formalizador que constituye un diagrama cósmico del paraíso. Tiene dimensiones en el espacio y en el tiempo y está hecho para pasear y gradualmente revelar sus escenas. Debe ser experimentado en el tiempo, desde diversos puntos de vista y no desde un solo lugar. La utilización de este espacio en la novela constituye una *mise en abime* de la escritura, al transcribirse como ejemplo de la naturaleza que imita al arte, que a su vez imita a la naturaleza.

El palacio de la sonata evoca el arte y la sensualidad de la suntuosa vida cortesana del Renacimiento. Podría compararse, por ejemplo, con la Villa Medici, (ca. 1544) o la Villa d'Este (ca. 1551). Como éstos, está construido en una colina desde donde se tiene una magnífica vista de los jardines, del paisaje y de la ciudad.

Reconoce Valle Inclán la lectura del jardín renacentista como palimpsesto[1]. La antigüedad de la campiña clásica y su vegetación mediterránea de vides y olivos otorga el aura especial al lugar, asociándolo con los paisajes sagrados, y justificando la presencia de gracias y musas que tan espontáneamente acuden a sus prados. Pero en ese palacio Gaetani, la base clásica y las evocaciones de Horacio, Cicerón y Sócrates están entretejidas por el ideal de piedad cristiana. No es un centauro ni algún otro monstruo quien guarda el lugar, sino Polonio, el mayordomo, y la virgen reemplaza a Venus como reina del jardin. Aquí se confirma la apropiación del *otium* clásico para propósitos cristianos, ya anticipada por escritores medievales en sus retiros monásticos. Como en los jardines literarios de la edad media, encarna una rica significación simbólica en términos religiosos. El claustro central donde se encuentra María Rosario es el *hortus conclusus,* el jardín cerrado que recrea la pureza paradisíaca. Es el jardín del paraiso donde siempre es primavera, con brisa suave y perfumada, arrullado por los cantos de los pájaros y con sus árboles cargados de fruta y de flores simultáneamente. Allí se albergan elementos míticos, la fuente central simbólica, como imagen del alma, y el laberinto, expresión de la forma artificial por excelencia, la que nos obliga al único recorrido real, el del conocimiento: "Era una fuente rústica cubierta de musgo, tenía un murmullo tímido, como de plegaria, y estaba sepultada en el fondo de un claustro circular, formado por arcos de antiquísimos bojes." "Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentílica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua"[2]. Como otros jardines de la literatura medieval desde el *Roman de la Rose*[3] hasta la *Hyptero-*

1 Es tema privilegiado en la Antiguedad , recordemos la Grecia del jardin de Alcinooo y Epicuro, de la Academia de Platón, los testimonios de Virgilio y sus descripciones bucólicas.

2 *Sonata de primavera,* 16, Esta y todas las obras de Valle Inclán que citamos son de la edición de *Obras Completas,* II, Madrid, Editorial Plenitud, 1952

3 de Guillaume de Lorris entre 1220 y 1230

nomachia Poliphili[4], los significantes religiosos son trasladados a significados seculares que convierten el paraje en escenario de amor erótico.

El jardín es lugar deleitoso por excelencia, las flores, árboles y arquitectura, producen variados y contrastantes sensaciones que halagan el cuerpo y el espíritu. Valle Inclán dedica abundantes descripciones a cada uno de los placeres de los sentidos. Una variedad de colores y formas de las flores y arbustos: verde, lila, violeta, rosa, blanco, azul, delician la mirada, como deleitan los oídos los cantos de los pájaros y el rumor de las aguas y el sentido del tacto la suavidad de la temperatura y la dulce brisa. Si se añade aquí la corriente subterránea de erotismo que recorre este paisaje, se encuentra uno muy cerca de un tipo de paraíso no cristiano, el jardín que evoca el paraíso de Mahoma, donde los sentidos encuentran su mayor gratificación.

Por todas estas significaciones reunidas, el jardin renacentista de la sonata es un sistema conceptual complejo, lugar de placer, *locus amenus,* modelo medido y ordenado del universo, sucesión infinita de primaveras y aún asume la función de una galería de esculturas y de pinacoteca, de enciclopedia hortícola y teatro de fantásticos artificios que compiten con la naturaleza.

Por su situación con respecto a la casa y a la ciudad de Ligura, el jardín es el nucleo orientador de los diversos escenarios. El palacio renacentista se relaciona con la naturaleza a través del jardín y es aquí donde la superación del *hortus conclusus* medieval tiene su vector más incisivo. La villa, perforada de ventanas y loggias, se vuelve hacia el jardín de donde le vienen la luz y al aire, que trae aroma de rosas, mueve alguna cortina, o abre fatídicamente alguna ventana.

Este jardín no deja indiferentes a quien en ellos penetra, suscita reflexiones, inspira pensamientos y aun gobierna la trama. Se hace sentir desde el principio de la novela. Desde la estancia, la princesa manda abrir una ventana que da al jardín, y por ella entra la brisa primaveral uno de los leitmotif de la obra: "una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de primavera, sus alas juveniles alborotaron los rizos de aquellas cabezas juveniles que allá en el fondo de la estancia me miraban y me sonreían"[5]. En otra ocasión, en una noche de primavera, silenciosa y fragante, el aire agita las ramas en blando movimiento y la luna ilumina por momentos el misterioso follaje. Se siente pasar por el jardín "un largo estremecimiento" mientras a lo lejos, el mar misterioso y ondulante exhala su eterna queja. A menudo, la brisa primaveral trae el mensaje erótico del

4 Francesco Colonna, *Hypnertomachia Poliphili,* Esta extraña novela, publicada en venecia en 1499 tuvo gran impacto en obras posteriores. Narra las aventuras de Polifilo en jardines llenos de laberintos, cavernas y extrañas estructuras arquitectónicas y secretos herméticos. Véase Terry Comito, *The idea of the Garden in the Renaissance,* New Jersey, Rutgers University Press, 1978.

5 sp 41.

jardín: Hasta el salón llegan las voces juveniles de las princesitas, en "ráfagas perfumadas, con el perfume de las lilas que se abren al pie de la terraza." María Rosario, vestida de monja camina por el sendero de rosales, el aire suave y gentil, "a propósito para llevar suspiros, pasaba murmurando" y ondulando el agua de los estanques.

En su simbiosis de arquitectura y naturaleza controlada, el jardín sirve de transición entre el edificio y el vasto mundo natural. A menudo se diseña enmarcado por elementos arquitectónicos: el cortile central, loggia, pérgolas, terrazas, bancos, arcadas. Tales conecciones con la arquitectura sugieren las innovaciones figurativas experimentadas por la cultura pictórica del *quattrocento,* con su concepción del espacio donde se ponen de manifiesto las leyes de la perspectiva, la simetría y la profundización: "Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario, sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro"[6].

La precisión y la geometría en el trazo de las avenidas, parterres y macizos de vegetación esta siempre presente. La cualidad escultórica y arquitectónica de las plantas prevalece sobre todo en los macizos de boj, ciprés y laurel, estilizados con trabajo topiario, cortados para formar murallas, túneles, arcos, por ejemplo veredas de mirtos, fondos de boj, arcos de mirto y laurel, Todo ello nos hace notar continuamente el triunfo del artificio sobre lo natural, fundamento del jardín renacentista, cuya referencia no es la *natura naturans,* sino la natura artificiosa[7].

La misma superación que representa lo artificial sobre lo natural en árboles, plantas y flores, se da también en el elemento de la naturaleza que le es necesario al jardín; el agua, que no solo es medio y complemento, sino finalidad estética, reflejando la luz y transformando el ambiente en incesantes efectos. Como la vegetación, el agua también ha de someterse para recrear a la propia naturaleza como una reinvención de sí misma, y será objeto de arte; remansada y quieta en una fuente, que enmarca el reflejo de una imagen, purificando la presencia humana y transformándola en una pintura como la de los primitivos italianos: "María Rosario calló ruborizándose y quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente que la reflejaba toda entera. Yo me incliné sobre el fuente ... como si hablase con la imagen que temblaba en el cristal de agua ..."[8].

El ingenio hidráulico renacentista es una más de las formas de estilización y embellecimiento de lo real que se da en esta obra. El agua se multiplica en las fuentes. Produce sobresaltos y regocijos al adquirir formas contrarias a su natural horizontalidad y brotar de los diminutos cañuelos ocultos en las estatuas. Esa ver-

6 sp. 43.

7 Eugenio Battisti, "Natura artificiosa to Natura Artificialis", *The Italian Garden,* ed David R. Coffin, Washington DC. Dumbarton Oaks, 1972, 6.

8 sp, 44

tiente lúdica sirve para representar mitos acuáticos y marinos: "los tritones y las sirenas de las fuentes borboteaban su risa quimérica, y las aguas de plata corrían con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos que se inclinaban para besar a las sirenas."[9].

La escultura es elemento casi natural en el jardín. La voluptuosa ornamentación escultórica, con el protagonismo de las sirenas y tritones desempeña un relevante papel en la seducción de María Rosario. Los personajes de mármol narran de diferentes modos el triunfo de la sensualidad. Los tritones, hijos de Poseidón, encarnan fuerzas elementales. Son símbolos de las aguas primordiales subterráneas, donde nace la vida indiferenciada y tempetuosa. Esos dioses marinos traicionan todo esfuerzo de espiritualización, y legalizan la satisfacción perversa del deseo[10]. Las sirenas, monstruos biformes también, mitad ser humano, mitad animal, seducen a los navegantes por la belleza de su rostro y la melodía de su canto, y los llevan a la muerte en alta mar. Son imagen de la seducción y de la muerte; trampas nacidas de los deseos y las pasiones. Esos seres son creaciones del inconciente, sueños fantásticos donde toman cuerpo las pulsiones oscuras y primitivas del hombre[11].

Todos los elementos del jardín tienen papel simbólico. La vegetación, además de proporcionar infinitos colores, ritmos, luces, aromas, también refuerza y enriquece el relato verbal iconológico mediante crípticas leyendas y símbolos. El laurel que forma arcos y macizos, está ligado, como todas las plantas que permanecen verdes en invierno al simbolismo de la inmortalidad. Por estar consagrado a la pitonisa que predice el futuro, alude al conocimiento secreto[12]. El boj, arbusto que aparece en diversas formas topiarias, es también por la perenidad de su color verde, símbolo de la inmortalidad y atributo de divinidades como Afrodita, Cibeles y Hades; respectivamente el amor, la fecundidad y la muerte[13]. Tales significaciones se añaden a la visión de María Rosario, sentada junto a una fuente, en medio de un claustro circular formado por arcos de antiquísimos bojes".

El mirto que forma senderos y carreras a menudo enmarca la figura de María Rosario y las princesas: "Y corrió a reunirse con sus hermanas, que venían por una honda carrera de mirtos, las unas en pos de las otras, hablando y cogiendo flores para el altar de la capilla"[14]. "Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentílica. En el fondo, caminando por los tortuosos

9 sp 11.

10 Paul Dies, *Le Symbolisme dans la mytologie grecque,* Paris, 1966. 123, y Jean Chevalier y Alain Heerbrant, *Dictionnaires des symboles,* Paris, Jupiter, 1969,783

11 *Ibid.,* 888.

12 *Ibid.,* 562.

13 Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía,* Madrid, Cátedra, 1990, 66.

14 sp. 44

senderos de un laberinto, las cinco hermanas aparcían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua"[15]. Además de su función decorativa, el arbusto otorga más valor a la escena si sabemos que es la planta perene de Venus. Es símbolo del amor, y por su relación con la diosa, es atributo también de las Gracias[16].

Estas significaciones simbólicas se encuentran en muchas otras plantas de la sonata, aun en aquellas que aparentemente se mencionan de manera casual: Las lilas que se abren al pie de la terraza rodeando a las princesitas son emblemas del amor juvenil. María Rosario, "cuando bajaba al jardín traía la falda llena de espliego"[17], hierba que por su perfume es símbolo de lo curativo y revivificante de la primavera, y según Mircea Eliade se asocia con las teofanías de divinidades fecundadoras[18]. Desde luego, el simbolismo es aun más obvio en las flores continuamente asociadas con María Rosario, los lirios y las rosas; flora celestial que adorna el recinto del paraíso. Crecen junto a la fuente donde se sienta la doncella, y nacen en sus bordados: "tiemblan las oraciones en sus labios, tiembla en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro y en paño de tisú florecen las rosas y los lirios que pueblan los mantos sagrados"[19]. La rosa y el lirio son símbolos marianos y representan la pureza y la castidad, pero en la sonata se perciben también otros significados menos límpidos. El lirio en la antigüedad había sido referido a Venus y a los sátiros y tenía sentido erótico[20]. La rosa, relacionada con la virgen representa el amor paradisíaco, pero es también la flor de Venus. La importancia de la flor se extiende hasta el nombre mismo de la joven; María Rosario. Recordemos que el rosario es una sucesión de unidades: perlas o cuentas ensartadas con fines devocionales que comunica una noción cíclica, y significa la unidad perfecta de todo lo existente. Pero también, los tratados alquímicos se llaman a menudo rosarios, y se relacionan con el logro de la gran obra[21].

Estas interpretaciones no son gratuitas y debe tomarse muy en serio, Henry Corbin considera que la interpretación de las flores en el cristianismo, aun vigente hasta nuestros días tiene raices en la angeleología mazdeana y de allí proviene, por ejemplo, el dar a cada uno de los arcángeles y ángeles una flor como emblema y receptáculo de sus energías[22]. En esta sonata, la búsqueda de paralelos simbólicos para ilustrar el pensamiento tiene asimismo bases estéticas. La literatura del

15 sp.16

16 Revilla, *Diccionario* 258.

17 sp 26

18 *Diccionaire,* 498.

19 sp 18

20 *Diccionario,* 228-9.

21 Jacques van Lennep, *Alchimie,* Bruselas, Devy Livres, 1985.

22 Henry Corbin, *Terra Celeste,* Paris, 1960, 56-7. Véase también Jack Goody, *The Culture of Flowers,* Cambridge, Cambridge UP. 1992.

renacimiento acude a la forma alegórica en literatura como metáfora extendida en que los personajes, objetos, incidentes y descripciones conllevan uno o más sentidos además del aparente o literal.

No debe sorprendernos, por ello que el sentido alegórico se extienda a los demás seres del jardín; al pavorreal: "Desde el salón distinguíase el jardín, inmóvil bajo la luna, ...y el balconaje de la terraza, donde otras veces el pavo real abría su abanico de quimera y de cuento"[23]. En la antigüedad ésta es el ave de Juno, y participa del simbolismo de la inmortalidad celestial, la iconografía cristiana recogió esos atributos refiriéndolos a la inmortalidad del alma. El ruiseñor, reputado por su melodioso canto, es el cantor del amor en la noche. "Mucho tiempo permanecí reclinado sobre el florido balconaje de piedra, contemplando el jardín. En el silencio perfumado cantaba un ruiseñor, y parecía acordar su voz con la voz de las fuentes." La paloma, es abiertamente emblemática. "Se habían sentado (las princesitas) en un gran banco a componer sus ramos. Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma, y en aquel cándido suceso yo hallé la gracia y el misterio de una alegoría"[24]. El ave es símbolo fundamental de pureza y simplicidad, de paz, armonía y esperanza. Por otra parte, es el ave consagrada a Venus, y por ello relacionada con el amor carnal.

El Renacimiento avala la ambivalencia de estos símbolos. Es sabido que el mito pagano se trasplantó y floreció a través de los siglos cristianos, reconciliando sus múltiples significaciones en interpretaciones alegóricas[25] y en el pensamiento neoplatónico italiano del siglo XV. Asímismo hay en la sonata una radical diversidad de símbolos celestiales e infernales, también consistente con el pensamiento renacentista. En la iconografía de esa época, los monstruos que afloran en la decoración de las partes inferiores de un edificio, son la demostración, "en negativo" de una unidad que liga jerárquicamente formas sensibles y espirituales a través de la gradual difusión de la luz divina[26]. En la imaginería renacentista tienen su lugar los monstruos, lejana herencia de la escatología romana, que se relacionan con las figuras sagradas en una semántica que se proyecta al infinito, y cuyos elementos, en su inserción jerarquizada, refieren al mundo externo, terreno y ultraterreno[27].

A esta categoría pertenecen algunos seres de la sonata. "Matas de viejos alelíes florecían sobre el muro, y los lagartos tomaban el sol sobre las piedras cal-

23 sp 35

24 sp 16

25 Douglas Buch, *Pagan Myth and Christian Tradition in English Poetry,* Philadelphia, American Philosophical Society, l968, 16. Por ejemplo se tiene la identificación de Pan con Cristo, o la interpretación de los mitos de las *Metamorfosis* de Ovidio en términos cristiuanos.

26 Luciana Muller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600,* Madrid, Cátedra, 1985.

27 A un infinito del cual la catedral es la forma simbólica y fragmento homogeneo, su belleza unitaria se fragmenta en la pluralidad de imágenes, en la posibilidad de perspectivas, diagonales, verticales, en las vistas arquitectónicas y decorativas,

deadas, cubiertas de un líquen seco y amarillento."[28]. El simbolismo de este reptil deriva de la serpiente, pero a la vez, por su indiferencia a las jerarquías terrestres y las largas horas de inmobilidad al sol representa el éxtasis contemplativo y el alma en busca de luz[29].

Aun más pertinentes a la trama de la novela son las ranas que turban la quietud del estanque la noche en que a Bradomín le asaltan pensamientos lujuriosos. Se atribuye a este animal lunar una procedencia del caos. Asociado a la humedad y a la lluvia sugiere incidencias sexuales, y asi como el sapo, el pecado de la lujuria.

En efecto, el sapo tiene papel fundamental en la sonata. La noche en el jardín es propicia al ensueño y cómplice del seductor. Las nubes tapan la luna y el estanque deja de brillar entre los mirtos inmóbiles. La brisa pasa despertando un largo susurro en el recinto, y trayendo el aroma de rosas deshojadas. Confiesa el marqués: "Quise volver a sumergirme en mi amoroso sueño, pero el canto de un sapo repetido monótonamente bajo la arcada de cipreses distraía y turbaba mi pensamiento." Recuerda que de niño había leído muchas veces en un libro de devociones que el diablo solía tomar ese aspecto para turbar las oraciones de un santo monje. Ese "cornudo monarca del abismo" es quien lo impulsa a llegar hasta la ventana y saltar dentro del aposento de María Rosario. Aun desde la habitación, iluminada por la luna, se siente el maleficio del jardín: "el sapo dejaba oir su canto, bajo la arcada de cipreses, y el jardín húmedo y sombrío, susurrante y oscuro parecía su reino"[30].

Estos elementos se continuan en la sonata en las alusiones que hay a lo rústico y al medio aldeano y campesino que culmina con el episodio de la choza de la bruja, donde Bradomín va a buscar el anillo de amatista que ha perdido. Como para la mentalidad renacentista, todas esas formas desordenadas e irregulares hacen visible el devenir misterioso de la naturaleza y su irregularidad, falta de ritmo y asimetría, las situa en las antípodas del orden racional entendido como arquetipo divino. Esa vertiente es la cara secreta de la cultura del *quatrocentto.* Explica la fortuna de los grutescos antiguos y legitima la abierta y onírica referencia al mundo híbrido de la materia animada. La arpía de las pilas de las sacristías, las volutas que se enrollan en espiral, los delfines que se deslizan hacia formas vegetales, el sarmiento que se transforma en mascarón crestado explican su origen remoto en la *natura naturans.* Abortadas por el racionalismo y por el sesgo ético del humanismo, vuelven a mostrarse en la imaginería hermética del *quattrocento,* vinculándose a la gnosis griega y a la tradición esotérica, a la alquimia y secretas investigaciones sobre las posibles transformaciones de la materia.

28 sp 45

29 *Dictionnaire* 567.

30 sp 36 ss.

La *natura naturans,* fuerza animada y sagrada que escapa a las estructuras racionales del saber renacentista se situa más cerca del modo cognocitivo iniciátivo, similar al que se había manifestado en los cultos misteriosos y dionisíacos de la antigüedad. Ese tipo de conocimiento encontraba su lugar privilegiado en la gruta o caverna, estructura esencial del jardín renacentista, que es simbolo de la actividad procreadora de la naturaleza, lugar visceral y misterioso que coloca al hombre en el seno de la madre tierra. Esa función asume en la novela la casa de la bruja, con la cornamenta de buey en el tejado y sus paredes ennegrecidas por el humo, con lagartos, huesos puestos en cruz, piedras lucientes clavos y tenazas[31]. En ese episodio que oscila entre la magia y el ansia del conocimiento, se priva al hombre de su posición preminente en el cosmos. La fortuna ya no se encuentra dominada por la virtud, sino que sigue el sendero marcado por los astros; determinismo fatal que indica la crisis de la conciencia racional.

Como hace notar Zamora Vicente, el arte tiene papel fundamental en la sonata de primavera, En el jardín se forma una valiosa colección de cuadros que evocan la elegancia, a la vez inocente y perversa con que el fin de siglo interpretó a los primitivos italianos[32]. Las pálidas ninfas de Botticelli, los personajes de Gozzolli, los ángeles de Fra Angelico popularizados por los escritos de Ruskin, estaban tan de moda en el fin de siglo, que Paul Desjardins se refirió a ello como el "retorno a Fiesole"[33]. Son sobre todo dos pintores quienes ornamentan el palacio y el jardín Gaetanni de la sonata, Fra Angelico y Botticelli. Debo referirme aunque sea brevemente a ellos.

Coincide Valle Inclan con Fra Angelico[34] en tratar de captar el sentido poético de la naturaleza, y el tomar las belleza de la creación como prueba tangible de la bondad de dios. En la doctrina tomista del fraile, la belleza encarna en la materia en un objeto final y perfecto. Obviamente familiarizado con las leyes de la perspectiva, no las aplicaba como sistema geométrico de representación, sino como medio de designar el "perfecto lugar" para el "objeto perfecto". Así en la sonata: "Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario sentada al pie de una fuente, leyendo en un libro"[35].

Fra Angelico, toma la luz celestial como fundamento de las visiones. Pensaba que la luz no viene de cuerpos terraqueos, sino celestiales, y que por ello no tiene cantidad sino pura cualidad, por los que sus colores están perfectamente

31 45 ss.

32 Alonso Zamora Vicente, Las Sonatas de Valle Inclán. *Contribución al estudio de la prosa modernista,* Madrid, Gredos, 1955. También nuestro libro, , Madrid, Taurus, 1980.

33 Véase Lionello Venturi, *El gusto de los primitivos,* Madrid, Alianza editorial, 1972.

34 Giulio Carlo Argan, *Fra Angelico,* Lausanne, Skira, l955. y Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration,* Paris, Flammarion, 1990.

35 sp. 43.

definidos y elevados a la mayor perfección y pureza. En la sonata, como en las pinturas del fraile, la luz, en forma de rayos de oro o luminosos arabescos se adhiere a las formas revelándolas en su perfección original. "La infantil y rubia güedeja de María Nieves desbordaba sobre el brazo de María Rosario, y hallaba en aquel grupo la gracia cándida de esos cuadros antiguos que pintaron los monjes devotos de la Virgen." "!Rizos rubios, dorados, luminosos, cabezas adorables, cuántas veces os he visto en mis sueños pecadores más bellos que esas aladas cabezas angélicas que solían ver en sus sueños celestiales los santos ermitaños." "Los cabellos flotaban sobre su espalda como una nube de oro." "La niña, que estaba sobre el alfeizar, circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua."[36].

La naturaleza en su estado perfecto, tal como la creó Dios, solo se concibe para el beato angélico totalmente luminosa, y la noble tarea de su pintura era el refigurar el paraíso terrenal, el jardín del edén, en una síntesis de belleza y tensión mística capaz de elevar el alma. Es la misma meta que se adjudica a veces el escritor gallego: "Las cinco hermanas se arrodillaron sobre la yerba, y juntaron las manos llenas de rosas... Tejían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las rosas revoloteaban como albas palomas sus manos, y los rayos de sol que pasaban a través del follaje, temblaban en ellas como místicos haces encendidos"[37]. Y ciertamente que la *Lámpara maravillosa* de Valle Inclán, como su título lo indica, gira en torno a la luz, que significa el conocimiento de la Gracia y la participación en la esencia divina[38].

En diversos pasajes, Valle Inclán también adopta del beato Angelico, la serenidad de aquello que vive fuera del tiempo. Un claustro fuera del tiempo, como imagen de la eternidad, cerrado del espacio y del mundo, abriéndose con sus arcadas a un jardín que desde el origen de la humanidad resume la imagen del paraíso. Seclusión, verdura, luz, brisa, agua corriente y sombra. Es el *hortus conclusus,* jardín cerrado del espacio y del tiempo, cuya forma circular, sin principio ni fin, es la maravillosa imagen del inifinito circunscrita dentro del límite, del universal en el uno: "Era una fuente rústica cubierta de musgo. Tenia un murmullo tímido como de plegaria, y estaba sepultada en el fondo de un claustro circular, formado por arcos de antiquísimos bojes."[39].

Tanto o más impacta la sonata el arte del Botticelli cuyo famoso cuadro *La Primavera,* da el nombre a la novela y es a menudo recordado en sus páginas: "al inclinarme sobre la balustrada, yo sentía que el hálito de la primavera me subía al

36 sp. pags 19, 29, 53, 56,

37 sp. 17

38 Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle Inclán,* Madrid, Gredos, 1977.

39 sp. 44.

rostro. Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrabase bajo el sol poniente lleno de gracia gentílica." "Abierta la ventana una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de la Primavera. Sus alas invisibles alborotaron los rizos de aquellas cabezas juveniles." "Al oir esto, las otras hijas de la Princesa que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Ligura, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron de la estancia en alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli."[40].

Para entender algunas otras alusiones a Botticelli que hace Valle Inclán, hay que tomar en cuenta la fascinación que hubo a finales de siglo con el gran pintor, y las varias interpretaciones que se hicieron de su vida y obras[41]. En esa fascinación desempeñaba un importante papel el entusiasmo que sus temas paganos produjeron sobre sus críticos del siglo XIX[42]. Contó también en la popularidad que entonces tuvo el cuadro de *La Primavera* y la fuerza sugerente del nombre que Vasari le dió. En su importante obra sobre las vidas de los pintores renacentista, publicada entre l878-l885 lo describía como "Venus a quienes las Gracias engalanan de flores que representan la primavera."[43].

Estaba además en segundo lugar, el hechizo que la *Giostra* de Poliziano ejerció en los escritores finiseculares, que encontraron en el cuadro una interpretación del poema y que a su vez dió pábulo a la leyenda de la Bella Simonetta. Hay que constatar que en el principio de la sonata se cita a un personaje con este nombre: Habla Bradomín: "Yo soy Bibiena di Renzo, por la línea de mi abuela paterna, Julia Aldegrina, hija del príncipe Máximo de Bibiena, que murió en 1770 envenenado por la famosa comedianta Simoneta la Cortticelli..."[44]. Hay también muchas escenas de la sonata que se asemejan a los pasajes de Poliziano, como aquellas en que María Rosario y sus hermanas tejen guirnaldas de flores en el jardín[45].

---

40 sp. pags 16, 29, 31.

41 Michael Levey, "Botticelli and Nineteenth Century England," *Journal of the Warburg and Courtland Institute,* xxiii, 1960, 291-306. Argan, C.J., *Sandro Boticelli,* Lausanne, Skira, l957. E.H. Gombrich, "Las mitologías de Botticelli", *Imágenes simbólicas,* Madrid, Alianza, 1972.

42 Raimond van Marle, Italian school of Painting, XX, La Haya, l93l, pp 14 ss. , C. Terrasse, Botticelli, *Le Printemps,* Paris, l938, Gombrich, *op. cit.,* 299.

43 *Ibid.,* 297

44 sp. 8

45 Uno de los pasajes de Poliziano se asemeja a una escena en el jardin , de Poliziano: "Estaba ella alegremente sentada en la hierba y había hecho una guirnaldita, con cuantas flores la naturaleza ha creado, las cuales aparecían también en su vestido. Y cuando reparó por primera vez en el joven alzó la cabeza con timidez, luego tomó con su blanca mano el borde de su vestido y se puso de pie, lleno el regazo de flores p 300 Desde luego no son estos los unicosa versos italianos que ofrecen el tema de la doncella trenzando guirnaldas en primavera, pertenecen a la imagineria del amor cortes. y el jardin del amor de poliziano es tambien el arquetipo del jardin alegórico medieval que culmina en el roman de la rose.

Además estaba la leyenda, acariciada durante tantos años sobre la historia de amor entre Botticelli y la belleza que murió de tisis a los 23 años y cuya muerte lloraron en versos de hipérbole petrarquista[46].

Pero estas coincidencias nunca hubieran ocurrido si no hubiese sido por las figuras del arte de Botticelli, en cuyas expresiones extrañamente ambiguas se proyectaba cualquier significado que se deseara encontrar. Las obsesivas fisonomías de Botticelli no solo permitían sino que exigían ser interpretadas. Esos rostros desconcertantes y melancólicos, de enigmática expresión dieron origen en el fin de siglo a las más variadas interpretaciones y a una abundante bibliografía[47]. Gombrich consigna por lo menos quince textos finiseculares que interpretan el hermoso rostro de Venus adjudicándole una variada gama de emociones; tristeza, alegría, melancolía, y hasta signos de embarazo o de tisis. Análogamente en el gesto de la mano derecha se ha visto un ademán de bienvenida a la primavera, o de marcar el ritmo de la danza de las Gracias, o un gesto de bendición o de defensa, y en la inclinación de su cabeza, otros tantos observadores adivinaron un aire pensativo o melancólico.

El texto de Valle Inclán no es una ekfrasis del cuadro, pero tiene las mismas ventajas, pues presenta una descripción tan detallada de los aspectos y gestos de las figuras que no solo permite una visualización sino casi se puede reconstruir pictóricamente de acuerdo con las interpretaciones de Botticelli:" La Princesa Gaetani ...tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, dorados los ojos y dorado el cabello. Al verme clavó en mí una larga mirada y sonrió con amable tristeza." "Me contempló sonriendo, y de pronto en el dorado misterio de sus ojos, yo adiviné quién era." "María del Rosario era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida ... Creo que además de sus labios me sonrieron sus ojos." "(La princesa) calló suspirando con la mirada abstraída, y en el fondo dorado de sus ojos yo creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío."[48]

Ruskin en *Modern Painters*[49] propagó los elogios a otra de las características del arte de Botticelli que influyó en el fin de siglo y en la estétca de Valle Inclán; el desafío al tiempo a través del reposo. La pasión que Ruskin sentía por la belleza concreta de líneas, formas y colores, le permitió comprender e interpretar figurativamente la catarsis aristotélica de una manera completamente espiritual y cristiana. Dice el crítico inglés: "Posiblemente no haya ninguna necesidad más imperativamente sentida por el artista, ninguna prueba más infalible de la grandeza de la actividad artística, que la necesidad de la apariencia de reposo... Por oposición

46 La difusion de esta leyenda que ocurrio por una nota erronea de la edicion milanesa de Vasari.

47 Nota 23 Gombrich, *Op. cit.*, 299.

48 sp. pags 9,10, 11,

49 Lionello Venturi, *El gusto de los primitivos,* Madrid, Alianza, 1972, 146 ss.

a la pasión, al cambio, al exceso, al esfuerzo fatigante, el reposo es la característica particular y propia de la inteligencia y de la potencia eterna; revela el "yo soy" del Creador , por oposición al "yo llego a ser" de todas las criaturas, es el signo del conocimiento supremo incapaz de sorpresa, de la potencia suprema incapaz de fatiga, de la voluntad suprema incapaz de cambio"[50]. "Estoy convencido de que la calma es el atributo del arte en su fase absolutamente más elevada"[51]. Para él, la serenidad es la eternidad de Dios en la caducidad humana, es la presencia del espíritu en la materia que se descompone, es la esencia en lo accidental, el arte en la vida. Valle Inclán se expresa de manera similar en *La lámpara maravillosa:* "Nuestros sentidos guardaban la ilusión fundamental de que las formas permanezcan inmutables, cuando no es advertida su inmediata mudanza. Hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de más durables, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al tiempo" "La aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino"[52]. Muchos intérpretes finiseculares encontraron en el cuadro de Botticelli, un tiempo fuera del curso del tiempo, sin dimensiones cronológicas, sin adelante ni atrás, en el que no hay movimiento sino la más absoluta quietud, un tiempo que no es sucesión, que no pasa. Así, los espacios de sus cuadros se convierten en filones del tiempo extemporáneo, solidificados en una lengua propia de la naturaleza inmaculada.

Es el efecto que busca Valle en la sonata, el tiempo detenido en el halo de luz que rodea a sus figuras, y lograr la misma quietud en escenas aparentemente animadas pero cuyas formas precisas y simplificadas suprimen todo ímpetu en la gracia de los gestos lentos, tanto más cuanto que las figuras se aislan entre sí, cercadas por su fino trazo[53], irreales y encantadoras, hechizadas como los personajes del palacio de la bella durmiente. En el jardín de la sonata, las sombras de los cipreses prestan nuevos encantos a esas formas esquemáticas, esmeradamente modeladas, las cenefas de boj de dibujados contornos y la geometría perfilada de los setos dan continuidad a las imágenes y desafian al tiempo.

Por fin, algunos de los personajes de la sonata pueden ser identificados con los de *La primavera* incluyendo en esa semejanza algunas de sus connotaciones neoplatónicas[54]. Las princesas como las Gracias, el céfiro como la ubicua y seductora brisa primaveral. Venus es la princesa Gaetani, María Rosario es o Venus o

50 *Modern Painters,* parte III, serie IU, cap VII, [ar 1.

51 Arantra Pentelici, par 220

52 *La lámpara maravillosa,* 566

53 José Luis Pardo, *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar,* Barcelona, ed. del Serbal, 1991, 44.

54 Véase al respecto Liana Cheney, *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings,* Boston, University Press of America, 1985,Mirella Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation Including Alcheny and the Medici,* Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983. Recordemos el interés que Valle Inclán expresa *La Lámpara maravillosa* sobre Pico della Mirandola y al neoplatonismo

Flora, la princesita menor que cae de la ventana como Cupido[55]. El viejo Polonio que también pasea por el jardín aquella noche fatídica podría semejarse a Hermes, pues su atuendo incluye una concreta referencia a los zapatos, y sus enigmáticos gestos a veces parecen aludir a la doctrina hermética.

Pero en el jardín de la sonata existe un elemento más que no aparece en el cuadro de Botticelli, y cuya presencia queda definida en el trágico desenlace de la novela. Dentro de la casa, insiste Bradomín en su deseo de seducir a la confusa y desolada María Rosario, mientras la menor de las princesitas juega con una muñeca sentada en el alfeizar de la ventana, "los rayos del sol poniente circundaron como una aureola la cabeza infantil,.... como una onda de luz sobre los hombres de la niña, que se veía "como un arcangel en una vidriera antigua." Ante el espanto de los protagonistas, "con ese silencio de las cosas inexorables, que están determinadas en lo invisible y han de suceder por un destino fatal y cruel, la figura de la niña, inmóvil sobre el alfeizar, se destacó un momento en el azul del cielo, donde palidecían las estrellas y cayó al jardín". En el jardín resuena el eco de las palabras de María Rosario que explica lo ocurrido repitiendo: "!fue Satanás!, !fue Satanás!..."[56].

Esas palabras revelan que el jardín era, a fin de cuentas, el lugar del placer y de la culpa, de la vida y de la muerte. Bajo el follaje de los árboles, entre las rosas y las lilas, anidaba una oscura advertencia moral, que como emboscada sombría coloca al hombre frente a la brevedad de la vida. Pues el jardín del edén va siempre unido a la fatalida de su consecuencia; la expulsión y la muerte, por el descubrimiento para el que sirvió de marco, el conocimiento del bien y del mal. Y en esa conección, el jardín y la muerte aluden a esa otra realidad no menos enigmática; la seducción y la trasgresión. Siglos después, el hombre del barroco acotará la expresión en su aspecto clásico, para expesar la fatalidad del negro muro que circunda, oprime y ahoga el lugar de las delicias vegetales, *Et in arcadia ego,* Yo también, dice la muerte, estoy en Arcadia.

La construcción más enigmática del jardín de la sonata es el laberinto: "Aquel viejo jardín de mirtos y laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentílica. En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua." "Las cinco hermanas... Caminaban lentamente por los senderos del laberinto, como princesas encantadas que acarician un mismo ensueño. Cuando hablaban.... el rumor de sus voces se perdia en los rumores de la tarde, y solo la

55 Recordemos la representación que se suele hacer del dios del amor, como de un niño, y la comparación que se hace de la niña con un ángel, que según el *Dictionnaire,* son signos advertidores de lo sagrado. sanuncian o realizan las intenciones divinas. y es a la orden de los arcángeles a quienes corresponde la funciómn reveladora. pp. 43 ss.

56 sp 55 ss.

onda primaveral de sus risas se levantaba armónica bajo la sombra de los clásicos laureles."[57].

La referencia mítica es el laberinto de Creta, el recinto construído por Dédalo para mantener encerrado al Minotauro. Esa construcción se convirtió en tema obligado del jardín desde fines de la edad media y se desarrolló dramáticamente en el renacimiento. Consistía en círculos concéntricos de arbustos podados que simbolizaban las fortunas y desgracias, alegrías y sufrimientos del trayecto de la vida, el recorrido largo y penoso, la búsqueda incierta o la peregrinación, Otras veces el laberinto, que tiene como finalidad el hacer inaccesible el centro, representaba la dificultad del acceso iniciático a la sacralidad, a la realidad absoluta, a la inmortalidad. Era también su función en los rituales de ciertas ceremonias de iniciación que tenían por objeto enseñar al neófito durante su vida en este mundo la manera de entrar sin perderse en los laberintos de la muerte.

Las sonatas se desarrollan en cuatro estaciones, en cuatro situaciones en el tiempo, y los jardines de todas ellas se unen formando un laberinto en el tiempo. Pues nada puede ser más eficaz para la representación del tiempo que el paso de las estaciones. Así, si continuamos por otro de los senderos del laberinto, vemos que el claroscuro del otoño va envolviendo al jardín. Algunos de sus elementos ya vistos en la otra sonata surgen en un presente ausente surgido de la sombra y la nostalgia. A veces este pazo de Brandeso parece ser el mismo "palacio a la italiana con miradores, fuentes, jardines"[58]. Los mismos "viejos alelíes florecían entre las grietas del muro," y los mismos lagartos pasean entre ellos por el balustral[59]. La misma fuente, en centro del claustro, al fondo del laberinto "murmuraba rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono."[60]. La dama del jardín parece convertida en sueño pero viéndola de cerca, nos damos cuenta que es también la misma mujer que parece imagen de un cuadro italiano, y también teje guirnaldas y ramos de rosas: "Concha estaba al pie de la escalinata , entretenida en hacer un gran ramo con las rosas. Algunas se habían deshojado en su falda y me las mostró sonriendo ... sobre aquel fondo de verdura gracil y umbroso, envuelta en la luz como diáfana veste de oro, parecía una madona soñada por un monje seráfico[61]. También ahora se ve a través de una sucesión de arcos, o sentada al borde de la fuente, y la siguen rodeando las palomas, el ave consagrada a la diosa: "Concha, inmóvil en el arco de la puerta, miraba hacia el camino suspirando. En derredor volaban las palomas." "Concha se alejó lentamente hacia la puerta del mirador. Sobre su cabe-

57 sp 16, 17
58 so, 140
59 so, 141.
60 so.140
61 so 139

za volaban las palomas como un augurio feliz."[62]. Sin duda alguna es la misma mujer, aunque hayan pasado los años. Ahora no se llama María, pero su nombre es Concha, que es también, como la rosa, un atributo de Venus.

El jardín italiano de la *Sonata de primavera* se vuelve a percibir en el jardín del pazo como paisaje asediado por la muerte es decir, al retorno definitivo, a la tierra, que aparece en forma de símbolos, cruz, tumba, árbol muerto, pero a menudo evocado tan solo por las tonalidades grises del conjunto, la elección de la hora, con frecuencia crepuscular.

A menudo, la imagen de los dos jardines se juxtapone por la alquimia del recuerdo: "Yo recordaba nebulosamente aquel antiguo jardín donde los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador... Bajo la fronda de aquel laberinto, sobre las terrazas y en los salones habían florecido las risas y los madrigales,... !Hermosos y lejanos recuerdos! Yo también los evoqué un dia lejano, cuando la mañana otoñal y dorada envolvía el jardín húmedo y reverdecido por la constante lluvia de la noche. Bajo el cielo límpido, de un azul heráldico, los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica. La caricia de la luz temblaba sobre las flores como un pájaro de oro, y la brisa trazada en el terciopelo dejaba en la yerba huellas ideales y quiméricas, como si danzasen invisibles hadas."

Pero la ancestral añoranza del paraiso se siente como una sutil y primorosa melancolía por la incapacidad del hombre para detener al tiempo. El transcurso de las estaciones se deja sentir con intensidad porque los árboles ya no tienen fruto y flores a la vez, sino aquellos de hoja caduca van quedando desnudos. Otros han crecido desmesuradamente, como monumentos vegetales que señalan y definen el tiempo. El arte que regía la ordenación del jardín a la medida del hombre renuncia a seguir modelando el espacio, descuida limpiar los senderos de las yerbas invasoras, olvida crear su arquitectura de boj y mirto, podar los árboles como perfectas esfera, los cetos de boj y laurel desdibujaron la geometría de los cuadrantes, los líquenes que crecen por doquier prestan sus tonos verdigris a la arquitectura del palacio. En ese jardín, la nostalgia de la vida que pasa se siente en su momento más agudo y penetrante y ahora conocemos el significado del laberinto, revelado a través de un sueño de Concha. Estaba perdida en el laberinto, sentada al pie de la fuente y llorando sin consuelo, cuando se le apareció un arcángel. No llevaba espada ni broquel, era cándido y melancólico con un lirio. "Concha comprendió que aquel adolescente no venía a pelear con Satanás. Le sonrió como a través de las lágrimas, y el arcángel extendió sobre ella sus alas de luz y la guió ... el labertinto era el pecado en que Concha estaba perdida, y el agua de la fuente eran todas las lágrimas que había de llorar en el purgatorio[63].

62 so 154.

63 Ibid.

En esta tierra, fin del mundo antiguo, meta de peregrinos y solar de meigas, dejamos a los dos protagonistas de las cuatro sonatas en el jardín del laberinto ante un sendero que no se bifurca: "Concha me dijo, descansemos aquí, (y) nos sentamos a la sombra de las acacias, en un banco de piedra cubierto de hojas, enfrente se abría la puerta del laberinto misterioso y verde. Sobre la clave del arco se alzaban dos quimeras manchadas de musgo, y un sendero umbrío, un solo sendero, ondulaba entre los mirtos como el camino de una vida solitaria, silenciosa e ignorada"[64].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

64 so. 176.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BRADOMÍN: ENTRE DON JUAN, CASANOVA Y EL GENIO DE VALLE-INCLÁN

Carmen Becerra
Universidade de Vigo

Pretender a estas alturas decir algo nuevo sobre la relación entre el donjuanismo y el marqués de Bradomín puede parecer, cuando menos, insensato. Cualquiera que se aproxime al tema y descubra el número de páginas que sobre el mismo se han escrito, quizás inicialmente se sienta abrumado y se deje dominar por el desánimo; sin embargo el esfuerzo no es inútil porque éste, como todos, es un tema poliédrico y, en consecuencia, siempre son posibles nuevas perspectivas. En alguna de ellas deseo instalarme a partir de ahora, aunque en ocasiones sólo me detendré en problemas de matiz que, a mi juicio, son necesarios para seguir profundizando en el conocimiento de este fascinante personaje feo, católico y sentimental.

En primer lugar abordaré un aspecto del donjuanismo en las *Sonatas* a mi entender ligeramente tratado, o simplemente desatendido; me refiero a la naturaleza mítica del personaje:

De todos es sabido que la *Sonata de Otoño,* primera de las cuatro en lo que a publicación se refiere, y de la que unos meses antes *El Imparcial* adelantaba a sus lectores un fragmento, iba precedida de una nota introductoria en la que se calificaba al protagonista como un Don Juan[1]. En el mismo sentido se expresa el

1 La *Sonata de Otoño* se publicó en 1902, pero en la sección *"los lunes"* de *El Imparcial* el día 9 de septiembre del año anterior se publica un fragmento de la obra precedida por la nota introductoria a la que nos estamos refiriendo. Este es el contenido de la misma: *"Aquellas páginas son un fragmento de las "Memorias Amables" que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable, el más admirable tal vez. Era feo, católico y sentimental".*

autor en varias lugares refiriéndose a su obra: *"En ellas (las Sonatas) intenté tratar un tema eterno. El tema, si es eterno, por mucho que esté tratado no está agotado nunca"*[2]. Por otra parte, el personaje mismo en diversos momentos de la obra demuestra conocer bien su estirpe, o, al menos, intentar seguirla fielmente; esto es, Bradomín es un personaje consciente de sí mismo y de lo que su presencia, maneras y fama suscitan en aquellos que le rodean, sobre todo en las mujeres[3]. Además, la mayor parte de los estudios que conocemos, si examinan este aspecto, atribuyen a Bradomín la categoría de don Juan sin discutirla[4], tomemos como ejemplo las palabras de Germán Gullón: *"La narración en primera persona corre a cargo del marqués de Bradomín, reencarnación del don Juan clásico"*[5].

El resultado de todo ello no puede ser otro que una lectura predeterminada, enmarcada en una estructura bien conocida y culturalmente arraigada; o lo que es lo mismo, la respuesta del lector, incluso antes de leer la obra, es que se dispone a conocer una nueva versión del mito español más universal: Bradomín es desde el comienzo don Juan. Pero, ¿cuál de ellos? ¿el clásico tal vez? y ¿cuál es el clásico?.

Que la formulación de nuestra primera pregunta no cause sorpresa alguna verifica, indiscutiblemente, la existencia de una pluralidad de donjuanes. Efectivamente, don Juan es un tema inscrito en una larga tradición literaria que puebla cuatro siglos de creación. La versión de Valle recoge, sin duda, muchas de las aportaciones anteriores y, por ello, es el resultado de sumar una tradición a la singular visión de un autor concreto, situado en unas coordenadas espaciotemporales y culturales específicas. De este modo reconocemos una verdad quizás de Perogrullo, pero a menudo, por obvia, olvidada: toda creación humana no es fruto sólo del genio singular, sino también del bagaje cultural que cada hombre histórico hereda de épocas precedentes. La evolución histórica examinada en toda su amplitud y profundidad, no consiste en una serie continuada de saltos y rupturas

2 Véase Dougherty, Dru. *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madrid, Fundamentos, 1983, p.160.

3 *"Yo tuve un momento de vanidad ante aquella acogida que mostraba cuánta era mi nombradía en la Corte de Estella. Me miraban con amor, y también con una sombra de enojo. Eran todos gentes de cogulla, y acaso recordaban algunas de mis aventuras" (Sonata de Invierno).*

4 También hallamos ejemplos de la posición contraria: *"negamos absolutamente en Bradomín el ser un Don Juan o al menos ser un Don Juan típico. Tendrá ciertas actitudes donjuanescas que es otra cosa, pero Bradomín no es indudablemente un Don Juan".* Esta tajante negativa pertenece a Fernando de Toro Garland, "La última derrota de Bradomín" en *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 199-200, pp. 537-44, (julio-agosto de 1966). Ahora bien, la dura respuesta que a esta tesis da Luciano García Lorenzo, prueba cuál es el sentir general, véase "Don Juan... Y siempre al final la muerte. (De Valle-Inclán a Martínez Sierra)" *Segismundo,* nº 17-18, pp. 49-74, 1973.

5 "La modernidad novelística de Valle-Inclán (Primer movimiento: *Sonata de Otoño*)" en A. Sotelo Vázquez (coord.) y Mª Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* II, Dep. Filología Española, Fac. de Filología, Universidad de Barcelona, 1989.

sino, por el contrario, en un discurrir más o menos lento, más o menos acelerado de los hechos de una manera sucesiva y encadenada, en donde todo efecto encuentra, virtual o actualmente, su causa. A mi juicio, la aplicación de este modo de concebir la historia al tema que nos ocupa proporciona la siguiente tesis: cada autor recoge el tema de don Juan en un estado diferente según la época en la que viva, y conoce, en mayor o menor medida, tratamientos anteriores. Una vez examinado este tema, o quizás mejor, después de haber reflexionado sobre el estado de la cuestión, el escritor lo modula de acuerdo con su propia concepción del mismo, la cual es, en alguna medida, totalmente original (fruto de una creación individual), y sin duda también heredera y resultado de la tradición.

Pero el hecho de que conozcamos una pluralidad de donjuanes no implica la existencia de varios mitos de don Juan. Haciendo nuestra la tesis sostenida por Jakobson en sus *Ensayos de Lingüística general,* afirmamos que únicamente la presencia de elementos invariantes permite reconocer las variaciones; o dicho de otro modo, podemos hablar en plural de don Juan porque en cada una de sus numerosísimas versiones perviven una serie de rasgos que identifican al personaje con aquel primigenio burlador de mujeres, concebido como sermón aleccionador durante el barroco español.

Así pues, para estudiar las variantes que pueda presentar la versión de Valle, item más, para analizar el donjuanismo en las *Sonatas,* necesitamos antes saber cuáles son las invariantes, o lo que es lo mismo, ¿qué rasgos caracterizan al mito de don Juan?

En un interesante y bien documentado artículo sobre los mitos literarios, Philippe Sellier[6] considera que tanto los mitos que conforman las mitologías occidentales, incluso las más antiguas (griega, romana, hebrea) como los de nuevo nacimiento (Fausto, don Juan) contienen una serie de rasgos comunes: en primer lugar, descansan sobre organizaciones simbólicas que provocan emociones a los seres humanos; esto es, "mueven" anímicamente al receptor. Esta apoyatura simbólica proporciona a los mitos una riquísima indeterminación significativa, su polivalencia excepcional. En segundo lugar poseen una organización cerrada en una estructura compleja. En tercer lugar conllevan lo que denomina "advertencia" metafísica, es decir, el enfrentamiento del hombre con el más allá. Por otra parte, la lengua parece haber ratificado la existencia de estos rasgos comunes con la utilización, quizás casual, de un mismo término —mito— para referirse a todos ellos.

Por lo tanto, en el mito hemos de diferenciar los caracteres comunes de los específicos. Los primeros son los que todo mito posee y que lo configuran como tal. Los segundos son los específicos de cada mito concreto y que comparte con

6 "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", *Littérature,* nº 55, Octubre 1984, pp. 112-126.

cualquier otra versión del mismo, diferenciándolo de los demás y fijando su estructura. A estos últimos llamamos invariantes. En consecuencia hablaremos de desmitificación cuando un mito se vea desposeído de una o más de sus invariantes, es decir, cuando la transformación de que es objeto afecte a su estructura esencial. Para Jean Rousset[7] las invariantes que componen el que denomina 'escenario donjuanesco permanente' son, el muerto, el grupo femenino (y de entre ellas la hija del muerto) y el héroe[8]. Pues bien, en el interior de cada una de las invariantes y en las eventuales relaciones entre las tres, las numerosas combinaciones posibles van a asegurar al mito su movilidad y en consecuencia su vitalidad.

Como en todo mito, también en éste son los elementos fantásticos, sobrenaturales, o mágicos los que le proporcionan tal estatuto. El repaso pormenorizado de los estudios dedicados al mito de don Juan[9] demuestran que es la presencia activa de la Muerte, agente de la unión con lo sagrado, el rasgo que a juicio de todos confiere al personaje su categoría de mito. La naturaleza mítica de don Juan está esencialmente cimentada en su encuentro con la muerte, en su enfrentamiento con el más allá (que en el modelo arquetípico, representaba el convidado de piedra). La estrechísima relación que aquí se establece entre el amor y la muerte implica que su disociación, o la desaparición de ésta última, provocaría irremediablemente la desnaturalización del mito al despojarle de su trascendencia.

Desde su nacimiento en torno a 1630 hasta la madurez perfecta, que le proporciona la versión de Mozart sobre el libreto de Da Ponte (1878), el personaje ha sufrido toda una serie de metamorfosis en su ya largo periplo histórico. Pero hemos de alcanzar el Romanticismo y la versión de Hoffmann (1813) para asistir a uno de los momentos más singulares que ha tenido la historia del mito. El proceso que se inicia en Mozart-Da Ponte consiste en desmitificar al héroe matando su inconstancia, al hacerle preferir el tiempo frente al instante, lo permanente frente a lo fugaz. Tras este proceso en el que muere el mito barroco surge de sus cenizas, como el ave fénix, un nuevo mito: el mito romántico. De esta manera, del héroe de la libertad pasamos al héroe buscador del ideal, del eterno femenino.

El "sueño" de Hoffmann provoca definitivamente el desequilibrio. Don Juan es puesto en presencia de Ana, de una Ana única, predestinada, venida para rege-

7 *Le mythe de don Juan,* Paris, Armand Colin, 1978. Se trata de un estudio imprescindible para el análisis de la evolución del mito, desde una perspectiva estructural.

8 Observemos la escasa diferencia que existe con la formulación que, bastantes años atrás, proporcionaba Micheline Sauvage, quien sostiene que el mito se funda sobre tres invariantes: "Le Héros; la fille du Mort; la Mort tue par don Juan et porteur du châtiment éternel du Héros. Ou en d'autres termes: la séduction, la rebellion, le choix du temps contre l'eternité". *Le cas Don Juan,* Paris, Seuil, 1953

9 Además del estudio de Jean Rousset ya citado, puede consultarse también, Leo Weinstein, *The metamorphoses of Don Juan,* California, Stanford University, 1959; y Jean Massin, *Don Juan: Mithe litteraire et musical,* Paris, Stock Musique, 1979, p.9.

nerarlo por medio del milagro del amor. Pero además Hoffmann al haber preferido el relato frente al drama provoca que a partir de ese momento el sentimiento y el pensamiento de Don Juan sean más importantes que la acción. Por todo ello los autores románticos conciben a don Juan a su imagen y semejanza, y le convierten en su cómplice, su hermano doloroso y angélico, y lógicamente lo glorifican y absuelven.

Los donjuanes de finales de siglo y la inmensa mayoría del siglo XX, por una u otra causa, eliminan del tema la figura del Comendador, es decir, desmitifican a don Juan al privarle de su enfrentamiento con el más allá. Por un lado, todas las versiones cuya fuente inspiradora está en Merimée (esto es, aquellas que funden las leyendas de don Juan y la de Mañara) muestran un don Juan convertido, santificado, mudan totalmente el desenlace y con ello lo apartan de su esfera mítica (Dumas, Merimée, Unamuno, etc.). Por otro lado, las versiones fruto de la interpretación científica o de la reacción antirromántica, resultado de la idealización del héroe, presentan a un don Juan equívoco o viejo y provocan exactamente el mismo resultado que aquellas (Quintero, Grau, Azorín, etc.). No hay lugar para la venganza del Comendador. Don Juan morirá en su propia cama, o bien su muerte nada tendrá que ver con lo sobrenatural. Las razones que justifican la desmitificación en este caso son bastante evidentes. La vejez afecta a dos características que tradicionalmente han ido ligadas, de manera tácita o explícita, a la misma esencia del mito: don Juan ha de ser joven, porque su actividad vital se lo exige, y por otra parte, la juventud de don Juan viene impuesta también por su fatal e inevitable encuentro con la muerte.

Pero además ha de tenerse en cuenta la concepción del tiempo del héroe. Don Juan encarna con brío la pasión por la movilidad, por la diversidad, por el disfraz, pasión que nutre una parte de la poesía europea al comienzo del siglo XVII y anima a muchos personajes de su teatro. En la inconstancia se puede hallar una experiencia particular del tiempo, el cual se concibe como la división de la masa temporal en fragmentos que constituyen los instantes. Tal es el tiempo de don Juan: el instante frente a la eternidad, el cambio frente a lo inmutable. Es el instante presente el que cuenta, su vida no es mas que una sucesión de instantes, no hay memoria ni imaginación para el futuro: ¡Qué largo me lo fiáis! Por ello, en todas las versiones míticas, el pasado del héroe, manifestado a través del catálogo de mujeres seducidas, está siempre en posesión del criado. El resultado final de este proceso es que el mito ha desaparecido, pero queda la leyenda, el tipo. El nombre de don Juan ha sido utilizado para innumerables héroes del amor cuya ténue relación con el mito de don Juan no es más que la capacidad de seducción, las aventuras amorosas, la lista de mujeres. Este era el estado de la cuestión cuando Valle decidió utilizar el tema.

Ahora bien, en la versión que nos ocupa, ¿cuáles son los rasgos por los que identificamos a Bradomín con don Juan? Es evidente que ninguno de los califica-

tivos con los que el editor define al personaje en la nota introductoria tiene mucho que ver con el héroe legendario, si bien la relación puede presentar un grado distinto en uno y otros casos. No parece la fealdad el atributo más adecuado para un seductor.Y aunque la valoración de la belleza es en cualquier caso subjetiva, y la seducción puede ejercerse con muchas otras armas, tales como las que el Marqués emplea[10], hago mías las palabras de aquellos críticos que han visto en esa tríada de adjetivos un ejemplo más de los muchos que manifiestan el humor y la ironía en las *Sonatas*[11]. Mayor interés poseen las otras dos características —católico y sentimental— que parecen alejar del esquema inicial al personaje. Don Juan no puede ser sentimental, porque de la ausencia total de sentimentalismo se deduce su incapacidad para enamorarse, ya que el amor hacia una mujer en particular eliminaría su característica esencial de seductor impenitente; se trata pues de una inversión del modelo original que, a mi entender, está determinada por dos factores: por un lado el estado en el que la leyenda llega a Valle, hecho sobre el que insistiremos más adelante, y por otro, la perfecta adecuación del tono sentimental y nostálgico de las *Sonatas* con el decadentismo finisecular.

Es sin embargo el atributo de *católico* el que presenta mayor complejidad para el análisis. A lo largo de su evolución histórica la versatilidad del tema donjuanesco nos ha dejado donjuanes creyentes y ateos, escépticos y temerosos de Dios, audaces y soberbios, frente a cobardes y humildes, es por tanto complicado pronunciarse acerca de cuál de ellos representa la religiosidad del modelo, pese a lo cual lo común es admitir que la falta de respeto por lo sagrado, manifestada en mayor o menor grado, caracteriza al esquema básico. Sin duda Bradomín está en posesión de este rasgo, si bien, para algunos críticos, con cuyo juicio estoy de acuerdo, del análisis minucioso del texto podría deducirse que estamos solamente ante una apariencia que el narrador se confiere, con el objeto de acercar a Bradomín a la leyenda que está elaborando para sí mismo. Tal apariencia explicaría la contradicción que supondría aceptar el descreimiento del personaje al mismo tiempo que su temor ante lo trascendente, o ante la experiencia de la muerte[12].

Así pues, las cualidades con las que se define a Bradomín en la nota introductoria deben ser consideradas como propias de este personaje concreto; por ello hemos de fundamentar en otros aspectos su pertenencia a la tradición donjuanesca.

10 Pienso, por ejemplo, en la seducción por la palabra, arma que con toda maestría maneja el marqués: en su relación con María Rosario o con Maximina, ambas reconocen su gran capacidad de seducción, aunque definitivamente no logre su objetivo final con ninguna de ellas.

11 Véanse por ejemplo, Alberich, J., "Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán" *Hispanic Review,* 33, 1965, pp.360-82. Bermejo Marcos, M., *Valle-Inclán,* Madrid, Anaya, 1971, 61-84.

12 Véase para este tema, López, Ignacio-Javier, *Caballero de novela,* Barcelona, Puvill, 1986, pp. 135-150, especialmente pp.137-142.

La versión de Valle muestra un don Juan viejo. Las *Sonatas* son la narración de las memorias que *"ya muy viejo"* escribe el marqués de Bradomín, lo cual implica que no muere, que no hay enfrentamiento con el más allá, otra de las leyes del modelo mítico, pero a diferencia de las demás versiones este rasgo del personaje no es utilizado aquí para parodiarle, ni para degradarle; como sostiene Eliane Lavaud, la vejez de Bradomín *"no aparece ni como una tortura, ni como una degradación. No la vive Bradomín como el castigo de pasadas culpas"*[13], sino que viene dada por el molde en el que se vierte esta versión. Valle ha decidido escribir unas Memorias, y es evidente que para cumplir con una de las características esenciales del género ha de partir de un narrador viejo. Este aspecto relaciona la versión del escritor gallego con dos de los modelos que toma como punto de referencia: el mito de don Juan que nos impone, no tanto por la asunción de los rasgos que caracterizan al personaje, como por la prescripción de lectura que desde el comienzo marca la nota introductoria, como ya comenté más arriba, y la figura de Casanova creada por el señor de Seingalt a través de sus famosas *Memorias*. Entre uno y otro personajes existe casi exclusivamente un solo factor común: las aventuras amorosas, si bien en uno y otro caso presentan particularidades muy distintas. Además de este factor, la leyenda de Casanova y la versión donjuanesca de Valle, comparten otro rasgo, me refiero, como es obvio, al género literario al que ambas se adscriben.

La utilización por parte de Valle de este molde poético no afecta sólo a la necesidad de envejecer a su personaje, sino que además arrastra toda una serie de caracteres que tienen que ver con la distancia narrativa y que repercuten de manera fundamental sobre la configuración del protagonista.

Teniendo en cuenta que las memorias igual que la autobiografía, desde una perspectiva estructural, y frente a otras fórmulas de la literatura del yo, se caracterizan por la distancia temporal existente entre el momento de la escritura y aquel en que se sitúan los hechos narrados, podemos distinguir entre el Bradomín "ya muy viejo" que narra y aquel otro que actúa en las distintas *Sonatas,* innumerables son los ejemplos que ilustran esa distancia: "En la ventana, siempre abierta, me pareció distinguir una sombra trágica y desolada. ¡Pobre sombra envejecida, arrugada, miedosa que vaga todavía por aquellas estancias, y todavía cree verme acechándola en la oscuridad! Me contaron que ahora, al cabo de tantos años, ya repite sin pasión, sin duelo, con la monotonía de una vieja que reza: ¡Fue Satanás!" *(Sonata de Primavera)*. En su artículo "Para una pragmática de la autobiografía"[14] D. Villanueva propone la conjetura de que la autobiografía como género literario posee una virtualidad de poiesis antes que de mímesis, por ello es un instrumen-

13 "Las *Sonatas:* un ejemplo de deconstrucción", *Leer a Valle-Inclán.* Hispanística XX, Universidad de Dijon, 1986, p.62.

14 *El polen de ideas,* Barcelona, PPU, pp. 95-114

to fundamental "para una verdadera construcción de la identidad del yo", en las *Sonatas,* Xabier de Bradomín "quiere dejar bien patente la singularidad de su persona, construyéndola con deliberado artificio, más que reflejando su propia personalidad"[15]. En este mismo sentido argumenta Eliane Lavaud cuando destaca el narcisismo de las *Sonatas* consistente en la "edificación de la historia del Yo"[16]. Efectivamente así es, analizadas la obra de cerca el lector percibirá sin dificultades la frecuencia con la que Bradomín representa un papel: lo que quiere ser (parecer) ante los demás, lo que Bradomín viejo quiere construir para sí mismo y para el lector. Desde esta perspectiva, la propuesta de reconsiderar la impostura donjuanesca del personaje no parece descabellada, y, en cualquier caso, la conclusión que por esta vía se alcanza no está lejana de mi tesis respecto a la naturaleza típica y no mítica de Bradomín.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

15 Villanueva, Darío, "Las *Sonatas* desde la teoría de la 'literatura del Yo'". Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

16 "Las *Sonatas* de Valle-Inclán y el género de las memorias", *Homenaje a Antonio Odriozola,* Pontevedra, 1993.

EL DANDISMO DE LAS *SONATAS* DE VALLE-INCLÁN COMO SÍMBOLO DE LA REBELDÍA DEL FIN DE SIGLO

María Requeijo Pernas

La variedad de tradiciones que confluyen en las *Sonatas* de Valle-Inclán convierte este grupo de obras en una de las manifestaciones literarias más destacadas de su tiempo. Por un lado, conectan con una parte del panorama intelectual europeo del siglo XIX, en tanto que son la expresión de un decadentismo inquietante, del dandismo, y de una serie de motivos que guardan relación con ideas nietzscheanas; y, por otro, asumen episodios de la historia y la cultura española, representadas en el tradicionalismo, encauzado en la defensa de un carlismo utópico, o en la nueva versión de los mitos de don Juan y don Quijote, personajes traídos y llevados por muchos de los escritores que viven el cambio del siglo XIX al XX para desentrañar la esencia de lo hispánico o encontrar salidas a la decadencia española, si bien a su vez dejaron una impronta universal. Esta concurrencia de tradiciones, que es lo que constituye su verdadera singularidad, ha sido ya observada por Hans Hinterhäuser cuando investiga precisamente el dandismo de Fin de Siglo en la obra del autor (pp. 85-86)[1], y algunas de ellas han sido señaladas o estudiadas, sobre todo por separado, por diversos críticos, según iremos viendo.

Valle-Inclán echó mano de estos conocimientos para elaborar su interpretación de una época decisiva en el debate de ideas sobre los conceptos de decaden-

1 Hans Hinterhäuser, *Fin de Siglo. Figuras y mitos,* Madrid, Taurus, 1980.
Para conocer el concepto de Fin de Siglo, puede consultarse su trabajo "El concepto de Fin de Siglo como época", *Actas del Congreso internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano* (Córdoba, octubre, 1985), ed. Guillermo Carnero, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp. 9-17.

cia, progreso y modernidad. Aunque éstos son temas que se reavivan en casi todos los finales de siglo, entonces tenían un significado especial pues España se enfrentaba una vez más, y de manera definitiva, a la decadencia del Imperio, tras el desastre del 98.

En esta comunicación, se aborda el análisis de una de esas proyecciones culturales, la del dandismo, subrayando su relación con las otras citadas y con una nueva estética, que actúan como una crítica a la sociedad liberal burguesa o, en ciertos casos, anuncian formas de rebeldía de la modernidad[2].

En primer lugar, conviene hacer unas aclaraciones sobre la definición del dandismo. Podemos empezar por decir que existe una opinión bastante generalizada que entiende que el dandi es una figura representativa de una moda en el vestir o un perfume. Al hacer un repaso a algunos diccionarios clásicos, se comprueba como, en buena medida, no suelen profundizar en la esencia del término o destacan rasgos externos[3]. Pero, a poco que intentemos comprender el fenómeno, vemos que el dandismo fue una actitud profunda de gran trascendencia a lo largo del siglo XIX, especialmente en Inglaterra y Francia. Hay todo un componente de rebeldía, insatisfacción y descontento que caracteriza al prototipo social y a seres tan inconformistas como Byron, Brummell, Wilde, Barbey d'Aurevilly o Baudelaire, por citar sólo algunos de los que han sido acreditados como dandis, o al marqués de Bradomín, si entramos en la ficción, y por ir acercándonos a nuestro terreno.

Así que se torna inexcusable repasar la bibliografía sobre la cuestión, en el intento de deshacer posibles equívocos. A Emilien Carassus se debe uno de los libros más reveladores al respecto, al que se hará aquí referencia varias veces[4]. Este autor sostiene que, aunque sólo sea por la escasa justicia que se ha hecho a los dandis, vale la pena recuperar las señas que indentificaron a muchos hombres reales y personajes de ficción que trazaron la historia del dandismo y que formaron

2 El estudio de cada una de estas tradiciones y de las conexiones que guardan entre sí lo he llevado a cabo en mi tesis doctoral defendida en la Universidad de Santiago de Compostela con el título *La construcción del personaje en la obra de Valle-Inclán. El Marqués de Bradomín,* y publicada en microficha, nº 497, por el Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

3 El diccionario de la Real Academia Española define así: "Dandi (del inglés dandy): Hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono". *Diccionario de la lengua española* (tomo 1), Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vigésima primera edición, p. 660.
El de María Moliner sólo lo define con el sinónimo "petimetre", y más adelante dice de éste que es "persona joven, excesivamente atildada o arreglada con afectación, o demasiado preocupada por seguir la moda". *Diccionario de uso del español,* Madrid, Gredos, 1984, reimpresión, pp. 855 (tomo 1) y 724 (tomo 2) respectivamente.

4 Emilien Carassus, *Le mythe du dandy,* París, Librairie Armand Colin, 1971. Se trata de un trabajo general y en profundidad, que tiene en cuenta la bibliografía anterior y la revisa; a su vez, es fuente de consulta recurrente en obras posteriores.

parte importante del panorama cultural reciente. Y, sobre todo, nos alerta contra la idea de buscar dandis en estado puro, que se ajusten al retrato ideal que Barbey trazó de George Brummell (pp. 17-18). Por tanto, opta por abordar una serie de asuntos con un criterio abierto y recordando algo muy elemental: que el mito se levanta sobre la actuación de hombres concretos, de personajes concretos, cada uno de los cuales es diferente, único e inconfundible (p. 19). Esta perspectiva resulta ser especialmente atrayente para llevar adelante un trabajo como el presente, puesto que el dandismo de las *Sonatas* convive con otras tradiciones y se nutre de ellas, si bien está claro que ha de conservar unos rasgos determinados que permitan identificarlo.

Pero el punto de partida será la bibliografía primaria en torno al tema, que nos lleva a mirar hacia los ensayos fundacionales de Barbey y Baudelaire, para poder comprobar la autenticidad del dandismo de las subtituladas *Memorias del Marqués de Bradomín.*

1. EL INFLUJO DE BARBEY D'AUREVILLY Y DE BAUDELAIRE

Se sabe, por testimonios de varios autores, de la admiración que Valle-Inclán sintió por los más célebres dandis de la vida europea, al menos en sus comienzos literarios. Así lo dejó dicho su contemporáneo Ricardo Fuente[5], al hablar del desprecio del escritor por la política y por la prosa periodística:

> "Contribuye mucho á esta manera de ser de Valle-Inclán, su exagerada admiración por el dandysmo. Si fuese rico, sería dandy.
>
> Está enamorado de Brummell, d'Orsay y Lauzun; lee cuanto puede hallar á mano acerca de estos tres elegantes á quienes llama genios, y la distinción le parece ideal de una vida.
>
> Ser raro, reservado, frío, indiferente; pensar de diverso modo que la multitud y no confundirse jamás con ella; saber desdeñar y tener como norma de conducta el lema: originalidad, impertinencia y audacia, eso es para Valle *muy Brummell,* muy aristocrático y muy artístico". (p. 192)

Mariano Tudela incluso concreta que Valle conoce el dandismo a través de Baudelaire[6]:

> "Paseando con Sawa, o charlando en los cafés, Valle-Inclán pontifica sobre dandysmo, que él conoce por la versión baudelariana y que siente, por su formación, en lo más hondo de su ser [...]

5 Ricardo Fuente, "Un escritor mundano", *De un periodista,* Madrid, Romero Impresor, 1897, pp. 186-203.

6 Mariano Tudela, *Valle-Inclán. Vida y milagros,* Madrid, Vassallo de Mumbert, 1972. Como no aporta otros datos, es posible que se trate de una conclusión personal o bien de una noticia difundida oralmente desde la época del autor.

> Porque Valle-Inclán entiende su dandysmo un poco a la española, ligado, en cierta manera y con las lógicas diferencias, a nuestra mejor y más tradicional hidalguía segundona.
>
> Para Valle-Inclán, como para Baudelaire, y al revés que para Brummell, se puede ser un dandy con un frac raído y deshilachado. En general la idea no choca con el tradicional dandysmo de la mejor manera inglesa, puesto que ya sabemos que se parte del supuesto definitorio de una manera de ser". (pp. 114-115)

Es probable que tanto los textos de Barbey como de Baudelaire fuesen conocidos directamente por don Ramón. Al menos, Franco Meregalli ha dado a saber que la revista *La España Moderna* publicó, traducidas al español, varias obras de Barbey d´Aurevilly entre 1890 y 1893[7]: "Un precursor de los dandys", centrada en la vida del dandi francés Lauzun, por el que parece que también se interesó Valle, y "El dandismo y Jorge Brummell" (la versión original de ambas es de 1844)[8]. Igualmente, salió en la citada revista, en 1893, "La cortina carmesí", novela corta incluida en su edición francesa en *Les diaboliques* (publicada en 1874), obra en la que Barbey creó un dandi de ficción, el vizconde de Brassard, que influyó en la elaboración de diversos pasajes de *Sonata de otoño*. Además, pudo estar al tanto de las ideas de Baudelaire sobre el dandismo y la modernidad expuestas en el ensayo sobre su amigo el pintor Constantin Guys (de 1863), traducido como "El pintor de la vida moderna"[9], en el que pone a éste como ejemplo del artista moderno, porque sabe extraer lo eterno de lo transitorio, por su originalidad y por su poder evocador al retratar la vida moderna; y llega a indentificarlo con un dandi, pues esta palabra "implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo" (p. 88), aunque cree que la pasión por ver y sentir de C. G. (como él escribe) se desvincula del dandismo.

