

DEPARTAMENTO DE LETRAS  
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — IX

---

**RAMÓN M. DEL VALLE-INCLÁN**  
**1866-1966**

(Estudios reunidos en conmemoración del centenario)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
L A P L A T A







Retrato a lápiz de Valle-Inclán, realizado por el pintor platense Mariano Montesinos

DEPARTAMENTO DE LETRAS  
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — IX

---

*Valle*  
*1967*

**RAMÓN M. DEL VALLE-INCLÁN**  
**1866-1966**

(Estudios reunidos en conmemoración del centenario)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
L A P L A T A

IMPRESO EN ARGENTINA

*Hecho el depósito que previene la ley N° 11.723.*

© by *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
(Departamento de Letras). Universidad Nacional de  
La Plata. 1967.*

# SUMARIO

## INTRODUCCIÓN

CASTAGNINO Raúl H.: Imágenes de Valle-Inclán .....	9
ZACCARDI, Delia M. de: Síntesis cronológica de vida y obra de Ramón M. del Valle-Inclán .....	39

### 1ra. parte: EL HOMBRE (Evocaciones y testimonios)

CUADRADO, Arturo: Muerte y permanencia de don Ramón María del Valle Inclán .....	55
GARCÍA SABELL, Domingo: El verdadero don Ramón .....	62
DE PEDRO, Valentín: Valle-Inclán en su "Peña" .....	69
CARABALLO, Gustavo: Mis recuerdos del paso de don Ramón del Valle-Inclán por Buenos Aires .....	76
GONZÁLEZ ARRILI, Bernardo: Valle-Inclán, "eximio escritor y extravagante ciudadano" .....	84
GARAT, Aurelia C.: Valle-Inclán en la Argentina .....	89
Apéndice documental .....	99
ÁLVAREZ GALLEGOS Gerardo: Valle-Inclán en La Habana .....	112
MONTESINOS, Mariano: Apuntes del natural de Don Ramón .....	119
DÍAZ PLAJA, Guillermo: Valle-Inclán-Unamuno .....	123
NALLIM, Carlos Orlando: Valle-Inclán en la opinión de Baroja .....	127
ESTEVE, Patricio: Valle-Inclán evocado por sus contemporáneos .....	134

### 2da. parte: VALLE-INCLÁN Y GALICIA

CASTELAO, Alfonso: Galicia y Valle-Inclán .....	143
---	-----

### 3ra. parte: LAS COORDENADAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS

GHIANO, Juan Carlos: El modernismo entre América y España.....	163
GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: Las varias fases del arte de Valle-Inclán: el decadentismo, el simbolismo, el expresionismo .....	198
SUÁREZ WILSON, Reyna: El carlismo en la obra de Valle-Inclán .....	204
SEOANE, Luis: Valle-Inclán y su conducta política .....	227

### 4ta. parte: ASPECTOS DE LA OBRA

MIGUELEZ, Hersilia: Inventario elemental de la lírica de Valle-Inclán ....	247
LACUNZA, Angélica: Itinerario del teatro valleinclanesco.....	268
ESTEVE, Patricio: Introducción al esperpento .....	282
GATTI, José: El sentido de "Los cuernos de don Friolera" .....	298
GONZÁLEZ ALEGRE, Ramón: Aportación para un entendimiento de Valle- Inclán poeta .....	314

### 5ta. parte: ESTUDIOS SOBRE EL CREADOR LITERARIO Y SU TÉCNICA

BATTISTESSA, Ángel J.: Valle-Inclán: dos aspectos de su comportamiento expresivo .....	327
CARILLA, Emilio: Tres notas sobre Valle-Inclán .....	335
YURKIEVICH, Susana I. de: América en la técnica distorsiva de Valle-Inclán	379
CUELLO, Raquel Sajón de: Para una interpretación del tema donjuanismo en Valle-Inclán .....	394
GARASA, Delfín Leocadio: Seducción poética del sacrilegio en Valle-Inclán	414
SÁNCHEZ GARRIDO, Amelia: La técnica narrativa en <i>El ruedo ibérico</i> ....	433

# INTRODUCCIÓN



## IMÁGENES DE VALLE-INCLÁN

### I. — "SENSACIÓN SHAKESPIRIANA" EN UN ESCRITOR GALLEGO

*El centenario del natalicio de don Ramón María del Valle-Inclán coincide con el advenimiento de una nueva vigencia de su personalidad y obra. Tempranamente reconocidas ambas por algunos de los coetáneos, reticentemente toleradas por otros; sospechados de pródigos, afectuosos e incondicionales los juicios y adhesiones de los próximos, llega ahora el tiempo del balance ecuánime, del reconocimiento de la potencia creadora del artista gallego. Se confirma en él al precursor de muchas formas avanzadas de expresión en la lírica, la narrativa y la dramática europeas. Se reconoce que en él se incuban García Lorca y Ghelderode, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, Max Aub y R. Sänder; que en él se anticipan el auténtico "epos" del teatro épico de Brecht y el "anti-teatro" de Ionesco. Y cobran valor de justicia los entusiasmos tempranos de Rafael Cansinos-Asséns, quien en "Los Hermes" le consignaba "precursor y pontífice y conductor de muchedumbres líricas" y, además, declaraba: "Con su tirso florido, tomado de la floresta americana, o su hachón encendido de las más puras aras latinas, precede Valle-Inclán, sobre la fuga de los maestros antiguos, la juvenil osada teoría de los modernos renovadores; precede y dirige la nueva cohorte lírica, y es su centro hervoroso y su más plena estrella; y es cabeza visible y reluciente de una dilatada secta de discípulos que le hacen paternal y aun abuelengo por el número y la diversidad de sus edades, variadamente floridas".<sup>(1)</sup>*

*Escritas estas líneas en 1916, a medio siglo de ellas, se pueden corroborar y ampliar con el añadido de actuales seguidores y reivindicadores del escritor gallego, legión renovada tras el eclipse forzoso de la España esencial; añadido que dice de permanencia y ecumenicidad, de un inevitable codearse con los clásicos de las letras modernas. Dentro de lo hispano, la relación con lo quevedesco, el apostillamiento de innegables parentescos que remontan a La Celestina, a los Arciprestes de Hita y Talavera, Cervantes, Gracián y, en lo inmediato, a Darío, no sustraen las líneas de uni-*

(1) Rafael Cansinos-Asséns: *La nueva literatura "Los Hermes"*. Madrid. Páez, 1925 (2ª edición), pág. 119.

versalidad que le vinculan con la pulcritud estilística de Flaubert, con dandysmos y satanismos a lo Barbey D'Aurévilly o a lo Villiers de L'Isle-Adams; con la expresividad colorida, joyante, a lo D'Annunzio o con la sutil ironía escéptica de Eça de Queiroz. No faltan, además, quienes remonten la potencia creadora a inevitable comparación shakespiriana; remisión que no disgustó traer a cuentas al propio autor de *La lámpara maravillosa*.

Interesante y a la vez curiosa resulta la apelación a Shakespeare como punto de referencia para Valle-Inclán. Curiosa y, también, cabalmente reiterada. En ella, como queda insinuado, coinciden la crítica, el mismo don Ramón, y Rubén Darío, de quien parte, al afirmar paladinamente en las páginas que le dedicó en *Todo al vuelo*: "Yo no he encontrado la sensación shakespiriana más que en algunas cosas de Lugones —en quien encuentro todo— y en los últimos libros de Valle-Inclán".<sup>(2)</sup> Por su parte, don Ramón apela a Shakespeare en varias oportunidades, entre las cuales no son las menos significativas las de *Los cuernos de Don Friolera*:

DON ESTRAFALARIO: ¡A Dios gracias! Pero alguna vez hay que ser pedante. El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: Se desdobra en los celos del Moro: Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica...

(Prólogo)

*Y el mismo personaje en otro pasaje, declama:*

La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespiriana es magnífica porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático...

A su tiempo, Eugenio Montes, en una conferencia muchas veces citada, que pronunció en 1944, en la Escuela de Periodismo de Madrid, encontró el clima peculiar "que llovizna y enluta toda su poesía", en el magno y remoto precedente de Shakespeare, añadiendo: "algunas escenas shakespirianas de señores en la cocina y criados en la sala de tapices son casi valleinclanescas". Es del caso recordar, también, que en la "Balada laudatoria" compuesta por Darío como portada a *Voces de gesta*, apoya su elogio en un verso,

(2) Rubén Darío: *Todo al vuelo*. "Notas sobre Valle-Inclán". Madrid, Mundo Latino, s/a. (Obras Completas, volumen XVIII), pág. 56.

manifestando que a la tragedia valleinclanesca: "sus aprobaciones diera el gran Will".

Ante el autor de *Las galas del difunto* la "sensación shakespeariana" —como en el caso del dramaturgo isabelino— procede antes de la grandeza de una creación artística, profunda en humanidad, que de la exposición de un sistema descarnado, de una postura filosófica, científica o religiosa. Gaspar Gómez de la Serna ha subrayado el hecho de que Valle no fuera un ideólogo, "alguien que fabrica, sirve o maneja ideologías o lucha por ellas... , sino un creador de literatura; un escritor en quien la tensión estética actuó paralelamente a la tensión eidética, condicionándole ambas mutuamente". (3) Esto no significa, sin embargo, que el hombre Valle-Inclán no definiera sus ideas y posiciones, como lo hizo Shakespeare a su tiempo; más aún, esto no significa que ideas y posiciones no sufrieran choques y tergiversaciones al recogerlas o hacerse ecos de ellas amigos y enemigos. Tergiversaciones unas veces impensadas, otras aviesas, que han ido desde la atribución de actitudes y sentimientos no profesados en que se solazan, rumiando sabroso anecdótico, los malos profesores de literatura; hasta identificarle con tendencias que para él constituían un símbolo antes que una realidad, como ocurrió con su carlismo; desde el mostrarle como un burlador del indigenismo, por el hecho de haber captado en *Tirano Banderas*, en alguna *Sonata* o en cierto "esperpento", su crudo pintoresquismo en deformación de espejo cóncavo, hasta la acusación de asignarle un antigalleguismo de renegado, por la circunstancia de que en carta privada, de agosto de 1904, dirigida a Torcuato Ulloa, haya escrito desde Aranjuez, con transitorio despecho: "Yo hace muchos años que vivo alejado de Galicia... Esa tierra crea usted que me es odiosa...". Y era carta en que informaba al amigo la terminación de *Flor de Santidad*, esa historia milenaria de Galicia, tan gallega, que Valle-Inclán la escribió con todos los rumores y arcanos de aldeas y pazos, oliendo el acre vaho de los henares; palpando la rusticidad de hórreos y molindas, el primitivismo altivo y puro de pastores y labriegos; oyendo interiormente el tañir de las campanas campesinas, que le acompaña hasta el final del libro, cerrado con estas líneas:

En el fondo del valle seguía sonando el repique alegre, bautismal, campesino, de aquellas campanas que noche a noche a la luz de la luna, contemplan el vuelo de brujas y trasgos. Las viejas campanas que cantan de día, a la luz del sol, las glorias celestiales. ¡Campanas de San Berissimo y de Céltigos! ¡Campanas de San Gundián y de Brandeso! ¡Campanas de Gondomar y de Lestrove!".

(3) Gaspar Gómez de la Serna: "Ideas e ideales de don Ramón". (En *Revista Estafeta literaria*, Nº 320-321. Madrid, julio 1965).

*Galleguismo tan estéticamente plasmado, que inspiró a Antonio Machado el hermoso soneto, incluido en los "Elogios":*

Esta leyenda en sabio romance campesino,  
ni arcaico ni moderno, por Valle-Inclán escrita,  
revela en los halagos de un viento vespertino,  
la santa flor de alma que nunca se marchita.

Es la leyenda campo y campo. Un peregrino  
que vuelve solitario de la sagrada tierra  
donde Jesús morará, camina sin camino,  
entre agrios montes de la galaica sierra.

Hilando silenciosa, la rueca a la cintura,  
Adega, en cuyos ojos la llama azul fulgura  
de la piedad humilde, en el romero ha visto.

Al declinar la tarde, la pálida figura,  
la frente gloriosa de luz y la amargura  
de amor que tuvo un día el SALVADOR DOM. CRISTO.

*Galleguismo tan esencial e intergiversable como el que desentrañó Darío de las Comedias bárbaras, en uno de los atisbos felices de las "Notas sobre Valle-Inclán":*

Como Galicia ha sido una de las regiones santuarios del mundo, tiene una infinidad de infinito flotante y de religiosidad imperante en que podía bien anclar este fundamental artista. Todo eso legendario de Compostela, todas las sendas de la fe, que han ido abriendo generaciones de generaciones por siglos de siglos: todo el creer de la labriega que sabe los decires de las brujas, las apariciones particulares o numerosas; el hablar de las piedras para quien la entiende, como el de los árboles en la sombra para quien los oye; todo lo que la circunstante naturaleza tiene en esa región de España, está en la obra de Valle-Inclán. (4)

*Es en este tipo de obras de estirpe gallega donde se percibe más nítida la "sensación shakespiriana", como que ambos —el trágico de Macbeth y el lírico de Aromas de leyenda— han sabido calar en los ancestros, en el fondo de lo racial, proyectándolo casi con sentido imperial. Para J. de Entrambasaguas, "la magnífica creación, en la penumbra de lo histórico y de lo imaginado, de la literatura de Valle-Inclán, se completa con lo misterioso y lo racial de Galicia, que viene a constituir un permanente espíritu que la anima... Valle-Inclán tiene de lo gallego un sentido imperialista. Lo lleva con él a su obra, afincado en su hidalguía y en su solera galaica y está trascendido por él en todo momento, complacidamente, y vive todo el espíritu de su raza latiendo al compás de ella,*

(4) Rubén Darío: *Todo al vuelo* (loc. cit.).

entregándose, con pleno corazón, a todas sus virtudes y defectos". (5)

Así como en la pluma de Shakespeare lo anglosajón se irisa multifacético y policromo, también Galicia, en el arte de Valle-Inclán, se refracta poliédricamente. En los apuntes de clases conservados del curso sobre El modernismo, dictado por Juan Ramón Jiménez, en Puerto Rico, una guía de exposición tiene estas notas:

Valle-Inclán. Prosista lírico o humorístico más bien que descriptivo... Se ha tardado en darle reconocimiento completo. Escenario gallego extraordinario. Parecido (entre) Irlanda y Galicia: sensuales, creencias en elementos sobrenaturales. Synge y Valle-Inclán se parecen sin conocerse. Galaico y Gaélico. (En) Valle perdura el ser irlandés: fantasía, gran imaginación. Arbitrario, poco seguro...

Los matices gallegos apuntados por Jiménez los deslinda ampliamente José Luis Varela, quien ha hablado de las múltiples Galicias: la céltica, misteriosa y llena de espíritus, de saudade; la romana, ilustre; la medieval, galante y estrellera; la marina, dulce y elegíaca; la romántica, triste. Hay, además, las Galicias distintas a cada época del año. En la síntesis de todas ellas emerge el paisaje que Valle-Inclán construye, aunque no nombre la tierra, aunque accidentalmente reniegue de ella. "Galicia lo es todo en la obra de Valle-Inclán —afirmará Varela— porque lo es en el hombre. Se podrá decir que parte de su obra no está localizada ni tiene argumento, ni alude a nada con Galicia relacionado. Mas, a pesar de ello, a través de toda su obra puede escucharse una sutil melodía galaica. Y el primer paso hacia el encuentro de su definida y madura creación —los esperpentos— es, precisamente, el que de vuelta de convencionalismos menudos de lecturas cosmopolitas, da hacia Galicia: he nombrado Flor de santidad y las Comedias bárbaras... Con la publicación de ambas vendrían a afirmarse tres cosas: que su idiosincrasia discurría por moldes amplios; que sentía como deber la revalorización estética de su tierra, universalizando las costumbres y mitos de su país; y, por último, las dos notas predominantes de su temperamento: lo lírico y lo dramático, a lo que luego, y con la publicación de los esperpentos, se uniría esta nota ya latente entonces: lo satírico". (6) Y Entrambasaguas, en el artículo antes citado, apunta: "Tal vez lo más misterioso del alma gallega y, por lo tanto, del espíritu de la obra de Valle-Inclán, sea la brujería, con un matiz de religiosidad... Toda la superstición

(5) J. de Entrambasaguas: "Leyendo a Valle-Inclán. Notas al margen", en *Cuadernos de literatura contemporánea* Nº 18. Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1946.

(6) José L. Varela: "Melodía galaica a través de la prosa rítmica de Valle-Inclán", en *Cuadernos de literatura contemporánea* Nº 18. Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1946.

galaica, con sus meigas, sus conjuros, sus signos, sus agujeros, sus santos y reliquias milagreras, entre romería y aquelarre, la encontramos derramada por la obra de Valle-Inclán, como una catarata poderosa en los comienzos, que se va amansando luego, y cuyas ondas postreras llegan a las últimas páginas que escribió". (7)

Lo lírico, lo dramático, lo irónico, lo satírico, lo misterioso y mágico, lo religioso y lo profano fueron también hitos shakespirianos. A través de ellos, quien recorra hoy la obra total de Valle-Inclán no podrá menos de confirmar esta impresión, difícil de por menorizar a cada paso, pero inconfundible en el conjunto; impresión que Rubén Darío acuñó al mediar, apenas, la producción del escritor gallego, con sentencia profética y feliz: "sensación shakespiriana".

## II. — IMÁGENES DE UNA AMISTAD PERDURABLE

La preexistencia estética de Darío explica a Valle-Inclán, Pero Valle, sin renegar del modernismo, siguió propios derroteros, lo cual no fué obstáculo para que cultivara la personal amistad del vate nicaragüense y que sus nombres marchen indisolublemente unidos en el campo artístico como también en la imagen enhiesta de una amistad perdurable, de trato si no íntimo, siempre respetuoso, cortés, de mutua consideración.

Ahora, las circunstancias conmemorativas, en la investigación y el recuerdo aproximan una vez más los nombres ilustres, pues con la diferencia de pocos meses —octubre de 1966, don Ramón María del Valle-Inclán; enero de 1967, Rubén Darío— las fechas centenarias invitan a evocar conjuntamente la vinculación personal habida entre ambos y a destacar el hecho de que Valle-Inclán haya sido el español que proyectó coherentemente hacia todos los géneros —lírica, novela, teatro— el modernismo de Darío; el que, al propio tiempo, consumó la evolución más personal y auténtica de la escuela, desde las puntillas y encajes, marquesas versallescas y héroes de talla nórdica —pasándola por una impregnación gallega, hecha de medievo y celtismo, a través de señores feudales a lo Montenegro o de abades sacrilegos— hasta encauzarla en los tonos de un modernismo distinto —expresionista— culminado en los "esperpentos", preanuncio de todas las formas avanzadas del arte actual. Pero las circunstancias conmemorativas invitan, también, a evocar el tipo de relación amistosa que ligó a ambos, registrada en textos literarios o en documentos privados.