Hay que tener presente que la literatura esteticista de esa época, especialmente francesa, tenía una amplia representación en la Biblioteca Muruáis, donde se había iniciado la formación intelectual del joven Ramón. Al consultar el catálogo de sus obras realizado por Jean Marie Lavaud, se observan muchas de las que pudieron repercutir en su literatura modernista o en su concepción del dandismo[10].

---

7 Franco Meregalli, *Studi su Ramón del Valle-Inclán,* Venecia, Librería Universitaria, 1958, p.11.

8 Se citará el ensayo de Barbey sobre Brummell por esta edición: "El dandismo y Jorge Brummell" (I-IX), en *La España Moderna,* año IV, 15 de enero de 1892, t. XXXVII (pp. 97-115) y su continuación (X-XII), año IV, 15 de febrero de 1892, t. XXXVIII (pp. 97-122).

9 El ensayo de Baudelaire será citado por el volumen titulado *El dandismo,* Barcelona, Anagrama, 1974, con prólogo de Salvador Clotas y traducción de Joan Giner. En este libro, se recogen también los ensayos de Barbey sobre el dandismo y un texto de Balzac, "Tratado de la vida elegante", que data en su versión original de 1830.

10 Jean Marie Lavaud, *Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (de Jesús Muruáis hacia Valle-Inclán), Estudios de información,* Madrid, octubre-diciembre, 1972, nº 24, pp. 257-401. Por ejemplo, encontramos las obras de Barbey d´Aurevilly (p. 294), Gautier (p. 313), Huysmans (*À*

Los ensayos de Barbey y Baudelaire están en la base del trabajo citado de Hans Hinterhäuser sobre "La rebelión de los dandies" de Fin de Siglo, porque afirma que han sido los que han consolidado ese tipo humano, frente a muchas otras formas de heterodoxia social (p. 73). En él, dedica un espacio al marqués de Bradomín al lado de otros personajes que interpreta como dandis de la novela finisecular: el duque Jean Floressas des Esseintes, que protagoniza *À rebours* (1884), de Huysmans; Dorian Gray y Lord Henry, de *The picture of Dorian Gray* (1891), de Wilde; y Andrea Sperelli, de *Il piacere* (1889), de d'Annunzio. También existe un estudio importante de Verity Smith centrado en el dandismo de las *Sonatas* que parte de esos dos textos primordiales para el análisis[11]. Y Luis Antonio de Villena ha realizado un ensayo sobre el dandismo en el que de nuevo retoma a los autores citados como teóricos del tema y destaca el componente de rebeldía que caracteriza al mito desde el comienzo de su andadura[12].

A este propósito, cabe advertir que la literatura española no ha sido muy pródiga en dandis famosos pero tampoco en estudios que nos muestren el estado real de la cuestión; con todo, el personaje del marqués de Bradomín es un exponente muy representativo, y por eso merece esta atención. Ese tipo social responde a un contexto histórico, cultural y económico que se dio sobre todo en Inglaterra o en Francia. Hans Hinterhäuser ha señalado que "En la Península, la reacción al aburguesamiento y provincianismo de la época de la Restauración tendió más bien hacia la actitud bohemia o el consciente desaliño antiburgués", a la vez que hubo una considerable "cosecha de dandies" en América Latina (p. 86). Esa relevancia de la bohemia española ha sido investigada por Manuel Aznar, que se acerca a ella en su relación con el Modernismo[13]. En ambos casos, dandismo y bohemia, se trataba de distintas posturas que tenían en común una actitud de protesta social y que se hallaban vinculadas a una nueva concepción del arte.

2. LA REBELDÍA SOCIAL DEL DANDI

Es necesario entender al dandi como fruto de una época, a la cual pretende superar y oponerse. De hecho, tanto Barbey como Baudelaire han comenzado por ahí. Según el primero:

rebours, p. 321), Oscar Wilde (*Le portrait de Dorian Gray,* p. 356), etc. Aunque no figuran los ensayos de Baudelaire, Valle conocía, al menos, su poesía, pues alude a ella en su artículo "Modernismo", de 1902.

11 Verity Smith, "Dandy elements in the Marqués de Bradomín", *Hispanic Review,* XXXII, 1964, pp. 340-350. La presente comunicación tiene en cuenta el trabajo fundamental de Verity Smith, desarrolla aspectos allí planteados, pretende presentar otros y ofrecer una perspectiva que se centra en la convivencia del dandismo con otras tradiciones culturales.

12 Luis Antonio de Villena, *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo,* Barcelona, Tusquets, 1983.

13 Manuel Aznar, "Modernismo y bohemia", en *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo),* eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, nº 146, 1993, pp. 51-88.

> "Es una manera de ser compuesta totalmente de matices, como siempre acaece con las sociedades muy viejas y muy civilizadas, donde llega a ser tan rara la comedia y donde las conveniencias a duras penas triunfan del hastío". (p. 102, cap. V)

El dandismo se presenta así como una actitud que responde a una etapa dominada por las convenciones sociales y el hastío hacia las mismas. De manera parecida, se pronuncia Baudelaire, que añade otros datos de interés:

> "El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en que la democracia no es todavía omnipotente, que es también cuando la aristocracia se muestra parcialmente indecisa y envilecida. En la confusión de tales épocas, ciertos hombres desclasados, asqueados, desocupados, pero todos ellos ricos en fuerza nativa, suelen concebir el proyecto de fundar una especie de nueva aristocracia". (pp. 109-110)

En un contexto similar, nace el protagonista de las *Sonatas,* ya que asiste a la caída de la sociedad tradicional, sustituida por un sistema liberal burgués que no comparte. A su vez, nos dice Barbey que lo característico del dandismo es que "se burla de la regla, y sin embargo, la respeta todavía. Padece bajo su imperio, y se venga de ella en medio de su sumisión" (p. 103, cap. V). Y se constata idéntica paradoja en el dandi de las primeras *Sonatas,* en tanto que su rebeldía no pretende, en principio, echar abajo un sistema social. El dandi no es visto por la sociedad como un peligro, pues no llega a la ruptura externa o a la revolución; según Carassus, ésta supondría una acción colectiva o de masas que le repugna (p. 117).

Camus, que escribió un ensayo sobre la rebeldía metafísica del dandi, considera que ésta es un episodio de la rebelión romántica, y la define en términos que se pueden aplicar a las *Sonatas*[14]*:*

> "Sin duda, estas obras son también un desafío a la sociedad de la época. Pero, en su fuente viva, el romanticismo desafía ante todo a la ley moral y divina. He aquí por qué su imagen más original no es el revolucionario, sino, lógicamente, el dandy". (p. 64)

Un caso distinto es el de *Sonata de invierno,* donde es verdad que hay una protesta concreta y una toma de partido de carácter político del marqués de Bradomín, pero también lo es que incluso ahí adopta una postura escéptica; y hay que aclarar que en otras obras publicadas posteriormente se afianza su compromiso sin dejar por ello de ser un dandi. El compromiso del protagonista con respecto al carlismo en la última de las *Sonatas* enfatiza aún más su reacción de orgulloso aislamiento, muy típica del dandi[15], dado que suele subrayar la distancia que

14 Albert Camus, *El hombre rebelde,* Madrid, Alianza editorial, 1982, pp. 61-68. La edición original francesa es de 1951.

15 Sin embargo, Gaspar Gómez de la Serna, al constatar otros rasgos culturales que conviven con el dandismo, cree que Bradomín es un dandi que se queda en la superficie, pues éste no debería

hay entre él y la mayoría de los carlistas, sobre todo los curas radicales. Se puede confirmar sin mucho riesgo la lealtad del protagonista a los reyes y a la causa tradicionalista, de la misma manera que no se oculta su escaso entusiasmo frente a la posibilidad de que ésta triunfe y se contamine con el poder al concretarse políticamente sus principios, en un conocido pasaje de *Sonata de invierno* (1905)[16]:

> "-Fray Ambrosio, estoy por decir que me alegro de que no triunfe la Causa [...]
>
> Y era verdad. Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aún en los tiempos de guerra me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional". (pp. 226-227)

Para el tema del carlismo y el tradicionalismo en la vida y obra del autor, hay que remitir al estudio de conjunto de Margarita Santos[17], que ha comentado las relaciones entre el carlismo y las tendencias artísticas del Modernismo, y subraya que la posición estética no excluye la ideológica (pp. 100-101).

Tanto el tradicionalismo como el dandismo son propuestas minoritarias de rechazo frente al liberalismo burgués o la aristocracia degradada por la adulación y los privilegios. Por eso, muchas declaraciones del personaje se asocian con el espíritu decadente, que admira la belleza estética de las obras abocadas al fracaso o al imposible. Carassus, después de recorrer el trayecto de muchos dandis, concluye que o bien son apolíticos o miran hacia un pasado idealizado y buscan la regresión aristocrática (p. 78)[18].

Pero esa rebeldía no sólo se limita a lo político, sino que afecta a todos los ámbitos de la vida, y conecta con las otras corrientes culturales citadas antes, como el quijotismo, al cual se hacen diversas referencias en *Sonata de invierno,* sobre todo por lo que tiene de añoranza de una edad dorada situada en el pasado (p.

tener creencias o compromisos con la socidad de su tiempo, y opina que el personaje no vive de acuerdo con los principios que predica, como el de la bagatela o la indiferencia. "Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy", *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 199-200, 1966, pp. 148-174.

16 Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de invierno.Memorias del Marqués de Bradomín,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905. Las obras del autor se citarán siempre por la primera edición.

17 Margarita Santos, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910),* Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder, 1993.

18 En una línea similar, Villena compara la situación de Valle con la de Barbey, que fue un dandi, y ve que la defensa del tradicionalismo y del carlismo de Valle es paralela a la que Barbey hizo de los "chouanes", caballeros e hidalgos que lucharon contra los republicanos en Francia. Según éste, la tradición es una de las formas de su dandismo, que consiste en "una actitud disidente y rebelde, contra la norma social, contra el lado peor y gregario que conlleva —mal entendida— la palabra democracia". (p. 33 de su ensayo).

165) o de la tradición caballeresca (pp. 69-70), y de lucha utópica del personaje frente a la sociedad en que vive. También se acerca a ciertas ideas de aspecto nietzscheano, por ejemplo, en *Sonata de estío* (1903), cuando el protagonista evoca a cierto tipo de hombres singulares (pp. 130-133)[19] y manifiesta su espíritu vitalista; o en *Sonata de invierno,* por proclamar la importancia de la ficción y la leyenda para la vida, como se verá más adelante, y, en fin, por un alejamiento de los valores de la sociedad burguesa[20].

A su vez, enlaza con el decadentismo y el donjuanismo en muchos otros campos, y uno de no poca importancia es el amoroso, que se prestaba especialmente para provocar una actitud subversiva[21]. Ya en el ensayo de Baudelaire aparece contemplado el amor en relación con el dandismo como algo distinguido y ajeno al cumplimiento del deber conyugal, de la procreación o de la utilidad: "Si hablo del amor a propósito del dandismo es porque el amor constituye la ocupación natural de los ociosos; pero el dandy no concibe el amor como un objetivo especial" (p. 108). El carácter esporádico de lo amoroso es reseñado por Hinterhäuser para incidir en lo peculiar del dandi valleinclaniano (p. 85); refiriéndose a Brummell, encuentra lógico que éste rechazase cualquier forma de compromiso ligada a los sentimientos: "era muy consciente de los peligros sociales del "donjuanismo" y obraba en consecuencia" (p. 68). Incluso se deja ver un desdén misógino hacia la mujer, corroborado por el propio Baudelaire, que le dedicó en su ensayo palabras nada elogiosas (pp. 111-112), o por Barbey, que dice que las mujeres también detestan al dandi, pero no pueden evitar rendirse ante él (p. 107, cap. XI), debido a su atractivo, incluso cuando no pretende seducir y permanece lejano. Ese talante se muestra explícitamente por momentos en las *Memorias* de Bradomín, como en *Sonata de primavera* (1904): "Siempre creí que la bondad de las mujeres es todavía más efímera que su hermosura" (p. 31)[22], y ha sido actitud propia de muchos dandis[23].

---

19 Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín,* Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

20 Para este tema es fundamental el trabajo de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España,* Madrid, Gredos, 1967, pp. 213-227.

21 Son muchos los estudios que han tratado estas cuestiones. Podemos citar, a modo de ejemplo, algunos de ellos:
Lily Litvak, *Erotismo Fin de Siglo,* Barcelona, Bosch, 1979, pp. 81-156.
Alonso Zamora Vicente, *Las Sonatas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1983 (segunda edición ampliada), pp. 25-31.
Eliane Lavaud, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915),* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa,1991 (versión ampliada y revisada de la edición francesa de 1980), pp. 327-339.

22 Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de primavera. Memorias del Marqués de Bradomín,* Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1904.

23 Pensemos en *El cuadro de Dorian Gray,* de Wilde, y en la actitud de lord Henry hacia el matrimonio o el amor (pp. 89-90, 293-294), o en los discursos que le lanza a Dorian sobre las mujeres

Según Villena, lo que le interesa del amor al dandi no es seducir, como a don Juan, sino todo lo que tiene que ver con el riesgo, lo extraño, lo distinguido, lo que implica un acto de rebeldía, lo que va ligado por la sociedad al mal, entendiendo el mal como oposición a la norma (pp. 23-24). En eso, entronca con toda la tradición decadente, que vemos asumida en las *Sonatas* sólo en un cierto grado, puesto que no suelen traspasar determinados límites de transgresión en cuanto a los hechos: en *Sonata de primavera,* Bradomín intenta seducir a una joven María Rosario que pronto tomará los hábitos (pp. 69-71); en *Sonata de invierno,* parece cortejar a su propia hija desconocida (pp. 198-202) o propugna llegar a un alegre apocalipsis final renunciando a dar la vida (pp. 119-120); en *Sonata de otoño* (1902)[24], mantiene una intensa relación amorosa con Concha, una mujer casada; y en *Sonata de estío,* contempla impasible el incesto de la Niña Chole (pp. 179-183) o exalta una homosexualidad que no puede disfrutar (pp. 144-146). Pero si gran parte del atractivo de este dandi nace de su arrogancia, eso no es incompatible con su papel de seductor como don Juan, y de hecho varios autores proyectaron su dandismo literario a través de don Juan, como ha anotado el mismo Villena (pp. 26-27)[25]; si sucede esto, es porque son diversos los puntos que unen a ambos mitos, como la provocación, el desdén o su rebeldía, ya citados por Carassus (p. 162).

3. IMPASIBILIDAD, DISTANCIAMIENTO E IRONÍA

Entre los rasgos que mejor definen la manera de ser del dandi se encuentran su imperturbabilidad e indiferencia. Según Barbey, "quieren provocar siempre la sorpresa conservando su impasibilidad" (p. 108, cap. VIII); pero esa situación es difícil de sobrellevar porque supone un desafío constante a los avatares de la vida misma, lo que provoca un sufrimiento interior nunca comunicado: "Esos estoicos de los salones embeben en su máscara la sangre que les corre, y siguen enmascarados" (p. 110, cap. XI). En lo mismo, coincide Baudelaire: "un dandy puede ser un hombre escéptico, puede ser un hombre que sufre, pero hasta en este último caso sonreirá, como hacía el lacedemonio ante las mordeduras del zorro" (p. 108). Así pues, de ningún modo es invulnerable ni carece de sentimientos, sino que los protege y ampara bajo una máscara de elegante frialdad. Es más, el dandi es aquél que alberga, y oculta, un fuego interior, y a menudo es víctima silenciosa de sus

y la fidelidad (pp. 143-145, 204). Se maneja la edición y traducción al español de Manuel Francisco Míguez, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1992.

24 Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín,* Madrid, Imprenta de Ambrosio Pérez y Compañía, 1902.

25 El don Juan del poema de Baudelaire "Don Juan en los infiernos" permanece impasible como un dandi cuando viaja en la barca de Caronte: "mas el héroe, calmo, apoyado en su estoque,/ contemplaba la estela sin dignarse a ver nada" (p. 127), en *Las flores del mal,* Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1991. Edición de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, y traducción de éste último. La versión original francesa es de 1857.

dudas o de su propia inseguridad; por eso, observa Carassus que la suya no es una apariencia falsa ni una disimulación hipócrita (p. 61). Para conseguir esa apariencia, pone en práctica una serie de estrategias, como la ironía, el humor, el orgullo, la arrogancia o la vanidad, que Barbey fue identificando en la biografía de Brummell. En su mayoría, hay ocasión de constatarlas una y otra vez en la trayectoria del protagonista de las *Sonatas,* ante la política, el amor, la religión y todo lo que está sujeto a unas convenciones sociales y morales.

En *Sonata de primavera,* después de acosar a María Rosario y de ser humillado por la madre de ésta, la princesa Gaetani, Bradomín alardea de su orgullo para ocultar el dolor:

> "Yo comprendía que la noble señora buscaba herirme con su desdén, y un poco indeciso, me detuve en medio de la estancia. Mi orgullo levantábase en ráfagas, pero sobre los labios temblorosos estaba la sonrisa. Supe dominar mi despecho y me acerqué galante y familiar [...]
>
> Después, meditando á solas si debía abandonar el Palacio Gaetani, resolví quedarme. Quería mostrar á la Princesa, que cuando suelen otros desesperarse, yo sabía sonreir, y que donde otros son humillados, yo era triunfador. ¡El orgullo ha sido siempre mi mayor virtud!". (pp. 130 y 133)

Es el orgullo lo que le impide concebir la derrota como tal y le hace mostrar un humor doliente cuando pierde el brazo a raíz de una emboscada alfonsista en *Sonata de invierno:*

> "Leí en sus ojos la sentencia, y sólo pensé en la actitud que á lo adelante debía adoptar con las mujeres para hacer poética mi manquedad [...]
>
> Yo seguía con los ojos aquellos preparativos, y experimentaba un goce amargo y cruel, dominando el femenil sentimiento de compasión que nacía en mí ante la propia desgracia. El orgullo, mi gran virtud, me sostenía. No exhalé ni una queja [...]
>
> Cerré los ojos, para ocultar dos lágrimas que acudían á ellos". (pp. 165, 167 y 168)

Con ironía, en *Sonata de otoño,* responde al temor de Concha por el escándalo que provocará su adulterio (p. 138) o justifica su experiencia amorosa con su prima Isabel cuando aún está cerca el cadáver de Concha; ella piensa que el marqués ha entrado en su cuarto para seducirla, y, en lugar de desmentir el equívoco, él apela a la historia de los santos vencidos por las tentaciones o al deber de cortesía para con las damas, deber que obliga a todo dandi: "¡Hubiera sido tan doloroso y tan poco galante desmentirla!" (p. 168). Son muchos los ejemplos, así que valga con mencionar además la actitud irónica que adopta con María Rosario cuando le habla de Casanova como su padre espiritual en *Sonata de primavera* (p. 144) o la mezcla de ironía y despecho con que se dirige a Carlos VII cuando éste ofende su dignidad en *Sonata de invierno:*

"- Oye, dinos el soneto que has compuesto á mi primo Alfonso: súbete á esa silla.

Los cortesanos rieron: Yo quedé un momento mirándolos á todos, y luego hablé, inclinándome ante el Rey:

- Señor, para juglar nací muy alto.

Don Carlos al pronto dudó: luego, decidiéndose, vino hacia mí sonriente y me abrazó.

Bradomín, no he querido ofenderte: debes comprenderlo.

- Señor, lo comprendo, pero temí que otros no lo comprendiesen". (p. 115)

Barbey habló del espíritu satírico e irónico de Brummell, que, incluso con sus silencios, descubría el lado ridículo de cualquiera, de modo que todos temían caer atrapados en su ingenio (p. 102, cap. X).

Estos rasgos tienen un interés añadido porque, en el caso que nos ocupa, se hallan en relación directa con la técnica autobiográfica elegida por Valle-Inclán, solidaria aquí del distanciamiento artístico, tan afanosamente buscado por él a lo largo de su producción. Igual que Bradomín como personaje que representa el papel de dandi evita las emociones o la sumisión, también como narrador cuenta su vida a distancia interponiendo una mirada escéptica, burlona e irónica sobre sí mismo y sobre los demás[26].

4. EL DANDI COMO PERSONAJE

Debido a su posición estética ante la vida y su distanciamiento, el dandi vive él mismo como si fuese un personaje, distinguido y original. Barbey llega a decir que "Para los dandies, como para las mujeres, parecer es ser" (p. 110, cap. XI).

Su continua pose es una forma más de rebeldía de cara a la sociedad, a la que necesita para ejercer el arte de la provocación. El marqués de Bradomín, incluso más allá de las *Sonatas,* está siempre buscando una actitud que oponer frente a los que le rodean o ante el lector, y no duda en mentir o fingir para mantenerlos convenientemente escandalizados. Por eso, inventa una historia sobre su conversión religiosa ante los clérigos de *Sonata de invierno* (pp. 28-30), finge ser esposo de la Niña Chole en un convento de Comendadoras Santiaguistas en *Sonata de estío* (pp. 88-89), adopta gestos románticos que llevan al lector a dudar de la sinceridad de sus sentimientos y a él le hacen reír en la vejez en *Sonata de primave-*

26 Las marcas que definen la ironía literaria en general han sido interpretadas por Wayne Booth, que ha demostrado, a su vez, como la ironía y el humor son caminos que ayudan a tomar una actitud distanciada. *Retórica de la ironía,* Madrid, Taurus, 1989.

ra (p. 99), o simula una escena dramática ante su hija Maximina para atraer sus sentimientos en *Sonata de invierno:*

> "Y me cubrí los ojos con la mano, en una actitud trágica. Así permanecí mucho tiempo esperando que la niña me interrogase, pero como la niña permanecía muda me decidí á ser el primero en romper aquel largo silencio". (pp. 182-183)

Hasta tal extremo asume la representación y el desdoblamiento que él mismo llega a sorprenderse de lo convincente de sus actos o palabras cuando procura atraer a María Rosario en *Sonata de primavera:* "Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción" (p. 177).

Camus se refirió a esta situación explicando que el dandi, en su vida, se niega a sí mismo como persona para ser personaje, y ésa es su esencia pues siempre representa un papel (pp. 65-66). Y por decirlo con palabras de Baudelaire en otro de sus ensayos, "Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir" (p. 630)[27].

Desde aquí, puede entenderse la teatralidad del protagonista de las *Sonatas.* El dandismo le daba a Valle-Inclán el material adecuado para replantear el tema de la naturaleza y el arte, tan en boga en la literatura esteticista finisecular. La tarea del autor que quiere crear un personaje autónomo que narre su vida de ficción encontraba su paralelo en el dandi, que busca crear un personaje de sí mismo; en ambos casos, se adopta una postura de ocultación de la personalidad. Por eso, de nuevo la forma autobiográfica se tornaba una de las más efectivas para plasmar ese proceso de alteridad, en la medida en que el protagonista se desdobla y retoma en la vejez su pasado, fijándose en lo que allí había de fingimiento. Esa indagación no sólo fue propiciada por escribir unas "memorias", sino porque el protagonista y narrador es un dandi. Lo relacionado con la noción de autobiografía o memorias está investigado por Darío Villanueva, que, al aproximarse a las *Sonatas* a la luz de la literatura del yo, ha visto como fundamentales los rasgos que inciden en el carácter doblemente ficticio de estas obras y la pose teatral del personaje (pp. 250-253)[28].

27 Charles Baudelaire, "Mon coeur mis à nu", *Oeuvres complètes,* París, Du Seuil, 1968, pp. 622-643.

28 Darío Villanueva, "Las Sonatas desde la teoría de la literatura del yo", *Valle-Inclán y su obra,* Actas del primer Congreso internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992), eds. Manuel Aznar y Juan Rodríguez, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, pp. 241-256.

5. LA ACTITUD ESTÉTICA DEL DANDISMO

El dandi, siempre pendiente de sí mismo, hace de su existencia y actuación en el mundo una obra de arte. Carassus opina que, puesto que se construye sobre la apariencia, su labor ética tiene evidentes repercusiones estéticas (p. 139). Ya Barbey, en el ensayo sobre Brummell, comenta el cuidado que éste ponía en su aspecto externo, habla de la elegancia entendida como manera de ser e interpreta su vida como la de un artista entregado a un arte muy especial: "Ese arte era su vida misma" (p. 101, cap. 10).

Tal actitud se desarrolla en el mismo ambiente que las teorías esteticistas del Fin de Siglo pasado y algo anteriores (decadentismo, simbolismo, modernismo, etc), promocionadas por Wilde, Baudelaire o Valle-Inclán, que llevaron, al menos en alguna etapa, una existencia de dandismo o bohemia distinguida. Ricardo Fuente definía así el arte de Valle en su primera época:

> "Lo bello inútil: ése es su ideal". (p. 193)
>
> "Si lo más esencial en la vida es el arte, lo más esencial en el arte es la forma.
>
> Sobre estas dos afirmaciones levanta Valle-Inclán todo el edificio de su estética". (p. 194)

En esa dirección, van las teorías de Bradomín cuando, en *Sonata de invierno,* defiende, ante un religioso, la mentira consoladora y la leyenda, frente a la Historia y la verdad (asociadas éstas a un discurso moralizante y grave), sin dejar por ello de denunciar los problemas sociales:

> "Yo callé compadecido de aquel pobre fraile que prefería la historia á la leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!". (pp. 38-39)

Eran muchas las vías concretas de penetración de esta fórmula de rebeldía estética: *La gaya ciencia* de Nietzsche[29], diversas obras de Wilde, etc. En esta novela de Valle, es además una manera vital y sarcástica del personaje de reaccionar frente al catastrofismo y la grisura literaria, política y social de su tiempo, que es el del declinar de la última guerra carlista, hacia 1875 o 1876, pero que puede ser, de igual manera, reflejo de la decadencia y de la crisis finisecular (p. 39), en la que

29 Sobre esta cuestión concreta, puede consultarse a Vicente Cervera, "*La gaya ciencia* de Nietzsche en el origen del modernismo literario", *Suplementos Anthropos,* nº 32, 1992, pp. 27-36.

se inscribe la publicación de la obra. Semejante propósito tiene la reivindicación que emite Xavier de Bradomín de la risa y la bagatela frente a un prelado que lo alecciona sobre las ventajas de escribir unas "confesiones" sinceras, como las de San Agustín (p. 246). A tan "edificante" consejo se opone la respuesta provocadora y divertida del dandi, que renuncia a toda confesión "sincera" de sus sentimientos más íntimos y a los discursos didácticos:

> "- Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir: Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela!. Para mí haber aprendido á sonreir, es la mayor conquista de la Humanidad." (p. 247).

Carassus dedica un capítulo de su libro a indagar el triunfo de la nada en la vida del dandi, ya que para éste no hay cosa más importante que la que no sirve para nada. De nuevo por ese camino, se muestra su voluntad de protesta al considerar de interés todo aquello que entiende que la sociedad burguesa relega o menosprecia, como es el progreso ético o artístico, y, por el contrario, al desdeñar ciertos principios morales que aquélla defiende o el trabajo regido por la ley exclusiva de la utilidad y la productividad (p. 77).

La correspondencia entre dandismo y bagatela viene avalada por un artículo de Noël Valis[30], que sugiere la posibilidad de que Valle la encontrase antes en una obra de Disraeli, cuya vida ha sido puesta como otro ejemplo de dandismo. De todos modos, cree que, bajo la máscara de indiferencia y optimismo del protagonista de las *Sonatas,* late su amargura frente a la política y a gran parte de la sociedad española.

Esta tetralogía está en la línea de *El cuadro de Dorian Gray,* de Wilde, en cuyo prefacio se dice que "El artista es el creador de cosas bellas", "No existe eso que se llama un arte moral o inmoral" (p. 81) y "Todo arte es bastante inútil" (p. 83); la voz del dandi lord Henry se pronuncia en estos mismos términos (p. 337) o bien expone otros motivos similares presentes después en la obra valleinclaniana:

> "- La humanidad se toma a sí misma demasiado en serio. Es el pecado original del mundo. Si el hombre de las cavernas hubiera sabido reír, la Historia habría sido diferente". (p. 134)

Al tomar la palabra el narrador, alude a la fascinación de Dorian por la belleza, la moda, el artificio y el dandismo, del que afirma que "a su modo, es un intento de establecer la absoluta modernidad de la belleza" (p. 236). Las mismas ideas sobre la defensa de la mentira y la ficción, el artificio y el hedonismo son expuestas por Vivian en su ensayo "La decadencia de la mentira (Observaciones)"[31].

30 Noël Valis, "Valle-Inclán, Disraeli and the phrase ¡Viva la bagatela!", *Romance Notes,* 25, nº 2, 1984, pp. 132-136. Se trata de una de las últimas aportaciones sobre la tan debatida y sugerente bagatela.

31 En inglés, "The decay of lying, an observation" fue publicado en 1889. El ensayo citado está traducido al español por Julio Gómez de la Serna, "La decadencia de la mentira (Observaciones)", en *Ensayos y artículos,* Barcelona, Orbis, 1986, pp. 101-142.

También des Esseintes, protagonista de *A contrapelo,* de Huysmans, opta por una vida consagrada al arte, con la particularidad de que se aísla de la burguesía y de la aristocracia, incomprensivas con el ideal de belleza (pp. 359, 363-364). Y, en sus gustos, se siente muy atraído por la obra de Baudelaire porque, con un estilo "vigoroso y sólido", se arriesgó a descender a las profundidades del alma humana (pp. 276-279)[32].

Baudelaire fue uno de los que llevó más lejos algunas de estas cuestiones, al reflexionar sobre la dualidad entre naturaleza y arte, realidad y ficción. En el ensayo citado, hay una parte en que realiza un claro elogio del "maquillaje" y lo artificial (pp. 113-116), pero, cuando se detiene en la elegancia del dandi, considera que ésta sólo se consigue con una "absoluta simplicidad", que es "el mejor modo de distinguirse" (p. 108), y en eso denota también su modernidad. Así lo dijo en otro de sus ensayos, refiriéndose al dandismo tal como fue analizado por Barbey: "est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles" (p. 260)[33]. Desde sus declaraciones, hay que conectar con más nitidez el dandismo con una definición del arte. Esa asociación la ponen de relieve algunos trabajos sobre sus ideas estéticas, como el de Juan Herrero, que ve en él el poeta de la modernidad[34]:

> "Baudelaire (desde una actitud distanciada y defensiva de estudiado dandismo, que le permite protegerse de la mediocridad y la vulgaridad ambiental) persigue un ideal estético exigente que le convierte en un poeta maldito e incomprendido". (pp. 37-38)

Según la visión que Sartre nos ha dejado de Baudelaire, en realidad, su dandismo "es como una reacción personal al problema de la situación social del escritor" (p. 90), porque éste, al hacer su obra en el seno de una sociedad burguesa, abdica, en cierto modo, de su independencia y de su superioridad, y realiza una labor que puede considerarse útil, la de crear (pp. 91-96)[35]; así que el dandismo se convertía en una alternativa a su dilema interior.

En esa faceta, ahonda uno de los estudios generales más importantes sobre la modernidad, el de Matei Calinescu, que deduce que la estética de Baudelaire

32 Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo,* Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1984. Edición y traducción de Juan Herrero.

33 Baudelaire expone esta idea en su ensayo "Salón de 1846" cuando habla "De l´héroisme de la vie moderne", *Oeuvres complètes,* París, Seuil, 1968, pp. 259-261.

34 Juan Herrero, "Sobre las ideas estéticas de Baudelaire: el arte y la poesía de la "modernidad"", en *Suplementos Anthropos,* nº 32, 1992, pp. 37-45. Sobre este asunto escribe concretamente, Patrice Bollon, que incluso afirma que el mito del dandi está en la base de toda la concepción estética y moral de la obra de Baudelaire, en "La figure du dandy", *Magazine Litteraire,* nº 273, París, enero, 1990, pp. 42-44.

35 Jean Paul Sartre, *Baudelaire,* Madrid, Alianza Losada, 1994 (primera reimpresión en "El libro de bolsillo"). La edición francesa es de 1947.

parece atrapada en una contradicción; piensa que, a la vez que éste capta la belleza de los personajes de la gran ciudad y de la vida moderna, se siente alienado por la sociedad oficial, que anula la creatividad y la individualidad, cualidades peculiares del dandi; y esa situación lo mueve, incluso, a evocar el pasado con rebeldía, aunque a la vez está en contra de una tradición normativa (pp. 63-67)[36].

En cualquier caso, de estas interpretaciones y de la aproximación de Baudelaire al dandismo, se desprende que, lejos de adoptar una mera postura estética, tanto el artista como el dandi buscan lo bello además por una razón ética, y el arte lleva consigo el bien y la perfección, frente a lo natural (p. 114 del ensayo de Baudelaire). Igual que el escritor francés, Valle-Inclán, en su artículo "Modernismo" (1902)[37], mantiene que el arte moderno no puede ser reducido sin injusticia a algo formal, ya que su esencia reside en el poder evocador, subjetivo y novedoso, y en la riqueza al expresar las sensaciones humanas. Estos aspectos de la técnica creativa de Valle en relación con la de Baudelaire han sido analizados por Luis Iglesias precisamente para presentar el Modernismo "como la manifestación inicial en las letras españolas del espíritu moderno" (p. 42)[38].

Si se le ha dedicado un espacio amplio a estas obras y autores, sobre todo a Baudelaire, que ya era punto de arranque, ha sido porque esa convivencia entre dandismo y posición artística está emparentada con la de las *Sonatas,* y éstas, al ser observadas a la luz del contexto europeo, muestran mejor su alcance y modernidad. Aunque Valle-Inclán no teorizó sobre el tema, que se sepa, debió de encontrar entonces en el dandi uno de los mitos más atractivos para llevar a cabo su propuesta de rebeldía estética, sustentada en el Modernismo, al tiempo que proponía una rebeldía contra los valores morales y sociales de su época. El dandismo, distante, distinguido, rebelde y fingidor, halla correspondencia en la actitud y el arte que defiende y pone en práctica el personaje Xavier de Bradomín, pues es asimismo distante, aparentemente banal, enemigo de la moralización y de un cierto concepto de sinceridad, de lo útil, del realismo y de la tradición académica. No se pretende concluir diciendo si el dandismo ha sido o no decisivo en el destino literario del autor gallego, pero sí llamando la atención sobre el mito del dandi en su obra, para devolverle la trascendencia que tiene.

36 Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad,* Madrid, Tecnos, 1991, pp. 55-67.

37 Este artículo de Valle-Inclán y sus variantes posteriores se encuentran en la edición de Javier Serrano *Artículos completos y otras páginas olvidadas,* Madrid, Itsmo, 1987, pp. 203-209.

38 Luis Iglesias, "Valle-Inclán, el Modernismo y la Modernidad", *Valle-Inclán y su obra,* Actas del primer Congreso internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992), eds. Manuel Aznar y Juan Rodríguez, Barcelona, Cop d´Idees, Taller d´Investigacions valleinclanianes, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, pp. 37-50.

EL RITMO EN LA PROSA DE VALLE-INCLÁN: LAS *SONATAS*

Gabriel Iglesias Morales

1. EL RITMO

1.1. En el llamado "ritmo fisiológico" no hay creación. La circulación y la respiración se producen periódicamente sin duda por instinto económico. Ellos de por sí no son rítmicos ya que no hay más ritmo que el creado. El ritmo oído no está en las sensaciones[1], sino en la organización de las sensaciones en una estructura dinámica. Y esto ya no es un recibir, sino un crear; es actividad del espíritu y no receptividad de los sentidos.

Según Amado Alonso, en "La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán", el ritmo es de naturaleza emocional y hay que considerarlo ante todo en su productor. Pero el ritmo no es mera descarga y desagüe de la emoción; es estructura: 1º el artista comanda y somete a ley propia la sucesión de movimientos orgánicos provocados por el flujo de sus sentimientos; 2º los movimientos, tensiones, distensiones y todo otros género de sensaciones organizables, forman entonces una estructura con sus leyes propias de validez objetiva, son un objeto creado por el espíritu del artista, pero desde un punto independiente ya de él, de modo que la eficacia que tenga dependen exclusivamente de sus condiciones como objeto; 3º el oyente intuye aquello como objeto creado, esto es, que aquellos movimientos sucesivos constituyen una forma.

En el artículo de Amado Alonso, el primer análisis (Valle Inclán) le lleva a la conclusión de que el ritmo de la prosa reside en la reiteración de cadencias

1 SPANG, *Análisis métrico,* Pamplona, 1993.

(entonación); el segundo análisis (Guevara) no le permite extender las mismas conclusiones, y encuentra en él otra base para el ritmo de la prosa: el "ritmo de pensamiento", apoyado no en la entonación, sino en los paralelismos y antítesis. Intenta reducir el primer tipo a modalidad del segundo, pero debe encontrar artificiosa esta reducción, porque al final del artículo es escéptico y desanimado: cada autor requiere una explicación individual para su ritmo[2].

Paraíso del Leal piensa que "ritmo lingüístico" es el efecto producido por el retorno de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo, llamado "de pensamiento", basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes, y que está, además, muchas veces conexionado con el ritmo lingüístico.

Así pues, un elemento generalizador de todas estas definiciones nos dice que el ritmo implica siempre retorno. Y además, para que tenga valor estilístico, el contenido y el esquema rítmico de las palabras tienen que darse indisolublemente unidos. El ritmo sólo es estéticamente válido cuando acompaña a un registro auditivo el estado vivencial expresado por las palabras. En un conjunto de palabras, el ritmo debe concurrir con la expresión lingüística para crear el mismo efecto[3].

1.2. Toda obra de arte literaria es, antes que nada, un conjunto de sonidos de los cuales emana el significado. En la prosa suele ocurrir que el contenido semántico se impone y arrastra al esquema rítmico. Cuando ambos elementos concluyen para crear el mismo efecto, existe el ritmo: la palabra se carga con mayor fuerza conativa, nos invade más directamente[4].

Al igual que el concepto de "prosa" se puede desmenuzar en una pluralidad de prosas al acercarnos a él, el concepto de "ritmo" nos revela también su complejidad al encerrar en sí una serie de elementos rítmicos o "ritmos", en los cuales iremos profundizando uno a uno con respecto a la prosa proponiendo como base un texto de Valle Inclán de Sonata de otoño:

> Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y atraía. Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio. El jardín tenía

2 PARAISO DEL LEAL, *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, 1976.

3 CUEVAS, *La prosa métrica. Teoría*. Granada, 1972.

4 GILI GAYA, *Elementos de fonética general*. Madrid, 1978.

una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. ¡Los linajes del fundador, noble por todos sus abuelos! A la vista del Palacio, nuestras mulas fatigadas trotaron alegremente hasta detenerse en la puerta llamando con el casco. Un aldeano vestido de estameña que esperaba en el umbral, vino presuroso a tenerme el estribo. Salté a tierra, entregándole las riendas de mi mula. Con el alma cubierta de recuerdos, penetré bajo la oscura avenida de castaños cubierta de hojas secas. En el fondo distinguí el Palacio con todas las ventanas cerradas y los cristales iluminados por el sol. De pronto vi una sombra blanca pasar por detrás de las vidrieras, la vi detenerse y llevarse las dos manos a la frente. Después la ventana del centro se abría con lentitud y la sombra blanca me saludaba agitando sus brazos de fantasma. Fue un momento no más. Las ramas de los castaños se cruzaban y dejé de verla. Cuando salí de la avenida alcé los ojos nuevamente hacia el Palacio. Estaban cerradas todas las ventanas: ¡Aquella del centro también! Con el corazón palpitante penetré en el gran zaguán oscuro y silencioso. Mis pasos resonaron sobre las anchas losas. Sentados en escaños de roble, lustrosos por la usanza, esperaban los pagadores de un foral. En el fondo se distinguían los viejos arcones del trigo con la tapa alzada. Al verme entrar los colonos se levantaron, murmurando con respeto.

2. EL RITMO LINGÜÍSTICO DE LA PROSA

2.1. Constituye un tipo de ritmo subyacente en cualquier tipo de prosa, y es el que engloba su estructura fónico-sintáctica. Sus unidades son las siguientes, de mayor a menor: la oración, el grupo fónico y el grupo acentual (o grupo rítmico).

La *oración* es una unidad fonética y semántica inferior al párrafo, que puede comprender una o varias frases, y se divide de ordinario en porciones menores —grupos fónicos— separadas por pausas[5]. La pausa es siempre un momento de silencio... Las pausas obedecen a causas psicológicas y fisiológicas; sirven la expresión y dan lugar a la reposición necesaria del aire espirado.

El grupo fónico es una unidad menor, que se define como "porción de discurso comprendida entre dos pausas sucesivas de la articulación"[6].

Una vez delimitados los grupos fónicos, encontramos en el interior de cada uno de ellos otras unidades fonético-rítmicas menores: los *grupos acentuales* y que se pueden definir como "parte del discurso que tiene por base prosódica un solo acento espiratorio y por contenido ideológico un núcleo de significación no susceptible de divisiones más pequeñas"[7].

5 FERNÁNDEZ RAMÍREZ, *Gramática española*. Madrid, 1986.
6 FERNÁNDEZ RAMÍREZ, *op. cit.*
7 FERNÁNDEZ RAMÍREZ, *op. cit.*

2.2. Pasemos ahora al texto de Valle-Inclán para dividirlo en grupos acentuales (GA) y grupos fónicos (GF):

Grupos Acentuales	**Grupos Fónicos**
5 Yo - recordaba - vagamente - el Palacio - de Brandeso. ↓	
4 donde había - estado - de niño - con mi madre, ↑	
2 y su antiguo - jardín,→	
3 y su laberinto - que me asustaba - y me atraía. ↓	(4)
2 Al cabo - de los años, ↑	
3 volvía - llamado - por aquella niña ↓	
5 con quien había - jugado - tantas veces - en el viejo - jardín - sin flores. ↓	(3)
2 El sol - poniente ↑	
5 dejaba - un reflejo - dorado - entre el verdor - sombrío. ↓	
1 casi negro, ↑	
2 de los árboles - venerables. ↓	(4)
2 Los cedros - y los cipreses, →	
3 que contaban - la edad - del Palacio.↓	(2)
4 El jardín - tenía - una puerta - de arco, ↓	
2 y labrados - en piedra, →	
1 sobre la cornisa, ↑	
6 cuatro - escudos - con las armas - de cuatro - linajes - diferentes. ↓	(4)
2 ¡Los linajes - del fundador, ↑	
3 noble - por todos - sus abuelos! ↓	(2)
2 A la vista - del Palacio, ↑	
4 nuestras mulas - fatigadas - trotaron - alegremente ↓	
4 hasta detenerse - en la puerta - llamando - con el casco. ↓	(3)
3 Un aldeano - vestido - de estameña, ↓	
2 que esperaba - en el umbral, ↑	
4 vino - presuroso - a detenerme - el estribo. ↓	(3)
2 Salté - a tierra, ↑	
3 entregándole - las riendas - de mi mula. ↓	(2)
3 Con el alma - cubierta - de recuerdos →	
4 penetré - bajo la oscura - avenida - de castaños ↑	
3 cubierta - de hojas - secas. ↓	(3)
1 En el fondo ↑	
5 distinguí - el Palacio - con todas - las ventanas - cerradas ↓	
3 y los cristales - iluminados - por el sol. ↓	(3)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Grupos Acentuales	**Grupos Fónicos**
1 De pronto ↑ 5 vi - una sombra - blanca - pasar - por las vidrieras, ↓ 6 la vi - detenerse - y llevarse - las dos - manos - a la frente. ↓	(3)
1 Después ↑ 4 la ventana - del centro - se abría - con lentitud ↓ 3 y la sombra - blanca - me saludaba ↑ 3 agitando - sus brazos - de fantasma. ↓	(4)
2 Fue - un momento, ↑ 1 no más. ↓	(2)
3 Las ramas - de los castaños - se cruzaban → 2 y dejé - de verla. ↓	(2)
2 Cuando salí - de la avenida ↑ 5 alcé - los ojos - nueva - mente - hacia el Palacio. ↓	(2)
3 Estaban - cerradas - todas las ventanas: ↑	(1)
3 ¡Aquella - del centro - también! ↓	(1)
2 Con el corazón - palpitante ↑ 4 penetré - en el gran zaguán - oscuro - y silencioso. ↓	(2)
4 Mis pasos - resonaron - sobre las anchas - losas. ↓	(1)
3 Sentados - en escaños - de roble, ↵ 2 lustrosos - por la usanza, ↑ 3 esperaban - los pagadores - de un foral. ↓	(3)
6 En el fondo - se distinguían - los viejos - arcones - del trigo - con la tapa - alzada ↓	(1)
2 Al verme - entrar ↑ 2 los colonos - se levantaron, ↓ 2 murmurando - con respeto. ↓	(3)

2.3. Los *grupos fónicos* presentan estas cifras:

4-3-4-2-4-2-3-3-2-3-3-3-4-2-2-2-1-1-2-1-3-1-3.

Predomina el número tres (ocho casos sobre 23), seguido a muy poca distancia del número dos, con siete grupos, aunque hay que contar, además, con la aparición de múltiplos para los pares (4 cuatros) y para los impares (aparición de 4 unos). De esta reiteración que surge entre los grupos fónicos pares e impares se deriva ya una impresión de ritmo, que si al principio presenta escasa periodicidad, luego se va imponiendo una simetría, ya sea 3-3-3 ó 1-1 en los impares, o bien 2-2-2 en los pares.

Otra de las características que resalta la constituye el número elevado que se produce de saltos con grupos fónicos, y que presentan aquí una alternancia sorprendentemente perfecta: 4-2-4-2; 1-3-1-3, lo que nos permite hablar también de un contraste buscado por parte del autor: frente a la existencia de un tono emotivo, que se caracteriza, a nivel de ritmo lingüístico, por un predominio de los grupos fónicos impares, existe un tono claramente descriptivo reflejado en los grupos pares. Obsérvese si no, por ejemplo, la diferencia entre:

El jardín - tenía - una puerta - de arco,
y labrados - en piedra,
sobre la cornisa,
cuatro - escudos - con las armas - de cuatro - linajes - diferentes; (4)

Con el alma - cubierta - de recuerdos
penettré - bajo la oscura - avenida - de castaños
cubierta - de hojas - secas. (3)

2.4. En cuanto a los **grupos acentuales** comprendidos en los fónicos, notamos que el grupo de grupos acentuales nos muestra un equilibrio suave entre simetría (2.3/.../2.3/.../2.3) y contraste (4.2.1.6), aunque el texto se decanta más hacia la simetría.

Se observa un predominio ligero, en total, de los pares (31) contra los impares (27) lo que viene a indicar, al igual que ocurría en los grupos fónicos, una alternancia entre el contenido fuertemente emotivo del texto y su carácter descriptivo-narrativo.

Si examinamos minuciosamente la relación entre el tono y el ritmo lingüístico notaremos que el primero no es uniforme: al principio del texto existe un equilibrio entre emoción y descripción, con saltos de uno a otro tono, para desarrollar luego un segundo núcleo puramente descriptivo; un tercer núcleo con un tono emotivo, y un cuarto núcleo en el que se vuelve a mezclar lo emotivo con lo descriptivo, como sucedía en el primer núcleo.

La distribución de grupos fónicos pares e impares se corresponde punto por punto con el carácter más o menos emotivo-personal de los fragmentos. Esto confirma nuestras hipótesis de que los fragmentos de un texto cuyo tono es "emotivo" se caracteriza, a nivel de ritmo lingüístico, por un predominio de los grupos fónicos impares, y al revés, un tono descriptivo se caracterizará por una gran abundancia de los grupos fónicos pares.

La distribución con la que nos encontramos en nuestro texto es: bimembres, 18; tetramembres, 9; hexamembres, 4; total: 30; unimembres, 6; trimembres, 16; pentamembres, 5; total: 27.

2.4.1. Valor estilístico de los grupos unimembres. En estos grupos encontramos la pincelada aguda, ligera, que da a lo que se cuenta un carácter rápido, de anotación intuitiva y, en ocasiones, de minucia. El caso más claro en este texto lo constituyen las descripciones del exterior del Palacio, en donde se intenta dar el máximo matiz al escenario que va a rodear a los personajes durante el resto de la obra:

casi negro,
de los árboles.
sobre la cornisa.
En el fondo.

O casos que ayudan a entrar en un tono más emotivo, intentando sorprender al lector:

De pronto.
no más.

2.4.2. Valor de los grupos bimembres. Una buena parte de estos grupos tienen un matiz tajante, decidido:

A la vista - del Palacio.
Salté - a tierra.
Fue - un momento.
Al verme - entrar
los colonos - se levantaron
murmurando - con respeto.

Sin embargo, otros grupos —los menos— cumplen un papel más enumerativo dentro de la descripción. Veamos algunos:

Los cedros - y los cipreses.
y labrados - em piedra.
y su antiguo - jardín.

2.4.3. Valor de los grupos trimembres. Tienen a menudo un carácter sentimental:

Con el alma - cubierta - de recuerdos.
Sentados - en escaños - de roble,
esperaban - los pagadores - de un foral.

La expresión contenida, sobria, de la tragedia sentimental, con la consiguiente solemnidad que se deriva, la encontramos también en grupos fónicos trimembres:

y la sombra - blanca - me saludaba
agitando - sus brazos - de fantasma.

Otras veces incluso reviste un carácter de sorpresa:

Estaban - cerradas - las ventanas:
¡Aquella - del centro - también!

2.4.4. Los grupos largos de 4, 5 y 6 miembros. El valor más general de los grupos fónicos largos es el de contener las descripciones, las circunstancias anecdóticas de la acción, o las reflexiones del autor:

penetré - bajo la oscura - avenida - de castaños.
distinguí - el Palacio - con todas - las ventanas - cerradas.

Al mismo tiempo, estos grupos son los que, gracias a su extensa masa fónica, permiten una serie de juegos rítmicos. Por ejemplo, después de haber hablado de un ambiente palaciego majestuoso, de pronto, en medio de esa atmósfera solemne, hay algo chillón, injustamente alegre, que cae: unas mulas trotando. Y el ritmo lo acusa de inmediato, con una figura completamente diferente de la anterior. Nótense los grupos fónicos largos, que reúnen sus miembros de dos en dos:

¡Los linajes - del fundador,
noble - por todos - sus abuelos!
A la vista - del Palacio,
nuestras mulas - fatigadas - /trotaron - alegremente
hasta detenerse - en la puerta - /llamando - con el casco.

Tienen un valor expresivo de animación despreocupada después de las frases graves o patéticas. De manera parecida sucede al principio de la narración, en donde, junto a la descripción sosegada del Palacio, aparece la evocación de la infancia con sus temores y juegos. El ritmo se hace saltarín entre largos y cortos:

Yo - recordaba - vagamente - el Palacio - de Brandeso,
donde había - estado - de niño - con mi madre,
y su antiguo - jardín,

y su laberinto - que me asustaba - y me atraía.
Al cabo - de los años,
volvía - llamado - por aquella niña
con quien había - jugado - tantas veces - en el viejo jardín - sin flores.

En una ocasión nos encontramos dos grupos largos que inciden sobre el misterio, intentando producir un efecto de sorpresa y rapidez al apoyarse en un grupo unimembre:

De pronto
vi - una sombra - blanca - pasar - por las vidrieras,
la vi - detenerse - y llevarse - las dos - manos - a la frente.

En resumen: estos grupos largos —en particular los de cinco y seis grupos acentuales— nos resultan una novedad de la prosa narrativa. Novedad esporádica, no muy frecuente, y posible gracias al tempo elocutivo más vivaz que nos piden algunos fragmentos. Pero son novedad también reveladora, cargada de significación estilística.

3. RITMO DE PENSAMIENTO

Se basa en la repetición más o menos periódica de una o varias frases, o palabras, o esquemas sintácticos. Para Lapesa se trata de un ritmo que actúa sobre los elementos intelectivos del lenguaje. Según sus modalidades, se lo conoce bajo diferentes nombres: "estribillo", "verso anafórico", "palabras clave", "símbolos", "figuras de estilo basadas en la repetición de palabras", etc.[8]

El "ritmo de pensamiento", por tanto, es una especie de ritmo metalingüístico que se da tanto en el verso como en la prosa. Este ritmo tiene gran importancia por conexionarse con la estructura de una obra. Por ejemplo: en las obras de estructura circular podemos esperar hallar representado el ritmo de pensamiento paralelístico. O bien en las obras de estructura linear, que avanzan y retroceden en el hilo expositivo. O, finalmente, en las de estructura puntual, estática, que intentan la anulación del tiempo.

En nuestro texto, desde luego, hay que señalar una disposición linear, aunque con presencia de simetría, recurrencias y estructuras bimembres.

Afirmar que la frase de Valle-Inclán es, fundamentalmente, de períodos cortos, no tiene nada de extraordinario después de lo que venimos analizando. El viejo período castizo, prolongado a lo largo de la gran novela del siglo XIX, se caracterizaba, en general, por el frecuente uso de subordinadas, con una clara pro-

8 LAPESA, *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca, 1966.

pensión oratoria. Las frases se estructuraban con una no disimulada simetría, pero, siempre, con un prolijo encadenamiento[9]. Sin embargo, el contraste con la estructura de la frase de Valle Inclán es muy acusado. Nuestro escritor se decide por un habla que, en 1902, ha de resultar premiosa, entrecortada. Resalta el enorme esfuerzo para vivificar la expresión, procurando evitar en lo posible las partículas de enlace y otras de escaso valor significativo. Por la misma causa evita en lo posible la subordinación. Al igual que otros escritores de su tiempo, prefiere las oraciones simples, que yuxtapone o coordina.

Los períodos se distribuyen melódicamente a base de dos unidades. Esas dos unidades van, en los párrafos enunciativos, unidos por la conjunción "y", colocada precisamente al comienzo del período de cadencia o de la apódosis en general:

> La vi detenerse y llevarse las dos manos a la frente.
> Después la ventana del centro se abría con lentitud y la sombra blanca me saludaba agitando sus brazos de fantasma.
> Las ramas de los castaños se cruzaban y dejé de verla.

Todas ellas revelan el punto alto de la suspensión de la prótasis, el reclamo máximo de la atención. La apódosis puede desenvolverse después de diversas maneras: con urgencia, casi con rapidez de vértigo, como ocurre en el primer ejemplo dado: "y llevarse las dos manos a la frente", o en "dejé de verla", actitud que casi nos hace ver en su brevedad seca el aura de misterio con el ambiente que rodea al personaje.

En otras ocasiones esta estructura aparece en el texto con la necesidad de un verbo en forma elíptica:

> El jardín tenía una puerta de arco/... y cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes.
> En el fondo distinguí el Palacio con todas las ventanas cerradas / y los cristales iluminados por el sol.
> Yo recordaba el Palacio de Brandeso / ... y su antiguo jardín, / y su laberinto que me asustaba y me atraía.

Notamos que estas formas son abundantes, sobre todo, en las descripciones del ambiente y el paisaje. Obsérvese, además la estructura trimembre del último ejemplo, cómo el tercer miembro puede no encerrar más que causas explicativas, que acusan una cadencia más duradera. El valor declamatorio y musical de esta prosa queda así muy de manifiesto, al deslizarse en apódosis muy largas o muy pronunciadas, que dejan entrever un tono bastante más bajo que el normal medio. A. Alonso, en su "Estructura de las Sonatas de Valle Inclán" estudia, de pasada, las

9 ZAMORA VICENTE, *De Garcilaso a Valle Inclán*, Madrid, 1955.

frecuentes apariciones de tres miembros en las frases ("la silla de postas seguía una calle de huertos, de caserones y de conventos, una calle contigua, enlosada y resonante") asociándolas, en especial, a la triple adjetivación y a la aparición de tres elementos gramaticales idénticos. El valor musical está efectivamente manifiesto, pero pienso que es más clara y profunda la distribución bimembre mental, dentro de las acciones consideradas como bloques totales (semántica y tonalmente). Un ejemplo de lo que venimos diciendo lo podemos encontrar en la subordinada que matiza el último miembro de la estructura trimembre comentada: "su laberinto que me asustaba / y me atraía" (aún dentro de la trimembración aparece también la bimembración).

El afán por la distribución bimembre, que señalamos reiteradamente, se manifiesta también dentro de un solo elemento, añadiendo a la circunstancia momentánea múltiples resonancias:

> "Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio".
> "Penetré en el gran zaguán oscuro y silencioso".

3.2. Dentro del ritmo de pensamiento tenemos que observar también una serie de recursos de repetición y diversos juegos con los sonidos:

3.2.1. Aliteración. Una de las definiciones más simples es: "repetición de un sonido o de varios en un verso, estrofa, período, etc., con efectos eufónicos o cacofónicos"[10]. Sin embargo, por su importancia a la hora de señalar los aspectos fónicos de las palabras de un texto, esta figura merece una mayor profundización en nuestro estudio.

La /s/, por razones articulatorias y acústicas, y por su presencia en voces como "susurro", "musitar", "suspiro", "música", etc., constituye el feliz hallazgo al que Valle Inclán asiente en frases como "Mis pasos resonaron sobre las anchas losas",o en "La oscura avenida de castaños cubierta de hojas secas", donde sentimos el viento del otoño volteando suavemente la vegetación.

Pero, en infinidad de casos, la aliteración no parece desempeñar tal función fonosimbólica. Es mero soporte del significado de la frase, sin propiedades reflectantes; ¿cuál es, entonces, su función? Iuri Lotman ha proporcionado algunas claves que pueden servir de punto de partida: el escritor, dice, se propone organizar el texto; paralelamente, el lector sabe que tiene ante sí un texto organizado, pero, además, prolonga ese trabajo de organización de acuerdo con sus propias ideas (que pueden coincidir o no con las del poeta). Porque parte de una "presunción de inteligibilidad", que ve confirmada, según hemos visto, cuando la aliteración

10 SPANG, *op. cit.*

puede ser interpretada como portadora de sentido. Si ello no ocurre, todavía atribuye Lotman a esta figura una función significante: la de "establecer nexos complementarios entre las palabras, introduciendo en la organización semántica del texto cooposiciones menos claramente expresadas o generalmente ausentes en la lengua natural":

> "El *jardín* tenía una *puerta* de arco y *labrados* en *piedra,* sobre la *cornisa, cuatro* escudos".

La /r/ que aparece en los vocablos escritos en cursiva establece entre ellos un vínculo que la sintaxis tiende de otro modo. Parece que todo sale de la palabra "jardín" como un sustantivo de generalidad que alberga más elementos en su interior: primero nos encontramos con una puerta de entrada a ese "jardín", que es de una deteminada forma ("de arco"), y desde allí podemos observar una "cornisa", interiorizando todavía más la descripción, ya que la "cornisa" posee a su vez otra serie de elementos ("cuatro escudos"), los cuales aumentan todavía más su nobleza al encontrarse "labrados en piedra".

Veamos otro ejemplo de esta función redundante, sobreañadida a la que actúa en la lengua ordinaria:

> "*Nuestras* mulas *fatigadas trotaron alegremente hasta detenerse* en la *puerta*".

La musicalidad del doble fonema /t/ del verbo principal se extiende por toda la oración, desde el posesivo "nuestras" que refuerza el nexo con el verbo al repetir la secuencia /tr/, hasta el último sustantivo "puerta", que actúa a modo de quiasmo con el posesivo al introducir la secuencia /rt/. No son sólo tales fonemas: /s/, /r/ y, tal vez, /e/ admiten una interpretación conectiva semejante.

En estos ejemplos, y en otros que podríamos aportar ("zaguán oscuro y silencioso"; "había jugado tantas veces en el viejo jardín", etc.), vemos, pues, confirmada esa función semántica secundaria atribuida por Lotman a la aliteración. Observamos, en efecto, cómo se sobreponen a las marcas de relación gramatical (orden de palabras, concordancias, pausas) otras, sintácticamente superfluas y, por tanto, inexistentes o irrelevantes en el lenguaje ordinario, que saturan el texto con una red de enlaces creadores de isotopías fónicas. Éstas contribuyen decisivamente a dejar satisfecho al escritor como ordenador del discurso, y al lector (si las descubre), en la medida en que colma su expectativa de recibir un discurso organizado.

A este pacto tácito se somete el artista, y la aliteración (fonosimbólica, correlacionadora o, simplemente, como redundancia fónica sin función semántica objetivamente atribuible) es uno de los recursos, tal vez el más socorrido, con que lo cumple[11].

11 Para todo lo relacionado con este tema, véase el trabajo de Lázaro Carreter "Aliteración y variantes aliterativas" en *De poética y poéticas,* Madrid, 1990.

3.2.2. Similicadencia. Se basa en utilizar dos o más palabras en el mismo accidente gramatical (tiempo y persona, caso, género y número):

"La vi *detenerse* y *llevarse* las dos manos a la frente".
"La ventana *se abría* con lentitud y la sombra blanca me saludaba".
"Cuando *salí* de la avenida *alcé* los ojos".

3.2.3. Paronomasia. Consiste en la semejanza fonética de palabras o grupos de palabras: "los cedros y los cipreses", en donde ambas palabras comienzan con el fonema /z/, en el medio destaca el fonema /r/ y el último fonema /s/ también se repite.

3.3. Junto a éstas aparecen en el texto una serie de figuras por repetición de palabras:

3.3.1. Repetición dispersa o epístrofe. Es una repetición que no se atiene a un orden estricto, sino que aparece diseminada a lo largo de la composición: el sustantivo "Palacio" aparece repetido cinco veces en momentos diferentes, subrayando la importancia del espacio narrativo en el que se desarrolla la obra. De una manera parecida actúa el sustantivo "jardín", que aparece repetido tres veces diferentes al comienzo del texto, o el sustantivo "ventana-as" al final del mismo.

3.3.2. Epímone. Repetición de la misma palabra para dar carácter enfático: "cuatro escudos con las armas de *cuatro* linajes diferentes".

3.3.3. Concatenación o conduplicación. Repetición en serie que pone de relieve la continuidad: "... cuatro *linajes* diferentes ¡Los *linajes* del fundador, noble por todos sus abuelos!".

3.3.4. Políptoton. Repetición de un nombre en varios casos: "niño... niña".

3.4. Cabe destacar también una serie de léxico especial que sobresale por su musicalidad u otras características. Valle, esencialmente visual y auditivo, llegará sobre todo a nosotros por imágenes elaboradas en esos dos sentidos. Él mismo nos dice en *La Lámpara Maravillosa:* "Todas las cosas bellas y mortales que nosotros creamos son para los ojos y para los oídos".

3.4.1. De esta manera, destaca, por ejemplo, el léxico referido a objetos y circunstancias referidas a algo pasado o anacrónico que ya no volverá más:

"Palacio de Brandeso"; "zaguán oscuro y silencioso"; "escaños de roble"; "pagadores de un foral"; "viejos arcones de trigo"; "colonos".

3.4.2. Léxico musical, por utilización de palabras esdrújulas o con fonemas sonoros del tipo /r/ o /s/ que nos transmiten sensaciones de vetustez o decadencia:

"árboles venerables"
"umbral"
"estribo"
"vidrieras"
"lustrosos"
"estameña"
"linajes"
"laberinto"
"cedros"
"cipreses".

3.4.3. También destaca el uso de participios activos: "poniente"; "palpitante".

3.4.4. La sensación de vetustez, de antigüedad —el adjetivo "antiguo" y todo su campo semántico aparecen profusamente en las Sonatas— permanece ya en todo el libro, en el que Valle Inclán aristocratiza, poetiza ese paisaje (la búsqueda de la tierra española constituye uno de los grandes acicates de los hombres del 98).

Su adjetivación, además, es abundantísima, pero la ordenación de la misma —anteposición o posposición al nombre— responde tanto a razones de oído, musicales, como expresivas. Sin embargo, aunque se produce una cuidadosa selección de vocablos en función de su sonido, notamos en falta en nuestro texto la aparición de más palabras esdrújulas (tan sólo dos: "árboles" y "entregándole"), siendo sustituidas éstas en su función expresiva por las agudas: "jardín"; "salté"; "salí"' "umbral"; "corazón"; "zaguán"; "foral"; etc., que en alguna ocasión ayudan a imprimir una sensación de rapidez: "Cuando salí de la avenida alcé los ojos".

Las Sonatas pertenecen al período carlista de Valle Inclán[12], y el carlismo representa, a principios de siglo, el Imperio al final de la decadencia, la nostalgia por el mundo tradicional. El escritor recurre a la palabra poética para exorcizar la ruptura que existe entre el hombre y el mundo, intentando conseguir la armonía. Valle Inclán va a intentar ocultar la desarmonía que percibe oponiendo la aristocracia y los valores tradicionales al nuevo mundo que irrumpe para implantar su ley (el mundo campesino y de grandes palacios frente al industrial; el personaje aristocrático frente al burgués; etc.) creando una literatura "evasiva", en el sentido de "no realista", y esto, como vemos, queda plasmado tanto en su estilo como en el léxico que utiliza.

12 BERMEJO MARCOS, *Valle Inclán: Introducción a su obra,* Salamanca, 1968.

4. RITMO TONAL

4.1. Es la reiteración de una o varios esquemas tonales en un texto[13]. La función rítmica de la entonación no suele estar muy clara en los estudios sobre la prosa. Para Amado Alonso "ritmo de la prosa" y "tonemas reiterados" son, de entrada, una misma cosa. No obstante, se desprende de la lectura total de su artículo que el ritmo de la prosa no consiste solamente en el juego de tensiones y distensiones, sino que éste, como el "ritmo de pensamiento", se integra dentro del cuadro natural del discurso, el período sintáctico, "la organización de los miembros del período dentro del período[14].

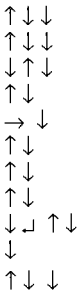
Las inflexiones melódicos de la palabra sirven juntamente a la declaración del pensamiento, a la expresión de los movimientos del ánimo y a la manifestación de hábitos y maneras de decir de carácter local. Se puede considerar la entonación desde el punto de vista ideológico, emocional o idiomático, si bien no es nada fácil delimitar, sobre el fondo común en que estos hechos se producen, la proporción y medid que a cada una de dichos aspectos corresónde. En español, la entonación, como en la mayor parte de las lenguas modernas, no afecta a la significación particular de las palabras sino al sentido de la frase[15].

En resumen, podemos decir que la melodía es un factor rítmico, pero no por su esencia, sino por su capacidad de organizarse en esquemas que aparezcan reiterados en un texto. Cuando esto sucede, la melodía presenta una función rítmica.

4.2. Veamos ahora el resultado del análisis de tonemas en nuestro texto, teniendo en cuenta que hemos marcado los tonemas de cadencia, anticadencia, semicadencia y suspensión con los signos ↓ ↑ ⌟ → respectivamente. El tonema de semianticadecia no aparece en el texto de Valle-Inclán.

↓↑ →↓
↑↓↓
↑↓↑↓
→↓
↓→↑↓
↑↓
↑↓↓
↓↑↓
↑ ↓
→ ↑↓

13 NAVARRO TOMÁS, *Manual de entonación española*, Madrid, 1974.
14 AMADO ALONSO, *op. cit.*
15 NAVARRO TOMÁS, *op. cit.*



Se observan tonemos descendentes en los pasajes de enunciaciones tajantes, y ascendentes en las pasajes más conmovidos.

Haciendo un recuento total, predominan los tonemos descendentes (34, sumándole una semicadencia), frente a los ascendentes (18), habiendo 5 neutros o de suspensión.

En la prosa sentimos divisiones, pero éstas no obedecen a una unidad de medida, como en el verso. Las divisiones son casi exclusivamente de sentido, y más concretamente sintácticas. Ya se entiende que si la rama A de un período bimembre tiene tensión orgánica creciente y acaba en inflexión ascendente (↑), es porque durante ella ya se presiente la rama B con su menor tensión en decrescendo y con su distensión final (↓); sólo por presentir B se puede sentir A con tales caracteres de tensión y melodía pues A es una espera tensa de B. En un período de prosa rítmica, cada miembro vale rítmicamente por la referencia que su modo de tensión hace a los demás. Gracias a esas referencias, en cada miembro está presente la arquitectura entera del período.

A. Alonso, en su citado artículo, encuentra una repetición del esquema trimembre "cadencia-anticadencia-cadencia" con todas sus variaciones posibles (que aparece claramente en nuestro texto), y en eso piensa que reside el ritmo de la prosa de este autor: "la repetición de un esquema refuerza y destaca la musicalidad de los párrafos respectivos; pero para que eso sea posible es necesario que el esquema mismo repetido sea rítmico, y por eso el lector que va leyendo siente más nítidas y recalcadas las líneas constructivas de esa figura dinámica". Sutilmente, sin embargo, intenta distinguir más adelante entre la melodía (entonación) y el ritmo: "sólo por comodidad expositiva se puede hablar de la función rítmica de la melodía o entonación, pues no se trata realmente de que el ritmo sea algo que la melodía lingüística haga o produzca, sino que la melodía es una de las caras del ritmo, la acústica. Nuestro análisis podrá todavía distinguir entre la figura melódica de un período —figura de variaciones tonales producidas en un impulso unitario de voluntad— y la figura rítmica —de movimientos—; pero no será más que una abstracción, un discernimiento de cualidades diversas de un mismo objeto". Nunca los

podremos separar. Ni siquiera se trata de cosas distintas pero inevitablemente juntas, sino de dos aspectos de una sola cosa. La melodía sube y baja con el crescendo y decrescendo de las tensiones.

5. RITMO CUANTITATIVO

5.1. Consiste en la reiteración periódica de un esquema silábico determinado. En el verso tradicional, este ritmo tiene —unido al acentual— una extraordinaria importancia. En la prosa, sin embargo, su valor es, más bien, de escaso valor rítmico[16].

5.2. En la prosa de Valle Inclán no hay un ritmo cuantitativo arrollador, de fuerte periodicidad. Sentimos que el autor no ha sido arrastrado locamente por el ritmo, que las palabras no han salido empujadas por él, un poco a ciegas, sino racionalmente seleccionadas. De aquí que las palabras tengan un sentido claro tanto en el detalle como en el conjunto y que, a la vez, destaquen una serie de metricismos:

5.2.1. Metros de once sílabas: "con el alma cubierta de recuerdos", oración caracterizada por un lento y plácido ritmo cuyos acentos notables están en la tercera, sexta y décima, y que viene matizada por otros dos endecasílabos seguidos: "penetré bajo la oscura avenida/de castaños cubierta de hojas secas", el primero con un acento en tercera, séptima y décima, y el segundo en tercera, sexta, octava y décima.

5.2.2. El endecasílabo también puede combinarse con metricismos breves; es el caso de la mezcla de heptasílabos y endecasílabos en : "y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba". Un ejemplo, mucho más conseguido, de esta combinación de metros largos y breves aparece en una alternancia regular (11-7-6-11-7) utilizando el hexasílabo (3-3) como puente entre ambos paralelismos: "El jardín tenía una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro jinetes diferentes".

5.2.3. Esta combinación de metros se da también entre decasílabos y alejandrinos: "En el fondo distinguí el Palacio con todas las ventanas cerradas y los cristales iluminados por el sol", que presenta una estructura de 10-10-14 en la que los dos primeros metrismos aparecen con una acentuación en tercera, séptima y novena, y segunda, sexta y novena, con lo que se destruyen los violentos golpes del decasílabo tradicional.

5.2.4. El alejandrino puede aparecer aislado, sirviendo de inciso explicativo: "Mis pasos resonaron sobre las anchas losas".

16 PARAISO DEL LEAL, *op. cit.*

6. CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar a lo largo de nuestro trabajo, el concepto de "ritmo" abarca numerosas significaciones, algunas complementarias entre sí, otras completamente diferentes.

Para definir el ritmo de la prosa resulta imprescindible estudiar el llamado "ritmo lingüístico" y el "ritmo de pensamiento"; junto a estos dos ritmos principales destaca también el "ritmo tonal", con todas las interpretaciones que puede contraer a cerca de su importancia decisiva, aunque creo demostrado la capacidad de su función rítmica.

Por otra lado, hemos dejado claro que los ritmos "de intensidad" y "de timbres" pertenecen más al ámbito de la poesía lírica que al de la prosa, incluso aunque ésta se pueda denominar poética.

Si hubiéramos estudiado la obra de otro autor, posiblemente nuestro trabajo habría terminado aquí, pero Valle-Inclán, en su siempre constante intento de romper los géneros, también supera lo que entendemos por simple prosa para sugerirnos una actitud literaria diferente. Es por esto que hemos tenido que dedicar el punto quinto de nuestra investigación al "ritmo cuantitativo", de poca importancia en casi cualquier otra prosa que no sea la de nuestro autor.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, A. "La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán" y "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán" en *Materia y forma en poesía*. Gredos, Madrid, 1977, 3ª ed.

BAQUERO GOYANES, M. *Problemas de la novela contemporánea*. Ateneo, Madrid, 1956.

BERMEJO MARCOS, M. *Valle Inclán: Introducción a su obra*. Anaya, Salamanca, 1968.

CASARES, JULIO. *Crítica Profana*. Austral, Madrid, 1964.

CUEVAS, C. *La prosa métrica. Teoría*. Universidad, Granada, 1972.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. *Vida y literatura de Valle Inclán*. Taurus, Madrid, 1966, 2ª ed.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. *Gramática española*. (T. II), Arco/Libros, Madrid, 1986.

GHYKA, Matila. *El número de oro: Los ritmos I*. Poseidón, Barcelona, 1978.

GILI GAYA, S. *Elementos de fonética general*. Gredos, Madrid, 1978, 5ª ed.

GOMEZ de la SERNA, R. *Don Ramón del Valle Inclán*. Austral, Madrid, 1979, 5ª ed.

LAPESA, R. *Introducción a los estudios literarios*. Anaya, Salamanca, 1966.

LÁZARO CARRETER, F. "Creación de la prosa de arte española: Valle Inclán" y "Aliteración y variantes aliterativas" en *De poética y poéticas*. Cátedra, Madrid, 1990.

NAVARRO TOMÁS, T. *Manual de entonación española*. Guadarrama, Madrid, 1974.

PARAISO del LEAL, I. *Teoría del ritmo de la prosa*. Planeta, Barcelona, 1976.

RISCO, A. *La estética de Valle-Inclán*. Gredos, Madrid, 1975, 2ª ed.

SPANG, K. *Análisis métrico*. Eunsa. Pamplona, 1993.

SPERATTI-PIÑEIRO, E.S. *De Sonata de otoño al esperpento (Aspectos del arte de Valle Inclán)*. Tamesis Books Limited, London, 1968.

UMBRAL, Francisco. *Valle Inclán*. Unión, Madrid, 1968.

VALLE-INCLÁN, R. *Sonata de otoño*. Espasa-Calpe, Madrid, 1966, 5ª ed.

ZAMORA VICENTE, A. *De Garcilaso a Valle-Inclán*. Gredos, Madrid, 1955.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

VALLE-INCLÁN Y EL SINCRETISMO LITERARIO: *FLOR DE SANTIDAD* (1904)

Dru Dougherty
University of California, Berkeley

"La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. [...] Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el «modernismo»". Con estas palabras, de su ensayo "Modernismo" publicado en 1902[1], Valle-Inclán se situó en la polémica que enfrentaba dos amplias tendencias de fin de siglo: una que pretendía volver objetivo el conocimiento humano, a través de la naciente sociología, el naturalismo literario y el positivismo filosófico; y otra que planteaba el carácter subjetivo de la realidad, cuyos secretos se reservaban para los sueños, las correspondencias y las sinestesias simbolistas, y las doctrinas arcanas de ciertas heterodoxias ocultistas.

En la España de fin de siglo el diálogo entre estos grandes movimientos intelectuales y espirituales tenía una urgencia especial. La necesidad de una reconstrucción nacional daba prioridad a la formación de una juventud crítica, preparada en todo lo que podía impulsar la modernización del país. Al mismo tiempo, la

1 Ramón del Valle-Inclán, "Modernismo", *La Ilustración Española y Americana,* 22 de febrero de 1902, p. 114. Seis años más tarde, al publicar *Corte de amor,* matizó sus ideas sobre el modernismo en un prólogo que tituló "Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro", recogido por Ricardo Gullón (*El modernismo visto por los modernistas,* Barcelona, Labor, 1980, pp. 190-195). En ese texto, Valle volvió a insistir en la tendencia literaria "sensualista" contraponiéndola ya a otra intelectual: "Si en la literatura existe algo que pueda recibir el nombre de modernismo es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso, sin duda, advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas" (p. 192).

introspección nacional, consecuencia de esa misma crisis, volvía apremiante la creación de nuevos lenguajes para representar al sujeto moderno.

Este doble cometido —conocido durante años por el binomio "Generación del 98" y "modernismo"[2]— se puede ver expresado en múltiples textos de la época y aquí quiero recordar dos, uno de José Ortega y Gasset y otro de Eduardo Gómez de Baquero. A propósito de *Sonata de estío,* el joven Ortega apuntó en 1904:

> ¡Pero cuánto me regocijaré el día en que abra un libro nuevo del Sr. Valle-Inclán sin tropezar con «princesas rubias que hilan en ruecas de cristal», ni ladrones gloriosos, ni inútiles incestos! Cuando haya concluido la lectura de ese libro probable y dando placentero sobre él unas palmaditas, exclamaré: «He aquí que D. Ramón del Valle-Inclán se deja de bernardinas y nos cuenta cosas *humanas, harto humanas,* en su estilo noble de escritor bien nacido[3].

Ortega pedía una literatura útil —útil para el proyecto de regeneracion nacional—, no una literatura de "bernardinas", cuyas afinidades con Rubén Darío, con los simbolistas franceses y con el decadentismo parecían alarmar al jóven filósofo. Para combatir el pesimismo y "la tristeza circundante" de la España de 1904, convenía hablar de cosas "humanas", de los "pequeños inconvenientes" de la vida tras purgar aquella literatura —"sin trascendencia, bella como las cosas inútiles"— de su "exceso de arte"[4]. Atento lector de Valle-Inclán, Ortega le animaba a "agrandar sus cuadros" para incluir una realidad "emocionante" que ya había asomado en el cuento "Malpocado" —"unas cuantas líneas definitivas"— cuento incorporado en *Flor de santidad* a poco de publicarse la reseña del jóven filósofo[5].

---

2 Aparecían así, enfrentados, en *La nueva literatura* de Rafael Cansinos Assens (Tomo II, Madrid, Calleja, 1918) aunque allí llevaban otras rúbricas: "los intelectuales" y "los preciosistas y arcaizantes" (pp. 49-93 y 95-117). Amado Nervo, escribiendo en la revista de Gómez Carrillo, *El Nuevo Mercurio,* contrastó las dos actitudes, al responder a una encuesta en torno al modernismo, así: "por lo que a mí respecta, creo que ni hay ni ha habido nunca más que dos tendencias literarias: la de ver *hacia afuera* y la de ver *hacia dentro*" ("El Modernismo", Núm. 7, julio de 1907, p. 794). Respondiendo a la misma encuesta, Ramiro de Maeztu puso a Valle-Inclán como "modelo y ejemplo de energía" del modernismo, cuya oposición a "la vida moderna" Maeztu criticó, dejando bien clara su predilección por la tendencia contraria: "No puedo hablar con la misma seguridad del porvenir de esa tendencia. Creo, desde luego, que aunque en Madrid se la llama modernista, no prevalecerá en los países de lenguas hispánicas que viven la vida moderna, porque en ellos las inteligencias de escritores y públicos se ven solicitadas por problemas más urgentes que los del estilo. [...] El florecimiento de esa literatura entraña necesariamente el desdén espiritual hacia los problemas materiales de la vida, que sólo es posible cuando generaciones anteriores han resuelto los nuestros, como acaso en parte de la Francia actual" ("El Modernismo", Núm. 5, mayo de 1907, pp. 507-508).

3 José Ortega y Gasset, "Sonata de estío, de D. *Ramón del Valle-Inclán", La Lectura,* Año IV, Núm. 1, febrero de 1904, p. 233.

4 Ibid., pp. 228 y 233.

5 Ibid., p. 232. El ensayo de Ortega apareció en febrero de 1904, y si hemos de creer la carta de Valle escrita a Torcuato Ulloa desde Aranjuez y fechada el 27 de agosto de ese año (véase la nota

Una apreciación bien diferente de la realidad que el escritor había de explorar se halla en una "Crónica literaria" escrita por Gómez de Baquero para *La España Moderna* en 1902. Reseñando libros de poesía de Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa, el crítico hizo la siguiente observación:

> Pretenden los modernistas remozar el fondo psicológico de la poesía [...]. De ahí viene su fuerza, a veces invencible, y el encanto del misterio que la rodea, pues *lo inconsciente es más nuestro propio yo que el conocimiento,* en que sólo ponemos el espejo para reflejar vidas ajenas[6].

Al contrario de Ortega, "Andrenio" pedía un acercamiento al mundo interior del yo, reconociendo en la corriente simbolista un intento de abordar una dimensión no por misteriosa menos importante que el conocimiento intelectual. La poesía venía a ser un mecanismo para "remozar" el fondo irracional del hombre cuyas sensaciones y emociones, concretadas o sólo vagamente sugeridas, reivindicaban los modernistas. Cabe puntualizar que la recensión de Gómez de Baquero tipificaba un supuesto constatable en muchos textos críticos de la época, esto es, la separación entre novela y poesía según la orientación del escritor hacia un conocimiento objetivo o subjetivo del mundo.

La insistencia valleinclaniana en la "analogía y equivalencia de las sensaciones" como fundamento de la nueva literatura, le emparentaba con los escritores dedicados a la exploración del sujeto moderno. Valle era conocido por las "bellas y sugestivas asociaciones" despertadas por su prosa[7] y más de un lector llamó la atención sobre un *"sens de nuance"* que en sus cuentos sorprendía "las más íntimas y vagas delicadezas" del alma femenina[8]. La crítica apreciaba los "efectos de fino decadentismo" conseguidos en sus estudios de "la aristocracia decaída" de Galicia[9] así como el "ensueño de añoranza y de sentimentalismo" que un texto como *Corte de amor* podía provocar en el lector[10]. Y qué duda cabe de que parte

30), don Ramón terminó *Flor de santidad* "en veinte días", es decir, durante ese mismo mes. La novela comenzó a comentarse en la prensa a mediados de octubre, celebrándose el homenaje en honor de su publicación, el 4 de noviembre. Cabe preguntarse si la versión definitiva del relato respondía en alguna medida a la recensión de Ortega de *Sonata de estío.*

6 Apud José-Carlos Mainer, "La crisis de fin de siglo a la luz del «Emotismo»: Sobre *Alma contemporânea* (1898), de Llanas Aguilaniedo", en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas,* Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, p. 152.

7 Bernardo G. de Candamo, "Los libros. 'Flor de santidad'", *El Gráfico,* 4 de noviembre de 1904, p. 1.

8 Angel Guerra, "Flor de santidad, novela, por *Ramón del Valle Inclán", La Lectura,* Año V, Tomo 1, febrero de 1905, p. 176; y véase la nota anónima, "Valle-Inclán", en *El Globo,* 4 de noviembre de 1904.

9 Emilia Pardo Bazán, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios,* Año II, Núm. XII, marzo de 1904, p. 264.

10 Juan Ramón Jiménez, "Corte de amor", *Helios,* Año I, mayo de 1903, pp. 246-247.

de su fama la debía a las capas eróticas del yo que sus narradores destapaban, con elegancia cuando no con ironía[11]. Al publicarse *Flor de santidad* en 1904, Valle era un escritor que no sólo defendía el modernismo en literatura sino que "no perdonaba ocasión ni momento para zaherir toda aquella literatura que no se ajustara a sus dogmas cerrados e intangibles", según un redactor anónimo del periódico *España*[12]. Tanto era así que resultaba fácil caricaturizar la estética modernista valleinclaniana. Según la revista *Gedeón,* el "señor de las melenas" escribía "satánicas y dorevillescas novelas" cuando lo que debía hacer era "escribir de lo que uno ha visto"[13].

Así se explica la sorpresa de algunos lectores cuando *Flor de santidad* apareció en el otoño de 1904[14]. Habituados a un Valle-Inclán "preocupado exclusivamente de la belleza"[15] y a un Valle-Inclán que predicaba "el desprecio de la época actual, el odio de lo colectivo [y] la indiferencia ante el movimiento social"[16], no sabían qué pensar al ver asomar en su ficción indicios de la otra gran tendencia de la época. De repente hubo que recurrir a conceptos como el "cuadro de costumbres" y apelar a la tradición de la novela regional, con reminiscencias naturalistas, para situar ciertos elementos de su nueva obra[17]. No faltaba, claro está, su

11 Recojo la siguiente nota de *La Ilustración Española y Americana* en su sección "Libros presentados a esta redacción por autores o editores", tras la publicación de *Sonata de primavera:* "Valle-Inclán es hoy, sin disputa, uno de los primeros prosistas españoles; los capítulos de su libro son obras maravillosamente cinceladas con cincel de un estilo impecable; los relatos son bellos, y el aplauso al autor de la *Sonata de primavera* sería unánime y sin reservas, a corresponder el fondo del libro a la hermosura y corrección de la forma. Pero el fondo de este fragmento de las *memorias amables* de Bradomín es de índole tal, que su lectura sólo es lícita a hombres barbados" (Año XLVIII, Núm. XXXVIII, 15 de octubre de 1904, p. 224).

12 "En honor de Valle-Inclán", *España,* 5 de noviembre de 1904, p. 3.

13 "¡El papel vale más! (Notas bibliográficas)", *Gedeón,* Núm. 384, 3 de abril de 1903 y Núm. 385, 10 de abril de 1903.

14 Capítulos del relato, anunciando su edición, se publicaron en *El Gráfico* (13-X-1904), *La Correspondencia de España* (15-X-1904), *El Imparcial* (17-X-1904), *El País* (22-X-1904) y *El Globo* (20-X-1904).

15 "En honor de Valle-Inclán", *España,* 5 de noviembre de 1904, p. 3.

16 Luis Bello, "Un libro de cuentos de Valle-Inclán. 'Jardín novelesco'", *Revista Moderna de México,* Tomo VII, Núm. 2, octubre de 1906, p. 83.

17 Cfr. la nota publicada por *El País* anunciando la aparición de la novela: "Pronto publicaremos un capítulo de *Flor de santidad,* y un juicio de esta obra, fiel y artístico reflejo, no ya de las costumbres, sino de la psicología de los campesinos gallegos" (15 de octubre de 1904). Con el paso de los años, las reminiscencias naturalistas del relato han sido casi borradas por la crítica, atenta cada vez más a sus bellezas poemáticas (Phillips, Díaz Plaja, Zamora Vicente), siendo Fernández Almagro, Sender y Lavaud excepciones al insistir en el sustrato realista de la acción. Véanse, respectivamente, Allen W. Phillips, "«Flor de santidad»: novela poemática de Valle-Inclán", en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios,* Madrid, Gredos, 1974, pp. 73-112; Guillermo Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán,* Madrid, Gredos, 1965, pp. 175-188; Alonso Zamora Vicente, *Vida y obra de Valle-Inclán,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, pp. 48-49; Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, Taurus, 1966, p. 91; Ramón Sender, "*Flor de santidad* y

preocupación por los estados del alma —en Ádega esa preocupación se llevaba a un nuevo extremo— pero ahora reclamaba la atención de los lectores aquello que la Pardo Bazán había elogiado en el cuento "Malpocado": "el sentimiento rural [...] que traduce el alma oscura y oprimida de la tierra"[18]. Más de un lector tal vez recordaría cómo Manuel Bueno había terminado su recensión de *Sonata de otoño* dos años atrás: "Ramón del Valle-Inclán es un escritor naturalista que siente la nostalgia de lo pasado"[19].

La recepción de *Flor de santidad* pone de manifiesto la unión de las dos grandes corrientes de fin de siglo en la ficción de Valle. En el relato publicado en 1904, se combinaban en una especie de "sinestesia narrativa" distintas maneras de mirar y representar la realidad. Veremos que las primeras críticas de la novela ya apreciaban una variedad de perspectivas que proponían la "equivalencia" no sólo de sensaciones sino de representaciones múltiples de un mismo hecho. Tras volver sobre algunas de estas lecturas tempranas, ofreceré un análisis discursivo de *Flor de santidad* a fin de esclarecer cómo el autor gallego consiguió aunar algunos discursos bien conocidos por sus contemporáneos para producir una obra sincrética.

CUATRO LECTURAS TEMPRANAS DE «FLOR DE SANTIDAD»

Sobresale en la reseña de Angel Guerra, publicada en *La Lectura* en febrero de 1905, su indecisión sobre si el relato de Valle-Inclán era una novela o un poema en prosa. "Acentúa más y más la nota de variedad el espiritualismo en *Flor de Santidad.* Quizá sea su obra más completa. No es cosa de discutir ahora si es novela o poema en prosa"[20]. La razón por la que el crítico dudaba era la "mayor amplitud de visión" que *Flor de santidad* presentaba respecto de las obras anteriores de Valle-Inclán. El nuevo relato ofrecía escenas que eran "un agua-fuerte goyesco" (se refería a la procesión de las endemoniadas) al lado de otras que derramaban "poesía a chorros". "Por eso —repitió el crítico— no acierto a definir si es la obra documentada y analítica de un novelista, o es el desbordamiento lírico, con sentido a la vez gallardamente objetivo, de un poeta". Fíjese en la división hecha entre novela y poesía, entre análisis y lirismo. El "cuadro" en que "se describe la romería de las endemoniadas" se contrapone en esta crítica a la figura de

la dificultad de la tragedia", en Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works,* Nueva York, Las Américas, 1968, pp. 267-271; y Eliane Lavaud-Fage, *La singladura narrativa de Valle-Inclán* (1888-1915), La Coruña, Fundación «Pedro Barrie de la Maza. Conde de Fenosa», 1991, pp. 341-404.

18 Emilia Pardo Bazán, op. cit., p. 264.

19 Manuel Bueno, "Sonata de otoño", *El Imparcial,* 10 de marzo de 1902, p. 4.

20 Angel Guerra, "Flor de santidad, novela, por R*amón del Valle Inclán*", *La Lectura,* Año V, Tomo 1, febrero de 1905, pp. 176-180.

Ádega, "el espíritu ensoñador de toda una vieja raza hecho carne". ¿Cómo conciliar el cuadro de costumbres "documentado" con ese espíritu ensoñador? ¿Cómo entender esta "variedad" que aunaba el documento analítico con el ensueño?

Bernardo G. de Candamo[21], tras comparar a Valle-Inclán con Flaubert en tanto "enamorado de la belleza" y escritor de "frases impecables"[22], se fijó en el "vivir ingenuo, primitivo" de Ádega. "Su vida —dice— es un milagro perpetuo, un milagro que se desarrolla ante ella todos los días [...]. Ve el mundo con ojos maravillados y da a cuanto ve un oculto sentido. Ha arraigado en ella el viejo espíritu de la raza: el viejo espíritu de la superstición". Así, "con los ojos fijos en el cielo, mientras se entrega a las caricias del peregrino, su espíritu se eleva puro, inmaculado, como un aroma sutil, en supremo esfuerzo de oración". Mas esta oración encontraba como respuesta el cinismo de un mundo impuro —nuestro mundo— y de ahí la ironía que producía el relato: "De sus páginas se desprende algo que hace pensar en la palabra grata a Daudet: *Eironeia*. Proudhon ha dicho: «Santa ironía»".

Candamo fue el primero, mas no el último, en apreciar una construcción irónica en este relato[23]. Frente a "la gloria de Dios" destacó la "superstición" de la raza gallega. Frente al exorcismo —"una escena medioeval"— insistió en la feria de los criados: "es un cuadro admirable de costumbres aldeanas". Y a la hora de resumir su sentir, su vocabulario crítico delataba la influencia que el naturalismo seguía teniendo en su lectura:

> En *Flor de santidad* se refleja la vida de una región, y ese reflejo sugiere ideas múltiples. Ádega es una víctima del medio. El ambiente de superstición en que vive la ha formado el espíritu. El anhelo de concretar sus creencias la hace ver en el primer hombre que se acerca la imagen de su Dios[24].

---

21 Bernardo G. de Candamo, "Los libros. 'Flor de santidad'", *El Gráfico,* 4 de noviembre de 1904, p. 1.

22 En su crítica de *Sonata de primavera,* César Juarros hizo la misma comparación: "El Sr. del Valle Inclán es ante todo y sobre todo un pulcro estilista, el primer *flaubertiano* español, un buen y refinado literato, que padece la estética dolencia que los franceses llaman «enfermedad de la perfección», del estilo" ("Bibliografía. Sonata de Primavera. Memorias del Marqués de Bradomín.—Las publica D. Ramón del Valle Inclán. Madrid, 1904", *Revista de Levante,* Núm. 1, 1 de septiembre de 1904).

23 Afirma Manuel Bermejo Marcos que la novela "resulta una tremenda ironía toda ella. Un volteriano punzonazo a la tan cacareada religión «oficial y ejemplar»" (*Valle-Inclán: Introducción a su obra,* Salamanca, Anaya, 1971, p. 100). A su vez Ronald Quirk, siguiendo a Flynn, pregunta si no será "una parodia de la concepción virginal y el nacimiento de Cristo" ("La creación del ambiente temporal y la parodia en *Flor de santidad", Hispanófila,* Núm. 95, 1989, p. 44).

24 Cfr. la observación de la Pardo Bazán: "Este escritor tiene percepción musical de ciertos aspectos de la naturaleza, de una naturaleza dada, que influye en los espíritus, condicionados por cuanto les rodea" (op. cit., p. 264).

Desde esta óptica la novela de Valle era una parábola regeneracionista que dejaba al descubierto lo indeble de una fe ingenua, supersticiosa y milagrera.

Más rica en matices me parece la crítica de José Nogales en *El Liberal* por cuanto partía de la observación de que *Flor de santidad* era "un libro fragmentado, entrecortado, de confusa y escondida unidad"[25]. Como Angel Guerra, Nogales dudaba de que fuera "realmente una novela", pensando que era más bien "un poema sin rima" cuya prosa tendía a "emparentar en aladas afinidades" elementos muy dispares. Nogales vió en la construcción del relato una "variedad" difícil de integrar en un esquema conocido —"conjunto raro, inocente y sombrío, alegre y melancólico, de supersticiones heredadas, de costumbres tradicionales, de legendarias prácticas, ideas, voces, decires, devociones, hábitos de vida familiar en una región tan interesante como la verde Galicia"— pero, a diferencia de Candamo, no insistió en valorar un elemento más que otro. Antes bien, dió muestras de comprender que el relato era un sincretismo de diversos componentes todos "emparentados" como en la caracterización tripartita de la protagonista: "La Ádega de Valle-Inclán [...] aparece sobre el áureo fondo de un cielo crepuscular como las santas italianas; pero sus manos tuercen el lino y se apoya en la piedra céltica dorada por los líquenes". Es decir, Ádega, siendo una evocación de la fe católica no dejaba de ser al mismo tiempo un personaje situado en otras dos tradiciones: la realista, en la que se trabajaba con las manos, y la pagana céltica que seguía configurando la realidad gallega.

Para Emilio H. del Villar, escribiendo en *Nuevo Mundo*[26], la historia de Ádega demostraba que Valle-Inclán era más que el creador del "estilo nuevo" para su generación. Con una clara alusión a la crítica de Ortega[27], Villar afirmó que *Flor de santidad* era una "historia de hoy que lleva al espíritu a las brumas de ayer; porque en las sociedades humanas se ha querido ver una unidad que no existe. Las clases cultas viven en la época actual, las demás no han llegado aún al siglo XIX". Al hilo de este planteamiento de clases, el crítico destacó la superstición y la miseria que entraban en el relato, condiciones que acercaban la narración a la actualidad de 1904 y que explicaban "por qué a las playas gallegas acuden a centenares los miserables; por qué llenan los grandes trasatlánticos que fondean en las rías; por qué parten en ellos, la mar adelante, a servir de obreros y de criados". Todo venía a "demostrar", en fin, que Valle-Inclán podía dar "más que se le pedía, que sabe ver la realidad y estudiar, no solamente la psicología de los individuos, sino

25 José Nogales, "Crónica. Flor de santidad", *El Liberal,* 3 de noviembre de 1904, p. 1.

26 Emilio H. del Villar, "Impresiones Literarias. Flor de Santidad", *Nuevo Mundo,* Año XI, Núm. 567, 17 de noviembre de 1904. Agradezco a Ricardo Senabre y a Antonio Gago la localización de esta reseña.

27 "Crear un estilo donde tan necesitados andamos de él y tan poca base había, supone ya un servicio grande a las letras. Nadie lo ha negado; pero, con la largueza que tiene para pedir quien poco puede dar, se ha dicho que no es suficiente".

la de los pueblos". Con palabras perfectamente aptas para ciertos cuentos de Pereda (de *Escenas montañesas*) o de la Pardo Bazán (por ejemplo, "Las medias rojas"), Villar avisó que el arte de Valle-Inclán había cambiado de rumbo, entrando en la tendencia de los que se veían solicitados, al decir de Maeztu, "por problemas más urgentes que los del estilo".

UN TEXTO SINCRÉTICO

Gómez Carrillo observó en su reseña de *Flor de santidad* que la fábula era lo de menos: "Le sujet n'est rien"[28]. "Se trata —traduzco del francés— de una chica de granja que, alucinada por las historias de santos, se entrega una noche a un peregrino que le cuenta historias de milagros. Luego, cuando siente palpitar en sus entrañas el fruto de su idilio, cree haber sido fecundada por Dios. Pero esta pobre fábula *[fable indigente]* le sirve al artista para presentarnos, en una serie de tapices, las más deliciosas y las más rítmicas imágenes". La imagen de una "suite de tapisserie" repite la idea de "variedad" encontrada en otras reseñas de la novela. Son signos que apuntan a una conciencia de tener entre manos un texto inusitadamente heterogéneo. Hoy, siguiendo a Bajtin, diríamos que el relato presenta un caso de heteroglosia, al mezclar múltiples discursos para dar a los hechos de la historia significados divergentes.

Se puede hablar de por lo menos tres discursos que se ensamblan en *Flor de santidad:* en primer lugar, un discurso pagano, asociado tanto a las églogas de Virgilio como a las creencias célticas. Así, por ejemplo, estas dos comparaciones que matizan el significado del rebaño de Ádega: "Las ovejas llenan el camino y pasan temerosas, con un dulce balido como en las viejas églogas"[29]; y "Las ovejas se juntaban en mitad del descampado como destinadas a un sacrificio en aquellas piedras célticas que doraban líquenes milenarios" (p. 156). Un segundo discurso reune imágenes cristianas que evocan con preferencia las leyendas piadosas y la historia de la Anunciación; pongamos por ejemplo a Ádega, cuando se entrega al peregrino: "Y se desabrochaba el corpiño, y descubría la garganta, como una virgen mártir que se dispusiese a morir decapitada" (p. 136). Un tercer discurso vuelve a las formas canónicas del siglo XIX —al realismo y al costumbrismo— para representar la realidad campesina de Galicia. Sirva de ejemplo la descripción de los mendigos encontrados de camino a Santa Baya de Cristamilde: "Unos son ciegos, otros tullidos, otros lazarados. [...] Una mujer da el pecho a su niño cubierto de lepra, otra empuja el carro de un paralítico. En las alforjas de un asno viejo y

28 E. Gómez Carrillo, "Lettres Espagnoles. *Flor de santidad,* par Valle-Inclán", *Mercure de France,* Tomo LII, Núm. 180, diciembre de 1904, p. 822.

29 Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad,* edición a cargo de María Paz Díez Taboada, Madrid, Cátedra, 1993, p. 149. En adelante las citas corresponderán a esta edición.

lleno de mataduras, van dos monstruos. Las cabezas son deformes, las manos palmípedas" (p. 209).

El ensamblaje de estos discursos constituye un sincretismo narrativo gracias al que coexisten representaciones completamente diferentes de un mismo hecho o de un mismo personaje. El hombre que deja embarazada a Ádega es, según el lenguaje usado para describirle, un "peregrino" en quien Dios se personifica (discurso cristiano), un "mendicante" sin vergüenza que abusa de la ingenuidad de la pastora (discurso realista) y un brujo cuyos poderes mágicos se dirigen contra los venteros al echar una maldición sobre su rebaño (discurso pagano). No creo que sea casualidad que en la carta escrita por Valle-Inclán a Torcuato Ulloa al concluir la redacción de su novela, estén presentes estas tres maneras de representar la realidad: "Es una novela que en el estilo, en el ambiente y en el asunto se diferencia totalmente de la moderna manera de novelar. Más que a los libros de hoy se parece a los libros de la Biblia: otras veces es homérica, y otras gaélica"[30].

En *Flor de santidad* el paisaje sirve de pretexto para conjugar esta pluralidad de discursos. Las "piedras célticas, doradas de líquenes milenarios" a cuya sombra Ádega se sienta, remiten a una tradición pagana, la misma evocada por la Pardo Bazán cuando recordaba que Galicia era "tierra montañosa, tierra de leyendas y ensueños, de misteriosas resonancias, de misterio y melancolía" (p. 264). Por otra parte, estas piedras se usaron para construir las iglesias cuyas campanas resuenan a lo largo del relato —"aquellas campanas de aldea, piadosas, madrugadoras, sencillas" (p. 157)—. Ni puede olvidarse que este escenario de "pinos desmedrados y secos" (p. 125) y de cielos encapotados, igual que las escenas costumbristas colocadas en él —el mercado de los criados, los preparativos en el Pazo para la cacería del lobo, la procesión de las endemoniadas—, describe un lugar cuyos detalles —y palabras— responden a una observación cuidadosa de la tierra y de los usos gallegos. Dentro de este marco el mar es una presencia especialmente híbrida cuyo valor cambia según va pasando de un discurso a otro: su "rumor ciclópeo" (p. 126) se convierte en sonido "bravío y ululante [...], como si fuese un lobo hambriento escondido en los pinares" (p. 158), palabras que evocan imágenes paganas, ya clásicas ya folklóricas. En la misa de las endemoniadas, el mar se yergue "negro y apocalíptico" como signo de la profecía cristiana anunciada en el embarazo de Ádega (p. 209). Al mismo tiempo una de sus olas "se estrella en las *restingas*" de la costa, un detalle cuya precisión y fidelidad a la lengua gallega merece una nota explicativa en la edición de María Paz Díez Taboada (p. 209). Según se oye el mar en clave mitológica, cristiana o analítica, su amenaza se asocia a fantásticas figuras gigantescas, a "tentaciones de Satanás contra los Santos" (p. 210), o a una fuerza natural capaz de arrastrar a cualquiera en su oleaje.

30 Carta a Torcuato Ulloa (27-VIII-1904) publicada en *Indice de Artes y Letras,* Año 9, Núms. 74-75, mayo y junio de 1954, p. 20.

Lo peculiar de este sincretismo de discursos en *Flor de santidad* es la igualdad de valor concedida a cada uno de ellos. No parece haber un grado cero de relato. Las imágenes paganas, cristianas y costumbristas se suceden y se entretejen en la narración sin que ninguna consiga establecer una clara hegemonía. Tanto es así que los primeros lectores del relato, como ya hemos visto, no pudieron situarlo cómodamente en una zona genérica. En este "libro fragmentario" se mezclaban "la realidad, la fantasía y el ensueño" de tal manera que su "unidad" quedaba "confusa y escondida"[31]. La verdad es que se crea en el texto una equivalencia entre distintas maneras de ver y representar el mundo, tal como la sinestesia crea una "analogía y equivalencia" a nivel sensorial, como apuntó Valle en su artículo sobre el modernismo. De ahí que Ádega sea una niña mártir de las leyendas piadosas, una campesina miserable que sufre alucinaciones al hallarse huérfana y desamparada, y una pastora que habita un mundo patriarcal dominado por ritos milenarios. Más que personaje parece un recurso para crear lo que Genette ha estudiado como un pastiche o imitación de estilos sin función satírica[32].

¿UNA HISTORIA ATEMPORAL?

El sincretismo narrativo va acompañado de una pluralidad de tiempos que, a primera vista, parecen alejar la acción del presente del lector. No faltan críticos que vean en el tiempo el principal aspecto de este relato, afirmando Quirk que se consigue en él una "radical atemporalidad"[33]. Montoro, influído por la estética quietista de *La lámpara maravillosa,* llega a afirmar que el tiempo se anula como categoría metafísica en *Flor de santidad:* "Desde luego, la repetición de un arquetipo eterno tiende a devaluar el tiempo, a revelar que éste y la historia son inesenciales y, en última instancia, ilusorias"[34]. Por el contrario, Eliane Lavaud piensa que el relato revela una "voluntad de arcaismo y de exotismo a partir de un hecho real y contemporáneo"[35]. Lejos de desvalorar el tiempo, estos críticos demuestran en qué medida la estructura del relato lo sitúa en primer término, como problema.

Se trata, en definitiva, de tiempos escalonados desde épocas remotas —"los tiempos patriarcales" (p. 153), "aquel buen tiempo lejano" (p. 177)— hasta un presente habitado por el narrador. Cuando éste habla, por ejemplo, de "una evocación de otra edad" (p. 204) o cuando se sitúa en una sucesión temporal que extien-

31 José Nogales, op. cit.

32 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 38.

33 Ronald Quirk, art. cit., p. 39.

34 Adrian G. Montoro, "*Flor de santidad:* Arquetipos y repetición", *MLN,* Vol. 93, Núm. 2, marzo de 1978, p. 256.

35 Eliane Lavaud, op. cit., p. 397.

de "desde el tiempo de los bisabuelos" (p. 198), va implícita en su lenguaje una actualidad —la suya— que hace posible mirar hacia atrás y discernir los muchos tiempos pasados.

Es importante no perder de vista el presente narrativo en este relato, por indeterminado que sea. La mirada retrospectiva del narrador sólo tiene sentido si existe un presente desde el que evocar tiempos pretéritos. Es más, el lector tiende a instalarse en ese presente, haciendo que sea una actualidad que continuamente se renueva. Será siempre la actualidad del lector y por tanto contemporánea. Sólo así puede tener significado el adjetivo *arcáico* colocado cuidadosamente al comienzo de la historia: "Tenía un hermoso nombre antiguo. Se llamaba Ádega. Era muy devota, con devoción sombría, montañesa y arcaica" (p. 127); "La voz de la sierva era monótona y cantarina. Hablaba el romance arcaico, casi visigodo, de la montaña" (p. 128). Insistir en el arcaismo de una fe o de una lengua crea, desde el principio, una complicidad con el lector en torno a una modernidad compartida a partir de la cual se puede considerar algo anticuado. El *arcaismo* de este mundo de églogas, siervas y patriarcas viene a ser, pues, una cualidad reconocible sólo por una conciencia moderna. En ese sentido *Flor de santidad* al mezclar y difuminar varios pasados realza nuestra conciencia de la actualidad —nuestra modernidad o, si se quiere, nuestra posmodernidad—. Que Valle-Inclán rechazaba la modernidad mediante este mecanismo ya fue evidente para sus primeros lectores[36].

LA IMPERSONALIDAD DE LA VOZ NARRATIVA

El agente que transpone discursos y escalona tiempos en este relato es, claro está, el narrador cuya nota más distintiva es, paradójicamente, su estudiada impersonalidad. El yo enfatizado de algunos pretextos de la novela ("Lluvia", "Año de hambre (Recuerdo infantil)", "Santa Baya de Cristalmide") se borró en la versión definitiva del relato, cuyo narrador procura asumir una voz de "narrador milenario" (p. 178) como aquel que cuenta prodigios a los pastores en el monte. Esta figura emblemática —el pastor centenario de las tres cabras negras— sabe tantas historias que "un día entero de sol a sol, podía estar contándolas" (p. 177). Una voz milenaria también se oye en el peregrino/mendicante/brujo presentado así al comienzo de la historia: "Caminaba rostro a la venta uno de esos peregrinos que

36 "Para él vale más el pasado que el presente" (José Nogales, op. cit., p. 1); "acaso toda la belleza admirable y preciosista de las *Sonatas* sólo sea poética protesta de una sincera y noble alma, que no se resigna a respirar bajo el cieno de la modiocridad a que la vida actual condena" (César Juarros, op. cit., p. 20); "El democratismo no ha logrado escalar el alma rezagada algunos siglos del Sr. Valle Inclán" (José Ortega y Gasset, op. cit., p. 230); "Valle-Inclán, en effet, est un idéaliste qui vit hors du temps et de l'espace, contemplant la vie comme on contemple une tapisserie" (E. Gómez Carillo, op. cit., p. 821).

van en romería a todos los santuarios y recorren los caminos salmodiando una historia sombría, forjada con reminiscencias de otras cien" (p. 125). El narrador de nuestro relato se proyecta en estas figuras, procurando ocultar la originalidad y la historicidad de su voz tras el anonimato de la tradición oral. Esta voluntad de voz popular —impersonal— se refuerza cuando algunos personajes narran sus propias leyendas o hazañas, como los pastores que tras escuchar a Ádega "también contaban milagros y prodigios" (p. 177).

La impresión de impersonalidad se acrecienta por la facilidad con que se cambia la focalización en el relato. Las visiones de Ádega, por ejemplo, se presentan a veces desde fuera, objetivamente, y otras veces desde dentro, fundiéndose en la subjetividad de la pastora. No está de más recordar aquí que Galdós, en su historia de otra húerfana visionaria —Isidora Rufete, la *desheredada*— también trocaba la perspectiva narrativa, alternando un discurso naturalista con otro contagiado de la fantasía de su protagonista mediante el estilo indirecto libre. Valle-Inclán seguía, así, una práctica bien conocida, pero se sirvió de ella para hacer algo nuevo.

Vistas desde fuera, las visiones de Ádega se describen como "ensueño" (p. 154), "inocente arrobo" (p. 136), "infantiles éxtasis" (p. 136) y "sueño" (pp. 156, 171 y 176) al tiempo que su fe se califica de "ingenua" repetidamente. De la misma manera, sus historias despiertan la "cándida fantasía de los pastores" (p. 177), signos todos que marcan una mirada analítica y nada cándida en la voz narrativa. Como cuando el narrador de Galdós habla de la "delirante ambición", "fuerza de fantasía" o el "vicio mental" de Isidora Rufete[37], queda claro en *Flor de santidad* —cuando se mira desde fuera— que Ádega sufre alucinaciones. No se llega nunca a decir que es una típica histérica de fin de siglo, cuyos arrobos místicos tienen un orígen sexual. Sin embargo la voz objetiva lo sugiere al describir su "boca convulsa" (p. 174), "sus besos apasionados y crepitantes" (p. 205), y sus sueños sexuales protagonizados por un demonio que quiere acostarse con ella (p. 207). Mirando los ojos de la pastora, "que fosforecían con extraña lumbre" (p. 105), la dueña de los cabellos blancos no duda en reconocer en ellos el fuego de la locura. Es esta mirada desde fuera la que llevó a Gómez Carrillo a ver en Ádega "une fille de ferme [...] hallucinée par les histoires de saints" (p. 822).

En otras ocasiones, sin embargo, el narrador pasa a asumir la perspectiva de su personaje, presentando sus visiones ya desde dentro con absoluta complicidad: "Andando el tiempo la niña volvió a tener nuevas visiones. Tras aquellas nubes de fuego que las primeras veces deslumbraron sus ojos, acabó por distinguir tan claramente la Gloria que hasta el rostro de los santos reconocía. *Eran innumerables*" (pp. 137-138). La focalización cambia sin que la desviación señale crítica ni burla,

37 Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 161 y 246.

y la voz narrativa asume la perspectiva de la pastora: "Al inclinarse para beber en la fuente, que corría escondida por el laberinto de arrayanes, las violetas de sus ojos vieron en el cristal del agua, donde temblaba el sol poniente, aparecerse el rostro de un niño que sonreía. *Era aquella aparición un santo presagio*" (p. 204).

El carácter inestable del ángulo de visión, junto con la voluntad de despersonalización del narrador, hace imposible todo intento de dar prioridad a una perspectiva sobre otra. De ahí que los personajes principales, sus actos y el paisaje que los rodea presenten múltiples imágenes siempre equivalentes. En *La desheredada,* el narrador siempre nos saca de dudas respecto de la "vida apócrifa" de su huérfana: "¡qué bien imaginaba, falsificando la realidad"[38]. El narrador de *Flor de santidad* hace todo lo contrario: no aclara si Ádega está loca, poseída por el Diablo o si es una segunda Virgen María. A diferencia de Galdós, Valle-Inclán deja para el lector la tarea de sopesar perspectivas, ordenar tiempos y decidirse entre discursos.

UNA HISTORIA CON REMINISCENCIAS DE OTRAS CIEN

En *Peñas arriba,* de Pereda, acabamos por saber que la vida patriarcal todavía ofrece una alternativa a la vida moderna. En aquella novela, una imagen idílica acaba borrando otra urbana, sustituyéndola en la conciencia del protagonista y en la lectura que hacemos: los capítulos de la novela, como jornadas de un viaje, nos llevan desde Madrid hasta la Montaña y nos dejan allí, instalados en un sueño geórgico. El destino del lector coincide con el del joven viajero. A diferencia de Pereda, Valle-Inclán no nos aclara cuál versión de su historia hemos de creer. En vez de reemplazar una realidad por otra, ésta se multiplica. En vez de llevarnos al fin del camino —al término del embarazo de Ádega—, nos abandona. Está claro que los capítulos —las "estancias"— de su relato no tienen un destino previsto. No conducen a una visión singular sino que presentan, como las estrofas de un poema, varias visiones posibles todas ellas en principio válidas. Ante esta multiplicación de la realidad, ¿qué debemos hacer?

Anota el narrador, tras contar Ádega sus visiones en el monte, que la "fe de aquellos relatos despertaba la cándida fantasía de los pastores" y luego añade: "Después, ellos también contaban milagros y prodigios" (p. 177). Se indica aquí una repuesta a nuestra pregunta. En vez de sentirnos obligados a optar por una visión, dejar que nuestra fantasía se despierte y aceptar que la realidad sea múltiple. Aceptar que el peregrino *es efectivamente* todo lo que cuenta esta historia: un mendicante sucio y desgreñado, un peregrino que resucita la devoción del tiem-

38 Ibid., pp. 59 y 214.

po antiguo, y también un primitivo Dios Padre que posee a su hija, dejándola —como la novela de Valle— fecundada, llena de promesas. Y luego pasar a contar, si no otros milagros y prodigios, cuando menos otras visiones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL TRATAMIENTO DE LO GALLEGO EN LA TRADUCCIÓN ALEMANA DE *FLOR DE SANTIDAD*

Dolors Sabaté Planes
Universidade de Santiago de Compostela

El cinco de abril de 1988 apareció un artículo en el periódico alemán "Die Welt" cuyo título *"Ramón del Valle Inclán: ¿Un florecimiento tardío?. Desastre económico"* anunciaba públicamente un fracaso previsible. El proyecto iniciado por Klett-Cotta en 1981, con el cual la editorial pretendía difundir la obra completa de Valle-Inclán en Alemania se interrumpía y con él uno de los intentos más importantes y ambiciosos por integrar al autor gallego al mercado alemán. Como causa principal se alegaba la excesiva inversión que había comportado el proyecto, una inversión que defraudó no sólo las expectativas de la editorial, sino también las del gran público. Klett-Cotta había estado publicando a lo largo de seis años una edición muy cuidada de las siguientes obras: *La guerra carlista* (1981) —*Der Karlistenkrieg. Die Kreuzfahrer des Königs. Im Flammenschein. Gerfalken aus der Vorzeit*—, *Martes de Carnaval* (1982) —*Karneval der Krieger. Der Staatsrock des Verblichenen. Die Hörner von Leutnant Firlefanz. Die Hauptmannstochter, Divinas palabras* (1983) —*Wunderworte*—, *Luces de bohemia* (1983) —*Glanz der Bohème*—, *Comedias Bárbaras* (1984) —*Barbarische Komödie. Silbergesicht. Wappenadler. Wolfsballade*—, *Sonata de invierno* (1985) —*Wintersonate*— *y Flor de santidad* (1986) —*Adega. Eine tausendjährige Historie*—. A partir de 1986 y pese a que la editorial anunciara para el otoño de 1989 la publicación de una antología, que habría de incluir cinco piezas teatrales de un acto, Klett-Cotta abandonó el proyecto.

Las recensiones aparecidas en la prensa sobre las traducciones poseen un denominador común. En la mayoría de ellas se critica la fórmula empleada por Klett-Cotta a la hora de presentar al autor y su obra en Alemania. En este sentido,

se censuran la excesiva libertad con la que el traductor Fritz Vogelgsang reproducía el original y la ausencia de aclaraciones en algunos fragmentos del texto. La respuesta que en su día ofreció Klett-Cotta fue contundente. La falta de explicaciones sobre referencias específicas —alusiones políticas, históricas o culturales— eran sólo insuficiencias provisionales que pronto se salvarían con el interés que Valle iba a suscitar. En cuanto a las críticas sobre el modo en el que se había llevado a cabo la traducción, la editorial se limitaba a corroborar su confianza en Fritz Vogelgsang, ganador del Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Educación y Ciencia español en 1986.

Actualmente, nueve años después de la última publicación —*Flor de santidad*— Valle-Inclán sigue siendo un autor desconocido para el gran público alemán y la recepción de su obra se restringe a los círculos de especialistas.

A nuestro modo de ver, los factores que obstaculizan el arraigamiento de Valle en Alemania radican básicamente en la dificultad que comporta su traducción y en la perplejidad que provocan sus temas en el público alemán, un público más dado a identificar España con los clichés difundidos al resto de Europa durante la década de los sesenta, en los cuales —bajo el lema "Spain is different"— se presentaba una España soleada, mediterránea y folclórica considerablemente distinta a la España de Valle-Inclán.

La perplejidad que provocan los temas valleinclanescos obliga a que nos planteemos una reflexión en torno a cómo se reproducen en lengua alemana aquellos aspectos difíciles de encajar en las expectativas del gran público. Si bien las representaciones de los esperpentos han sido llevadas a cabo en Alemania siguiendo modelos expresionistas y brechtianos, otra parte de su producción, en concreto aquella en la que se hace patente la presencia del elemento gallego, ha corrido otro destino. El ejemplo más ilustrativo es la traducción alemana de la novela *Flor de santidad. Flor de santidad*[1] se publicó por primera y única vez en lengua alemana en 1986 con el título de uno de los relatos que Valle aprovechó para componer la novela: *Adega. Eine tausendjährige Historie*[2] —*Ádega. Una historia milenaria*—. La segunda de las variaciones que introduce la traducción es la supresión del poema inicial *Soneto del poeta Antonio Machado.*

Adega. Eine tausendjährige Historie carece de anotaciones a pie de página. La única información que el lector recibe sobre el contexto en el cual se desarrolla la obra se halla en el interior de la cubierta y sitúa la acción en *"un escenario arcaico, en el mundo rural de los habitantes de las montañas de Galicia, al final del Camino de Santiago".*

1 VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Flor de santidad.* Madrid: Cátedra, 1993.

2 VALLE-INCLAN, Ramón del. *Adega. Eine tausendjährige Historie.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

Como elementos representativos de lo gallego hemos seleccionado aquellos aspectos lingüísticos, temáticos y contextuales relacionados con Galicia que pueden plantear problemas de comprensión para un lector no familiarizado con ellos.

En primer lugar y dentro de los rasgos lingüísticos que delatan la presencia de lo gallego, nos centraremos en un procedimiento comunicativo impropio de la lengua alemana y por tanto, complejo para su traducción. Dicho procedimiento se observa en muchos de los diálogos de la obra y consiste en la repetición redundante de parte de la información en la respuesta o la réplica del interlocutado. Esta estrategia comunicativa se tiende a conservar en la traducción de *Flor de santidad,* siendo prueba de ello los ejemplos que trataremos a continuación.

Tab. nº 1

- ¿Tu abuelo **demora** en Cela?	- Dein Großvater **befindet sich** in Cela?
- **Demora** en el molino cabo de mi madre. pág. 145	- Er **befindet sich** in der Mühle, bei meiner Mutter. pág. 30
- ¿De quién **era antaño** la oveja?	- Wem hat das Schaf **früher gehört**?
- **Antaño fue** de un pastor. pág. 164	- **Früher gehörte** es einem Schäfer. pág. 52
- ¡Un ganado **lucido**!	- Eine **herrliche** Herde!
- ¡**Lucido** estaba! pág. 149	- **Herrlich** war sie mal! pág. 49
- ¡**Alabado sea** Dios!	- **Gelobt sei** Gott!
- ¡**Alabado sea**, hermano! pág. 128	- **Gelobt sei** Er, Bruder! pág. 9

La conservación de la estrategia comunicativa redundante en el texto alemán se lleva a cabo mediante la reproducción *sensu strictu* de la estructura sintáctica del original. Un mecanismo comunicativo de este tipo es impensable en lengua alemana dada su tendencia economizadora, por lo que nos inclinamos a pensar que la solución adoptada por el traductor obedece a causas extralingüísticas. A nuestro parecer, el traductor muestra un interés mayor en destacar aquellos aspectos más propios del lenguaje de la obra, que en atenerse a los esquemas lingüístico-conunicativos del alemán. La literalidad del lenguaje se subraya conscientemente en detrimento de su naturalidad.

Nuestra constatación se corrobora en el tercer ejemplo, donde prevalece de nuevo la voluntad del traductor —*Eine herrliche Herde! Herrlich war sie mal!*—. **Lucido** posee en lengua alemana numerosos equivalentes potenciales —*himmlich, fabelhaft, weltberühmt, herrlich*— de entre los cuales se escoge el más adecuado rítmicamente. *Herrliche Herde* presenta una aliteración, inexistente en el texto original, con la cual el traductor nos demuestra su interés por otorgar musicalidad al lenguaje.

Si hasta ahora el elemento gallego se conservaba con formas impropias en lengua alemana, a continuación veremos como a menudo los elementos galleguizantes del lenguaje se intentan compensar a través de soluciones marcadas desde el punto de vista connotativo.

Tab. nº 2

- ¿Cuántas piedras muelen?	- Wieviel Steine mahlen?
- Muelen todas tres: La del trigo, la del maiz y la del centeno.	- Es mahlen alle drei: der für den Weizen, der für den Mais und der für den Roggen.
- ¡Conócese que trae agua la presa!	- Ein Zeichen, daß der Graben genug Wasser führt!
- ¡En lo de **agora** no falta! pág. 150	- An Wasser fehlt es **heuer** nicht! pág. 35
- ¿Y adónde quiere que vaya, perdido en el monte?	- Und wohin soll ich gehen, allein und verlassen im Gebirge?
- Adonde le guíe Dios, hermano.	- Wohin Gott Sie leitet, Bruder.
-A que me coman los lobos.	- Daß die Wölfe mich fressen.
-¡**Asús**!...No hay lobos. pág. 133	- **Jesses**! ... Es gibt keine Wölfe! pág. 15

En el primer ejemplo *agora* se traduce por **heuer,** variante dialectal del sur de Alemania que corresponde a la expresión estándar **in diesem Jahr** —*este año*—. Del mismo modo se conserva la connotación religiosa en la traducción de *¡Asús!*. **Jesse** es la versión griega de Esaías, profeta al que se hace alusión en uno de los cantos litúrgicos más famosos de la iglesia evangélica[3]. El traductor reproduce el vulgarismo fonético del original (Jesús-Asús) añadiendo la consonante "s" —*Jesses*—.

La búsqueda de equivalentes en lengua alemana para la traducción de algunas referencias de *Flor de santidad* se convierte en ocasiones en una labor prácticamente imposible, dada la existencia de vacíos semánticos. Este es el caso de tener el mal cativo y saludador.

Tab. nº 3

Tu tienes **el mal cativo** pág. 174	Du bist **durchgedreht** pág. 63
Saludador pág. 149	**Gesundbeter** pág. 34

3 El nombre de Jesse aparece en la primera estrofa de un canto de Epifanía compuesto por Philipp Nicolai (1556-1608): "Wie schön leuchtet der Morgenstern voll Gnad und/ Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm, mein König/ Wahrheit von dem Herrn, die süße Wurzel Jesse/ und mein Bräutigam haft mir mein Herz bei Jessen;/ lieblich, freundlich, schön und herrlich, groß und ehrlich,/ reich an Gaben, hoch und sehr prächtig erhaben".

Tener el mal cativo y saludador se neutralizan en la traducción desde el punto de vista connotativo. El significado diabólico de *tener el mal* cativo desaparece con **durchdrehen** —*perder la cabeza, volverse loco*—. Del mismo modo *saludador* se sustituye con un término que en alemán pertenece al lenguaje popular; **Gesundbeter** —*curandero, ensalmador, santiguador*—.

El problema de los equivalentes óptimos se radicaliza cuando es necesario reproducir las distintas referencias del marco social, geográfico y cultural en el que transcurre la obra. Para su solución el traductor sigue mayoritariamente el procedimiento de la explicación, integrando al propio texto la información que él considera conveniente:

Tab. nº 4

-Y la blanca de los dos lechazos, ¿parece **cancina**? pág. 152	- und das weiße mit den zwei Nuckelkindern ist anscheinend **noch nicht übers zweite Jahre hinaus?** pág. 37
- La molinera, en lo alto del **patín** pág. 150	Die Müllerin, droben auf der **Steinterrasse über der Freitreppe zum Oberstock** pág. 35
Sil y Miño pág. 129	**an den Ufern des Sil und des Miño** pág. 12

El significado de **cancina** —tipo determinado de oveja— se aclara dentro del texto de la traducción con una forma perifrástica **parece que todavía no tiene más de dos años.** Del mismo modo, la típica construcción gallega **patín** se traduce como **la terraza de piedra al final de la escalera que conduce al primer piso**.

En el tercer ejemplo, a fin de especificar al lector que el Sil y el Miño son dos ríos el traductor añade al texto **a las orillas del Sil y del Miño**.

Pese a las explicaciones, en ninguno de estos casos se hace el más mínimo comentario a la relación que guardan las referencias con el contexto gallego de la obra. Por otra parte, estos ejemplos muestran un tratamiento muy libre del original, actitud que, como decíamos al principio, ha sido frecuentemente reprochada al traductor. Las intervenciones del traductor llegan hasta el extremo de abandonar los límites de la mera reproducción para alcanzar la esfera de la producción. Uno de los casos más evidentes se manifiesta en las blasfemias de las endemoniadas en el capítulo quinto de la quinta estancia:

Tab. nº 5

¡Santa, tiñosa!	Heilige, du Grindige!
¡Santa, rabuda!	Heilige mit dem geschwellten Schwanz!
¡Santa, salida!	Heilige, du läufige Hündin!
¡Santa, preñada! págs. 210-211	Heilige mit geschwängertem Ranzen! pág. 112

Aquí vemos como se logra subrayar la intensidad de la expresión con una traducción muy personal —**Santa, tu tiñosa/ Santa de rabo hinchado/ santa, tu perra en celo/ Santa de vientre preñado**—. Si la introducción del pronombre **tú** personaliza la intensidad de la blasfemia, el vocabulario produce un efecto más peyorativo y vulgarizante que en el texto original. La función de las blasfemias en el fragmento es también aquí un jeroglífico indescifrable para el que desconozca los componentes del marco mágico-religioso que envuelve la trama de *Flor de santidad*.

Para finalizar, podríamos afirmar que los intentos del traductor por conservar de algún modo los elementos galleguizantes de *Flor de santidad* permanecen ajenos a un lector que de antemano los ignore, un lector que en el mejor de los casos, podría percatarse de un tratamiento específico del lenguaje. Este tratamiento se caracterizaría por el empleo de formas sintácticas impropias del alemán, la presencia de dialectalismos u otros términos marcados desde el punto de vista estilístico y la intensificación de la expresividad del lenguaje. El resultado es un procedimiento de producción textual. El lenguaje de la traducción de *Flor de santidad* puede incluso generar dificultades de comprensión. Si el empleo de dialectalismos entorpece la comprensión de los lectores ajenos al contexto lingüístico del que proceden los términos empleados, la ausencia de aclaraciones en algunos fragmentos aumenta la perplejidad de la mayoría. Esta cuestión nos remite inevitablemente a la disyuntiva fidelidad-impenetrabilidad. Cuando el traductor intenta transcribir el universo gallego y sus peculiaridades expresivas resulta enigmático y antinatural, convirtiendo de este modo el descubrimiento de la Galicia de Valle-Inclán en el privilegio de unos pocos.

LA GÉNESIS LITERARIA DE *LA CARA DE DIOS* DE VALLE-INCLÁN

Catalina Míguez Vilas
Universidade de Santiago de Compostela

En la creación de *La Cara de Dios*[1] —la primera novela extensa de Valle-Inclán—, el autor trasluce algunas de las claves que permiten comprender su concepción de la literatura, así como vislumbrar ciertas preocupaciones literarias que condicionaban su escritura en esta época.

El análisis del proceso creativo seguido por Valle en la configuración de la novela revela una compleja génesis, polimorfa y variada, en la que el autor ha aprovechado diversos materiales literarios: el drama de Arniches, *La Cara de Dios;* dos cuentos de Baroja, *Medium* y *El trasgo;* una adaptación francesa de la novela *Niétoschka Nezvanova* de Dostoiesvki; junto a las creaciones valleinclanianas, *Beatriz* y *Ádega (Historia milenaria).*

Este aprovechamiento o reutilización de textos ajenos y propios no resulta extraño ni marginal en su producción, por el contrario, constituye una constante en muchas de sus creaciones personales a lo largo de su trayectoria literaria. En unos casos busca ambientar sus textos, en otros autentificarlos o poner a prueba

1 Fue distribuida por entregas entre sus suscriptores probablemente en 1900, aprovechando el éxito inmediato obtenido por el drama de Arniches, *La Cara de Dios,* estrenado el 28 de noviembre de 1899. La primera edición de la novela no especifica el año de publicación, que acaso también sea el de 1900 pues la carta de Arniches, autorizando la conversión de su drama en novela, lleva fecha del 27 de diciembre de 1899 y se publica conjuntamente con el texto novelístico. Utilizamos para nuestro trabajo un ejemplar fotocopiado del microfilm existente en la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela: Ramón del Valle Ynclán, *La Cara de Dios,* Madrid, "La Nueva Editorial" de J. García, 688 pp., (¿1900?). En 1972 la editorial madrileña Taurus ofreció al público lector la novela en una edición con prólogo de Domingo García-Sabell.

su estructura, pero siempre la incrustación de otras obras resulta armónica con sus intenciones, con la temática o atmósfera creadas.

Siguiendo los presupuestos y la terminología que Gérard Genette expone en su trabajo *Palimpsestos*[2], he sistematizado varios tipos de relaciones transtextuales que *La Cara de Dios* —como hipertexto— mantiene con un conjunto heterogéneo de hipotextos sometidos a modificaciones y adaptados al conjunto macronovelístico.

Entre las relaciones que el teórico engloba bajo la genérica denominación de transtextualidad, sitúa las intertextuales como la cita, la alusión o el plagio. Es esta última práctica intertextual la que más interesa en el estudio genético de *La Cara de Dios*. Por plagio se entiende la presencia efectiva de un texto en otro, la copia explícita o literal de una obra medie o no la autorización del escritor plagiado. De ahí que se consideren plagios la transcripción tanto del acto I del drama arnichesco, como la copia de dos cuentos barojianos —*Medium* y *El trasgo*— en la novela de Valle-Inclán.

Del drama arnichesco[3] copia algunos diálogos que mantienen entre sí los personajes en el acto I, pues en este se concentra buena parte de la tensión y del conflicto pasional. Traslada literalmente frases, escenas y situaciones melodramáticas del drama al capítulo primero de la novela. No obstante, adquieren mayor importancia todos aquellos cambios debidos a la transformación de la estructura dramática en narrativa, es decir, la relación hipertextual que Genette denomina narrativización. A partir del capítulo II de *La Cara de Dios* se inicia la amplificación del drama al que somete a constantes reducciones y cuyo estilo reformula. El resultado será una obra nueva, cuyo sentido difiere considerablemente del hipotexto que le sirve de base y en la que se cuenta otra historia en un mundo ficcional muy diferente al del drama arnichesco.

Esta incrustación del acto I en el capítulo inicial de la novela adquiere plena justificación, si pensamos que el público lector de *La Cara de Dios* probablemente conocía de antemano el drama de Arniches y había sido receptor de su representación. El editor ofrecía así a los lectores una primera entrega en la que, de manera esquemática, se resume el conflicto dramático de unos personajes familiares para los suscriptores. Sin embargo, Valle reordena libremente las escenas e introduce cambios en su distribución: la escena V se sitúa en la apertura novelística, resultando el desenlace de este primer capítulo de la superposición de dos escenas, la III y la XII del acto I.

2 *Vid.* G. Genette, *Palimpsestos,* Madrid, Taurus, 1989 (trad. *Palimpsestes,* Paris, Editions du Seuil, 1982).

3 *La Cara de Dios* de don Carlos Arniches se estrenó el 28 de noviembre de 1899 en el Teatro Parisch de Madrid, obteniendo un éxito inmediato entre el público y la crítica. *Vid.* Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas,* Madrid, Taurus, 1973, p. 7, n. 1. Se utiliza la edición: Carlos Arniches, *La Cara de Dios,* Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1915, 94 pp.

También sostiene la novela una relación intertextual con dos cuentos de Baroja, *Medium*[4] y *El trasgo*[5], que se integran respectivamente en los capítulos V y IX de la novela. Valle-Inclán retoma de estos textos barojianos frases y párrafos que traslada literalmente y de manera exacta al texto novelístico. A esta práctica intertextual del plagio se suman, en ambos cuentos, cambios y reducciones considerables: suprime todo el marco que inicia y concluye *Medium* en que el narrador-protagonista, desde el presente narrativo, se retrotrae a su infancia; en *El trasgo* Valle pule el relato suprimiendo digresiones o párrafos innecesarios, y eliminando todos aquellos aspectos marginales de la acción. Junto a estas reducciones destaca el cambio de persona gramatical y de focalización en el texto narrativo: en *Medium* varía la primera persona con que es presentado el narrador-protagonista en el cuento, por la tercera de uno de los personajes secundarios en la novela, el padre Orera, quien como testigo relata la historia al juez don Máximo Baroja; al integrar *El trasgo* domina el punto de vista del narrador imaginario el cual relata los hechos y describe el ambiente.

Valle busca la coherencia argumental y situacional de los relatos incrustados en la novela, de ahí que al manipularlos incluya cambios que afectan a la filiación de los personajes, así como a la función y significación que adquieren en el texto narrativo. Pero aunque las historias se relacionan por medio de vínculos temáticos y argumentales, no siempre se produce la plena asimilación de los textos empleados en el macrotexto novelístico. En todo caso resultan significativas su incrustación y presencia explícita en *La Cara de Dios,* así como las constantes reelaboraciones a que son sometidos en el marco de una novela folletinesca. Si la integración resulta forzada o artificiosa para los lectores modernos del texto, esta adquiere sentido cuando se adopta como referente al lector del folletín, ávido de tramas laberínticas y de historias con cierto aire de leyenda que incrementen su interés y agudicen sus expectativas.

Con esta yuxtaposición de textos variopintos el escritor expresaba todas las virtualidades de lo literario, mostrando cómo una historia, en otro contexto temático y estructural, funciona y significa de un modo distinto. El interés por ambos textos de Baroja resulta fácilmente comprensible si se tiene en cuenta la atracción de Valle por motivos y temas como el misterio, el terror y lo fantasmagórico, por el ocultismo y la magia. En *La Cara de Dios* buscaba la creación de una atmósfera auténticamente gallega, intensificando el misterio y las dudas en torno a los orí-

4 *Vid.* Pío Baroja, *Vidas sombrías* (*Cuentos,* 1900), en *Obras completas,* t. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 982-984. Se publicó en la *Revista Nueva,* Madrid, nº 5, 1899, pp. 225-229. *Vid.* Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista...*, *Op. cit.*, p. 53.

5 *Vid.* Pío Baroja, *Vidas sombrías...*, pp. 997-999. Fue publicado el 3 de febrero de 1899 en el periódico *El Globo,* antes de integrarse en el volumen *Vidas sombrías. Vid.* Gustavo Fabra Barreiro, "Otra víctima de Valle-Inclán: Baroja", *El discurso interrumpido,* Madrid, Akal, 1977, p. 61, n. 1.

genes del protagonista Víctor Rey, por lo que, integrando estos relatos, incrementaba el suspense y la tensión que de manera deliberada se busca en toda la novela para mantener a sus suscriptores.

Estos mismos motivos e intereses explican la inclusión de dos textos valleinclanianos en *La Cara de Dios: Satanás* (1900)[6] y *Ádega (Historia milenaria)* (1899)[7]. De manera implícita manifiesta su concepto de lo literario, abierto a constantes reutilizaciones y a cambios, evidenciando su personal método creativo al seleccionar dos relatos con plena autonomía estética y literaria para configurar el texto novelístico.

Estos dos textos se incluyen respectivamente en los capítulos VII y VIII de la novela bajo los títulos "Historia antigua" y "Víctor aparece por primera vez", pero Valle revela notables diferencias con respecto a la labor manipuladora de textos ajenos. Si estos son reelaborados y adaptados a la acción o al contexto nuevo de la novela, la historia permanece invariable en el caso de sus propias creaciones personales, insertándose de modo natural y prescindiendo de cualquier modificación substancial que repercuta en el argumento o en los personajes.

Valle-Inclán establece una conexión entre el origen misterioso de Víctor Rey y la historia de Beatriz dando un giro inesperado a la novela al incorporar el mundo aristocrático, el universo de Galicia con sus creencias supersticiosas, la magia y la leyenda. Desarrolla las potencialidades de la historia, y cohesiona a través de los personajes los relatos de *Ádega, El trasgo* y *Âme d'enfant. Ádega* no sólo mantiene vínculos con la historia de Beatriz, sino que también intensifica la ambientación misteriosa y enigmática suscitada con la integración de *Medium*. El espacio sigue siendo aristocrático, aunando la descripción de la venta —la torre en la novela— que realizaba en 1899, con las más típicas caracterizaciones de los pazos nobiliarios valleinclanianos. En este relato realiza supresiones y no reutiliza algunos capítulos de la versión de 1899, por lo que, a diferencia de *Beatriz,* cuyos capítulos —salvo excepciones— aprovecha para establecer divisiones intracapitulares en la novela, prescinde de la fragmentación interna de *Ádega.*

---

6 Con este título Valle presentó a comienzos de 1900 su cuento a concurso en *El Liberal,* siendo rechazado por criterios morales al relegar su calidad artística y literaria a un segundo plano. *Vid.* Juan Valera, "Carta IV" (4 de abril de 1900), *Correspondencia: Nuevas cartas americanas: Cartas a "La Nación" de Buenos Aires,* en *Obras completas,* t. III, Madrid, Aguilar, 1958, 3ª ed., pp. 558-563. Al carecer de la versión inicial del relato presentado a concurso, utilizamos la primera versión conocida del texto: *Beatriz,.Electra,* Madrid, 23 de febrero de 1901, año I, nº 2, pp. 44-50, versión mucho más expresiva y enriquecida artísticamente, en la que añade muchos fragmentos ausentes en *La Cara de Dios.*

7 *Ádega (Cuento bizantino)* se publicó en *Germinal,* Madrid, el 4 de junio de 1897; *Ádega (Historia milenaria)* apareció en *Revista Nueva,* Madrid, los nºs 6, 7, 8 y 9, el 5, 15, 25 de abril y el 5 de junio de 1899. Valle reutiliza esta última versión por ser más completa al ampliar la historia de Ádega y el peregrino, aunque no desdeña algunas expresiones presentes en la versión de 1897 y que luego suprimirá en 1899.

Fundamentalmente interesa resaltar la reutilización de los personajes que aparecen en sus textos autónomos, pues estos sirven de nexo entre las obras incrustadas en *La Cara de Dios* y alcanzan mayor desarrollo en el marco de la novela. Pensemos, por ejemplo, en el peregrino que actúa como personaje-ficelle, engarzando el relato de Ádega con la historia del trasgo que retoma del cuento barojiano. Al modificar su carácter, eliminando rasgos de agresividad y violencia manifestados en la versión de 1899, y dotarlo en la novela de dulzura y amabilidad en su relación con Ádega, introduce una clara diferencia con el diabolismo que lo caracterizará en *Flor de Santidad.* Por otra parte, elimina la escena místico-erótica que tiene lugar entre ambos personajes, escena que constituirá un pasaje clave en la novela de 1904.

Los distintos pasos recorridos durante el análisis revelan el laborioso proceso de adaptación y reelaboración realizado por Valle-Inclán en el conjunto novelístico. La novela es construida con un amplio abanico de textos que, manteniendo su función y su semántica autónomas, varían considerablemente en el nuevo contexto de *La Cara de Dios.* Aunque varios de sus capítulos se configuran a través de prácticas intertextuales como el plagio —el acto I del drama arnichesco y los dos cuentos de Baroja— o la reutilización de creaciones valleinclanianas publicadas con anterioridad, buena parte del edificio novelístico aflora como resultado de lo que Genette denomina relaciones hipertextuales[8], es decir, las que mantiene *La Cara de Dios* como hipertexto con textos que le han precedido en el tiempo, ya sea el drama arnichesco narrativizado y amplificado, ya la traducción de una novela de Dostoievski. Ambas prácticas hipertextuales —la traducción y la amplificación narrativa— se engloban en un tipo de transformación simple, es decir, seria, denominada transposición.

Así, en la doble traducción de una novela de Dostoievski Valle opera una transposición formal o lingüística, pues traslada un texto a otra lengua lo que conlleva una reescritura estilística o transestilización, viéndose afectado el sentido del texto por los cambios a que es sometido durante la traducción. En todo el proceso tiene lugar el agravamiento o intensificación de las consecuencias, ya que es doble esta práctica y la reelaboración del texto: *Niétoschka Nezvanova,* novela de Dostoievski publicada en 1849, es traducida por Ely Halpérine-Kaminsky y publicada con el título *Âme d'enfant*[9], esta versión adaptada es, a su vez, traducida por Valle-Inclán e incrustada en *La Cara de Dios.* Tiene lugar, por lo tanto, una doble

8 Por relación hipertextual entiende "toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario". *Vid.* G. Genette, *Palimpsestos, Op. cit.,* p. 14.

9 *Vid.* Antonio Odriozola, "Incrustaciones rusas en *La Cara de Dios,* de Valle-Inclán", *Informaciones,* suplemento literario, Madrid, nº 243, 1 de marzo de 1973, pp. 8-9. La primera traducción castellana fue realizada por César A. Comet en 1921 para la editorial América de Madrid. *Vid.* Zamora Vicente, *Valle-Inclán..., Op. cit.,* p. 63.

reescritura en la que se superponen la lectura personal del escritor y la traducción, pues Valle reescribe el texto traducido en su propio texto[10].

La prueba más fehaciente de que Valle-Inclán sigue el texto francés nos la proporcionan algunos rasgos de estilo o ciertas expresiones literales calcadas de la lengua francesa como "bien que", el uso reiterativo del pronombre personal "yo", y el empleo del verbo estar cuando el contexto requiere el verbo ser. Muchas de las divisiones internas de la novela coinciden, salvo excepciones, con los comienzos y los finales de los capítulos de *Âme d'enfant* (capítulos I a XXIII sin titulación). Pero donde más patente resulta el seguimiento de la adaptación francesa es en la supresión de los tres primeros capítulos de la novela rusa. En el caso de *Âme d'enfant* se subsana esta ausencia con un resumen de la vida de Niétoschka, Valle, sin embargo, prescinde incluso de este resumen y esta ausencia acaso sea explicable por las incoherencias o incomprensiones que suscita la lectura, al carecer del original ruso o de una traducción castellana fiel a la novela. Asimismo tanto la adaptación francesa como el texto de Valle-Inclán coinciden en la localización del pasaje en el que se narra la salvación del niño por un perro, pero difieren ambas al confrontarlas con el original ruso o con una traducción castellana.

La traducción castellana de *Âme d'enfant* se inicia en el capítulo X que lleva por título "Manuscrito de Víctor" y se extiende hasta el capítulo XIX, presentándose como manuscrito encontrado por un personaje de *La Cara de Dios,* el juez don Máximo Baroja. Estas memorias en las que el narrador-protagonista rememora su pasado no se desarrollan de forma continuada, pues la lectura se ve interrumpida por los acontecimientos de la trama principal resultando así una narración fragmentada y espaciada a lo largo de varios capítulos (X, XII, XV, XVIII y XIX).

Tras el cotejo realizado entre la adaptación francesa de Halpérine-Kaminsky y la traducción de Valle-Inclán en la novela, podemos concluir que esta es muy libre por cuanto reelabora muchos pasajes, añade frases y, sobre todo, suprime páginas, capítulos y amplios fragmentos de la novelita. En ocasiones llega a superar la traducción francesa, elaborando y perfeccionando las frases. Algunas de estas supresiones implican un giro intencional en la historia, en cuanto a su temática y motivos dominantes. Así, suprime las sugerencias de una posible relación lésbica entre las niñas, eliminando los capítulos y páginas en que se percibe su amor pasional, turbulento y exacerbadamente neurótico[11].

10 El texto manejado por Valle acaso fue el existente en los Fondos Jesús Muruais de la Biblioteca Pública de Pontevedra con la signatura Mur. 2683 y con fecha de 1889: Fiodor Dostoievski, *Âme d'enfant,* Traduit du russe par E. Halpérine-Kaminsky, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, col. "Auteurs célèbres", 215 pp.

11 Esta supresión pudo deberse a dos motivos: para evitar toda sugerencia de homosexualidad en el protagonista por el carácter secundario que adquiere en su evolución, o debido al condicionamiento que los presupuestos moralizadores del género folletinesco ejercen en la estructuración de la novela y en su temática.

Valle da nuevas muestras de su tendencia a contextualizar la historia, cambiando la filiación de los personajes y suprimiendo algunas figuras. Varía los vínculos familiares entre personajes, así como el sexo de los protagonistas. Tampoco evita la inclusión de sus más personales pinceladas, afectando su "valleinclanización" o intratextualidad a los personajes[12], a su caracterización, a la ambientación gallega y a la introducción de frases o referencias tomadas de algunos de sus relatos. El mantenimiento de la ambientación gallega permite establecer conexiones con los relatos ya incrustados, continuando la historia de Beatriz, ya que en algunos pasajes sugiere un misterio indescifrable en el origen de Víctor Rey. Marca así una distancia frente a la versión francesa, pues todo el pasado y la vida de Niétoschka no ofrece dudas y es conocido por los lectores.