Según queda arriba consignado, Darío, maestro generoso —"lo primero no imitar a nadie, y, sobre todo a mí"—, no vaciló, al ad-

(7) J. de Entrambasguas: *op. cit.*

vertir lo personal del lirismo de Valle, en destacar y propagar sus méritos. Las páginas que le consagró, las "Notas sobre Valle-Inclán" incluidas en *Todo al vuelo*; los recuerdos de la Autobiografía; el retrato del famoso soneto tantas veces reproducido; el soneto autumnal sobre el Marqués de Bradomín que figura al frente de la Sonata de primavera; la "Balada laudatoria", compuesta para encabezar *Voces de gesta*, son algunas de las muestras de amistad y afecto para con el autor de *Flor de santidad*; muestras que en el poema "Peregrinaciones" (1914) le lleva a cantar:

¿Hacia qué vaga Compostela  
iba yo en peregrinación?  
Con Valle-Inclán o con San Roque  
¿a dónde íbamos, Señor?

Tanto don Ramón como su esposa, la actriz Josefina Blanco, correspondieron a esas expresiones, si bien Valle no consignó las suyas del modo declarativo y directo que lo hizo Rubén, sino en trasposición artística o en comunicaciones privadas. En relación con Valle-Inclán, no ha de olvidarse el carácter de su producción, la cual apenas si incluyó ensayos o crónicas periodísticas, vehículos inmediatos para reciprocidades declarativas. Sin embargo, eligiendo propios derroteros, Valle no renegó del maestro ni de su amistad. Recuérdese, por ejemplo, cómo en "Aleluya" (La pipa de Kif), reconoce: "Darío me alarga en la sombra| una mano, y Poe me nombra". Recuérdese, en otra etapa más avanzada de evolución, en esa clave esperpéntica que es *Luces de bohemia*, el paso fantasmal de Darío como personaje del drama para connotar la legión modernista auténtica frente al coro de mistificadores. Obsérvese cómo, siempre en *Luces de bohemia*, en la muerte de Max Estrella —el poeta ciego del "esperpanto"— se trasluce el vínculo estrecho que acercó a Valle-Inclán, a Darío y al incurable bohemio que fue Alejandro Sawa, traspuesto escénicamente en Max Estrella. Recuérdese, también, cómo a la muerte de Darío, cuando en Madrid se pensó levantar un monumento a su memoria, fue Valle-Inclán, junto con Amado Nervo y Rufino Blanco-Fombona, quien tomó la iniciativa, aunque ésta no llegó a concretarse.

Pese a esta amistad estrecha, curiosamente, en los motivos epistolares intercambiados entre Valle y Rubén, casi siempre predominaron las notas profesionales o las cuestiones económicas —sobre todo en las de don Ramón o en las de su mujer— por encima de las efusiones o de los problemas estéticos. El Darío receptor de epístolas de los Valle-Inclán es el publicista, el editor.

Algunas de las piezas de dicha correspondencia han sido recu-

peradas —hace ahora una década— de manos de Francisca Sánchez, la mujer a quien con razón, en horas difíciles, invocó Darío: "Lazarillo de Dios en mi sendero / Francisca Sánchez, acompáame". Ella fue quien retuvo —pese a los requerimientos de Alberto Ghirardo, el editor argentino de El archivo de Rubén Darío— más de siete mil documentos del poeta nicaragüense. Hoy —a medio siglo de la muerte de Darío y a treinta años de la de Valle-Inclán— es lícito evocarlos conjuntamente y verificar, a través de las respectivas obras y de los documentos, la imagen perdurable de una amistad.

### Algunos documentos

En 1909, los escritores españoles, concitados por Pérez de Ayala, preparan un álbum recordatorio donde se prometen firmas, entre otras, de Pérez Galdós, de la Pardo Bazán, Benavente y de Valle-Inclán. Esta adhesión es índice del afecto de la intelectualidad española por Rubén y en ella no está ausente Don Ramón.

Las desgracias padecidas por Alejandro Sawa —quien, al decir de Valle-Inclán: "tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso"— fueron otro motivo de intercambio epistolar entre Valle-Inclán y Darío. Aquél informó a Rubén, en agosto de 1909, la horrible muerte de Sawa, en estos términos:

Querido Darío:

Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer.

Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones. El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal* (8), le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso †

La carta de Valle, sin punto final ni firma, se cierra con una cruz. Darío acudió con un prólogo amical para *Iluminaciones en la sombra, de Sawa, recordado, luego, en varias oportunidades por Valle-Inclán.*

En 1907, Darío trataba con el editor Pérez Villavicencio la publicación de *El canto errante*. Asesoraba al editor y era intermediario ante Darío, el novelista Alberto Insúa. Las condiciones económicas del convenio eran lamentables, lo cual indignó a Valle-

(8) Al respecto hay un interesante cambio de cartas, algunas de alta tensión entre Sawa y Darío.

*Inclán, quien anteriormente se había sentido defraudado por dicho editor. Valle se empeña en dar con otra casa impresora que tome a su cargo la publicación de Darío. La misiva informante, de Valle a Darío, lleva fecha 20 de agosto, y expresa:*

Sr. Rubén Darío.

Mi querido Rubén: Después de algunas gestiones creo haber hallado editor para su libro —Pueyo—. Las condiciones que me propone son éstas: 2000 ejemplares que yo sellaré para evitar fraudes, y mil pesetas, entregando 500 al recibir el original y quinientas al aparecer el libro. Total una diferencia de quince días en el recibo de la totalidad. La edición yo la dirigiría y visaría y creo que usted quedaría satisfecho.

Hay otros editores a quienes he visto, pero aun cuando prometen mucho ni me fío de ellos ni me merecen crédito alguno. Si usted está conforme, envíeme el original.

De este asunto supongo que ya le habrá escrito el editor (Gregorio Pueyo) que le enviará a usted el primer plazo al hacerle entrega del original.

Mándeme en todo y reciba un fuerte apretón de manos de su amigo que le admira tanto como le quiere. Valle-Inclán.

Paseo Engracia, 9

Madrid, 20 de agosto de 1907

*Alberto Insúa conoció esta misiva de Don Ramón y otra anterior, fuerte en términos para Pérez Villavicencio, y las calificó como "infantilmente maquiavélicas". Y en correspondencia a Darío, del 26 de agosto del mismo año, llamaba a Valle-Inclán: "enemigo gentil y pintoresco, ese marqués quimérico para quien usted ha forjado más de un soneto genial"; y puntualizaba la existencia de un mal entendido económico al editar Pérez Villavicencio un libro anterior del autor de las Sonatas. Los informes de Valle a Darío llegaron cuando éste ya había entregado los originales a Insúa. Al saberlo, en una postal que le envía a París, donde se halla Rubén, se lamenta:*

Querido Darío: Siento en el alma que se haya dejado engañar por Villavicencio, que es una sociedad de ladrones. A mí me ha estafado 1.000 pesetas y usted debe asegurarse antes de entregar los originales. Sabe cuánto le quiere. Valle-Inclán.

*En 1911, Darío está al frente de la revista Mundial Magazine, empresa desdichada de los hermanos Guido, del Uruguay. Valle-Inclán le envía para publicar, sucesivamente, cada una de las tres jornadas de Voces de gesta, tragedia rural modernista. Algún cambio de cartas documenta entretelones de la operación. Escribe Valle-Inclán:*

Villa Carmen, Mira-Concha, 15  
Septiembre 8-1911.

Querido Darío: Supongo que habrá recibido el segundo acto de *Voces de gesta* que le mandé hace días. No deje de enviarme las pruebas para corregir la deficiencia que no he podido subsanar en la copia.

¿Y mi prólogo en verso?

Un abrazo. Valle-Inclán.

*El reverso de la esquila lleva un recibo firmado, con la cantidad en blanco, por el pago de las publicaciones. En varias oportunidades, Valle reclamó a Darío el prólogo para la edición en volumen de la tragedia, que llega a tiempo para la impresión de Madrid, de 1912.*

*De esos días, el archivo de Rubén registra varias cartas de Josefina Blanco, las cuales documentan hasta qué punto, en las horas armoniosas del matrimonio, fue colaboradora de su marido. Por último es interesante destacar dos misivas de don Ramón, una de fines de 1911, en las cuales se da noticia y autoapreciación del artífice de La lámpara maravillosa, a propósito de dos obras que tiene en el telar. Dice la primera, sin fecha:*

San Engracia, 23

Querido Rubén: Mucho deseaba saber de usted. Había preguntado sus señas y no me han sabido dar razón de ellas. ¡Cuánto le he recordado en todos mis viajes y cuánto he hablado de usted!

Certificado le envío la primera jornada de una *Tragedia bárbara*. Algo nuevo en mí y me parece que lo mejor. Si no le hace le mandaré *Novela*, novela como la entienden los preceptistas. Las condiciones fijelas usted. Lo que usted quiera y nada más. Ya sabe que sólo desea complacerle el mejor de sus amigos y el mayor de sus admiradores. Valle-Inclán.

*Nótese que se está refiriendo a las tituladas Comedias bárbaras, la serie de los Montenegro y a El embrujado, editada en 1913; y de sus palabras podría sospecharse que halló con ellas nuevas formas de novelar. La referencia autocrítica puede ser iluminadora para los exégetas de Valle. La segunda de las cartas aludidas tampoco lleva fecha y está redactada así:*

San Engracia, 23

Querido Darío: Estoy esperando con ansia su Introducción a *Voces de gesta*. Tengo ya impresa la obra y sólo falta tirar el primer pliego.

En estos tiempos he terminado *La marquesa Rosalinda*. Toda ella en rimas un poco estafalarias como usted habrá visto por el prólogo publicado en *Mundial*. Por cierto que han hecho ustedes un número muy bello tipográficamente y literariamente.

Mis felicitaciones de año nuevo y un abrazo. Valle-Inclán.

*La correspondencia de Valle-Inclán a Darío, incluidas en ella*

VILLA CARMEN  
MIRA-CONCHA-18.

2032

Septiembre = 8-1911

Querido Darío.

Supongo habrá recibido el  
segundo acto de "Voces de  
Gesta" = que le mandé  
hace días. No dejen de en-  
viar las pruebas para co-  
rregir deficiencias que no  
he podido subsanar en la  
copia.

¿Y mi prólogo en verso?

Un abrazo -

Valle-Inclán

En la vuelta va el recibo

He recibido de la Administración de la revista  
"Mundial" = la cantidad de francos  
por la Primera y Segunda Jornada del  
Poema Trágico "Voces de Gesta" =  
= Madrid - 8 de Septiembre - 1911 =  
Ramón del Valle-Inclán

Esquela de Valle-Inclán a Rubén Darío, con un recibo extendido al dorso.



las misivas de Josefina Blanco, testimonian no sólo el tipo de relación que acercó a ambos; la amistad recíproca, que en Valle se contuvo de excesiva familiaridad o tuteos; documenta, además, los mutuos intereses profesionales e ilumina aspectos básicos de la historia literaria hispanoamericana de principios de siglo. Téngase en cuenta que las piezas aquí mencionadas proceden únicamente del archivo de Darío. Es de esperar que el día que salgan a luz los papeles de Valle-Inclán, si es que sus herederos los han conservado, se podrá conocer también los envíos de Darío, con lo que se logrará abarcar la visión completa de la amistad de estos genios.

### III. — IMÁGENES DEL HOMBRE VALLE-INCLÁN

A través de la percepción de un efecto inconfundible que suscita la obra de Valle-Inclán: la "sensación shakespiriana" definida por Darío; a través del recorte de algunos perfiles de la amistad entre Darío y Valle, emergen imágenes peculiares del hombre, que fue don Ramón María del Valle-Inclán.

Fuerza en la creación de criaturas artísticas; hondura trágica, sentido universal a partir de lo nacional o de lo regional; consustanciación con una geografía y un espíritu; trascendencia poética; una filosofía no declamada en sistema ideológico, sino cumplida y en acción; violencias, exuberancias, al tiempo de hallazgos expresivos en síntesis de idea, palabra y estilo; un desdeñar retoricismos manidos para crear los propios mecanismos del arte, justifican el acercamiento de Valle-Inclán y Shakespeare, la inclusión de aquél en el panteón de los grandes. Y como ha ocurrido con el Cisne de Stradford-on-Avon, el hombre, las geografías, los prójimos y las actitudes estéticas han ido configurando, también, otra multiplicidad de imágenes de don Ramón, en las cuales se corresponden hombre, momento, ámbito y arte.

Al atisbar la realidad primera: geografía y hombre; al trascender la realidad segunda de historia y testimonios (biógrafos, amigos, próximos, enemigos y detractores) y las realidades terceras —no menos importantes— que recrean hermeneutas y críticos, escoliastas y "sangradores", las imágenes conservadas o recuperadas de don Ramón irisan polifacéticas, al punto de tornar inminente el peligro profetizado por Ramón Gómez de la Serna —el biógrafo que Valle-Inclán eligió para sí— cuando al trazar su coruscante retrato del autor de Divinas palabras, anunció: "Las críticas sobre él no acabarán nunca y ahora le quedará el largo sufrimiento de las biografías chabacanas y falaces". (9) Con no menor

(9) Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948 (Colección Austral N° 427).

razón J. de Entrambasaguas sostiene: "la obra de Valle-Inclán pierde sus claves expresivas si se prescinde de conocer la vida y la persona de su autor. En Valle-Inclán, su vida humana y su creación se confundían siempre en una misma cosa inconfundible: don Ramón". (10)

El polifacetismo de la personalidad egregia amengua el peligro de destemplamiento frente a un mínimo de imágenes precisas, de paralela evolución y sincronismo. Son ellas las que proceden del curso vital de don Ramón, reconocibles en sus exterioridades; las imágenes correlativas de una geografía sui-generis, operante desde su obra y ciertos pormenores consonantes con una geografía del alma y con sucesivas actitudes estéticas.

Gonzalo Torrente Ballester —a veces poco feliz al opinar sobre Valle-Inclán— ha señalado con razón que el autor de *Femeninas* creó una imagen exterior de sí, como criatura humana; se elaboró, como personaje, una máscara (11) cuya divulgación por ajena mano no fue difícil, a partir de los primeros bosquejos que de ella fijó Rubén Darío en *Todo al vuelo*, hasta la versión quintaesenciada, que ratifica el conocido soneto inserto en *El canto errante*:

Este gran don Ramón, de las barbas de chivo,  
cuya sonrisa es la flor de su figura,  
parece un viejo dios, altanero y esquivo,  
que se animase en la frialdad de su escultura.

El cobre de sus ojos por instantes fulgura  
y da una llama roja tras un ramo de olivo.  
Tengo la sensación de que siento y que vivo  
a su lado una vida más intensa y más dura.

Este gran don Ramón del Valle-Inclán me inquieta,  
y a través del zodiaco de mis versos actuales  
se me esfuma en radiosas visiones de poeta,

o se me rompe en un fracaso de cristales.  
Yo le he visto arrancarse del pecho la saeta  
que le lanzan los siete pecados capitales.

*Esa máscara sugerida y enriquecida por el propio Valle, tiene, además, la caricaturesca versión de la "Autobiografía", que en 1903, publicó en Alma española, donde adjetiva los propios rasgos físicos con términos que, luego, amigos y enemigos, convirtieron en lugar común: "rostro español y quevedesco", "negras guedejas y luengas barbas", "altivez de hidalgo".*

*Esa máscara de sí que Valle-Inclán da en circular ya es, avant-*

(10) J. de Entrambasaguas: *art. citado*.

(11) Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1961 (Cap. II, pág. 169).

la-lettre," esperpéntica" y trasluce un dejo masoquista —real o fingido, ¡vaya uno a saberlo!— que muchas veces recogió el anecdotario valleinclanesco.

La imagen primera perdura a través de las impresiones de Darío, según las traduce en las ya citadas "Notas sobre Valle-Inclán", recogidas en Todo al vuelo:

Recuerdo la primera impresión. Éste es uno de los que quieren *épater* al burgués, me dije. Sombrerón de anchas alas, barbas monjiles, gesto militar, palabras estupefacientes, maneras de aristo. El cuerpo delgado bajo un *macferland* cuya esclavina se convertía por instantes en dos alas de murciélago satánico; los ojos dulces o relampagueantes, y la sonrisa entre la cual se escapaban frases a cortos golpes paradójicos, o buenas, o espantosas. Sobre todo espantosas. Epatantes. (12)

Esa imagen la redondea Juan Ramón Jiménez en distintas oportunidades, respetuosamente, poniéndole voz. En los antes aludidos guiones de clase del curso sobre El modernismo, dictado en la Universidad de Puerto Rico, recuerda los adjetivos habituales en la conducta crítica de la bohemia madrileña de principios de siglo. "Con 'admirable' e 'imbécil' —dice— se hizo la crítica modernista. Se decía 'admirable' por Rubén Darío: 'imbécil' por Echeagaray, éste en boca de Valle-Inclán". (13)

Rafael Cansinos-Asséns en la temprana, afectuosa y barroca estampa con que le incluye en la serie de "Los Hermes", en el primer tomo de La nueva literatura, le describe de este modo:

Alto, enjuto, barbudo y noblemente mutilado como un héroe antiguo; arcaico en la figura y en el indumento; con sus grandes y redondas lentes quevedescas, un gran chambergo y sus largas guedejas entre apicaradas y místicas; fanfarrón y sencillo, pagano por el apetito, cristiano por la belleza y el hastío; como un gallego, astuto; donairoso y ceceante, como un andaluz; mezcla, en la traza física, de peregrino penitente y de soldado trashumante aún no incorporado a su tercio; altivo como un mayorazgo y humilde místicamente a veces como monje de órdenes menores; maldiciente y mordaz como un contertulio de los antiguos mentideros; con un inevitable recuerdo de Quevedo por la cortante lengua, y de Cervantes por el común defecto, origen en ambos de más noble apostura; semejante a la vez a los antiguos abades corretones y mujeriegos, a los monjes que lograron olor de santidad y a los altivos condestables que gallardos murieron sobre el tajo, "este gran don Ramón de las barbas de chivo" representa en la modernísima época literaria, el sentido de retorno a los orígenes, propio de todo renacimiento literario, del que hoy, en la distancia, se nos aparece Valle-Inclán como padre apostólico y pontífice primo. (14)

(12) Rubén Darío: *op. cit.*, pág. 55.

(13) J. R. Jiménez: *El modernismo*. Madrid, Aguilar, 1963.

(14) R. Cansinos-Asséns: *op. cit.*, pág. 111.

*Luego del matrimonio con Josefina Blanco, Darío recoge otra imagen, menos "esperpéntica" de Valle-Inclán, con menores recortes de personaje literario:*

Ha llegado —dice en otro lugar de las "Notas"— a ser casi un burgués, casándose con un alma hermana que le comprende y le ama muy de veras. La antigua cabellera ha desaparecido; una indumentaria inglesa ha sustituido a la de los días pasados y luego, nunca, nadie podrá decir que ha visto a Valle incorrecto. Siempre, aun en los días duros, fue el caballero, el fidalgo. (15)

*Esa estampa hidalga es la que conservan en sus memorias quienes llegaron a él en los años postreros de su vida. Torrente Ballester, por ejemplo, se empeña en borrar toda arista rijosa, en este testimonio evocativo:*

Un día, poco antes de su muerte, le vi pasear por la Herradura Compostelana. Le acompañaba cierto conde local, mal afeitado aquel día, con boina de paleta y pantalones arrugados. A su lado, don Ramón parecía un figurín romántico, con botines grises, pantalón de corte, chaqueta negra de trencilla, sombrero gris y una caña de Ceylán en la mano: la elegancia misma. ¿Qué le quedaba a aquella estampa de la famosa extravagancia? ¿Las barbas grises?... En 1930, cuando Valle paseaba por Alcalá, camino del Cristina o de La Granja del Henar, las modistillas y los cajistas de imprenta volvían la cabeza y decían: "Ése es Valle-Inclán". (16)

*Andrenio, en "Valle-Inclán: las novelas de la guerra carlista", estudio incluido en Novelas y novelistas, bosqueja esta silueta, hacia 1920:*

Valle-Inclán es una de las personalidades más originales de la nueva generación literaria española. Lo es hasta físicamente. Su silueta romántica y extraña, que está pidiendo el tributo del aguafuerte y los pinceles, parece una proyección de esa personalidad espiritual. Si Valle-Inclán fuese un sujeto obeso y sonriente, rebosando salud y equilibrio físico, nos asombraría que pudiese ser autor de sus libros. Hay que reconocer que tiene "le physique du rôle", la catadura de un poeta romántico y señoril, a quien la naturaleza, amiga de contrastes y burlas, no ha jugado la mala pasada de otorgarle una envoltura vulgar, impropia a todas luces del creador del Marqués de Bradomín. (17)

(15) Rubén Darío: *op. cit.*

(16) Gonzalo Torrente Ballester: "Valle-Inclán en cuatro sitios". (En revista *Estafeta literaria* Nº 320-321. Madrid, junio-julio 1965).

(17) Andrenio (E. Gómez Baquero): *Novelas y novelistas*. Madrid, Calleja, s/a. (pág. 217).

*Finalmente, Isabel de Ambia, que estuvo cerca de él en los días de la estada en Roma, evoca esta imagen:*

Compone su figura, deja crecer su pelo y la barba, y sobre los hombros puntiagudos cuelga el *macferland*. ¿Qué criatura es ésta con tan singular y aristocrático porte?, preguntan las gentes a su paso; pero él se escurre por la rendija del portal para llegar a la bohardilla donde le espera el camastro desvencijado. (18)

*Y es de Isabel de Ambia, también, esta expresión de justicia para el hombre Valle, inserta en el artículo anterior:*

Lo mejor de Valle no está contenido en su obra, lo mejor suyo era esa palabra fluyente, inagotable, que si algunos recogieron no fue siempre para su gloria mejor. Se ha insistido en su mordiente e incisiva intención, se ha abusado de su interpretación cortante como filo de lengua afilada; pero, ¡qué pocos ensalzaron la magia de esa palabra que acercaba a lo divino por su mediación a quien quería y sabía escucharla! Juan Ramón Jiménez reaccionó bien cuando le dijeron: "Valle habla mal de usted". No importa lo que hable mal de mí, porque él no me debe nada y yo sí le debo mucho a él", contestó. Mas no siempre tuvieron esta réplica los repetidores. (19)

#### IV. — LAS "GEOGRAFÍAS" DE VALLE-INCLÁN

*Esas imágenes de la criatura singular que fue Don Ramón M. del Valle-Inclán trashuman tierras diversas y las reflejan, ora en la dimensión fiel de evocadas geografías, ora en las ensoñaciones de una traspuesta realidad estética.*

*Hay una geografía física recorrida por el hombre Valle-Inclán, peregrino y bohemio; hay, también, una geografía espiritual, nacida cuando los sitios transitados a diversas alturas de la vida: rías y ríos, valles y montañas, mares y océanos, viejos y nuevos mundos, emergen luego en el itinerario estético crecido en su alma y transferido a la creación, donde enmarca con relieves singulares circunstancias y personas, lugares y tiempos, nimbándolos de especial atmósfera en la cual bien se advierte que la realidad irrumpe, no tanto fotográficamente, a la manera del realismo, sino teñida, en la evocación impresionista, con afectos y experiencias.*

*Es opinión bastante concertada entre los críticos que Valle-Inclán no fue escritor de captaciones directas en cuanto circunstancias y contornos, sino artífice de reelaboraciones individuales y*

(18) Isabel de Ambia: "Magia en la vida y en la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán" (en *Cuadernos de literatura contemporánea* Nº 18). Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1946.

(19) Isabel de Ambia: *loc. cit.*

estéticas de los mismos. "No salía todas las mañanas, como los realistas del siglo XIX, —señala Torrente Ballester— con su cuadernito de notas a ambientarse, a acopiar datos que luego se pudiesen trasladar a una página descriptiva. No era escritor de apuntes del natural. Vivía simplemente y luego operaba con el material asimilado, puesto en juego por la imaginación". (20)

La imagen nítida de una geografía natural se esfuma en la pluma de Valle-Inclán y se le sobrepone una geografía del alma. En esa geografía estetizada cobran relieve a través de su obra, la Galicia natal: el valle del Salnés, Pontevedra, Santiago; en perspectiva ultramarina, América; luego, Madrid. Y en la ciudad y corte, particularmente, los golfos y bahías del Callejón del Gato.

Galicia configuró la especial armonía de una expresión, curiosamente sobrellevada en giros insólitos dentro del castellano, en usos típicos de tiempos verbales, provenientes del ancestro gallego; en la capacidad para nombrar seres y cosas con motes singulares y definitivos, hallazgos certeros, como sólo se dan —con mezcla de desenfadado, franqueza y espontaneidad— en el labriego gallego. "La lengua de su niñez —apuntará Torrente Ballester— creó en el espíritu de Valle una especie de molde musical al que procuró acomodar su prosa". (21)

El paso de don Ramón por Pontevedra, a fines del siglo pasado, le significó compartir la tertulia de los hermanos Muruais, la frecuentación de Andrés Muruais, joven de universalidad y modernidad vibrantes, tempranamente desaparecido, y el contacto con un núcleo de intelectuales, quienes desde el rincón provinciano, le acercaron a las novedades literarias francesas, italianas y portuguesas, al simbolismo y al decadentismo; desde la geografía minúscula, restringida y lugareña, le entreabrieron horizontes culturales que a su vez confirieron al joven escritor gallego universalidad y modernismo auténticos.

A su tiempo, América le da el desmesuramiento geográfico y humano, la dimensión exótica que aderezó la obra y adjudicó a su persona pretendidas charreteras del "generalato de tierras calientes"; dimensión que equipara en el plano del regionalismo sui-generis de las Comedias bárbaras o Divinas palabras, desbordes y rusticidad, primitivismo trágico, gerifaltes y palomas, hechizos y arcanos, que al decir de Darío en la conocida "Balada laudatoria", ofrecen a Valle la alternativa de contar cuentos de abril o poemas llenos de sangre y de hiel.

(20) Gonzalo Torrente Ballester: "Valle-Inclán en cuatro sitios". (En revista *Estafeta literaria* Nº 320-321. Madrid, junio-julio 1965).

(21) Ib. íd.

*La geografía de la Pampa argentina, en particular, nunca descrita pictóricamente por Valle, queda, sin embargo, grabada profundamente en su alma de artista. En La lámpara maravillosa registra:*

El criollo de las pampas debe a la vastedad de la llanura su alma embalsamada de silencio, y si alguna emoción despiertan en ella los ritmos paganos, es por la mirra que quema en el sol latino la lengua de España. En la llanura las imágenes son tristes y menguadas, se suceden con medida monótona y tarda, como sombras arrastradas en los pasos de un lento caminar. Allí la emoción para los ojos está en lo largo de los caminos y en lo largo del tiempo para mudar la vista de las cosas. Aquel horizonte monótono y curvo, ante el cual los ojos se aduermen un día entero de jornada, aquieta y aniquila las almas. Es en el desierto donde la fantasía muere de sed...

*Y como con eco de Sarmiento, concluirá:*

Los pueblos de las pampas, cuando hayan levantado sus pirámides, y sepultado en ellas sus tesoros, habrán de hacerse místicos...

*Finalmente, Madrid; su geografía urbana le incrusta en el tráfigo de lo cotidiano prosaico, le despista en el damero de callejas y anonimatos, a los que no se resigna y frente a los cuales, desde la insula de una mesa de café, pontifica la propia leyenda de enfant terrible, —su máscara de personaje esperpéntico— y asaetea colegas. Sobrellevando hambrunas o quemando su vejiga en los calores del hornillo, mientras prepara —cuando la haya— la comida de los hijos, no bajará las banderas de escritor hidalgo y declamará: "Contra la codicia de los editores españoles, no tenemos más que una defensa: el ayuno". Zahiriendo dictaduras precursoras —que le replican con frase desacostumbrada: "extravagante ciudadano, eximio escritor"—, llenando copioso anecdotario de moñas a formalismos burocráticos, signará el fin próximo de la dinastía borbónica, paralelamente a la historia clínica que, de mano maestra, escarba en ese otro ámbito de "episodios nacionales" radiografiado en El ruedo ibérico.*

*Pero desde el archipiélago de las varias tertulias, donde creció gratuita la peinada leyenda de sus extravagancias y mordacidades, nacerá —al filo de forzada revisión de vida y obra a que le obligan los nuevos tiempos del arte, por él presentidos— la determinación de postergar máscara y personaje, de desnudar el mito, para desangrar ante los pocos y escogidos, al esteta total, al desasido de intereses mezquinos, a quien ya sabe comprenderlo todo, y que ya no se preocupa del "qué dirán", pues como recuerda Torrente Ballester:*

las impertencias que de él se cuentan fueron, en general, respuestas a impertinencias mayores, como frases destacadas de su contexto. No hubo hombre más cortés, más afable con el recién llegado, más exquisito con el amigo, de conversación más respetuosa e ingeniosa... Sabía escuchar... (22)

*Buena parte de los testimonios que recoge la primera parte del presente volumen de homenaje, corrobora esa faz del artífice de las Sonatas.*

*Por último, el itinerario de esa geografía del alma, en correspondencia con sucesivos ritmos y estéticas de su crear literario, recalca en el Callejón del Gato, en un Madrid trascordado, y halla los reflejos distorsionados en la óptica de espejos deformantes que le devuelven una realidad grotesca, tragicómica. —“Mi estética actual es transformar con matemáticas de espejo cóncavo las normas clásicas” —, consonantes con su inconformismo, que desde La pipa de Kif se ha ido despojando de lujos estéticos decadentes, para acendrar resonancias éticas profundas: “La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética”, declamará Don Manolito, el de Los cuernos de Don Friolera.*

*El estereotipo de la sonrisa modernista de las horas de Bradomín y Rosalinda viene a parar en la mueca de Don Friolera. Es la hora en que concluyen los devaneos y adamascamientos; en que las violencias feudales de los señoríos blasfemos a lo Montenegro y los embrujados y la cohorte picaresca de mendigos contrahechos, lisiados y sádicos, dicen la enormidad de sus existencias oscuras. Es la hora de exhibir los pringajos del honor teatral y calderoniano. Es la hora de enjuiciamiento para hombres y regímenes, para instituciones y tradiciones.*

*Si las tertulias fueron, en la actitud de Valle-Inclán, el archipiélago —suma de insularidades— en la bohemia ciudadana: si América y el juego novelístico carlista constituyeron el resabio de vivencias regionales volcadas en modos subjetivos de traducir la realidad, en las imágenes de las geografías valleinclanescas; el Callejón del Gato será una especie de atalaya desde la cual avizorará, en lo inmediato y en la perspectiva histórica, un sentido de vida española, no trágico a la manera unamunesca, sino tragicómico o grotesco, a la manera quevedesca.*

## V. — IMÁGENES DEL ESTETA

*Junto al hombre histórico Valle-Inclán —a través de sus geografías— se enmarcaron el personaje y el esteta. La Autobiografía,*

(22) Ib. id.

publicada en 1903 en *Alma española*, es el autoesperpento, deformación física y moral de sí mismo, del ser histórico que se urde criatura ficticia, delimitación vital y fantásica de estéticas vividas; imágenes que se corresponden, luego, no sólo en sucesivas creaciones con la impronta de los varios estilos, sino en escatimadas formulaciones teóricas de otras tantas poéticas.

La crítica, siguiendo la multifacética expresividad de Valle-Inclán, ha tratado de caracterizar en términos de común denominador y se ha hallado, sin embargo, con un estilo que siendo constante, único y reconocible, se muestra siempre vario en tonalidades. Cada obra, cada momento le reclama e inspira un tono, una adecuación, un peculiar modo de abordar mundo y criaturas de realidad y ficción. El propio Valle lo ha manifestado: un escritor puede ver el mundo de rodillas y sus héroes lo exceden; puede medir a los personajes con su propia estatura y hacerles partícipes de su propia naturaleza; puede mirarles desde arriba, dar una visión deformada de ellos. Tragedia o epopeya, testimonio realista y esperpento son requerimientos y formas por las que en cada caso opta Valle; pero, además, los reviste con los medios expresivos que la evolución de su personalidad creadora le va exigiendo: Voces de gesta y *La guerra carlista*, por ejemplo, vibran en tonos bronceos y admirativos; las *Sonatas* —de las que opinó Darío: “bravas ideas y aventuras sentimentales dichas en exquisitas maneras”— filigranas algodonosas, decadentes; en *El ruedo ibérico*, resplandecen matices irónicos, esperpénticos, de lo que se pinta con no poco desprecio.

Joaquín de Entrambasaguas, apuntando pormenores de prosa y estilo novelísticos de Valle-Inclán, señalaba que en ese sucederse de tonos, “no sigue tendencias, sino que se las impone a sí mismo dejando atrás escuelas poéticas formadas a su sombra, por los que le siguieron en cada una de sus etapas y no fueron capaces de acompañarle en los nuevos caminos que comenzaba”. (23)

Se reconoce así, póstumamente, el carácter de vanguardia que siempre correspondió a don Ramón y que incubaba en la poesía, el teatro o la narrativa, formas hoy vigentes que le retienen por maestro. ¿Cuánto de Michel de Ghelderode, de Ionesco, no está ya en Valle? ¿Acaso el teatro “épico” de Bertold Brecht no se anticipa en las novelas dialogadas o en las acotaciones de algunas de sus piezas? ¿Cuánto no le deben novelistas como Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier? En tal sentido suenan claras y vindicadoras palabras como las que —refiriéndose al autor teatral— inserta Enrique Llovet en el ensayo “Cuenta breve de un teatro general”:

(23) J. de Entrambasaguas: *op. cit.*

Don Ramón del Valle-Inclán, que a veces huele a Rubén y a veces a Quevedo es, probablemente, el mayor autor teatral español del siglo XX. A mí, al menos me gusta escribirlo, decirlo, leerlo, oírlo y repetirlo. Este gran don Ramón, hidalgo, compesino, dandy generoso, bohemio, agudo, apasionado y doliente; este fantástico escritor —último de nuestros clásicos y primero de nuestros modernos— estaba confinado en una gran vidriera estética. Primero se supo que la prosa de Valle-Inclán era poesía redonda, de color pálido; esa prosa que parece tocada por una orquesta era algo más que un conjunto plástico, porque andaban entre sus planos líricos y narrativos los más puros duentes de la zumba, la ironía, la burla y la gracia. Ahora ya se adivina que no habrá más realismo español sin el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, El terno del difunto, La cabeza del Bautista, Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera* o *Divinas palabras*. Pero ha costado tiempo descubrirlo. Valle no es un escritor gallego. Teatralmente el costumbrismo sólo produce teatro de humor. El drama surge cuando la *región* se convierte en la *nación*. Y Valle es un trágico. (24)

*Confirmado en el teatro el carácter de avanzada de Valle-Inclán —ya anticipado por Cansinos-Asséns en “Los Hermes”— lo ve así F. García Pavón en el estudio “El tinglado de la antigua farsa”:*

Estoy seguro —y lo deseo— que el teatro último de Valle-Inclán nunca dejará de ser un doloroso e inextinguible lamento español. No; Valle-Inclán no fue un adelantado, un precursor; fue un ser enteramente aparte. No apareció como un guerrero que desea quemar los repulidos moldes de su tiempo y reposar clásicamente en la próxima curva del calendario. Su teatro nació en punta para todos los tiempos. (25)

*En vida, la influencia de Valle-Inclán no fue todo lo resonante —sobre todo en el teatro— que merecía. Hasta el propio Cansinos-Asséns, profeta de su futuridad, como autor teatral le incomprendió cuando Valle se quejaba en carta pública a Pérez de Ayala de no encontrar acogida para sus piezas, según se desprende de la pretendida lección de templanza que intenta darle en el artículo “Valle-Inclán nos descubre su pecho”, recogido en el tomo IIº de La nueva literatura. (26)*

*Azorín, amigo consecuente de Valle, en el “Prólogo” a la edición Aguilar de las Obras completas de aquél, consigna:*

Ramón del Valle-Inclán es poeta, esencialmente poeta, poeta de un modo absoluto. Y de esa su condición dimanan sus divergencias con los coetáneos. Si aceptamos esa apreciación al menos como hipótesis,

(24) Enrique Llovet: “Cuenta breve de un teatro general”. (En revista *Estafeta literaria* N.º 320-321. Madrid, junio-julio 1965).

(25) F. García Pavón: “El tinglado de la antigua farsa”. (En revista *Estafeta literaria* N.º 320-321. Madrid, junio-julio 1965).

(26) R. Cansinos-Asséns: “Valle-Inclán nos descubre su pecho” en *La nueva literatura*, Tomo II. Madrid, Calleja, 1916.

todo se explicará en la obra de Valle-Inclán. El poeta, el verdadero poeta, ha de construirse un mundo especial para él; la realidad que él viva no será la realidad que vivan los demás escritores. Las consecuencias de tal creación son obvias: una realidad poética tiene su lógica propia y su coherencia, que no es la ajena coherencia. (27)

*Con razón se ha dicho que "Valle-Inclán, con Benavente y Juan Ramón Jiménez poseen una literatura evolutiva que busca su vitalidad en lo coetáneo" y en tal sentido, aunque sean algo extensas es interesante recordar aquí observaciones recientes de E. González Pontocarrero en el panorama de "Poetas gallegos del siglo XX", relacionadas con las sucesivas actitudes valleinclanescas en su evolución estética, a la vez sincrónica y sinfrónica, con los nuevos tiempos:*

La colosal revolución poética y lingüística, literaria en una palabra, que supone el modernismo, tiene en un gallego a su más alto representante peninsular y uno de los más geniales escritores, no sólo de este siglo, sino de toda nuestra historia literaria. Don Ramón María del Valle-Inclán realiza, en una primera etapa de su producción, un teatro, una novela y una poesía modernistas. Como poeta, *Aromas de leyenda* es legítimo hijo de Rubén y está perfectamente hermanado con el mundo de las *Sonatas*, aunque se advierten más que en éstas los ecos galaicos, todo un mundo popular y rural que tanto jugo iba a darle en el teatro. También *El pasajero* sigue revelando confluencias rube-nianas, más acentuadas por su evidente caminar, como señala el profesor Valbuena Prat, hacia la moda cosmopolita y fin-de-siglo rube-niana'.

*La pipa de Kif* ofrece ya al nuevo Valle-Inclán de los esperpentos, esa portentosa creación literaria, acaso la más trascendental del siglo XX; aquí habla Valbuena de 'mueca trágica, de grotesco perfil' y el recuerdo de Solana es obligado, como también el del último, alucinante y genial Goya, ambos citados por el poeta:

Un bandolero  
(¡qué catadura!)  
cuelga la faca de su cintura.  
Solana sabe de esta pintura  
y Azul de Prusia son las figuras  
y de albayalde las cataduras  
de los ladrones, Goyas a oscuras.

El poema "Garrote vil" es típico y representativo ejemplo de esta poesía desgarrada, trágica y grotesca, en la que, sin embargo, la línea modernista tan lejos llevada por Valle, no se ha perdido:

Darío me alarga en la sombra  
una mano y a Poe me nombra.