El hipertexto novelístico brota del complejo tratamiento e intercalación de textos muy dispares entre sí, cuya imbricación en *La Cara de Dios* proporciona nuevos sentidos y nuevas funciones. La ardua elaboración de esta obra, fruto de unas intenciones concretas, no obedece sin embargo a finalidades paródicas o irónicas. No parece muy coherente la percepción, por parte de algunos estudiosos, de "significaciones sarcásticas" en la lectura de una obra de Dostoievski[13], pues de la inmanencia textual no podemos extrapolar conclusiones acerca de la intención de Valle-Inclán. En la novela, como hemos indicado, tienen lugar prácticas hipertextuales en régimen serio, transposiciones a través de las cuales no afloran motivaciones satíricas o lúdicas. El interés por la novela de Dostoievski debe entenderse, por otra parte, desde el horizonte común de afinidades o preferencias entre ambos escritores: la ambientación palaciega, aristocrática, que vinculaba el texto ruso con la "diégèse" valleinclaniana, con su universo espacio-temporal gallego; la exposición de psicologías complejas y paradójicas que colmase las expectativas del lector de folletines; junto al propio carácter folletinesco y melodramático del texto de Dostoievski, cuyo perfecto amoldamiento al marco genérico convencional se pone de manifiesto en el análisis interno de *La Cara de Dios*[14].

Como anteriormente indicamos, entre el grupo de relaciones hipertextuales entabladas en el seno de la novela destaca —por su importancia decisiva en su genética compositiva— la práctica transmodalizadora que Genette denomina amplificación narrativa que, en el caso concreto de *La Cara de Dios,* arrastra con-

12 Muchas de sus frases o expresiones más características brindan la descripción de Misia Carlota, pero el retrato cuidado con esmero es el de Beatriz que evoca el de Octavia Santino: "Toda la noche fué <sic> presa de un violento delirio. Sus manos ardían, sus ojos aparecían extraviados, su pecho se levantaba convulsivamente, su exaltación llegaba al paroxismo" (*La Cara de Dios, Op. cit.* p. 308).

13 *Cfr.* con G. Fabra Barreiro, "Otra víctima...", *El discurso..., Op. cit.,* p. 62.

14 *Vid.* para más información, mi memoria de licenciatura *"La Cara de Dios" de Valle-Inclán: génesis, estructura y significados,* Universidade de Santiago de Compostela, 18 de diciembre de 1995 (inédita)

sigo otras prácticas transpositivas como la transvaloración, las cuales comentaremos a continuación.

La suma de dos aumentos —la adición masiva o extensión temática, y la dilatación estilística o expansión— facilitaba el incremento de cuadernillos o entregas semanales, de ahí que Valle recurra a la amplificación del drama de Arniches para sacar el máximo rendimiento económico. El texto de *La Cara de Dios* se configura, por lo tanto, a partir de otro texto anterior, derivando de él aunque el resultado haya sido una obra distinta, fruto de las distorsiones y cambios operados en su estructura al variar el modo de representación del hipotexto.

Valle mantiene la anécdota principal conservando los personajes del triángulo amoroso, pero ofrece detalles ausentes en el drama multiplicando los episodios y los personajes secundarios, y creando un nuevo protagonista principal: Víctor Rey. Proporciona nuevas situaciones que se superponen al esquema dramático de la pieza arnichesca, sucediéndose de este modo las biografías de personajes principales y secundarios, y detallándose las relaciones amorosas de Víctor, así como los episodios pertenecientes a la trama criminal —el asesinato y las circunstancias que lo rodean—. Aunque la amplificación narrativa en *La Cara de Dios* se opera fundamentalmente por desarrollo diegético al integrar una trama doble —la criminal y la amorosa—, también las inserciones de otros textos literarios como los cuentos de Baroja o las memorias de Víctor Rey cooperan en el aumento de la novela[15].

Como consecuencia del cambio genérico y estructural efectuado al narrativizar el drama, Valle elimina cantables y escenas costumbristas madrileñas que conferían excesivo estatismo e inmovilidad al drama, junto a algunos personajillos o tipos del género chico. Suprime situaciones marginales, de ahí que prescinda de los actos II y III en que decrece la intensidad dramática del conflicto. Otras prácticas transpositivas que caminan parejas a la transmodalización tienen lugar en *La Cara de Dios,* pues Valle modifica los valores atribuidos a los personajes: Víctor Rey desempeña un papel más importante en el hipertexto, Doroteo abandona el papel de gracioso que le atribuía Arniches en el drama y Ramón se convierte en un estereotipo del folletín al carecer de la complejidad psicológica que lo caracterizaba en el texto dramático.

No sólo se ven afectados los valores atribuidos a algunos personajes, también el estilo y el desenlace del drama arnichesco reflejan la huella manipuladora

15 Debemos incluir también la amplificación por intervenciones extradiegéticas del narrador, "intrusiones" muy frecuentes en *La Cara de Dios* pues esta se amolda al canon del folletín. *Vid.* Eliane Lavaud, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915),* La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", 1991, pp. 240 y ss. (trad. *Valle-Inclán du roman au journal (1888-1915)*, Paris, Klincksieck, 1980). Esta autora ya había recurrido a la exposición teórica de Genette en *Figures II,* aplicando los tres tipos de amplificación a la novela.

de Valle-Inclán. El escritor reformula el lenguaje arnichesco, deformado y exagerado, lo transestiliza al reducir expresiones y clichés recreadores. Eliminando todos los rasgos cómicos y caricaturescos, Valle proporciona alguna de las claves que posibilitan la interpretación de su ensayo genético, en el que no parecen ser determinantes los fines satíricos o lúdicos. También el final es reelaborado al modificar los motivos de la acción: en el drama, Arniches ofrecía un desenlace trágico e innovador; en la novela, el espacio elegido para su conclusión es el de la romería, lugar de la reconciliación en que se restablece el orden perdido. De este modo Valle anula el carácter patético y horripilante del drama en el que Doroteo asesina a Eleuterio, proporcionando la plena satisfacción a los lectores del folletín.

Si hemos entendido *La Cara de Dios* como discurso enmarcado en un espacio transtextual o intertextual, que puede ser leído con referencia a otros textos, podemos dar cabida a los ecos o sugerencias que despiertan lecturas personales de obras anteriores y que forman parte de la competencia literaria de los lectores. Es a este nivel más implícito de relaciones entre una o varias obras, al que remiten generalmente los críticos cuando mencionan la intertextualidad presente en ciertos textos que evocan otras escrituras. En el texto de Valle-Inclán pudiera darse un diálogo soterrado con el texto de Poe publicado en 1841, *Los asesinatos de la Rue Morgue,* la novela de Balzac *Le Père Goriot* (1834) y una de las obras inmortales de Dostoievski, *Crimen y castigo* (1866).

Los tres escritores mencionados así como sus respectivas creaciones figuraban con casi total seguridad entre las lecturas de Valle-Inclán, de ahí que no resulte extraña la intercomunicación existente entre *La Cara de Dios* y las obras ya mencionadas. Del relato de Poe[16] en el que se narra la historia de un crimen, retoma los aspectos más truculentos y horripilantes pudiendo señalarse algunas coincidencias entre ambas creaciones. Son dos las mujeres asesinadas en la oscuridad, sus gritos se oyen en todo el barrio, cuyos vecinos acuden acompañados por la policía que descubre un pavoroso espectáculo: una de las mujeres ha sido degollada con una navaja y muestra su cuello seccionado y separado del cuerpo hasta el extremo de no pertenecerle.

Bien pudiera tratarse de pura coincidencia entre ambos textos, pero también parece plausible la existencia de un diálogo lejano. El ámbito de las "reminiscencias" resulta el menos evidente y explícito en el conjunto de las relaciones que se establecen entre las obras literarias, pero proponer una lectura abierta o estructural de cualquier obra que se preste a ello implica un enriquecemiento de su significado.

16 Probablemente utilizó una traducción francesa del original inglés. En el Museo de Pontevedra existe una edición sin fecha: Edgar Poë, *Le scarabée d'or. Double assassinat dans la rue Morgue,* Paris, Editions Nilsson, nº 1 de la Collection des 100 chefs-d'oeuvre qu'il faut lire. Hemos utilizado la edición E. Allan Poe, *Los asesinatos de la calle Morgue. La carta robada,* Madrid, Altea, 1986, 2ª ed.

Con toda seguridad Valle leyó a Balzac en la versión original francesa y pudo la descripción del ambiente corrupto y decrépito de la casa de huéspedes aflorar durante la creación de su novela[17]. La andadura vital de los protagonistas masculinos es descrita como un lento aprendizaje, pues ambos se pierden en el mundo de vicios y corrupciones que ofrecen las ciudades-monstruo. Tanto París como Madrid son descritas como lugares malditos, como amenazas que se ciernen en el destino de sus moradores. Se suceden en ambas novelas los espacios sórdidos y deprimentes, los tugurios de atmósfera irrespirable. Rastignac y Víctor Rey enarbolan su rebeldía ante la sociedad, dejándose arrastrar por su deseo de venganza.

Pero si con estas dos obras —*Le Père Goriot y Los asesinatos de la Rue Morgue*— la evocación o diálogo implícito se circunscribe a mínimos detalles o aspectos de la trama argumental, en el caso concreto de *Crimen y castigo*[18] la complejidad psicológica de Raskólnikov parece reverberar de manera insistente en la caracterización del protagonista de *La Cara de Dios,* Víctor Rey. El asesinato de dos mujeres, si bien por causas distintas en las dos novelas, siembra de dudas y angustias el estado anímico de los protagonistas quienes acaban asumiendo la inutilidad de su crimen. Raskólnikov y Víctor Rey son dos seres titánicos e insolentes que arrastran una vida miserable, aunque no se avergüenzan de su aspecto físico. Tras cometer el asesinato, roban a sus víctimas adoptando extremas precauciones: efectúan un registro pormenorizado de su vestimenta y sus botas, intentando eliminar todo tipo de huellas.

Por último, muchos paralelismos pueden señalarse entre ambas criaturas si se observan sus reacciones y pensamientos más íntimos. Padecen los mismos tormentos y angustias tras cometer su acto vil, sumergiéndose en crisis violentas que anulan sus voluntades y los conducen a estados de ebriedad y obnubilación. Sin embargo, con la presencia de mujeres sacrificadas y amantes entregadas en sus vidas, logran su regeneración reavivando sus deseos de lucha y sus ansias por vivir.

17 En los Fondos Jesús Muruais de Pontevedra existe una edición de 1885 con la signatura m/2025: Honoré de Balzac, *Le Père Goriot. Scènes de la vie parisienne,* Paris, A. Quantin, Collection Calmann Lévy, en la Bibliothéque des chefs-d'oeuvre du roman contemporain. Existían además traducciones españolas desde 1838 tal como señala J. F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX,* Madrid, Castalia, 1966, 2ª ed., pp. 161 y 162. Seguimos la edición Honoré de Balzac, *Papá Goriot,* Barcelona, Planeta, 1985 (trad. de Javier Albiñana).

18 La primera traducción castellana data de 1903, pero existía una traducción francesa desde 1884 realizada por Víctor Derélly en dos volúmenes y con el título *Crime et Châtiment,* Mi agradecimiento a Cristina Patiño que, amablemente, me proporcionó esta información. Para este trabajo recurrimos a la edición Fiodor Dostoievski, *Crimen y castigo,* Barcelona, Bruguera, 1985, 5ª edición (trad. de Augusto Vidal).

Aunque Valle-Inclán no pretendió dotar a *La Cara de Dios* de la perfección estructural y estilística que singulariza sus creaciones —calidad artística que estaba, en parte, vedada por su pertenencia al género folletinesco—, ofreció una exposición o botón de muestra de su concepción literaria. El escritor toma a la literatura como material de creación, por lo que el análisis del proceso genético de la novela confirma, desde mi punto de vista, su permanente antirrealismo. En este folletín se configura un mundo posible, ficcional, sobre la base de otros mundos ficcionales pre-existentes, sirviendo al mismo tiempo como demostración de su visión de la literatura como puro artificio. En definitiva, Valle proporciona al lector en *La Cara de Dios* un simulacro literario sin pretender con ello dotar al discurso de altas dosis de verismo e historicidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

VALLE-INCLÁN A TRAVÉS DE LA NOVELA POPULAR: *LA CARA DE DIOS*

Matilde Tejederas Rodríguez

En el año 1899, Valle-Inclán recibe el encargo editorial de convertir el exitoso drama de Arniches *La cara de Dios* en una novela por entregas. Esta obra constituye un ejemplo de la pervivencia a principios del s.XX de la novela popular[1]. Aunque este tipo de literatura de consumo viviese sus momentos más gloriosos en los años que preceden a la revolución del 68, su éxito continuará hasta nuestro siglo. Autores como Luis de Val, Antonio de Padua o Mario d´Ancona relevan a los "clásicos" Fernández y González, Ayguals de Izco o Pérez Escrich. La tarea que encomiendan al escritor gallego es una muestra de la continuidad a la que me he referido. Sin duda el negocio de esta literatura seguía siendo rentable.

La crítica coincide en señalar que la causa de que don Ramón se introdujese en los denostados senderos folletinescos fue crematística. Los años que rodean la aparición de *La cara de Dios* destacan por la precariedad económica en la que vive su creador. El principiante Valle decidió ganarse la vida como escritor, aunque para ello tuviese que escribir folletines, anuncios o hacer traducciones a destajo. Sobra otra explicación acerca de las motivaciones de un autor que poco tardaría en demostrar su valía con las Sonatas.

La dependencia de *La cara de Dios* de Valle-Inclán respecto al modelo de la novela popular pone en un primer plano la necesidad de relacionar esta obra con el género o subgénero al que pertenece. Resulta improductivo compararla cualitativamente con la producción posterior de Valle, ya que del cotejo la adap-

1 Utilizaré la terminología empleada por L.Romero Tobar en su uitilísima obra: *La novela popular española en el s.XIX*, Madrid, Ariel-Fundación J. March, 1976.

tación del texto de Arniches no sale muy bien parada. Por el contrario, situada en su debido contexto literario esta obra primeriza revela mayores méritos que sus compañeras de género. Junto a los recursos y tópicos temáticos de la novela folletinesca, se advierten huellas del escritor de talento. El resultado es una novela por entregas digna, y eso no es poca cosa. De los aciertos que patentizan al autor de talla que llegará a ser Valle-Inclán me ocuparé más tarde, en este punto quisiera señalar algunas de las características que el novelista ha tomado de publicaciones como las de A. de S. Martín o Fernández y González.

Por un lado encontramos recursos que los especialistas del género empleaban, por otro componentes argumentales tópicos. De entre los primeros destacaría aquellos destinados a la dilatación y amplificación de la trama, la función de este recurso es evidente: a más páginas mayores emolumentos, cuanto más voluminosa fuese la obra más beneficios obtendrían tanto el escritor como el editor. En el capítulo X se inicia el "Manuscrito de Víctor", que continuará a lo largo de la novela, intercalándose con la investigación del asesinato cometido en el Madrid Moderno. Estas páginas narran el pasado dramático del protagonista y constituyen los antecedentes de Víctor Rey. Muchos de los novelistas populares emplean este procedimiento, habitualmente de un modo mucho más gratuito a como lo hace nuestro autor. A pesar de que es notorio que Valle desea ampliar el argumento, y con ello actúa como un rellenador de páginas más, el autor consigue ensamblar correctamente esta historia secundaria con la principal, en la que el joven expósito es el protagonista. Al acudir a una novela de Luis de Val se advierte que los especialistas no se tomaban tantas molestias e incluían más arbitrariamente textos semejantes[2]. Más familiar para cualquiera que haya abierto un ejemplar de novela popular es la narración entrecortada, sucesión de frases separadas por punto y aparte cuando éste no es necesario. Otro recurso muy frecuente son los diálogos de relleno, compuestos de interrogaciones y respuestas monosilábicas o formadas por frases muy breves. Ambos procedimienos están destinados a llenar hojas con menor esfuerzo, basta hojear la edición de la novela[3] para comprobar que don Ramón sigue las pautas marcadas por el subgénero. Sobre los clichés argumentales hay que decir que están presentes en la versión narrativa del drama de Arniches. El protagonista de la novela es huérfano, aunque se sugiere un origen de alcurnia que no llega a aclararse nunca; la orfandad es un requisito indispensable que ha de cumplir cualquier héroe, y heroína, de novela popular que se precie. El misterio es otro componente básico: la vida de Víctor es "accidentada y

2 En *La honra de los pobres* este autor introduce un manuscrito titulado "Memorias de una madre". En él se relatan los peripecias de una vecina de la heroína, huelga decir que la relación con la trama principal es prácticamente inexistente. Lo más destacado de la inserción es su extensión: más de ochocientas páginas.

3 La única que puede consultarse en la actualidad es *La cara de Dios,* Madrid, Taurus, 1972, prólogo de Domingo García-Sabell. En ella se respeta la separación de las oraciones sin aglutinarlas en párrafos, como se ha hecho en algunas ediciones modernas de novela popular.

extraña" (*La cara de Dios,* p. 312) y los avatares que sufre corroboran ese misterio. Pero no se trata tan sólo del protagonista, el resto de personajes tiene algún secreto en sus atribuladas existencias: Soledad[4], Paca la Gallarda, acusada de infanticidio; Vicente Vellido, el personaje más negativo de la novela, e incluso el inofensivo Doroteo, que se revelará como bígamo. Existen otras muchas concomitancias temáticas, y todas ellas pueden rastrearse en una lectura atenta de *La cara de Dios,* pero creo que las aportadas son suficientes para comprender que Valle-Inclán conocía muy bien los patrones a seguir.

Junto a los ejemplos incluidos que prueban la fidelidad de Valle a la novela folletinesca, el estudio de esta obra seriada en relación al modelo del que es deudora revela que tras la sarta de tópicos a los que me he referido se esconde un escritor llamado a mayores logros. Valle-Inclán conocía a la perfección el género al que se enfrentaba, ya que esta literatura formó parte del bagaje libresco de los escritores de fin de siglo[5]. La huella de la novela popular en un autor como Pío Baroja ha sido señalada frecuentemente y él mismo la confirma en sus memorias[6]. Este conocimiento permitió al autor de *La cara de Dios* tener presente lo que el público esperaba encontrar en este tipo de libros y proporcionárselo en sus entregas. Tampoco olvidó que el éxito de los cuadernillos fijaba unas limitaciones estéticas como el poco lugar reservado para la creación y elaboración artística. No obstante, no son los rasgos que aproximan *La cara de Dios* al estereotipo folletinesco los más interesantes sino aquellos que confirman lo apuntado con anterioridad acerca de la calidad de este ocasional obrero literario.

Valle-Inclán es capaz de resolver con solvencia, incluso con acierto, los recursos a los que los novelistas populares deben recurrir para cumplir puntualmente con las entregas, ganarse el favor de los lectores y mantener su atención. La intriga y el misterio, ingredientes imprescindibles en la novela folletinesca, hacen acto de presencia en las entregas que conforman *La cara de Dios.* A los enigmas que se plantean en la creación de Arniches el adaptador añade una buena dosis de interrogantes: identidad de los asesinos de la señora de Neira, relación de Víctor

4 Como ya he comentado Soledad es huérfana, veáse el capítulo II. La felicidad y el bienestar que reinan en su casa se ven truncados por la súbita muerte del padre, éste es el principio del cúmulo de desgracias que se abatirán sobre la joven. Conforme crece, su persona va a irse rodeando de ese halo de misterio característico de la sensibilidad folletinesca:

"¿Era alegre?
¿Era triste?
En rigor nadie podía alabarse de conocer ni su temperamento, ni su corazón."
La cara de Dios, p. 53.

5 Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas,* Madrid, Taurus, 1973, p. 26. En este útil y breve libro el crítico comenta la importancia de este factor.

6 "De chico compraba libros viejos, folletines y novelones que devoraba en casa. En conocimiento sobre literatura folletinesca soy una especialidad.": Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino. Memorias,* vol.III, "Fines del siglo XIX y principios del XX", Madrid, Bib. Nueva, 1944-47, p.26.

con el crimen del Madrid Moderno, verdadero origen de este personaje, etc. Hasta el capítulo V del libro II no se confirma que, tal como sospechaban el comisario Bargiela y el juez Baroja, Víctor Rey participó en el robo aunque la súbita y funcional irrupción de Vicente Vellido exime al joven provinciano de la acusación de asesinato. La inclusión de estos nuevos focos de intriga es suficiente para mantener el interés del lector sin llegar a complicar la trama hasta el absurdo, como hacían la mayoría de novelistas populares siguiendo al maestro francés Eugène Süe. También se muestra comedido el novelista al concluir las entregas en un momento álgido. En la edición moderna de *La cara de Dios* pueden detectarse los finales de los cuadernillos originarios, el tópico de concluirlos con una situación culminante o misteriosa se cumple:

> "¿Quién era aquel bulto?.
> ¿A dónde iba?
> ¡Quizá lo sepamos muy pronto!
> ¡Quizá no lo sepamos jamás" *La cara de Dios.* p. 12

Tras leer algunos de estos párrafos, queda la duda de si se trata únicamente de una asunción perfecta de los procedimientos, o bien de fragmentos en los que el novelista introduce la parodia de novelas populares como la que él mismo está haciendo. La opinión del propio Valle sobre el género no es nada ambigua, además parecía dispuesto a olvidar la existencia de su novela por entregas, ya que no la incluyó en sus *Opera Omnia,* ni la mencionó en declaración alguna[7]. Otros momentos de la novela provocan una impresión semejante, me refiero a los fragmentos sobre el amor y los hospitales situados en los capítulos XXII y IV respectivamente. Estas intervenciones en las que el autor, saliéndose de la trama, adoc-

7 Podemos encontrar ejemplos de ridiculización de los estereotipos folletinescos en su literatura posterior. Recordemos las tan citadas escenas de *Luces de bohemia (esc.2ª)* y *Los cuernos de don Friolera* (escena última). Fuera de la ficción contamos con el testimonio del propio autor en la siguiente crónica periodística:

"Luego dijo(Valle-Inclán) que la emoción no es sentimentalismo. Harto viejos son los cuadros de algunos escritores a quienes sonríe la celebridad, y en donde la madre agoniza en la bohardilla o la niña clorótica riega la albahaca con ademanes de romanticismo caricaturesco. A todo esto el conferenciante llama "literatura de periódicos de moda". *La Nación,* 6-7-1910, cuarta conferencia de Valle-Inclán "El Modernismo", Apud. Eugenia G. Garat, *Valle-Inclán en la Argentina,* en *Ramón María del Valle-Inclán 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario,* Universidad nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967, p. 108.

La única mención de Valle a su novela por entregas es la que sigue:

"No hace todavía tres años vivía yo escribiendo novelas por entregas, que firmaba orgulloso, no sé si por desdén si por despecho." Apud. Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias,* Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982, pág. 56, nota 71. En estas palabras incluidas en la dedicatoria a Ortega Munilla que precede a la primera edición de *Sonata de primavera* (1904), Valle proporciona una versión "novelesca" de los motivos que le llevaron a escribir *La cara de Dios,* las dificultades económicas se transforman en un acto de rebeldía y provocación. Como señala Dougherty, no es siempre "fiel a la realidad", *op. cit.* p. 56.

trina al lector sobre un tema cualquiera, son muy frecuentes en la novelística popular. En la mayoría de los casos nos encontramos ante consideraciones vagas, afirmaciones rotundas y contundentes que no aportan datos argumentales ni reflexiones fundamentadas[8]:

> "El hospital es la muerte.
> Pasar junto a él es pasar junto a ella.
> Sus paredes son cárceles de dolor.
> Sus salas, templos de la agonía.
> El hospital parece la muralla levantada entre el ser y el no ser.
> Cuando alguien entra en el hospital involuntariamente, nos parece que no debe volver a salir, como si aquel lugar fuese la antecámara de la eternidad."
>
> *La cara de Dios,* p. 79.

Aunque esté presente la burla en estas páginas, ésta sería detectada únicamente por aquellos lectores dotados de la suficiente capacidad crítica para distanciarse y advertirla. Al resto de aficionados a las entregas les pasaría desapercibida[9].

Existen otros rasgos en *La cara de Dios* que la distancian de sus hermanas de género. Un termino que podría explicar esta separación es el de irregularidad. Las novelas de Luis de Val, por ejemplo, no resisten un análisis literario medianamente serio, desde un punto de vista cualitativo son, globalmente, obras de poco o ningún mérito literario. Por el contrario, la novela de Valle-Inclán se caracteriza por la irregularidad en la elaboración artística: junto a los aciertos encontramos fragmentos en los que no se aparta del cliché[10], incluso lo intensifica como comentaré más adelante. Esta falta de unidad se incrementa con la incorporación de textos del propio Valle y de otros autores, cuestión esta que tanta tinta ha hecho correr[11]. Al lado de unos cuentos que llevan la impronta de Valle-Inclán, en los capítulos VII y VIII aparecen *Beatriz y Adega,* otros de Pío Baroja, *El Trasgo y Medium,* el principio tomado de la obra de Arniches y la versión de una novela de Dostoievski titulada *Nietochka Nezvanova*[12]. Toda esta literatura, unificada por

8 En las obras de Fernández y González, por ejemplo, hay digresiones semejantes en abundancia.

9 Un ejemplo cualquiera de estos excursos parece una parodia de sí mismo.

10 Queda la duda de si los fragmentos en los que sugiero parodia son, en realidad, copias perfectas de los modelos folletinescos.

11 La aparición en 1972 de la edición moderna de *La cara de Dios* supuso el inicio de una encarnizada polémica sobre la validez de la inclusión de estas obras en la novela valleinclaniana. Lo más significativo de este debate son los artículos que aportaron mayor información sobre el material literario incluido por el escritor gallego. De todos ellos destaco los que me han sido de mayor utilidad: Antonio Odriozola, "Incrustaciones" rusas en *La cara de Dios* de Valle-Inclán", en *Informaciones,* 1-3-1973; G. Fabra Barreiro, "Otra víctima de Valle-Inclán: Baroja", en *Informaciones,* 22-2-1973.

12 Antonio Odriozola en el artículo citado informa que la traducción que manejó Valle, procedente de la biblioteca de Jesus Muruais, no se hizo directamente del original ruso sino de una adaptación de éste al francés salida de la pluma de otro autor de la misma nacionalidad: Ely Halperine-

el personaje de Víctor Rey, lleva al lector de un medio a otro, del realismo del drama teatral al mundo sobrenatural de las narraciones de Baroja; de la Galicia mítica al escenario impreciso donde se desarrollan las páginas dedicadas a la infancia de Víctor. Tal pluralidad revierte en la falta de unidad que transmite la novela y que se explica, en parte, por la publicación seriada[13] no sujeta a las exigencias de la literatura de mayor prestigio. A Medida que avanza la novela se pone de manifiesto que el autor de *La cara de Dios* va olvidándose de lo escrito en entregas anteriores, y lo mismo le debía ocurrir a algunos lectores que una vez pendientes de los avatares de Víctor ya no recordasen el problema de Soledad, conflicto con el que arranca la obra. Incide en la irregularidad aludida el contraste que se percibe al comparar el primer libro con el segundo. En la parte inicial se aglutinan todas las "incrustaciones" mencionadas anteriormente, dando lugar a esa sensación de mosaico que provoca su lectura y que la hace más entretenida que la segunda. En esta última la elaboración decrece y la novela se hace cada vez más tópica y previsible. Puede achacarse esta diferencia al cansancio de Valle-Inclán, que ata todos los cabos y se apresura a concluirla, o bien a la falta de éxito de las entregas con la consiguiente interrupción de la publicación[14]. Ambas causas explicarían también el que no llegase a ver la luz el tomo segundo.

A continuación detallaré las manipulaciones que el autor lleva a cabo en los textos de otros escritores incorporados a *La cara de Dios*. Todos los cambios tie-

Kaminsky. El título de la versión es *Âme d' enfant,* en castellano *Alma infantil* o *Alma de niña*. Odriozola cita con el segundo título, la edición de la novela que he consultado lleva el primero de ellos. *Alma infantil,* Traducción de Torcuato Tasso Serra, Barcelona, Antonio López, col. Diamante, nº 88, (s.a.). Según el mismo erudito la obra de Dostoievski no se tradujo al castellano hasta pasadas dos décadas de la aparición de *La cara de Dios*.

13 La periodicidad con la que los autores debían de entregar los fascículos implicaba que el novelista contaba con poco tiempo para confeccionarlos. Además, la revisión de los textos era prácticamente nula. Por todo ello, abundan en *La cara de Dios* los lapsus: en el capítulo X aparece por primera vez el perro que es propiedad de la condesa de Porta-Dei con el nombre de Rigol, p. 140, en *Alma infantil* se llama Falstaff, p. 92. En el capítulo XII de Valle el narrador se referirá continuamente a él como Morucho. Cuando el juez Máximo Baroja interroga al único testigo del crimen, la criada, ésta dice que no conocía al hombre que visitó a su señora el día del asesinato; cuando el preso y ella se ven cara a cara, la mujer no le reconoce, cap. XVI. En el libro segundo, cap. VII, se reproduce la llegada de Víctor a la casa de la Sra. de Neira, la criada le abre la puerta anunciándole con su nombre, p. 389. Más curiosa es la recuperación de esta mujer, dada por muerta al principio de la novela; en la página 143 se dice que "en opinión de los médicos, la mujer herida estaba loca", unas veinte páginas después no queda ni rastro de locura, p. 165.

14 La continuación de una publicación por entregas estaba condicionada al número de suscriptores. Si no era suficiente se dejaba inconclusa o se terminaba precipitadamente. Sobre este y otros detalles de la novela por entregas pueden consultarse los siguientes trabajos: el mencionado libro de Romero Tobar, ver nota 1, el estudio de Jean-François Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo", en A.A.V.V., *Creación y público en la literatura española,* Madrid, Castalia, 1974 y la conferencia de José María Gallach Andreu, "Una tradición editorial que desaparece: la novela por entregas", en *Catálogo de la producción editorial barcelonesa comprendida entre 23-IV-1956 y el 1957,* Barcelona, 1957.

nen un común denominador: tanto la selección como la utilización se realizan con plena conciencia de la exigencias del género en el que se integra esta obra valleinclaniana.

La primera de las incrustaciones es evidente: el encargo hecho a Valle era una adaptación novelesca de la exitosa obra teatral de Arniches, luego es obvio que el punto de partida tenía que ser el argumento del drama. Durante el primer capítulo éste se sigue a pie juntillas, aunque las escenas seleccionadas se limitan a aquellas referidas a la historia de Soledad, Ramón y Eleuterio, prescindiendo de los cantables y cuadros costumbristas; un ejemplo de este tipo de supresiones lo constituye la escena II del segundo acto en la que los vecinos de Doroteo y Jesusa discuten. El criterio de selección parece ser el de incorporar los aspectos aprovechables argumentalmente, rechazando las escenas que no tienen relación directa con el conflicto principal; no olvidemos que en las novelas populares no pueden dejar de suceder acontecimientos siempre lo más sorprendentes posible[15]. Por añadidura, con la fidelidad al texto dramático se debió de querer aprovechar el éxito que éste consiguió en los teatros[16]. Quedan también proscritos los solecismos y las huellas castizas del habla de los personajes, términos como "denguna", "güeno", "aborregao"y expresiones semejantes adoptan sus formas correctas en la obra de Valle-Inclán, seguramente por ser demasiado costumbristas o características de las creaciones de Arniches. El cambio más revelador del parámetro que sigue el autor para modificar las obras incluidas se corresponde con la conclusión del primer acto del drama. En este último Soledad sale de escena tras la discusión, Ramón va a abalanzarse sobre ella y es contenido por Eleuterio, cae el telón. El novelista termina la escena con el desmayo de la protagonista femenina. Es oportuno destacar aquí la relación de esta modificación tanto con el efectismo que se busca en la novela popular, como con el hecho de que coincida con el final de una entrega :

> "- ¡Ladrón, di que es mentira!...
> Un grito partió de detrás de la cerca:
> Era Soledad, que lo había oído todo:
> - ¡No!... ¡No, Ramón, no es mentira!...
> Y como si aquellas palabras le hubiesen costado un esfuerzo supremo, cayó desmayada." *La cara de Dios*. p. 49.

En los capítulos V y IX introduce el autor los cuentos de Baroja *Medium* y *El Trasgo*[17], publicados por cuenta y riesgo del propio escritor en el volumen *Vidas*

15 Además, estas hojas formaron parte de las primeras entregas, que eran capitales para prender a los lectores de la historia.

16 Para más detalles sobre este particular puede acudirse al capítulo dedicado a *La cara de Dios* en el libro de Éliane Lavaud-Fage, *La singladura Narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fund. Pedro Barrie de la Maza, conde de Fenosa, 1991. Cap. I, "El caso de La cara de Dios". pp. 229-230.

17 Fabra Barreiro, art. cit.

Sombrías el mismo año de la aparición de la novela por entregas de Valle. No hay ninguna duda de la dependencia del capítulo respecto al relato de Baroja, las diferencias entre ambos son las necesarias para poder insertarlo en la novela guardando una mínima relación argumental con la historia central. En el cuento barojiano el narrador explica el misterioso y sobrenatural comportamiento de la hermana de un amigo del instituto a quien vuelve a ver algunos años después. En *La cara de Dios* el relator es el padre Orera, confesor de la sra. de Neira, que no volverá a aparecer en la novela. El sacerdote cuenta al juez cómo él y su amigo presencian extraños acontecimientos provocados por las dos mujeres. Las variaciones son, básicamente, cambios del singular al plural, en *Medium* es sólo la hermana la que tiene poderes extraños, a pesar de que la madre también es misteriosa. En la novela por entregas se atribuyen estos poderes a la hija, Carlota de Neira, y a la mujer, sra. de Neira, del compañero del padre Orera[18].

Si se prescinde de estas aportaciones de Valle-Inclán, el grueso del capítulo lo intregra el relato de Baroja. En *El Trasgo* los cambios son mayores, aunque igualmente condicionados por la necesidad de ensamblarlo con el relato de la historia de Víctor Rey. Lo más significativo de esta manipulación es la aparición, en el capítulo de la novela por entregas, de un niño recién nacido del que no hay rastro en *El Trasgo* y que no es otro que el hijo de Beatriz, procedente del relato de Valle que le precede. Con esta inserción hace acto de presencia, nuevamente, la novela popular. La aparición de un niño abandonado, habitualmente el protagonista, es típica del género, con ello se consigue, por una parte, conmover a los lectores, por otra, favorecer la posterior anagnórisis, que Valle no realiza. La preeminencia que se da en estos relatos a acontecimientos fabulosos y sorprendentes encaja también en las pautas argumentales del género y en el gusto de los lectores.

La última incrustación ajena afecta a un buen número de capítulos de la novela. Se trata de la versión de *Alma infantil* que conforma el "Manuscrito deVíctor"[19]. Estas memorias encontradas por el comisario Bargiela en la habitación del preso Víctor Rey son leídas por el juez Baroja con verdadero interés. A pesar de que constituyen la ligazón entre pasado y presente del protagonista, da la sensación de que estas páginas forman parte de una novela folletinesca que Valle-Inclán introduce conscientemente en su propia novela por entregas. El narrador carga las tintas folletinescas en estos capítulos. La intensificación se ve con claridad en el tratamiento de los sentimientos y sensaciones del Víctor niño, éstos reve-

18 Esta inserción provocará un nuevo lapsus. En el capítulo V de Valle, el sufrido padre y esposo de estas dos mujeres recibe el nombre tomado de la narración de Baroja: Román. En el capítulo XXV se le llama Felipe Neira, p. 309.

19 La relación de los capítulos que Valle toma de la adaptación de Dostoevski puede encontrarse en el artículo de Odriozola, op.cit., y en Lavaud-Fage, op.cit., p.234, aunque esta última reproduce el cuadro del primero.

lan la afiliación de la sensibilidad y sentimentalidad de la novela popular con los tópicos degradados del romanticismo, el "romanticismo caricaturesco" del que se burla el autor[20]. No es exclusivamente el tono general lo que pone en contacto estas páginas con el estereotipo de la novela popular, la aparición de términos y expresiones características no deja lugar a dudas:

> "Mis nervios tirantes estallaron en una risa nerviosa.
> Aquel hombre se volvió pálido de cólera." *La cara de Dios,* p .229
> "Su rostro estaba intensamente pálido y contraído. Sus labios marchitos, secos por una fiebre abrasadora temblaban constantemente como agitados por un último estremecimiento." *La cara de Dios,* p. 233

Este incremento es consciente y voluntario y, puesto que no aparece en *Alma infantil,* no debe achacarse a la fuente sino al autor. No obstante, debe aclararse que la adaptación de la obra de Dostoievski es de baja calidad y está trufada de situaciones melodramáticas y sentimentales en una línea decadente. Tal vez sea ése el motivo por el que Valle selecciona esta obra y no otra para llevar a cabo un procedimiento de inserción de literatura dentro de literatura.

En resumen, la presencia de la fórmula de la novela popular es continua en *La cara de Dios.* Sin llegar a constituir una alternativa a la novela folletinesca, pues no hay intento de crear un nuevo modelo, la novela por entregas del novelista gallego es una muestra de que era posible dar algo de dignidad y saber hacer a este subgénero. A su vez, la asunción de tópicos y lugares comunes que Valle-Inclán efectúa permite acercarse a un caudal literario, interesante en algunos aspectos, sin tener que emprenderla con uno de esos impresionantes volúmenes en los que "la madre agoniza en la bohardilla o la niña clorótica riega la albahaca."[21].

BIBLIOGRAFÍA:

Bibliografía citada

ARNICHES, Carlos, *La cara de Dios,* col.Teatro selecto, Barcelona, ed.Cisne, ca.1940.

BAROJA, Pío, *Desde la última vuelta del camino. Memorias,* vol.III, Madrid, Bib.Nueva, 1944-47.

Vidas sombrías, Madrid, Caro Raggio, 1974.

DOSTOIEVSKI, *Alma infantil,* trad. de Torcuato Tasso Serra, Barcelona, Antonio López, col. Diamante, nº 88, (s.a.).

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *La cara de Dios,* Madrid, Taurus, 1972.

20 Eugenia C. Garat, op. cit., p.108.

21 Apud E.C. Garat, op. cit., p. 108.

Bibliografía consultada:

BOTREL, Jean-François, "La novela por entregas: unidad de creación y de consumo", en AAVV, *Creación y público en la literatura española,* Madrid, Castalia, 1974.

CABAÑAS, Pilar, "La cara de Dios: Historia antigua", *Abalorio,* nº 187 (1987), pp.58-67.

DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madrid, col. Espiral, Fundamentos, 1982.

FABRA BARREIRO, G., "Otra víctima de Valle-Inclán: Baroja", en *Informaciones,* nº 242 (22-II-1973), Suplemento Literario, pp.6-7.

FERRERAS, J.I., *La novela por entregas 1840-1900,* Madrid, Taurus, 1972.

GALLACH Andreu, J.Mª, "Una tradición editorial que desaparece: la venta por entregas", en *Catálogo de la producción editorial barcelonesa comprendida entre 23-IV-1956 y el 1957,* Barcelona, 1957.

GARAT, Eugenia G. , "Valle-Inclán en la Argentina", en *Ramón Mª del Valle-Inclán 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario,* Universidad Nacional de la Plata, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967, pp. 89-111.

GIMFERRER, Pere, "Valle-Inclán polémico: La cara de Dios", *Destino,* nº 1850 (17-III-1973).

GONZÁLEZ del Valle, Luis, "La cara de Dios de Valle-Inclán: novela alienígena", en *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana,* Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980, pp.175-191.

HERNÁNDEZ GIRBAL, *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González. Biografía novelesca,* Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931.

LAVAUD-FAGE, Élianne, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915),* La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa, 1991.

MONTESINOS, J.F., *Introducción a una historia de la novela del s. XIX,* Madrid, Castalia, 1982.

NOMBELA, Julio, *Impresiones y recuerdos,* Madrid, Tebas, 1976.

ODRIOZOLA, A., "Incrustaciones rusas en La cara de Dios de Valle-Inclán", en *Informaciones* (1-III-1973), pp.8-9.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del s. XIX,* Madrid, Fundación Juan March-Ariel, 1976.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Valle-Inclán, novelista por entregas,* Madrid, Taurus, 1973.

VII. Teatro de Valle-Inclán (1899-1906)

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán

JEAN-MARIE LAVAUD
Cenizas *en el marco del teatro europeo*

CARMEN PRADOS ANAYA
El tratamiento del espacio en el ciclo de Octavia Santino

ANTONIO GAGO RODÓ
1903, Manuel Bueno y Valle-Inclán adaptan Fuente Ovejuna

PAULA CARBALLEIRA CABANA
La presencia de lo sensorial en las acotaciones de El Marqués de Bradomín. *Implicaciones dramáticas*

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

TEATRO Y TEATRALIDAD EN EL PRIMER VALLE-INCLÁN

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

Después de la publicación de obras tan importantes como los libros de John Lyon (1983), Jean-Marie Lavaud (1992) o el muy reciente de Pilar Cabañas (1995) por no citar sino algunos de los estudios más relevantes de los últimos años, cabe preguntarse qué puede decirse de nuevo sobre el primer teatro de don Ramón. Acaso no mucho de sus pocos dramas de esos años —*Cenizas* (1899), *Tragedia de ensueño* (1901), *Comedia de ensueño* (1905) y *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos* (1907)— salvo que se acierte a situarlos mejor en la perspectiva total de su primera escritura. Algo más se podría decir de su siguiente entrega teatral si se abordara de manera decidida el estudio de *Águila de blasón* como resultado de un proceso de búsqueda que fue cuajando en sucesivos textos algunos de los cuales tienen suficiente entidad para ser analizados por si mismos como han sugerido Javier Serrano (1990) o Luis Iglesias (1988, 1991). Pero excede su consideración los límites cronológicos de este congreso.

Hay otros aspectos, sin embargo, que no han sido aclarados del todo acerca de cómo Valle-Inclán se forjó en aquellos años una personalidad de verdadero hombre de teatro. Interesantes apreciaciones al respecto se encuentran en el ensayo de R. Cardona (1988). En aquellos años se le encuentra en todos los frentes renovadores: realizando su aprendizaje como traductor y adaptador; espectador asiduo de los teatros; actor y miembro activo en las primeras tentativas de teatro independiente madrileño en el *Teatro Artístico* (1899); asesor artístico de compañías teatrales profesionales; tanteando la escritura teatral en distintas modalidades y con peculiares mixturas genéricas... (una ajustada visión sintética en Iglesias Feijoo, 1991).

Estas numerosas actividades relacionadas con el teatro son decisivas en la configuración de su personalidad de hombre de teatro, término que hoy ya se le aplica cada vez con menos reticencias (Iglesias Feijoo, 1991, pp. 36-37). Pero ni con mucho agotan la presencia de lo teatral en su vida y obra, convirtiendo en verdad la feliz afirmación de Ramón Pérez de Ayala de que Valle-Inclán veía el mundo *sub specie theatri,* expresión que se ha convertido en una de las etiquetas más atractivas —y más cómodas tal vez— para definir su trayectoria. Como toda etiqueta afortunada contiene una buena parte de realidad corroborada por los datos citados, también acaso una inevitable simplificación y desde luego impone la necesidad de determinar en qué consiste esta visión teatralizada de la existencia.

John Lyon (1983, pp. 6-7), Luis Iglesias (1988) y otros han partido ya para su reflexión sobre la teatralidad de Valle-Inclán de estas declaraciones. Tengo muy en cuenta sus trabajos, pero, como se irá viendo, añado algunos otros puntos de vista y adelanto cronológicamente la aparición de la preocupación por determinados aspectos de la teatralidad como la experimentación con diversos géneros que, por ejemplo, Iglesias Feijoo tiende a situar en los momentos de gestación de *Águila de blasón* (1988, pp. 72-73).

Vida y literatura se mezclan en nuestro escritor de manera admirable. Se ha insistido por ello en presentar su biografía como andadura elevada a la categoría de obra de arte por su voluntad manifestada desde pronto de "construirse un personaje" como comenta Manuel Aznar, apropiándose de la expresión stanislavskiana:

> "Valle-Inclán, espléndido actor de sí mismo, interpretó el personaje de Valle-Inclán, el personaje que quiso ser en el teatro de la vida literaria y social de España. Valle-Inclán procedió, en lenguaje modernista, a 'hacerse una cabeza' (barba, antiparras, 'boutades', extravagancias varias) que le singularizó en aquel Madrid 'absurdo, brillante y hambriento' de *Luces de bohemia*. Genial intérprete del anarcoaristocratismo artístico, asumió el papel estelar del Modernismo y fue protagonista de anécdotas míticas, escándalos sonoros y poses soberbias con las que se complacía en manifestar teatralmente su desacuerdo radical con el medio social de su época." (Aznar, 1994)

No es en todo caso tampoco de la 'teatralidad biográfica' de Valle de lo que quiero ocuparme sino indagar hasta qué punto su primera producción se halla marcada por esta visión teatralizada de la existencia, de qué modo pudo inclinarlo a escribir para el teatro y, en definitiva, qué consecuencias tuvo en su escritura. Es la hipótesis a partir de la cual he releído para esta ocasión la obra primera de Valle tratando de comprobar si ya en los años noventa se manifiesta en sus textos esta conciencia y si es posible jalonar a través de ellos la formación cada vez más compleja y penetrante de su visión demiúrgica de la creación literaria.

Se trata de comprobar si tenía razón Pérez de Ayala cuando insistía en que "toda su obra está concebida *sub specie theatri.* Estudiar a este autor como drama-

turgo significa nada menos que desentrañar, trozo a trozo, la unidad genesíaca de toda su obra." (1923, pp. 24-25)

De ser cierta como creemos su propuesta, inevitablemente, estudiar a Valle-Inclán conlleva estudiar su teatralidad, no solo por el debatido —y ya zanjado— asunto de la representabilidad de sus textos sino por esta condición de mayor alcance: la teatralidad como elemento consustancial de su escritura, de la que el propio Pérez de Ayala destacaba como aspectos fundamentales: *Resonancias, Clasicismo, Sentido de presencia, Dinamismo, Antipsicologismo* y *Diálogo.*

Pérez de Ayala realizaba estas apreciaciones a la altura de 1923 en *La Pluma* teniendo presente el mucho camino recorrido por el escritor, nada menos que el camino que va desde las *Sonatas* al esperpento, que avalan de manera incontestable sus afirmaciones. Lo que trato de dilucidar aquí es si no ya en las *Sonatas* —que es evidente— sino antes se descubren —en germen al menos— estos aspectos en los que el sagaz crítico asturiano cifraba buena parte de la teatralidad de Valle-Inclán, acompañando a cada uno de los términos citados de unas indicaciones sobre el sentido en que los entendía. Dejado a un lado el término *Clasicismo* que no desarrolla, limitándose a indicar que consistiría en no escribir más que lo justo, el crear una obra que produce la impresión de que no falta ni sobra nada, son los otros cinco aspectos los que pueden ayudar a perfilar una posible imagen de la teatralidad en la escritura del primer Valle-Inclán.

Algunas de las indicaciones de Ayala han sido profundizadas y desarrolladas por la crítica ampliamente, tal ocurre con el *dinamismo,* el *antipsicologismo* o el *diálogo.* Mi intención aquí es la de apurarlas un poco más, rastreándolas en textos que por más tempranos las evidencian menos, pero por otro lado permiten acotar el inicio de procesos de búsqueda que solo transcurrido un tiempo se mostrarán con total plenitud.

Con el término *resonancias* se refería Pérez de Ayala a que "El autor es tanto más original [...] cuanto más remotas son las resonancias que en él se concentran" y sugería estudiar "Resonancias del teatro helénico y shakespereano" (1923, p. 25). Resuenan sin duda en su obra y ha sido destacado por la crítica partiendo de la propia insistencia de Valle en mencionar sobre todo al dramaturgo isabelino como modelo de su escritura.

En el primer Valle resuenan otros mucho más y no sólo resuenan sino que con frecuencia hace ostentación de sus lecturas en un juego ya consciente de la cita y del modelo literario que se irá acentuando con el tiempo y adquiriendo nuevos matices. E. Lavaud (1991) realizó un recuento bastante detallado de "fuentes" de los cuentos, novelas cortas y novelas. No se trata sólo de fuentes concretas de autores y obras, sino que el procedimiento es más amplio, irisa su escritura la referencia a términos genéricos clave y otras alusiones culturales: obras de arte,

tores, etc. La literatura forma parte no sólo de la conciencia del narrador, sino que Valle impregna, por decirlo así, la conciencia de sus personajes de literatura. Se ven a si mismos fácilmente referidos a modelos literarios, son vistos por los otros personajes a través del filtro de sus lecturas (Greenfield, 1988). Don Juan Manuel en Rosarito ofrece un buen ejemplo:

> "Don Juan Manuel era uno de esos locos de buena vena, con maneras de gran señor, ingenio de coplero y alientos de pirata. Bullía de continuo en él una desesperación sin causa ni objeto, tan pronto arrebatada como burlona; ruidosa como sombría. Atribuíansele cosas verdaderamente extraordinarias. Cuando volvió de su primera emigración, encontróse hecha la leyenda. Los viejos liberales partidarios de Riego contaban que le había blanqueado el cabello desde que una sentencia de muerte tuviérale tres días en capilla, de la cual consiguiera fugarse por un milagro de audacia: pero las damiselas de su provincia, abuelas hoy que todavía suspiran cuando recitan a sus nietas los versos del *El trovador,* referían algo mucho más hermoso...Pasaba esto en los buenos tiempos del Romanticismo, y fue preciso suponerle víctima de trágicos amores." (p. 174)

O después, mientras intenta seducir a Rosarito:

> "Tenía don Juan Manuel los gestos trágicos y las frases siniestras y dolientes de los seductores románticos. En su juventud había conocido a lord Byron, y la influencia del poeta inglés fuera en él decisiva." (p. 185)

Al referirse Pérez de Ayala al *Sentido de presencia* de los personajes valleinclanianos creo que se refería a esto, a lo que él llamaba "Visibilidad de las figuras de Valle-Inclán" (1923, p. 25). Difícilmente se olvida un personaje como Don Juan Manuel, que ofrece condensado en su persona el recuerdo de toda una tradición estética y hasta plástica. Esto convierte fácilmente a los personajes en arquetípicos más que realistas y conscientes de lo que representan.

Para los efectos aquí pretendidos —señalar la teatralidad del comportamiento de los personajes valleinclanianos—, es fácil mostrarlo con ejemplos procedentes de la historia y del mundo del teatro por limitarnos a un tipo de modelos. Las páginas del primer Valle rezuman ya referencias al arte escénico y se manifiesta por procedimientos muy diversos.

En algunos no tiene más que un valor anecdótico; así Aquiles se pasea "canturreando una jota zarzuelesca" (*La Condesa de Cela,* p. 55) o en *Tula Varona* ésta ironiza del Duque cuando la compara a Diana cazadora: "-¡Ay! ¡Cuantísima erudición! Yo estaba en que usted no conocía íntimamente otra Diana que la artista del Parish!" (p. 85); o Augusta en *Epitalamio* se niega a convertirse en "una suegra de sainete" (p. 215).

Tiene mayor interés la comprobación de que Valle tiende a presentar a sus personajes comportándose teatralmente (véase también Greenfield, 1990, p. 53-

54), fingiendo, conscientes de que representan más que viven determinadas situaciones: Aquiles "habla y se queja con simulada frialdad" (*La Condesa de Cela,* p. 62); la Condesa "aborrecía" "las escenas" (id., p. 66) de ruptura con sus amantes; sabía cubrirse "el rostro llorando, con el llanto nervioso de las actrices. Lágrimas estéticas que carecen de amargura, y son deliciosas como ese delicado temblorcillo que sobrecoge al espectador en la tragedia" (p. 77). En *Tula Varona,* Tula y el Duquesito, "Se pusieron en guardia, riendo de antemano, como si fuesen a representar un paso muy divertido" (p. 92); o después, "El Duquesito le habla con una rodilla en tierra como galán de comedia" (p. 97 n.); Andrés Hidalgo, cuyas supuestas memorias constituyen *La Niña Chole* dirá: "me afirmé los quevedos, requerí el palo, y con gentil compás de pies, como diría un bravo de ha dos siglos, adelanté hacia el ladrón que dio un salto, procurando herirme de soslayo." (p. 131); la teatralidad del comportamiento del Marqués de Bradomín está aquí naturalmente en germen, pues no en vano *Sonata de estío* integrará reescritas las memorias de Andrés Hidalgo, si bien el camino recorrido en la creación de ambos personajes y los matices que van adquiriendo forman un proceso mucho más complejo. El proceso de ficcionalización y distanciador es decisivo en la configuración de estos personajes, que acabarán integrándose en el marqués de Bradomín, pudiéndose seguir, como señala María Requeijo, de unos textos a otros "el progreso que va desde la emoción y el acercamiento a lo vivido hasta la ironía y la distancia" (Requeijo, 1995, p. 282). En otras palabras suyas "Con Bradomín se empieza ya a mirar el mundo de lejos, y por tanto en la prehistoria de *Sonata de Estío* se produce la primera formulación importante de su estética, pues esa mirada desde la lejanía sería más adelante experimentada en la perspectiva astral de *La Media Noche,* la visión de la ceguera de Max Estrella o la perspectiva de la otra ribera de *Los Cuernos de Don Friolera,* formas diversas de plantear el tema de los límites entre la realidad y la ficción" (Ibid., p. 282).

No solo con Bradomín sino en las novelas cortas de aquellos años se va fraguando esta manera demiúrgica de concebir la escritura con deliberada artificiosidad antirrealista, con un enriquecimiento constante de la teatralidad.

En *La Generala* los escarceos entre la protagonista y el ayudante son descritos como: "Era muy divertida aquella comedia en la cual él hacía de chiquitín travieso y ella de abuela regañona" (p. 162)

Epitalamio es un auténtico derroche de referencias literarias, no sólo por la profesión de poeta d´anunziano y "dorevillesco" —la acuñación del término es de Valle— de Attilio Bonaparte, sino por la permanente ostentación de citas culturales y en particular de literatura galante. Es un ejercicio de premeditado artificio literario. Nuevamente, el comportamiento de los personajes es marcado teatralmente. Attilio sabe poner "esa mirada teatral, intensa, sin parpadeos, que parece de rito en toda amorosa lid" (p. 211); se atusa el mostacho "con gallardía donjuanesca" (p.

213), tiene el gesto irónico de sorpresa (p. 221) que requiere la situación imprevista.

Augusta es presentada igualmente destacando la teatralidad de su comportamiento y su capacidad de fingimiento:

> "Augusta, sin dar tiempo a la respuesta del poeta, continuó en voz alta, con ese incomparable fingimiento, esa audacia del corazón, esa soberanía de lo imprevisto que hace de todas las adúlteras actrices divinas y mujeres adorables" (p. 217).

El esposo burlado "don Juan del Alcázar, académico rancio y poeta cortesano, era el más sesudo despreciador de Otelo. Si el príncipe admiraba al erudito traductor de Horacio y de Virgilio, no era ciertamente por los sonetos fríos y engolados con que don Juan lamentaba todos los años en la *Ilustración* la muerte de los ideales; sino por aquella filosofía cínica, que a ser más consciente y haber revestido forma literaria, hubiérale labrado un sitial entre Carlos Baudelaire y Enrique Heine." (p. 197)

Resulta sorprendente y hasta inquietante este personaje que a primera vista no sería más que un marido consentido y despreciador de Otelo. Está a enorme distancia por su cinismo del grotesco celoso don Friolera posterior e igualmente de los maridos que perdonan sin más por debilidad o compasión a sus esposas; se queda en puertas de ser un gran personaje y el narrador da la receta de cómo serlo: con mayor consciencia de su filosofía cínica y haberla revestido en forma literaria. Será lo que hará Bradomín. Don Juan del Alcázar no es así un personaje anecdótico, sino el germen de algunos de los personajes más geniales de Valle-Inclán, marcados por una filosofía nihilista y cínica, concebido sobre modelos literarios.

A medio camino entre Don Juan del Alcázar y Bradomín se queda el Duquesito de Ordax en *Rosita:* "con el tiempo cambia uno mucho. He comprendido que los celos son plebeyos" (p. 41). Pero no sólo por esta visión irónica y por tanto distanciada de los celos, sino que *Rosita* —cuya génesis va de 1899 a 1902— ofrece uno de los mejores ejemplos de exploración de la teatralidad de toda la literatura escrita por Valle-Inclán en los años de comienzos de siglo, progresivamente alejada de los moldes decimonónicos, que ironiza permanentemente.

Con razón Bermejo Marcos (1982) considera esta novela uno de los primeros pasos firmes de Valle-Inclán en la configuración de su estética esperpéntica. E. Lavaud se pregunta al analizar sus temas "¿Dónde acaba la teatralidad?" (1991, p. 131) y otro atento estudioso de las novelas cortas de Valle, L. González del Valle, se ha visto impulsado a volver insistentmeente sobre ella consciente de su relevancia y novedad a la hora de jalonar el proceso creativo de nuestro escritor

(González del Valle, 1990). Y es que este pastiche de ambientación mundana y cosmopolita ofrece un adelanto extraordinario de la escritura valleinclaniana entendida como supremo juego, combinando elementos muy dispares. El Foreign Club en cuyos jardines acontece la acción es el escenario idóneo para un desfile de grotescos personajes que adelanta la manera compositiva de *La marquesa Rosalinda* y otras farsas o ciertos pasajes de *La Guerra carlista, Una tertulia de antaño* (En estas el Duque de Ordax) y en un sentido más general hasta *El Ruedo Ibérico*. Sorprende la extremada libertad de escritura de Valle que traza y hace visibles a sus personajes con extremada rapidez desde las primeras líneas. Entre la primera versión del almanaque de *La Vida literaria* y las definitivas de *Corte de amor* el relato va ganando en extensión y particularmente en artificiosidad, en teatralidad. En la versión definitiva, ya en la primera descripción -una especie de rudimentario preludio al modo de los que hallaremos en farsas posteriores- de la grotesca turba de gomosos y clubmanes se destacan:

> "A lo lejos, bajo la Avenida de los Tilos, iban y venían del brazo Colombina y Fausto, Pierrot y la señora de Pompadour." (p. 33)

Es un añadido que no viene acompañado de indicación alguna sobre si se trata de una fiesta carnavalesca —después describirá una corte real no menos grotesca, el paso de una barca con diablos— o si sencillamente en el pastiche superpone personajes arquetípicos de varios periodos históricos al igual que parece hacerlo en lo espacial, porque si de un lado nos sitúa en un cosmopolita club internacional finisecular, en sucesivas escenas va adquiriendo un inequívoco aire de jardín galante dieciochesco (con algo de nuevo jardín de las delicias al estilo del Bosco) y las referencias temporales que precisan las alusiones a Manuel García Cuesta, "Espartero" (torero muerto en la plaza de Madrid, en 1894), a Alfonso XII en una serie de amantes ideales que rompe irónicamente —"¿Sería un Abelardo, un Romeo o un Alfonso?" (p. 48), el teatro de Echegaray (pp. 42, 43, 49, 51) o Carolina Otero (p. 55)—, conviven en otros momentos con otras a personajes lejanos temporalmente.

En los lineales cuentos originarios de 1899 —"La reina de Dalicam" (*La Vida literaria,* 20-IV-1899)— y 1902 —"Rosita Zegrí" (*El Imparcial,* 9-VI-1902)— nada hace presagiar las máscaras indicadas y la teatralidad desarrollada básicamente se manifiesta en la gestualidad de los personajes, en especial la del Duquesito, que llega a hacer una exagerada inclinación para besar la mano de Rosita en un "alarde de ironía". La descripción de los gestos es prácticamente de acotación teatral (González del Valle, 1990, p. 56 n. 19).

Todo es falso y artificial en *Rosita,* no sólo la posible mascarada. La identidad es la apariencia física que se tiene. Valle ha llegado ya a una coherente visión teatralizada de la existencia: detrás de la máscara de Fausto, Colombina, Pierrot o la señora de Pompadour no hay nada humano concreto. Son lo que parecen,

meras máscaras, apariencias y no necesita por ello entretener al lector indicando que es tal o cual personaje disfrazado de estos arquetípicos personajes. Realmente las dos parejas indicadas vienen a ser arquetipos: Colombina (juventud frívola) cortejada por Fausto (el viejo que pretende la juventud); Pierrot (en tantas obras fin de siglo escéptico y nihilista) cortejando a la señora de Pompadour (la célebre amante de Luis XV, adúltera y protectora de artistas).

Pero en la misma pareja protagonista encarna de manera más sutil la misma idea de la falta de identidad y de acomodación a las circunstancias una vez perdido todo posible ideal. Su encuentro genera una reflexión de gran calado, que ahonda en esa línea de consideración nihilista de la existencia que hemos ido viendo abocetada en personajes anteriores. Se muestran conscientes de que no son más que lo que representan, que no son nada, pero pueden parecer cualquier cosa: una bailarina y prostituta sevillana es la reina de Dalicam, un viejo don Juan sevillano es ahora diplomático agregado de la Embajada Española. Esta autoconciencia de inanidad es decisiva y hace que los diálogos entre Rosita y Ordax sean de una riqueza reflexiva metateatral muy sugestiva. Juegan a seducirse pero sabiendo que no lo lograrán pues ambos tienen larga experiencia y para nada ya sirven los ideales o las pasiones del tiempo en que fueron amantes. Escépticos y desconfiados, el juego de seducción se torna en un ejercicio o ceremonia de mostración de los artificios de raigambre literaria y particularmente teatral con que se seducían (y se engañaban por tanto) antaño. Sospechan -y nosotros con ellos- que fueron sólo literatura y ahora lo saben y se lo confirman mutuamente. El Duquesito le dirá a Rosita cuando ésta le recuerda las cartas inflamadas de amor que le escribía:

> "-¡Ay Rosita!... ¡Si te dijese que todas esas tonterías las copiaba de los dramas de Echegaray! ¡Las mujeres sois tan sugestionables!" (p. 42)

Y ya iniciada la ceremonia de revelación de qué sostuvo su amor, no resta sino seguir; todo literatura y teatro:

> "-No seas payaso... Dime, ¿y los versos que escribiste en mi abanico?
>
> -De Bécquer.
>
> -¡Habrá farsante!...¡Yo que casi riño con Carolina Otero porque me dijo que ya los había leído!
>
> -¡Tiene gracia!
>
> -No puedes figurártelo. Porque al fin me confesó que no los había leido... Únicamente que Carolina no te creía capaz...
>
> El Duquesito sonrió desdeñosamente, se puso el monóculo y contempló las estrellas. Rosita, le miraba de soslayo:
>
> -¡Yo no sabía que fueses tan temible!... ¿De manera, que la tarde aquella, cuando me enseñaste un revólver jurando matarte, también copiabas de Echegaray?

- La frase de Echegaray, el gesto de Rafael Calvo.

- Por lo visto, en la aristocracia únicamente servís para malos cómicos." (p. 42)

Cuando más adelante intente seducirla de nuevo, Rosita le cortará decidida:

"¡Calla! ¡Calla!... Nada de citas.

- ¿De citas?

- Sí... ¡De Echegaray, supongo!... ¡De los dramas de Echegaray!" (p. 49)

Rosita es así una obra notable de don Ramón paradójicamente: por su extremada falsedad, que facilita, sin embargo, la ridiculización de todas unas formas de vida y literatura. El dominio de la ironía y hasta del sarcasmo de Valle es ya excepcional, su visión distanciada. La conversación de los dos persoanjes es un verdadero diálogo socrático.

Como queda dicho, el Duquesito de Ordax es un paso más hacia la creación de personajes demiúrgicos que hallamos plenamente cuajados en el Marqués de Bradomín como ha sido reiteradamente señalado. Antón Risco (1977, pp. 13 y ss.) señaló cómo en sus memorias —inspiradas en las de Casanova, pero a veces también paródicas de las Confesiones de S. Agustín o de las de Rousseau— "nada tiene de extraño que el personaje se exponga ocultándose, que procure exaltarse cuanto puede y que incluso se automitifique" (p. 16). En Bradomín acaba Valle encarnando, en opinión de este crítico, "el primero y más caro avatar del Demiurgo. Por ello, en el yo de las *Sonatas* están identificados plenamente el Marqués de Bradomín y su propio narrador y creador." (p. 17); "tales características determinan cierta teatralización del personaje: teatralización, entiéndase en segundo grado, aparte de que la obra adopte o no forma teatral. Teatralización, pose, enfatismo, alarde, y aún más, jactancia, lo que contribuye a prestar al personaje el perfil donjuanesco que su creador le desea. Representa ciertamente atributos tradicionales de Don Juan." (p. 17)

El nihilismo del personaje conduce a considerarlo como culminación de un proceso de creación de los personajes descreidos que se han ido viendo. Representa llevados a la hipérbole sus modelos. Analizándolo desde la teoría de la "literatura del yo", Darío Villanueva ha mostrado también cómo "hacer hoy autobiografía, y lo mismo desde hace ya un siglo, implica un cierto deje irónico, del que el lector no dejará de participar" (Villanueva, 1995, p. 241). Su cuidada disección del personaje partiendo de la "estructura paradoxal" de la autobiografía pues con ella su autor no pretende reproducir sino crear su yo, darle un sentido a su vida, acomodando su conducta a modelos que cuentan con especial atractivo para él, nos ahorra entrar en detalles. La escritura de una autobiografía en este sentido

sería la construcción de la identidad del yo (p. 249) con deliberado artificio. Con lo que, como señala Villanueva:

"La "autobiografía" del Marqués de Bradomín es doblemente ficción: primero, porque quien narra es un personaje ficticio y no el escritor real, Ramón del Valle-Inclán, que no deja por ello de proponerlo una y otra vez como auténtico *alter ego*. Pero también porque Xavier es un gran fingidor de sí mismo, de lo que quiere ser ante los demás, al margen de su autenticidad personal. Cuando el protagonista actúa ante los otros personajes —lo que es muy frecuente y debe relacionarse, por ejemplo con la predominancia del diálogo sobre el relato o la descripción en la *Sonata de invierno*— y no reflexiona desde su condición de narrador, deja en nosotros los lectores una intensa impresión casi diríamos farandulesca, como si Bradomín estuviese haciendo continuamente teatro, representando a un don Juan de la estirpe de los de Tirso o Zorrilla pero a la vez con ciertas peculiaridades que le son propias, especialmente el cinismo" (Villanueva, 1995, pp. 250-251)

Mide las actitudes y gestos en cada situación llegando a ser lo que Villanueva resume con acierto indicando que "El gran actor de sí mismo que es Bradomín no deja nunca de estar en escena" (p. 252). Creación pues de una vida, artificio, teatralidad están en la base del genuino personaje valleinclaniano, una de sus máscaras preferidas. Lo que había reprochado Attilio a don Juan de Alcázar se da ahora cumplidamente desarrollado. En la creciente autoconciencia de los personajes de las novelas cortas se revela pues el proceso que conduce a la escritura demiúrgica valleinclaniana.

A estas alturas de la producción de Valle se hallaban muy desarrolladas ya algunas de sus características creativas, de su "arte sintetizante" en el que Greenfield destaca como rasgo definidor la armonía de contrarios, que hace que en una misma obra se detecten conformando un pastiche elementos de las diferentes maneras valleinclanianas (Greenfield, 1990, p. 30). "Varias veces —dirá este crítico— se combina orgánicamente una masa de estas fuentes para formar el conjunto de una obra, y en tales casos mucha de la extraordinaria originalidad de Valle-Inclán se encuentra en la concepción y técnica de la síntesis misma." (Ibid., p. 30)

Al ser tan frecuente, además, la reescritura de las propias obras y las modalidades de autocita, todavía se acentúan más el carácter evocador de los textos y su textura heterogénea que sorprende más aun en los textos dramáticos que en los textos narrativos dados los hábitos "aristotélicos" y "miméticos" con que tendemos normalmente a considerar los textos teatrales. La artificiosidad que vengo señalando conduce necesariamente al *antipsicologismo* que apuntaba Pérez de Ayala y que subrayan aun más los peculiares tratamientos del *diálogo* y del *dinamismo* por Valle-Inclán, los otros dos puntos del programa ayaliano para aclarar su teatralidad que nos faltan por considerar.

Solamente desde un entendimiento correcto del sentido con que Pérez de Ayala acota el uso de estos términos en Valle-Inclán se llega al corazón de su estética, porque si se malentienden justamente se puede llegar a afirmar lo contrario. De hecho, normalmente se identifica *dinamismo* con acciones numerosas y rápidas. *Diálogo* con imitación llevada a tal extremo que el escritor se oculta absolutamente para que se expresen directamente sus personajes. Pero no es en este sentido tan inmediato como *dinamismo* y *diálogo* son explorados en Valle, sino como dos procedimientos más de desrealización, de artificio.

Por encima y más allá del movimiento anecdótico Valle aspirará a la quietud, a situar sus personajes más allá del tiempo. Esto implica que la noción de movimiento se hace más sutil, incorporando aspectos de la reflexión simbolista al respecto.

Pérez de Ayala insiste en cómo el dramatismo de Valle es el dramatismo de los modernos —Shakespeare, La Celestina, el teatro español— que se fundan más "por la expansión en el espacio" que por la coincidencia en el tiempo, participando así "del afanoso caminar de la novela" (Pérez de Ayala, 1923, p. 26). El entorno de los personajes resulta decisivo: "En Valle-Inclán siempre está el ambiente sensible en torno a la figura: (Bradomín, personaje dramático, sobre cuatro escenas terrenales, en cuatro momentos del año. *La Lámpara maravillosa,* un gran drama metafísico entre el dinamismo absoluto y el estatismo eterno, entre Dios y el diablo)" (Pérez de Ayala, 1923, p. 25). Aparece así con toda su fuerza "el postulado del fondo, de la decoración, del medio plástico armonizando inseparablemente con las acciones espirituales e influyendo sobre ellas" (Ibid.). La referencia del crítico a Shakespeare, *La Celestina* o el teatro español no hace sino reiterar la permanente —y hasta obsesiva— mención de estos nombres por el escritor gallego (Iglesias, 1991, pp. 29 y ss).

Con respecto al *diálogo,* Pérez de Ayala sostiene de entrada que el *diálogo* es "La excelencia más evidente en la obra de Valle-Inclán" (1923, p. 26), para afirmar a continuación la inexistencia del diálogo natural, la artificialidad de éste con dos tipos: "diálogo platónico, en que el locuente está creando expresiones inauditas, puesto que tiene que expresar ideas y sensaciones originales" y "el diálogo popular, en que la boca del individuo es como un tubo de órgano, que respira del mismo pulmón que a todos los demás tubos hace cantar y gemir, diálogo que traduce ideas, sentimientos y expresiones universales, acendradas y pulidas por los siglos, en el cual cada miembro o locución suena a proverbio, a letanía y a versículo. El héroe dramático debe acercarse a la elocuencia elevada de Platón, el coro, producirse en lenguaje de sabor milenario. Así en Sófocles. Pienso que esta intuición se trasluce en el diálogo de Valle-Inclán (como también en D'Annunzio), señaladamente en lo tocante al diálogo popular. (Influencia ruralista galáica y resonancia de la Celestina en Valle-Inclán)." (Pérez de Ayala, 1923, pp. 26-27)

Lo sustancial a retener, si se aceptan las reflexiones de Pérez de Ayala, es que no hay pretensión en Valle-Inclán de presentar de manera realista la ambientación de sus obras ni tampoco el habla de sus personajes concebidos, como se ha visto, artificiosamente. La desrealización alcanza al *dinamismo* y al *diálogo* en los que resuenan multitud de referentes culturales de nuevo y particularmente un entendimiento de la creación literaria no como mímesis tradicional, sino más compleja, que nos conduce al impacto que produjo la reflexión de los simbolistas sobre la literatura en general y sobre el teatro, que se plasmó en una manera de entender la escritura que asumieron como propia Valle o Pérez de Ayala que aquí reflexionaba desde dentro de sus coordenadas, tras años de ferviente militancia simbolista, si bien atemperada siempre por su sólida formación clásica. Los análisis de la prosa simbolista de Valle realizados por Risley (1979) Phillips (1970) o González del Valle (1990) —por no citar sino unos ejemplos relevantes— hacen innecesario insistir en la evidencia de esta filiación simbolista de la escritura valleinclaniana.

Un pequeño rodeo por las ideas de Szondi sobre el drama moderno y el drama lírico —que Daniel Hübner (1992, 1995), a quien sigo ahora sintetizándolo, viene aplicando al estudio del teatro finisecular español— permite calibrar la radical transformación de los modelos de escritura dramática que se derivaron del simbolismo, haciendo entrar en crisis el modelo de drama moderno. Es desde esta nueva manera de concebir la escritura desde donde se llevan a cabo la escritura y la reflexión de Valle-Inclán y Pérez de Ayala.