(27) Azorín: Prólogo a *Obras completas* de Ramón M. del Valle-Inclán. Madrid, Aguilar, 1946.

Valle-Inclán pasa, como ha dicho el maestro Dámaso Alonso en lograda definición, 'de Escila a Caribdis', del haz al envés de una misma visión del mundo. 'Estilizada o deformada' concreta el historiador Valbuena Prat. (28)

Como Shakespeare inicia una carrera de creador entre formalismos clasicistas y luego se desprende de ellos, así Valle-Inclán afirma en sus comienzos literarios una imagen decadente modernista, fiel a los "sin retoricismos". Más tarde añade a los perfiles rubendarianos las personales posibilidades que no sería forzado caracterizar con palabras de Summer H. Greenfield, referidas a la temática del 98, como la expresión de "España como nación provinciana y poco liberal en contraste con el ancho mundo cosmopolita de afuera". (29)

Esa España provinciana —cuya europeización estuvo en los designios de la intelectualidad del 98— irá aflorando en la mordacidad de una concepción de especies literarias adecuadas, en la superación estética del modernismo inicial, en la concreción de una literatura —como expresa Valbuena Prat: "mezcla de humor y tragedia, de arte muñecos y honda vida pintoresca y humana". (30)

Valle-Inclán, artista en el sentido cabal de la palabra, vivió y recorrió una estética que consustanció con su personalidad y sus mundos; llegado su tiempo, supo formularla en propios misales y devocionarios de celebración literaria, que acertadamente denominó, en un caso, *La lámpara maravillosa* y, en otro, *Luces de bohemia*, ambas con la idea íntima de luz; luz de amor y de belleza.

La primera se publica en 1916 y la fecha es significativa. El poeta —"nel mezo del camin..."— tiene cincuenta años; ha dejado atrás el rubendarismo, el decadentismo de los días mozos. A sus espaldas las Sonatas (1902, 1903, 1904, 1905), los relatos de Jardín umbrío (1903), el poemario Aromas de leyenda (1907), la tragedia modernista Voces de gesta (1912), de contornos pastoriles, Valle-Inclán vuelve ahora su mirada al norte brumoso, propicio al simbolismo, a las notas gallegas de resonancias germánicas y suevas. El simbolismo se aparea en Valle con la visión céltica. En los días mozos, los días de los cuentos decadentes, su lengua era limitada. Cuando el decadentismo despunta en un modernismo personal se enriquece su léxico, se musicaliza su lengua. El celtismo valle-inclanesco es de esencia mágica. Misterio y maravilla le ofrecen Galicia y desde ese mundo hace el balance de una etapa estética.

(28) E. González Portocarrero: "Poetas gallegos del siglo XX". (En revista *Estafeta literaria* Nº 320-321. Madrid, junio-julio, 1965).

(29) Summer M. Greenfield: "Valle-Inclán en transición: una brujería dialogada". (En revista *La Torre*, año XII Nº 51. Universidad de Puerto Rico, setiembre 1965).

(30) A. Valbuena Prat: *Historia de la literatura española*. Barcelona, G. Gili, 1946. (Tomo II, Cap. LXXIII, pág. 905, 2ª edición).

que condensa en *La lámpara maravillosa*. Y digo etapa, porque siendo una e inconfundible la estética de Valle-Inclán, fue alcanzando metas que ofrecen la característica de no renegar del modernismo inicial, pero, a tiempo de ir haciéndolo cada vez más personal, se van aferrando a una geografía —las obras decadentes no la tienen propia—; geografía que desde la hora simbolista se perfila inconfundible e incorpora inflexiones de ironía, sátira, mordacidad y tremendismo que irá trasvasando de género en género, de especie en especie, hasta hallar en el ‘esperpento’ —narración o teatro— la forma consustancial, desde la que ya no le interesarán tanto armonías y musicalidades, sino contrastaciones.

El simbolismo engendrará expresionismos trementistas; sin embargo, Valle-Inclán llega al esperpento, a la ironía, a la mordacidad, sin renegar del decadentismo. La hora señera de *La lámpara maravillosa* es hora simbolista, enmarcada en cuadrante gallego. El gallego es lengua musical y el castellano de Valle se hace música donde antes pudo ser empalagoso melindre decadente. La hora de *Luces de bohemia* y de los *Los cuernos de don Friolera* marca el tiempo de la condena presente a los desvíos de una época y de un mundo caduco: desvíos de época que entrañarán los males de la España declinante en manos de la dictadura de Primo de Rivera, en las pústulas de la monarquía: señoritismo vacuo, burocracia estéril, fe supersticiosa, luchas sociales, políticos inútiles. Ha señalado con exactitud el maestro Gonzalo Sobejano —en una disertación de homenaje a Valle-Inclán, que pronunció en Vermont (U. S. A.) en julio de 1966— que en este caso, el espejo deformante no está en el Callejón del Gato, sino, como lo dice Max Estrella, en el fondo del vaso de ajeno de la embriaguez bohemia.

La lámpara maravillosa comprende una “Introducción o Gnosis” y cinco partes: “El anillo de Giges”, “El milagro musical”, “Exégesis trina”, “El quietismo estético” y “La piedra del sabio”. Valle-Inclán subtitula el conjunto, acertadamente, “Ejercicios espirituales”. Meditación y contemplación estructuran allí el logos y lo engarzan místicamente en lo poético. La contemplación lleva al quietismo estético, sincero y dulce, sin reflexión ni razonamiento, de la mano de Miguel de Molinos. Es ciencia infusa. La meditación, por su lado, eslabona razonamientos y construye una poética. La coincidencia del alma creadora en la Belleza y la Poesía y del alma contemplativa en Dios, aparean una mística de ascendentes anhelos de trascender, una hacia la Teología, otra hacia el arte puro. La lámpara maravillosa descubre ecos del iluminismo del siglo XVI, cuando sostiene: “la ciencia de las escuelas es vana, crasa y difusa, como todo aquello que puede ser cifrado en voces o puesto en escrituras”.

Las modas poéticas, las estéticas en cuanto consignan artificios elegidos por los poetas, cambian constantemente; en su variar señalan la sucesión de gustos y actitudes, de escuelas y corrientes. Lo que no varía es el punto de encuentro en lo esencial del arte, en la poesía; aunque al intentar traducirla en concepto nazcan las divergencias aparentes, porque se trata de expresar lo inefable, la concepción en pureza, aun en el caso de auténticos captadores del milagro, la magia y el misterio poéticos.

En "El anillo de Giges" asedia la idea de poesía. Recobra el pristino alcance esotérico del poder de la palabra reveladora de antiguos y recónditos sentidos; de la palabra que al nombrar crea. Coincide con el Páscoli de Il Fanciullino o más remotamente con el niño platónico, en la sugerencia de recuperar la infancia en la edad adulta del poeta, como posibilidad creadora en pureza; con Rilke en exaltar la infancia como acervo de motivaciones y temas, y la fuerza de la tierra natal —en él la tierra del Salnés— que imprime huellas imborrables en la infancia y cuya evocación, en el ser sensible, desprende el alma perfumada en nostalgia. El recuperar esas fuentes inunda de beatitud el espíritu del poeta, quien desde el margen del Tiempo resulta, así, capaz de abarcar los tiempos todos.

En "El milagro musical" puntualiza los artificios poéticos. El poeta al retornar a aquellas fuentes despierta emociones dormidas. No las crea. "Lo que no está en nosotros larvado o consciente, jamás nos lo darán palabras ajenas".

Las palabras de todos son signos, voces, comunicación, convención. El poeta ha de infundirles un valor emotivo engendrado por él, en él. Para ello ha de darles irisación, poder mágico, evocativo, trascendente, alusivo, sugerente, que arranca de la correspondencia musical en ellas latente. El poeta intuye el arcano y sus palabras se hacen sibilinas. "El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras. ¡Así el poeta cuanto más oscuro más divino!" Toda poesía ha de tener algo de mistagógico.

Pero si hay una poesía del poeta, la hay también de las razas. "Los idiomas nos hacen y nosotros hemos de deshacerlos". ¡Triste el destino de vuestros nietos si en lo porvenir no engendran dialectos, ciclos de una nueva conciencia!".

Valle-Inclán ha cumplido, fielmente, en su idioma artístico, el propio axioma. Pocos escritores contemporáneos como él podrán jactarse de haber alcanzado mayor riqueza idiomática en el castellano al que supo imprimir con la melodía gallega, sabor de futuro, vibraciones insólitas en la recreación de voces extraídas de todos los planos dialectales. La crítica que de la lengua castellana

incluye en "El milagro musical" encierra, en forma poemática, singular intención de sociólogo y lingüista. "Nuestra habla —manifiesta— en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo vieja de tres siglos". Pero también encierra una actitud de esteta en continua evolución y crecimiento, que efectúa el balance de la actitud modernista en el plano expresivo: "¡Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino!". Y luego la declaración de la propia conducta lingüística: "Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora".

Aleccionadora para los argentinos es la parte final de este capítulo. Algunas partes de La lámpara maravillosa estaban ya en la mente de Valle-Inclán, en los días de su visita al Plata, en 1910. Pero su contacto con una nueva e inusitada geografía sin brumas ni horizontes próximos, la Pampa, le sugirió una posible interpretación del retardo de un arte local, sin clara definición por aquel entonces. Y escribe: "¡Qué enorme y difusa, entre dos mares, la Pampa argentina! Allí los poetas tienen los ojos estériles, y su sentimiento clásico sólo se nutre en el seno cristalino de las palabras que, como divinas ánforas, atesoran los mirajes de los países lejanos". Y aconsejaba hallar nueva óptica para ver lo próximo y propio, no los espejismos distantes.

En "Exégesis trina" discurre acerca del acto de amor —dolor, goce, renunciamiento— como camino de perfección del artista y del arte hacia la Belleza. Su pensamiento se nutre en Platón, en textos pitagóricos, en filosofías de Oriente, para desembocar en el quietismo.

En "El quietismo estético", parte penúltima de La lámpara maravillosa, se confiesa, en algún modo, discípulo de Miguel Molinos, de cuyas enseñanzas místicas manifiesta procede la ambición de que sus palabras fuesen claro cristal, misterio, luz y fortaleza; buscando en ellas, igual que en las acciones humanas, la "actualidad eterna", esa nueva significación de las cosas, en un nuevo entrever.

"La piedra del sabio" cierra el devocionario estético-místico con tono más exhortativo asociando normas estéticas con caminos de perfección para alcanzar la mirada que ahonda en las almas; con un "adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el puente de la muerte"; con el éxtasis capaz de ver "el eterno nacimiento en el grano infinitamente pequeño de todos los instantes..." Y advierte, finalmente, como "toda la ciencia mística, como toda la creación esté-

tica, es amor y luz... Luz es el verbo de toda belleza... Luz es amor”.

La lámpara maravillosa, *síntesis de simbolismo poético* (en cuanto aúna música, matiz, relación misteriosa de seres y cosas, palabra creadora y arcanos) y *misticismo iluminista* (en cuanto identifica creación estética y éxtasis, camino de Belleza y trascender), reclama la entrega total al arte, un desentenderse de urgencias de lo cotidiano y de lo perentorio y prosaico. En Valle se dio esta entrega total y *Luces de bohemia* —también luz de verbo y luz de amor— en otra etapa de formulación estética, contiene la elegía de esa actitud heroica de artista, al encarnarla en Max Estrella, poeta ciego que tiene el juego del arte, el genio; pero que carece de ingenio para vivir y medrar, como lo poseen frente a él los bohemios apicarados, que sin genialidad creadora ni heroicidad estética, aguzan, en cambio, el ingenio par sobrevivir a la sombra del genio, al cual usufructúan. Cuando Max Estrella, declara al estraçalario Don Latino, su explotador: “He vivido siempre de un modo absurdo”, éste, cínicamente, le enrostrará: “No has tenido el talento de vivir”.

Así como La lámpara maravillosa es el eje de la etapa modernista-simbolista, *Luces de bohemia* puede reputarse como centro de la etapa modernista-esperpéntica: aquélla, ante todo, visión lírica, estetizante; ésta, visión deformante, contrastada y elegíaca.

Tal tendencia, de esencia dramática, que pasa del simbolismo al expresionismo predomina en la última fase de la creación valleinclanesca. Es la sátira contra los profesionales del heroísmo con entorchados, de los que confunden gobernar con mandar, de los mercaderes del sentimiento. Es, por el contrario, exaltación del heroísmo del pueblo. “Yo me siento pueblo”, clamará Max Estrella. Y el abrazo entre el obrero y el poeta en una oscura mazmorra tiene valor alegórico.

En esta etapa valleinclanesca quedan atrás las brumas célticas del paso simbolista y poético; crece el esperpento en la narración y el teatro, dando “el sentido trágico de la vida española con una estética sistemáticamente deformada”; sentido que llevó a José Luis Varela a definir la especie, con frase de Valle, como “dolor de un mal sueño”. “Sueño de enfermo, de resentido, en el que pululan seres evadidos del mundo y de sí mismos”.

El hecho de que la estética del esperpento se formule en relación directa con el teatro, no significa que sea de su exclusividad; aparece en los poemas de *La pipa de Kif* (1919); la novela *Tirano Banderas* (1926) es esperpéntica, así como la serie de *El ruedo*

ibérico, que arranca de 1927. Significa, sí, la evolución última del modernismo personal de Valle-Inclán, la actitud estetizante y etérea inicial que viene a dar en la distorsión, donde sustituye realismo por eticismo; proceso que alcanza todos los géneros que cultiva, como antes y sucesivamente los alcanzaron el decadentismo, el rubendarismo y el simbolismo.

Pero en cualquiera de las etapas estéticas y estilísticas de Valle: en las violencias y exabruptos de las Comedias bárbaras, en los alambicamientos de las Sonatas, en la serie de El ruedo ibérico, o en los celajes de maravillas místicas de Flor de santidad, siempre se percibirá una ironía vertebradora —por lo demás, muy gallega—, que apunta a una comprensión del hombre y del mundo, de sus miserias y grandezas; condición esencial que va nutriendo las distintas imágenes del hombre Valle-Inclán, del “personaje” Valle-Inclán; que va animando los sucesivos tonos de su estilo; que, en definitiva, brinda unidad y continuidad fundamentales a su realizarse como artista bajo el sino de la Luz: luz de amor y de belleza.

\* \* \*

Apuntar algunos de los múltiples aspectos que ofrecen la personalidad y obra de don Ramón del Valle-Inclán ha sido el propósito que originó la compilación de este volumen, con el cual el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, tributa su homenaje al autor de Martes de Carnaval, en el centenario de su nacimiento.

La publicación ha sido dividida en cinco partes, que agrupan, sucesivamente lo concerniente a: 1) EL HOMBRE, a través de evocaciones y testimonios de quienes le conocieron y trataron; 2) VALLE-INCLÁN Y GALICIA, relación inédita de aquel otro gallego extraordinario que fue Alfonso Castelao, notas de una conferencia que pronunció en el Colegio Libre de Estudios Superiores, de Buenos Aires, conservadas entre sus papeles póstumos, lo mismo que el inédito apunte tomado junto al lecho mortuorio del poeta; 3) LAS COORDENADAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS, referencias al pensamiento artístico y político de Valle-Inclán; 4) ASPECTOS DE LA OBRA, serie de monografías sobre la producción del maestro de Flores de almendro; 5) ESTUDIOS SOBRE EL CREADOR LITERARIO Y SU TÉCNICA, análisis de sus diversos modos expresivos.

Corresponde, finalmente, dejar constancia de la desinteresada colaboración de los autores de los trabajos aquí reunidos, concu-

*rrentes en idéntico afán de honrar la memoria del ilustre escritor gallego. Y consignar para todos el agradecimiento del Departamento de Letras, al posibilitar, con su aporte intelectual, la concreción de este homenaje.*

La Plata, 1º de julio de 1966.

**RAÚL H. CASTAGNINO**  
Jefe del Departamento  
de Letras

## SÍNTESIS CRONOLÓGICA DE LA VIDA Y OBRA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN (1866 - 1936)

1866. 28 de octubre. Nacimiento en Villanueva de Arosa (Pontevedra).
1866. 29 de octubre. En la pila bautismal de la iglesia parroquial de San Cipriano de Cálago, perteneciente al Arciprestazgo de Salnés, recibe los nombres de Ramón José Simón.
1877. 28 de julio. Rinde examen de ingreso en Villanueva de Arosa.
- 1877 - 1885. Cursa el bachillerato en Institutos de Pontevedra y Santiago.
1885. 29 de abril. Se gradúa de bachiller.
- 1887 - 1889. Inicia estudios de Derecho en Santiago de Compostela. Firma Ramón del Valle y de la Peña. Asiduo concurrente del Ateneo Compostelano y del Café del Siglo.
1890. Abandona estudios y se traslada a Madrid.
1891. Conoce a Don Miguel de los Santos Álvarez. Refiriéndose años más tarde al autor de *La protección de un sastre*, Valle-Inclán dirá de él: "por la solemnidad y por el tono de burla con que solía hablar, percibí algo de lo que luego he llamado esperpento...".
1891. Concurre asiduamente a tertulias y cenáculos madrileños.
1892. Embarca en El Havre rumbo a México. Recién llegado sostiene una reyerta con Victoriano Agüeros, director de *El Tiempo*, por causa de una carta aparecida allí, firmada con el seudónimo de Oscar, en la cual se hacían durísimos reproches contra los residentes españoles.
1892. Julio. Colabora en los periódicos mexicanos: *El Veracruzano Libre*, y *El Imparcial*.
1892. Julio. Publica en México el cuento *Octavia Santino*.
1893. Enero. Publica en Veracruz, *La Condesa de Cela*.
1893. Breve temporada en Cuba, huésped de la familia González Mendoza, en el ingenio San Nicolás, provincia de Matanzas.
1893. Primavera. Retorna a España sin pasar por París, como quiere sugerir al fechar *La Niña Chole*.
1893. Valle se reintegra al hogar familiar, en Pontevedra, cargado de vivencias que informarán gran parte de su obra. Asiste a las tertulias de escritores locales, llevadas a cabo en casa del profesor de Literatura del Instituto Jesús Muruais.
1895. Publica en Pontevedra su primer libro: *Femeninas* —seis historias amorosas— con prólogo (fechado en 1894) de D. Manuel Murguía. Contiene: "La Condesa de Cela" (reimpresión en *Historias perversas y Cofre de sándalo*). "Tula Varona" (íd.), "Octavia" (íd.), "La Niña Chole" (reimpresión en *Historias perversas*, ampliada en *Sonata de estío*), "La Generala" (reimpresión en *Historias perversas y Cofre de sándalo*).