El drama moderno puro pretendía que no era una representación secundaria de algo primario, sino que se representa a sí mismo. En él se desarrolla una acción presente que tiene lugar en el ámbito de lo interpersonal: la persona, frente a las demás personas, sólo interviene en el drama en función de su relación con ellas, siendo esta confrontación dramática decisiva. Esta concepción reducida excluye explícitamente otras formas dramáticas históricas (la tragedia antigua, el teatro de los misterios medievales, las historias de Shakespeare o el teatro español). Al entrar en crisis el modelo del drama moderno se volverá justamente los ojos hacia esas formas buscando alternativas. Es la encrucijada en la que desarrolla Valle-Inclán su escritura dramática.

Según Szondi, al diluirse el modelo de drama moderno a finales del siglo XIX se buscaron unas salidas; hacia lo narrativo con la presencia del 'yo épico'; hacia lo lírico, dando lugar al drama lírico, cuya categoría central considera el estado de ánimo que tiene diversas consecuencias tanto en el plano formal como en el contenido de los dramas. Así, frente al drama moderno cuyo lenguaje se halla referido estrictamente a la acción, que se desarrolla en un sucesivo presente, en el drama lírico —y en la lírica en general— los tiempos se hacen uno sólo, lo pasado es también lo presente y el lenguaje no es simultáneamente temático, que deba

ser fundamentado o que pueda ser interrumpido por el silencio. La lírica es *per se,* lenguaje; por ello no coinciden necesariamente lenguaje y acción en el drama lírico. El lenguaje lírico, independiente de la acción, puede ocultar los abismos de los sucesos desde los cuales surgía, en caso contrario, la crisis del drama.

Lo sustancial es destacar la disociación entre acción y lenguaje, la disminución de aquella incluso llegando al estatismo (que tanto molesta a cierta crítica). El lenguaje deja de depender de la acción y llega a suplantarla como ocurrirá en Mallarmé, quien en el largo proceso de creación de *Herodiade* irá alejándose cada vez más de los modelos tradicionales hasta crear un drama poético ideal, estableciendo una negación de la mímesis estricta en beneficio de una rigurosa utilización de las capacidades asociativas, sugestivas del lenguaje. Poniendo, además, en entredicho la posibilidad de una representación donde los objetos reales interferirían con la riqueza simbólica de las palabras.

Esta emancipación del lenguaje hace que pierda el carácter funcional que poseía en el drama tradicional. Mallarmé extrema tanto las cosas que hace irrepresentable escénicamente su propuesta, sólo la imaginación es escenario posible. Se diluye la evolución cronológica en el drama, todo es una expansión metafórica; el objeto de Mallarmé no es una acción, sino un cuadro en el que todos los elementos están presentes desde el comienzo. Sólo el sucesivo desvelamiento en imágenes produce la impresión de transformación cuando en realidad nada nuevo sucede al personaje. Este estatismo no niega la importancia de la temporalidad de la escena que está toda ella traspasada por la tensión de la espera de un futuro "bajo cuya amenaza y presión se congela el presente, incorporándose a éste la imagen del futuro pre-visto como ya presente también". De aquí se deriva la pasividad de los personajes, cuya única acción es la enunciación de un discurso (que fácilmente será monólogo).

Mallarmé —dirá Szondi— llevó así a tal punto el drama lírico que los otros escritores finiseculares básicamente lo que harán será emprender vías de regreso del drama lírico al drama tradicional para transformarlo con las enseñanzas aprendidas. Mallarmé dejó llenos de perpelejidades a todos, incluidos los interesados en la reacción idealista en el teatro. Así las cosas, el descubrimiento de los dramas del belga Maeterlinck en París fue un alivio, hacía operativas escénicamente muchas de sus propuestas, soslayando puntos extremos, aportando su propia reflexión. Es un buen representante de esas tentativas de regreso del drama lírico puro a un drama lírico, llamémosle, posibilista. Y más que un teórico fue un intuitivo dramaturgo. Su originalidad radica en ligar las reacciones de los personajes —su drama interior— a los fenómenos naturales exteriores. Renuncia al análisis psicológico, sustituyéndolo por una sugerencia continuamente cambiante. Busca procedimientos que pongan de manifiesto las correspondencias que existen entre lo físico y lo espiritual. De aquí la atención a los fenómenos atmosféricos, a las modificaciones

de la luz, a los sonidos. La voz no tiene más importancia que el gesto o el silencio. Repeticiones de palabras —parecidas a las de frases musicales—, el carácter enigmático de los textos, etc., todo orienta a la creación de algo indefinido, sugerente en múltiples sentidos. Aunque el escenario buscado vuelve a ser en buena parte la imaginación del lector, el estreno por el *Théâtre d'Art* en 1891 de *La Intrusa,* mostró la virtualidad escénica de sus propuestas, produciendo verdadero entusiasmo en los círculos literarios parisienses (Knowles, 1935; Robichez, 1957).

La recepción de Maeterlinck en España permite seguir la estela del simbolismo teatral en el teatro español finisecular. No es que sea exclusivo, pero sí que se consagra como decisiva su lectura y representación desde las *festas* modernistas de Sitges (Rubio, 1982; J. M. Lavaud, 1992, pp. 86-92). Desencadena fervor e incitaciones a la escritura en su misma dirección, sobre todo sus dramas estáticos, su teatro de ensueño (Rubio, 1993). En los primeros años la influencia de Maeterlinck en la poetización del teatro español es determinante; la situación empieza a cambiar —por ampliación con la consiguiente diversificacIón— hacia 1900: Rostand, Wilde, D'Annunzio, etc. A la altura de 1906 *Angel Guerra* al juzgar "La evolución de la estética teatral" *(La Ilustración Española y Americana)* constataba un furor iconoclasta, infinitas banderías que acababan convirtiendo cada escritor en una escuela, traduciéndose en la práctica en propuestas que iban desde el salto atrás a la pantomima, desde el drama simbólico (Ibsen, Bjornson) al idealismo exaltado de Banville o Riviere. Apuntaba con todo la singularidad de Maeterlinck y la decisiva influencia de este explorador de almas de rara psicología cuyos personajes tienen más de fantasmas que de personajes de carne y hueso. Sostenía que tal vez nunca llegarían a las muchedumbres, pero que ya habían captado a las minorías (un balance detallado de la situación en Rubio, 1993).

La nómina de *Angel Guerra* es con todo escasa respecto a los nombres que se barajaban. Así Ricardo Catarineu con motivo de una reflexión acerca "Del verso en el teatro" (La Ilustración Española y Americana, 1910) traía a colación para mostrar que los poetas cuando escribían teatro poético mostraban su disconformiad con la métrica tradicional o escribían en prosa poética, los nombres de Donnay, Mendes, Coppée, Richepin (prosa poética); los de Banville o Rostand entre los que cultivaban el verso; pero además, añadía que mientras en los paises del sur se dejaba el verso, en los del norte de Europa se estaban realizando notables esfuerzos por cultivarlo: Hauptmann en *La campana sumergida;* las tentativas escénicas de Tennyson en Inglaterra, seguidas de los poemas dramáticos de Swinburne o Phillips. En España, apreciaba la doble tendencia: Salvador Rueda en prosa o Marquina que prosaba su *Benvenutto Cellini;* Benavente y Valle-Inclán, según él, habían sido "los primeros en sentir la necesidad de espiritualizar nuestra dramática" y "dando musicalidad y diafanidad a su prosa, fertilizaban el terreno para que los versos florecieran más adelante".

Me he alejado un tanto en el tiempo —hasta los años diez— para mostrar cómo se iba haciendo más diverso y complejo el panorama y los modelos de escritura más variados. Pero esto no nos aleja del tema fundamental de este ensayo: la teatralidad de Valle-Inclán, cada vez más compleja justamente porque los modelos hacia los que mira son más numerosos, afectando la experimentación a todos los niveles de la escritura, incluidos el *dinamismo* que por influencia de la estética simbolista se resuelve momentáneamente en un paradójico estatismo o si se prefiere en una mucho más sutil consideración del movimiento escénico; y el *diálogo,* concebido como un artificio más y buscando que ante todo fuera evocador: del mundo interior del personaje de ficción que se sabe ficticio (Bradomín) o del mundo comunal y ancestral que aflora en los personajes populares y que Pérez de Ayala valoraba como una de las mayores excelencias de las obras valleinclanianas.

Nada mejor acaso que ir ahora a los textos dramáticos del periodo considerado para comprobar si se produce ya en ellos este enriquecimiento de registros de la teatralidad con una creciente tendencia a la desrealización. Lo voy a hacer al modo de los guiones ayalianos con sus puntos de programa:

CENIZAS (1899):

1. Resonancias: escaso carácter lírico, que quedará realzado en su nueva versión como *El yermo de las almas*. En ésta tono nuevo y maeterlinckiano, indagando en los procesos de conciencia de los personajes, en su estado de ánimo ("episodios de la vida íntima") que se tratará de transmitir también formalmente. Si se apura el análisis, en *Cenizas* se puede acaso apuntar la utilización del presentimiento —tan maeterlinckiano— cuando Octavia presiente la llegada de su madre con la niña (1899, pp. 46-47).

En *Cenizas* se puede hablar también del realce de la prosa en la línea de ennoblecimiento al modo de Donnay como Benavente en esos años y enlazando en realidad —como lo muestran sus pretextos narrativos— con la literatura francesa contemporánea. Estas lecturas gravitan sobre *Cenizas* —su amoralismo decadente y morboso desde el punto de vista temático—; está en la línea de lo que en ese momento se consideraba modernista: todo aquello que conllevara cierta protesta contra convencionalismos sociales. Aquí la intransigencia social encarnada sobre todo en el P. Rojas y en Doña Soledad, madre de Octavia. Escasamente frenados por el Doctor o por Pedro Pondal.

2. Sentido de presencia: Lyon (1983) señaló cómo los protagonistas son considerablemente más débiles que las fuerzas que actúan contra ellos. Pedro joven inexperto, con poca autoridad, se pasa la mayor parte del tiempo expulsado de su propia casa. Para nada reconocemos en él la moral de excepción del artista finise-

cular. Octavia titubeante. Por su enfermedad acaso remite a *La dama de las camelias,* de Dumas (Lyon, 1983; J. M. Lavaud, 1992, p. 62); Greenfield (1990, p. 51) destaca la tendencia necrófila de Valle-Inclán que enlazaría bien con la asociación al personaje anterior y con la sensibilidad decadente finisecular. La heroina tuberculosa tiene una peculiar apariencia física y fascinación (Ibid., p. 51-52). Pilar Cabañas (1995, p. 101) señala con relación a "Octavia Santino" una apreciación de gran interés para el entendimiento de los avatares de *La dama de las camelias* en Valle-Inclán: el autosacrificio por amor de la heroina. Sólo pasados muchos años acabará dando la versión definitiva del tema en *La rosa de papel.* Pedro y Octavia son tan manipulados que difícilmente existen como personajes (Lyon, 1983). Su debilidad de personajes es destacada también por J. M. Lavaud (1992, p. 67). Valle se interesa por su vida interior y sus emociones, pero no acierta a plasmarlas en profundidad; distinta será la situación en *El yermo de las almas.*

Acaso el personaje que tiene un mayor sentido de presencia es el P. Rojas capaz de conducir los comportamientos de los otros según sus intereses (Greenfield, 1990, p. 55). Construido sobre la base de la literatura anticlerical anterior (Galdós). J. M. Lavaud (1992, pp. 68-78) da una visión moderada del personaje. Su capacidad de fingimiento consciente es rasgo destacable. Por contra, el Doctor es anecdótico, con escaso sentido de presencia.

La teatralidad de esta obra tendría raices decimonónicas en opinión de Greenfield (1990, p. 49): expresión de las emociones mediante gestos exagerados y acciones melodramáticas. Las mismas que años más tarde parodiaría.

3. Antipsicologismo: frente a la opinión más común de considerar *Cenizas* drama realista, Greenfield (1990) insiste en la teatralidad del comportamiento de los personajes, en especial el P. Rojas, lo que lo dota de cierta teatralidad, pero no simbolista. En *El yermo de las almas* adquirirán mayor teatralidad por la manifiesta voluntad de referirlos a arquetipos literarios y artísticos de manera más acusada (Lyon 1983): Pedro comparado con el autorretrato de Rafael o en otro caso, su frente orlada de rizos con la de un "dios adolescente"; Octavia "parece una de esas santas que en los remotos santuarios duermen bajo el retablo dorado en urnas de cristal"; su hija, con su cabellera de oro flotando, es "como el arcángel de la anunciación"; la criada Sabel "alza los brazos al cielo como una mujer de la Biblia", "tiene una escalinata de arrugas en la frente como las imágenes de santa Ana", adquiriendo cierto aspecto intemporal. Rudimentaria utilización del personaje rústico, pero más deudor del criado en el drama decimonónico que del nuevo teatro.

4. Dinamismo: El entorno tiene escaso poder sugestivo por su concentración excesiva: "Es una estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje. Cierran todo el fondo grandes cortinas de la alcoba" (1899, p. 8). Decoración interior al estilo de *La dama de las camelias.* La acción se desarrolla linealmente, sucediéndose los diálogos, siempre entre pocos personajes (dos en general) montan-

do un sistema de entradas y salidas que lo faciliten. La tensión deriva del tema central —el adulterio— y para nada afecta el entorno físico, tan solo el moral (véase en especial J. M. Lavaud, 1992, pp. 64- y ss). Las indicaciones gestuales, los movimientos o la entonación se ofrecen de un modo convencional. Por contra en la versión definitiva, *El yermo de las almas,* la ambientación escénica crece muchísimo; mejora la ambientación fin de siglo con la descripción de muebles y otros objetos que denotan un gusto artístico; pero no hay una acumulación excesiva y los ejemplos han de rastrarse en diversas páginas; esta decoración prerrafaelita acaba siendo menos importante que el temor a la muerte presentida; las largas acotaciones crean atmósfera donde se analizan las sensaciones producidas por la enfermedad y la proximidad de la muerte (J. M. Lavaud análisis cuidado en 1992, pp. 134-135); la sensación de impotencia ante el destino y la muerte paraliza a los personajes, que se mueven por impulsos imprevistos; se habla con el de al lado pero también parte del diálogo queda inconcreto, expresión de perplejidades, vivencia temblorosa del misterio. La acción entonces se ralentiza y la situación cobra toda su importancia.

5. Diálogo: en *Cenizas* todavía realista, funcional, no nace de la situación, sino del conflicto general. Bien distinta es la situación en *El yermo de las almas.* No comparto la afirmación de Lyon (1983) de que el diálogo permanece igual, acaso sí en gran parte, pero se profundiuza en transmitir el estado de ánimo y las sensaciones de los personajes principales; el diálogo se muestra insuficiente (frases inacabadas, pausas...); la ensoñación nostálgica del pasado feliz saca momentáneamente a los amantes de su doloroso presente y le da pie a Valle para construir un característico dialogo maeterlinckiano, lleno de repeticiones y en el que unas réplicas se enlazan con otras mediante la reiteración en su inicio de las últimas palabras de la réplica anterior. Un diálogo que nace ya de la situación. Se ha reparado poco en la insistencia con que Valle usa términos que expresan el presentimiento de la muerte sobre todo por Octavia (particularmente en el tercer episodio). En algún caso hasta se apunta hacia una leve consideración de su gestualidad como representación teatralizada: Octavia "se cubre el rostro llorando con el llanto nervioso de las actrices".

En *Cenizas* Valle se mueve todavía en los cauces del drama moderno: todo se basa en la tensión provocada por los conflictos y tensiones de los personajes enfrentados. El acertado título para definir simbólicamente el final de una pasión reducida a cenizas se agota prácticamente en sí mismo. En *El yermo de las almas* por contra se advierte la experiencia adquirida en esos años de cultivo de la estética simbolista.

TRAGEDIA DE ENSUEÑO (1901):

1. Resonancias: drama simbolista maeterlinckiano, concebido dentro de la estética del llamado teatro de ensueño (Kirkpatrick, 1972-1973; Rubio 1993; J. M. Lavaud, 1992); es una fábula del tiempo presentado en su triple apariencia (anciana, jóvenes, niño) y del eterno retorno (nacer para morir). Para Pilar Cabañas antecedente de las tragedias posteriores de Valle-Inclán (1995, p. 175).

2. Sentido de presencia: la anciana abuela ciega polariza toda la atención; sibila y depositaria de tradiciones; a través de ella habla la experiencia de la comunidad; no tiene entidad individual sino arquetípica. Gran plasticidad. Su permanencia en toda la pieza en escena polariza la atención en su figura. Igual ocurre con los otros personajes: el coro de las muchachas, el pastor.

3. Antipsicologismo: no hay psicología alguna, sino expresión de las sensaciones producidas por la cercanía de la muerte; los personajes no tienen entidad individual sino que son arquetipos.

4. Dinamismo: intenso estatismo; sugestión de retablo; la anécdota campesina es trascendida y situada en el nivel superior de fábula del tiempo y del destino humano, ya señalados; no pasa nada, no hay prácticamente acción, sino espera atenta y atormentada de la muerte de un inocente que se cumplirá al final. Gran importancia del entorno, que lleva a un gran desarrollo de las acotaciones (J. M. Lavaud, 1992, pp. 93-97); los presagios que anuncian la tragedia se acumulan: aullan desde hace tres días los perros a la puerta (motivo muy recurrente en Valle-Inclán); la oveja que servía de nodriza al niño la han devorado los lobos (motivo de procedencia maeterlinckiana señalado por Canoa Galiana, 1995); se llevó la corriente una tela que le lavaban, el viento una sabanilla de su cuna, una madeja de lino un cuervo negro... la naturaleza acecha y muestra su mano cruel y destructora a través de todas estas manifestaciones premonitorias.

Mientras el día acaba, el niño se apaga y al final de la pieza está yerto. La voz de la anciana clama contra la negra muerte desde la oscuridad total de la ceguera y la noche.

Protagonismo no solo de los seres humanos sino de los elementos naturales (viento frío y negro, sombras amenazantes, etc.)

5. Diálogo: No existe diálogo realista; ejemplo perfecto de la artificialidad señalada por Pérez de Ayala para el diálogo; sucesión prácticamente de monólogos en los que además el lenguaje adquiere una gran autonomía: la repetición inacabable de las quejas de la anciana convierten su discurso en una salmodia opresiva y agobiante que se alterna con la "antigua tonadilla" que canta para dormir al niño y que reiteran las niñas. J. M. Lavaud (1992, pp. 98-99) ha llamado la aten-

ción sobre la utilización del planto por la anciana, motivo que se reiterará muchísimo en la obra posterior de Valle-Inclán y que constituye uno más de sus terrenos de experimentación con géneros preexistentes.

Musicalidad del discurso, que se acentúa en otros niveles: las réplicas de las tres hermanas construidas paralelísticamente multiplican el efecto de permanente retorno. Risley (1979, p. 64; también Rubio, 1993) ha destacado que la combinación de elementos reiterativos y varias frases poéticas dotan al discurso de cierto carácter de conjuro.

Tragedia de ensueño nos sitúa muy lejos del drama moderno, en plena estética simbolista.

COMEDIA DE ENSUEÑO (1905):

1. Resonancias: la Madre Silvia (resonancia en ella de la Celestina: hechicera, lee las rayas de la mano) recibe a una docena de bandidos y su Capitán (resonancia invertida de Cristo y los doce apóstoles) y proceden al reparto del botín. Temáticamente enlaza con el motivo de la decapitación y, en general, la desmembración del cuerpo humano tan grato a los decadentes y simbolistas: *La mano cortada* (Nerval); *La mano enguantada* (Jean Lorrain); *La mano* (Maupassant), etc.

El desenlace jugándose a los dados su destino es un evidente homenaje a Mallarmé *(Un coup de dés),* señalado por Risley (1979) y Rubio (1993). La escena de bandidos es trascendida, pretexto para mostrar un conflicto más importante y, en definitiva, la imposibilidad de escapar al propio destino, siempre fatal y misterioso.

A Risley (1979, pp. 66-67) le recuerda *Axel* (Villiers), *The Shadowy Waters* (Yeats) o *Los ojos verdes* (Bécquer). La riqueza de sugerencias de posibles fuentes produce "perplejidad" a J. M. Lavaud (1992, p. 104), inclinándose a sugerir que en su trasfondo estarían las historias de bandidos escuchadas de niño.

2. Sentido de presencia: los bandidos tienen nombres genéricos pero llenos de resonancias literarias (Rubio, 1993, Lavaud, 1992); la presencia del bandido disfrazado de ermitaño/fraile introduce la tradición teatral popular española de la farsa: su entrada supone un golpe de hábil teatralidad que distiende momentáneamente la tensión; pero el personaje que tiene mayor sentido de presencia es el Capitán, soñador quimérico: la fascinación por lo inalcanzable; la conjunción eros-muerte.

3. Antipsicologismo: dado el carácter genérico de los personajes no se desarrolla para nada su psicología.

4. Dinamismo: Nuevamente la importancia del decorado es decisiva. Ambientación crepuscular. Interior de una cueva. Tono sangriento destacado desde la acotación inicial. Extraordinaria plasticidad; agrupaciones de los bandidos en grupos. Véanse en especial las apreciaciones acerca de la "paleta" de don Ramón realizadas por J. M. Lavaud (1992, pp. 107-108).

5. Diálogo: técnicas simbolistas en su creación. El ensimismamiento progresivo del Capitán lo conduce a una situación monologante. Repetición y variación como soportes del discurso que lo dotan de un carácter musical; explotación de la propia sonoridad sugestiva de los nombres.

Comedia de ensueño es otro excelente ejemplo de teatro estático simbolista. Valle consigue armonizar elementos muy dispares.

EL MARQUÉS DE BRADOMÍN (1906):

1. Resonancias: dramatización, como es sabido, de su anterior *Sonata de otoño* (1902) con elementos de *Flor de santidad* (1904) y otros textos. Por tanto resuenan en ella estas novelas líricas con toda su complejidad; drama de fuerte impronta maeterlinckiana. J. M. Lavaud ha realizado un minucioso careo del proceso seguido (1992, pp. 153 y ss.). El resultado es, según este crítico, un "gigantesco puzzle en el que Valle-Inclán utiliza frecuentemente diálogos escritos para obras narrativas anteriores, transforma la narración en diálogos o la inserta mediante acotaciones escénicas." (Ibid., p. 178); a Pilar Cabañas (1995, p. 114) le recuerda la técnica del "collage pictórico".

2. Sentido de presencia: toda la del Marqués de Bradomín, ser de literatura de excepcional teatralidad por su autoconciencia que se manifiesta especialmente en la incorporación de célebres pasajes asociados al Marqués como el "viva la bagatela", "carlista por estética", etc. En realidad, el conocimiento del célebre personaje a través de las *Sonatas* puede jugar en contra de esta versión "abreviada".

Don Juan Manuel Montenegro posee también notable fuerza, concebido visualmente según Greenfield (1990, p. 48)

Acaso tiene más interés, pensando en el futuro, la introducción del coro de mendigos —personaje colectivo— a través del cual resuena la voz milenaria de un pueblo tal como apreciaba ya Pérez de Ayala. Destacado de él —como lo hará siempre— *Electus,* el Ciego de Gondar, mendicante prosero que Greenfield ha llegado a asociar en evidente exageración con Juan Ruiz (1990, p. 57). Su sentido de presencia es inolvidable.

3. Antipsicologismo: no hay evidentemente interés psicológico, tan solo voluntad de transmitir las sensaciones experimentadas por los otoñales personajes.

4. Dinamismo: la ambientación tiene gran importancia, la situación escénica en detrimento de la acción con el consiguiente estatismo, la interiorización de los conflictos y hasta cierta emancipación del lenguaje; el ambiente ofrece un correlato de los conflictos interiores de los personajes; los conflictos han sufrido lo que Eliot llamaría un "proceso de espacialización", ofreciendo en el drama las acotaciones un correlato objetivo de los estados de ánimo de los perosnajes. El estremecimiento que recorre el jardín en la jornada tercera, bajo "el revoloteo de los vencejos que trazan en el azul signos de quimera con la punta negra del ala" es el mismo que siente Concha presintiendo el desenlace; el laberinto al que huye a refugiarse es más simbólico que físico (Hübner, en prensa). Para Greenfield (1990, pp. 46-47) ambientación impresionista de tipo maeterlinckiano.

5. Diálogo: el lenguaje usurpa su terreno a la acción; Daniel Hübner (en prensa) ha analizado cómo la dramatización de las memorias conlleva una disociación entre lenguaje y acción: se evoca el pasado, no se actúa. En el acto primero, Bradomín es evocado por los otros personajes (la sugestión que éjerce sobre ellos este ser de literatura con quien han convivido ellos, seres de literatura); en el segundo acto, al girar éste en torno a su figura, se cambia de perspectiva y se intenta conciliar memorias y diálogo dramático: las memorias de Bradomín, que narraban un tiempo pasado, se intentan recuperar para el presente del drama por medio de los "coloquios románticos"; escaso lugar para la acción; la evocación del pasado —lo ha señalado Hübner— es más ingeniosa que profunda.

En el tercer acto, se tratará de crear tensión mediante un conflicto deberpasión que no tiene espacio para desarrollarse. Es como una rémora de las novelas cortas o de Cenizas.

El lenguaje del mendigo Electus —el ciego de Gondar— se llena de resonancias de la lengua popular, que también se muesta en el habla "casi visigótica" del paje Florisel.

Valle-Inclán estaba tanteando caminos, construyendo ya sus dramas como mosaicos donde las escenas tienen cierta autonomía y remiten a modelos diversos. La escritura de *Águila de blasón* sería una profundización en esta misma dirección. Al estrenarla en Barcelona, parte de la prensa la rechazó como "carente de teatralidad" (Cardona, 1992, p. 164; Iglesias Feijoo, 1991). Es evidente que la idea de teatralidad que manejaban aquellos críticos era muy distinta a la que aquí venimos sosteniendo y que hoy hace de Valle-Inclán uno de los dramaturgos más sugestivos del siglo.

Como se habrá ido viendo, este ensayo no son sino unas glosas al célebre ensayo de Pérez de Ayala donde acertó a formular con su intuición de crítico excepcional una de las claves fundamentales de la exégesis de Valle-Inclán: su visión del mundo *sub specie theatri,* su visión moderna -y por ello acaso nihilista-

de uno de los tópicos fundamentales de la cultura occidental (y de otras): la vida como teatro. Pero el teatro de la vida moderna se halla marcado por el sinsentido y el absurdo. La trayectoria de Valle-Inclán es un esfuerzo permanente por desvelar y revelar las contradicicones de la vida moderna, tejiendo bellas mentiras sobre el abismo de la muerte, contemplando el inútil afanarse de los hombres con corrosiva ironía (Villanueva, 1991; Iglesias Feijoo, 1995).

Pérez de Ayala indicaba en aquella ocasión la necesidad de estudiar y desarrollar este eje fundamental de la obra de don Ramón; ofrecía además "algunos puntos del programa", añadiendo que "Mi deseo es, con vagar y atención suficientes, llevar a término este trabajo algún día." (p. 25). Lamentablemente —como tantos proyectos suyos— no lo llevó a cabo. Todavía hoy estamos lejos de haber dilucidado y aclarado la teatralidad de la escritura valleinclaniana, que se manifiesta ya en sus primeros textos y que fue adquiriendo una complejidad excepcional. Es curioso comprobar, pasados los años, la solidez del programa ayaliano de exégesis de Valle-Inclán, que solo en parte ha sido o está siendo ya desarrollado en la medida en que se va descubriendo la categoría excepcional de su escritura, que resiste la comparación con la de los mayores dramaturgos de nuestro siglo. Si he logrado que "los puntos del programa" que Pérez de Ayala hayan quedado un poco más explícitos en estas páginas anteriores, acaso estemos un poco más cerca de la posibilidad de "desentrañar" "la unidad genesiaca" de la obra de Valle-Inclán: su imponente teatralidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZNAR SOLER, Manuel, "La musa canalla; de putas y poetas hacia 1900", *Hispanística* XX, 9, 1992, 65-90.

AZNAR SOLER, Manuel. "Modernismo y bohemia", en *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo),* Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano eds., Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, pp. 51-88.

AZNAR SOLER, Manuel,"Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Estética, ideología y política en Valle-Inclán", *Anthropos,* 158-159, 1994, 9-37.

AZNAR SOLER, Manuel, "Valle-Inclán, marqués literario de la poetambre bohemia española hacia 1900", *El Bosque,* 10-11, 1995, 5-12.

AZNAR SOLER, Manuel y RODRÍGUEZ, Juan eds., *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992), Barcelona, Taller d´investigacions valleinclanianes y Cop d´Idees, 1995.

BERMEJO MARCOS, Manuel, "Rosita y Eulalia, primeros pasos firmes de Valle- Inclán", prólogo a Ramón del Valle-Inclán, *Rosita. Eulalia,* Madrid, Emiliano Escolar, 1982.

CABAÑAS VACAS, Pilar, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920),* A Coruña, Ediciós do Castro, 1995.

CANOA GALIANA, Joaquina, "Valle-Inclán y Maeterlinck: Teatro de marionetas", en *Valle-Inclán y su obra,* ob. cit., pp. 147-156.

CARDONA, Rodolfo, "Valle-Inclán y el teatro: documentos", en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte),* Clara L. Barbeito ed., Barcelona, PPU, 1988, pp. 171-186.

CARDONA, Rodolfo, "El teatro de Valle-Inclán dentro y fuera de España (1899-1975)", *ALEC,* 17, 1992, 163-178.

EDWARDS, Gwyne, "The *Comedias bárbaras:* Valle-Inclán and the Symbolist Theatre", *BHS,* LX, 1983, 294-303.

GONZÁLEZ del VALLE, Luis, *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas,* Barcelona, Anthropos, 1990.

GREENFIELD, Sumner M., *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático,* Madrid, Taurus, 1990.

GREENFIELD, Sumner M., "Teatro sobre teatro: Actorismo y teatralidad interior en Valle-Inclán", en *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra,* Clara L. Barbeito ed., Barcelona, PPU, 1988, pp. 205-216.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, "Valle-Inclán entre teatro y novela", *Diálogos Hispánicos,* 7, 1988, 65-79.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, "El estreno de *Aguila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907", *Homenaxe ó profesor Constantino García,* M. Brea y F. Fernández eds., Universidade de Santiago de Compostela, 1991, pp. 459-471.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, "Valle-Inclán, el Modernismo y la modernidad", en *Valle-Inclán y su obra,* ed. cit., pp. 37-50.

HÜBNER, Daniel F., *El drama lírico español (1900-1916),* Universidad de Zaragoza, 1992 (tesis de licenciatura inédita).

HÜBNER, Daniel F., "El drama lírico de Valle-Inclán: un modelo heterogéneo", en *Valle-Inclán y su obra,* ed. cit., pp. 511-522.

HÜBNER, Daniel F., "*El marqués de Bradomín.* Transferencias e indefinición de género", en prensa.

KIRKPATRICK, Susan, "From 'Octavia Santino' to *El yermo de las almas.* Three Phases of Valle-Inclán", *Revista Hispánica Moderna,* 37, 1972-1973, 56-72.

KNOWLES, Dorothy, *La réaction idealiste au théatre depuis 1890,* París, 1934.

LAVAUD, Eliane, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915),* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

LAVAUD, Jean-Marie, *El teatro en prosa de Valle-Inclán: 1899-1914,* Barcelona, PPU, 1992.

LYON, John E., "Valle-Inclán and the art of the theatre", *BHS,* XLVI, 1969, 131-152.

LYON, John, *The Theatre of Valle-Inclán,* Cambridge, 1983.

NICKEL, Catherine, "Representation and Gender in Valle-Inclán's *Rosita*", *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), XXV-3, 1991, 35-55.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, "Valle-Inclán, dramaturgo", *La Pluma,* 23, 1923, 19-27.

PHILLIPS, Allen W., "*Flor de santidad,* novela poemática de Valle-Inclán", en *Homenaje a Sherman H.* Eoff, Madrid, Castalia, 1970, pp. 137-171.

REQUEIJO, María, "*El Marqués de Bradomín* y las *Sonatas* de Valle-Inclán. Historia de un proceso de creación (Los pre-textos de *Sonata de Estío*)", en *Valle-Inclán y su obra,* ob. cit., pp. 275-284.

RISLEY, William R., "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *ANEC,* 4, 1979, 45-90.

ROBICHEZ, Jacques, *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l´Oeuvre,* Paris, 1957.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900,* Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", *Letras de Deusto,* vol. 20, núm. 48, sept-dic. 1990, 49-71.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias,* Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

SERRANO ALONSO, Javier, "La génesis de *Águila de blasón*", en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 7-8, 1990, 83-121.

SERRANO ALONSO, Javier y de JUAN BOLUFER, Amparo, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán,* Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

SZONDI, Peter, *Das lyrische Drama des fin de siècle,* ed. de Henriette Beese, Frankfurt, 1975.

SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno,* Barcelona, Destino, 1995.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Femeninas. Epitalamio,* Joaquín del Valle-Inclán ed., Madrid, Cátedra, 1992.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Cenizas,* Madrid, Administración Bernardo Rodríguez, 1899.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones,* Miguel Díez Rodríguez ed., Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1992.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Corte de amor,* Joaquín del Valle-Inclán ed., Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1993.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Flor de santidad,* María Paz Díez Taboada ed., Madrid, Cátedra, 1993.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín,* introducción de Pere Gimferrer, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1989.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín,* Leda Schiavo ed., Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1993.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La marquesa Rosalinda, farsa sentimental y grotesca. El Marqués de Bradomín, coloquios románticos,* Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1971.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *El yermo de las almas: Episodios de la vida íntima,* Madrid, Alianza Editorial, 1970.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Artículos completos y otras páginas olvidadas,* Javier Serrano Alonso ed., Madrid, Istmo, 1987.

VALLE-INCLÁN. *Cronología. Escritos dispersos. Epistolario,* Juan Antonio Hormigón ed., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas,* Barcelona, PPU, 1991.

VILLANUEVA, Darío,"Las Sonatas desde la teoría de la 'Literatura del yo'", en *Valle-Inclán y su obra,* ed. cit., 1995, pp. 241-256.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CENIZAS EN EL MARCO DEL TEATRO EUROPEO

Jean-Marie Lavaud
Université de Bourgogne

Dentro del marco de este Congreso internacional "Valle-Inclán y el fin de siglo" el teatro de Valle-Inclán se reduce a *Cenizas* y a *El yermo de las almas,* dos obras que tienen en común la particularidad de ser una dramatización de textos anteriores y ser la primera fuente de la segunda[1]. Aunque se incluyan *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* el campo del teatro aparece muy reducido con relación al de la narrativa[2]. Sin embargo, tratándose de quien iba a ser pronto un dramaturgo tan relevante que hoy todavía se le considera de vanguardia, creo que difícilmente se puede hablar de *Cenizas* tan solo, y de paso, como de una obra de juventud y de circunstancia. ¿Obra de juventud, *Cenizas,* cuando Valle-Inclán tiene ya treinta y tres años? ¿Obra de pura circunstancia, *Cenizas,* cuando se sabe que don Ramón se interesaba por el teatro desde bastante antes y había pensado en una carrera de actor? Tenemos que dejar de lado, de momento por lo menos, unos tópicos repetidos hasta la saciedad y plantear el problema con los criterios propios de la historia del teatro para incluir *Cenizas* en una perspectiva.

Cenizas se representa en Madrid el 12 de diciembre de 1899 en el marco de "Teatro artístico", un grupo teatral cuyo director es Jacinto Benavente y que la

1 *Cenizas,* drama en tres actos, Madrid, Administración Bernardo Rodríguez, 1899.

2 T*ragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* forman parte de dos libros de cuentos: *Jardín umbrío,* Madrid, A. Rodríguez Serra, 1903, "Bibl. Mignon", vol XXXIII, para el primer texto; *Jardín novelesco, historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones,* Madrid, Rev. de Arch. Bibl. y Mus., 1905, para las dos obras. *Tragedia de ensueño* fue publicada en la revista *Madrid,* nº. 1; y, después, en *La Ilustración artística,* de Barcelona, el 7 de diciembre de 1903 (nº. 1.145, p. 595-596), es decir, el año de la publicación de *Jardín umbrío.*

prensa madrileña relaciona con el *Théâtre libre* de Antoine[3]. Estos datos concretos nos llevan a hacer una serie de preguntas: ¿cuál es el estado del teatro español, especialmente madrileño, a finales del pasado siglo? ¿qué se sabe del teatro extranjero?¿existe o no un público para este teatro? ¿qué representa *Teatro artístico* con relación a Antoine y a su "Théâtre libre"y cuál es el papel de Jacinto Benavente? ¿qué va a representar *Cenizas* en el teatro español y dentro de *Teatro artístico*? ¿qué representa en la trayectoria de Valle-Inclán? Contestar a estas preguntas significa situar *Cenizas* en el panorama europeo. Iremos a buscar los elementos de contestación en la prensa española, especialmente en una serie de revistas y periódicos madrileños repasados a partir de los años 1896 sobre todo, y dejaremos hablar los datos[4].

Primero, ¿cuál es el estado del teatro español, especialmente madrileño, a finales del pasado siglo? ¿Qué se sabe del teatro extranjero y cómo se acoge? Si es imposible analizar aquí la cartelera madrileña de los teatros grandes de los años que finalizan el siglo, el repaso sistemático de los periódicos y de las revistas de los últimos años del siglo nos permite adelantar que no se observan variaciones significativas en el repertorio de las compañías, y nos permite suscribir a la clasificación del repertorio que propone José Yxart, observador atento de la vida teatral y agudo crítico. Para él, va a la cabeza el teatro antiguo restaurado por el romanticismo; siguen los dramas que imitan aquel teatro tomado por modelo. Viene después lo que llama "la comedia bretoniana". "Y luego, luego, la inmensa, la copiosa balumba de traducciones, arreglos, e *inspiraciones* del teatro francés, común a todos los períodos: una tercera parte, por lo menos, de nuestra bibliografía"[5].

3 Véanse las críticas de Juan Palomo en *El Globo,* Madrid, 13. XII. 1899; de López Ballesteros en *Heraldo de Madrid,* 13. XII. 1899; de R. Blasco en *La Correspondencia de España,* Madrid, 13. XII. 1899.

4 Dentro del marco de esta ponencia resultó imposible citar todos los artículos encontrados, por lo cual hemos elegido los más significativos. Traté este tema más extensamente en la primera parte de mi tesis doctoral *Le théâtre en prose de Valle-Inclán* (1899-1914), thèse d'Etat, ejemplar mecanografiado, tesis leída en la Universidad de Besançon, 1979. Recomendamos el libro de Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España,* 1890-1900, Zaragoza, Libros Pórtico, Departamento de Literatura española, 1982.

5 "Figura ante todo, a la cabeza, el teatro antiguo. Rota y vencida la exótica tradición pseudo-clásica, el romanticismo lo restauró. [...] Los primeros dramaturgos se dedicaron en refundirlo; los más notables actores tuvieron a gloria interpretarlo... Esta resurrección es el primer hecho notable de la escena contemporánea. Aquellas refundiciones forman el primer caudal de todas las compañías. Pero, junto a él, hemos visto otra partida, también copiosa: la de los dramas que imitan aquel teatro. No sólo se le resucitó; se lo tomó por modelo. Con más o menos talento, con más o menos adulteraciones e ingertos del romanticismo francés, todos nuestros dramaturgos, del Duque de Rivas a Echegaray, escribieron dramas históricos, o "de época" o de armadura, o de gola y ropilla, en formas casi idénticas a las de Lope y Calderón, casi siempre en verso, con la métrica de aquellos autores. [...] De modo que el teatro de este siglo, lo constituye en una mitad esa imitación y a veces falsificación del teatro antiguo: es la segunda parte del repertorio. Figura en la ter-

Por cierto, el teatro francés marca la escena española que, hacia 1890, aplaude formas y temas en boga del otro lado del Pirineo desde el segundo imperio, es decir desde hace unos 40 años: comedias a la manera de Scribe, *Fedora, Theodora, Madame-Sans-Gêne* de Victorien Sardou en las que una ostentosa puesta en escena y efectos divertidos garantizan el éxito. También aplaude el teatro de Emile Augier, de Alejandro Dumas hijo y de sus imitadores, un teatro que planteaba unos problemas contemporáneos, salía en defensa de los valores de la familia amenazadas por la evolución y disolución de las costumbres. Empieza a tolerar el teatro con tesis que según René Lalou "pretendió hacer una cruzada predicando el carácter sagrado del amor bajo todas sus formas, la igualdad entre el hombre y la mujer, el carácter sagrado del matrimonio, la cobardía de las mil hipocresías que de la verdadera pasión sólo usa la máscara"[6]. Este teatro de enredo y movimiento evoluciona hacia "la comédie sociale": en 1882 Henri Becque pone en escena unas escenas de la vida cotidiana en las que los personajes luchan contra las dificultades de una vida cruel, más próximo al realismo flaubertiano que al naturalismo de Zola. Este teatro, producto de la burguesía francesa que lo acogía con tal que no fuera un sencillo entretenimiento, llevaba a la reflexión. El espectador francés no iba al teatro para experimentar un placer artístico: la representación teatral era un placer de tipo cerebral y el espectador, puesto delante de unas realidades contemporáneas, experimentaba —con la ayuda de la puesta en escena— unas emociones que no tenían mucho que ver con el arte. La observación, el análisis de los hechos presentados en la escena con la máxima verosimilitud abrían paso al naturalismo, y también, por reacción, a una evolución idealista que iba a llevar al teatro de ideas y al teatro simbolista.

Del teatro extranjero la escena española conoce sin embargo algo más que el francés. Las giras de las compañías extranjeras lo introducen y tomaré como ejemplo la estancia en Madrid de la compañía italiana Mariani Palladini en julio de 1899 considerada a través de los ojos de *Zeda,* el crítico de *La Epoca.* "Un gran número de las obras puestas en escena por la compañía de la Mariani pertenece al género dramático que ha dado en llamarse de tesis. *La casa de muñeca, Le ronzeno, Tristi amore, l'Onore, Magda, Realta, La Mamma,* presentan, bien o mal expresados, algunos de los problemas que preocupan a la sociedad moderna"[7].

cera la comedia bretoniana, que partiendo de Moratín, llegó, fecunda y endeble a un tiempo, a ostentar carácter propio: bien mirado, ese teatro de Bretón y secuaces es el único íntegramente coetáneo sin dejar de ser castizo, de la dramática española en el siglo XIX. [...] Y luego, luego, la inmensa, la copiosa balumba de traducciones, arreglos, e inspiraciones del teatro francés, común a todos los períodos: una tercera parte, por lo menos, de nuestra bibliografía. La literatura francesa nos señala de lustro en lustro nuevos caminos, nuevos géneros" (José Yxart, *El arte escénico en España,* 2 vols, Barcelona, Imp. de la Vanguardia, 1894 -1896, tomo I, p. 95-96).

6 René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine,* Paris, I, p. 72

7 *Zeda* afirma también la existencia en España de "un abundante y variado repertorio dramático" y la presencia de dramaturgos "tan notables como Echegaray, Sellés, Galdós, Gaspar, Dicenta, Blasco, Benavente, ("Cosas de teatro", *La Epoca,* Madrid, 5. VIII. 1899).

Ahora bien. El teatro europeo no llega a España sólo con las giras de compañías extranjeras. Entre 1896 y 1899 la prensa madrileña presenta a sus lectores el teatro extranjero. Jacinto Octavio Picón insiste en el papel de Francia en el descubrimiento y difusión de las obras de Tolstoï, Tourgueniev, Ibsen, Hauptman, Strindberg, Maeterlinck, Marie Baskirtschef, autores que se niega a adoptar sin previo examen: "... no creo que en España, sólo porque lo patrocinen los franceses, debamos aceptar como artículo de fe sin previo examen, lo que se escribe y lo que se piensa en Rusia, Suecia, Noruega y Alemania, donde la literatura ha sido y es fruto de ideas y causas distintas de las que aquí son base de observación e inspiración"[8]. Octavio Picón les reprocha a los escritores del Norte crear tipos de hombres y mujeres distintos de lo que son en realidad para "infiltrar en ellos sus ideas propias, haciendo propaganda de opiniones, tendencias y teorías más o menos juiciosas", les reprocha "novelas, obras dramáticas, narraciones y poesías impregnadas de oscuros simbolismos y desapacibles melancolías"[9]. Con razón el crítico relaciona este florecimiento de obras con circuntancias políticas olvidándose de la propia situación política española ya que España conoce o va a conocer desórdenes que ya afectaron otros paises europeos, con el agravante de la guerra y la pérdida de Cuba.

El artículo de Jacinto Octavio Picón le muestra al tanto de la existencia de nuevos dramaturgos que, por cierto, no andan desconocidos de los que leen periódicos. Hay que valorar, por supuesto, el papel de los corresponsales de prensa en el extranjero. Por ejemplo, Luis Bonafoux manda de París a *Heraldo de Madrid* un artículo sobre la representación en la capital francesa de *La ville morte* de d'Annunzio donde menciona la crítica francesa y apunta con ella las influencias de Baudelaire, Maupassant, Bourget, Chateaubriand, Maeterlinck, Ibsen, Tolstoï"[10]. Indudablemente, a partir de 1897, el teatro extranjero es más acequible al lector de revistas literarias como *Germinal, Vida nueva, Revista nueva, La vida literaria, Miscelánea*[11].

Estas revistas de vida breve y poca difusión no pueden formar un público para este nuevo teatro, cuanto más que los artículos presentan los autores y sus obras con muy poca precisión. A fines de 1898, por ejemplo, Manuel Bueno que dio a conocer la obra de Marco Praga en España organizó una lectura de *La ena-*

8 "Dramas y novelas del norte", *El Imparcial,* Madrid, 5. X. 1899.

9 "Dramas y novelas del norte", *El Imparcial,* Madrid, 5. X. 1899.

10 "París al día, D'Annunzio en el teatro", *Heraldo de Madrid,* 26. I. 1898.

11 Véase Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas,* 2 t., Madrid, Punta Europa, 1964, y más especialmente el tomo 1, *De Germinal a Prometeo (1897-1912);* Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo "Germinal": una clave del 98,* Madrid, Taurus ediciones, 1966, Cuadernos Taurus, más especialmente págs. 35-64; Luis Granjel, *Panorama de la generación del 98,* Madrid, Ed. Guadarrama, 1959.

morada en una adaptación que había hecho con Carlos Fernández Shaw[12]. Anunciada unos días antes por *Heraldo de Madrid,* que presentaba a Praga como un naturalista influido por autores franceses, esta obra, en la que triunfó *La Duse,* se representó en el teatro de la Princesa el 22 de octubre de 1899[13].

Pasa igual con el teatro alemán. Ya en 1892, presentando a Suderman a los lectores españoles, Ramiro de Maeztu le comparaba con Galdós y d'Annunzio[14]. Más tarde, en 1897, *Ricardo* elogia los progresos del arte escénico alemán y coloca la producción dramática alemana en primera fila con Hauptman, Voss, Humperdink para el drama simbólico, Suderman y Max Falbe para la comedia de costumbres y el drama psicológico[15]. Unos meses más tarde, ateniéndose al análisis publicado por Albert Carré[16] en la *Revue de Paris, Ricardo* sitúa los teatros alemanes en el primer plano del movimiento dramático europeo para la interpretación, la puesta en escena, la riqueza y variedad del repertorio, las innovaciones técnicas de organización, arquitectura, administración[17].

Los ojos miran, pues, hacia otros horizontes, hacia el lejano norte en cuyo cielo brillan los nombres de Strindberg, Björnson que la crítica va a definir con relación a Ibsen a quien el lector español de revistas literarias conoce mejor. Según J. María Jordá "ocurre la primera vez que se lee una de las obras de Strindberg [...] algo de lo que ocurre con la primera impresión producida por uno de los dramas de Ibsen, y [...] el lector, como el espectador, permanece en una irritante perplejidad, preguntándose si aquellas obras son el fruto de una soberana inteligencia, o de un cerebro desequilibrado". Jordá encuentra temas idénticos en los dos dramaturgos y son "las luchas de los grandes afectos con las frías realidades y con las imprescindibles necesidades de la vida, la hipocresía impuesta por la fuerza de las conveniencias, la mentira erigida en aprovechable sistema, la fiebre de los deseos inasequibles, el delirio por los ideales remotos y fantásticos"[18]. Por su parte, Alonso y Orera opone Ibsen y Björnson, y señala la dificultad del teatro del norte en penetrar en España[19].

12 "Noticias de espectáculo, Marco Praga en España", *La Correspondencia de España,* Madrid, 30. X. 1898.

13 "Estrenos próximos", *Heraldo de Madrid,* 18. X 1899.

14 "... es sencillamante, como Galdós y Anunzio, el talento de primera fila que llega tarde a la inauguración de un arte nuevo, y que encontrando forzadas por el genio Here según Carlyle, o *Sobrehombre* según Nietzsche- las puertas del porvenir, no tiene otra misión que la de franquearlas con paso decidido para arrastrar en su seguimiento a las muchedumbres detenidas al pie de los umbrales" (Herman Suderman, *El deseo,* Prólogo de Ramiro de Maeztu, Madrid, 1892, p. 7.)

15 "Las nuevas ideas, Renacimiento literario alemán", *El Imparcial,* Madrid, 7. XI. 1897

16 Albert Carré era director del teatro Vaudeville en París.

17 "Notas de un espectador", *Revista nueva,* Madrid, nº 15, 5. VIII. 1899, p. 676-679.

18 "El teatro moderno: Augusto Strindberg", *Ibid.*

19 "Un ideal místico en el teatro", *Revista nueva,* Madrid, 1899.

Acaso hayamos dado la impresión de que Madrid conocía bastante bien ciertos autores del teatro extranjero. Hay que matizar mucho. José Yxart nos pone en buen camino al revelarnos la existencia en todo teatro de "una oficina permanente y activa de arreglos, que produce sin parar dramas contemporáneos, melodramas para el pueblo, comedias de quidproquó para la clase media, piezas en un acto, operetas, revistas, todos los géneros. Trasplanta, aclimata, modifica, mezcla el jugo del ingenio español con el del ingenio francés; adapta a nuestras costumbres la consigna de éste"[20]. "Trasplanta, aclimata, modifica", escribe José Yxart. Lo que pasa con el teatro francés pasa con el teatro extranjero. Dos ejemplos.

El 6 de marzo de 1896 se representa en Madrid *El enemigo del pueblo* en una traducción y adaptación de Fernández Villegas. Sólo que los cinco actos de Ibsen son ahora tres, los nombres de los personajes se han españolizado y ciertos caracteres han sido cambiados. Como lo hace notar Alonso y Orera la adaptación sólo puede prevenir el público en contra de Ibsen[21]. Fernández Villegas traicionará también a Herman Suderman al traducir y adaptar *Die Ehre (El honor)* que el público de la Comedia conocerá el 23 de noviembre de 1898 con el título *El bajo y el principal.* No sólo elige el molde del melodrama para la obra del dramaturgo alemán sino que modifica también la idea que ciertos personajes de la obra original se hacen del honor. Si Federico Urrecha felicita a Fernández Villegas por su adaptación[22] Verdes Montenegro la condena insistiendo en el necesario respeto de la obra extranjera para que pueda llegar al público el mensaje o las ideas del autor[23].

Del teatro escandinavo España no conecerá mucho más que Ibsen. *Clarín* quien había leído ya en 1889 *Los espectros* reaccionó entonces a la utilización de la vuelta atrás y de la introspección ya que, según él, "la acción dramática no debe ser más que un fragmento de la vida toda, tal como es, con relaciones de antecedentes, de consiguientes, de coordinación y subordinación con todo lo no representado, de lo que depende necesariamente, sin que el autor deba esforzarse en ocultar esta dependencia..."[24].

20 José Yxart, *El arte escénico en España*, 2 vols, Barcelona, Imp. de la Vanguardia, 1894 - 1896, tomo I, p. 96.

21 "Ibsen traducido y mártir", *La Ilustración Ibérica,* Barcelona, nº 701, 6. VI. 1896.

22 "El Sr. Villegas ha sido afortunadísimo en la adaptación del drama de Suderman, del cual quedan el plan y los personajes, pero al que el Sr. Villegas ha llevado profundos y radicales cambios de tendencia, a mi juicio con exquisito tacto y exquisito conocimiento de los gustos de nuestro público, y aún más que de sus gustos, de la facultad de percibir, que no lo es en el español igual que en el alemán" (Federico Urrecha, "Comedia, *El bajo y el principal*", *Heraldo de Madrid,* 24. XI. 1898).

23 "Cuando se da a conocer el teatro de ideas de otros pueblos con propósito de influir en la evolución de la vida literaria del nuestro, se debe presentar la obra de que se trata sin alteración alguna. Esto que parece paradógico no lo es si se considera que cuando se modifica una obra para adptarla a los gustos de un público, se renuncia a influir sobre él: antes bien, el público es quien, en semejante caso, se impone al autor y le obliga a violentar su carácter y sus inclinaciones" (José Verdes Montenegro, "El teatro de ideas", *Heraldo de Madrid,* 19. V. 1899).

24 *Del teatro, solos de Clarín,* 4a ed., Madrid, 1891, p. 57-58.

Por los años 1890 la escena madrileña no está dispuesta a recibir el teatro con tesis social. El público había rechazado en 1884 *Las vengadoras* de Eugenio Sellés, un drama con tesis que denunciaba el vicio llevando a la escena a unas *demi-mondaines;* sólo lo aceptó, profundamente modificado, ocho años más tarde. Y se mostró reticente ante *Las personas decentes* de Enrique Gaspar que presentaba un cuadro de la degradación de las costumbres en 1890. El mismo autor consideraba en el prólogo a su obra que una evolución se imponía en el teatro y que hacía falta presentar al público otros platos. Sin embargo, cuando dice querer "vestirse de actualidad puesto que vive la vida moderna" no podemos dejar de pensar en la evolución del teatro en Francia y en el extranjero[25]. El naturalismo ya se había quedado anticuado para una generación que impone a Ibsen, Strindberg, Björnson y aplaude a Maeterlinck. Es decir que en el momento en que realismo y naturalismo dejan sitio a nuevas concepciones dramáticas, a menudo bastante cercanas, la escena española —mejor sería decir castellana para dejar de lado el teatro catalán- acepta un teatro más realista.

Ante estas reacciones es lícito preguntar ¿existe o no un público para este teatro? Como lo hace notar Luis Araquistain hace falta algún nexo profundo entre el autor y el público[26]. Pongamos un ejemplo concreto, el de Ibsen.

En Francia, el teatro de Ibsen aparece en un momento privilegiado de la historia literaria que, en lo político, corresponde a un capítulo accidentado de la historia de la tercera república. Sólo mencionaremos aquí, entre 1886 y 1893, la aventura del general Boulanger, el escándalo Wilson, el affaire de Panamá. Recordaremos también las manifestaciones del primero de mayo de 1890 que espantan la burguesía, el desarrollo del antisemitismo con la publicación de *La France juive* en 1886 y la fundación de *La libre parole* en 1892. 1892 es también el año en que estallan las primeras bombas anarquistas y, con razón, Jacques Robichez relaciona la creación del théâtre de l'Oeuvre con la historia del anarquismo[27]. No por azar el cuño de l'Oeuvre representa a un obrero delante de un montón de adoquines que se parece mucho a una barricada.

---

25 Enrique Gaspar, *Las personas decentes,* Madrid, Florencio Fiscowich ed., 1890, *El teatro* (colección de obras dramáticas y líricas) p. 5-6.

26 "...Algún nexo más profundo debe existir entre el autor y el público. Es que el autor victorioso no solo entretiene a sus contemporáneos mejor que otros autores, sino que interpreta como nadie la conciencia de su generación, sus ideales o su falta de ideales. Su arte es un arte representativo de un pueblo y de una época" (Luis Araquistain, *La batalla teatral,* Madrid, Mundo latino, 1930, p. 7-8).

27 "Au reste quels sont les auteurs de l'Oeuvre? qui rencontre-t-on dans les couloirs du théâtre, au local de la rue Turgot? Victor Barrucand, Tristan Bernard, Alexandre Cohen, Felix Fénéon, A.F. Hérold, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Lucien Muhlfeld, Pierre Quillard, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux. Tous sont anarchistes ou passent pour l'être. La plupart collaborent ou ont collaboré à des revues libertaires" (Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Oeuvre,* Paris, L'Arche, 1957, p. 212).

Agitaciones e inquietudes son también el lote de España donde la industrialización desarrolla grandes focos urbanos y crea fuerzas nuevas que se abren el camino de las Cortes en las elecciones de 1893. A partir de 1890 se incrementan los problemas agrarios y obreros: los campesinos andaluces ocupan la ciudad de Jerez el 8 de julio de 1892, se multiplican las huelgas en las regiones industriales. Cataluña y Barcelona encabezan el movimiento. En Barcelona se verifica el primer congreso obrero en agosto de 1888, se crea el mismo año la U.G.T., se reúne el primer congreso del partido socialista. En Barcelona también resurge el anarquismo. Nada extraño, en estas condiciones, si el teatro de ideas e Ibsen encuentran un público en París y en Barcelona, si en estas ciudades se realiza este nexo profundo entre el autor y el público del que hablaba Araquistain. En España, la pequeña burguesía y la burguesía media, la que había votado para el partido republicano, estaba preparada a afrontar los problemas sociales o políticos presentados en el escenario.

Ibsen se representa por primera vez en España en la capital catalana, en el teatro Novetats, en una versión española, el 14 de abril de 1893. Más: la obra elegida no es *Los espectros* o *Casa de muñeca,* sino una menos conocida y de contenido reivindicativo y subversivo: *Un enemigo del pueblo.* El editorialista de *L'Avenc* consideró que esta primera representación de Ibsen en Barcelona iniciaba una gran renovación teatral e introducía el teatro de ideas[28]. Representada en Francia unos meses más tarde, el 10 de noviembre de 1893, *Un enemigo del pueblo,* segundo espectáculo de la primera temporada teatral de l'Oeuvre, llamó la atención de Lépine, el préfet de police de París, porque presentaba un ejemplo de anarquía superior con sus dos lemas esenciales: La mayoría nunca tiene razón y El hombre más fuerte es el más solitario[29]. Barcelona aplaude a sabiendas al doctor Stockman, el personaje abiertamente simbólico que le permite a Ibsen plantear en el teatro el problema de la moralidad en la vida pública. Por otra parte, cuando se crea en Barcelona, en 1896, el primer teatro independiente, se estrenó con *Los espectros,* en versión catalana. Por fin, cuando, en 1898, Adrián Gual fundó su *Teatre intim,* se dedicó a dar a conocer mejor a Ibsen cuyas obras Felipe Cortiella representó con actores aficionados al teatro e imprimió pagando de su bolsillo[30]. Subrayamos también que, cuando pasó Réjane por Barcelona los catalanes le pidieron *Casa de muñeca,* prueba de que Ibsen tenía un público en la capital catalana.

No se puede comparar con el escaso público que acudió a la única representación de esta misma obra que dio en Madrid la compañía italiana Mariani Palladini. Al día siguiente, 18 de abril de 1899, López Ballesteros recordaba "el res-

28 Halfdan Gregersen, *Ibsen and Spain, Study in comparative drama,* Cambridge, Harvard University press, 1936, Harvard studies in romance languages, vol. X, p. 54.

29 Véanse los documentos y los comentarios que presenta Jacques Robichez, *op. cit.,* p. 215-216.

30 Gregersen, *op. cit.,* p. 61.

peto con que el público escuchó la obra de Ibsen, el respeto con que la discutieron en el *foyer* de la Comedia, el respeto con que hoy hablan los críticos del autor noruego" para concluir "con mucho respeto [...] que *Casa de muñeca* no le gustó al respetable público"[31]. La verdad es que este teatro de ideas tiene poco público en Madrid. Verdes Montenegro estima que "un teatro que hace pensar no puede contar con el *gran público,* sino con la parte del público que piensa". Constata que "no tiene nada extraño que muchos médicos, abogados, ingenieros, intelectuales, en fin, de cualquier orden, si, después del penoso trabajo de su profesión, oyen hablar de un teatro de ideas, exclamen parodiando a la Matilde Duroy, de la obra de Prevost: ¡Les idées! ¡J'en ai assez!"[32].

Si queremos encontrar el grupo de *intelectuales* interesados por este teatro de ideas tenemos que mirar hacia las redacciones de revistas y periódicos "comprometidos"; si no pertenecen a estas redacciones, si no colaboran, en un momento u otro se integran a los círculos muy abiertos que son las redacciones de los periódicos. Concretamente, entre 1895 y 1899, encontramos a estos hombres alrededor de las redacciones de *El País,* órgano del partido republicano de Ruiz Zorrilla; de *El Progreso* cuya dirección lleva Lerroux; de *Vida nueva, Revista nueva, Germinal.* Se sitúan en el plan político en las diferentes tendencias de los demócratas, siendo esta apreciación una orientación general que no tiene en cuenta casos particulares. Encontramos así a Joaquín Dicenta, Ricardo Fuente, Antonio Palomero, Rafael Delorme, Miguel Sawa, Eduardo Zamacois, Manuel Paso, *Azorín,* Maeztu, Valle-Inclán, Manuel Bueno, Adolfo Luna, Francisco Sastre, Emilia Pardo Bazán, Cossío, González Serrano, Alfredo Calderón, Jacinto Benavente, Felipe Trigo, González Anaya, Santiago Rusiñol, Blasco Ibañez, etc... En este entorno político o politizado encontramos esta parte del público que piensa de la que hablaba Verdes Montenegro. Estos hombres son a menudo los lectores, los colaboradores y redactores de revistas literarias, se sitúan en una corriente de izquierda y, en un momento esencial de la vida española, van a simbolizar las tendencias reformistas y la preocupación social de la juventud. Suscribimos lo que, sobre esta juventud, escribe Pérez de la Dehesa:

> Literatos bohemios, con escasa formación ideológica, y paralizados por el personalismo y la duda, fueron incapaces de un esfuerzo racional y sistemático. Jóvenes procedentes en su inmensa mayoría de las clases medias, se rebelaron contra el mundo burgués, pero fueron incapaces de aceptar la disciplina o la ideología de un partido obrero. Sus aspiraciones serían formuladas en nuestro siglo por los partidos radical y radical socialista[33].

31 López Ballesteros, "Los estrenos, *Casa de muñecas,* Comedia", *Heraldo de Madrid,* 18. IV. 1899.

32 Verdes Montenegro, "El teatro de ideas", *Heraldo de Madrid,* 19. V. 1899.

33 Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo "Germinal": una clave del 98, op. cit.,* p. 46.

Intentar definir este grupo de intelectuales no es inútil. Si los encontramos ideológicamente orientados hacia la izquierda, son unos reformistas y no tienen nada que ver con el público que acudía a las representaciones de los teatros de Antoine o Lugné-Poë.

El teatro del norte, el de Ibsen, se abre paso según existe o no un público: París, Barcelona lo aplauden mientras que Madrid lo desconoce por las malas adaptaciones que se hacen, o lo considera "con respeto". Por eso prestamos especial atención a dos noticias que nos propicia la prensa: primero cuando, el 8 de julio de 1896, *El Imparcial* lanza una encuesta con el título "Teatro ¿libre?; segundo, cuando *La Correspondencia de España* del día 1 de enero de 1899 anuncia la creación de *Teatro artístico,* el teatro libre que funda Benavente. Veamos ahora lo que representa este *Teatro artístico* y cuál es el papel de Jacinto Benavente.

La encuesta de *El Imparcial* aparece como una reacción de Madrid frente a Barcelona donde se funda el primer teatro independiente en 1896. La idea de fundar un teatro libre no es nueva. Hubo un proyecto de Asociación de escritores y artistas dramáticos en 1887 y el proyecto de fundar un Teatro libre, Teatro independiente, o Teatro para todos circulaba entonces por la capital.

> Varios literatos tratan de fundar un "Teatro libre o independiente", destinado a la representación de obras antiguas y modernas, las cuales, por su carácter especial, difícilmente cabrían en los moldes convencionales de la actual dramática.
>
> ¿Cree usted conveniente la fundación de este Teatro para los fines del arte? ¿Entiende usted que cabe en el género dramático más amplitud de la que hoy existe y que es posible admitir en nuestro tiempo la libertad de fondo y de forma propia del Teatro clásico español?

Escasas fueron las contestaciones: las firmaron José Echegaray, José María de Pereda, Eusebio Blasco, *Zeda,* Emilia Pardo Bazán, Antonio Vico, sin contar con una polémica entre *Clarín* y Juan Valera[34]. Sin entrar en detalles pondremos de relieve la prudencia de *El Imparcial* cuando propone su encuesta con un título interrogativo "Teatro ¿libre?", y la concordancia de casi todos, autores, críticos, empresarios: el teatro no necesita más libertad de la que tiene ahora. Francisco de Villegas *(Zeda)* no oculta su pesimismo al escribir que cree que "la idea de fundar un teatro libre es excelente... sólo que la [tiene] por irrealizable"[35]. Así pues el teatro libre se discute, pero no nace. A finales de siglo, Madrid no acepta el teatro del norte y apenas tolera los dramas con tesis de sus autores nacionales: Galdós, Dicenta, Gaspar.

---

34 Jean-Marie Lavaud, "Polémique autour d'un hypothétique théâtre libre. Madrid 1896", *Mélanges offerts à Maurice Molho,* Paris, Editions hispaniques, 1988, 3 vols, II, p. 143-154.

35 *El Imparcial,* Madrid, 13. VII. 1896.

Por eso estamos especialmente atentos al notar que *Cenizas* se representa dentro del marco de "Teatro artístico", un grupo teatral cuyo director es Jacinto Benavente y que la prensa madrileña relaciona con el *Théâtre libre* de Antoine. Por cierto, *Teatro artístico* aparece otra vez como una reacción a un acontecimiento catalán, la creación del *Teatre intim* de Adrián Gual: se anunció por primera vez, que sepamos, el día 1 de enero de 1899 en *La Correspondencia de España* con el siguiente texto:

> Teatro artístico
>
> Este parece ser el título del teatro libre que proyecta fundar Jacinto Benavente, y del cual está ya ocupándose en los últimos detalles.
>
> Son varios los literatos que han ofrecido su concurso en el doble concepto de autores y actores.
>
> También han prometido su auxilio algunas actrices de las más distinguidas.
>
> La primera representación se verificará en el teatro de la Comedia a fines de enero, y el programa se compondrá de una conferencia dada por Benavente para explicar su plan de campaña y para que la gente no se equivoque acerca de la índole del teatro libre; de una obra en un acto, original del mismo aplaudido autor y sin título aún; y de las dos comedias *El interior* de Moeterlintc *(sic),* y *Hermanos* de Herman Berg, traducidas por los Sres. Valle-Inclán y Verdes Montenegro respectivamente.
>
> Deseamos a nuestro querido colaborador el Sr. Benavente y al Teatro artístico, la más próspera fortuna posible.

De este breve texto, que no pasará de ser una declaración de intención, sacaremos tres datos: el liderazgo de Jacinto Benavente, la fundación de un teatro libre, la elección de la obra *Interior* de Maeterlinck por Valle-Inclán.

Frente al teatro comercial, con un público que va al teatro para entretenerse y no para reflexionar, que no acepta la novedad ¿qué puede proponer *Teatro artístico?* Hay que mirar hacia Jacinto Benavente que aparece como "un autor de grandes garantías" y el jefe de fila[36]. Después de *Gente conocida* y *El marido de la Tellez* Benavente aparece como un autor "moderno" que abandona los moldes tradicionales: a propósito de *La comida de las fieras,* representada el 7 de noviembre de 1898, el propio autor dice haber adoptado "la composición que usan varios escritores muy conocidos: Lavedan y la condesa Martel *[Gyp]* entre otros"[37]. Al día siguiente de la representación Arimón estima que "la nueva obra de Benavente no es una comedia en la verdadera acepción de la palabra, sino una brillantísima serie de diálogos admirablemente escritos y salpicados de sangrientos epigramas, que

36 *Heraldo de Madrid,* 7. XI. 1898.

37 Jacinto Benavente, "Autocrítica", *La Información,* Madrid, 22. X. 1896.

causaron la delicia de un numeroso público..."[38]. Para *Zeda,* Benavente ha ofrecido al público "un cuadro que representa una fase de la sociedad; [...] y después que nos da a conocer a las figuras de su cuadro, nos deja entrever [...] el drama que late en las entrañas de aquella sociedad, no el de un corazón sino el de una clase entera; no la llaga que hiere a un hombre, sino el cáncer que corroe todo un organismo social"[39]. La impresión de la crítica es que Benavente ha presentado unas escenas sacadas de la vida real. "Cada escena de sus obras [constituye] un trozo de la vida moderna" escribe Ricardo Blasco que añade: "ha procurado Benavente desde su primera comedia, *Gente conocida,* vaciar en nuevos moldes sus obras, y luchando hasta ahora con bastante ventaja, contra reglas establecidas y principios para otros inmutables, marcar su personalidad en nuestro teatro contemporáneo, creando en España la escuela que bien podemos llamar modernista, puesto que a pintar la vida moderna, sin atenuar las crueldades de las pasiones que en su fondo lo agitan, ni despojarla de sus brillantes exterioridades, parecen aplicarse sus adeptos"[40].

Así, la viveza y la naturalidad de los diálogos a la manera de Lavedan y *Gyp,* los problemas de sociedad tales como los pinta el teatro de ideas, los cuadros que presentan la vida moderna y hacen pensar en "les tranches de vie" de Zola son los criterios que, curiosamente, hacen del dramaturgo moderno un modernista[41]. Esta perspectiva hace que consideramos la creación de *Teatro artístico* con especial atención, cuanto más que las dos obras anunciadas, *Interior* de Maeterlinck y *Hermanos* de Berg, pertenecieron al repertorio de l'Oeuvre.

La elección de Maeterlinck por Valle-Inlán es un indicio de mucho interés por la perspectiva que abre. Maeterlinck se introduce en España más o menos en los años en que las escenas españolas acogen las obras de Ibsen. En agosto de 1893, Pompeyo Fabra publica en *L'Avenc* una traducción al catalán de *La intrusa* y presenta al mismo tiempo un estudio de Maeterlinck. Pero hay mucho camino entre Barcelona y Madrid. En "Avisos de Este", un artículo publicado por *El Progreso* el 3 de marzo de 1898, *Azorín* lamenta el aislamiento cultural de la capital, que opone a Barcelona donde "se lee, se investiga, se está al tanto de las nuevas tendencias estéticas, de la evolución filosófica: cuando aún no se conocía en

38 J. Arimón, *El Liberal,* Madrid, 8. XI. 1898.

39 Zeda, "Teatro de la Comedia, *La comida de las fieras*", *El Liberal,* Madrid, 8. XI. 1898.

40 Ricardo Blasco, "Comedia, *La comida de las fieras, La Correspondencia de España,* 8.XI. 1898.

41 Sobre el modernismo en el teatro, tema que no podemos desarrollar aquí véase: Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España, 1890-1900,* Zaragoza, Libros Pórtico, Departamento de Literatura española, 1982 y "Modernismo y teatro poético en España (1900-1914): una revisión necesaria", *El teatro poético en España, Del modernismo a las vanguardias,* Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 11-51; Jean-Marie Lavaud, *Le théâtre en prose de Valle-Inclán (1899-1914),* thèse d'Etat, ejemplar mecanografiado, tesis leída en la Universidad de Besançon, 1979, p. 50-94 y, en la versión española revisada *El teatro en prosa de Valle-Inclán '1899-1914*), Barcelona , PPU, 1992, p. 35-49.

Madrid, el nombre de Maeterlinck (de cuyo drama *La intrusa* sólo se han vendido dos o tres ejemplares), cuando aún no se conocía su nombre, ya la revista *L'Avenc* había publicado una traducción primorosa de Pompeyo Fabra (que a mí leyó y elogió el malogrado Enrique Buxaredas), y el grupo artístico *Cau Ferrat* la había puesto en escena"[42]. Cuatro años después de *La intrusa,* Maeterlinck publica *Interior,* que Pompeyo Fabra traduce para la revista *Catalonia* de Barcelona en 1898. Al querer traducir y presentar la obra en el marco de *Teatro artístico* Valle-Inclán, que pudo conocer a Maeterlinck ya en la biblioteca de Jesús Muruais en Pontevedra, sigue de cerca la actualidad catalana y europea[43].

En la difusión de las primeras obras de Maeterlinck, el papel más importante lo tienen sin duda alguna las representaciones parisinas del Théâtre de l'Art y del Théâtre de l'Oeuvre[44]. Estas representaciones tuvieron algún eco en España, y los esfuerzos de un grupo de escritores y artistas catalanes hicieron sonar el nombre del dramaturgo belga cuya obra había sido dada a conocer a Rusiñol por Debussy, el amigo común, autor de la ópera *Pélleas et Mélisande* que se iba a estrenar en 1902. Santiago Rusiñol, el organizador de "Festes Modernistes" en Sitges, hace un homenaje a Maeterlinck ya en 1893: con este motivo, *La intrusa* será representada por primera vez en España, el 16 de septiembre[45]. Fue un éxito, ya que Maragall indica en su reseña que "desde el primer instante esta poesía enfermiza se apoderó de todo el público, y lo tuvo en vilo salvo raros intervalos, hasta el final sorprendente en que se levantó con nerviosas aclamaciones seguidas de aplausos estruendosos[46]. Con *La intrusa* en 1893, y luego con el homenaje a El Greco, en 1894, iba a nacer, según la expresión de Maragall, "el grupo modernista de Barcelona".