1895. 1 de junio. Cierta reseña bibliográfica, en un suelto de la revista *Blanco y Negro*, lo considera: "un literato de grandes prestigios".
1895. 23 de noviembre. Publica en la citada revista el cuento: *Iván, el de los osos*.
- 1896 - 1897. Invierno. Se radica en Madrid para realizar segunda y definitiva experiencia en la ciudad y Corte.
1897. Tertulias en el Café de Madrid o en el "Inglés", dirigidas alternativamente por Valle-Inclán y Jacinto Benavente. En sus charlas literarias Valle suele atacar a D. Francisco de Quevedo y Villegas.
1897. Marzo. Publica *Epitalamio. Historia de amores*, reimpressa con el título de "Augusta" en *Corte de amor e Historias perversas*.
- ¿1897? Conoce a Josefina Blanco en casa de los artistas María Tubau y Cefe-rino Palencia.
1898. 7 de noviembre. Se estrena como actor en *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente, en el papel de Teófilo Everit.
1899. Enero. Conoce a Rubén Darío, al arribar éste a Madrid como corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires.
1899. Publica en el N° 9 de *La Vida Literaria* una "Impresión" de México titulada *Tierra caliente*. Y en el N° 15 de la citada revista aparece el cuento: *La reina de Dalicam*.
1899. *La Revista Nueva* inserta en el N° 6 la narración *Adega*, embrión de *Flor de santidad*.
1899. Colabora en el semanario *Germinal* con un cuento: *El Rey de la máscara* —"cuento de sangre", lo define Valle—, donde se descubre el germen de *Bradomín*.
1899. Julio. Sufre la amputación del brazo izquierdo, lesionado en una disputa con Manuel Bueno, en el Café de la Montaña.
1899. Publica *Cenizas*, drama en tres actos, desarrollo y escenificación del cuento "Octavia Santino" incluido en *Femeninas*.
1899. 7 de diciembre. El grupo "Teatro Artístico" realiza una función en el teatro de Lara a beneficio de Valle-Inclán. Se representa *Cenizas* e intervienen como actores Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra. Completa el espectáculo la comedia, en un acto, de Benavente, *Despedida cruel*, interpretada por Josefina Blanco, G. Martínez Sierra y J. Benavente. Los periódicos no mencionan la velada del teatro de Lara. El "Teatro Artístico" hizo imprimir *Cenizas* en libro que Valle dedicó "A Jacinto Benavente, en prenda de amistad".
1900. Enero. Participa con el cuento *Satanás*, en el concurso organizado por *El Liberal*.
1901. 9 de setiembre. Publica en "Los Lunes" de *El Imparcial* el cuento breve *Sonata de otoño*, anticipo —en realidad— de la novela *Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*.
1901. 23 de setiembre. Publica el cuento *Don Juan Manuel*.
1901. 1 de octubre. Aparece en el N° 1, año I, de *Juventud*, el cuento *Hierba santa*.
1901. 30 de octubre. Publica *Corazón de niña* en la ya citada revista madrileña *Juventud*.
1902. 13 de enero. Publica *El palacio de Brandeso* en "Los Lunes" de *El Imparcial*.
1902. 27 de enero. Publica fragmentos de *El miedo* en "Los Lunes" de *El Imparcial*.

1902. Marzo. Aparece impresa la novela *Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*.
1902. Inicia Valle sus tertulias en el Nuevo Café de Levante. Allí se centrará durante doce años la vida artística y literaria de Madrid.
1902. Traduce *La Reliquia, El primo Basilio* y *El crimen del Padre Amaro*, de Eça de Queiroz.
1902. Noviembre. Valle presenta el cuento "¡Malpocado!" al concurso de *El Liberal*. Obtiene el segundo premio.
1903. Marzo. Publica *Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*.
1903. 2 de abril. Aparece "Concurso de críticas", el primer artículo de Valle-Inclán en *El Globo*.
1903. 6 de abril. Publica su segundo artículo en *El Globo*: "Una lección", réplica al comentario hostil que el anterior suscitase a Navarro Ledesma en *Gedeón*.
1903. ¿Junio? Publica *Corte de amor. Florilegio de nobles y honestas damas*. Comprende cuatro narraciones: "Rosita", rechazada por el director de *La Lectura*, Francisco Acébal; "Eulalia", inserta en "Los Lunes" de *El Imparcial* y aprovechada en *Sonata de otoño*; "Augusta", repetición de *Epitalamio* que no había aceptado para *La España Moderna*, su director Don José Lázaro; y "Beatriz", reelaboración de "Satanás", desechado en el concurso abierto por *El Liberal* en 1900.
1903. Publica *Jardín umbrío*. Contiene cinco cuentos reimpresos en *Jardín novelesco* con otros. Las ediciones posteriores de *Jardín umbrío* llevan el subtítulo: *Historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, y contienen los cuentos de la primera edición menos "Malpocado", otros publicados en colecciones anteriores y algunos nuevos.
1903. Reuniones en el "Saloncillo" del Teatro Español. Por intermedio de Manuel Bueno, Valle traba amistad con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, quienes desean representar *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Valle y Bueno realizan la refundición de la obra que —reducida a lo esquemático— es destinada a inaugurar la temporada del Teatro Español de 1903-1904.
1903. 27 de octubre. Se estrena *Fuenteovejuna*. No es bien recibida. Completa el programa la comedia en un acto *Por qué se ama*, de Jacinto Benavente.
1903. 27 de diciembre. Publica su *Autobiografía* en la revista *Alma Española*.
1904. Enero. Valle y Bueno reajustan el tercer acto de la refundición de *Fuenteovejuna* y restablecen algunos pasajes de Lope, para evitar el desenlace brusco.
1904. Continúan durante todo el año las tertulias del saloncillo del Teatro Español. Concurren casi diariamente Echegaray, Sellés, Picón, Balart, Ricardo de la Vega, el crítico José de Laserna, el pintor Gomar, Ricardo Catarineu, el Duque de Tameses —padrino de María Guerrero— y otros.
1904. Publica *Sonata de primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*.
1904. Publica *Flor de Santidad. Historia milenaria*.
1905. El saloncillo del teatro de Lara es desplazado por el del teatro de la Princesa; allí actúa Josefina Blanco.
1905. Publica *Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*.
1905. Publica *Jardín novelesco*. "Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones".

1906. 25 de enero. La compañía de García Ortega, con Matilde Moreno como primera actriz y Josefina Blanco como dama joven, estrena *El Marqués de Bradomín*, "Comedia romántica". Obra concebida y realizada por Valle con el propósito de cerrar el ciclo del que *El Marqués de Bradomín* es centro y culminación. Distribuida en tres actos, mantiene estrecha relación con la *Sonata de otoño*, si bien presenta, a parte de variantes esenciales en el tema amoroso, algunos elementos de *Sonata de primavera* y de *Flor de Santidad*.
1906. Mayo. Tertulias de Valle-Inclán en el café Candelas. Al grupo se une Mateo Morral, joven catalán, autor del atentado contra Alfonso XIII y Victoria Eugenia, en el día de sus bodas. Valle-Inclán y Ricardo Baroja identificarán —en el Depósito— el cadáver del joven, que se suicida en campos de Torrejón de Ardoz. Pío Baroja, que asiste a algunas tertulias del café Candelas, se inspira en este joven para componer uno de los personajes —el anarquista Brull— de su novela *La dama errante*.
1906. Valle y sus amigos más íntimos se hacen asiduos del Central Kursaal.
1907. Publica *Historias perversas*. Prologada por M. Murguía, se edita en Barcelona. Contiene los cuentos de *Femeninas*; "Beatriz" de *Corte de amor* y "Augusta" de *Epitalamio*.
1907. Publica *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño*.
1907. Publica *Águila de blasón: "comedia bárbara"* en cinco jornadas; se inicia el ciclo de las *Comedias bárbaras*.
1907. 24 de agosto. Valle-Inclán contrae matrimonio con Josefina Blanco. Pero no por poderes, como Valle sostuvo alguna vez. El párroco de San Sebastián, Dr. Andrés María Mayor, "desposó en la capilla de Nuestra Señora del Carmen, de dicha iglesia, "por palabras de presente" a Josefina María Ángela Blanco y Tegerina, soltera, de veintiocho años, natural de León, y Ramón José Valle y Peña, soltero, de cuarenta años, natural de Villanueva de Arosa, provincia de Pontevedra; domiciliados, la una, en Santa Catalina, 8; el otro, en Medellín, 7, calles ambas de la villa y Corte...".
1907. 21 de octubre. Publica *Romance de lobos*, en el folletín del diario madrileño *El Mundo*, a partir del N<sup>o</sup> 1. La inserción de *Romance de lobos* termina el 21/10/907.
1907. Tertulias de Valle-Inclán en el Nuevo Café de Levante —iniciadas en 1902 se prolongarán hasta el año 1914—; las integraban pintores, escultores, grabadores, estudiantes de Arquitectura. Concurrían eventualmente los amigos de siempre: Ricardo Baroja, Manuel Bueno, Alejandro Sawa, Bernardo G. Candamo, Ciro Bayo; artistas y escritores consagrados: Zuloaga, Rusiñol, Inurria, Amadeo Vives, Meifrén, "Silverio Lanza", Antonio y Manuel Machado; los americanos: Amado Nervo, Santos Chocano, Francisco I. de Icaza, el pintor Diego Riveras; y extranjeros de paso en Madrid: el pianista Pugno, Henri Matisse, el hispanista Jacques Chaumié que traducirá *Romance de lobos* con el título *La geste des loups* para el *Mercure de France*. El elemento vital de estas tertulias lo constituye la juventud que lucha para imponerse en las artes plásticas: Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, Arteta, Victorio Macho, Rafael de Perragos, García Lesmes, Sebastián Miranda, Julio Antonio, los Zubiaurre, Enrique de Mesa, Moisés Huerta, los Oslé y otros.
1908. Nace su primera hija María de la Concepción Luisa Margarita Carlota. Con estos últimos nombres rinde tributo a la onomástica carlista, que asimismo tiene presente al bautizar a sus otros hijos.

1908. Publica *El yermo de las almas. De la vida íntima*. Reelaboración del drama *Cenizas*, estrenado en 1899. En el nuevo texto cambia los actos por episodios, da mayor desarrollo a las acotaciones y añade, en la cubierta, "de la vida íntima".
1908. Publica *Una tertulia de antaño*, narración por la que pasa el Marqués de Bradomín, con variaciones sobre el mismo tema de *Sonata de invierno*.
1908. Publica *Romance de lobos. Comedia bárbara* dividida en cinco jornadas.
1908. Publica *Los cruzados de la causa*, novela que inicia la serie de *La guerra carlista*.
1908. Edita por segunda vez *Corte de amor*, la encabeza con una *Breve noticia de mi Estética cuando escribí este libro*. Reelaboración del prólogo que puso cinco años antes a *Sombras de vida* de Almagro San Martín.
1909. Publica *Cofre de sándalo*, que recoge cuatro de las narraciones incluidas en *Femeninas*: "La condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino", "Rosarito", más otro cuento: "Mi hermana Antonia".
1909. Publica *El resplandor de la hoguera*, segunda novela del ciclo *La guerra carlista*.
1909. Publica *Gerifaltes de antaño*, novela que completa la trilogía de *La guerra carlista*. En ella confluyen las dos tendencias anteriores.
1910. Valle se presenta candidato a diputado por Monforte de Lemus en las elecciones generales.
1910. 5 de marzo. Estrena en el teatro de la Comedia, de Madrid, *La cabeza del dragón*, calificada por su autor de "farsa infantil".
1910. 19 de marzo. Estrena *Cuento de Abril* en el teatro de la Comedia. Valle define su obra: "Escenas rimadas en una manera extravagante". Su estreno coincidió con la celebración del beneficio de Matilde Moreno.
1910. Publica *Cuentos de Abril: Escenas rimadas en una manera extravagante*.
1910. Publica *Las mieles del rosal* (Trozos selectos).
1910. Viaja a América del Sur como director artístico de la compañía García Ortega. Josefina Blanco integra el elenco. En las Palmas, la compañía tiene anunciada la representación de *El gran galeoto*. Al oponerse Valle-Inclán a la actuación de Josefina, sobreviene un ruidoso incidente y la función se suspende en medio de un gran escándalo.
1910. 22 de abril. Los periódicos porteños anuncian la llegada de Valle-Inclán a Buenos Aires.
1910. 7 de mayo. Se anuncia para esa fecha la representación de *Cuento de abril*, en el teatro Comedia por la Compañía de García Ortega. No se realizó.
1910. 9 de mayo. Se estrena la obra de Valle, cuya representación había sido suspendida.
1910. ¿Junio? Llega a Buenos Aires la Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. A ella se incorpora como actriz Josefina Blanco.
1910. 25 de junio. Valle diserta en el teatro El Nacional sobre *El arte de escribir*.
1910. 28 de junio. En el mismo teatro pronuncia una conferencia cuyo tema versa sobre *Los excitantes*.
1910. 2 de julio. Conferencia en el mismo escenario sobre *La moderna literatura española*.
1910. 5 de julio. Habla también en el teatro Nacional sobre *Modernismo*.
1910. 11 de julio. Da su última conferencia que titula *La España antigua*.

1910. 16 de de julio. Por telegrama consignado al diario *La Nación* de Buenos Aires se sabe la conferencia dada por Valle-Inclán en la ciudad de Mendoza. La misma versó sobre *Siluetas de maestros*, el acto tuvo lugar en el teatro Municipal.
1910. De julio a noviembre viaja con la Compañía de Guerrero-Díaz de Mendoza visitando las principales capitales sudamericanas.
1910. ¿Diciembre? Regresa a España.
1911. 8 de enero. Asiste al banquete con que fueron obsequiados, en el Frontón Jai-Alai los parlamentarios carlistas e integristas que combatieron la ley llamada del "Candado". Valle se sentó a la mesa de honor con el Marqués de Cerralbo, Vázquez de Mella, D. Bartolomé Feliú, Sánchez Marco, Díaz-Aguado Salaberry, Bofarrull.
1911. 4 de noviembre. Concede una interviú a Gregorio Campos, redactor de *El Correo Español*, de Madrid. Se declara afiliado a la "comunió n católico-monárquica".
1911. Viaja con la Compañía Guerrero-Mendoza; así recorre Valencia, Barcelona, Zaragoza, Pamplona, San Sebastián y Bilbao. Realiza escapadas breves a Madrid; para procurarse unos días de descanso en Reparacea, rincón del Valle de Baztán.
1911. Valle es entrevistado por Luis Antón de Olmet periodista de *El Debate*; ratifica sus principios.
1911. Muere Da. Dolores Peña y Montenegro, madre de Valle-Inclán.
1912. Se estrena *Voces de gesta* en Valencia.
1912. 26 de mayo. La compañía Guerrero-Díaz de Mendoza estrena *Voces de gesta*, tragedia pastoril en tres jornadas —dedicada a María Guerrero— en el Teatro de la Princesa, de Madrid. Asiste Alfonso XIII.
1912. María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenan, también en su teatro madrileño de la Princesa, *La Marquesa Rosalinda*, "farsa sentimental y grotesca" que Valle había escrito en su breve temporada en Reparacea. Apuntan en esta obra temas coreográficos y plásticos que "el verso anima con desenfadado pirueteo de rimas y ritmos". Valle confiesa su propósito en el "Preludio". Se inicia una nueva actitud, más desgarrada e hiriente, con predilección por la forma teatral o semiteatral, de farsa, que culminará en lo que desde 1921 denominará esperpento.
1912. Rompe con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Se posterga el estreno de *El embrujado*, "tragedia de tierras de Salnés", en prosa.
1912. Valle-Inclán envía el original de *El embrujado*, al director artístico del Teatro Español, D. Benito Pérez Galdós. La obra es rechazada.
1912. Valle presenta un escrito de protesta al Ayuntamiento de Madrid, contra Galdós, la primera actriz Matilde Moreno y el primer actor Francisco Fuentes.
1912. Publica *Voces de gesta: Tragedia pastoril*. Lleva en la portada un poema de Rubén Darío: "Balada laudatoria que envía al autor el alto poeta Rubén". (En la portada: 1911).
1912. Otoño. Se establece en Cambados. Este retorno a Galicia —obligado por problemas económicos— es un ensayo de vida y para hacerlo menos penoso, pues añora Madrid, resuelve alternar las temporadas en el campo y en la Corte.
1913. 26 de febrero. Valle-Inclán lee la obra *El embrujado* en El Ateneo. El público le es hostil.
1913. Primavera. Valle regresa a Madrid y reaparece en las tertulias del Nuevo Café de Levante. Además, suele reunirse por las tardes, en For-

nos, con Ramón Pérez de Ayala, Julio Romero de Torres y Sebastián Miranda. Allí conoce al novillero Juan Belmonte.

1913. Publica *La Marquesa Rosalinda: Farsa sentimental y grotesca*.
1913. 28 de junio. Ramón Pérez de Ayala redacta la convocatoria (matizada de humorismo), de un banquete a Juan Belmonte —triunfador en todas las plazas de España— y lo organiza con Valle-Inclán, Romero de Torres y Julio Antonio. El ágape tiene lugar en el Ideal Retiro.
1913. Publica *El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés*.
1913. Valle-Inclán inicia la publicación de la serie de Obras completas —*Opera omnia*— bajo el patrocinio editorial de la Sociedad General Española de Librería, en virtud de la necesidad de tantear por nuevos caminos la expansión de sus libros pasados y futuros. La colección empieza por los volúmenes III y IV, *La Marquesa Rosalinda* y *El embrujado*, respectivamente, que aparecen en aquel mismo año, quedando reservado el primer tomo a una obra que entonces estaba imaginada: *La lámpara maravillosa*, y el segundo a la reimpresión de *Flor de santidad*. Las restantes habrían de ser los siguientes: V, *Sonata de primavera*; VI, *Sonata de estío*; VII, *Sonata de otoño*; VIII, *Sonata de invierno*; IX, *Aromas de leyendas*; X, *La cabeza del dragón*; XI, *Corte de amor*; XII, *Jardín umbrío*; XIII, *Cara de plata*; XIV, *Águila de blasón*; XV, *Romance de lobos*. No incluyó Valle algunas de sus obras anteriores ni otras que venía anunciando: *Las banderas del rey*, *La guerra en las montañas*, *Hernán Cortés*.

En general este plan primitivo sufrió modificaciones; pero en todos los tomos se mantuvo la ornamentación y diagramación, realizada por José Moya del Pino: en la portada, título de la obra, número del volumen —en cifra romana— y leyenda *Opera Omnia* sobre un fondo de follaje y frutas. En la contraportada, un *Laus Deo* y la tasa en rojo: "Coste: diez y seis reales vellón"; dentro, gran lujo de letras capitulares, orlas y viñetas y colofón.

1913. Valle retorna a Cambados. Allí escribe varias poesías que años después inserta en *El pasajero*.
1914. Pasa a residir en la finca La Merced, a tres kilómetros de La Puebla del Caramiñal. La vida en Cambados se le hacía sentimentalmente imposible porque su segundo hijo —Joaquín, de pocos meses de edad— había muerto trágicamente mientras jugaba en la playa.
1914. Escribe el prólogo a *De la felicidad*, libro del escritor gallego Victoria-no García Martí.
1914. El estallido de la primera guerra mundial conmueve a Valle y perturba el sosiego de su vida campesina. Toma partido por Francia y los aliados.
1914. Publica *La cabeza del dragón: farsa*.
1914. M. Jacques Chaumié traduce para el periódico francés *Les Temps*, el cuento *Mi hermana Antonia*.
1914. 16 de marzo. El *Mercure de France* publica *Romance de lobos* con el título *La geste des loups* traducida por Chaumié, con un ensayo sobre Valle-Inclán escrito por el traductor. La inserción termina el 16 de abril del mismo año.
1914. Marzo. Valle-Inclán lee a Mauricio Bacarisse fragmentos de la obra que titulará *La lámpara maravillosa* que será publicada en 1916.
1915. Abril. El Ministerio de Gracia y Justicia desestima las instancias que Valle-Inclán presentó peticionando la rehabilitación de los títulos: Marquesado del Valle, Vizcondado de Vieixin, Señorío del Caramiñal. Reclamo elevado sin aducir pruebas de ninguna especie. "Ministerio de

- Gracia y Justicia. Títulos del Reino. Relación de instancias presentadas en este Ministerio, durante los meses de enero, febrero y marzo." (En *Gaceta de Madrid*, 14 de abril de 1915).
1915. Valle suscribe el documento aliadófilo: "Palabras de algunos españoles", con Unamuno, "Azorín", Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Francisco Grandmontagne, Gabriel Alomar, M. Ciges Aparicio, Enrique de Mesa... Esto es, lo más selecto de la generación del 98, con excepción de Benavente y Pío Baroja. También firmaron el documento Santiago Rusiñol, Romero de Torres, Anselmo Miguel y otros.
- 1915 - 1916. Invierno. Valle, que en su finca gallega echa de menos los cafés madrileños, hace algunas escapadas a Madrid y se hospeda en casa de Sebastián Miranda. Retorna así a Fornos, Nueva España y el Gato Negro.
1916. 6 de febrero. En Madrid recibe la noticia de la muerte de Rubén Darío.
1916. Federico Oliver —autor de *La Neña*—, y el poeta Luis Fernández Ardavín, proponen desde *El Liberal*, un homenaje a la memoria del "poeta y maestro mágico".
1916. Réplica de Valle-Inclán desde las columnas del mismo periódico; deja constancia de que ya se han organizado comisiones en todos los países americanos, en Francia y en España. Esta última integrada por Enrique Gómez Carrillo, Rufino Blanco Fombona, Pedro Emilio Coll, Amado Nervo y Ramón del Valle-Inclán.
1916. Mayo. Emprende una excursión al frente occidental de la guerra, "comisionado por la Prensa Latina de América", como anuncia *El Imparcial* cuya representación también lleva.
1916. Valle visita París —por primera vez— y lo hace acompañado por Ciges Aparicio, corresponsal de *El Imparcial*, y de Pedro Salinas, que le hace conocer —a ruego insistente de Valle— la casa de la Rue d'Herchelle, en que vivió Rubén Darío.
1916. Visita a Morel Fatio y asiste a una comida que da en su honor Maurice Barrés.
1916. 23 de mayo. Por carta enviada con esta fecha a su esposa se conocen algunos aspectos de su estada en París: interviú de un redactor de *Les Temps*; invitación a una sesión de la Sociedad de Gentes del Teatro.
1916. 24 de mayo. Valle-Inclán es recibido por Briand, Presidente del Consejo de Ministros (según carta citada).
1916. Recorre el frente, visita las trincheras, vuela sobre las líneas alemanas y anuncia que sus impresiones se publicarán en periódicos franceses, ingleses, rusos y americanos, al mismo tiempo que en *El Imparcial* de Madrid.
1916. El ministro de Instrucción Pública —D. Julio Burrell— brinda a D. Ramón, una cátedra en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid.
1916. Burrell crea para Valle-Inclán, en la citada Escuela, la cátedra de Estética de las Bellas Artes.
1916. 18 de julio. Una Real orden dispone que se encargue de desempeñar la nueva asignatura "un literato y publicista de reconocido prestigio, sancionado por la crítica y la opinión".
1916. 18 de julio. Otra Real orden, hace saber que "S. M. el Rey —q. D. g.— ha tenido a bien nombrar profesor especial de Estética de las Bellas Artes a D. Ramón del Valle-Inclán, en quien concurren las expresadas circunstancias".

1916. Publica *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*.
1916. 11 de octubre. Inicia en *El Imparcial*, la serie de crónicas tituladas: "Un día de guerra". "Visión estelar" es el subtítulo. Parte Primera: "La media noche". La segunda parte no se publica.
1917. Publica *La media noche: Visión estelar de un momento de guerra*. Se nota un matiz de incipiente antimonarquía.
- ¿1917? Nace en la finca La Merced, el tercer hijo: Carlos Luis.
1917. En "la Merced" —llamada así por la Orden religiosa que fuera su propietaria antes de la desamortización—, Valle-Inclán ha intentado ser labrador y ganadero; pero la hacienda no prospera y sus reservas económicas comienzan a resentirse.
1917. Verano. Se registran síntomas de transformación espiritual. Estéticamente, el sondeo más audaz lo realiza Gómez de la Serna. Valle —ante "el terrible contraste que ofrecen la frivolidad y el dramatismo en un Madrid que es todo él un gran Kursaal" — percibe un nuevo concepto del humor.
1919. Publica *La pipa de Kif. Versos*. Recalca el trazo deformador de las "farsas" hasta dibujar, perfectamente caracterizado, el embrión de lo que denominará "esperpento".
1920. Publica *El pasajero. Claves líricas*. Insiste en los mismos temas de *La lámpara maravillosa*; reaparecen los metros favoritos de la poesía modernista y parte de su vocabulario.
1920. Publica *Farsa de la enamorada del rey, dividida en tres jornadas*.
1920. Publica *Divinas palabras: Tragicomedia de aldea*. El original apareció previamente en los folletones del periódico madrileño *El Sol*.
1920. 31 de julio. Publica en la revista *España* el esperpento *Luces de bohemia*. La inserción finaliza el 23 de octubre del mismo año.
1920. Agosto. Publica *Farsa y licencia de la Reina castiza* en la revista *La Pluma* Nos. 3-5. La inserción finaliza en octubre del mismo año.
1921. Abril. Publica *Los cuernos de don Friolera. Esperpento*. En la revista *La Pluma* Nos. 11-15. La inserción finaliza en agosto.
1921. Primavera. Valle dirige el cuadro artístico de la Escuela Nueva, sociedad intelectual de raíz marxista, integrada por un grupo de aficionados que había obtenido éxito considerable con la representación de *El enemigo del pueblo*, de Ibsen. Se proyecta siempre con la dirección de Valle-Inclán, la representación de nuevas obras en El Ateneo. No se realiza debido a un viaje que D. Ramón debe emprender a Galicia.
1921. El encargado de negocios de los Estados Unidos Mexicanos en Madrid, Alfonso Reyes, invita a Valle-Inclán a las fiestas conmemorativas de la Independencia de México.
1921. Verano. Valle-Inclán llega a México en setiembre, por vía La Habana-Nueva York. Se hospeda en el hotel Regis. El Presidente Obregón le declara huésped de honor.
- Frecuenta los cafés españoles: El Fénix y La Flor de México.
  - Da varias charlas en el típico café de "Los Monotes".
  - Concorre a una fiesta literaria en el Teatro Principal.
  - Asiste al banquete de los Delegados del Congreso Internacional de Estudiantes en el bosque de Chapultepec.
  - Pronuncia una conferencia sobre el origen de la *Sonata*, señalando como fuente de la *Sonata de estío*, en determinado episodio, la novela mexicana *Los bandidos de Río Frío*, en el anfiteatro de la Escuela preparatoria de la Universidad.

- Escribe poesía circunstancial, epigramas de intención política.
- El Presidente Álvaro Obregón le dedica su libro *Ocho mil kilómetros de campaña*. Segura fuente de documentación, para Valle, sobre el México revolucionario.
1921. ¿Noviembre? Retorna a España.
1921. ¿Diciembre? Nace su hijo Jaime Clemente.
1921. Acuciado por problemas económicos Valle-Inclán abandona "La Merced". Se traslada a La Puebla del Caramiñal.
1922. ¿Marzo? Valle viaja a Madrid para solucionar su situación económica; la Editorial Renacimiento reemplaza a la Sociedad General Española de Librería.
1922. 1 de abril. Pronuncia una conferencia en el Ateneo; el tema versa sobre: "Impresiones de México" y en la misma abundan los denuestos contra los "gachupines". Es agasajado en Fornos. La convocatoria, autorizada por numerosas firmas, con la de Unamuno en primer término hace constar que por vez primera se rinde homenaje público a D. Ramón. A los postres habla Unamuno. Al agradecer Valle-Inclán considera oportuno responder a la acusación de plagio que, años antes, le hiciera Julio Casares, en *Crítica profana*, al utilizar una página de las *Memorias* de Casanova en la *Sonata de primavera*.
1922. Publica *Farsa y licencia de la Reina castiza*.
1922. Julio. Publica en los Nos. 26 - 31 —la inserción termina en diciembre— de *La Pluma*, la tercera comedia bárbara: *Cara de plata*.
1923. Octubre. Guarda cama en su casa de La Puebla del Caramiñal; pero ni en esos momentos se desentiende de los acontecimientos en los que el Gral. Primo de Rivera es figura central.
1923. ¿Diciembre? Publica —al llegar a un acuerdo con la Sociedad Editorial Renacimiento— el libro *Cara de plata*.
1924. 22 de marzo. Publica *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista: Novelas macabras* en *La Novela Semanal*, Madrid.
1924. Marzo. Valle-Inclán declara tener dos novelas pendientes de publicación: *La corte isabelina* y *Tirano Banderas*.
1924. Junio. Publica *Luces de bohemia*. Esperpento. Madrid. Editorial Renacimiento.
1924. Ingresa en el Sanatorio del Dr. Villar Iglesias, en Santiago, para ser intervenido de un tumor de vejiga.
1924. Julio. Restablecido, abandona el Sanatorio.
1924. Julio. Retorna a Madrid. Concorre a las tertulias del Regina, de la granja El Henar, del Liceo de América. En ellas ataca, vehemente, al gobierno de Primo de Rivera.
- Coincide con el estreno de *La cabeza del Bautista*, la actuación, en Madrid, del *Teatro dei Piccoli*, bajo la dirección de su creador D. Vittorio Podrecca (en el teatro de la Zarzuela). A la vista de este depurado espectáculo se afirma en Valle, el propósito de dedicarse al teatro de marionetas, propósito que ya apunta en *Reina Dalicam*.
1924. 17 de octubre. La compañía dirigida por Enrique López Alarcón estrena, en el Teatro del Centro, *La cabeza del Bautista*, en una jornada. Asumen los papeles principales la señora de Gil Andrés, Alfonso Tudela y Alfredo Gómez de la Vega.
1924. La misma compañía repone, en el Teatro del Centro, *Cuentos de Abril*.

- 1924 - 1925. Invierno. El contrato con Renacimiento soluciona la situación económica de Valle. Se instala en Madrid, alquilando un piso en la casa N° 12, de la calle Santa Catalina, propiedad del Ateneo.
1925. 20 de marzo. Mimi Aguglia estrena *La cabeza del Bautista*, en el Teatro Goya, de Barcelona, con asistencia de Valle-Inclán.  
— Valle-Inclán es agasajado en El Canari de La Garriga —taberna de la calle de Lauría, que decoraba a la sazón Xavier Nogués— por un grupo de escritores y artistas.  
— Asiste —en la Maison Dorée— a la tertulia de Santiago Rusiñol.
1925. Publica *Los cuernos de Don Friolera: Esperpento*.
1925. Viaja a Burgos, con el fin de inaugurar el curso de conferencias organizado por el Ateneo Burgalés. Diserta —en el Teatro Principal— sobre “La literatura nacional española”. (Alusiones a la política del gobierno).
1925. Retorna a Madrid y allí continúa su lucha verbal contra la dictadura del Gral. Primo de Rivera.
1925. 6 de diciembre. Publica los primeros capítulos de *Tirano Banderas*, en la revista *El Estudiante*, de Salamanca, que poco después pasa a ser editada en Madrid. (“El jueguito de la rana” en *El Estudiante*, de Salamanca, N° 8 - 13; en *El Estudiante*, de Madrid, N° 1 - 2; “El honorable cuerpo diplomático” en *El Estudiante*, de Madrid, Nos. 3 - 4 y 6; “Mitote revolucionario” en *El Estudiante*, de Madrid, Nos. 7 y 9; “La mueca verde”, en *El Estudiante*, de Madrid, N° 10).
1926. Ricardo y Pío Baroja instalan —en la casa del primero, Mendizábal 34—, un teatro de títeres: “El mirlo blanco”, subtítulo: “Teatro de Cámara de Carmen Monné de Baroja”. Valle une su afán de animador al esfuerzo de los fundadores.
1926. 8 de febrero. Se celebra la primera función: Prólogo y epílogo de *Los cuernos de Don Friolera*: un cuadro dramático de Ricardo Baroja, *Marinos vascos*, y *Adiós a la bohemia*, de Pío Baroja.
1926. Primavera. Publica en un volumen —en el que se agrupan— bajo el título de *Tablado de marionetas para educación de Príncipes*, tres farsas: *Farsa italiana de la enamorada del rey*; *Farsa infantil de la cabeza del dragón*; *Farsa y licencia de la Reina Castiza*.
1926. 8 de mayo. Valle estrena en El Mirlo Blanco, *Ligazón*, “auto para siluetas”. Josefina Blanco participa en la representación.
1926. 3 de septiembre. Publica en *La novela de hoy*, N° 225, un folleto, titulado *Zacarias el cruzado o Agüero Nigromante*.
1926. 15 de diciembre. Publica *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*.
1927. Publica *La corte de los milagros*, que inicia la serie de *El ruedo ibérico*.
1927. Publica *Retablo de la avaricia, la lujuria, y la muerte*. Comprende cuatro obras reimprimadas: *Ligazón*, *La rosa de papel*, *El embrujado*, más un nuevo “auto para siluetas”: *Sacrilegio*.
1927. Verano. Se reponen en el teatro Irún las obras dadas en “El mirlo blanco”. El repertorio comprendía, entre otras obras, y además de las ya citadas, las siguientes: *Misérias comunes*, de O’Henry; *Arlequín, mancebo de botica* o *Los pretendientes de Colombina*, de Pío Baroja; *El viajero*, de Claudio de la Torre; *Eva y Adán*, de Edgar Neville; *El gato de la Mère Michel*, de Carmen Baroja de Caro.
1927. 28 de julio. Publica en *La Novela Mundial*, *La hija del capitán*, esperpento que acentúa las características grotescas de la especie: aviesa intención contra el dictador, su política y sus colaboradores.

1927. 27 de octubre. Asiste al estreno —en el Teatro Fontalba— de *El hijo del diablo*, poema dramático en cinco jornadas, de Joaquín Montaner, representada por la compañía Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz. Valle-Inclán promueve un escándalo que culmina con su detención.
1927. Valle-Inclán organiza un nuevo espectáculo que llama primero *Ensayo de Teatro*, y en seguida *El cántaro roto* (de vida efímera).
1927. 10 de diciembre. Publica la segunda edición de *Tirano Banderas*. Ofrece variantes con la primera edición. (*Opera Omnia*, XVI.)
1927. 19 de diciembre. Presenta *El cántaro roto* en el pequeño teatro del Circulo de Bellas Artes, de Madrid. Valle pronuncia una conferencia, representándose a continuación *La comedia nueva* o *El café*, de Moratín y Ligazón.
- En los días sucesivos se representa: *El paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda y *El café chino*, de Eduardo Villaseñor.
- Una representación burlesca del *Tenorio* —Valle representa el papel de Doña Brigida—, en casa de los Baroja, cerró el ciclo.
1928. Inscribe sus obras en el Registro de la Propiedad Intelectual.
1928. Las tertulias de Valle-Inclán sufren imprevistas anexiones: la gente que se integra a las “peñas” de la Granja El Henar y del Regina, forma grupos con intereses extraliterarios y artísticos. Los amigos, que no colgaban con la orientación revolucionaria de las tertulias, acabaron por alejarse.
1928. Agosto. Valle-Inclán logra un acuerdo con la Editorial Renacimiento para liquidar los derechos sobre los libros retenidos en depósito por dicha editorial.
1928. Agosto. Obtiene de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones el mejor contrato de su vida profesional.
1928. Septiembre. Se muda a un lujoso piso bajo de la casa N° 9, de la calle Gral. Oráa.
1928. Publica el segundo tomo de la serie *El ruedo ibérico: ¡Viva mi dueño!*; obra que en un primer momento tituló *Secretos de Estado*. Anteriormente, publicó “Teatrillo de enredo”, folleto que apareció en *Los novelistas, Madrid, Año 1, N° 16*, el 28 de junio de 1928.
1929. Abril. Multa a Valle-Inclán por incidentes en el Palacio de la Música. Al negarse a pagar las doscientas cincuenta pesetas cumple un arresto.
1929. 10 de abril. Ingresa en la Cárcel Modelo; cumple un arresto de quince días.
1929. Valle experimenta una recaída en el mal que padece en la vejiga, situación que se complica por divergencias familiares y apuros económicos.
- 1929 - 1930. Valle lee y prepara *Los amenes de un reinado*, obra con la que proyecta cerrar la primera trilogía de *El ruedo ibérico*. Proyecta —además— incluir en *El ruedo ibérico* dos series más, trilogías también, *Aleluyas de la Gloriosa* y *La restauración borbónica*, respectivamente.
1930. Publica *Claves líricas: Versos*. Contiene obras ya impresas: *Aromas de leyenda; El pasajero; La pipa de Kif*. *Opera Omnia*, IX.
1930. Publica *Martes de Carnaval: Esperpentos*. Contiene: *Esperpento de las galas del difunto; Esperpento de los cuernos de Don Friolera; Esperpento de la hija del capitán*. *Opera Omnia*, XVII.
1931. 14 de abril. Valle-Inclán acude al Ministerio de la Gobernación a pedir, a los hombres del gobierno provisional de la República, que el Rey no escape a la “justicia del pueblo”.