---

42 Dos días más tarde, en el mismo periódico y bajo el título "Un poeta, Vicente Medina", *Azorín* describe "la vibrante emoción, la emoción extraordinaria que había experimentado con la primera lectura de *La intrusa*". Predicando con el ejemplo, tradujo esta misma obra pensando en su representación, pero la rehusó el gran actor Antonio Vico, que la consideraba reservada para una élite muy reducida. La traducción se publicó en Valencia en 1896, con un prólogo de Azorín : sólo se vendieron dos o tres ejemplares.

43 *Alladine et Palomides, Intérieur y La mort de Tintagiles,* tres pequeños dramas de marionetas, se encontraban en la biblioteca de Jesús Muruáis, en la edición bruselense de Edmond Deman de 1894 (véase J-M. Lavaud, "Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX", *Estudios de información,* Madrid, oct.-dic. 1972, n° 24, p. 328).

44 "De acuerdo con la cronología establecida por R.O.J. Van Nuffel, *L'Intruse* es estrenada en el Théâtre d'Art el 21 de mayo, y repuesta el 7 de diciembre con *Les Aveugles. Pelléas et Mélisande* se estrena el 16 de mayo en el Théâtre des Bouffes Parisiens por Lugné-Poe. El 15 de marzo de 1895 se representa *Intérieur* en el Théâtre de l'Oeuvre" (*Europe,* París, 1962, nº. 399-400 (julio-agosto), p. 146-152).

45 Sobre el ambiente y las preocupaciones culturales del grupo de *L'Avenc,* segundo período, véase Eduard Valentí, *El primer modernismo literario catalán,* Barcelona, Ariel, 1973.

46 "La festa modernista", in *Obres completes,* Barcelona, 1960, vol. II, p. 81.

La preocupación del dramaturgo belga por los prerafaelitas y los pintores flamencos influyen en su obra dramática, escribe Marcel Postic[47], lo que le hace coincidir con una de las orientaciones del movimiento modernista español, la perspectiva en la que se situará Valle-Inclán en sus escritos teóricos en 1902, 1908 y 1912[48]. Con razón Pérez de la Dehesa insiste en el papel de Maeterlinck en la transmisión del prerrafaelismo. "El prerrafaelismo, revelándose contra la fealdad y la deshumanización de la revolución industrial y el utilitarismo, se volvió hacia una Edad Media idealizada. Creó un mundo estilizado poblado de princesas atormentadas por el sufrimiento y el misterio. Su lenguaje estaba impregnado de connotaciones simbólicas y místicas y de una sensual delectación en el detalle..."[49].

El tema de *Interior* es muy sencillo. En el fondo de un viejo jardín, una casa en la que se ve a una familia que pasa la velada bajo la lámpara. Por las avenidas llegan un anciano y un extranjero, luego Marta y María, después un campesino y, finalmente, la multitud que trae sobre una camilla el cadáver de la hija tercera que se ha ahogado. Todos conocen la desgracia, pero ¿cómo comunicársela a los que esperan tranquilamente el regreso de su hija? El anciano y el extranjero, los primeros en llegar, no saben cómo anunciar la terrible noticia a aquellos que, en el interior, se sienten protegidos. Como señala Marcel Postic, "nosotros somos espectadores en segundo grado, y pensamos al levantarse la cortina, como el anciano y el extranjero, que este drama no nos concierne". Tal es la obra que había elegido Valle-Inclán para "Teatro artístico", "una obra maestra del teatro estático en un bello poema triste y silencioso como la vida misma"[50]. En esta obra del dramaturgo belga le podían seducir a Valle-Inclán tanto la reacción contra el utilitarismo y el materialismo burgués como la sutil emoción que surge de la prosa estilizada del belga para crear este "estado" del que habla Paul Valéry. La elección de *Interior* por Valle-Inclán, tan importante para su teatro posterior, no puede sino llamar la atención.

47 Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme,* París, Nizet, 1970, p. 18-19.

48 Véase Eliane Lavaud, "Un Prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du modernisme", *Bulletin hispanique,* Bordeaux, 1974, t. LXXVI, nº. 3-4, p. 335-375; "Valle-Inclán y la exposición de Bellas Artes de 1908", *Papeles de Son Armadans,* 1976, nº. CCXLII (mayo), p. 115-128; y Jean-Marie Lavaud, "Une collaboration de Valle-Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'exposition de 1912", *Bulletin hispanique,* Bordeaux, enero-junio 1969, t. LXXI, nº 1-2, p. 286-311.

En este modernismo se funden varias corrientes: la corriente mística espiritualista de Carlyle, que da la intuición del simbolismo universal ; una estética de la intuición desarrollada por Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura* en 1849, y que une la sensualidad y el misticismo de Keats y de Turner; la concepción por Rosetti, pintor y poeta, de la actitud del artista que es "una éxtasis, una exaltación espiritual, pero tranquila, porque va más allá de las pasiones, a la búsqueda de una emoción sutil que sólo podrá sugerir el implícito escorzo de una expresión"; y, por último, la corriente wagneriana, cuyas concepciones místicas del arte, tal como aparecen en *La letra sobre la música,* en 1860, reaccionan violentamente contra el materialismo ambiente.

49 Pérez de la Dehesa, *op. cit.*

50 A. Gerardino, *Le Théâtre de Maeterlinck,* tesis de doctorado, Paris, 1934, citada por M. Postic, *op. cit.*

Después de este panorama rápido, después de ver cuáles eran los modelos, los moldes que se ofrecían a Valle-Incán, y en qué condiciones, llegamos a *Cenizas*. ¿Qué va a ser el drama de Valle-Inclán? ¿qué va a representar en el teatro español, dentro de *Teatro artístico*? ¿qué representa en la trayectoria de Valle-Inclán? *Cenizas* aparece en una encrucijada. Valle-Inclán se podía volver hacia un teatro de tesis a la manera de Galdós o de Ibsen para tratar unos problemas de sociedad, hacia un teatro simbolista influido por Maeterlinck y el modernismo, hacia la comedia de costumbres con diálogos vivos a la manera de Jacinto Benavente que, en otra tonalidad, puede tratar temas del teatro de tesis. ¿Qué va a ser *Cenizas*?

Primero, como muchos de los dramas naturalistas franceses, *Cenizas* es la teatralización de una obra narrativa, aquí de un cuento o, mejor dicho, de varios cuentos. El protagonista, Pedro Pondal, aparece ya en la novela *El gran obstáculo* de la que sólo conocemos los dos fragmentos publicados en *El Diario de Pontevedra*[51]. Vuelve en *Caritativa,* la novela corta publicada en *El Universal* de Méjico[52]: allí encuentra a "La Santino" a la que cuenta cómo una historia de amor le obligó a dejar la universidad de Brumosa. La pareja protagoniza otra novela corta, *La confesión,* que publica también *El Universal*[53]. *La confesión* constituye la primera versión de *Octavia Santino*[54], la novela corta de *Femeninas* que Valle-Inclán va a teatralizar[55]. El cambio de género conlleva profundas alteraciones ya que la técnica de la novela no es la del teatro. Las correspondencias que Víctor Said Armesto hacía notar con autores contemporáneos significativos, Paul Bourget, Barbey d'Aurevilly, Daudet, Guy de Maupassant, Pierre Loti, desaparecen[56]. Así desaparecen cierta perversidad sugerida por notas sensuales, mórbidas, en la descripción de Octavia Santino, el amoralismo decadente en el momento de su muer-

51 *El Diario de Pontevedra,* Pontevedra, 3 y 4. II. 1892.

52 *El Universal,* Méjico, 19. VI. 1892.

53 *El Universal,* Méjico, 10. VII. 1892.

54 Simone Saillard, "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán", *Bulletin hispanique,* Bordeaux, 1955, T. LVII, p. 421-424. Véase también Susan Kirkpatrick, "From Octavia Santino to El yermo de las almas, Three phases of Valle-Inclán", *Revista Hispánica Moderna,* New-York, 1972-1973, vol. XXXVII, p. 56-72.

55 *Femeninas, seis historias amorosas,* Pontevedra, Imp. y comercio de A. Landín, 1895.

56 "Ramón del Valle-Inclán aparece en *Femeninas* poderosamente influído por gran copia de escritores franceses contemporáneos. Ha leído con deliciosa fruición las obras de casi todos los artistas que han tallado las piedras del edificio moderno y se asimiló a maravillas los procedimientos psicológicos de Paul Bourget, el recalentamiento de sensaciones y psicologías raras de Barbey d'Aurevilly, la composición y forma exquisitas de Daudet, el empaste vigoroso y conciso de Guy de Maupassant y muchos de los delicados exotismos de Pedro Loti. Calafateado Valle-Inclán con tales lecturas, ha compuesto un libro sugestivo y penetrante que refleja mucho del pensamiento reflexivo y de la enfermiza sensibilidad moderna..." (Víctor Said Armesto, "Un libro modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán", in *Análisis y ensayos (Filosofía, Literatura y Sociología),* Pontevedra, Carragal, 1897, p. 44-81. Este artículo ha sido reproducido en *Museo de Pontevedra,* Pontevedra, vol. XIX, 1965, p. 109-116. Nuestras referencias provienen de esta última publicación).

te, comparable con la muerte de Alberta en *La cortina carmesí* de Barbey d'Aurevilly o la de Oliverio Bertín en *Fuerte como la muerte* de Maupassant. El decadentismo de la narración, en las escenas estáticas donde Valle-Inclán podía evocar, describir un personaje, sorprenderle en una de sus actitudes desaparece también. Es decir que la forma teatral de Cenizas conlleva la desaparición de los elementos decadentes, tanto más cuanto que Valle-Inclán hace de las acotaciones escénicas un uso muy tradicional: de las descripciones de *Octavia Santino* no pasa nada a las acotaciones escénicas de *Cenizas.* De ninguna forma se puede considerar *Cenizas* como un drama decadente, lo que hicieron los críticos que confundieron *Cenizas* con *El yermo de las almas*[57].

Cenizas está anunciado como un "drama en tres actos" divididos respectivamente en 9, 13 y 10 escenas, un drama protagonizado por nueve personajes que se organizan en varios espacios. Un doble espacio familiar alrededor de la pareja dramática Pedro-Octavia con Sabel por una parte, Octavia, doña Soledad, don Juan Manuel y La niña por otra parte. El espacio de la conformidad social y religiosa integra a doña Soledad, don Juan Manuel, María Antonieta y el Padre Rojas, mientras que, simbólicamente, apuntamos la oposición Padre Rojas/El doctor. La presencia de La niña, que no tiene nombre, —lo que evoca a Maeterlinck—, permite plantear la tesis, la denuncia del matrimonio de imposición.

Se trata, pues, de un drama —lo que también son la mayoría de las obras de Galdós, de Ibsen, de Maeterlinck—, con las acotaciones tradicionales del teatro realista o naturalista. Se trata de una obra con tesis donde la enfermedad de Octavia, tema de la novela corta, pasa a ser tema secundario. También es segundario el tema del adulterio en la medida en que aparece como una consecuencia; casi pudiéramos apuntar aquí cierto determinismo que acercaría *Cenizas* a la obra naturalista[58]. El tema, la tesis que desarrolla Valle-Inclán es el fracaso de los matrimonios de imposición. No es un problema social que tiene el alcance de los planteados por Ibsen pero es un tema "de actualidad" que le permite a Valle-Inclán denunciar la hipocresía de la burguesía y que llega a integrar el subtema postromántico y mórbido de *La dame aux camélias* de Alexandre Dumas. Octavia no es una heroína ibseniana: no actúa, se deja convencer, quizás porque su amor ya no es la pasión que era antes de su enfermedad. No se subleva como Nora en *Casa de muñeca* ni tiene la firmeza de Angelita Montes en *Gente conocida* aunque,

57 García Pavón, "Cenizas, primer drama de Valle-Inclán", *Insula,* Madrid, julio-agosto 1966, nª. 236-237, p. 10; Emilio Gonzalez López, *El arte dramático de Valle-Inclán, Del decadentismo al expresionismo,* New York, Las Americas Publishing Company, 1967, p. 33; Sumner M. Greenfield, *Anatomía de un teatro problemático,* Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, p. 39-60; Clara Luisa Barbeito, *Epica y tragedia en la obra de Valle Inclán,* Madrid, Ed. Fundamentos, 1985, p. 45-48.

58 El tema del adulterio es una constante en la obra de Valle-Inclán: don Juan Manuel, el marido, perdonará a Octavia, como Orozco había perdonado en *Realidad,* la obra de Galdós representada por primera vez el 15 de marzo de 1892 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

antes de levantarse el telón, tuvo el valor de abandonar el hogar como lo hará Nora. Octavia es una víctima de las convenciones morales de la sociedad, no cumple con un destino[59]. Tarde, al final del drama, Octavia tiene un grito de rebeldía y denuncia a su madre el matrimonio de imposición del que ha sido víctima:

> DOÑA SOLEDAD.- ¿Es posible Octavia que estés tan ciega, que hayas caído tan bajo, que ni te conmueva ni agradezcas el perdón de tu marido, de un hombre a quien tanto ofendiste?
> OCTAVIA.- ¿Por qué me habéis casado con ese hombre sin hacer caso de mis lágrimas, sin oír mis súplicas?¡Pero no quiero recordar, no quiero!
> DOÑA SOLEDAD.- Juan Manuel era el marido que te convenía. Tú has hecho su desgracia.
> OCTAVIA.- ¡Que me hubiera matado! (III,3, p.83)

Aquí tenemos por fin el punto de partida del drama, claramente explicado, en un procedimiento muy ibseniano, la vuelta atrás que Valle-Inclán había utilizado ya en *Octavia Santino*. Se trata, pues, de un intento de obra con tesis, con ribetes ibsenianos, pero el drama está mal planteado y mal desarrollado, sin exposición del asunto, sin que podamos enterarnos "*del cómo y por qué* de lo que ocurre", elementos que, ochos años más tarde, integrará Valle-Inclán en *El yermo de las almas*[60]. Por otra parte, la enfermedad y la muerte de Octavia, tema central, postromántico, mórbido y decadente en la novela corta, debilitan la tesis.

Cabe sin embargo otro punto de vista, que de ninguna manera borra lo antes dicho. No sólo Valle-Inclán conserva el tema de la enfermedad y de la muerte de Octavia sino que lo enriquece con el tema de la salvación que es un tema dominante de *Cenizas*. ¿Permite entonces la aparición del padre Rojas, jesuíta para más señas, calificar a *Cenizas* de "drama anticlerical" como lo escribió F. García Pavón?[61]. La verdad es que se multiplican en este fin de siglo violentas campañas anticlericales. Galdós, por ejemplo, expone los peligros del clericalismo bajo las

59 Véase lo que a este propósito escriben John Lyon, *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, University Press, 1983, p. 30-32, y Pilar Cabaña Vacas, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*, Sada (A Coruña), Edicios do Castro, 1995, p. 98-106.

60 "Valle-Inclán suprime la *exposición* del asunto, y como exagera esta última nota, renunciando no sólo a la relación de los hechos retrospectivos, sino en poner en antecedentes al público *sobre la marcha*, resulta que no es posible enterarse del *cómo y por qué* de lo que ocurre... Vémos formado uno de esos hogares "postizos", según la moral social; pero no nos dice el autor qué circunstancias, qué embates de la vida reunieron bajo el mismo techo a la mujer casada y al amante... ¿Por qué ha despreciado Valle el relato necesario insustituíble de la catástrofe conyugal, punto de partida del drama? Falta pues el punto de apoyo, el eje de la acción, y a duras penas se sigue el drama, en que Valle ha querido pintar un hogar hecho cenizas al impulso complejo de los convencionalismos sociales, de la necedad humana y de la intransigencia religiosa" ("Teatro artístico", *Heraldo de Madrid*, 13-XII-1899).

61 "Este drama anticlerical huele a teatro y novela finisecular: adulterio, amor-pasión, jesuita sibilino, médico y artista librepensadores y Octavia que lucha entre su amor y las presiones sociales" ("Cenizas, primer drama de Valle-Inclán", *Insula*, Madrid, julio-agosto 1966, nª. 236-237, p. 10).

formas modernas que hay que combatir. La enseñanza secundaria y superior está en manos de la Iglesia, de los jesuítas en particular, que han sabido implantar en el Estado un estado... escolar completo, que comprende desde la enseñanza elemental a la superior. Directores de conciencias, ellos saben desviar los bienes de las familias en su provecho[62]. Vicens Vives nos habla de la importancia de las órdenes y congregaciones que, por medio de la enseñanza, "procedían a la reconquista espiritual de la burguesía y de las clases dirigentes del país"[63]. Los jesuítas fueron particularmente atacados, lo que se transparenta en las revistas con las que colabora Valle-Inclán: *Revista nueva*[64], *Don Quijote,* periódico republicano, que acentúa su lucha contra el clericalismo precisamente a partir de 1889, y considera la presencia aplastante de los jesuítas en España "un obstáculo para el progreso económico, social e intelectual". Por fin, entre otros casos particulares, parece difícil que Valle-Inclán no conociera al padre jesuíta Fernando Cermeño que dirigió los ejercicios espirituales del Cuaresma de 1898 e iba a orientar Adela Ubao, y una confortable dote, hacia el convento de las Esclavas: el asunto Ubao iba a ser el tema de *Electra,* el drama de Galdós representado en 1901[65].

En aquel año 1899, no aparece inocente dar a Octavia como confesor a un jesuíta y es interesante observar la pareja dramática sacerdote/médico que, simbólicamente, podría oponer la religión al libre pensamiento y al materialismo científico. Pero no hay nada de esto: si el Padre Rojas entiende las debilidades humanas, desecha todo compromiso. A nuestro entender, la presencia del sacerdote se puede apreciar de forma diferente: el creyente verá en ella esperanza, consuelo, sosiego; para el no creyente, para Pedro, las palabras del jesuíta siembran el miedo a la muerte y al infierno, el remordimiento. Esta dualidad de percepción del papel del padre Rojas, que es uno de los aspectos interesantes de *Cenizas,* no debe hacer olvidar que el sacerdote nunca transige y cumple con un deber. El jesuíta se ciñe

62 "Desde los primeros años de la Regencia, la invasión de Congregaciones religiosas con fines, más que contemplativos, prácticos y experimentales, ya en la educación, ya en la caridad, ha ido creciendo por días, y hoy son tantos los institutos de esta clase, que es difícil contarlos designando a cada uno con su nombre canónico, o por los que ellos mismos se han dado, con espontánea concepción, en el seno de la Iglesia" (Pérez Galdós, "La España de hoy", *Heraldo de Madrid,* 9-IV-1901.

63 *Historia social y económica de España y América, Madrid,* Ed. Vicens Vives, Barcelona, T. V, p. 147. Se puede consultar igualmente Antoni Jutglar, *Ideologías y clases en la España contemporánea (1874-1931),* Madrid, Edicusa, 1971, 2ª. ed., t. II, p. 50-54 ("Los estamentos eclesiásticos y sus implicaciones sociales") y todo el capítulo VI, "La radicalización de la problemática religiosa", p. 119-159.

64 Por ejemplo, Luis Ruíz Contreras publica "Mis jesuítas": en una carta, su hermano le anuncia que ha decidido ingresar en la Compañía de Jesús, que sus enemigos juzgan "egoísta, soberbia, hipócrita, dominante". (*Revista nueva,* Madrid, 15.V.1899, nª. 10, p. 433-439). Valle-Inclán acababa de publicar allí "Adega" en los nos. 6, 7, 8 y 9 de los días 5, 15 y 25 de abril y 5 de mayo de 1899.

65 Se puede consultar "Hogar y claustro" un artículo muy largo que dedica *Heraldo de Madrid* al asunto Ubao el 19. X. 1900. Léase también a propósito de la representación de *Electra* Josette Blanquat, "Au temps d'Electra", *Bulletin hispanique,* Bordeaux, julio-dic. 1966, LXVIII, n°. 3-4.

al dogma más estricto, recordando que el perdón sólo es concedido al pecador que se arrepiente y que las lágrimas exaltan el sacrificio. También sabe decir que Dios es perdón e indulgencia. No obstante, cuando el padre Rojas declara a Pedro y Octavia que "Dios Nuestro Señor castiga a los que abandonan la senda del deber", vemos claramente cómo la moral cristiana se entronca con la moral burguesa, y cómo el sacerdote puede ser un instrumento de las clases dominantes de la sociedad.

Así que, a la pregunta ¿es *Cenizas* un drama anticlerical? sólo podemos responder por la negativa. No se puede comparar el padre Rojas con el don Inocencio de la novela *Doña Perfecta*[66]; tampoco hay nada en común entre el jesuíta de Valle-Inclán y don Salvador Pantoja, que va a ser, dos años después, el jesuíta pintado por Galdós en *Electra*. Dentro del marco del problema religioso en España a finales del siglo pasado la actuación del padre Rojas releva de un convencionalismo teatral que no tiene nada que ver con los ataques que podían efectuar ciertos grupos o determinadas revistas políticas a los que no era ajeno Valle-Inclán. La importancia del papel del jesuíta en *Cenizas* no corresponde a la imagen de la orden religiosa en estos momentos y, a nuestro parecer, si Valle-Inclán quiso poner de relieve la hipocresía del padre Rojas... no acertó. La presencia del jesuíta contribuye a denunciar la hipocresía burguesa y aparece como una necesidad dramática que da más cuerpo al tema de la novela corta.

Volviendo ahora al título de nuestra ponencia, después de contestar, a veces muy brevemente a preguntas que abarcan un campo demasiado amplio para tratarlas en tan reducido espacio, creemos poder adelantar unas conclusiones. Acaso tengamos que apuntar primero cierta decepción tanto acerca de *Cenizas* como a propósito de *Teatro artístico*.

Teatro artístico es una empresa que sólo llega a dar una representación única, si dejamos de lado "la fiesta de los literatos" en el teatro de Carabanchel el 10 de septiembre de 1899. Esta noche, actores profesionales, jóvenes autores entre los cuales Jacinto Benavente, artistas, representan *La fierecilla domada*[67]. Ocho días más tarde *El Español* recuerda el proyecto de crear "un teatro artístico" y, *a posteriori,* califica la función de Carabanchel de "representación de *prueba*[68]". La fundación de Teatro artístico había creado expectación y, *a contrario* de lo que se va repitiendo desde Fernández Almagro hasta hoy 1995, no solamente la prensa anunció varias veces una función que se retardó y anuló a lo largo de dos meses

66 Nos referimos al personaje de la novela porque en el drama *Doña Perfecta,* representado el 28 de enero de 1896 en el teatro de la Comedia de Madrid, el personaje de don Inocencio ha sufrido modificaciones bastante importantes.

67 Véase "Literatos actores", *Heraldo de Madrid,* 11. IX. 1899; Iznájar," Fiesta de literatos", *La Epoca,* Madrid, 11. IX. 1899.

68 "Teatros y circos, Madrid", *El Español,* Madrid, 18. IX. 1899.

hasta el 12 de diciembre, y no el 7, sino que dos periódicos de la noche dan ya una reseña de *Cenizas* el día 12[69]. Pero el programa inicial se había reducido y, después de anunciarse también *Los favoritos* de Benavente y *La alegría que pasa* de Rusiñol[70], la función no fue más que una velada teatral con *Cenizas* de Valle-Inclán, *Despedida cruel* de J. Benavente y el aria de *Don Carlos* de Verdi[71]. En ningún momento *Teatro artístico* se preocupó por la formación del actor y por la puesta en escena como lo habían hecho Antoine y Lugné-Poë. Tenemos que señalar sobre todo el enorme desfase entre Teatro artístico y el teatro extranjero, francés en particular. Reivindicar en 1899 una filiación con Antoine no es ningún vanguardismo ya que éste había fundado su teatro doce años atrás: sobre todo, no hubo en Madrid la diversidad ni la violencia de los movimientos intelectuales parisinos, políticamente comprometidos, apoyados en revistas tan vehementes como efímeras. Desgraciadamente, *Teatro artístico* no es más que un cenáculo cuyos miembros no tienen más que cumplir para ofrecer a Valle-Inclán una prótesis después de la amputación del brazo izquierdo el 10 de agosto "en la clínica particular del paseo del Cisne"[72].

Decepción al ver lo que es *Teatro artístico* con relación a lo que fueron los teatros parisienses de fines de siglo y de lo que es *Teatre intim* de Adrian Gual. Decepción también con *Cenizas*. Acaso porque vimos el interés de don Ramón por Maeterlinck, porque esperábamos del eminente prosista de *Femeninas* una obra dramática tan acabada como las novelas cortas del libro, como *Octavia Santino* cuya adaptación y teatralización tanto limitaron a don Ramón. Si con Victor Said Armesto podíamos ver hasta qué punto Valle-Inclán había hecho suyo en *Femeninas* lo cosechado en Paul Bourget, Barbey d'Aurevilly, Daudet, Guy de Maupassant, Pierre Loti, podemos apuntar en *Cenizas* todos los balbuceos del nuevo dramaturgo, reconocer varios modelos, determinar posibles influencias. *Cenizas*

---

69 "Los periódicos no consagraron a esta velada la menor atención" escribió Melchor Fernández Almagro (*Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, Taurus ed., 1966, p. 61). Véase Jean-Marie Lavaud, *El teatro en prosa de Valle-Inclán 1899-1914*), Barcelona , PPU, 1992, p. 42-47.

70 *Heraldo de Madrid,* 17. XI. 1899.

71 "La función a beneficio del Sr. Valle-Inclán se verificará, definitivamente, el martes 12 a las cuatro de la tarde en el teatro Lara.

He aquí el programa de la fiesta.

1. Estreno del drama en tres actos y en prosa, titulado *Cenizas,* original del beneficiado.

2. Estreno de la comedia en un acto y en prosa, titulada *Despedida cruel,* original de Jacinto Benavente.

3. El notable bajo D. Leoncio Beloqui cantará el aria de la ópera de Verdi, *Don Carlos,* siendo acompañado al piano por el Sr. Oliver.

Del desempeño de los papeles están encargadas distinguidas señoritas y escritores. La comedia de Benavente será interpretada por la señorita Josefina Blanco (Casilda), por el autor (Pepe) y por el Sr. Martínez Sierra (Manuel)".

("Teatros y circos. Teatro artístico", *El Español,* Madrid, 11. XII. 1899.

72 "Valle-Inclán" y "Noticias sueltas" *Heraldo de Madrid,* 11. VIII. 1899.

no es un drama decadente aunque queda algo de la morbidez y del postromanticismo de *Octavia Santino*. Tampoco es una comedia de costumbres porque la obra no tiene los diálogos vivos y naturales de Lavedan o Jacinto Benavente aunque, acaso, podemos encontrar la frase breve y sencilla de Maeterlinck. Se relaciona con un teatro de ideas de tipo alemán o italiano, con un teatro que presenta problemas, el teatro de Sellés, Gaspar, Galdós, es decir un teatro de tipo realista. En cuanto Valle-Inclán subraya el peso sociológico de la moral burguesa y utiliza unos procedimientos ibsenianos podemos relacionarlo también con el dramaturgo noruego: pero Cenizas no tiene la fuerza de la denuncia ibseniana, el tema es muy limitado y no plantea un problema de sociedad tan amplio como, por ejemplo, la corrupción de la vida pública en *El enemigo del pueblo*.

Cenizas es una obra que extraña en la producción del Valle-Inclán de finales del siglo. Drama burgués más bien realista, *Cenizas* es, sobre todo, un drama híbrido y, más claramente, un drama fracasado. Si no es una obra de juventud, don Ramón tiene 33 años, es la primera experiencia teatral llevada a cabo ya que no sabemos nada de *Los molinos del Sarela,* una obra escrita por Valle-Inclán y Camilo Bargiela cuyo estreno en el teatro Maravillas anunciaba *Heraldo de Madrid* el 20 de julio de 1896. Obra de circunstancia, rápidamente escrita, el interés de *Cenizas* está en el estudio del proceso de creación teatral de don Ramón en este período[73]. Por nuestra parte, entendemos muy bien el deseo de Valle-Inclán de olvidarse, y de que nos olvidemos, de *Cenizas*[74]. Por eso, ocho años más tarde, propone *El Yermo de las almas*. Pero es otro estudio.

73 El primer drama de Valle-Inclán fue sin duda escrito con mucha rapidez. La idea de escribir para el teatro pudo nacer después de la amputación. Al anunciar la operación a que este fue sometido el 10 de agosto, *Heraldo de Madrid* hacía saber que el autor de *Femeninas* preparaba en ese momento una obra nueva, una colección de cuentos: ¿no se trataría más bien de *Cenizas,* ya que hay que esperar a 1903 para que aparezcan *Corte de amor* y *Jardín umbrío*? También se puede considerar que Valle-Inclán compone *Cenizas* entre el momento en que es amputado y aquél en que *Heraldo de Madrid* anuncia una obra dramática suya, es decir, entre el 10 de agosto y el 8 de septiembre. El mérito de esta hipótesis está en fijar unas fechas límites verosímiles para la composición de *Cenizas*. Parece que los aplazamientos sucesivos de la velada de "Teatro artístico" no deben atribuirse a Valle-Inclán: problemas materiales y financieros aparte, se pudiera pensar más en un retraso de Benavente, del que tan sólo el 16 de noviembre anuncia *El Español* que acaba de terminar *Separación cruel,* la futura *Despedida cruel*.

74 Cuando Valle-Inclán decide editar sus obras lanzando la colección *Opera omnia* no reserva sitio a *Cenizas*.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

EL TRATAMIENTO DEL ESPACIO EN EL CICLO DE *OCTAVIA SANTINO*

Carmen Prados Anaya

El ciclo protagonizado por Octavia Santino y Pedro Pondal incluye varias de las obras iniciales de Valle-Inclán. En primer lugar, breves relatos publicados en la prensa gallega y mexicana entre febrero y julio de 1892[1], y con posterioridad a esta fecha, las tres obras en que se centra este trabajo, y que son, la novela corta *Octavia Santino,* incluida en la colección *Femeninas*[2] de 1895, la primera obra teatral del autor, *Cenizas. Drama en tres actos*[3], de 1899 y su readaptación, titulada *El yermo de las Almas. Episodios de la vida íntima*[4], de 1908.

1 Los títulos de estas breves narraciones anteriores a la publicación de *Femeninas* son: *El gran obstáculo,* aparecido en el *Diario de Pontevedra* el 3 y 4 de febrero de 1892, *¡Caritativa!,* publicado en *El Universal* de México el 19 de junio de 1892 y *La confesión,* que apareció en este mismo periódico mexicano el 10 de julio de ese año. Todos ellos se pueden consultar en el libro de William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de D. Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895,* El Colegio de México, México, 1952.

Para el presente trabajo no se tendrán en cuenta estos textos que han sido estudiados por Eliane Lavaud-Fage *(La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915),* fundación "Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa", La Coruña, 1991), así como por Luis González del Valle (*La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas,* Barcelona, Anthropos, 1990).

Además de estos tres textos publicados en 1892, existen otros dos aparecidos en 1893 y que constituyen variaciones, de los anteriores. El primero se publicó en *El Globo* y se trata de una versión de *La confesión,* el segundo apareció en la revista Extracto de literatura con el título de *Octavia Santino* y es un texto situado a medio camino entre el arriba mencionado de *La confesión* y la novela corta incluida en *Femeninas.*

2 Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio,* Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de lectores, Barcelona, 1992.

3 Ramón del Valle-Inclán, *Cenizas. Drama en tres actos,* Administración, Bernardo Rodríguez, Madrid, 1899.

4 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, episodios de la vida íntima. Una tertulia de antaño,* Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Entre las primeras obras y la última han pasado dieciséis años, decisivos estos para la evolución artística del autor. El hecho de tener acceso a todas esas composiciones nos permite acercarnos a su proceso de creación y a su evolución literaria. Es por ello que considero el estudio de este ciclo de capital importancia, ya que posibilita el análisis de distintas etapas en la trayectoria literaria de Valle, hasta llegar a la obra de 1908, en la que se observan ya rasgos que caracterizarán etapas posteriores de su producción. Estamos, además, ante un aspecto fundamental para el estudio de la obra del autor: la dramatización de obras en prosa.

Este proceso de transformar aquellas breves narraciones primerizas en piezas teatrales responde a la búsqueda de un cauce idóneo para plasmar una determinada historia y obedece a su pasión por el diálogo, pasión que, el propio Valle reconoció varias veces a lo largo o de su vida en algunas entrevistas que le hicieron

> "Ese trabajo de dialogar y acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil"[5].
>
> O bien cuando afirmó:
>
> "Otra de las dificultades con que yo tropiezo es mi afición a dramatizarlo todo. Hay escritores que van detrás de sus personajes y les siguen la pista y cuentan todo lo que hacen. Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírles y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos."[6]

El cambio de género al que Valle-Inclán sometió esas obritas es fundamental a la hora de estudiar sus distintos aspectos. No se pretende hacer aquí un estudio pormenorizado de todas la transformaciones que el autor realizó de unas composiciones a otras, estudio para el que remito a los excelentes análisis tanto de Jean-Marie Lavaud[7] como de Pilar Cabañas[8]. La pretensión de este trabajo es la de

5 Fragmento de la entrevista realizada al autor por Pármeno (J. López Pinillos, publicada en el *Heraldo de Madrid* el 15 de marzo de 1918 y recogida por Dru Dougherty en su libro *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Espiral ensayo, Fundamentos, Madrid, 1983, pág. 97. En adelante citado como Dougherty, *op. cit.*

6 Fragmento de una entrevista realizada a Valle por Luis Calvo, publicada en *ABC,* Madrid,3 de agosto de 1930 y recogida en Dougherty, *op. cit.*, pág. 193-97.

7 Jean-Marie lavaud, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914),* PPU, Barcelona, 1992, págs. 53-144. En este trabajo el autor realiza un estudio pormenorizado del paso de *Octavia Santino* a forma teatral en *Cenizas,* así como de la evolución que llevó después a *El yermo de las almas* a través de otros dos textos del autor incluidos en *Jardín Umbrío,* que son T*ragedia de ensueño* de 1901 y *Comedia de ensueño* de 1905. En adelante citado como Lavaud J-M, *op. cit.*

8 Pilar Cabañas Vacas, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920),* Edicións do Castro, ensaio/Filoloxía, A Coruña, 1995, págs. 98-113. La autora estudia la evolución a partir de la novela corta *Octavia Santino,* enlazándola con la influencia que sobre nuestro autor pudieron tener otros autores teatrales europeos como Maeterlinck e Ibsen. En adelante citado como Cabañas, *op. cit.*

analizar la transformación de las referencias espaciales y las consecuencias que de ello se pueden derivar. Este aspecto del diferente tratamiento del espacio en las distintas obras puede guiarnos a la hora de estudiar la evolución de Valle-Inclán durante estos decisivos años de finales del siglo XIX y principios del XX.

Al margen ya de la radical diferencia entre un texto contado por un narrrador en tercera persona y una obra dialogada, en la que los personajes se caracterizan gracias a sus palabras y a sus gestos, nos encontramos con diferencias más profundas en el itinerario que va del texto de *Femeninas* —que consideraremos como culminación en prosa del ciclo—, a las dos obras posteriores.

Octavia Santino, la novela corta, se desarrolla en un brevísimo período de tiempo centrado en la agonía y muerte de la protagonista y nos presenta tan sólo a dos personajes, Octavia y Pedro. Como analizaremos después, el espacio en el que tienen lugar los hechos es la casa en la que viven los amantes y concretamente, dentro de ella, el estudio de Pedro y la alcoba donde descansa la enferma. El tema fundamental de la novelita es la confesión de infidelidad que Octavia hace a Pedro poco antes de morir y que nos deja sumidos en la incertidumbre, ya que no sabemos si tal infidelidad ocurrió realmente o si es sólo una muestra extrema de amor por parte de la enferma, para mitigar el dolor que su muerte va a causar a su joven amante.

Las dos obras teatrales, *Cenizas* y *El yermo de las almas,* presentan importantes alteraciones con respecto al texto narrativo[9]. Aumenta el número de personajes, se producen cambios en la caracterización de los protagonistas, —Octavia, por ejemplo, pasa a ser una madre adúltera, hecho que no aparecía en la novela y que da una nueva dimensión a los episodios—, y varía también el argumento de la obra, centrado ahora en el sufrimiento de la protagonista al verse obligada por su amor a Pedro a vivir apartada de su hija y en pecado. Pero observamos a su vez un cambio fundamental en el paso de *Cenizas* a el *Yermo de las almas:* la aparición de las acotaciones de carácter narrativo. Este aspecto distancia enormemente las dos obras que, en lo fundamental, se mantienen paralelas. Gracias a esos fragmentos narrativos el autor intensifica aspectos como la caracterización de los personajes o el tratamiento del espacio, pues entra en juego el narrador en tercera persona comentando y describiendo.

Analizaremos brevemente las tres obras para comprender en qué medida es importante la transformacin de las referencias espaciales contenidas en ellas.

9 Para este punto es fudamental el artículo de Susan Kirkpatrick "From *Octavia Santino* to el *Yermo de las almas:* three phases of Valle-Inclán" en *Revista hispánica moderna,* XXXVII, núms. 1-2. 1972-73, (pág. 56-72). Este breve estudio trata, de manera escueta pero acertada, los temas capitales en la evolución del ciclo, prestando especial atención a las acotaciones escénicas, aspecto para el cual alude a la influencia de Maeterlinck y otros autores europeos.

OCTAVIA SANTINO

Como antes decía, *Octavia Santino* nos presenta la agonía y muerte de Octavia y la desesperación final de su amante. Pocas son las referencias espaciales que nos da el autor. El relato se abre presentándonos a Pedro sentado ante su mesa de trabajo, en su estudio. Se levanta y entra en la alcoba donde reposa Octavia, lugar en el que permanece hasta el final. Ya en la primera página de la novela nos encontramos con una breve descripción de esta habitación:

> "Un momento se detuvo Perico Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras aquella habitación silenciosa, solemne, medio a oscuras, envuelta en un vaho tibio, con olor de medicinas y de fiebre.
>
> La llama viva de la chimenea arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba a través de las ropas del lecho..... "[10]

El marco espacial escogido para la novela no hace sino insistir en la ambientación decadentista. Interesa sobre todo caracterizar a la mujer enferma y agonizante, tema de gran importancia tanto en la literatura como en la pintura de aquella época. Así, el espacio no podía ser otro que la habitación oscura y triste donde ella agoniza. El narrador fija su atención en pocos elementos ornamentales, la mayoría de ellos referidos al lecho de la enferma.

Casi al final del relato, tras la descripción de las convulsiones de Octavia, el narrador describe lo que se oye a través de los cristales:

> "Allí abajo se oía el perpetuo sollozo de la fuentecilla del patio, unas niñas jugaban a la rueda; y los vendedorcillos de periódicos pasaban pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso. La habitación empezaba a quedarse completamente a oscuras, y Pondal se levantó para entornar los postigos del balcón que estaban cerrados. Era la tarde de esas adustas e invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan a la vieja ciudad. Siniestras ráfagas plomizas y lechosas pasaban lentamente ante los cristales que la ventisca azotaba con furia. Dos aguadores sentados sobre sus cubas, aguardaban a la vez, entonando una canción de su país.[11]

Esta descripción es inmediatamente anterior al momento crucial de la confesión de Octavia a Pedro y, como tal, va creando ya una atómsfera lugubre y misteriosa con el sollozo de la fuente, las noticias de un crimen y la referencia a la tarde de lluvia y ventisca. Pero hay otro aspecto importante en esta descripción y es que pasamos de un espacio interior, marcado por la tristeza y la agonía, a otro espacio exterior que, por los datos que se nos dan, intensifican esos matices. La única nota positiva en el entorno es la existencia de unas niñas que juegan a la

10 Ramón del Valle-Inclán, Octavia Santino, en *Femeninas, op. cit.*, pág. 99.

11 Ramón del Valle-Inclán, Octavia Santino, en *Femeninas, op. cit.*, pág. 109.

rueda, lo cual resulta extraño teniendo en cuenta la tarde de lluvia y ventisca que el autor ha escogido como marco de los hechos. Hay que señalar también que estos datos referidos a la climatología nos permiten situar la acción de la novela en una ciudad gallega, que bien podría ser Santiago de Compostela.

CENIZAS, DRAMA EN TRES ACTOS

En el paso de *Octavia Santino* a *Cenizas,* aparte del cambio de género literario y de las modificaciones mencionadas antes, una de las novedades más evidentes es la que se refiere al marco espacial. La acción tiene lugar también en la casa de Pedro Pondal pero desaparece por completo de escena la alcoba de Octavia y nos encontramos en:

> *"Una estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje. Cierran todo el fondo las grandes cortinas de la alcoba. Hay una puerta a la derecha y otra a la izquierda"*[12].

Aún tratándose de una acotación bastante tradicional, como era de esperar en una obra que adopta las convenciones del drama realista-naturalista que triunfaba entonces en España, no faltan los indicios que dejan ver un tratamiento particular. Así, la alusión a la placidez y al perfume, o la metáfora mediante la cual se identifica la habitación con un "nido de seda y encaje", distan mucho de presentarnos el espacio de manera objetiva y clara. No se hace ninguna mención a la decoración de la estancia y con ello se deja de lado uno de los aspectos más mimados por el Modernismo, como podemos apreciar en otras obras del mismo autor, tanto anteriores como posteriores a ésta, por ejemplo los relatos incluidos en *Femeninas* o, por supuesto, las famosas *Sonatas.* En ellas la descripción minuciosa de los ambientes contribuye a intensificar la nobleza y aristocratismo de los personajes.

A lo largo de la obra encontramos pocas referencias espaciales. En el primer acto los distintos personajes se encuentran en esta estancia y comentan la situación de Octavia, que reposa en su alcoba, donde recibe al doctor y al Padre Rojas. En los dos actos siguientes se nos presenta a la protagonista tendida en la *chaise-longue* del gabinete, donde atiende a sus visitas. Las demás estancias de la casa son simplemente aludidas por los personajes en sus conversaciones. Así, cuando Octavia pide a Pedro que acompañe a su amiga María Antonia, éste dice:

> "Quieres que la persiga por el corredor"[13].

12 Ramón del Valle-Inclán, *Cenizas, drama en tres actos, op. cit.,* pág. 8.

13 Ramón del Valle-Inclán, *Cenizas, drama en tres actos, op. cit.,* pág. 40.

Más adelante, en el tercer acto, Sabel comunica a Octavia dónde están Pedro y el Padre Rojas, y le dice:

> "Están en la sala."[14]

Por otra parte, la acción se localiza ahora en Madrid y esto supone un cambio radical respecto al texto de 1895, ambientado, como acabamos de ver, en una ciudad de provincia. La situación política y religiosa por aquella poca en la capital de España era muy peculiar, como señala Jean-Marie Lavaud en su estudio[15] y esto repercute muy claramente en la acción. Así, no han de verse como anecdóticas las conversaciones entre el Padre Rojas y el Doctor, o el papel de Doña Soledad, perfecta representante de la burguesía madrileña, para la cual supone un gran esfuerzo ir a ver a su hija tras el escándalo, como demuestra cuando dice:

> "¡A quien se le diga que yo estuve en casa del amante de mi hija!"[16]

Como antes decía, el cambio fundamental en cuanto al espacio al pasar de *Octavia Santino* a *Cenizas* es la sustitución de la alcoba por la estancia contigua, donde los personajes se encuentran y dialogan. Al aumentar el número de personajes y la complejidad de la acción, resultaba imposible mantener como único espacio la habitación de la enferma, entre otras razones porque no se podían tratar determinados asuntos en su presencia. Ante esta situación, Valle opta por mantener a Octavia en su alcoba durante casi todo el primer acto. Evidentemente este cambio de marco espacial tiene importantes repercusiones si lo comparamos con el texto narrativo. Al desaparecer de nuestra visión la imagen de Octavia agonizante en su lecho de muerte se reduce la tensión, ya que se atenúa el tema decadente y morboso de la agonía. Vemos pues que, si bien Cenizas se enriquece en algunos aspectos con respecto a la novela corta, hay otros como el tratamiento del espacio que salen claramente perjudicados por la desaparición de los fragmentos descriptivos. A esto se refiere Jean-Marie Lavaud cuando dice:

> "En *Octavia Santino* la ausencia de acción se explicaba en la medida en que el diálogo se esforzaba en poner de relieve la evolución psicológica de Octavia y más accesoriamente en Pedro. En *Cenizas,* el diálogo es impotente para describir, para pintar: falta incuestionablemente en esta obra lo que hace la perfección de *Octavia Santino* el soporte de la narración"[17]

Vemos pues, que en el paso de la novela corta a *Cenizas,* el tratamiento del espacio resulta modificado por el diferente carácter de la obra. No sólo se debe esto al cambio de género literario, ya que Valle podría haber creado el mismo am-

14 Ramón del Valle-Inclán, *Cenizas, drama en tres actos, op. cit.,* pág. 81.

15 Lavaud, J.M., *op. cit.,* pg. 64.

16 Ramón del Valle-Inclán, *Cenizas, drama en tres actos, op. cit.,* pg. 54.

17 Lavaud, J.M., *op. cit.,* pág. 79.

biente que en la novelita, sino que cambia su propósito y con él todo lo que podía contribuir a lograrlo. En *Octavia Santino* a Valle lo que le interesaba eran la historia amorosa y los personajes, sobre todo la tipología femenina, todo ello enmarcado en la corriente decadentista de fin de siglo. En *Cenizas,* en cambio, nos encontramos ante una obra de tesis en la que el propósito es criticar los matrimonios de conveniencia. No interesa la historia de amor entre Octavia y Pedro, que es sólo una consecuencia de un matrimonio fracasado, ni tampoco la enfermedad de la protagonista, que se convierte en una excusa para reunir en su casa a todos los demás personajes.

Como hemos visto, el tratamiento del espacio en esta obra es marcadamente estático; se respeta escrupulosamente la unidad de lugar clásica. Vemos, pues, a un Valle-Inclán todavía respetuoso con los cánones literarios.

EL *YERMO DE LAS ALMAS, EPISODIOS DE LA VIDA ÍNTIMA*

La tercera de las obras, *El yermo de las almas,* presenta importantes alteraciones con respecto a la anterior. Uno de los cambios más relevantes es la modificación de la estructura de la obra. En *Cenizas* teníamos, como se especificaba en el subtítulo, un drama en tres actos. En *El yermo de las almas* nos encontramos con una obra estructurada en cuatro partes, un prólogo y tres episodios, terminología claramente narrativa. Mientras que estos últimos siguen bastante de cerca los actos de la pieza anterior, el prólogo supone una novedad importante ya que no aparecía en *Cenizas.* El autor lo aprovecha para ponernos en antecedentes de lo que ocurre, con lo que solventa alguna de las críticas hechas a *Cenizas*[18], así como para describir a los personajes y el ambiente. Es en este prólogo donde se nos da el mayor número de detalles referidos al espacio, que, como veremos, incluye tanto referencias al exterior como al interior. Actúa, pues, este prólogo, a modo de marco para la acción que tiene lugar en los episodios siguientes. Por un lado en él se nos explica brevemente quiénes son los personajes, y se nos da la razón por la cual Octavia y Pedro viven juntos, estando ella casada con otro hombre, y, por otro, sitúa la acción en un lugar muy preciso, que se describe tanto desde fuera como desde dentro. Ahora nos centraremos únicamente en el tratamiento del espacio, en

18 En concreto se le había criticado la falta de precisión respecto a los desencadenantes de la acción. En *Cenizas* el público se encontraba ante la pareja formada por Octavia y Pedro, de la que, apenas comienza la obra, sabe que ella está casada y es madre de una niña, pero sin saber por qué viven juntos. A Valle le interesaba criticar los matrimonios de conveniencia practicados por las familias burguesas de la época, pero este aspecto no se menciona casi hasta el final de la obra. En *El yermo de las almas,* en cambio, el autor introduce un prólogo en el que informa de la razón por la cual los amantes están juntos. Se nos explican también las circunstancias del matrimonio de Octavia con un anciano y además cómo y por qué ella renunció a su familia para quedarse con su amante.

su gran enriquecimiento en esta obra gracias a la adopción por parte de Valle de sus características acotaciones de carácter narrativo, que vienen a suplir las carencias que habíamos visto en *Cenizas* y que sitúan la composición a medio camino entre teatro y novela.

El prólogo de *El yermo de las almas* se abre con una larguísima acotación en la que el narrador nos describe con profusión el exterior de una casa, la llegada de una dama en un coche, su entrada en la casa, la llegada al último piso y su recorrido por el interior de la vivienda. El carácter de esta acotación, como prácticamente de todas las restantes, es marcadamente simbolista y está influido por el teatro de Maeterlinck y de otros autores de finales del siglo XIX[19]. Además observamos respecto a lo señalado en *Cenizas,* un cambio fundamental, la dinamización del espacio, así como la multiplicación de referencias espaciales. Veamos el principio de dicha acotación:

> *"Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con un lujo fenerario, bárbaro y catalán. La fachada, blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar, y un organillo, que custodian dos pícaros con calzones de odalisca, desgrana su música, y la música es chillona e irritante como la luz del sol en la fachada blanca de la casa y en la tapia azul del solar. De tiempo en tiempo, en uno o en otro balcón, alzando apenas la persiana, asoman mujeres en chambra con el pelo mal recogido"*[20].

Estamos pues en la calle en el momento en que llega el coche que trae a una dama a la casa. Ella baja del coche y entra en el portal. La seguimos mientras sube las escaleras y llama a la puerta:

> *"En lo más alto se detiene y llama. Mientras espera, apoya la cabeza en la puerta, sobre el rótulo de esmalte blanco y azul que pone en su frente una suave frescura. El rótulo dice 'ESTUDIO DE PEDRO PONDAL'. Se oyen pasos. Acaban de abrir. En el umbral de la puerta está una vieja criada."*[21]

Una vez que la dama entra en la vivienda, el narrador sigue proporcionando datos referidos tanto a la distribución de la misma como a la decoración, con lo que enriquece muchísimo la ambientación:

> *"la dama sigue adelante por el corredor de cristales cegador de blancura y aromado de albahaca. En el umbral del estudio se detiene alzando apenas la cortina: Una cortina de damasco carmesí partida por franjas de tapiz donde*

19 En este aspecto han profundizado tanto Jean-Marie Lavaud como Susan Kirkpatrick, que han comparado la obra *La intrusa* de Materlinck con *Tragedia de ensueño,* mencionada arriba.

20 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 9.

21 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 10.

en roeles de oro y seda están los milagros de Santa Clara. El bordado prolijo y devoto, de toda una comunidad de monjas, cuando alboreaba el siglo XV"[22]

Nos encontramos con la voz de un narrador que sitúa y ambienta perfectamente los hechos, de la misma manera que podría hacerlo en una obra narrativa. Es importante señalar que el narrador espera a que Octavia suba a la casa de su amante y se encuentre en su interior para darnos cualquier dato referido a su persona. Es entonces cuando nos habla de su origen italiano y del carácter devoto de su madre, así como de lo que sugiere el nombre de la criada, Sabel .Todo ello, el cuidadísimo tratamiento del espacio y la descripción de los personajes, responden perfectamente al propósito de crear una atmósfera determinada para la acción.

Vemos que, contrariamente a lo que habíamos apreciado en *Octavia Santino* —el paso del interior al exterior—, se da en este prólogo el paso inverso, es decir, del exterior, de la calle, al interior de la casa, en consonancia con el subtítulo de la obra, *Episodios de la vida íntima.*

Otro aspecto interesante referido al tratamiento del espacio en el prólogo es el seguimiento casi cinematográfico que se hace de la llegada de Octavia a la casa de Pedro, aspecto al que ya han aludido Jean-Marie Lavaud[23] y Pilar Cabaña[24] en sus respectivos estudios.

Por otra parte, la detallada descripción de la casa de Pedro, de los muebles o de la calidad de las telas, nos da una información preciosa acerca de la clase social de los protagonistas y restituye al texto el sabor finisecular del Decadentismo, al poner su atención en la exquisita ambientación. En este aspecto *El yermo de las almas* se acerca más a la creación de atmósferas y ambientes de obras como *Femeninas* o las *Sonatas,* y se aleja claramente del carácter realista-naturalista de *Cenizas.* Así, son normales en la obra las menciones a un mobiliario refinado como en la acotación siguiente,

"Sabel, mientras habla, arrima a la vidriera un sitial gótico de talla dorada y velludo carmesí"[25]

Otro punto importante del prólogo es la crítica que Sabel, la criada, hace de la vida de Madrid, comparándola con la placidez de la aldea, de donde Pedro y ella proceden. La acción queda así ubicada en la capital de España con mucha más claridad de lo que se hacía en *Cenizas*

22 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 10-11.

23 Lavaud, J.M., *op. cit.*

24 Cabañas, *op. cit.,* pág. 107.

25 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 13-14.

> "Mi verdad que no alcanzo por cuál se hacen estas villas tan grandes, si no es para la condenación de cuantos viven en ellas. ¡Como estuviéramos en la aldea nuestra ya sabría yo dónde le encontrar, así se hubiera ido por los pinares! Con sólo preguntar ya darían razón... Mas aquí los cristianos se desconocen como si no estuvieren bautizados, y fuesen todos moros. La puerta que se abre al pie de la nuestra, no sabemos de quién es. ¡Sólo son buenas para el pecado estas villas tan disformes?!"[26]

Los tres episodios siguientes mantienen prácticamente el mismo marco espacial que teníamos en *Cenizas,* pero la descripción se enriquece también gracias al diferente carácter de las indicaciones escénicas. Así, la acotación con que se abría esa obra la encontramos en *El yermo de las almas* bastante modificada:

> "En una estancia llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor. Los cortinajes de la alcoba cierran todo el fondo, y en los cristales de la ventana ríe el sol, un hermoso sol matinal y otoñal"[27].

Tras esta acotación se narra como Pedro se levanta al escuchar los lamentos de la enferma y se dirige a la alcoba. La acción muestra aquí un mayor paralelismo con respecto a la novela corta que *Cenizas,* que se abría con la conversación entre Sabel y el Doctor, sin mostrarnos en ningún momento la habitación de Octavia. En *El yermo de las almas* nos encontramos únicamente con los dos protagonistas en la alcoba, lo cual restituye a la obra parte del dramatismo e intensidad que haba perdido en *Cenizas.* La estancia en la alcoba es aprovechada por el autor para describir prolijamente los detalles del lecho de Octavia, con mucho más detenimiento de lo que se hacía en la novela corta:

> "La enferma yace sepultada en el vasto lecho, una cama antigua, en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas. Pedro Pondal la había comprado para trono de sus amores, en la almoneda de un Infante. Era graciosa y armónica, con esa divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas, que, en el misterio de sus formas aún conservan rememoranzas de mujeres. En el hoyo calenturiento de las almohadas, casi desaparece la cabeza de Octavia"[28]

A continuación, en la misma acotación, observamos cómo se retoman aspectos espaciales de la novela corta, como ya señaló Susan Kirkpatrick en su artículo[29], y traduzco:

> "Incluso más interesante que este uso del diálogo de la novela corta en la obra teatral readaptada es el uso de pasajes descriptivos procedentes

26 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 13-14.

27 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 29

28 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 32-33.

29 Susan Kirkpatrick, *art. cit.,* pág. 68-69.

de la novela en las acotaciones. Por ejemplo, al establecer la atmósfera del primer acto, que continuar a lo largo de la obra, vuelve a la imagen que introduce la llegada de la muerte en la historia: (...) Aunque cambie la redacción y establezca el tiempo como una mañana soleada en lugar de una tarde lluviosa, con estas imágenes Valle produce el mismo efecto en la obra teatral que en la novela corta. Este uso de un pasaje de su propia ficción narrativa implica que en esta obra, cómo en los experimentos *Tragedia* y *Comedia de ensueño,* la cuidada redacción de las acotaciones intenta producir el mismo efecto en el lector que si estuviese leyendo un pasaje de una novela."

El fragmento al que se refiere esta autora es el siguiente, que, como vemos, retoma uno de los fragmentos analizados de *Octavia Santino:*

"El amante, con los ojos llenos de lágrimas, deja caer el cortinaje de la alcoba, y se aleja sin hacer ruido. Acércase a la ventana, y apoya la frente en los cristales, bajo los oros del sol matinal y otoñal. Se oye el perpetuo sollozo de la fuente, y los gritos de los vendedores de periódicos que pasan pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso"[30]

A partir de este momento la acción tendrá lugar en la estancia contigua a la alcoba, a donde van llegando los distintos personajes, como ocurría en *Cenizas.* Pocas son desde este momento las referencias al espacio, que aparecerán sobre todo al principio de cada episodio. Así, al comenzar el segundo leemos:

"La estancia está perfumada y tibia. El nido de una enferma muy blanca, que tose y se muere lentamente. Olvidadas en un vaso se marchitan las flores que cortó la enferma la última tarde que bajó al jardín. Ahora reposa tendida en un diván"[31].

Por su parte, el comienzo del tercer episodio repite el marco espacial, pero enriqueciendo aún más su descripción:

"Echada sobre el canapé de su tocador, la enferma suspira y se queja. A su lado, en pie, mulle los cojines hechos con antiguas estofas eclesiásticas, la vieja Sabel. Aquellas sedas de un áureo reflejo que parece guardar el aroma del incienso, dan aspecto de reliquia al cuerpo exámine de la enferma"[32].

30 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 33.

31 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 59.

32 Ramón del Valle-Inclán, *El yermo de las almas, op. cit.,* pág. 101.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo Valle-Inclán transforma las referencias espaciales en tres obras pertenecientes a un mismo ciclo. Este punto carecería apenas de interés de no ser porque cada una de esas obras se enmarca en un género literario distinto y obedece a diferentes propósitos, lo cual determina el tratamiento de dicho aspecto en cada una de ellas.

La primera, la novela corta *Octavia Santino,* nos proporciona unas breves descripciones marcadas por la corriente literaria a que pertenece la obra en que está incluida, *Femeninas.* Por su parte, en *Cenizas,* al cambiar de propósito el autor deja de lado los aspectos fundamentales del texto anterior, la descripción de los personajes y del ambiente, para centrarse en la exposición de un conflicto de gran actualidad en aquella época. Es por ello que la pieza teatral pierde el carácter decadentista que predominaba en *Octavia Santino,* la causa, como vemos, no es simplemente la dramatización de un texto narrativo, sino el cambio de las intenciones del autor. Hemos de llegar a la última de las obras, *El yermo de las almas,* para ver cómo Valle hizo confluir la riqueza de cada una de las dos obras, y no me refiero sólo a la confluencia de los aspectos narrativos y teatrales, sino a la unión del conflicto central de *Cenizas,* la crítica de los matrimonios de conveniencia por medio de la exposición de sus nefastas consecuencias, con los aspectos fundamentales de *Octavia Santino,* la descripción de los personajes, sobre todo del tipo de mujer agonizante, y de los ambientes refinados que privilegiaban las corrientes finiseculares, como rechazo todo ello de los moldes realistas y naturalistas del siglo XIX.

La evolución, pues, afecta tanto al fondo como a la forma. Por un lado, el autor buscaba la evolución formal y creyó lograrla en este género híbrido que le permitía fundir en la misma obra los aspectos que prefería de la narración y del teatro: la voz de un narrador heterodiegético que articula el relato, y la fuerza de los personajes expresándose directamente. Por otro lado, al llegar a 1908 no le parecía suficiente centrar el tema de la obra ni en la descripción de la tipología finisecular de personajes y de ambientes, ni centrarse únicamente en el conflicto de los matrimonios de conveniencia, con lo que decidió fundir ambos temas, para lo cual, evidentemente, necesitaba no sólo a los personajes sino también un soporte narrativo que le proporcionaban las acotaciones escénicas.

La evolución artística afecta también al tratamiento del espacio que, como hemos visto, pasa del estatismo de *Cenizas* a una visión mucho más dinámica, en consonancia con otras obras del autor en las que la acción no se desarrolla en un único espacio. Es interesante a este respecto recordar unas palabras del propio Valle en las que defiende el teatro español como un teatro de múltiples escenarios, que aunque corresponden a una entrevista que se le hizo en 1933, manifies-

tan ya cuál era su intención respecto al tratamiento del espacio:

> "La técnica francesa —dice— ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares —gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas— ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvaído.
>
> - ¿Pues cómo ha de ser el teatro, D. Ramón?.
>
> - El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de error fundamental, y es este: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios"[33]

El caso que nos ocupa es sólo una muestra de ese procedimiento de creación y evolución. Debe verse como un ensayo más de los muchos realizados en su camino hacia la adquisición de un estilo propio, libre de las rígidas imposiciones que los géneros tradicionales le marcaban.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABAÑAS VACAS, Pilar, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920),* Edicións do Castro, ensaio/Filoloxía, A Coruña, 1995..

DOGHERTY, Dru, *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Espiral ensayo, Fundamentos, Madrid, 1983.

FICHTER, William L., *Publicaciones periodísticas de D. Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895,* El Colegio de México, México, 1952.

GONZÁLEZ del VALLE, Luis, *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas,* Anthropos, Barcelona, 1990.

GREENFIELD, SUMMER M., *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático,* Taurus, Madrid, 1990.

IGLESIAS FEIJÓO, Luis, "Valle-Inclán, entre teatro y novela", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* 1988, págs. 65-79.

KIRKPATRICK, Susan, "From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas:* Three phases of Valle-Inclán", en *Revista Hispánica Moderna,* XXXVII, núms. 1-2, 1972-73, págs. 56-72.

LAVAUD-FAGE, Eliane, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915),* Fundación

33 Fragmento de una entrevista publicada en *Luz* el 23 de noviembre de 1933 y recogida en Dougherty, op. cit., pág. 263.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1903, MANUEL BUENO Y VALLE-INCLÁN ADAPTAN *FUENTE OVEJUNA*

Antonio Gago Rodó

La primera noticia —hallada— sobre la adaptación, que de la obra de Lope de Vega *Fuente Ovejuna* hicieron Manuel Bueno y Ramón del Valle-Inclán, apareció en el verano de 1903, en el diario madrileño *El Globo,* el cual informaba de que entre "las obras que María Guerrero pondrá en escena en el Español, en la próxima temporada, figuran [...] *Fuente de Ovejuna* [sic], de Lope de Vega"[1].

La adaptación o refundición de la obra de Lope no era un caso aislado o una labor puntual de literatos al servicio de la escena comercial, sino que respondía a un pequeño plan de adaptaciones teatrales, que iban desde el teatro clásico español al teatro francés. En 1903 adaptan conjuntamente *El anzuelo de Fenisa*[2], también de Lope, y *La embustera*[3], de Alfonshe de Daudet, y Valle-Inclán traduce *Andrea del Sarto,* de Alfred de Musset.

Ante todo, debemos preguntarnos cuáles serían los motivos de esta productiva actividad teatral o, como veremos más adelante, los móviles del "crimen".

---

1 "Balance teatral. Madrid", *El Globo* (10.Julio.1903).

2 *Caramanchel,* "Cosas de teatros", *La Correspondencia de España* (2.Febrero.1903), nos informa de que "Manuel Bueno y Valle Inclán han entregado también un arreglo de *El anzuelo de Fenisa,* de Lope". Y Manuel Bueno, "Teatro de la Comedia - *La discreta enamorada*", *Heraldo de Madrid* (23.Octubre.1903), sugiere refundir *El guante de doña Blanca* o *El anzuelo de Fenisa.*

3 *Caramanchel,* "Cosas de teatros. La Mariani, Zacconi y Coquelin", *La Correspondencia de España,* Suplemento (15.Marzo.1903) incluye, entre el repertorio de Carmen Cobeña, *"La embustera,* de Daudet, arreglo de Manuel Bueno y Ramón Valle". *Caramanchel,* "Rectificación. A propósito de la *cláusula 12*", *La Correspondencia de España* (7.Agosto.1903), afirma que "Manuel Bueno [...] conoce también como el castellano el inglés, el francés y el italiano".

Si hemos de referirnos, en primer lugar, a la unión de los dos escritores, Bueno y Valle-Inclán, recordemos vagamente su relación no exclusivamente literaria, cuyo primer antecedente es la archiconocida disputa acaecida en el Café de la Montaña de Madrid, en julio de 1899, incidente que les llevaría a desafiarse a duelo, no consumado[4]; que produciría la amputación del brazo izquierdo a Valle-Inclán[5], al mes siguiente, y que, paradójicamente, acabaría por fomentar una fructífera amistad.

Los años iniciales del siglo no son nada fáciles para Valle-Inclán, si contamos con que su altivez literaria cede difícilmente ante su austeridad económica.

Sólo falta echarle un vistazo a la correspondencia entre Valle y José Ortega Munilla, director del diario *El Imparcial,* para darse cuenta de que la subsistencia económica es un factor de primer orden dentro de su vida[6].

Esos difíciles años iniciales son también los de su relación con Manuel Bueno. "Hace bastantes años, encontrándonos Manolo Bueno y yo en una situación económica muy difícil" —dirá Valle—, Manuel Bueno le sugiere que visite al escritor Blasco Ibáñez; "le dedica usted un libro y así nos dará alguna traducción"[7], con lo que hacia 1902, siempre en palabras de Valle, Manuel Bueno falsificó una dedicatoria de Valle-Inclán a Blasco Ibáñez en un ejemplar de *Sonata de Otoño.* Valle precisaría que Manuel Bueno creyó "necesaria la adulación para alcanzar aquellos veinte duros por el trabajo de traducir trescientas páginas"[8].

4 El incidente ocurrió hacia el 24 de julio de 1899. Ver "Cuestión personal. Un acta", *El Globo* (27.Julio.1899), en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas,* edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 9-11.

5 La amputación se produjo el 10 de agosto de 1899. El suelto "De todas partes-Personales", *El Español* (11.Agosto.1899) informaba de que "En la Clínica de Santa Teresa, le ha sido amputado ayer al conocido actor y literato señor Valle-Inclán, el brazo izquierdo. Lamentamos sinceramente esta desgracia".

6 "Las [Navidades] de ahora se presentan como aquéllas, fieras, adustas, intratables. ¿Podría usted obrar un milagro igual al pasado? [...] Hacer que me pagasen de un solo golpe tres artículos que luego yo envié sucesivamente.

[...] Usted no sabe con qué terribles angustias voy viviendo. Pasan los años sin conseguir un solo día de tranquilidad. Hace muchos meses que no he podido escribir una sola cuartilla con reposo", escribe Valle en carta de hacia 1903. Ver José Luis García-Velasco, "Algunas páginas olvidadas y un epistolario", *Revista de Occidente,* 59 (Abril 1986), p. 27.

7 V. Sánchez Ocaña, "Valle-Inclán y Blasco Ibáñez", *Heraldo de Madrid* (10.Febrero.1928), en Ramón María del Valle-Inclán, *op. cit.,* p. 374.

8 "Una aclaración de Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid* (11.Febrero.1928), en Ramón María del Valle-Inclán op. cit., p. 377. La traducción se materializó en *Las chicas del amigo Lefevre,* de Paul Alexis, en 1902, para la imprenta de *El Pueblo,* diario republicano relacionado con Blasco Ibáñez.

La estimación definiría su relación literaria. Si Manuel Bueno fue el primer crítico en reseñar *Sonata de Otoño*[9], Valle le devolverá el gesto con una crítica de la obra *A ras de tierra*[10].

Sirva esta sinopsis de antecedentes para intentar precisar cuáles serían las razones por las que empezarían a colaborar en refundiciones teatrales. Y una de ellas no hay que descartar que fuese la económica. Así lo entendía el satírico *Gedeón:*

> Se refunde, se acopla, se adapta, se arregla o desarregla para que el respetable público goce de sus primores mediante la natural retribución... No cabe duda que el siglo XVII de las letras españolas es un siglo de oro[11].

La cuestión alcanzaba cierto realce, si contamos con que, por los tiempos de la adaptación teatral de *Fuente Ovejuna*, se formó una polémica sobre los derechos de autor[12]. La recién formada Sociedad de Autores pasó a administrar los derechos de los autores teatrales para librar el cerco de la usura editorial[13]. Este poder quiso extralimitarse para cobrar derechos de autor a los empresarios por representar obras de teatro clásico y moderno español, definidas como de "dominio público"[14], es decir, que la Sociedad de Autores quiso convertirse en "herederos de Lope". Esta actitud fue combatida en el teatro y en la prensa.

Tanto Bueno como Valle-Inclán eran administrados de la Sociedad de Autores[15]. Y el empresario teatral se veía obligado al pago de los derechos que

9 "Sonata de Otoño", *El Imparcial* (10.Marzo.1902). Ver Javier Serrano Alonso, "Valle-Inclán y sus críticos. La recepción de las *Sonatas"* en M. Aznar Soler y J. Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán,* Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Taller d'investigacions valleinclanianes, 1995, pp. 285-294.

10 *"A ras de tierra* (Cuentos por Manuel Bueno)", *El Imparcial* (9.Junio.1902), en Ramón María del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas,* ed. de Javier Serrano Alonso, Madrid, Itsmo, "Bella Bellatrix", 1987, pp. 209-212.

11 Terminando con esta coplilla: "Yo, Gedeón, me prometo / tomar un drama sencillo / de aquel tiempo, y en *efeto,* / dulcemente *refundillo.* / Hijo soy también de Apolo / que juega un albur sin gallo; / ¡no por el aplauso sólo / refundiré... ¡por *cobrallo!*", "Gedeón, moreno" (29.Octubre.1903).

12 Caramanchel, "Rectificación", *art. cit.,* se preguntaba por "qué razón cobran las obras refundidas, arregladas o traducidas derechos mayores a los marcados por la ley?".

13 En la "Sociedad de Autores. Tribuna Libre", *La Correspondencia de España* (5.Octubre.1903), Ceferino Palencia comentaba que "la mayor parte de esas refundiciones nacieron [...] para eludir el pago de los derechos que sin razón se exigían".

14 Caramanchel, "Cosas de teatros", *La Correspondencia de España* (17.Agosto.1903) opinaba que el "criterio del legislador, al declarar de dominio público las obras clásicas, fue que éstas se hicieran mucho, por la ventaja que en no pagarlas tenían los empresarios".

15 Valle-Inclán era el administrado nº 424 en la "Lista de los individuos que componen la Sociedad de Autores Españoles", *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* (Diciembre 1903), p. 4. El reclamo "Teatro Español [...] Nota de la redacción", *La Correspondencia de España* (27 Octubre 1903), decía que "Bueno y Valle-Inclán [...] no son mangoneadores de la Sociedad. Pertenecen a los 970 autores administrados que, por no tener ni voz ni voto, no son responsables de lo que sucede en la Sociedad de D. Sinesio [Delgado] y demás currinches, a quienes el público patea".

cobraban los autores por adaptaciones teatrales[16], pero eludía, así, esa extralimitación.

Sería Manuel Bueno quien evocaría que un "día me propuso [Valle-Inclán] que refundiéramos una obra de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna,* y con ese motivo nos dimos a frecuentar el saloncillo del Teatro Español"[17], donde le "ha presentado Manuel Bueno —a principios de 1903— a María Guerrero y a Fernando Díaz de Mendoza"[18], la compañía teatral más prestigiosa de España.

Fuente Ovejuna era una obra que, por conflictiva, dificultaba su presencia en los escenarios. Menéndez Pelayo, en un reclamo publicado el día de antes del estreno, decía no haber

> obra más democrática en el teatro castellano [...] Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles"[19].

No sería así, aunque el estreno coincidiese, inesperadamente, con un clima general de levantamiento popular, con graves desórdenes y huelgas en el campo andaluz (zona agrícola) y en Bilbao (zona industrial), donde se llegaría a declarar el estado de guerra[20]. Es más, según el diario republicano-progresista *El País,* en los entreactos del estreno, se hablaba de los sangrientos sucesos desarrollados en Bilbao,

---

16 "Lo del día. Sociedad de Autores", *La Correspondencia de España* (4.Octubre.1903) da parte de una carta de Vital Aza, Miguel Ramos Carrión, Ruperto Chapí, Sinesio Delgado, S. Álvarez Quintero, J. Valverde (hijo) y Carlos Arniches: "Las obras del dominio público que hoy se representan, con excepciones rarísimas, tienen sus refundidores que son sus propietarios actuales, y ellos, naturalmente, perciben los derechos de propiedad". El suelto "Sociedad de Autores. Los empresarios de Barcelona", *La Correspondencia de España* (24.Octubre.1903) afirmaba que "Díaz de Mendoza, Thuillier, Fuentes, se ven obligados a simular que han refundido algunas obras, como único medio de no pagar".

17 "Días de bohemia", *La Pluma* (Enero.1923), p. 44.

18 M. Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, Editora Nacional, 1943, pp. 110-111. Era punto de reunión donde concurrían "casi diariamente" Federico Balart —director artístico del Español—, José de Laserna —crítico de *El Imparcial*— o Ricardo J. Catarinéu —crítico de *La Correspondencia de España*—. No he encontrado en las observaciones de la prensa ningún dato sobre la asistencia de Valle al Saloncillo del Teatro Español.