1931. 20 de noviembre. Concede una entrevista a un redactor de *El Sol*. Formula declaraciones, recusa al partido socialista por su clasismo aunque propugna una dictadura "como la de Lenin", e insiste en su oposición al régimen parlamentario. Considera que, espiritualmente, Roma es fundamental para comprender la historia de España y descubrir las fuentes de su propio arte. Afirma que lo único que mantiene entre los hombres la unidad es el verbo de comunicación.
- ¿1932? La quiebra de C. I. A. P. deja a Valle-Inclán sin editor; en su desamparo económico piensa en marchar a América.
1932. 29 de enero. Es nombrado Conservador General del Patrimonio Artístico Nacional.
1932. 3 de marzo. Diserta en el Casino de Madrid. La conferencia versa sobre *La capacidad del español para la literatura*. Conceptos análogos a los ya vertidos en el banquete del Palace Hotel, de Madrid.
1932. 7 de abril. El diario *El Sol* anuncia la publicación de una nueva novela de Valle-Inclán: *Vísperas septembrinas*, primera parte de *Bazas de espadas*; esta novela, inconclusa, iba a cerrar la trilogía de *Los amenes de un reinado*, primera serie de *El ruedo ibérico*.
1932. Mayo. El Dr. Salvador Pascual —médico que tanta fe inspira al paciente como afecto de íntimo amigo— interviene quirúrgicamente a Valle ante la exacerbación de su mal a la vejiga.
1932. Junio. Publica *Vísperas septembrinas*, en el folletón de *El Sol*. La inserción continúa hasta el 19 de julio, fecha en que se interrumpe definitivamente.
1932. 16 de junio. Carta abierta al director del periódico *El Sol* explicando las causas de su dimisión y anuncia su propósito de viajar a América.
1932. Junio. Renuncia. Choques de jurisdicción y el silencio del ministro de Instrucción Pública a las comunicaciones que le envía, lo llevan a dejar el cargo.
1932. Asiste al banquete con que fue obsequiado en el Palace Hotel, de Madrid, en atención al éxito de sus últimos libros, en desagravio a que la Academia Española le niega el Premio Fastenrath y en adhesión a su renuncia en el cargo de Conservador General del Patrimonio Artístico.
1932. 27 de julio. Carta confidencial a un amigo.
1932. 30 de octubre. Publica la poesía "Requiem", en la revista *Blanco y Negro*.
1932. 19 de diciembre. Se consuma judicialmente la separación de Valle-Inclán de Josefina Blanco.
1932. Le proponen el Consejo de Cultura y el Patronato del Museo de Arte Moderno, frente a Victorio Macho, señalado por el Museo del Prado, y a Teodoro de Anasagasti, por la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
1933. 8 de marzo. Es nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.
1933. Valle-Inclán se adhiere a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética y al Congreso de Defensa de la Cultura reunido en París.
1933. Marzo. Acepta un buen contrato del diario *Ahora*.
1933. 12 de marzo. Publica, en *Ahora*, *Correo diplomático*, primer artículo de una serie que se prolongará, con intervalos, hasta 1935.
1933. 19 de marzo. Publica el segundo artículo de *Correo diplomático*, en *Ahora*. La colaboración cesa al marchar Valle-Inclán a Roma, reanu-

- dándose a su regreso, con cierta asiduidad. Cultiva en estos artículos, sobre todo, temas históricos, del siglo XIX.
1933. 19 de abril. Se hace cargo de la dirección que le fuera conferida.
1933. Otoño. Vuelve a España, pasando una temporada en Madrid.
1934. 16 de noviembre. Asiste al estreno en el Teatro Español de su obra *Divinas palabras*, cuyo libro había sido publicado en 1920.
1934. Agosto. Se quebranta su salud. Reaparece —agravada— una antigua dolencia vesicular.
1934. 26 de agosto. Por carta fechada en Roma, se sabe de sus deseos de regresar a España.
1935. Ingresa en el "Sanatorio Médico-Quirúrgico para tratamientos de enfermedades del aparato génito-urinario y aplicaciones del radium" en Santiago. Le atienden los doctores Domingo García Sabell y M. Villar Iglesias.
1936. 5 de enero. Fallece a las dos de la tarde.

DELIA M. DE ZACCARDI

1<sup>ra</sup>. Parte

EL HOMBRE

(Evocaciones y testimonios)



## MUERTE Y PERMANENCIA DE DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Alta, inalterable, avizora la espuma otoñal de la torre, eleva sobre ella misma su vibrante oración: "De nadie he aprendido tanto como de ti".

Palabras rezadas por un premio Nóbel de Literatura quedan dogmáticamente señalando la encendida pasión del recuerdo.

*Nada será que no haya sido antes*

1866 - 1936 - 1966: Tiempo proyectado entre las grietas de un claro cielo, inmortal y libre. Armonioso ensueño ardiente que revive, reencuentra, crea. Ser ese antes aprendido en Ti cual aroma de leyenda o de milagro.

Se produjo el maleficio a fines del siglo XIX. A la extensa bibliografía acumulada sobre la ciudad, se añadió un nuevo título que la alzaba a categoría mítica. Fue un joven audaz el que cruzó los vientos que señalaban altas agujas barrocas, para colgar nuevas palabras que fuesen bautizo y presagio. Desde aquel instante, Santiago de Compostela se llamó: "Rosa Mística de Piedra".

Las horas recobraron nuevo sentido en el tiempo eternizado y vivo, en el monótono y profundo sonar de las campanas de la Berenguela. El paisaje quedó dormido, balanceado en el nombre sonoro, en una siesta de los siglos, logrando que no existiese nada en movimiento.

Desde lejanas y nostálgicas atalayas se descubre la arquitectura pétrea, verde y oro de musgo y soles viejos. Todo está deshabitado ante aquel joven que labró su anuncio votivo en *Lámpara maravillosa*, bajo los alados arcos de las pequeñas calles. Entonces todo quedó en silencio.

En un antiguo caserón del siglo XIII hay una mesa de madera milenaria. Sólo un libro descansa sobre ella. Libro miniado por manos santas de Monjes de Samos. De las borrosas tintas con

textos de las Sagradas escrituras solamente queda visible una línea: "El que ve a Dios se muere".

En el otoño de 1935 un peregrino de edad incierta y barba románica circula sus ojos inquietos en torno a la arquitectura de Compostela. Su figura es noble, tranquila, extraña. Todo lo pregunta, todo lo inquiere. Recorre calles con nombres de Casas Reales. Visita palacios, iglesias, monasterios. Su voz de trovador va intentando leyendas: "aquí vivió Pedro I", "aquí tuvo una amante el Maestro Mateo", "aquí un hombre del pueblo besó a la favorita"... Y de pronto el Palacio de Gelmírez.

El palacio está cautivo en el misterio de la ciudad, como su alma, como su silencio. Hay cenizas de maderos y papeles del siglo XII. En el comedor está dispuesta la mesa. En las ménsulas hay motivos ornamentales que inmortalizan el bien comer de Galicia. Pero oigamos la voz del peregrino:

Aquí estaba Diego Gelmírez presidiendo una comida en honor de un viajero italiano portador de raros peces para los viveros del río Sar. El arzobispo estaba sonriente y hablador. A su lado, Doña Urraca. Eran comensales de Don Ramón de Borgoña, Bernardo de Toledo y el Conde de Traba. Se hablaba de arte y de guerra. El Conde de Traba relataba sus luchas por tierras de Bergantiños y por las costas de Ortigueira. Diego Gelmírez iniciaba el secreto de un desconocido escultor llegado de campos de Castilla. Y doña Urraca ardiente de vino y de pasión acariciaba y besaba la mano fina y política del gran arzobispo de Galicia...

Al llegar a este delicado decir, un atontado espectador preguntó: "—¿Y cómo sabe usted eso? A lo que vivamente respondió: —¡Idiota! ¿No sabes que yo también era comensal? Así es don Ramón María del Valle-Inclán.

Pero llegó un día del mes de octubre. Día gris en que más claramente se perfilan los horizontes gallegos. A las tres de la tarde las campanas doblaban en su toque somnoliente de coro. Don Ramón paseaba bajo bóvedas de árboles, ruidos de feria y colores campesinos. Y quedó mirando la vida íntima y eterna de la ciudad. Tuvo un momento de recogimiento, miró para la solemne formación de piedra, descubrió sus infinitos siglos ya vividos y se vio a si mismo en la vibración de la lejanía. Avanzó valerosamente hacia lo infinito y dijo quedamente, encendido en el compromiso: "Mi Rosa Mística de Piedra". Y recordó la fascinadora sentencia de la Sagrada Escritura.

Entonces iluminado sentenció: "Moriré el día seis de enero de 1936". Su voz era tranquila. Y el día siete de enero de 1936 quedó su cuerpo bajo tierra rimada por manos amigas.

No se puede usar de la palabra agonía entre el otoño de 1935 y el invierno de 1936. La muerte vino como la siembra porque fue emplazada.

Horas más tarde de aquel día de octubre, Don Ramón relataba la extraordinaria aventura de Anita Delgado (1). Los paseos eran largos en la sustancia de lo imprevisto. Desde las alturas mirando al fondo de las almas y de las cosas. Y en su encumbra-da sonrisa siempre estaba su saludo para el siguiente día, aunque se acercase el enigma del seis de enero. .

Un día precursor de su preparación para la muerte convocó a sus jóvenes amigos y discípulos. Allí estábamos con su hijo Carlos, el pintor Maside, Fernando Barros, el doctor García Sabel y el escritor Santiago Girón. Allí empezó lo que se puede considerar su testamento literario. Valle-Inclán dejó todo dispuesto con palabra viva y apresurada. Era como asomarse a una ventana de círculos abiertos. Cada día que avanzaba su facilidad en el hablar se tornaba más prodigiosa. Y hasta durmiendo en religiosa ensoñación decía cosas y cosas que nosotros guardábamos en un íntimo y misterioso archivo. Tesoro permanente de fragancia.

Su primera y gran lección fue un ensayo sobre lo gallego. No cabe en este alucinado anecdotario, con prisas de muerte, el extenderlo en la más profunda profesión de fe por su Galicia. En su confesión, suave como recuerdo de niño, aseguró que nunca había estado lejos de su tierra, aun siendo lejano general de países inventados. En todo momento tenía su pazo gallego abierto a los amigos que le creían lejos de la imagen del Salnés.

Recordamos cartas de Don Ramón desde Roma. Escribía a Carlos sobre hechos y acontecimientos de la vida compostelana. Eran asombrosos el detalle, el encargo, el consejo, que trasladaba en movimiento a su hijo. La denominación de las calles, el lenguaje de las campanas, el nombre de los habitantes, el itinerario de las procesiones. Todo se lo refería con visión y relato de lección aprendida con el máximo cariño.

...Y cuando la procesión pase por el Preguntorio, en la mañana de sol, fijate en la casa número 23. Se descorrerá el *velarium* y sobre el Corpus Christi verás un brazo desnudo de mujer que arrojará camelias blancas. No mires para el arzobispo que estará ruborizado. Abajo verás un altar con gobelinos y un pequeño salmodista triste... Los escudos de la casa, el traje de la dama, la admiración del pueblo, las colgaduras de terciopelos y sedas hablan de tus antepasados...

(1) Bailarina en cuyo matrimonio con el Maharajah de Kapurtala tuvo intervención Valle-Inclán.

Fue cabal la visión política, social, económica y cultural que Don Ramón tuvo de España. Todos los problemas del momento, ligados a un complejo estado político, los tenía resueltos con un gran sentido de humanidad. Las labores del campo, la distribución de los productos, los pósitos, las cooperativas, la riqueza agropecuaria, el mar, todo tenía *su* solución para alcanzar una Galicia rebosante y organizada en su espléndida economía.

Nuestros estudios económicos —todos los presentes éramos jóvenes políticos— estaban desbordados. Don Ramón lo notó y paternalmente dijo:

Ustedes podrán saber tanto como yo cuando tengan una casa de campo y aren la tierra como yo lo hago.

### *El verbo de los poetas no requiere descifrarse*

Desde aquel momento empezamos a recorrer pueblos y villas buscando el pazo señorial y campesino que se le iba a regalar por suscripción pública. Cuando Don Ramón se vio propietario de sus tierras en fantasía, de sus campos rebosantes de frutos vivos, de sus animales, de sus colores, quedó como siempre arrobado en la contemplación de lo eterno. Señor de la Tierra, trabajador de su tierra, concededor de su espíritu buscó inmediatamente una realidad sublime. En el despuntar de nuestro imposible proyecto de regalarle una casa nos certificó su derecho de posesión afirmando: —¿No saben ustedes que el propietario vecino de mi pazo ha iniciado un pleito contra mi? —Y se buscó un abogado...

Había tal certeza en sus palabras que aquel día se cerró la suscripción, que no alcanzó para pagar su caja negra, de cuatro tablas pintadas por ochenta reales.

### *No hables de la muerte, que llega*

En dos ocasiones Valle-Inclán, elevado en el tiempo inextinguible, habló de la muerte:

—¿Cómo quiere Ud. morir? —le preguntaron.

—Fusilado —contestó.

Otra vez le discutieron. Se debía morir rápidamente, como en la guerra, en la inconsciencia de la lucha...

—¡No! Hay que morir como un hombre. Considerar a la muerte como una novia, gozándola en horas serenas.

Pues bien; tachemos la palabra agonía.

Grandes cristales forman la monumental ventana hacia el

Oriente. La lluvia tenaz, amiga, amenaza la lejanía del paisaje. Grises forman el fondo encantador del horizonte. Se dominan el río Sar y las crestas del Barbanza. Don Ramón abandona el lecho por algunas horas para descansar su frente ardida en la luz que viene del exterior. Su mano es sortilegio y caricia. Compostela parece ahora una vela latina.

Solamente dos quejas emocionan el proceso de su grave y dolorosa enfermedad. Su estoica resistencia era deslumbrante. Las crisis de dolor las llevaba con consciente tranquilidad. La primera fue en ese momento de "ensoñación":

—¡Qué fuerte es morir entre estos grises... Quisiera volver a Roma!

De pronto se animó. Hablaba mucho, como intoxicado de alegría. En su lenguaje numeral y musical. Inició proyectos: le nombrarían embajador.

Ya su frágil cuerpo entraba en crisis. Pero no su espíritu. Varios médicos profundizaban su milagrosa resistencia física. Era un momento de gravedad. El doctor Villar Iglesias le tenía enmarcado entre su investigadora mirada.

Don Ramón seguía hablando. Dictó una carta. Preguntó por los periódicos para saber las noticias del día. Parece que buscaba los comentarios tontos que alguien diría después de su muerte.

—Que lean mis libros. Cuidad mis ediciones.

### *Cosas para crear y ser amadas*

Vestir de luz la palabra propia. Leer y ser leído. Crear y amar. Leerse a sí mismo.

García Sabell le llevó al Sanatorio un ejemplar del *Tirano Banderas*. Lo retuvo en su poder como una joya. Lo devolvió y volvió a pedirlo. Leer y releer. Honesta lección. Alcanzar una sima de intuiciones. Y no esperar...

Y surgió la segunda queja:

—¡Qué duro es esto!

De su frente, de su mano, caían gotas de sudor frío. Se acarició la barba:

—Cuatro tablas. En la tierra. Una piedra del Barbanza encima.

Pero aún se levantó. Escribió una tarjeta autógrafa a Azorín. Hizo unos dibujos, se miró al espejo. Hablamos de ciencias ocultas, de una adivinadora que habíamos conocido recientemente.

te en la feria de Santa Susana, personajes para un nuevo esperpento. Y quedamos tranquilos por su continua serenidad. Era el día cinco de enero.

Estábamos en la hora de la cita. Don Ramón resplandecía como nunca. Su voz estaba llena de matices finos, sensibles. Y nos contó:

—Mirad. La muerte es regia, digna. Un momento antes de morir llega el Señor, con luces, rezos y palio de fiesta. Todos mis antepasados ponían flores en sus habitaciones, las mejores colchas con encaje de Camariñas, el traje más nuevo y recibían la comunión de pie. No se puede recibir al Señor en el lecho de pecado... Pero como yo no creo...

Y se quedó en cama.

El día de los Santos Reyes Magos estaba sin alegrías infantiles porque era el seis de enero de 1936. Y el seis de enero moría Don Ramón del Valle-Inclán. Tardó mucho aquel amanecer. Un gris oscuro envolvía la ventana abierta. El campo se presentaba en barbecho, el río sin agua, el monte sin piedras. Santiago de Compostela en un *sueño de granito, inmutable y eterno*. Don Ramón respiraba sosegadamente.

—Quiero flores, camelias rojas y blancas para mi interior. Todos los días flores para mi tumba y una flor para mi hija Mariquiña.

Sus ojos vivos se metían en los nuestros. Nos llamó a tres de sus mejores amigos. Nos dijo cosas en misterio familiar. Consignas políticas, órdenes literarias. Y se alegró mucho. Y dijo cosas así:

—Si queréis ser felices gastad siempre un poco más de lo que ganéis.

Y miró atento hacia la puerta. Se tocó las sienes, recitó:

—Ni cura discreto, ni fraile humilde, ni jesuita sabihondo.

Un vaso de agua tremoló entre sus largos dedos.

—No. Un pozo profundo...

Otra vez un caudal de tiempo inextinguible. Y quedó dormido.

Las iglesias no doblaron a muerto. Pero la Berenguela, la más cristiana de las torres de Santiago de Compostela dio dos golpes duros, lentos, anunciando la hora de la muerte del más grande de los gallegos. Fue el homenaje de su Rosa Mística de Piedra, que cumplió así una antigua tradición de Galicia.

## *El enigma bello de su eternidad*

No fue un entierro político. Fue una manifestación popular con planos y lágrimas. Miles de brazos se levantaron no como signos de odio, sino para tocar aquel cuerpo de leyenda.

El cadáver quiso ser llevado a varios pueblos de Galicia, hasta Madrid. Llavés previsoras lo guardaron como cuerpo santificado por siglos y siglos de Compostela.

El homenaje de Galicia fue completo. Bárbaro por su grandeza.

Hombres hechos a pasiones distintas, hombres de mar y de tempestad, campesinos tostados de soles y lluvias, hombres que perdieron casa e hijos, lloraron.

Las personalidades del Partido Galleguista llevaron sobre sus hombros el cadáver, como mandato de un pueblo maduro.

Su viejo amigo, el pintor Corredoyra, borracho, dolorido, se enfrentó con las sombras, con la naturaleza, y desafió:

—Torres del Obradoiro, ¿cómo no os hundís?

Un aroma piadoso era un pañuelo abierto bajo la lluvia. Un largo camino en soledad. Huía la idea del Tiempo.

Y las entrañas de la tierra se abrieron. Se hizo la noche y el viento y la tormenta y el escándalo. Y se rompieron las cuatro tablas. Y hubo un grito. Manos ensangrentadas... Y una camelia blanca y fría pasó de sus labios al recuerdo de su hija Mariquiña.

ARTURO CUADRADO

## EL VERDADERO DON RAMÓN

"POLONIUS: Do you know me, my Lord?

HAMLET: Excellent well; you are a fishmonger".

Shakespeare: *Hamlet*

"A une terrasse, trônait Valle-Inclán, barbu, manchot, superbe".

Simone de Beauvoir - *La force de l'âge*.

### *Leyenda y realidad*

He aquí a D. Ramón en su tertulia, en el círculo asombrado y gozoso de sus amigos, de sus admiradores. A través de la barraúnda del café la voz un tanto aguda e hiriente del escritor va abriendo boquetes agresivos. —"Si el teatro de los Quintero se tradujese al castellano, no quedaría nada de él". —"Habría que quemar los lienzos de Chicharro. Así tendrían luz y vigor". —"La literatura de Ricardo León es una literatura de pobre hombre". La gente ríe y D. Ramón sigue, sigue incansable, mezclando la sátira, el epígrama y, de vez en cuando, el fulgor inusitado de una sentencia profunda y genial. Esto se repite uno y otro día, un año y otro, de modo que la escena llega a formar cuerpo con el actor. Nace la leyenda. Algún episodio de física violencia hace que el mito se agigante y se solidifique. La sustancia viva queda coagulada. Y así, como un molde, viajará de continuo en la vuelta del ruedo ibérico. Del ruedo ibérico en el que cada cual ha de añadir algo de su propia cosecha. Valle-Inclán, "barbudo-manco-magnífico" es paralelamente, Valle-Inclán "desgarrado-arbitrario-violento". Y hay un instante de la vida española en el que el gran escritor sirve, a un mismo tiempo, para dos cosas opuestas y contradictorias: dar salida, amparándose en su figura y atribuyéndole cosas que nunca dijo o hizo, a individuales, duros y secretos impulsos carpeto-vetónicos. Y condenar, en nombre de una ética más externa que efectiva, esos mismos desquiciamientos, ese desaforar frenético del espíritu que el indígena ama y teme, cultiva y oculta, o trata de ocultar cuando puede. La leyenda de este Valle-Inclán furibundo que, por otra parte, él

nunca se preocupó de negar, antes bien, sostuvo y alimentó muy conscientemente, esa leyenda, digo, es *mutatis mutandis*, la más acabada ficha, el mejor retrato psicológico de una sociedad timorata y anarquizante, de una sociedad con profundas e inconciliables, trágicas ambivalencias. De una sociedad engatillada en una actitud vital radicalmente falsa, con los resortes existenciales rotos y vencidos. Valle-Inclán fue, con simultaneidad muy significativa, la piedra de escándalo y el fervor del hombre de la calle. (Y no olvidemos que entre este hombre de la calle está muchas veces el seudointelectual. Justamente por esa su cualidad de persona transeúnte es por lo que su influencia en el ambiente es, de inmediato, mucho mayor que la del hombre de letras auténtico). Siempre me ha parecido muy sospechosa la actitud mental de los que se erigieron en glorificadores de la fábula valle-inclanesca. Me ha parecido una postura farisáica. Detrás, si se busca bien, casi siempre aparece o el aturdimiento irresponsable o el resentimiento anihilador.