19 "Fuente Ovejuna", *El Imparcial* (26.Octubre.1903), p. 1. Se trata en realidad de un extracto de las "observaciones preliminares" de su edición de las *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española, Tomo* X, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899, pp. CLIX-CLXVII.

20 Curiosamente, "Fuente Ovejuna" se titulaba un artículo sobre unos crímenes por los días de los incidentes de Bilbao, aparecido en *El Liberal* (6.Octubre.1903). Los hechos ocurrían en las postrimerías del gobierno conservador de Francisco Silvela, en "tiempo del predominio del caciquismo" (Marqués de Lozoya, *Historia de España,* Tomo 6º, Barcelona, Salvat, 1967, p. 325) y del avance republicano en las elecciones municipales del 8 de noviembre. Ver J. Tusell, *Siglo XX,* Madrid, Historia 16, 1990.

> de muertos y heridos reales y efectivos, de casas asaltadas de verdad, de burgueses explotadores apedreados en sus propios lujosos carruajes.
>
> Se hablaba de cuarenta mil obreros que luchaban por vivir, por cobrar jornales penosamente ganados e injustamente discutidos, que peleaban por el derecho de ser libres, de comprar sus alimentos donde bien les viniera (P., 1903).

Pero esta coincidencia no debe ser vista como una clara motivación de la refundición. Los motivos más previsibles parecen responder principalmente a su postura literaria —dar vida a un texto relegado al libro— y teatral, concretada en una reivindicación general del teatro clásico como modelo transferible a la escena moderna. Reivindicación general que se extendía a otros teatros y refundidores hacia 1903. Esta moda refundidora fue irónicamente comentada de nuevo por *Gedeón:*

> aplaudamos a Lope, aplaudamos a nuestros clásicos, aplaudamos a sus embajadores, y refundamos... ¡Refundamos, Fabio, que la vida es breve!...[21].

La reivindicación del teatro clásico español, dentro del contexto del Teatro Español, suponía la única vía de ofrecer un teatro de autoridad, modelo, como podría ser el de Shakespeare, ya que una de las cláusulas[22] del contrato imposibilitaba la representación de teatro extranjero, traducido o adaptado, muy apropiado a una compañía de garantías como la de María Guerrero[23].

Pudo responder también a una reivindicación del verso, contra su aversión en las tablas, "fomentada por los cómicos malos que no saben decirlos y por los autores chirles que no saben hacerlos"[24]. "La tradición del teatro Español es la forma poética"[25], últimamente abandonada, en favor de la prosa, condición ineludible si cualquier dramaturgo, por ejemplo, quería optar al premio de comedias de *El Liberal*[26].

21 *Art. cit.*

22 "La cláusula 12, la que prohibe todo reflejo extranjero en absoluto, es sencillamente ridícula, anticuada, inadmisible, reñida abiertamente con el cosmopolitismo del teatro moderno": Caramanchel, "Cosas de teatros. La cláusula 12. I", *La Correspondencia de España* (5.Agosto.1903). L, "De teatros. Hacia el retraimiento", *El Liberal* (4.Noviembre.1903), ironizaba sobre que 6 de los 7 principales teatros pusieran obras extranjeras, proponiendo crear la "SUCURSAL DE LA ASOCIACIÓN DE AUTORES FRANCESES. *Secretaire.- Sinesio Maigre".*

23 M. R. Blanco-Belmonte, "De teatros. Cuestión de nombres", *El Liberal* (27.Diciembre.1903), p. 2, daba cuenta del rumor de que "María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza se proponen adquirir el Teatro Lírico", para representar teatro extranjero.

24 "Los diálogos de Figarillo", *Los Estrenos* (27.Agosto.1903), pp. 2-3.

25 Caramanchel, "Cosas de teatros. Guerra al verso", *La Correspondencia de España* (2.Agosto.1903).

26 Córcholis, "Memorias íntimas del teatro. Fernando Díaz de Mendoza", *Nuevo Mundo* (31.Diciembre.1903), repetía parte de las bases del concurso: "Habrá dos premios: uno de DOS MIL PESETAS, de don Fernando Díaz de Mendoza, como empresario del teatro Español y director de la Compañía dramática María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza, y otro de DOS MIL PESETAS de *El Liberal".*

Pero sin duda alguna, la razón primera de la recuperación del teatro clásico español respondía al concepto teatral y escénico que los dos escritores pudieran tener. El teatro clásico respondía a una concepción episódica del teatro, a la definición de "sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo"[27], tan reclamada por Valle-Inclán y aplicada, posteriormente, a su teatro y que había sido traicionada desde Moratín hasta los días de los que hablo. Don Ramón declarará que "el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios"[28]. La elección era la de un teatro de "mutaciones" o la de "mutilación de las obras, que no otra cosa son esas horribles refundiciones que condensan en tres actos sus varias escenas, y se pueden cortar tiradas de versos, pero no escenarios" a lo que añadirá Valle-Inclán que "las refundiciones de las obras clásicas, atendiendo a la unidad de acción y de lugar, suponen una verdadera mutilación. No es que yo sea enemigo de las refundiciones"[29]. No perdamos de vista estas palabras de 1929, pues pueden ser aplicadas, contradictoriamente, a la refundición de 1903, caracterizada más bien por la unidad de acción, pero no por una suficiente variedad de lugar.

En fin, la refundición de *Fuente Ovejuna* suponía la elección de un "drama de pasión"[30] en vez de una comedia de enredo, aunque, como veremos, la adaptación aligerase el doble sentido de la obra.

El proceso del estreno de la refundición, tras el anuncio de julio de 1903, se remonta a la gira que, tras la temporada de invierno en el Teatro Español, realizó su compañía por las provincias de España en el verano de 1903.

En agosto de 1903 y en espera de la posterior gira que la compañía iba a iniciar en Murcia, el diario *El Liberal,* de esta ciudad, informaba de que los

27 Carta de Valle-Inclán a Rivas Cherif del 12 de diciembre de 1922, en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán,* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 548.

28 "Don Ramón habla de teatro a sus contertulios", *Luz* (23.Noviembre.1933), en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madrid, Fundamentos, 1983, p. 263.

29 Ambas citas en Salvador Martínez Cuenca, "Lo que debe ser el teatro español", *El Imparcial* (8.Diciembre.1929), en Dru Dougherty, "Valle-Inclán ante el teatro clásico español: una entrevista olvidada", *Ínsula,* 476-477 (Julio-Agosto.1986), p. 18, quien incluye también —nota 5— una opinión similar de Díez-Canedo: "Los refundidores modernos no quieren hacer otra comedia, sino evitar mutaciones que dificultan la representación, para lo cual suprimen escenas, cambian de lugar acontecimientos y quebrantan, sobre todo, el ritmo de la acción dramática, despojándola del dinamismo del que es propio nuestro teatro", *El Sol* (13.Noviembre.1930), p. 8.

30 Caramanchel, "En la comedia. Inauguración y estreno", *La Correspondencia de España* (23. Octubre.1903), opinaba que nuestros "refundidores suelen mostrar preferencia por las comedias de intriga, y en esto, a mi juicio, se equivocan. El drama de pasión es eterno, porque las pasiones lo son, y siempre que, hábilmente refundidos, sean acertadamente representados [...] *Fuente Ovejuna* [...] estremecerán a todos los públicos".

> eminentes actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza se encuentran actualmente en París [...] desde donde seguirán a Londres y probablemente a Berlín [...] La compañía ha quedado ahora en Madrid ensayando *Fuente Ovejuna,* de Lope de Vega, y la nueva obra de Echegaray *La desequilibrada*. Estas dos obras serán estrenadas en Murcia[31].

Y de regreso del viaje, la compañía daría una serie de funciones[32]. En septiembre era conocido el repertorio que la compañía iba a representar en Murcia y, entre las obras, figuraba

> "*Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, refundida por D. Manuel Bueno y señor Valle-Inclán (Con el estreno en Madrid de esta obra, no representada aún ante ningún público, se inaugurará la temporada de invierno en el Teatro Español"[33].

Definitivamente —aunque la obra se diera por estrenada[34]—, el estreno no se produciría hasta la llegada a Madrid de la compañía, como inauguración de la temporada de invierno del Español, para la cual se agotaron las localidades.

Fuente Ovejuna, comedia en tres jornadas y en verso, refundida en cinco cuadros, anunciada para el 24, se estrenó el martes 27 de octubre de 1903, en el Teatro Español de Madrid, hacia las 20,45 horas, por la compañía Guerrero-Mendoza.

En el programa figuraban también *Por qué se ama,* de Jacinto Benavente[35] y el sainete *Pancho y Mendrugo,* de Ramón de la Cruz, como fin de fiesta.

La atención de la prensa al estreno fue importante, con la publicación de algún que otro reclamo, incluso, el día del estreno.

Entre la treintena de reseñas aparecidas en la prensa de la capital, caben destacar dos líneas generales de recensión: la primera, encaminada a resaltar mucho más encomiásticamente de lo que siempre se ha dicho, la labor refundi-

---

31 "Información teatral. La Guerrero y Mendoza" (26. Agosto.1903).

32 La minigira comenzó en Cartagena y continuó en Murcia (26.Setiembre-12.Octubre), Orihuela y Albacete.

33 "Teatro Romea. Lista y condiciones de abono", *El Liberal,* Murcia (10.Setiembre.1903). El suelto "Compañía Guerrero-Mendoza" (22.Setiembre.1903) anunciaba "que vendrán los críticos teatrales de los más importantes diarios madrileños, para presenciar el estreno del drama de Lope de Vega *Fuente Ovejuna*".

34 "Murcia, donde también ha estrenado [la compañía] [...] Fuente Ovejuna", en "El mes teatral", *Por Esos Mundos...* (Octubre.1903).

35 De él dirá Valle-Inclán que escribe "con un concepto de universalidad que le coloca en el propio rango de nuestros autores clásicos", en Dougherty, *art. cit.,* p. 18. A. Mestres, "Los Teatros", *El Correo Español* (28.Octubre.1903) definirá a los autores como el "más moderno de nuestros autores clásicos [Lope], y el más clásico de nuestros autores modernos [Benavente]".

dora de los dos escritores[36], basada en la idea de que una obra clásica debía ser adaptada al concepto teatral del momento; la segunda iba dirigida hacia la representación de la obra y, en concreto, hacia el decoro y propiedad, como si de algo inusual se tratase, con que la obra era llevada a la escena.

LA ADAPTACIÓN

Buena parte de las reseñas se ciñó al comentario de la adaptación realizada por Manuel Bueno y Valle-Inclán.

En primer lugar, debemos plantearnos de qué texto y edición partirían para realizar la refundición. Si la cronología fuese una razón, deberíamos suponer que el texto elegido fue editado y prologado por Menéndez Pelayo en 1899, edición que dividía únicamente en actos, frente a la anterior de Hartzenbusch de 1857, que dividía en actos y escenas. La continua referencia al filólogo en las reseñas hace pensar en esta hipótesis[37].

La comedia, original en tres jornadas, fue articulada en cinco cuadros, correspondiendo los tres primeros al primer acto, para otorgar un cuadro a cada acto restante, segundo y tercero.

La estructura de la refundición podía remitir, perfectamente, a *Don Álvaro o la fuerza del sino,* modelo ejemplar de esta construcción en cinco, extensible a los mejores ejemplos del teatro romántico (*El Trovador,* 5 jornadas; La conjuración de Venecia, 5 actos). Pero no hacía falta irse tan lejos. La pluma de Galdós había dado *Realidad* (1889), novela en cinco jornadas y, recientemente, el estreno de *Mariucha* (1903) en 5 actos; o el de *La noche de sábado* (1903) —novela escénica en cinco cuadros—, de Benavente. Estructura pentacular que luego Valle va a llevar a las "comedias bárbaras" *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos*, inicialmente y que puede remontarse, dentro del teatro coetáneo a Lope, a las principales obras de Shakespeare (*La fierecilla domada,* 5 actos).

36 "El pueblo de Fuente Ovejuna (Córdoba) ha felicitado a [...] Bueno y Valle-Inclán": "Balance teatral", *El Globo* (5.Noviembre.1903).

37 P., *art. cit.,* comenta que en "el Ateneo conseguía un triunfo el que lograba coger un tomo de Rivadeneyra [...] ¡que si quieres! un caballero tenía hacía ocho días acotada la obra". Alejandro Miquis (1903) se refería a la "edición monumental hecha por la Academia Española y bajo la dirección de Menéndez Pelayo", mientras que Gabaldón (1903) comentaba que Hartzenbusch reconstruía "con algún trabajo el original". Sólo después de concluir este ensayo, he hallado en el Ateneo de Madrid un ejemplar de la edición de Hartzenbusch, de 1873, con varias indicaciones para una supuesta adaptación de la obra. Entre otras, para el Acto 1°, una señal de comienzo (//) en la escena III, un "no" para las escenas VIII-IX y una señal (//) de continuación en la escena X; para el Acto 2°, un "no" para la escena XIV. Todas estas supresiones fueron efectuadas por Bueno y Valle-Inclán, pero otras indicadas por la prensa no aparecen en esta edición.

Bien es cierto que habría de hacer una matización. A mi modo de ver la medida "cuadro" suponía una medida intermedia entre acto o jornada (más amplia) y escena (más breve).

La estructura en cinco era un intento de no identificar los tres actos del teatro clásico con las tres unidades neoclásicas.

Sobre esta articulación en cinco, declararía Manuel Bueno:

> El maestro [Galdós] ha empezado por ensanchar el molde escénico, escribiendo obras en cinco actos, con lo cual, el público [...] recibe una sensación de realidad más honda y duradera que si asistiese al estreno de una comedia en tres actos, medida tradicional gastrificiosa que obliga al dramaturgo a significar la acción de su obra con visible daño de la verdad.
>
> ¿Qué proceso de almas, qué problema social, qué alarde de poesía cabe en tres actos? [...] *Alma y vida,* cinco actos, y *Mariucha,* cinco"[38].

Pero volvamos a la adaptación de la obra de Lope. Las tres jornadas originales fueron vertidas en cinco cuadros (cinco también fueron las decoraciones). El texto no fue impreso[39], es cierto. Pero sí hubo una mención en la edición inmediatamente posterior a esta refundición, la de 1909, cuya nota decía:

> Esta obra ha sido refundida y se ha presentado recientemente con éxito [...] Al publicarla en esta colección, hemos preferido reproducir el drama tal como lo escribió su autor y aparece en la colección de "Autores españoles" de Rivadeneira[40].

Sólo, entonces, por medio de las puntualizaciones de la prensa podemos hacer un intento suicida de reconstrucción de la refundición, la cual puede definirse por dos elementos principales: la eliminación completa de escenas de la obra original y, siguiendo el análisis de López Estrada[41], la preponderancia del primer argumento sobre el segundo, hasta llegar a una imperceptible presencia de éste en la refundición.

El objetivo de la refundición fue preservar la idea principal del drama ya que

> Los saltos y los cambios de lugar y de acción que a cada escena ocurren, la difusión del asunto, constituían hoy deficiencias de orden teatral que había que salvar y que se han salvado satisfactoriamente (Laserna, 1903)

38 "El año teatral", *El Nuevo Evangelio* (1.Enero.1904).

39 Así consta en el *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* (Enero 1904), p. 4.

40 Madrid, "La última Moda", 1909.

41 En su sexta edición de la obra, Madrid, Castalia, 1990, p. 17.

Uno de los reseñadores precisaba que "de los 16 cuadros de que consta el drama han suprimido 11. Y de los principales personajes, los reyes don Fernando y doña Isabel" (Perera, 1903)[42]. Debemos, claro, entender "cuadro" como cambio de escenario.

Efectivamente, el reparto de la obra eliminaba a los Reyes Católicos, a don Manrique y a Barrildo, mas añadía a una labriega, Gilda, ausente del original (Hay una "Gila" en la obra, II, 13).

Por medio de la prensa, podemos precisar las escenas presentes, las supresiones y alteraciones de la obra.

La primera jornada, enjugada en tres cuadros, pudo eliminar las dos escenas iniciales sobre la guerra civil en Ciudad Real. Están confirmadas la escena 6, que constituye la entrada del Comendador en Fuente Ovejuna y las escenas 12-13, enfrentamiento entre Frondoso y el Comendador. Supresiones efectuadas fueron las de la escena 9, entre dos Regidores. Por medio del reparto, podemos conjeturar que también fue suprimida la escena 8 en que únicamente aparecen los Reyes y don Manrique. Interesante es el traslado de la escena 13 —petición de mano de Laurencia— del acto segundo a este primer acto, seguramente como comienzo del cuadro 3º, intensificando el enfrentamiento final[43].

De la segunda jornada, en un cuadro, suprimieron casi el episodio de la persecución y captura de Jacinta —escenas 8 y 11[44]—, respetando sólo las escenas 10-11, en que el labriego Mengo es azotado por oponerse al rapto de Jacinta. También suprimieron la escena 14, huida del Comendador y el Maestre, de Ciudad Real, finalizando este acto con los desposorios de Laurencia y Frondoso y la irrupción del Comendador.

En cuanto a la jornada tercera, en un cuadro, el más censurado por la prensa, ésta confirma la arenga de Laurencia al pueblo, lucimiento de María Guerrero (escena 3), así como la supresión de las escenas 8-9, en que el criado del Comendador cuenta lo sucedido a los Reyes, personajes que invalidan la escena anterior al estar ausentes del reparto. Quedan implícitamente confirmadas las escenas 2 y 4, proceso de rebeldía y amotinamiento, así como las escenas 5-7, que representan el asalto al castillo y asesinato del Comendador a manos del pueblo. La escena 10, salida del pueblo del castillo, pero puesto a la representación por su falta de dramatismo, también es reseñada. La escena 14, la del tormento —clave en la

42 Es delicado saber si respondía a una actitud antimonárquica.

43 Zeda, "Veladas teatrales", *La Época* (28.Octubre.1903), criticaba esta alteración, ya que así la respuesta de Frondoso a la pregunta de Esteban "– ¿Hate agraviado ese loco de Fernán Gómez? – No poco" era incongruente, anterior a las escenas 12-13 (Acto I).

44 Fernán-Gómez entrega a Jacinta "al bagaje del ejército": "Los refundidores han suprimido esto", *Ibid.*

significación de *Fuente Ovejuna*—, fue, de las incluidas, la de peor acogida, ya que la obra perdía en intensidad, pues el tormento practicado al pueblo quedaba reducido a unos cuantos tiras y aflojas sobre el gracioso. Para terminar, toda la secuencia del encuentro pueblo-Reyes Católicos quedó anulada y sustituida por la figura del Maestre de Calatrava, el cual sancionaba la venganza de la villa cordobesa. La refundición pudo configurarse de este modo[45]:

Primer acto (Cuadros 1°-3°): I, (1-2), 3-7, II, 13 y I, 10-13.
Segundo acto (Cuadro 4°): II, 2-5, 9-10, 12 y 15-16.
Tercer acto (Cuadro 5°): III, (1), 2-7, 10, (11), 12-14, 16, (20) y 21.

En la reposición de reyes de 1904, incluyeron el pasaje del rapto de Jacinta —II, 8 y 11— así como la escena íntegra del tormento —III, 14—. Además, la muerte del Comendador ocurría ahora en escena. Incluyeron, además, fragmentos del *El mejor mozo de España* y de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*[46], de Lope. Todas estas correcciones se hicieron al amparo de la crítica, aportando a la obra una mayor intensidad y crudeza. Para este cambio se aportó una nueva decoración del interior del castillo del Comendador, donde se desenlazaba el drama[47]. Recordemos que en la refundición primera, la escena de la venganza era casi elidida, pues el Comendador moría como "un simple mortal, entre cajas" y el público, que esperaba algo

> de lo que ocurría en *La escalinata* de un trono [de Echegaray][...] se entera de que han matado a un tirano en el fondo derecha (P., 1903).

El final se precipitaba de modo brusco, era anticlimático, frío[48]. Pero ahora, se recobraba la nota trágica, sin toque melodramático.

> El alcalde es sometido entre bastidores al tormento, y el público oye aterrorizado las angustiadas voces[49].

La refundición de comedias del teatro clásico se veía justificada y sancionada por la prensa, pues si no "serían inaguantables para representadas, con sus diez

45 Sigo la división en escenas, realizada por López Estrada. Sólo Hartzenbusch dividió en escenas al editar la obra en el tomo III de las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio,* Madrid, Rivadeneyra, 1857, pp. 633-650 (Tomo XLI de la BAE).

46 Sobre esta última trabaron y ampliaron el tercer acto, X., "Los Teatros", *Heraldo de Madrid* (7.Enero.1904).

47 "Espectáculos. Español", *El Nacional* (3.Enero.1904).

48 Alfredo Murga, "Mariucha. Consideraciones de un lector", *El Liberal,* Murcia (10.Agosto.1903) opinaba que es teatral, "según la idea preestablecida, la violencia en la acción, el período oratorio en el diálogo. Las situaciones plácidas, la frase cortada y sobria, suelen no ser del gusto de la mayoría. Con harta frecuencia, cuando se oye decir a la salida de un teatro: "¡Es lástima que la obra acabe tan fríamente!", hay que pensar: "Por lo visto el autor ha acertado también en la última escena".

49 "Teatro Español. Fuente Ovejuna", *El Liberal* (7.Enero.1904).

y nueve mutaciones y con su absoluta falta de unidad de acción y de justificación teatral moderna"[50].

Es decir, la modernidad teatral consistía en una esencialidad de la acción —su unidad— y una reducción de su mutabilidad y cambio,

> encajándola de paso [la comedia] con los cánones modernos ha ganado en perfección, ha perdido, en cambio en intensidad dramática (Miquis, 1903).

Modernidad teatral efectuada desde una contemporización de la acción, influida parcialmente por las tendencias modernistas y simbolistas del teatro de fin de siglo, pero hacia una difícil ensoñación, en un drama de acción exterior y no interior[51]. La variedad de lugar sólo fue respetada en el primer acto, pero difícilmente representable, pues

> ganaría la parte de presentación haciendo las mutaciones directamente, sin necesidad de bajar el telón de boca, pues fatiga al público tanto corte en la acción (Siul, 1904).

Sobre la actitud refundidora de Bueno y Valle-Inclán, la reseña más dura y malintencionada fue, sin duda, la de Francisco Lombardía, en *Germinal,* para quien refundir

> es en cierta manera hacer crítica de la obra refundida. Ingrato género literario [...] [y] han puesto sus pecadoras manos dos escritores desautorizados completamente para refundir obras y principalmente clásicas [...] El primero [Bueno] ha abominado de las refundiciones [...] el segundo [Valle] dice a diario de los clásicos, pestes que le han acarreado más de un disgusto [...] ensoberbecido con sus triunfos, piensa que puede absarse hasta el Fénix de los Ingenios, habiendo negado en público a Cervantes hasta el sentido común.

La obra, además de las supresiones y alteraciones señaladas, se completó con versos de obras de Lope, no con versos de los refundidores. Maliciosamente, Lombardía comentaba

> ¿quién ha de soportar los parlamentos, de Valle, junto a los brillantísimos períodos del inmnortal Fénix? Risa me causan los admiradores del estilo del *manco,* y no de Lepanto. ¡Buen estilista nos de Dios!

Sobre la acogida, el mismo crítico comentaba que

50 Uno que fue amigo de Barrutia, "Revista política y de teatros", *Gente Vieja* (30.Enero.1904).

51 Ver J. Rubio Jiménez, "Modernismo y teatro de ensueño", *ALEC,* 14 (1989), pp. 199-222. J.-M. Lavaud, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914),* Barcelona, PPU, 1992, p. 185, afirma que "la perspectiva en que debe situarse [el primer teatro de Valle-Inclán][...] la da el teatro simbolista".

> Los aplausos de la noche inaugural dedicábanse a ellos [Guerrero y Mendoza] [...] al glorioso clásico, no a los despreocupados e inconscientes refundidores de *Fuente Ovejuna*.

abogando por presentar "las obras de los ingenios que han pasado a la historia, sin refundir, ni arreglar —léase estropear" (Lombardía, 1903).

Esta postura reaccionaría ante el crimen de la nueva actitud literaria —modernista—, tuvo otro ejemplo en la autoridad de Menéndez Pelayo —asistente al estreno—, postura historicista:

> El Español se inauguró brillantemente con Fuente Ovejuna, refundida o más bien capada de un modo inicuo por los modernistas Bueno y Valle-Inclán, que ni siquiera se enteraron del sentido político e histórico de la obra, suprimiendo lo más esencial de ella.
>
> En fin un sacrilegio que presencié con indignación. Pero a fuerza de tener el drama lo que tiene dentro y de lo bien representado que fue, interesó al público a pesar de tan bárbaras profanaciones. Lejos de cobrar derechos por tales refundiciones se debía imponer una multa de gran cuantía a quien las hiciese[52].

Alejandro Miquis entendía que los refundidores habían realizado "un trabajo de sierra" (Miquis, 1903) y Laserna que era "esta condensación en cierto modo esquemática" (Laserna, Octubre.1903)[53], aunque eso era "refundir una obra y no los buñuelos que otros nos han presentado" (El de la Cuarta, 1903). Y en referencia a los cantos de la obra, se ironizaba al decir que "será la letra de Bueno y la música de Valle-Inclán" (Siul, 1904).

MONTAJE DE LA OBRA

El comentario sobre la dirección de escena y la escenografía fue punto obligado en las reseñas del estreno. Aunque ninguna aclara quién fuera el pintor escenógrafo de las cinco decoraciones que se emplearon, todo apunta hacia Luis Muriel, por el parecido genérico con otras decoraciones realizadas por él[54], sin des-

52 Carta del 2 de noviembre de 1903, en *Epistolario de don Enrique y don Marcelino Menéndez Pelayo,* prólogo, notas e índice de E. Sánchez Reyes, CSIC-Sociedad de Menéndez Pelayo, Santander, 1954, p. 72. Respondía a la pregunta de su hermano, del 30 de octubre de 1903: "¿Has visto representado el drama? Dicen que les sale bien", p. 71. Un Menéndez Pelayo a quien Valle había dedicado autógrafamente *Sonata de Otoño* en 1902. Ver *Dedicatorias autógrafas de Don Ramón del Valle-Inclán,* ed. de Joaquín del Valle-Inclán, Santiago de Compostela, Imp. Rivera, 1992, pp. 6-7.

53 Fernández Almagro, *op. cit.,* p. 110, observaba algo parecido.

54 Las del estreno de *El abuelo.* Ver Alejandro Miquis, "Galdós, dramaturgo. El abuelo y Realidad", *El Teatro* (Marzo.1904), p. 2.

cartar la posibilidad de que correspondiesen al taller escenográfico de Amalio Fernández[55]. Las decoraciones sobre papel pintado no pueden satisfacernos hoy, si bien deben ser entendidas como el procedimiento correcto y lógico de la representación de una obra en 1903. Decoraciones que no debieron ser muy del gusto de Valle-Inclán, cuando, años más tarde, declaraba "que una decoración lo primero que tiene que tener ez arquitectura"[56]. Y sobre su obra:

> Mis libros están llenos de campo: ese verde dulce, mimoso, húmedo campo gallego. Piense usted que este campo habría de estar representado en el teatro por unos telones pintarrajeados... No, no puede ser[57].

Como he anunciado, lugar común de la crítica iba a ser el decoro y la propiedad con que la obra fue puesta en escena, en la que la reproducción histórica y la imitación de la realidad eran dos referentes desde los que iban a ser juzgados decorados y vestuario.

La reproducción histórica se intentó plasmar por medio del espacio representado en las decoraciones —campo y plaza de Fuente Ovejuna— y del vestuario. La convencionalidad de las decoraciones, aparte de un encomio generalizado, fue atacada por varios de los reseñadores:

> "¡Lástima que las decoraciones [...] no respondieran al exquisito cuidado [...] Aquellos telones no responden [...] al conjunto" (Gabaldón, 1903).
>
> "feudal castillo —que anoche no era ni castillo, ni feudal [...] ¡Lástima que el palacio del Comendador no justificara el título del castillo ni se prestase a defensa alguna!
>
> Se comprende la facilidad con que fué tomado"(P., 1903)[58].

Más interesante resultó el vestuario, que, si bien respondía a cierta reproducción convencional y de época[59] en alguno de los trajes —como el del gracio-

55 Eduardo Calvo y Revilla, representante de Luciano Berriatúa, concesionario del Español, requiere (Expediente 14-162-50, Archivo de Villa) las decoraciones almacenadas para poder ser restauradas en el taller del pintor escenógrafo Amalio Fernández para la temporada 1903-4 (Escrito del 23 de junio de 1903).

56 C. de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español,* ed. al cuidado de Enrique de Rivas, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 268.

57 J.-M. Lavaud, "El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y *El Cántaro roto,* de Valle-Inclán", *Segismundo,* XI (1975), p. 251.

58 Monitor, "Los estrenos", *El Nacional* (28.Octubre.1903) lo achacaba a "tendencias modernistas que, si dan muy bonito efecto en el decorado de las habitaciones, no lo dan ni pueden darlo en la representación de la calle y del campo".

59 Francisco J. Abienzo —profesor de la Escuela de Pintura—, "La indumentaria en el teatro", *Para Todos* (9.Diciembre.1902), pp. 10-11, opina que el escenógrafo "reproduce con la imaginación los cuadros plásticos que habrán de presentarse en sus escenas.

Es, por tanto, de imprescindible necesidad atender a la verdad histórica, estudiar la época".

so—, presentaba una llamativa estilización mediante motivos geométricos en los vestidos femeninos, que permite definir al coro femenino de entre la comparsería y que quizás matizara la crítica que luego haría don Ramón sobre el concepto escénico de la compañía Guerrero-Mendoza:

> ¿Cómo vistió el personaje [la niña boba] la Guerrero? Yéndose al Museo del Prado y haciendo copiar exactamente el traje de Corte de la Infanta Margarita por Velázquez [...] Pues, señores, es lo mismo que si dentro de trescientos años, hay un director de escena que quiere poner *La Verbena de la Paloma* y se dice: Hay que hacerlo bien. Busquemos documentos auténticos. Aquí tenemos ya el *Blanco y Negro,* el mejor semanario ilustrado de aquella época. Es del año 1901. Lo mismo da, diez años arriba o abajo; para el caso es igual. Ya está. Ya tenemos los trajes[60].

Recordemos lo que diría Díaz de Mendoza acerca del objeto artístico del viaje europeo antes mencionado:

> Aparte de lo que nos seduce el asistir al trabajo escénico de los grandes artistas, nos lleva al Extranjero el propósito de estudiar procedimientos de decorado, *mise en scene* o indumentaria. Los teatros ingleses son en ese orden teatros modelos"[61].

Este ansia de reproducción exacta de la vida misma alcanzó su caso más exasperante en la escenificación de *La desequilibrada* de Echegaray[62].

La imitación de la realidad, ya fuese histórica o coetánea a ese año de 1903, dejaba su huella sobre todo en el concepto mimético del arte y del teatro, que llevaba, erróneamente creo, a la reproducción de la vida lo más fielmente posible. Establecería una posición que rechazaba la especificidad del arte que el modernismo reclamaba. Y su ejemplo mejor, en cuanto al estreno de la obra, lo encontramos en la comparsería. Cuando la obra estuvo anunciada para ser representada

60 Rivas Cherif, *op. cit.*, p. 314. El vestuario era confeccionado "por acreditadas sastrerías", según *La Ilustración Española y Americana* (30.Setiembre.1903).

61 "Información teatral. La Guerrero y Mendoza", *art. cit.*

62 "La empresa Guerrero-Mendoza, en su afán de llegar, en cuanto a la representación de las obras de refiere, a la más perfecta reproducción de la vida real, ha empleado un nuevo procedimiento en la construcción del decorado de esta obra, sustituyendo en la decoración del primero y segundo acto la tela o papel pintado por las maderas, telas y bronces que se emplean en los interiores más lujosos. Sobre este fondo de realidad, los muebles construidos por la casa Lissarrag, con arreglo a los últimos modelos ingleses, convierten el escenario en habitación lujosísima sin detalle alguno convencional", *El Liberal* (11.Diciembre.1903). El suelto "Teatro Arriaga", *El Liberal,* Bilbao (8.Agosto.1904), añadía que las "obras", así clásicas como modernas, serán puestas en escena con todo el lujo y propiedad con que siempre han sido representadas; siendo de exclusiva propiedad de la compañía el decorado, mobiliario y atrezzo, propio para cada obra". Y el suelto "Guerrero-Mendoza", *El Liberal,* Murcia (22.Setiembre.1903) añadía sobre el montaje de *Mensajero de paz,* de Eusebio Blasco: "Nos pareció que es imposible imitar más la realidad".

en Murcia, la compañía, a pesar de estar compuesta por 68 artistas, no renunciaba a demandar, con un anuncio en la prensa, la contratación de actores para la ampliación de las comparsas[63].

De qué se trataba en el caso de *Fuente Ovejuna;* se trataba de acumular actores, de conseguir que las comparsas o coro fuesen lo suficientemente amplios como para dar la sensación de que, más que una representación simbólica, todo el pueblo de Fuente Ovejuna se había trasladado para ocupar la escena del Teatro Español.

Esto no quita que la prensa elogiara unánimemente la dirección de escena efectuada por Fernando Díaz de Mendoza, cuya coreografía de las comparsas fue uno de los pilares del colectivismo y éxito parcial de la obra. En las fotografías puede observarse, mínimamente, este aspecto, con los actores representando en función de un punto central de escena, si bien ciertos gestos convencionales[64] invaliden esta señalada cualidad de la representación. A este particular el crítico Zeda resaltaba que cuando

> María o Fernando no están en escena [...] corrigen con un refinamiento [...] hasta el más pequeño desentono en la combinación de los colores de los trajes, la mayor o menor intensidad de luz, los matices más tenues de cada uno de los cuadros que ha de ofrecer la escena [...] de cuando en cuando déjase oir la voz autorizada de D. Federico Balart"[65].

Así como Alejandro Miquis reconocía que

> Fernando Díaz de Mendoza es, ante todo y sobre todo, un excelente director de escena [...] preocúpase ante todo y sobre todo de lograr buenos

63 El suelto "Gerrero-Mendoza", El Liberal, Murcia (18.Setiembre.1903), reseñaba que "ha llegado todo el personal de la misma, compuesto de 68 artistas". Para actuar en Bilbao, habían llegado "60 individuos del personal de la compañía y 40 bultos de equipaje": "El asunto de los teatros. Lo de Arriaga. Conflicto solucionado", *El Liberal,* Bilbao (12.Agosto.1904). El anuncio rezaba así: "TEATRO ROMEA. COMPARSAS, con sueldo, se necesitan para la próxima temporada de la "Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza". Para tratar las condiciones, en la contaduría de dicho teatro, todos los días de 10 a 12 de la mañana y de 3 a 6 de la tarde", *El Liberal,* Murcia (22.Setiembre.1903).

64 Antoine, en una conferencia en el Odeón de Buenos Aires, dirá: "Se necesitará evidentemente que los futuros intérpretes de los dramas de mañana sean hombres de carne y hueso, que hagan vivir a sus personajes, en vez de estatuas pomposas, de voz fingida [...] y gestos convencionales", en Caramanchel, "Cosas de teatros. Coquelin y Antoine", *La Correspondencia de España* (24.Setiembre.1903). Ramalhao Ortigao equipara a Díaz de Mendoza con Antoine en "Teatro Portugués-Augusto Rosa", *El Teatro* (Marzo.1905).

65 "Los Ensayos en El Español", *Nuevo Mundo* (24.Diciembre.1903). El reportaje "El Teatro por dentro. Un ensayo en el antiguo corral de la Pacheca", *Los Teatros* (13.Enero.1904), señalaba sobre Díaz de Mendoza que "los ensayos de las obras que pone en escena tienen un gran parecido con los de la Comedia Francesa [...] En estos ensayos no existe el barullo que en los demás teatros, y lo que es aún mejor para todos, no hay público".

> conjuntos, de presentar en escena cuadros de vida [...] y lo ha logrado [...] en *Fuente Ovejuna,* la mejor de sus creaciones en este sentido[66].

Fuente Ovejuna no era obra muy propicia para el lucimiento individual. Por eso en la "interpretación, como en el drama [...] 'todos a una'" (Laserna, Octubre, 1903). Aunque la función fue un éxito, María Guerrero no halló esa unanimidad de otras veces; a Mendoza se le reprochaba "algún gesto que repite demasiado torciendo la boca" (Miquis, 1903) y al actor Juste (Maestre) que recibiera "la noticia de la muerte del Comendador, como si se tratara del último de sus mesnaderos" (P., 1903). Pero, sobre todo, contribuía a atenuar el efecto dramático final

> la torpeza del actor encargado del papel de Mengo, el que tomó este papel equivocadamente por el lado cómico, pretendiendo hacer reír con sus gestos y contorsiones en la escena de los azotes y trocando así en grotesco el efecto trágico (Monitor, 1903).

ACOGIDA

Aún así, el balance teatral era positivo. Del estreno, al que asistió S.A. la infanta Isabel, se esperaba más, pero fue bien acogido por el público, compuesto esencialmente por la aristocracia madrileña, lo cual pudo ser motivo de *autocensura*[67] para los refundidores, en la primera versión. Un público compuesto por duquesas, marquesas, condesas, vizcondesas o baronesas[68], que copaba el abono de la temporada a "lunes, miércoles y viernes", recaudando la empresa más de 200.000 pesetas[69]. El público

> de las solemnidades teatrales; público peligrosísimo porque, para formar opinión, espera a que se la den hecha en el *foyer* y en los pasillos (Miss-Teriosa, 1903).

66 "Los estrenos. El abuelo", *Diario Universal* (16.Febrero.1904).

67 Dirá Valle-Inclán en 1915: "Si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista. ¡Habría que oir al *Fénix* cuando los empresarios le hablasen de las conveniencias de escribir manso y pacato para no asustar a las niñas del abono...! El autor dramático [...] hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público [...] corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida". La refundición fue quizás mansa y pacata, al menos en su primera versión (El Caballero Audaz, "Nuestras visitas. Don Ramón del Valle-Inclán", *La Esfera* [6.Marzo.1915]) en Dougherty, *op. cit.,* p. 72.

68 Kasabal, "Crónicas madrileñas", *Heraldo de Madrid* (29.Octubre.1903), cuenta que "las familias de la aristocracia histórica han considerado un deber suyo tener allí [en El Español] palco [...] parecido a lo que las familias del faubourg Saint-Germain, de París, hacen con la Comedia Francesa".

69 El suelto "De Teatros. El abono del Español", *La Correspondencia de España* (13.Octubre.1903) añadía: "A lunes ya no quedaban localidades. Para miércoles se disputan las pocas butacas que quedan, los rezagados. Y para viernes no tienen en la contaduría del teatro más que algún palco de los últimos pisos".

Este fenómeno produjo lo que llamaré la "tiranía del abono", a pesar de que la empresa teatral instaurara unos martes vespertinos (para las clases trabajadoras) y sábados populares (a mitad de precio), para los que la crítica vio muy oportuna la elección de *Fuente Ovejuna*[70].

Claro, que no dejaban de ser ciertas estrategias comerciales[71]. No podemos olvidar que Díaz de Mendoza era subarrendatario[72] del Teatro Español, por lo que "el arte de España" no tenía

> tanto que agradecerle como el teatro del Municipio. Merced a estas mismas combinaciones del abono —que por constituir un buen negocio hay que cuidar naturalmente [...] el público selecto del abono pide que sea el teatro espejo de su vida[73].

Valle-Inclán declararía que

> Díaz de Mendoza es un hombre sin carácter. Amoldó siempre sus gustos a los gustos del público[74].

Lo que importaba también era el criterio de selección de obras teatrales. Díaz de Mendoza era el único con poder de decisión. Así declararía que

> sólo me quedo con las obras que me parecen amoldarse al teatro, a las condiciones de mi compañía y a los gustos del público en el Español. Esta regla no tiene más que una excepción: el Sr. Echegaray [...] He tomado Fuente Ovejuna, porque la refundición de Bueno y Valle Inclán me gustó [...] Esta es una empresa libre[75].

70 En una conferencia de 1926, Valle-Inclán recordó, sobre la escena de "Los Galeotes" de *El Quijote,* que, al representarse en el teatro, "reían las clases elevadas y las clases burguesas [...] un día Díaz de Mendoza repartió las localidades entre el vulgo y la tropa, y entonces surgió el gesto de revelación". Ver Dru Dougherty, "Valle-Inclán ante la dictadura militar: el viaje a Asturias (1926)" en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte),* ed. de Clara Luisa Barbeito, Barcelona, PPU, 1988, p. 80.

71 Cristóbal de Castro, "Contra el trasnocheo. Los martes del Español", *La Correspondencia de España* (18.Noviembre.1903), concluía que "ya saben nuestras duquesas quién fue Lope, y nuestras tenderas acaudaladas qué es soneto, y nuestro pobre pueblo [...] la infamia sin nombre de tenerlo encerrado en el fanagal del género chico".

72 Así se reconocía en "El Sr. Díaz de Mendoza", *Diario Universal* (12.Enero.1904). "La Sociedad de Autores. Otra carta", *La Correspondencia de España* (14.Agosto.1903) decía que el "Sr. Berriatúa [concesionario del Español] percibe del Sr. Díaz de Mendoza un tanto por ciento de los ingresos del Teatro Español".

73 Edmundo Abel, "De arte dramático", *Alma Española* (30.Abril.1904).

74 Entrevista citada en Dougherty, *op. cit.*, p. 72.

75 Caramanchel, "Cosas de teatros. Habla Fernando Mendoza", *La Correspondencia de España* (9.Enero.1904).

Este autoritarismo empresarial le llevaría a Manuel Bueno a proponer la creación de comités de lectura[76].

En todo caso, la labor del citado director fue notoria, así como el epílogo teatral de la obra de Lope, pues fue con ella con la que la clase de declamación del Conservatorio Nacional realizó la práctica del curso, en una función dirigida por su profesor Díaz de Mendoza, en el Español, el 8 de febrero de 1904[77].

Además, el nombre de Valle-Inclán iba a figurar más allá de las refundiciones. Así le vemos asistir al homenaje ofrecido a Galdós por el éxito teatral de *El abuelo,* el 16 de marzo de 1904[78], en el café de Fornos de Madrid, así como formar parte de la comisión encargada de homenajear al autor canario[79].

La obra refundida se incorporó al repertorio que la compañía representaba en la gira provincial que realizó por España entre abril y octubre de 1904. La obra se representó, al menos, el 15, 16 y 17 de julio, en el Teatro Novedades de Barcelona y el 26 de agosto en el Teatro Arriaga de Bilbao[80].

76 Alejandro Miquis, "Crónica general", *El Teatro* (Octubre.1904).

77 La compañía hizo los papeles mudos de comparsa en esta función, como habían hecho los alumnos en el estreno. A los ensayos de la compañía asistían los alumnos del Conservatorio. Ver Zeda, "Los ensayos del Español", *Nuevo Mundo* (24.Diciembre.1903). Corcholis, *art. cit.*, elogiaba el "hacer actores, no aspirantes a meritorios" en las "clases que da diariamente". Pedro Pellicena, "Cómo se forma un actor", *Diario Universal* (21.Enero.1904) comenta que el "primer curso se ejercita en la lectura, y *El moro expósito,* del duque de Rivas, es el libro predilecto.

Los alumnos del segundo curso ensayan la comedia de Ventura de la Vega *El hombre de mundo,* y los de tercero interpretan la joya [...] de Moreto [...] *El desdén con el desdén*". José Zahonero, "Coquelin", *Los Teatros* (28.Noviembre.1903) opina que "el importante fundamento de la educación de los actores franceses es la lectura [...] Mendoza, en su Escuela práctica de declamación del Teatro Español, cuida [...] de este fundamental ejercicio" y Alejandro Miquis, "Escuela de declamación", *Diario Universal* (9.Febrero.1904), opina que "en París la enseñanza es más individual, y los alumnos aprenden [...] mejor a profundizar en la psicología de los personajes". El anhelo de Fernando Díaz de Mendoza, "Los actores", *Heraldo de Madrid* (1.Enero.1904), es "representar una obra como se representan en Francia".

78 "El banquete de Galdós", *España* (17.Marzo.1904).

79 "A Galdós", *El Imparcial* (17.Marzo.1904).

80 Así lo confirma Manuel Basas, *Vidas y milagros del teatro Arriaga 1890-1990,* Bilbao, Laida, 1990, p. 94: "La Guerrero escenificó lo mejor de su repertorio [...] Fuente Ovejuna (26-VIII). El repertorio estaba formado, entre otras obras, por *Fuente Ovejuna,* de Lope de Vega; *Reinar después de morir,* de Vélez de Guevara; *La desequilibrada,* de José Echegaray; *El abuelo* y *Mariucha,* de Benito Pérez Galdós; *Caridad* y *Las alas,* de Miguel Echegaray; *La noche del sábado, El dragón de fuego* y *Por qué se ama,* de Jacinto Benavente; *La zagala* y *Los meritorios* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; *Aire de fuera, María Victoria, La estirpe de Júpiter* y *Porque sí,* de Manuel Linares Rivas y *La Montálvez,* de José María Quintanilla.

EPÍLOGO

Fuente Ovejuna, que sepamos, sufrió un apartamiento de la escena hasta los nuevos aires republicanos. Así, en los años treinta, van a ser varios los proyectos de montaje de la obra.

En 1932, el 30 de enero, Enrique López Alarcón adapta la obra, de nuevo para el Español, en cuatro actos. Si bien la estructura de la adaptación es distinta a la de 1903, he podido consultar el ejemplar de esta adaptación y hay una acotación[81] inicial que podría ser relacionada con algunas de las decoraciones empleadas en la refundición de 1903. Las supresiones son parecidas (por ejemplo, los Reyes fueron también sustituidos).

Además, y esto es lo más extraño, la Cuenta del estreno que acompaña al libreto, dirigida al Jefe Superior de la Policía Gubernativa, dice así:

> Iltmo. Señor.
>
> Tengo el honor de poner en conocimiento de V.I. que la pasada noche tuvo lugar en el Teatro Español, el estreno de la comedia titulada "Fuente Ovejuna" refundición de la obra de Lope, adaptada por Manuel Bueno y Valle Inclán; cuya obra no ataca a la moral ni a los poderes constituidos siendo del agrado del público.
>
> Dios guarde a V.I. muchos años.
> Madrid 31 de Enero de 1932
> El Comisario, Jefe
> Leovigildo Delnido [lectura dudosa][82]

El asombro es manifiesto, pues tal información no puede ser corroborada por medio de la prensa. Sólo podemos conjeturar que la obra refundida por Bueno y Valle sirviese como modelo o "vulgata" para las subsiguientes adaptaciones.

Para finalizar, recordaré las adaptaciones de García Lorca en 1933 y de Rivas Cherif[83] en 1935; el montaje de "El búho"[84] en 1935, dirigido por Max Aub[85], y los

81 Parte de la acotación reza así: "La entrada al bosque está abierta entre dos árboles centenarios de grueso tronco y frondosa copa [...] un porche salidizo con soportal", pp. 3-4 del libreto (Legajo 7338, Caja 5802). Se halla en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

82 Lleva sello de la "Dirección General de Seguridad. Registro-Entrada. 31 ENE 1932. Núm 7916" y membrete de la "Comisaría de Vigilancia del Distrito del Congreso. Núm. 1387 - Espectáculos".

83 J. M. Marín, en su 6ª edición de la obra, Madrid, Cátedra, 1985, p. 73, cita una edición, de *Fuente Ovejuna* y otras, de C. Rivas Xerif, México, Ateneo, 1961. Ignoro si se trata de su versión.

84 Ver Manuel Aznar Soler, "El búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939),* Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992, pp. 415-427.

85 Max Aub, *La gallina ciega. Diario Español,* edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1995, pp. 152-153.

proyectos de ópera, de Arturo Cuyás de la Vega y Moreno Torroba[86], y de montaje, por el Teatro Proletario del Grupo "Nosotros", dirigido por César Falcón[87].

Sobre su adaptación dirá Lorca:

> "No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse [...] La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes, sería muy fácil, pero es un sacrilegio. Los cortes, en cambio, son mucho más difíciles [...] Cortar significa, en seguida, engarzar. La obra se representará, pues, aligerada, cortada, nunca refundida"[88].

Y hasta aquí la crónica de la aportación teatral de Valle-Inclán a ese año de explosión modernista que es 1903. Recordemos: *Corte de amor, Jardín Umbrío* y *Sonata de Estío*. Yo, por mi parte, hago caso a Federico y corto.

RESEÑAS DEL ESTRENO (27-OCTUBRE-1903)

"Apertura del Teatro Español", *Por Esos Mundos...,* Año IV, Núm. 106 (Noviembre 1903), pp. 466-470.

ARIMÓN, J[oaquín], "Teatro Español. Inauguración de la temporada. *Fuente Ovejuna.- Por qué se ama", El Liberal* (28.Octubre.1903), p. 4.

CARAMANCHEL (Ricardo J. Catarinéu), "Teatro Español. Función inaugural. Estreno de *Fuente Ovejuna", La Correspondencia de España,* Año LIV, Núm. 16.700 (28.Octubre.1903), [p. 3].

CISCO, Armando, "Teatro Español. Fuente Ovejuna. Inauguración", *Vida Galante,* Año VI, Núm. 261 (1903).

CORTÉS, Urbano, "Teatros. En el Español", *Diario de la Marina,* Año XXXV, Núm. 10.822 (28.Octubre.1903), [p. 3].

CUARTA, El de la, "De teatros. Inauguración del Español", *Unión Militar,* Año I, nº 51 (29.Octubre.1903) [p.3].

"Espectáculos. Verdades teatrales", *Arte y Sport,* Año I, Núm. 3 (30. Octubre.1903).

F., "Inauguración del Español", *Heraldo de Madrid,* Año XIV, Núm. 4.726 (28.Octubre.1903).

"Fuente Ovejuna", *El Teatro,* Núm. 38 (Noviembre 1903).

GABALDÓN, Luis, "Noches de estreno: en el Teatro Español", *ABC,* Año I, Núm. 65 (3.Noviembre.1903).

GUERRA, Ángel (J. Bethancourt), "Los teatros. Inauguración del Español. *Fuente Ovejuna", El Globo* (28.Octubre.1903), pp. 1-2.

86 *Sparta* (1.Octubre.1932).

87 *Sparta* (19.Noviembre.1932). La misma revista en "Mutis por el foro" (29.Abril.1933) rumoreaba con que en "una comida reciente se habló de Fuenteovejuna... Los dos refundidores estaban presentes".

88 Suzanne W. Byrd, *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca,* Madrid, Pliegos, 1984, pp. 14-15.

"Información teatral", *El Album Ibero-Americano,* Año XXI, Núm. 40 (30.Octubre.1903), p. 478.

LASERNA, José de, "Los teatros. Español", *El Imparcial,* Año XXXVI, Núm. 13.137 (28.Octubre.1903), p. 3.

"Crónica General", *El Teatro,* Núm. 38 (Noviembre 1903).

LOMBARDÍA, Francisco, "Crítica de críticos", *Germinal,* Año I, Núm. 13 (29.Octubre.1903), [p. 2].

"Los estrenos", *Nuevo Mundo* (5.Noviembre.1903).

MARIO, "De teatros. Español", *El Universo,* Año IV, Núm. 1066 (28.Octubre.1903), [p. 3].

MESTRES, A., "Los Teatros. Español. Inauguración de la temporada", *El Correo Español,* Año XVI, Núm. 4.458 (28.Octubre.1903), [p. 2].

MIQUIS, Alejandro (Anselmo González), "Novedades teatrales. En el Español. Inauguración de la temporada. *Fuente Ovejuna", Diario Universal,* Año I, Núm. 300 (28.Octubre.1903), pp. 1-2.

MISS-TERIOSA (Vicente Sanchís y Guillén), "Teatro Español. Inauguración de la temporada", *La Correspondencia Militar,* Año XXVII, Núm. 7.859 (28.Octubre.1903), [p. 3].

MONITOR [Emilio Daguerre], "Los estrenos. Español.- *Fuente Ovejuna - Por qué se ama", El Nacional,* Año X, Núm. 3.808 (28.Octubre.1903), [p. 2].

P., "Por los teatros. Español", *El País,* Año XVII, Núm. 5.929 (28.Octubre.1903), [p. 4].

PALOMERO, Antonio, "Teatro. Madrid", *La Lectura,* Año III, Tomo Tercero (1903), p. 515.

PERERA, Arturo, "Teatro Español", *El Correo,* Núm. 8.557 (28.Octubre.1903), [p. 2].

SOL, Fernán (Fernando Soldevilla), "Cosas de teatros. Español. Función Inaugural", *El Día,* Año XXIV, Núm. 8.147 (28.Octubre.1903), [p. 2].

"Teatros", *La Ilustración Española y Americana,* Año XLVII, Núm. XLI, (8. Noviembre.1903), p. 286.

ZEDA (Francisco Villegas), "Veladas teatrales. En El Español", *La Época,* Año LIV, Núm. 19.175 (28.Octubre,1903).

"La semana teatral. En el Español", *Nuevo Mundo* (5.Noviembre.1903).

Reseñas de la reposición *(6.Enero.1904)*

A[RIMÓN]., Joaquín, "Teatro Español. *Fuente Ovejuna", El Liberal* (7.Enero.1904).

"Cosas de teatros [...] Español", *El Día,* Año XXV, Núm. 8.207. (7.Enero.1904), [p. 2].

"De teatros. Madrid [...] *Fuente Ovejuna* en el Español", *El País* (7.Enero.1904), p. 3

"De teatros Madrid [...].*Fuente Ovejuna, El País* (8.Enero.1904), p. 3.

"Diversiones públicas", *La Época* (7.Enero.1904), [p. 3].

M[IQUIS]., A[lejandro]. (Anselmo González), "Novedades teatrales. En el Español. Fuente Ovejuna", *Diario Universal,* Núm. 370 (7.Enero.1904), p. 1

SIUL (Luis Ulloa), "Crónica teatrales", *El Nuevo Evangelio,* Año II, Núm. 38 (20.Enero.1904), [p. 3].

X., "Los teatros. Español", *Heraldo de Madrid* (7.Enero.1904).

Reseñas a la función del Conservatorio *(8.Febrero.1904)*

"Cosas de teatros. Español", *El Día,* Año XXV, Núm. 8.234 (9.Febrero.1904), [p. 1].

"Ejercicio escolar en el Español", *ABC,* Año II, Núm. 94 (17.Febrero.1904).

"El Español y el Conservatorio", *La Correspondencia de España,* Año LV, Núm. 16.804 (9.Febrero.1904), [p. 2].

"En el Español. Ejercicio escolar", *Heraldo de Madrid* (9.Febrero.1904).

JAQUESÁN, "Teatro Español", *Diario de la Marina,* Año XXXVI, Núm. 10.910 (9.Febrero.1904), [p. 2].

L., "Teatro Español. Los alumnos del Conservatorio. Predicar con el ejemplo", *El Liberal* (9.Febrero.1904).

MIQUIS, Alejandro (Anselmo González), "Escuela de declamación. Ejercicio escolar", *Diario Universal,* Núm. 403 (9.Febrero.1904), [p. 1].

MISS-TERIOSA (Vicente Sanchís y Guillén), "Teatro Español. Los alumnos del Conservatorio", *La Correspondencia Militar,* Año XXVIII, Núm. 7.946 (9.Febrero.1904), [p. 3].

M[ONITOR]. (Emilio Daguerre), "En el Español", *El Nacional,* Año XI, Núm. 3.900 (8.Febrero.1904), [p. 3].

PARÍS, Luis, "La Escuela de Declamación. En el Español", *España,* Año I, Núm. 20 (9.Febrero.1904), [p. 3].

"Por los teatros", *El País,* Año XVIII, Núm. 6.034 (9.Febrero.1904), p. 3.

"Teatro Español", *El Imparcial* (9.Febrero.1904), p. 2.

TOLADAS, "Teatros. Español" (1), *Unión Militar,* Año II, Núm. 139 (10.Febrero.1904), [p. 2].

ZEDA (Francisco Villegas), "En el Español. Los alumnos de Declamación", *La Época,* Año LVI, Núm. 19.277 (10.Febrero.1904), [p. 1].

"Crónica general", *El Teatro,* Núm. 41 (Febrero 1904), p. 3.

Reseñas de la representación en Barcelona *(15.Julio.1904)*

"Barcelona", *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias,* Barcelona, Núm. 198, (16.Julio.1904), pp. 8553-8554.

"Espectáculos [...] Barcelona", *La Ilustración Artística,* Barcelona, Año XXIII, Núm. 1.178 (25.Julio.1904), p. 498.

L., "Noches de estreno. *Fuente Ovejuna", El Liberal,* Barcelona, Año IV, Núm. 1.184 (16.Julio.1904), [p. 3].

"Teatro Novedades" en *Almanaque del Diario de Barcelona para el año de 1905,* Año XLVIII, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1905, p. 125.

Anuncio de la representación en Bilbao

El Liberal, Bilbao (26.Agosto.1904), [p. 3].



ALCALDE, Sr. Mendoza. REGIDOR, Sr. Urquijo. FERNÁN GÓMEZ, Sr. Palanca. ACTO PRIMERO. ENTRADA DEL COMENDADOR, FERNÁN GÓMEZ, EN FUENTE OVEJUNA". *El Teatro,* núm. 38 (Noviembre, 1903). Fotografía de Campúa.



ACTO II. ESCENA IV. *Vida Galante,* Año VI, Núm. 261 (1903). Fotografía de Edipo



ACTO TERCERO. ESCENA FINAL. LAURENCIA, Sra. Guerrero. MENGO, Sr. Díaz. EL ALCALDE, Sr. Mendoza. MAESTRE DE CALATRAVA, Sr. Yuste. *El Teatro,* Núm. 38 (Noviembre. 1903). Fotografía de Campúa.



ESCENA FINAL DE LA OBRA. *Vida Galante,* Año VI, Núm. 261 (1903). Fotografía de Edipo.

Fotografías (por orden alfabético de fotógrafos)

Estreno (27 de octubre de 1903: 4 fotografías)

Campúa, *El Teatro,* Núm. 38 (Noviembre 1903):

1. (Acto I).

2. (Acto III-Escena Final); reproducida en *Por Esos Mundos...,* Año IV, Núm. 106 (Noviembre 1903), p. 464 y en *Nuevo Mundo* (5.Noviembre.1903).

Edipo, *Vida Galante,* Año VI, Núm. 261 (1903):

3. (Acto II-Escena IV).

4. (Escena Final).

Función del 8 de Febrero de 1904: 1 fotografía.

Baglietfo, *ABC,* Año II, Núm. 94 (17.Febrero.1904):

1. (Escena última).

Ficha técnica

AUTOR: Lope de Vega

TÍTULO: *Fuente Ovejuna* (en cinco cuadros)
(junto a *Por qué se ama,* de Jacinto Benavente y *Pancho y Mendrugo,* de Ramón de la Cruz).

COMPAÑÍA: Guerrero-Mendoza

LUGAR: Teatro Español de Madrid

FECHA: Martes, 27 de Octubre de 1903 (20,45 h.). (12 representaciones)

REPOSICIÓN REVISADA: Miércoles, 6 de Enero de 1904 (16,30 h.). (2 representaciones)

DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

REFUNDIDORES: Ramón del Valle-Inclán y Manuel Bueno

ESCENÓGRAFO: ¿Luis Muriel?

REPARTO:

Fernán-Gómez, Comendador de Calatrava.....Francisco Palanca
Laurencia, zagala.....María Guerrero
Frondoso, zagal.....Mariano Díaz de Mendoza
Pascuala, labriega.....Amalia Sánchez
Ortuño.....José Soriano Viosca

mesnaderos del Comendador

Flores.....Fernando Vilallonga
Esteban, alcalde.....Fernando Díaz de Mendoza
Alonso, alcalde.....Ramón Guerrero
Juan Rojo, regidor.....Alfredo Cirera
Mengo, labriego.....Manuel Díaz

Regidor.....Francisco Urquijo[1]
Una aldeana.....Dolores Villar
Mujeruca.....Cecilia Coig
Gilda, labriega.....Concepción Villar
Mujeruca.....Josefa Segura
Jacinta, labriega.....Margarita Colorado
Cúmbranos, soldado.....Manrique Gil
Estudiante 1º.....Luis Agudín
Estudiante 2º.....Ramón Guerrero
Soldado 1º.....sr. N. N.
Soldado 2º.....Fernando Vilallonga
Maestre de Calatrava.....Ricardo Juste
Labradores, soldados, músicos, cantores, hombres y mujeres del pueblo.....Alumnos del Conservatorio

La acción en Sierra Morena, reinando los Reyes Católicos.

Clase de Declamación del Conservatorio Nacional

LUGAR: Teatro Español de Madrid

FECHA: Lunes, 8 de Febrero de 1904 (17,00 h.)

DIRECCIÓN: Fernando Díaz de Mendoza

REPARTO:
Laurencia.....Concepción Oria
Pascuala.....Cámara
Gilda.....Valdemoro
Jacinta.....García Herreros
Mujer primera.....Jiménez
Mujer segunda.....Pérez
Una aldeana.....Monforte
Esteban.....José Rivero
Fernán-Gómez.....Mesa
Frondoso.....Vargas
El Maestre.....Peralta
Mengo.....Gallar
Juan Rojo.....Pintado
Ortuño.....Muñoz
Flores.....Almendros
Un regidor.....Ortega

1 Corrijo el nombre del actor por una reseña y una fotografía del estreno, pues, en el reparto previo, el papel era desempeñado por el actor Manrique Gil ("Teatro Español", *El Liberal* (21 Octubre 1903), p. 2.

Cimbranos . . . . . Aguilar
Alonso . . . . . Alba
Comparsas:
María Guerrero
Margarita Colorado
Amalia Sánchez
Srta, Villar
Encarnación Bofill
Fernando Díaz de Mendoza
Francisco Palanca
Felipe Carsi
Manuel Díaz
Alfredo Cirera
José Soriano Viosca

LUGAR: Teatro Novedades de Barcelona
FECHA: 15 de Julio de 1904 (3 representaciones)

LUGAR: Teatro Arriaga de Bilbao
FECHA: 26 de Agosto de 1904 (1 representación).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA PRESENCIA DE LO SENSORIAL EN LAS ACOTACIONES DE *EL MARQUÉS DE BRADOMÍN*

Implicaciones dramáticas

Paula Carballeira

Hablar de la estética de Valle-Inclán en relación con el teatro es seguir un camino con múltiples tanteos dirigidos siempre a la investigación de las posibilidades expresivas del medio. En este sentido, la plasmación de sensaciones transmitidas en el contenido de las acotaciones cobra un significado diferente al de la mera transposición del género narrativo al teatral —en casos de estrecha ligazón como *El Marqués de Bradomín*— puesto que, de por sí, el cambio de código supone una variación en la actitud del autor hacia el texto, lo que, a su vez, implica una recepción diferente.

Mediante un análisis del empleo que Valle-Inclán realiza de los elementos sensoriales como recursos para conseguir un determinado ambiente dramático, la caracterización de personajes y una progresión en el desarrollo de la acción, podemos alcanzar una comprensión más amplia de la obra teatral que nos ocupa. *El Marqués de Bradomín,* a diferencia de *Cenizas* o *El yermo de las ánimas,* parte, en mi opinión, de una mayor toma de conciencia del autor sobre la concepción teatral en el enfoque del texto, a pesar de contrastes temporales entre el diálogo y las acotaciones, a veces en pasado remoto, con lo que la acción sería transmitida por un intermediario entre la acción dramática y el receptor equivalente al papel del narrador, cuya omnisciencia no es relevante en un sentido teatral:

> "La Dama solía buscar aquel paraje del jardín para llorar sus penas. Le placía aquel retiro donde mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador en torno a una fuente abandonada." (Jornada Primera)

A pesar de esto, la integración de recursos sensoriales en el discurrir de la obra adquiere una importancia que antes no poseía.

Cito a Valle-Inclán: "Hay dos sentidos estéticos de los que ya hablaba Platón: el sentido de la vista y el del oído"[1], afirmación que se amplía en otra declaración suya:

> "Yo gusto de hacer clara distinción entre dos sutiles caminos matemáticos por donde nos llegan las emociones. Todas las cosas bellas y mortales que nosotros creamos, son para los ojos o son para los oídos alternativamente."[2]

Centrando, pues, nuestra atención en estos sentidos "estéticos" dentro de las acotaciones de *El Marqués de Bradomín,* observamos que su incidencia dramática se bifurca en una dirección espacial y otra de caracterización de personajes, mientras que aspectos como el discurrir temporal o la incorporación de elementos expresivos tomados de otras artes plásticas aparecen todavía esbozados.

MARCO ESPACIO-TEMPORAL

El espacio escénico es claramente simbólico: "Un jardín y en el fondo un palacio: El Jardín y el palacio tienen esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y el amor." (Jornada Primera), y el propio diálogo teatral nos explica esta simbología en el momento en que el Marqués de Bradomín narra un sueño pasado de Concha: "El laberinto, según parece, era el pecado en que Concha estaba perdida, y el agua de la fuente eran todas las lágrimas que había de llorar en el purgatorio."(Jornada Segunda). Así pues, el espacio es un reflejo de la protagonista femenina.

Sobre las diferentes connotaciones del jardín y los elementos que lo integran baste mencionar, aparte de los estudios de Lili Litvak sobre el tema, la significación del agua en el caso que nos ocupa. Si la fuente en un jardín cercado remite a la constancia en la adversidad (según el *Diccionario de iconología y simbología* de Luis Morales y Marín[3]), los múltiples sonidos y movimientos que adopta evocan estados anímicos semejantes en los personajes: los cantos y risas del agua evocarán la esperanza y los murmullos, la intriga y el misterio.

Del mismo modo, las esculturas que representan personajes mitológicos inciden en determinadas constantes de la obra: la sensualidad en el caso de los tritones y las sirenas o el misterio representado por criaturas monstruosas como las quimeras o los grifantes.

---

1 DOUGHERTY, D.: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias.* Ed. Fundamentos, Madrid, 1983, pág 265.

2 DÍAZ-PLAJA, G.: *Las estéticas de Valle-Inclán,* Gredos, Madrid,1972. pág 159.

3 MORALES Y MARÍN, L.: *Diccionario de iconología y simbología,* Taurus, Madrid, 1984.

Y un espacio en segundo plano, el del pazo, revestido de cierta solemnidad, en el que aspectos como la nobleza o el pasado glorioso encuentran su entorno ideal.

Dentro de este marco se inscribe una acción dramática en la que predomina el estatismo, por lo que las sugerencias sensitivas cobran mayor relevancia para la progresión de la obra, apoyando y modificando el diálogo, es decir, la expresión libre de los personajes.

El ambiente arcaico, de ensalzamiento a todo lo antiguo, conforma, en íntima conexión con las referencias escénicas, una estructura espacio-temporal determinada. La presencia del musgo, de los cipreses y los castaños —árboles longevos —, de los "mirtos centenarios", de las "fuentes abandonadas", causan una impresión de melancolía, de evocación, mediante el contraste entre presente y pasado acorde con la trama.

Paralelamente, el mundo rural gallego, sublimado e idealizado, ofrece un contrapunto repleto de sugerencias en torno al mito, la leyenda o la superstición. Así, Florisel es el amaestrador de mirlos de la tradición céltica, cuya música "alegre y campesina" propicia la calma y armonía de la naturaleza. Muestra de ello es que cuando escuchamos "lejano" el canto de los mirlos y la flauta del muchacho, cambia el tono de la escena que se va a representar a continuación: tras oirse lejano el canto de los mirlos se introduce la llegada del Marqués de Bradomín por la premonición de Concha sobre la carta que Madre Cruces trae para ella.

La mención del tábano en la misma jornada también es un ejemplo de esa presencia de la superstición, interpretada para el espectador por Madre Cruces según el color del insecto. La acotación que abre la Jornada Tercera, en la que "dos palomas se arrullan posadas en la piedra de armas", equivalente quizás a los enamorados sobre el peso de la tradición, se complementa con los vencejos que "trazan en el cielo signos de quimera".

Volveremos sobre la significación de los animales al hablar de la caracterización de personajes, pero no podemos dejar al margen su integración en el ambiente rural al que nos referimos, como es fácil constatar en las apariciones del Abad, siempre acompañado por sus galgos.

Aunque el transcurso temporal de la acción es indeterminado, la iluminación juega un importante papel en la configuración de espacios. Cada jornada comienza con una mención a la luz solar, nunca en su plenitud. El "sol otoñal y matinal" de la Jornada Primera, el "sol poniente" de la segunda y la "tarde otoñal" de la tercera se unen al silencio del jardín para crear un entorno recogido e íntimo, en consonancia con las acciones, más psicológicas que físicas. La escasez de luz propicia cierta atmósfera irreal en la que los personajes son sombras que luego

se integran en la escena, y los sonidos leves elaboran una red de percepciones encaminadas a enfatizar los pensamientos y actitudes de los personajes.

Por otra parte, la reiteración y acumulación de recursos acústicos conforman entornos dramáticos alrededor de los personajes, del tipo:

- Los suspiros y sollozos de la dama marcan el sufrimiento sentimental.

- El ladrido de los perros que anuncia la llegada del Abad causa un momento de agitación espiritual para la protagonista.

- Las campanadas y los rezos y murmullos de los mendigos crean un entorno ritual.

- La voz de Juan Manuel Montenegro prepara siempre una irrupción brusca, una ruptura.

- La RISA posee un matiz diabólico, relacionado con el ambiente de superstición y misterio, tal como se explicita en el diálogo de la Jornada Segunda:

"MARQUÉS DE BRADOMÍN: Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela!. Para mí, la mayor conquista de la humanidad es haber aprendido a sonreir.

...

DAMA: En el infierno debió haberse sonreído siempre. ¿No se dice sonrisa mefistofélica?.

MARQUÉS DE BRADOMÍN: El diablo ha sido siempre un ser superior."

En la Jornada Primera, ligada a los mendigos, la risa expresa burla, sarcasmo: "Un mendigo se rasca y ríe"/"El ciego presta atención a las voces y risas". En la Jornada Segunda se relaciona también con el mito o la leyenda: "Risas quiméricas de los tritones de las fuentes del jardín."

La RISA puede adquirir la función catárquica de liberadora de tensión dramática, como las risas de las niñas en la Jornada Tercera o cuando Doña Malvina "ríe con gritos de damisela" en la Primera.

- Los SILENCIOS crean clímax, tensión dramática. En la Jornada Primera, los silencios de la dama son evocaciones calladas del pasado, mientras que los de los mendigos indican un cambio de tema. El silencio como evocación muda del pasado aparece también en la Jornada Segunda, en la conversación entre Concha y el Marqués de Bradomín. En la Jornada Tercera, el silencio adquiere un matiz totalizador, es la inmovilidad, la permanencia en el pasado.

CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES

Los elementos simbólicos también adquieren funcionalidad en este campo. Así, la Dama siempre estará asociada a motivos vegetales dentro de su espacio, el jardín, como las rosas o los mirtos, estrechamente conectados con una significación amorosa. El Marqués entra en escena sobre un potro y lleva "capote de cazador", "boina de terciopelo" y una "guedeja blanca" a la que ya se hiciera referencia en el diálogo teatral, con lo que se reviste de una aureola romántica que en la Jornada Segunda complementará con su afición a la lectura, expresa en la primera acotación: "El Marqués de Bradomín lee un libro". Del mismo modo, Juan Manuel Montenegro aparece sobre un caballo al galope, cuya simbología explicaremos a continuación, y en la Jornada Segunda se menciona un "montecristo" como rasgo fundamental de su indumentaria.

En relación con lo expuesto, la vinculación entre los personajes y un cierto tipo de animal acorde con su caracterización cobra cierta relevancia dentro de la obra. Hablábamos de Florisel como amaestrador de mirlos y entonces aclarábamos el ingrediente mítico que lo integraba en un entorno natural. Lo mismo sucede con Madre Cruces, intérprete de la superstición ligada al tábano, o con Doña Malvina, que da de comer a las palomas y lleva una en cada hombro, reflejo de sencillez e inocencia. Precisamente serán los perros del Abad los que persigan a las palomas, también relacionadas con los enamorados, ejemplificando el acoso permanente de la moral religiosa. En la simbología del perro encontramos un papel de guardián y guía que nos permite identificarlo con los sacerdotes.

Otro caso digno de mención es el de los caballos, relacionados con el Marqués de Bradomín y con Juan Manuel Montenegro, los dos personajes masculinos en donde la aureola romántica está más marcada, aunque el primero tiende a la melancolía, a la abstracción, con movimientos más lentos y elegantes. A su llegada, el potro "piafa", mientras que el caballo del hidalgo "relincha noblemente y el viento mueve sus crines venerables", queda patente en este último ejemplo la fuerza del personaje, que explica sus actitudes bruscas, además del valor asociado al animal, hijo del misterio y de la noche. No resulta arriesgado hacer extensibles las cualidades simbólicas al jinete.

Un rasgo de caracterización inmediato, plenamente teatral, es la actitud que adoptan los personajes en sus entradas a escena. En la primera acotación de la obra ya aparece Florisel presentando el entorno legendario, natural. Madre Cruces avanza por los diferentes senderos del jardín con soltura debido a la noticia que trae, mientras su atuendo revela el papel que desempeña en el pazo: "El manteo, de paño sedal, que sólo lo luce en las fiestas, lo trae doblado con primor y puesto como una birreta sobre la cofia blanca". La Dama entra con el andar lento y sosegado que la caracteriza —marca de enfermedad, pero también de ingravi-

dez — recogiendo rosas. Los mendigos asoman, intimidados, bajo el arco con los cuatro escudos de la casa señorial, actitud que recordará Florisel en la Jornada Segunda, cuando entra con la montera en las manos ante la presencia de Juan Manuel Montenegro. Así se establece una jerarquía entre los personajes, apoyada por otra serie de recursos que focalizan la atención del espectador en un determinado personaje según su relevancia para el desarrollo de la trama:

1. La disposición escénica de los personajes en niveles de altura:

Jornada Primera

- Los mendigos se asoman, intervienen en el diálogo y luego se sientan. En ese momento pierden fuerza escéncia, se desfocalizan para no desviar la atención del espectador.

Cuando se incorporan al ver llegar a un personaje jerárquicamente superior, vuelven a tener presencia escénica.

- Mientras la dama lee sentada (y por tanto no interrelaciona con los demás personajes, es decir, se desfocaliza voluntariamente), aparece Adega La Inocente. El contraste entre ambas, una sentada y la otra de pie, se acentúa con los movimientos bruscos de la segunda y sus gestos de misterio: "En la mano trae un manojo de yerbas que esconde en el seno con vago gesto de hechicería."

- La entrada del Marqués de Bradomín a caballo distribuye la escena en tres niveles de altura: el del Marqués, el de las mujeres de la casa, de pie, y el de los mendigos, arrodillados.

- En el reparto de limosna, "Doña Malvina, desde lo alto de la escalinata, vigila el reparto de la limosna."

Jornada Segunda

- Juan Manuel entra de forma brusca. Establece un primer nivel, de pie. El Marqués de bradomín está sentado, leyendo, y Florisel acude a besar la mano del hidalgo.

- Cuando entra Concha, Juan Manuel Montenegro y el Marqués de Bradomín están sentados. Por tanto, se produce una focalización hacia el personaje femenino.

Jornada Tercera

- Se produce un importante cambio de nivel al final, cuando Concha, sola y desfallecida, "se sienta en el florido espaldar de rosales."

2. El contraste entre dinamismo/estatismo o, más amortiguado, entre movimientos pausados/movimientos bruscos (normalmente acrecentados con sonidos).

Jornada Primera

- Concha lee y Adega "levanta los brazos y los vuelve a dejar caer."

- Adega, Florisel y los mendigos adoptan movimientos trémulos ante personajes de jerarquía superior.

- Cuando se retiran de escena Concha y el Abad, la acotación describe que, mientras el religioso posee la palabra, Concha escucha con los ojos bajos y "remueve lentamente" las rosas que lleva en las manos.

- Los perros del Abad provocan un aumento de dinamismo en las escenas, plasmado en el diálogo por las continuas exclamaciones: "¡Aquí, Carabel!. ¡Aquí, Capitán."

- Al cruzar la escena algún personaje también se produce un cambio en la focalización por el contraste dinámico: "En este tiempo baja la escalinata y cruza por entre los mendigos el señor Abad de Brandeso."

3. El contraste cercanía/lejanía en cuanto al receptor del texto. El autor juega con la profundidad del espacio, sus múltiples direcciones y posibilidades que, sin embargo, se ven limitadas en una plasmación teatral por las dimensiones del escenario.

Jornada Primera

- Aparece Madre Cruces avanzando por la avenida de cipreses. Se produce una focalización en el personaje por su dinamismo.

- Concha se aleja lentamente y se sienta. En ese momento entra Adega, centra ella la atención.

- Concha retorna al pazo, seguida del Abad, por lo que la focalización se dirigirá a los mendigos y a la aparición del ciego.

4. El contraste entre luces/sombras, ya mencionado al hablar de iluminación. Por lo general, los personajes que portan una luz artificial centran la atención del espectador y producen un giro brusco en el tono y ritmo de las escenas.

Jornada Segunda

- Entrada de Florisel con una lámpara encendida. Introduce el ambiente de superstición: "Consideren que es malo tomar la luna" e interrumpe el diálogo amoroso entre Concha y el Marqués.

- Entrada del marinero a final de acto con una noticia inesperada.

Por último, podemos hablar de una trabazón interna de las acotaciones acorde con el desarrollo de la acción dramática, a la vez que elabora un sutil tejido de progresiones. Por ejemplo, la aparición de los mendigos en la Jornada Primera se sigue de este modo por las acotaciones:

1º Entran en actitud medrosa dos mendigas: La Quemada y Minguiña.

2º Aparece la hueste de mendigos. La acotación los individualiza para presentárselos al lector, el diálogo los presenta al espectador. Poseen un matiz de contrapunto coral, pero también un matiz ritual, puesto que ellos proporcionan un ritmo musical, de salmodia, a la escena.

3º Entra el ciego de Gondar, individualizado con respecto a los demás. Recordemos que está privado de uno de los sentidos primordiales para Valle-Inclán. Su caracterización será progresiva:

a) Asoma:

"En la puerta del jardín asoma un ciego sin lazarillo."

b) Actúa:

"Sacude las alforjas escuetas."
"pone una atención sagaz procurando reconocer las voces y las risas."
"tanteando con el bordón, busca sitio en el corro"

c) Se describe su indumentaria:

"arrastra luega capa y cubre su cabeza con parda y puntiaguda montera."

d) Se describen sus rasgos físicos generales:

"grave perfil monástico"
"boca rasurada y aldeana"

e) Se centra la atención en los ojos:

"ojos abiertos, inmóviles, semejantes a un dios primitivo, aldeano y jovial."

4º Los mendigos reciben la limosna en orden inverso a su entrada en escena: primero el ciego, luego el grupo de mendigos y, por último, Minguiña y La Queimada. Esto proporciona una estructura circular a la escena.

Otro ejemplo de esta progresión interna del texto teatral mediante las acotaciones, lo observamos en el diálogo entre Concha y el Marqués de Bradomín en la Jornada Segunda, que sigue los siguientes pasos:

1º La Dama le arroja rosas al Marqués. Es una acción simbólica que traslu-ce el tipo de relación entre los personajes.

2º La Dama alza su mano y toca la mano del Marqués. Primer contacto físico entre los personajes.

3º El Marqués le besa la mano a Concha.

4º El Marqués acaricia sensualmente a Concha, le retira el alfiler de oro y cae el pelo de ella.

5º Sus manos se estrechan en silencio.

6º Tras la interrupción de Juan Manuel Montenegro, que produce una pausa en la gradación, Concha besa al Marqués.

CONCLUSIÓN

Una vez comprobado que los referentes sensoriales presentes en las acotaciones enmarcan, completan y refuerzan la ación dramática, tanto en su plasmación escénica como en la configuración de personajes, resta añadir que El Marqués de Bradomín constituye todavía un esbozo de lo que en las Comedias Bárbaras adquirirá una importancia mucho mayor. Me refiero al juego de focalizaciones mediante contrastes dinámicos o lumínicos, el transcurrir del tiempo ficticio mediante los recursos acústicos,etc. Una tendencia a la condensación informativa en las acotaciones y a la exploración de nuevos recursos expresivos, hará que, en el futuro, Valle Inclán profundice en la integración de elementos tomados del cine o la pintura (aquí limitados a una alusión explícita a Tiziano en la Jornada Tercera), lo que le conducirá a una evolución estética que culminará con el esperpento.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

VALLE-INCLÁN, R.M.del: *El Marqués de Bradomín*. Ed. Círculo de Lectores. Prólogo y notas de M. Greenfield. Barcelona, 1991.

Secundaria

DOUGHERTY, D.: *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.

DOUGHERTY, D.: "De la tragedia al esperpento: el movimiento escénico en el teatro", en *Quimera, Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, pp. 161-167.

DÍAZ-PLAJA, G.: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1972.

GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *El arte dramático de Valle-Inclán*. Las Américas Publishing Company, New York, 1967.

HORMIGÓN, J.A. (ed.): *Quimera, Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

LAVAUD, J.M.: *El teatro en prosa de Valle Inclán (1899-1914),* PPU, 1992.

LITVAK, L.: *El sendero del tigre.* Ed. Taurus, Madrid, 1986.

LLORENS, E.: "Valle-Inclán y la pintura", en *Quimera, Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán,* pp. 103-107.

URRUTIA, J.: "Los espacios textuales en el teatro de Valle-Inclán", en *Quimera, Cántico, Busca y rebusca de Valle-Inclán,* pp. 77-82.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VIII. Valle-Inclán y Galicia

Xesús Alonso Montero
Dúas presencias galegas no primeiro Valle-Inclán: O banquete de Conxo e Manuel Murguía

Antón risco
A procura da Idade de Ouro (Galicia na obra de Valle-Inclán)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DÚAS PRESENCIAS GALEGAS NO PRIMEIRO VALLE-INCLÁN: O BANQUETE DE CONXO E MANUEL MURGUÍA

Xesús Alonso Montero
Universidade de Santiago de Compostela

Como lembrarán os congresistas, a miña intervención do día 28 de outubro de 1995, en Vilanova de Arousa, foi unha disertación oral, non unha conferencia lida. Meses despois (marzo de 1996) escribo aquela disertación na que, como lembrarán, tamén, os congresistas, puxen o acento nun artigo de Valle que se exhumaba por primeira vez. Nin daquela nin hoxe renego do título da miña intervención, pero, sen desvirtualo dun xeito esencial, era totalmente lexítimo que puxese —e poña— o acento en «Relembranzas literarias», non só un artigo de contidos, en certo modo, insospeitables, senón, «en certo modo», o primeiro texto de Valle-Inclán. Se é así —e creo, certamente, que é así—, poñe-lo acento no meu achado textual (un artigo de 1888), lonxe de ser desaxeitado, era o máis apropiado. Trátase dun texto que nos vai permitir falar do galeguismo, dun certo galeguismo, de Valle-Inclán, escritor, logo, tan pouco galeguista e tan deostado por algúns galeguistas[1].

1. REGRESEMOS A 1984 E 1893

O 4 de maio de 1984 publiquei no Suplemento cultural do *Faro de Vigo* un traballiño titulado «Un artigo descoñecido de Valle-Inclán» no que se reproducía por primeira vez o texto de Valle «Remembranzas literarias. El Banquete de Conjo (1855)» publicado en *La Unión Republicana,* de Pontevedra, o 16 de setembro de

1 Non foi Manuel Antonio o único en atacalo, pero el escribiu o máximo vituperio: «"maestro" d'a xuventude imbécil de Galicia [...] Gran Pontífice d'a Valdeireza...», *Máis alá,* 1922.

1893. Como eu non era valleinclanólogo, estrañoume, daquela, que o artigo de don Ramón non o coñecesen William L. Fichter (1952)[2] nin Eliane Lavaud (1980)[3].

No meu traballiño de 1984 tratei de indica-la orixinalidade deste texto de Valle dentro das súas páxinas periodísticas de tema galego. Nunha especie de postdata aclaraba eu: «O artigo que comentamos ["El Banquete de Conjo (1855)"] publícase na sección "Remembranzas literarias", que, no xornal *[La Unión Republicana],* suscita esta nota: "De un libro en preparación". Recordemos que Valle endexamais publicou volume ningún con este título nin con outro semellante».

Debo engadir, hoxe, que o artigo do noso autor (asinado «R. del Valle-Inclán») apareceu, no xornal pontevedrés, na «Plana literaria», que se estreaba nesa data (16-9-1893). Nesa «Plana literaria», que sae os sábados e que deixa de publicarse meses despois (10-2-1894), non volveu aparece-la sinatura do noso escritor. É lexítimo supoñer que o «libro en preparación» non é alleo ós artigos que enviara, desde 1890, a Andrés Martínez Salazar para un volume da súa Biblioteca Gallega, nunca publicado[4].

No artigo de 1893, o menos experto ten que reparar, en primeiro lugar, no título e, logo, nos textos que propoñemos, comentándoos, ós nosos lectores.

I. «El Banquete de Conjo (1855)». O Banquete da carballeira de Conxo (aforas de Santiago), celebrado o 2 de marzo de 1856 (non de 1855), é un episodio que, hai moito tempo, figura e funciona na «mítica» do galeguismo. Abondaría recordar que o I Congreso da Emigración Galega (Buenos Aires, 1956), idea e obra dos nosos exiliados e emigrantes, celebrouse para conmemora-lo acontecemento político-literario de 1856 e púxose, dalgún xeito, baixo a súa advocación. É certo que naquel orixinal xuntoiro do século pasado foron dous poetas galegos os que expresaron (a escolares, obreiros —artesáns— e patróns) os ideais democráticos e progresistas do momento, ideais nos que aínda non asomaban reivindicacións «rexionalistas» e lingüísticas. En efecto, Aurelio Aguirre e Eduardo Pondal[5] escribiron e leron en castelán os seus alegatos poéticos, como, décadas despois, non ignoraba Valle-Inclán, quen, curiosamente, «galeguiza» o xuntoiro de 1856. Eran tempos, exclama Valle, «en que aún había fe, en que tuvo principio nuestro renacimiento literario».

---

2 *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895,* México, El Colegio de México, 1952.

3 *Valle-Inclán. Du journal au roman (1885-1915),* París, Klincksieck, 1980. (Tampouco hai noticias na edición española: *La singladura narrativa de Valle-Inclán,* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.)

4 V. Paz-Andrade, Valentín, *La anunciación de Valle-Inclán,* Madrid, Akal, 1981, pp. 77-80.

5 Aguirre, que morrerá en 1858, só escribiu en castelán, agás un poema de circunstancias, e Pondal empezará a escribir en galego anos despois.

II. Valle, o «galeguista» Valle, deplora que aqueles tempos pasaran: «Pasaron ¡ay! llevándose consigo los más y los mejores de los que en él tomaron parte. Atrás quedan la cantora de *Follas novas;* el patriarca Añón; el quijotesco Aguirre; el soñador Vicetto; el romántico Camino; los precursores, en fin, como les ha llamado aquel que, entre todos, sintió mejor la idea regeneradora, aquel que, sin escribir en gallego, hizo por ella más que todos juntos».

Láiase Valle de que aquel tempo e aquel espírito rexenerador de Galicia estivese morto ou moi esmorecido. Quen parece identificarse con aquel galeguismo, deplora o pasamento das súas mellores voces: Rosalía de Castro (1837-1885), o «patriarca» Francisco Añón (1812-1878), o «quijotesco» Aurelio Aguirre (1833-1858), o «regionalista» Antolín Faraldo (1823-1853), o «soñador» Benito Vicetto (1824-1878) e o «romántico» Alberto Camino (1820-1861). Son os precursores do libro homónimo de Manuel Murguía (1885), un libro —cómpre recordalo— onde non están tódolos que son e onde, quizais, sobra algún dos que están. Dos citados por Valle figuran, como «precursores», no libro de Murguía, Rosalía, Aguirre, Faraldo e Vicetto, e non figuran Francisco Añón e Alberto Camino. Sabido é que o Valle posterior nunca fará referencia a Rosalía que implique gabanza ou estimación, e sábese dalgunha decididamente descalificadora[6], xuízos especialmente sorprendentes para todos aqueles que saiban que don Ramón sempre estimou e admirou a don Manuel Murguía, esposo de Rosalía de Castro e custodio do seu nome e da súa honra. Cómpre aclarar que nesta ladaíña de citas, a primeira é a de Rosalía, mencionada aquí como «la cantora de *Follas novas*». Non menciona o seu nome e emblematiza un libro galego seu.

Tampouco designa polo nome a Murguía, que será, neste texto, «aquel que, entre todos, sintió mejor la idea regeneradora, aquel que, sin escribir en gallego, hizo por ella más que todos juntos». Vinte anos despois, en 1913, Valle segue nesta actitude de devoción: «Enfermo y decaído hasta el punto de valerme de ajena mano para escribir estas líneas, envío mi saludo de admiración, de afecto y de respeto al patriarca de las Letras castellanas, al que siempre tuve por maestro, al primero y al mejor que, en la tradicional aridez de la prosa castiza, hizo cantar, para regalo de todos, las líricas alondras. Fue el primero en su hora. Era estelar la distancia que de los hombres y de las cosas de su tiempo le separaba y no podía ser comprendido»[7]. No texto de Valle, quizais un pouco esaxerado para a valoración que hoxe se fai da prosa de Murguía, a admiración é evidente, como é evidente —e parece moi intencionado— que Valle, ó referirse ó «patriarca de las Letras castellanas», oculta ou minimiza ó intelectual que ós seus 80 anos é, claramente, o patriarca, como en 1893, dos definidores e rexeneradores de Galicia. Na mesma ocasión -a

6 V. Carballo Calero, Ricardo, «Escolios valleinclanescos», en *Libros e autores galegos. Dos trovadores a Valle-Inclán,* La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1979, pp. 315-319.

7 *Boletín de la Real Academia Gallega,* La Coruña, 73, 1-6-1913, p. 34.

homenaxe ó egrexio octoxenario- Goran Bjorkman, desde Estocolmo, refírese «al ilustre veterano de las Letras gallegas». Son varios os telegramas que se pronuncian neste sentido, sobre todo o de Teófilo Braga[8]. Así pois, en 1913 Valle-Inclán estaba moi lonxe das consideracións que, sobre a causa galega, facía vinte anos antes, en 1893.

2. «RELEMBRANZAS LITERARIAS (1846-1855)», 1888

Pois ben, o artigo de 1893 é a versión amputada dun artigo de 1888 moito máis extenso: 210 liñas, grosso modo, na primeira edición, e 83 na segunda. Titúlase o de 1888 «Relembranzas literarias (1846-1855)», título no que figura unha data, 1846, na que cómpre reparar. O 26 de abril de 1846 foron fusilados parte dos protagonistas dun levantamento liberal que acaudillou en Galicia o coronel Miguel Solís. A este e a once dos seus oficiais chámaselles, na historiografía galega, os Mártires de Carral, pois foi nesta vila onde foron executados. En realidade, a execución tivo lugar nunha parroquia moi próxima, en Santo Estevo de Paleo, topónimo que consigna a prosa de Valle («la sangrienta hecatombe de San Esteban de Paleo»). Tamén o galeguismo acolleu na súa «mítica» o levantamento de Solís, e foron galeguistas —a Liga Galega da Coruña— os que promoveron o monumento, na vila de Carral, ós Mártires de 1846. O certo é que, como afirma X. R. Barreiro Fernández[9], neste levantamento progresista o rexionalismo non pasa de ser un dos moitos compoñentes, ben formulado, certamente, por Antolín Faraldo, a quen Valle menciona gabanciosamente.

No artigo de 1893 non hai ningunha referencia ó levantamento armado e ó subseguinte martirio. Xa aquí, Valle recoñece que, ó calaren as Armas, falaron as Letras e fixérono, segundo Valle, así: «...para levantar al pueblo del lecho de ceniza en que yacía, era preciso restañar con los labios la sangre que manaban sus heridas, y hablándole en la lengua que él hablaba, recordarle su pasado perdido, sus glorias muertas, su historia olvidada, cuanto, en fin, había sido, cuanto podía ser, si sabía hacerse más grande que sus infortunios». Foi neses anos, continúa Valle, cando Galicia estaba á espera dunha «lira que sonase profética como la voz del Señor sobre las tumbas al dar vida a los muertos». E esa lira, esa voz, engade o noso escritor, apareceu. Vai se-la voz de Rosalía, a quen, sen designala polo seu nome, presenta, engaiolado, desta fermosa maneira: «Y esa lira sonó: una mujer sin ventura que ya no es de los vivos la tañía. El espíritu íntimo de Galicia habíase ido

8 Id., pp. 33 e 31.

9 Estas son as súas palabras: «No 1846 agroma a primeira manifestcaión política do rexionalismo galego. Esto non significa que o Pronunciamento de 1846, tamén chamado Levantamento de Solís, fora sustancialmente rexionalista» («Pronunciamento do 1846 e rexionalismo galego», *Grial*, 50, 1975, p. 413).

a encarnar en su alma, bien que esto no se hizo sin que también le llevase consigo todo el largo cortejo de sus viejas penas. Ella, como el poeta bretón, podía decir a su pueblo "juntas lloro vuestras tristezas y las mías; todas llevan en sí la muerte"».

Morta Rosalía, aclara Valle-Inclán, van vir malos tempos «para a lírica» e para Galicia: «...fríos egoísmos... gentes que escarnecieron la obra de los poetas... nuevos Judas que vendían la patria, que negaban la lengua...».

Todo isto, tan sorprendente, non vai pasar ó artigo de 1893, que, de feito, céntrase no Banquete de Conxo. Tampouco reproducirá en 1893 os dous versos cataláns que, a modo de lema, encabezan o de 1888:

¡Ay Castella castellana
no t'hagués conegut may!

BALAGUER

Balaguer é Víctor Balaguer (Barcelona, 1824-Madrid, 1901), escritor catalán que nos seus inicios cortexou, ás veces, as musas anticastelanistas. Estas musas levárono a traducir ó catalán, en 1866, dous poemas de Rosalía moi afíns á súa preocupación, ámbolos dous de *Cantares gallegos* (1863): «Castellanos de Castilla» e «A gaita gallega». Foron, como expliquei hai 34 anos[10], os primeiros poemas de Rosalía de Castro que se traduciron: tres anos despois da súa publicación no volume *Esperansas y recorts. Poesias catalanas que forman la segona part del Trovador de Montserrat* (Barcelona, Establiment Tipográfich de Jaume Jesús, 1866)[11]. Os poemas de Rosalía, na versión catalana de Balaguer, tamén figuran, dous anos despois, en *El trovador de Montserrat. Poesías catalanas completas...* (La Bisbal, 1868)[12]. É neste volume onde se publica o poema «Los quatre pals de sanch» cuio estribillo («¡Ay Castella castellana/ no t'hagués conegut may!») reproduce Valle, rechamante, como lema do seu artigo.

¿Bebeu Valle-Inclán nesta fonte, consultou este libro nesta edición? É aquí, precisamente, onde Balaguer se defende, nunha extensa nota, das críticas suscitadas pola súa composición «Los quatre pals de sanch», sobre todo polo estribillo. Na súa defensa Balaguer aduce os versos de Rosalía que el traducira: «Si aixís parla de rencor y d'exclusivisme local lo Sr. Ferrer pèls dos versos de ma tornada, ¿qué diría del romans de la Sra. Dª. Rosalía de Castro publicat en los Cantares gallegos d'aquesta poetisa? En aquell romans se diu, entre altres coses, lo seguent, llastimantse de la trista sort dels gallegos:

10 «Rosalía en catalán», *La Noche,* Santiago, 29-1-1962.

11 Consultou *ad hoc* este volume o meu amigo e colega Basilio Losada.

12 Que é a edición que eu consultei para o meu artigo de 1962.

Castellanos de Castilla
tendes corazón d'aceiro
[...]

Calcom mès forta d'intenció y de pensament es aquesta poesia. Y, no obstant, tot ben mirat, jo en ella no trobo ni rencor ni exclusivisme local»[13].

Non é este o lugar axeitado para discutirmos con Balaguer (nin con Rosalía); si é para suxerir que quizais foi este volume de 1868 o consultado por Valle-Inclán anos despois. Nel, ademais de bater co poema cuio estribillo reproduce, como peritexto do seu artigo, bateu tamén cunha Rosalía afín nun tempo en que el era, claramente, un rosaliófilo («una mujer sin ventura» [na que encarnou o] «espírito íntimo de Galicia»).

3. MÁIS SOBRE «RELEMBRANZAS LITERARIAS (1846-1855)»

Sobre a data imos aporta-las maiores precisións. Publicouse en *El Eco de Galicia* (La Habana), no número 336, o 1 de decembro de 1888, onde aparece asinado por «Ramón del Valle de la Peña». Dirixía este importante semanario (1878-1901) o estradense Waldo Álvarez Insua (1858-1938), quen sempre acolleu na súa revista textos de Manuel Murguía ou noticias con el relacionadas[14]. Inédito, en 1888, o estudiante Ramón del Valle de la Peña, sospeito que foi Murguía, moi amigo do seu pai, quen o «recomendou» ó director de *El Eco de Galicia*.

Se nos atemos á *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*[15], hoxe por hoxe a menos incompleta e a máis rigorosa, antes de «Relembranzas...» (1-12-1888) o noso escritor só publicara (en *Café con gotas,* de Santiago) un poema (4-11-1888) e un conto (11-11-1888). Así pois, a aparición destes dous textos composteláns só precede en días á publicación do artigo «cubano», artigo —cómpre supoñer— que foi enviado á Habana varias semanas antes da súa inserción na revista. Que se publicase días despois dos textos santiagueses non invalida a circunstancia de que «Relembranzas...» fose escrito antes do 4 de novembro dese ano. Podiamos ir máis alá e sospeitar que o artigo cubano foi escrito antes que os composteláns. Se así fose, hoxe por hoxe «Relembranzas...» sería o primeiro texto valleinclanesco de que temos noticia. Con el, quizais, estreouse como escritor don Ramón del Valle-Inclán.

13 *El trovador de Montserrat...*, 1868, pp. 392-93.

14 V. Neira Vilas, Índice da revista *El Eco de Galicia,* A Habana (1878-1901), Ediciós do Castro, 1988. (Nalgunhas páxinas dá a impresión de que non consultou algúns números da revista.)

15 De Javier Serrano Alonso e Amparo de Juan Bolufer, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

Escritor sempre en castelán[16], escritor tantas veces incomprendido ou combatido polos galeguistas, inaugúrase en 1888 cun artigo ateigado de emoción galeguista. Son, ademais, páxinas cheas de devoción para figuras moi significativas na historia do galeguismo: Añón, Faraldo e, sobre todo, Rosalía e Murguía. Pero o Valle de 1888 non se compromete co galeguismo que poida existir nese momento; o que engaiola a Valle son as voces e os feitos de 1846, de 1856 e dalgúns anos despois. Engaiólao tanto que mesmo chega a facer afirmacións en favor da lingua galega que xa nunca formulará nin admitirá: «...para levantar al pueblo... y hablándole en la lengua que él hablaba [...] nuevos Judas que... negaban la lengua...». Pertencen estas formulacións a párrafos suprimidos na edición, tan amputada (autocensurada), de 1893. Tamén se suprimiron as liñas, non poucas, referidas ó Pronunciamento e martirio de 1846; e desaparece o peritexto que comentamos: os dous versos anticastelanistas de Víctor Balaguer. Cinco anos despois a súa adhesión ó galeguismo anterior era menor ou convíñalle manifestar que era menor. Pero, tanto no artigo de 1893 como no de 1888, o Valle fervoroso das voces rexeneradoras de hai anos estampa: «Los soldados cayeron...; con ellos bajó al sepulcro si no el deseo de nuestra rehabilitación, que fuera un crimen, la esperanza de conseguirla».

Convencido da grandeza e da inutilidade da loita galeguista, o ser humano Ramón María del Valle-Inclán, home de vocación, paixón e condición de escritor, decide realizarse nunha lingua que non é a de *Follas novas*, a dos cantos patrióticos de Añón e a dos versos elexíacos de Alberto Camino.

16 Lembremos, sen embargo, que escribiu en galego un poema, «Cantigas de vellas» (¿1910?). En galego están tamén as «coplas» dalgúns poemas de Aromas de leyenda (1913). As coplas —cantigas populares, máis ou menos retocadas— son os versos finais en lingua popular —jarchas— dunhas «moaxajas» en lingua culta, o castelán.

O TEXTO DAS DÚAS VERSIÓNS (1888, 1893) DO ARTIGO DE VALLE-INCLÁN (E UNHAS NOTAS)

Versión A (1-12-1888)

Belembranzas Literarias [1]

(1846–1853)

¡Ay Castella castellana
no t' hagués conegut may!

BALAGUER.

Lejano está ya el recuerdo de aquellos hermos días de gloria, que tal vez no volverán á amanecer iguales para Galicia, en que al calor del santo objeto de las cosas de la tierra nació nuestra literatura regional imbuida en el hidalgo pensamiento de la vida de la pequeña pátria que ya no lo será jamás. Los soldados de entonces cayeron envueltos entre las sombras de la eternidad, que para casi todos lo han sido al mismo tiempo del olvido; con ellos bajó también al sepúlcro, sinó el deseo de nuestra rehabilitación, que fuera un crimen, la esperanza de conseguirla. Al ferviente entusiasmo que animó aquel periodo y le hará vivir, como viven las memorias santas, y las memorias nobles, ha sucedido el mas grande él mas triste de los desencantos, la más indigna y más inesplicable de las apatias que pueden invadir el espiritu de una generación entera.

¡Entre los muertos y los vivos hay un mundo!

Respirábase en Galicia por aquellos ya lejanos dias, una de esas atmósferas revolucionarias que se forman y pasan como las tempestades, y en las cuales parece palpitar un mundo de espiritus invisibles que azotan con sus alas todas las frentes, despertando en ellas ideas y sentimientos olvidados ó dormidos, para muchos quizá, incomprensibles hasta entonces que como una revelación sentian en su sangre, aquello que no era nada, y lo era todo, porque habia de tener la rehabilitación de la pátria cuya antigua nacionalidad, nunca bien definida, volvia á ser recordada por algunos como una sombra que se levantaba en medio de romancescas memorias de *escottianas* locuras,

que despertaban la idea de un pasado oscurecido, de luchas de hermandades, de ruinas de castillos, de contiendas feudales, de villas libres y villas realengas, de algo asi como una melancólica *anyoranza* del siglo XV, pero del siglo XV de las leyendas y del romance de la Frouseira, que ha poetizado aquel grito «Galicia libre».

El movimiento estonces iniciado no fué exclusivamente literario. Las grandes ideas, y sobretodo las grandes causas, parece que reclaman siempre sangre y en Galicia no podia faltar; desmentiria las eternas tristezas de su historia. Mas una vez vencida y desechada la legión de los que manejaban el hierro, quedó solo la de los que combatian con la inteligencia; las armas fueron reemplazadas desde aquel dia por la lira de las tres cuerdas santas, *Patria, Fides, Amor*, lema tradicional de aquellos trovadores provenzales que con sus serventesios promovieran la guerra en defensa de la patria romana y que no enmudecieron ni aún después del desastre de Muret. ¡Ay! nosotros como ellos hemos sentido también en el alma la inmensa pesadumbre que trae consigo la derrota, y de ello es un ejemplo la sangrienta hecatombe de San Estéban de Paleo, que selló de modo tan doloroso aquella desgraciada cuanto gloriosa tentativa que Faraldo llamó *la gran obra* y que un solo combate bastó para lanzar en el mundo de los sueños que no se realizarán jamás. Un sol habia visto al ponerse como era aclamado un candidato inepto: el siguiente contempló también en su ocaso, que se tiñó con sangrientos resplandores, su humillación y su vencimiento. Aquel corto espacio habia sido suficiente para hundir en el mar de las navegaciones imposibles, lo que la vispera ya se creia realidad. Los huesos del Mariscal Pardo de Cela habrán saltado entonces entrechocándose en su sepulcro desconocido, como cuentan las crónicas que saltó sobre el tablado del cadalso su cabeza trunca que la leyenda ha rodeado de una aureola de gloria al envolverla en las sombras del mas poético de los misterio.

¡Epoca terrible y para siempre memorable! Negras sombras oscurecieran el cielo literario de Galicia en donde no mucho antes parecia alborear la luz de la victoria; y eran los nublos que se formaban cada vez más densos y de presagio más funestos, y la noche eterna, mayor el abatimiento, y cada hora que se sucedia la más triste, y el porvenir más sombrio, y las esperanzas más escasas, y los soldados, que andaban dispersos por los vientos contrarios de los irreparables infortunios, menos que las esperanzas, y sus acentos de inspirador sonaban como la citara del profeta en medio de las dudas y desalientos que mordian el alma de los guerreros de Israel, y todos todos, repetian la lamentación del trovador errante.

¡Ay pátria mia estimata!
¡Ay, qui t' ha vist y qu' t veu!

En medio de tantas tribulaciones como la aquejaban, de tantas tinieblas como la envolvian, aquellos pocos que luchaban aún, y hacian recordar el canto germano de los *últimos diez*, volvieran los ojos al pasado exclamando con el poeta de las *Eridanias*. «Dejadnos rasgar las sombras que amontonaron los siglos. Para despertar en las almas el heroismo y las nobles acciones hay que prestar homenaje y culto á los que han sido nobles.» Y así fué hecho. Aunque tarde, habíase llegado á comprender que para levantar al pueblo del lecho de ceniza en que yacia, era preciso restañar con los labios la sangre que manaban sus heridas, y hablándole en la lengua que él hablaba, recordarle su pasado perdido, sus glorias muertas, su historia olvidada, cuanto en fin había sido, cuanto podia ser, si sabia hacerse más grande que sus infortunios. Y entonces, sólo entonces, volveria á vivir el espiritu de raza, que para ser otra vez como la tradición céltica lo esperaba el eco de una lira que sonase profética como la voz del Señor sobre las tumbas al dar vida á los muertos. Y esa lira sonó; una mujer sin ventura que ya no es de los vivos la tañia. El espiritu intimo de Galicia habiase ido á encarnar en su alma, bien

que esto no se hizo sin que también le llevase consigo todo el largo cortejo de sus viejas penas. Ella como el poeta Bretón podia decir á su pueblo «juntas lloro vuestras tristezas y las mias; todas llevan en si la muerte.»

Pero los vientos de los frios egoismos se desataron furiosos, y hubo gentes que no solo despreciaron y escarnecieron la obra de los poetas, sino que renegaran de ella. Almas pobres de solemnidad, y estériles como la mala yerba; nuevos Judas que vendian la pátria, que negaban la lengua, que escupian en el fuego del hogar que era sagrado. Las sombras piadosas del olvido cayeron sobre sus nombres menguados, como la verguenza y el desprecio sobre su memoria miserable.

Bajo la sombra amiga de los viejos robles del monasterio abandonado, en cuyos bizantinos claustros parecen vagar aún las sombras enamoradas de Ruzuida y Almerico; llorosa la de la dama, sangrienta la del caballero, reuniose en dia ya lejano, y en fraternal banquete, aquella lucida hueste de artistas y poetas que á lo adelante habian de anunciar al pueblo la buena nueva de su resurrección y levantar del polvo la idea de la grande obra que volveria á hacerse carne y vivir, pero no como Faraldo la habia soñado para restaurar la independencia pasada. Ya no se perseguian fantasma, ni era la vuelta de otro Rey Arthur como el de la tradición bretona lo que esperaban todos; si aún se invocaba la sombra de Pardo de Cela, el legendario libertador de Galicia, no era ciertamente para vestir su armadura, y embrazar su escudo y empuñar su espada y levantar su enseña azul y blanca y acometer su temeraria empresa, sino para pedirle un hálito de aquel entusiasmo que animara su alma de héroe.

Entonces de aquella mesa inundada de hojas y de flores que traian á la memoria los banquetes atenienses, y sobre la cual juntaban su intrincado y frondoso ramaje los árboles del bosque que apenas daban paso á algunos ténues rayos de sol que hacian sobre el verde gayo del césped que cubria el suelo fantásticos dibujos de luz, de sombras y penumbras, ha-

bian vuelto á renacer como por misteriosa evocación, los pasados entusiasmos y las esperanzas muertas, mariposas de alas de oro y alas blancas que otra vez acariciaban todas aquellas frentes de inspirados circundándolas como una nube célica nevada y aurea. El ocaso de aquel dia memorable pareció prolongarse iluminando todo el horizonte con arreboles de gloria, y las brisas que al pasar estremecian con sus besos la rumorosa bóveda del follage, traian entre sus alas perfumes y armonias de vaguedades entrañables, como los que flotan en torno de las hadas blancas, mensajeras de la bienandanza, que van á sentarse en los hogares venturosos, y al pié de los caminos, coronadas de flores.

¡Tiempos aquellos en que aún habia fé, en que tuvo principio nuestro renacimiento literario! Pasaron, ¡ay! llevándose consigo los más y los mejores de los que en él tomàron parte. Atrás quedan la cantora de *Follas Novas*, el patriarca Añón, el quijotesco Aguirre, el regionalista Faraldo, el soñador Vicetto, el romántico Camino, una de las almas más sin ventura que hayan nunca existido; los precursores en fin como les ha llamado aquel que entre todos ha sentido mejor la idea regeneradora, aquel que sin escribir en gallego hizo por él más que todos juntos. También Cambouliu, uno de los que más trabajaron en favor de la lengua *d'oc* escribió en la *d' oil*. Las voces de los primeros apóstoles han de poder ser oidas en todos los ámbitos del mundo,

RAMÓN DEL VALLE DE LA PEÑA.

---

(1) Este articulo no es más que el comienzo de un trabajo de mayor extensión (N. de el A.)

Versión B (16-9-1893)

REMEMBRANZAS-LITERARIAS (1)

EL BANQUETE DE CONJO

(1855)

Lejano está ya el recuerdo de aquellos hermosos dias de gloria, que tal vez no volverán á amanecer iguales para Galicia, en que al calor del santo afecto de las cosas de la tierra, nació nuestra literatura regional, imbuida en el hidalgo pensamiento de la vida de la pequeña patria, que ya no lo será jamás. Los soldados de entonces cayeron envueltos en las sombras de la eternidad, que, para casi todos lo han sido al mismo tiempo del olvido: con ellos bajo también al sepúlcro, si no el deseo de nuestra rehabilitacion, que fuera un crimen, la esperanza de conseguirla. Al ferviente entusiasmo que animó aquel período, y le hará vivir, como viven las memorias nobles y las memorias santas, ha sucedido el más grande el más triste de los desencantos; la mas indigna y más inexplicable de las apatías, que pueden invadir el espíritu de una generacion entera,

¡Entre los vivos y los muertos hay un mundo!

Fué entonces, cuando bajo la sombra amiga de los viejos robles del monasterio abandonado —en cuyos claustros parecen vagar aún las sombras enamoradas de Ruzuida y Almerico, llorosa la de la dama, sangrienta la del caballero— reunióse en fraternal banquete, aquella lucida hueste de artistas y poetas, que, á lo adelante, habian de anunciar al

pueblo la buena nueva de su resurreccion, pero no como Faraldo la habia soñado, restaurando la independencia pasada. Ya no se perseguian fantasmas, ni era la vuelta de otro rey Arthur, como el de la tradicion bretona, lo que esperaban todos; si aún se invocaba la sombra de Parde de Cela, el legendario libertador de Galicia, no era, ciertamente para vestir su armadura y embrazar su escudo, y empuñar su espada, y levantar su enseña azul y blanca, y acometer su temeraria empresa, sino como un simbolo, que el romanticismo de los tiempos imponía.

Entorno de aquella mesa, inundada de flores y de mirtos, que traian á la memoria los banquetes atenienses, y sobre la cual juntaban su intrincado ramaje los árboles del bosque, que apenas daban paso á algún tenue rayo del sol,—pincel de luz que dibujaba sobre el verde gayo del cesped oscilantes encajes,—volvieron á renacer los pasados entusiasmos y las esperanzas muertas, mariposas de alas de oro y alas blancas, que otra vez acariciaban todas aquellas frentes de inspirados.

El ocaso de aquel día memorable, pareció prolongarse, iluminando el horizonte con resplandores de gloria. Las brisas que al pasar extremecían la rumorosa bóveda del follaje, traían entre sus alas, armonías y perfumes de vaguedades entrañables, como los que flotan en torno de las hadas blancas mensajeras de las bienandanzas, que se sientan al borde de los caminos, coronadas de flores.

¡Tiempos aquellos en que aun había fe, en que tuvo principio nuestro renacimiento literario! Pasaron ¡ay! llevándose consigo los más y los mejores de los que en él tomaron parte. Atrás quedan la cantora de *Follas Novas;* el patriarca Añon; el quijotesco Aguirre; el regionalista Faraldo; el soñador Vicetto; el romántico Camino; los «precursores», en fin, como les ha llamado aquel que entre todos, sintió mejor la idea regeneradora, aquel que sin escribir en gallego, hizo por ella más que todos juntos. También Camboulíu, uno de los que más trabajaron en favor de la lengua *d'oc,* escribió en la *d'oïl*.

¡Las voces de los primeros apóstoles, han de poder ser oidas en todos ámbitos del mundo!

R. DEL VALLE-INCLÁN.

(1) De un libro en preparacion.

NOTAS Ó TEXTO DAS DÚAS VERSIÓNS

I. O texto común

A, 6-25 = B, 4-28

A, 149-212 = B, 29-95

Por conseguinte, as liñas 26-148 da versión A omítense na B.

II. Variantes no texto común

A, 20-21	B, 20-21
las memorias santas, y las memorias nobles	las memorias nobles y las memorias santas

A, 149	B, 29
_____	Fue entonces cuando *

* Adición necesaria para «conectar» cun párrafo anterior.

A, 150-151	B, 31
bizantinos	_____ *

* A Valle debeulle parecer bizantino califica-los claustros de Conxo de "bizantinos".

A, 154	B, 35
en día ya lejano	_____

A, 157-159	B, 39
y levantar del polvo la idea de la grande obra que volve- ría a hacerse carne y vivir	_____

A, 160	B, 40
para restaurar	restaurando

A, 169-171 sino para pedirle un hálito de aquel entusiasmo que ani- mara su alma de héroe	B, 50-52 sino como un símbolo, que el romanticismo de los tiempos imponía
A, 172 Entonces	B, 53 Entorno
A, 175 frondoso	B, 56 _____
A, 176-177 algunos tenues rayos	B, 58 algún tenue rayo
A, 177-179 que hacían sobre el verde gayo del césped que cubría el suelo fantásticos dibu- jos de luz, de sombras y penumbras,	B, 58-60 -pincel de luz que di- bujaba sobre el verde gayo del césped osci- lantes encajes-
A, 179-181 habían vuelto a renacer como por misteriosa evocación	B, 61 volvieron a renacer
A, 185 [punto e seguido]	B, 66 [punto e á parte]
A, 187 arreboles	B, 68 resplandores
A, 188 , y las brisas	B, 68-69 Las brisas
A, 189 con sus besos	B, 69 _____

A, 193-195 que van a sentarse en los hogares venturosos, y al pié	B, 74-75 que se sientan al borde
A, 203-204 , una de las almas más sin ventura que hayan nunca existido	B, 85 _____
A, 208 él	B, 89 ella *

* Se, como parece, a modificación foi consciente (non un lapsus calami ou typographicus), pon o acento na «idea regeneradora» e non no «[idioma] gallego».

III. Unhas pingadas de Ecdótica: para unha edición «crítica» do texto de 1888

En A, 9 sorprende o substantivo do sintagma «santo objeto», sorpresa da que nos libera o substantivo de B, 7 («afecto»).

Estraña, en A, 172, «Entonces», que en B, 53 é «Entorno» [sic], correcto, sen dúbida, en canto ó sentido.

IV. Intertextualidade en Valle

En A, 161-169 lemos: «Ya no se perseguían fantasmas, ni era la vuelta de otro Rey Arthur como el de la tradición bretona lo que esperaban todos; si aún se invocaba la sombra de Pardo de Cela, el legendario libertador de Galicia, no era ciertamente para vestir su armadura, y embrazar su escudo y empuñar su espada y levantar su enseña azul y blanca y acometer su temeraria empresa...». Estas liñas aparecen reproducidas con toda fidelidade en B, 41-50, pero, entre 1888 e 1893 publica Valle un artigo que acolle o texto transcrito con estas lixeiras variacións: «Pocos son los que persiguen fantasmas, y menos aún los que esperan la vuelta de otro rey Arthur, como el de la tradición bretona; si aún se invoca la sombra del mariscal Pardo de Cela, el legendario libertador de Galicia, no es ciertamente para vestir su armadura y embrazar su escudo, y empuñar su espada, y levantar su enseña azul y blanca y acometer su temeraria empresa...».

Pertencen estas liñas á primeira das «Cartas galicianas (De Madrid a Monforte.- El último hidalgo de Tor)» que o noso autor publicou en *El Globo,* Madrid

(2-10-1891)[17]. É neste artigo onde se distancia do seu «galeguismo» de 1888 cun enunciado coma este: «A bien que el regionalismo aquí no puede salirse de la esfera literaria, siendo todo lo demás que se charlotea "imitaciones catalanas", o sueños de poetas». E o renacer literario move a súa pluma neste sentido: «...cuando cualquier poetilla suspira unas décimas en dialecto a la libertad de la "antigua Suevia" -como ellos dicen...». De dialecto fala noutras cartas desta serie, el, que en 1888, apostrofaba os Xudas do pasado «que negaban la lengua». Valle-Inclán, en 1891, ocultaba ou soslaiaba a emoción que o galeguismo da época de Rosalía suscitaba nel só tres anos antes, en 1888, a data na que publicou ese texto singular na súa biografía de escritor que se titula «Relembranzas literarias (1846-1855)».

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

17 Cito por *Artículos completos y otras páginas olvidadas* (ed. de Javier Serrano Alonso), Madrid, Istmo, 1987, p. 122.


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A PROCURA DA IDADE DE OURO
(Galicia na obra de Valle-Inclán)

Antón Risco
Université de Laval, Québec

Vou resumir aquí a lectura que eu fago da obra de Valle-Inclán en relación con Galicia. Lectura que, como todas, leva unha forte carga de subxectividade. Hoxe ben sabemos que non hai lectura sen identificación, e sobre todo se é literaria. Polo tanto, queirámolo ou non, en todas nos proxectamos nós mesmos, en tanto que lectores, con toda a nosa carga biográfica, afectiva e intelectual.

De aí que eu non pretenda de ningún xeito unha adhesión absoluta, sen reservas nin impugnacións, ó que vou dicir, cousa que resultaría inxenua de máis.

Porén, eu coido que hai unha ética da lectura, segundo a cal cando un se confronta con esa outredade e diferencia en que consiste todo texto asinado por unha persoa que non somos, debe esforzarse en escoitar esa voz coa meirande fidelidade posible. Para iso comezará por recoñecer que é outra e non a propia.

É o que eu pretendín, aínda que non podo saber ata que grao o acadei.

Nos meus escritos sobre Valle teño insistido en que a súa obra revela por riba de todo, dende o punto de vista ideolóxico, unha visión estética da vida. Esta opinión foi impugnada por algunha xente. E dende o meu mesmo punto de vista tiñan razón, xa que eu non fun quen de expresar con suficiente claridade que toda estética comporta necesariamente unha ética. Polo cal, certamente, Valle-Inclán tiña a súa, e ben vigorosa, que se manifesta na súa escrita, mais, sen dúbida, supeditada á estética.

O meu ver, esta dominou o seu pensamento toda a súa vida, aínda que non sempre do mesmo xeito, como se entende. Ó longo dos anos deu lugar a evidentes variacións.

Non cabe dúbida de que era un fiel fillo do seu tempo. Ben se notan na súa escrita as determinacións xeracionais, polo menos enfocadas dende a nosa perspectiva. E nestas, coido que son as correntes de carácter simbolista as dominantes, na súa impugnación do positivismo e mais do naturalismo decimonónicos, na súa decepción polo réxime parlamentario, pola democracia que pretende impor unha burguesía preocupada sobre todo polo rendemento económico e de gustos vulgares, filisteos, no sentimento da decadencia europea, no seu pesimismo alimentado polas ideas de Schopenhauer e de Nietzsche, na súa visión aristocrática da sociedade e mais das artes. Consecuentemente, na súa nostalxia dun pasado soñado, idealizado; no seu culto á cousa tan sutil, vaga e inasible como é o espírito, na súa adhesión ó modernismo latinoamericano e, en particular, a Rubén Darío; no seu empeno de acadar na escrita unha síntese das artes (sen que por iso se sinta atraído pola obra de Wagner; el quere facela doutro xeito), etc. Podería continuar a enumeración. Sería longa.

Falo de simbolismo e non de modernismo, por non entrar na polémica actual sobre o segundo termo. Porque o de simbolismo ten unha significación máis precisa e delimitada a un nivel internacional. Sobre todo hoxe. É unha das manifestacións da modernidade que marca o paso do século XIX ó XX (preciso así, porque ó meu ver, houbo outras modernidades), mais non a única, naturalmente.

En moitos dos meus escritos sobre Valle pretendín pór de manifesto como a partir deste simbolismo vai evolucionando cara o expresionismo, que madurará resoltamente no esperpento.

Mais a tal evolución coincide coa que colectivamente cumpriron as artes en xeral. Xustamente o expresionismo foi en moitos aspectos fillo do simbolismo, como máis tarde o sería o surrealismo. Vémolo nos exemplos seguintes: o de E. Munch, un dos pintores que máis claramente marcaron a transición, o de Kandinski (que pasou do simbolismo ó expresionismo abstracto); os simbolistas nabis franceses anuncian os fauves (que, o meu ver, representan a manifestación francesa máis clara do expresionismo), o simbolista flamenco Maeterlinck anuncia o expresionista flamenco Michel de Ghelderode, etc. Hoxe é cousa estensamente recoñecida.

Valle semella, por certo, practicar ese expresionismo tan persoal para pór de manifesto a reacción tan violenta que lle arrinca o desenvolvemento da modernidade do noso século. Esta modernidade disgústalle polas razóns expostas, do mesmo xeito que a tantos pensadores e artistas do seu tempo. A sociedade burguesa converte o home nun antiheroe, un filisteo conservador, un funcionario conformista, un banqueiro ou un tendeiro que non pensa máis ca ver, pola noite, a suma que acumulou na súa caixa.

Fronte a este tipo humano tan odiado pola intelectualidade do noso século, el soña en profundos cambios sociais, mesmo en revolucións, mais non cara o

futuro, como os socialistas, os anarquistas e mailos republicanos de esquerdas, por exemplo, senón cara a un pasado mitificado e heroico que, como veremos, tende a proxectarse na Idade Media. Por algún tempo cre que é a comunión carlista a organización política española máis capaz de achegarse a el, aínda que é evidente que a saudade deste tradicionalismo non vai ata tan lonxe, nin moito menos; detense nos Austrias.

Máis tarde semella xa nin crer nesta organización, arrempuxado polo seu pesimismo. Mesmo é ben posible que no fondo non crese nunca nela e que se a serviu foi só por razóns conxunturais ou por pura estética, como fai dicir ó seu personaxe, o Marqués de Bradomín, na *Sonata de Invierno*.

Agora ben, do mesmo xeito que ocorre con tantos artistas contemporáneos seus, esta oposición ó Occidente moderno tal como se manifesta, non lle impide, e mesmo o arrempuxa a practicar, paradoxalmente, unha modernidade artística ben audaz. No sentido de que se afasta das formas de escrita tradicionais, e mesmo arremete contra elas, para propor outras novas. Podemos, porén, tentarmos de explicar este paradoxo dos seguintes xeitos:

a) Reacción contra a literatura do século XIX, de inspiración resoltamente burguesa;

b) procura, pola contra, de modelos moito máis antigos, coma os de Homero (de onde pretende derivar en parte a súa visión demiúrxica), da literatura heroica en xeral, de xesta, por exemplo (que o empuxa a exaltación hiperbólica de certos personaxes e a denigración non menos extrema doutros) e de Shakespeare (tan presente, poño por caso, nas *Comedias bárbaras*);

c) é consciente, porén, de que no seu tempo xa non se pode escribir do mesmo xeito que aqueles autores. Abonda, pois, con telos como horizonte na súa propia obra, en calidade de inspiradores, mais sen pretender reproducir as súas formas;

d) como bo fillo do seu tempo, ten tamén a preocupación da orixinalidade, da innovación, ou sexa, de crear no máis completo senso da palabra;

e) tampouco falta no seu caso, de acordo coa súa ideoloxía (coma na dos autores modernistas, a arela de *épater le bourgeois*.

Mais todas estas razóns non impiden que, obxectivamente, se produza ese paradoxo de ser asemade tan moderno nun aspecto e tan antergo noutro.

O seu pesimismo cara a modernidade, máis tamén cara o home en xeral, como manifesta mesmo en textos que non son de creación literaria, como cartas,

interviús, etc. (e non menos o disgusto de non ser comprendido por un público de gusto chabasqueiro), lévano paseniño á creación do esperpento. Co que é indubidable que tamén pretende incorporarse á vangarda estética do primeiro tercio do século, como proba a famosa expresión de *Luces de bohemia* na boca de Max Estrella: *"Los ultraístas son unos farsantes, el esperpentismo lo ha inventado Goya"*. Así fica ben claro que para el os ultraístas tamén cultivaban o esperpento, aínda que non o inventasen. Iso non impide que el dese logo a ese xénero grotesco unha versión moi persoal.

Hoxe é a parte da súa obra máis estimada e estudiada, ó punto de dar lugar constantemente a novas interpretacións. Intégrase na corrente expresionista que se estende daquela pola Europa, xunto con outras, mais, certamente, con matices ben hispánicos. O meu ver, trátase fundamentalmente dunha sátira cruel que se manifesta a catro niveis:

1) Contra a España contemporánea, na súa deformación grotesca da civilización europea.

2) Contra a mesma Europa moderna, responsable do mundo contemporáneo tal como o organiza a burguesía (próbanno as súas burlas contra a Administración, non menos virulentas cás de Kafka, aínda que non determinen tanto os temas da obra valleinclanesa) e das grandes institucións do século tan respetadas por tódalas nacións.

3) Denuncia da triste condición humana, segundo a cal o home é un simple boneco de forzas incontrolables, quizáis da Vontade da Natureza que denunciara Schopenhauer. É ben posible que aí resoen tamén ecos darwinianos e naturalistas.

4) Posición estética de alongamento dos personaxes e dos seus problemas, negación do sentimentalismo ó que tan dado é o público, distanciación do artista simbolizada no Demiurgo.

En resumo, no esperpento hai, por unha banda, unha dimensión socio-histórica (exposta nos dous primeiros puntos), por outra, ontolóxica (manifesta no terceiro) e, por unha terceira, estética (punto carto).

É por esta razón que eu non estou de acordo en achegalo, como fan algúns, á idea de carnavalización tal como a pensou Bahktín, por moi de moda que estea ese concepto.

Bahktín, que eu admiro moito, deu unha interpretación do entroido demasiado ruso-soviética. Ten razón cando estudia a súa influencia en Rabelais, por exemplo, do mesmo xeito que se pode facer no Arcipreste de Hita, en Quevedo e en tantos outros. Mais, o meu ver, se trabuca cando pretende darlle un carácter de

tendencia revolucionaria. Érao, sen dúbida, na Rusia soviética, onde estaban prohibidos —como na España franquista—, mais non na súa significación tradicional, ben conservadora. Pénsese nos famosos entroidos de Roma, baixo o reino do Papa, e nos actuais de Río de Xaneiro, tan contrarrevolucionarios. Na Roma antiga, precristiá, de onde veñen, era unha festa de fin de ano, na que se devolvía o mundo ó caos e se queimaba o ano vello (o Rei do Entroido) na forma dun boneco para que o mundo renacese na súa orde establecida, e na súa significación cristiá é unha despedida das folgas do mundo para entrar na etapa de sacrificio que é a cuaresma. Ningunha festa periódica, limitada a datas ben fixas, pode ter un carácter transgresor; todo o contrario: fai parte do eterno retorno, da circularidade do ano natural.

En Valle hai, sen dúbida, carnavalización no seu dionisismo, no gusto da festa, no seu amiudado achegamento a formas de cultura popular. Un bo exemplo, e de carácter tráxico, por certo, é o famoso conto *El rey de la máscara*. Mais no esperpento, se se denuncia a modernidade, non é para que esta se refaga despois nas mesmas condicións dentro da mente do lector ou do espectador, unha vez que remata a lectura do libro ou se baixa o telón. Tamén, cando se denuncian as miserias da condición humana, non é en caracteres pasaxeiros, senón na súa tráxica permanencia.

O esperpento, xa que logo, na súa significación profunda, non é carnavalesco. Lonxe diso.

Tal pesimismo e rexeito da historia, lévao, como el mesmo afirma repetidamente, a refuxiarse no mito, xa que expresa tendencias, pulos, imaxinacións, arelas permanentes no home. E entre os seus, quizais o máis persoal, íntimo e constante, é o da procura dunha sorte de Idade de Ouro, de paraíso imaxinario compensatorio que, coma xa dixen, se proxecta cara o pasado.

Proxéctese cara o futuro ou cara o pasado, este mito é quizais o máis universal e intemporal, fondamente humano, xa que, psicolóxicamente, expresa o cumprimento do desexo, a consecución do pracer e da felicidade.

Valle procúrao, pois, na súa imaxinación dun xeito xeral, coma todos, e ben particularmente na súa creación artística. Coido plausible que no seu caso sexa baixo a influencia, directa ou indirecta, de Schopenhauer como se procura a superación da cruel Vontade da Natureza polo esforzo espiritual, pola forza creadora do home. É que a visión demiúrxica na que insiste Valle se achega abondo a ese alongamento sereno da vida, da condición humana, a ese estado de ataraxia que tamén sinalaba o filósofo alemán e que predicaban os epicureos.

No eido literario, que é o que aquí nos interesa, Valle procura, pois, esa Idade de Ouro nun pasado mitificado: a Idade Media, como vimos, mais ás veces

con elementos renacentistas (así se manifesta nalgún momento das sonatas e das súas farsas) —e xa sabemos que por algún tempo coida atoparlle a concreción política do carlismo—. Pero para poder expresar esa Idade de Ouro como cómpre, búscalle tamén unha linguaxe ben persoal. Deste xeito tal Idade de Ouro se estende a tódolos niveis da creación literaria.

¿E cal é para el o país que no seu presente se achegaba máis a esa Idade de Ouro? Sen dúbida ningunha a súa Galicia, polo menos na Peninsua. Por algo é o escenario e país de referencia máis persistente na súa escrita. Penso, pois, que non significa ningunha esaxeración afirmar que Valle-Inclán vía o mundo a través ou en relación coa Galicia.

Vía na súa terra un pasado vivo, tinguido aínda de bastantes elementos medievais, fronte ó pasado morto de Castela (lémbrese, por exemplo, como en *La lámpara maravillosa* opón Santiago na súa intemporalidade a Toledo, que asimila a unha caveira), en certos aspectos da súa estructura social e sobre todo na actitude do seu pobo aberto ó misterio, ó miragre, ó marabilloso, e que fala nunha lingua ben achegada o castelán medieval, que el considera ben noble, moi señor, contra a arrogancia baleira do español posterior producto dunha altisonancia imperial.

Hai moitos testemuños da súa atracción pola vella sociedade feudal. Decepcionado polo parlamentarismo, soñaba con pequenas organizacións rexidas por un señor, o cal tiña cos seus subordinados unha relación directa, fundamentalmente afectiva, espontánea, de xeito que cada unha desas sociedades viña a compor coma unha prolongación da familia. É unha saudade que se atopa noutros moitos escritores contemporáneos de diferentes países. Na España, mesmo nun autor tan diferente de Valle como é Pío Baroja, se temos en conta a súa novela dialogada *Paradox, rey*. ¿E non significaría, xa que logo, a saudade da tribu primitiva?

Eu coido ver este feudalismo particular simbolizado mesmo en *Tirano Banderas,* obra na que a tal estructura social é proxectada na América Latina. Abofé, quen gañan a revolución contra o Tirano son os criollos rancheiros, representados por Filomeno Cuevas, os cales manteñen nas súas propiedades un tipo de señorío ben semellante ó feudal. Son, pois, estes os personaxes máis respetados polo narrador.

Atopámonos, xa que logo, perante un tipo de anarquismo aristocrático que, como se entende, non pode coincidir de ningún xeito co da C.N.T., aínda que poida manter con el certos puntos de contacto.

No que se refere a Galicia, el viviu xa a fin dos maorazgos, o que amosa nas *Comedias bárbaras* para presentala como consecuencia da dexeneración en tóda-

las ordes da clase dominante, a nobreza rural. ¿E por que razón? Entre outras, a que se afirma ben claramente, dun xeito ben obxectivo, é a do impactó da modernidade coa súa destrucción de valores e a imposición doutros que esta clase non está preparada para asimilar, como veremos.

Nas miñas referencias á imaxe de Galicia na obra de Valle-Inclán, distinguín dúas: a lírica, a máis achegada á Idade de Ouro, e a tráxica, que denuncia a súa corrupción. A lírica está representada fundamentalmente polo libro de poemas *Aroma de leyendas,* presidido pola fermosa lenda medieval de San Ero no convento de Armenteira, no Salnés, e que recolle máis ou menos a cántiga CIII de Alfonso X o Sabio: excelente figuración simbólica da Eternidade. Tamén o está polo auténtico poema en prosa que é a noveliña *Flor de Santidad,* e que mantén tantos puntos de contacto co libro de versos citado. Nesta novela desenvólvese a historia dun personaxe que é todo inocencia e pulo místico cara a esa mesma Eternidade que anuncia o paxaro da lenda.

De aí que, pondo os dous textos en relación, un poida imaxinarse doadamente a anunciación que esa ave mística faría á inocente Adega, anunciación asemade natural e sobrenatural: de acceso á pubertade e ó misterio da concepción, da maternidade, mais tamén ó da súa íntima relación co ultramundo, co Alén arelado e indescifrable. Emporiso podemos considerar estes textos como a representación máis pura e última da citada Idade de Ouro, en canto expresa a arela máis universal e constante do ser humano: a da Eternidade.

En canto á Galicia tráxica, figura representada polas tres *Comedias bárbaras,* por *Divinas palabras* e *El embrujado,* así como por algúns contos.

Contra o esperpento burgués da modernidade (presidido no estado español polo saineteiro Madrid), este conxunto de obras expresan a saudade dunha Galicia asemade arcaica e intemporal (é o meṣmo autor quen nos suxire explicitamente, como vimos, o paradoxo), mais que, coitadamente, vai sendo contaminada polo esperpento da Administración central coa súa baleira retórica expresada nunha lingua ridiculamente grandilocuente.

Así nos presenta a vellos fidalgos degradados, vencidos pola historia, pechados no soño dun pasado que nunca coñeceron e do que gardan só a retórica. Deste xeito é o máis salientado de todos, Don Juan Manuel Montenegro, soñado heroe, guerreiro, señor feudal, rei suevo, mais dos que, en realidade, non garda máis có discurso e o poder da voz. Aínda así se defende con estes simples recursos doutro discurso que tenta impórselle e que vai invadindo o seu medio, o da modernidade representado polos funcionarios ó servicio do poder central, do Goberno do Estado. A escena das *Comedias bárbaras* máis explícita neste senso é a da II Xornada de *Águila de blasón,* na que se confrontan o Fidalgo e mailo escribano Malvido, este defendendo a lei escrita, e don Juan Manuel opóndolle a do

instinto, da espontaneidade de todo cabaleiro formado nos vellos principios da súa clase.

No discurso do escribano invócanse estes códigos: da lei oficial, da ética burguesa e da lingua oficial. Pode considerarse que abrangue ós tres o que eu chamo arquicódigo (véxase o meu libro *A figuración literaria,* Vigo, Galaxia, 1991, p. 30) seguinte: o do poder administrativo garantizado pola lei. Pola súa banda, don Juan Manuel se acolle ós da lei feudal, da ética aristocrática, cabaleresca, e mais da lingua arcaizante que os expresa. Abrángueos o arquicódigo do poder individual apoiado nun herdado privilexio de clase. Podemos recobrir esta contradicción cun arquicódigo xeral: o do relativismo do poder con base en condicionamentos estrictamente históricos.

Naturalmente, ese arcaísmo do fidalgo (comparable en parte co de Don Quixote) levará a don Juan Manuel ó fracaso. É o escribano quen emprega o discurso do tempo e, polo tanto, quen representa o poder real. Outro poder que limita o do vinculeiro é de carácter non menos tradicional co seu (mais aínda vivo), o da Igrexa, como se manifesta principalmente en *Cara de Plata.* Don Juan Manuel proclama o seu poder feudal contra o da Igrexa, representada polo Abade. Mais aquí o arquicódigo xeral do poder se tingue de profanación e blasfemia, é dicir, de satanismo, co que os dous fican obxectivamente desautorizados.

Mais cando o Vinculeiro se atopa só, na rúa e na miseria, abandonado polos seus fillos, é cando adquire á fin unha dimensión realmente heroica (trátase da última *Comedia, Romance de lobos)*: daquela capitanea unha hoste de mendigos e vai con eles á súa antiga casa para reclamar xustiza ós seus vástagos. É a única acción importante que lle vemos cumprir (agás o enfrentamento co Abade en *Cara de Plata,* como vimos, mais neste caso cunha significación puramente negativa). Ata entón vive na simple monotonía rural das xentes da súa clase, acollido a unha saudade imposible e a un continuado berrido retórico. Mais daquela as dúas clases extremas que encadraban a sociedade rural, se reconcilian e loitan xuntas contra a perversión moderna e burguesa.

Os seus fillos xa non herdan os valores cabalerescos do pai nin mesmo o seu discurso grandilocuente. O impacto da modernidade nestes individuos ociosos, pertencentes a unha clase desprazada en vía morta (condenada a desaparecer), fai deles uns puros facinerosos. Serán, pois, os derradeiros representantes dunha estirpe moribunda, ben que quizais cun pasado glorioso.

Tal é, pois, a imaxe que ofrecen estas obras daquela fidalguía galega de orixe feudal, baixo a acción degradante da sociedade moderna, os representantes da cal —ligados a outros representantes do poder máis tradicionais, como son os cregos— aparecen teimosamente satirizados e mesmo, por momentos, esperpentizados.

Fronte a uns e mailos outros, expónse un pobo rural —case que exclusivamente labrego, a penas hai representacións da Galicia mariñeira— composto dos criados do pazo, paisanos e mendigos. Trátase evidentemente dun pobo humilde, sumiso enteiramente ós señores, de quen o agarda todo, caridade e abusos, o mellor e o peor. Para esas pobres xentes son, pois, os señores os verdadeiros donos do poder social, e ós que cómpre polo tanto ter propicios do xeito que sexa: cumprindo os seus mandados e vértolas, prestándolles as súas mulleres, facendo mesmo de bufóns (coma é o caso do criado Don Galán), mendigándolles sempre. A única defensa que teñen fronte a eles é a astucia, a renartería agachada, e a compensación da festa, na que dan probas dun acusado dionisismo ben galego. Aquí si que hai verdadeira carnavalización, xa que se trata dunha evasión esporádica que non pon en perigo a estructura social. Pola contra, a reasegura.

Este pobo fala unha linguaxe na que os amiudados galeguismos de todo xeito se mesturan con arcaísmos casteláns que non se xustifican en relación coa lingua que semella quererse figurar: a galega. Velaquí algúns exemplos: *trujo, vide, aqueste, antier, es nacido, no la hube tullido a palos.* Tamén sorprende o uso na fala campesina de tempos compostos dos verbos, sobre todo o pluscuamperfecto (non o presente perfecto, que non emprega case nunca), porque na época de Valle non se usaban mesmo no castelán usado polos señores: o pluscuamperfecto era sustituido polo imperfecto de subxuntivo, forma *-ra,* coma en galego, e o presente perfecto polo pretérito. Así se falaba en toda Galicia na miña mocidade. Aínda me sorprende oír hoxe a galegos co seu acento dicir: *he dicho, había hecho,* e supoño que sorprendería ben máis na época de Valle.

Cabe logo deducir que o que pretendía o autor, por riba de todo, era elaborarse unha fala aldeá, arcaizante como acostuman a seren, tendo o galego soamente coma horizonte. Xa que non escribía só para galegos, mais para toda a xente de fala española, quería suxerir nela esta mesma impresión de lingua paisana en xeral. Mais se un ten en conta o que di do castelán moderno en *La lámpara maravillosa,* ó que xa aludín, pódese pensar se con esta fala sintética de galego e de castelán antigo non querería achegarse á lingua medieval da que sente a saudade, a que debería falarse na súa Idade de Ouro contra a pretenciosa lingua do Imperio falada polos señores, e sobre todo polos administradores representantes do Goberno.

Aínda así, pola acumulación de galeguismos, e sobre todo pola entoación da frase, o lector galego está a escoitar a lingua do país tras estes diálogos aldeáns. Pouco esforzo ten que facer para traducilos enteiramente a ela. Oímos o ton melódico galego. A suxestión é ben eficaz.

Tal pobo ademais aparece mergullado na superstición, na bruxería, na lenda, nos secretos do Alén. Así quixo Valle representar ese carácter marabilloso

e máxico do pobo galego, tan glosado e comentado, e que comparte con outros pobos atlánticos. Iso engade á literatura valleinclanesa de tema galego un arrecendo de misterio, unha constante suxestión desa noite do Alén como fondo que a min tenme dado a pensar repetidas veces (e así o teño escrito) no real marabilloso, tal, por exemplo, como o concebiu Alejo Carpentier no famoso prólogo a súa novela, *El reino de este mundo.*

Semellante suxestión acompaña todo o desenvolvemento de *Flor de Santidad,* mais onde irrumpen verdadeiramente os fenómenos prodixiosos, é nalgúns dos seus contos e nos dramas *El Embrujado* e *Romance de lobos* (a máis da famosa escena do Trasgo Cabrío en *Divinas palabras*).

En *El Embrujado,* a bruxería e o meigallo líganse ó erotismo e a seducción feminina (tamén ocorre na escena citada de *Divinas palabras*). Así, tanto a escura meiga Rosa galana, coma a loira e tamén algo meiga Mari-Gaila erguen o seu poder feminino, en íntima complicidade coa Natureza, que a primeira pode mesmo dominar e pór o seu servicio, e afirman o triunfo da luxuria (aquí tanto unha coma a outra), é dicir, da vida na súa concepción dionisiaca. Tamén parecen simbolizar a liberdade da que sempre disfrutou a muller aldeá na Galicia.

En *Romance de lobos* é, pola contra, a negación da vida a dimensión que se impón, é dicir, a morte. Abofé, toda a obra ofrece a morte como verdadeiro protagonista, determinando o encadeamento da acción, así como un clima noitébrego, opresivo, macabro, e, como é tan amiudado en Valle-Inclán, en repetido contraste coas diferentes expresións vitais, mesmo coas máis vulgares e cupídicas. De aí as fortes semellanzas que presenta neste aspecto con *Luces de bohemia,* mesmo se os dous protagonistas son tan diferentes: as dúas obras relatan, en resumo, unha lenta e dorosa agonía.

Mais o que nos interesa neste caso é que esta *Comedia bárbara* se abre coa aparición dó Cabaleiro da famosa Santa Compaña galega para anunciarlle a súa morte xustamente. É a máis coñecida manifestación galega de aparecidos, aparición colectiva das ánimas do purgatorio á que tamén chaman sinxelamente a Compaña, ou Hoste, Estadea, Procesión das Ánimas do Purgatorio. Neste caso, coma en moitas tradicións europeas semellantes, se mestura cun aquelarre de meigas. Significa, pois, unha enteira proxección no ultramundo, no Alén metafísico que irrumpe dese xeito na noite galega.

Téñense dado moitas interpretacións da Santa Compaña: psicoanalíticas e míticas, por exemplo (Vicente Risco, Rof Carballo, Xesús Taboada Chevite, poño por caso), achegándoa, por exemplo, ós mitos da Terra Nai; nun xeito semellante eu téñoa visto coma a saudade da Noite Primordial, etc. Polo mesmo tenme tentado póla en relación co sentimento que latexa no inconsciente colectivo galego da Fisterra, do Confín. Xentes somos, pois, da Fin do Mundo que, polo mesmo,

temos de ollar cara o Alén con todo xeito de incertezas, con arrepío e tamén, sen dúbida, con humor (compensatorio). Ollada que ben decote se aprecia xustamente en Valle-Inclán coa súa teimosa atracción do misterio.

Deste xeito Galicia era para el, xunto cunha Idade de Ouro coitadamente degradada pola modernidade, un dos puntos da Terra onde o Mundo e mais o Ultramundo se dan cita e se nodoan. De aí que, a partir da súa experiencia real do país, el fose elaborándose unha patria ó seu gusto ideal, estrictamente súa.

Do mesmo xeito que don Juan Manuel Montenegro, Valle-Inclán debeu sentirse chamado varias veces polas voces da Compaña, é dicir, dos mortos, da memoria do seu país para que se incorporase con eles ó seo da Terra Nai, nutricia, mais tamén inquietante e mesmo terrible, da que semella ter tan forte saudade, empurrado por un panteísmo ben galaico.

Pulo poderoso tantas veces manifesto, mais que tampouco pode deixar de arrepialo, como se entende (malia a súa frecuentación do ocultismo, nunca deixou de ser un occidental acusadamente individualista) e do que se defende, polo tanto, coa distanciación estética e co humor.

O humor, abofé, facilitaba non pouco o seu arredamento demiúrxico. Penso que, certamente, o seu Demiurgo ou Deus íntimo tiña que ser —se temos que crelo tan galego como semellaba— un humorista.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


SIGILLUM REGIUM UNIVERSITAT COMPOSTELLAN


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



CURSOS E CONGRESOS DA UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONSORCIO DE
SANTIAGO