### *El "sistema" de D. Ramón*

Pero volvamos al escritor. Dejemos a los demás e indaguemos en él mismo. ¿Qué había en la espalda de sus invectivas, de sus clamorosas indignaciones? Había, sin duda, un muy cerrado y estricto sistema de valores morales y culturales. D. Ramón era el forjador de una tabla axiológica muy exigente y con un matiz peculiar, radicalmente suyo, esto es, radicalmente valle-inclanesco.

Las características de tal sistema serían éstas: 1ª) No hacer un sistema, es decir, no concretarse expresa y formulariamente en un cuerpo de doctrina conceptual, sino aparecer, translúcido y supuesto, en la conducta y en la reacción fulminante cara a la realidad solicitadora. Valle jamás presumió de moralista. Jamás prostituyó el gesto en aspaviento, ni degradó el noble ademán en dengue pudibundo. Esta 'ocultación' querida de la norma ética era la que otorgaba a sus reacciones un aire romántico y, no pocas veces, un halo heroico. Lo aparentemente sin motivo dejaba a la gente patidifusa, apabullada, boquiabierta y en trance extático-admirativo. (Sería curioso meditar en torno a otra notable 'ocultación' de Valle-Inclán: la de sus lecturas, la de su información cabal de hombre letrado. Dispongo de materiales muy curiosos con los que, algún día, me meteré en ese estudio. Nada tienen que ver con esto que digo ciertos y hermosos escritos en los que D. Ramón postula algunas de las necesidades

normativas del escritor, por ejemplo *La lámpara maravillosa*, libro que es una transposición literaria de algunos sentires básicos del esteta Valle-Inclán.

2ª) Responder a los hechos de tipo existencial más bien de una manera abstracta, en virtud de relaciones y significaciones teóricas, que no de vinculaciones y entramados concretos y positivos. En este sentido D. Ramón iba siempre un poco en el aire, con poca base de sustentación. Entonces parecía un extremado negador, un anacrónico anarquista y, en realidad, era solamente un *outsider*, un desplazado, un marginal. Un hombre que está y no está en el mundo circundante. Que entiende y no participa. Y porque entiende, juzga. Y porque juzga, condena. De ahí el aire de mirador que tenía su tertulia, el aire de balcón al que el escritor se asomaba para ver, contemplar y repudiar. O, lo que era más tremendo, para caricaturizar. Cada caricatura verbal —que hacía la felicidad de sus oyentes— era la otra cara de una ley ética, la versión ingeniosa y popular de lo aborrecible y no compartido. Cada trazo fulgurante equivalía a una mirada desde lo alto. El problema fundamental en Valle-Inclán fue siempre la perspectiva. La perspectiva jugó en su vida un papel decisivo. Y también en su arte. Frente a la sociedad, frente a las instituciones, frente a sus propias criaturas literarias alzó siempre D. Ramón la cuestión previa del alejamiento de la visión de conjunto, de la síntesis superior, de la distancia. Su teoría del orgullo —“maté la vanidad y exalté el orgullo”— es un último precipitado vital catalizado por instancias morales muy intelectualizadas que tienden a hacer de quien las lleva a la práctica un aislado altanero y autosuficiente.

Aquí está, también, la raíz estoica de D. Ramón, su aguante, sus inesperados y hoscos silencios, su fibra. Su aire de vencedor en la derrota. Y su paciencia, su infinita paciencia cuando se le contradecía con respeto y con buenas razones. Esto parece inimaginable para los que en la tertulia, o fuera de la tertulia, propagaban las deformaciones ingeniosas de Valle-Inclán y las aumentaban. Para los que, testigos de algún exabrupto del escritor, lo dramatizaban al máximo y lo convertían en un folletín. Para los que, aún hoy, ven en Valle una especie de santón melenudo y tronitruante incapaz de convivencia y diálogo. Lo cual no quiere decir que esa convivencia y ese diálogo fuesen fáciles. D. Ramón era una bomba con determinadas zonas *trigger*, con puntos que, al ser rozados, hacían saltar, indefectiblemente, la explosión. Mas esto dependía del carácter. Era un modo innato de reaccionar. Era el estilo, siempre subsidiario, conviene no ol-

vidarlo, de íntimas y arduas exigencias. La tensión anímica de D. Ramón era fabulosa. Y lo que se transparentaba al través de sus iras, resultaba una mínima fracción de la hirviente tempestad que brillaba oscuramente, como las estrellas de Corneille, en la profunda noche creadora de su espíritu.

Tomemos un hecho real de su vida, la pérdida del brazo, de la que D. Ramón dio, a lo largo de los años, infinitas versiones diferentes. Todas, o casi todas, han sido recogidas por Ramón Gómez de la Serna en su libro "muestrario" y han circulado por ahí ya casi como puros tópicos literarios. Pues bien, no se reparó en que las auténticas, esto es, las que el escritor dio originariamente y no las que inventaron los demás, están marcadas por el signo del orgullo, del sacrificio y, en el sentido más literal de la palabra, por el altivo y heroico don de sí mismo, de una parcela valiosa, expresiva y gesticulante —un brazo— de sí mismo. De ahí que todas ellas —la de la *Sonata de invierno*, la del ex-voto, la de las medallas de D. Carlos, o la del hambre del hidalgo— susciten en nosotros la admiración y la sonrisa. Ésta porque son episodios irreales, sin pie seguro en la vida cotidiana. Aquélla porque presentimos, o vemos claramente, que bajo las caleidoscópicas fantasías, late un fondo último de autenticidad existencial, de que por algún modo, por algún convenio íntimo, Valle-Inclán y sus mitos personales coinciden. Así en el episodio de la *Sonata* se nos confía, cuando ya la amputación está a punto de cumplirse, esta frase que suena a pose, a actitud estética: "Yo seguía con los ojos aquellos preparativos, y experimentaba un goce amargo y cruel, dominando el femenino sentimiento de compasión que nacía en mí ante la propia desgracia". Muchos años más tarde, y ya en trance de morirse, yo tenía en mis manos una nota escrita apresuradamente a lápiz y en la que D. Ramón decía: "Venga a verme. Vuelven los terribles dolores y estoy a punto de quejarme como una mujer". Ahora las circunstancias eran reales, ferozmente reales —un tumor corroyéndole las entrañas— y la reacción, varonil, temerosa, permitía entrever la veta estoica, fabricada y acatada a un tiempo, del gran escritor. Ahora D. Ramón hacía pie, tocaba fondo en el mundo y, con todo, seguía, obediente, el imperativo de unos mandatos ideales, esquemáticos, literarios. Pocas veces, como en esta ocasión, se habrá hecho de la literatura, carne.

### *Dos tardes de Valle-Inclán*

Mas si su 'sistema' valorativo adolecía de un exceso de abstracción despersonalizante en la relación de convivencia diaria,

no era lo mismo, ni mucho menos, en cuanto ese 'sistema' tomaba contacto con los hechos del espíritu, con la realidad cultural. Entonces, y por curiosa paradoja, tornábase concretísimo, flexible, maleable, humano y de una sorprendente, así premonitoria, virtud juzgadora. Ésta fue, sin duda, la tercera característica del modo valorativo de Valle-Inclán. Y es típico de la psicología del país el hecho de que todo el mundo aventase y ampliase las rotundas sentencias condenatorias de D. Ramón sobre obras y autores y, nadie o casi nadie, se hiciese eco de las nobles palabras con que acogía la producción o la figura de algunos de sus contemporáneos. No muchos, claro está, porque hemos de reconocer que nunca llegaron a muchos los que merecían ser ensalzados. Por otra parte, también él estaba muy pendiente —sin decirlo expresamente— del juicio de esos algunos. Y ese su callado alerta era ya, en sí, una actitud axiológica.

Podría reproducir ahora, y aquí, si el espacio abundase, gran cantidad de tales juicios y actitudes. Quiero recordar solamente y dejar constancia de dos ocasiones inesperadas en las que el genio ético de D. Ramón brilló, conmovedoramente, en toda su profunda y humana equidad generosa. Regresábamos una tarde otoñal de dar un largo paseo por las afueras de Santiago de Compostela. Era en 1935. D. Ramón ya hacía vida de Sanatorio. Nos fuimos a su habitación y allí, en la ventana, mientras contemplábamos la puesta del sol, Valle-Inclán se sumió en uno de sus silencios impenetrables. Al cabo de un rato, y para mi delicia, comenzó a hablar de su generación. Había una cierta gravedad en su voz como cuando se dicen cosas que se han pensado largo tiempo. "—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'. Y, sin embargo, ¿qué quedará de todo esto? Así tiene Ud. al propio Azorín. La prosa de Azorín tiene la tersura y la soledad de un lago en un bosque. Sobre todo, la soledad. No debe leerse a Azorín en voz alta porque es como romper, con una piedra, la quietud de lo que se mira y se goza en su propia perfección. Pero, ¿hasta cuándo leerá la gente para sí misma?...". Y Valle-Inclán seguía. (Cuando yo comuniqué algo de ello al escritor levantino, éste me contestó emocionado: "Guardaré siempre su carta como un precioso documento; su lectura me ha conmovido". Y, sin embargo, Azorín y Valle-Inclán vivieron distanciados el uno del otro, enquistados uno y otro en su trabajo intelectual. Admirándose sin decírselo, y dando pábilo para encender la supuesta hoguera de una hostilidad profesional, cosa siempre golosamente apetecida por el áspero ibero).

D. Ramón continuó hablando hasta bien anocheado. De otros compañeros, de su propia obra —de la que ya no poseía ni un solo ejemplar. De lo que en ella fueron intentos y de lo que en ella fueron logradas realizaciones, sobre todo de las *Comedias Bárbaras*, de los esperpentos. . .

—¿Y las *Sonatas*, D. Ramón?

—¡Las *Sonatas*! Olvidémoslas. Son “solos de violín”. “Solos de violín”, repetía.

Sus preferencias iban, decididas, hacia *Tirano Banderas*. Ése era su gran libro, la muestra paradigmática de lo que debe ser una auténtica literatura de creación.

Hubo otro silencio. Luego me pidió que, al día siguiente, le llevase mi ejemplar de *Tirano Banderas*. No me dijo para qué lo quería. Lo retuvo en su poder algún tiempo. Me lo devolvió y en más de una ocasión volvió a pedírmelo. El libro hizo varios viajes entre mi biblioteca y el Sanatorio. Y aquella inolvidable conversación tuvo nuevos entronques. Yo, al escuchar las nobilísimas palabras, pensaba en la profunda, honesta humanidad que aquel hombre extraordinario llevaba dentro. La personalidad que los demás agujoneaban y azuzaban hasta convertirla en un torrente desencadenado. Los demás, el gran público, incapaz de valorar, en la egregia figura, lo que no halagase, directamente, sus turbias hostilidades inconfesadas.

Por aquella misma época, en el mes de noviembre, Ortega y Gasset publicó en *El Sol* un folletón sobre el *Don Juan*, de Zorrilla. En él se decía lo siguiente: “El *Don Juan Tenorio* pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se los proporcionó, llamándolo *esperpento*. La invención de este nombre y de la idea que expresa puede servir como ejemplo excepcional de lo que es entender verdaderamente de *literatura*”. Cuando llegué a visitar a D. Ramón éste tenía el periódico sobre la cama. Yo lo cogí y me puse a leer el trabajo: “—¿Qué le parece, D. Ramón?”, dije al concluirlo. “—Eso está muy bien, eso está muy bien”, repuso. Y no añadió más. Los ojos le brillaban con alegría incontenible. Todo él era un puro gozo. Y se le notaba el esfuerzo que hacía para no hablar de sí mismo, de los esperpentos, de *El ruedo ibérico* —su gran ilusión—, de su nueva estética, de todo lo que ahora, empujado por los agudos decires de Ortega, pugnaba por salir, apenas sofrenado, a la superficie. Su mano, su única mano, tamborileaba sobre el texto del filósofo y aquel ritmo de los dedos era como un esbozo de saludo cordial hacia el escritor que, desde Madrid, enviaba,

quizás sin saberlo, un gran soplo de optimismo a una habitación de Sanatorio, en una tarde de lluvia tenaz.

Yo quise insistir en las palabras de Ortega. Pero Valle-Inclán, elegantemente, desvió el diálogo. Elegantemente, y yo diría que estoicamente. No olvidemos que a D. Ramón le faltaba mes y pico para morir, que el mal apretaba, y que la soledad y el alejamiento de su brillante medio habitual, le debía hacer, por fuerza, menesteroso de comunicación y encuentro espiritual. Quizá por eso, días más tarde, me habló de Ortega con un afecto y una clarividencia impresionante.

### *El tópico del gran señor*

Así era Valle-Inclán. En el fondo, como toda criatura egregia, un ser de contradicción. Violento, agudo, sarcástico e incluso cruel. Justo, sufridor, entrañable y profético. No conviene borrar una de las caras para que la otra brille con más fuerza. Eso falsea la realidad y la torna raquíta, empobrecida. ¿Por qué siempre se le llama "Gran Señor de la Literatura", si por "Gran Señor" vamos a entender un subsuelo de arbitrariedades sin cuento? ¿Es que la burla por la burla y la destrucción por la destrucción componen, por ventura, alguna virtud? No. Valle-Inclán y sus feroces decires descarnados obedecen a una ley secreta: la toma de distancia frente al prójimo, individual o colectivo, que el escritor, en el fondo, desprecia. Es la reacción contra la faz vil de la sociedad de su tiempo. Es el rechazo indignado del similar. "Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba, lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!". "Todas las glorias —de cierta época— tienen *hoja*". Pero bajo tales sentencias vive y opera el sistema de valores que el escritor ha comenzado por imponerse, con rigor, a sí mismo. Valores sin 'hoja', duros valores casi inaccesibles. Integremos los dos rostros de la moneda y expliquémoslos, con sus aciertos y sus errores, en función de esa purificadora 'distancia'. Entonces sí que ya será lícito hablar del "Gran Señor" que fue D. Ramón del Valle-Inclán. Sin lirismo, ni papanaterías. Con hondura, veracidad y mirada adelantadora. La que es menester para comprender de veras, a esta grande figura exenta. Mientras tanto... Mientras tanto, ya se sabe, los Quintero, Ricardo León, Chicharro y tantos y tantos más que aún viven y pontifican. Pero ya, ¿qué más da?

D. GARCÍA-SABELL

## VALLE-INCLÁN EN SU "PEÑA" (EL SORTILEGIO DE LA MANGA VACÍA)

### *El otro manco*

Es por demás conocido el episodio que costó un brazo a Valle-Inclán, convirtiéndolo en "el otro manco", y si nosotros lo traemos a cuento nuevamente, es para referirnos a una segunda parte, muy poco o nada conocida, en la que el gran escritor de quien se conmemora este año el centenario de su nacimiento, perdió por segunda vez el brazo, siquiera fuese un brazo postizo.

Por añadidura, aquel suceso infortunado se contó de las más diversas maneras, fantaseándose sobre él de lo lindo, cosa natural si bien se mira, por tratarse de quien tanto fantaseó sobre sí mismo. Mas el hecho tuvo un testigo presencial en Francisco Sancha, famoso dibujante español que vivió largos años en Londres, donde popularizó su apellido al pie de sus dibujos, y que antes de marchar a Inglaterra fue contertulio de la "peña" del Café de la Montaña, donde tuvo lugar el desgraciado incidente, y muy amigo y compañero del caricaturista portugués Leal da Cámara, quien de modo indirecto y sin sospecharlo, lo provocó. Y en verídica crónica, a la que daban mayor validez los deliciosos dibujos con que la ilustró, dijo cómo el origen de todo fue un duelo, concertado después de una áspera disputa, entre el caricaturista portugués y un amigo de Benavente, llamado López del Castillo. Parece que la tramitación del lance era trabajosa, y sus dilaciones hacían suponer que no se realizaría. De esto se hablaba aquella noche en el Café de la Montaña, cuando llegó a la "peña" en la que se hallaba Valle-Inclán, otro de los contertulios, Manuel Bueno, escritor y periodista, que por cierto había estado en Buenos Aires, de aire mundano cosmopolita. Puesto a opinar sobre el asunto dijo, como quien está al cabo de la calle en esas cuestiones, que el duelo no se llevaría a cabo porque Leal da Cámara era menor de edad, y los menores de edad no podían batirse. Valle-Inclán, acaso con el solo prurito de contradecirle, le replicó con desabrimiento. Y, confirmando

el relato de Sancha, Manuel Bueno habló así del caso con posterioridad:

“—Se agrió la discusión, porque entonces Valle era un hombre agrio, y de pronto, me tiró una jarra de agua... Yo traté de defenderme con un bastón que tenía, pero la mala suerte quiso que el gemelo de la camisa se le clavara a Valle en el brazo. No fue más. Se le infectó la herida y tuvieron que cortárselo... No tenía razón: él lo reconoció... Yo anduve angustiado todo aquel tiempo; iba a verle con frecuencia... ¡Un incidente desgraciado!... Desde entonces estrechamos más la amistad. Luego, cuando se casó, iba yo a su casa con mi mujer, y ellos venían a la mía...”

Lo que Manuel Bueno no contó —y aquí comienza la segunda parte— es que siempre preocupado por su intervención en la manquedad de Don Ramón, con motivo de un viaje que hizo a Alemania en misión periodística, le trajo de allí un brazo artificial que era un dechado de la ciencia ortopédica, con una mano tan perfecta que bien podía competir con la verdadera. Y un día Valle-Inclán hizo su aparición en la calle de Alcalá y en los cafés a que concurría, curado de su manquedad, maravillando a todos con el prodigio de su integridad física. Cuantos le veían se hacían lenguas de aquel brazo postizo y de la naturalidad con que Don Ramón lo manejaba, hasta el punto de que era difícil advertir el artificio.

### *Más que anécdota, un “esperpento”*

Una vez más Valle-Inclán dejaba a la gente estupefacta: en esta ocasión con la mentira de aquel brazo artificial que parecía verdadero. Pero cuando la gente no había salido aún de su asombro, apareció de nuevo en su escenario madrileño —todo Madrid era escenario para él— con la manga vacía. Como si hubiese perdido el brazo por segunda vez. Y así fue. ¿Cómo?

“—Yo fui en cierto modo la causa de que lo perdiera” —oímos decir un día a Ricardo Calvo, gran actor y recitador insuperable, en el que se perpetuaba, como mantenedor del teatro clásico, un glorioso nombre escénico, y cuya amistad sería una de las bellas cosas que nos depararía Madrid.

Muy dentro de la generación del 98 y del modernismo, Ricardo Calvo era fiel amigo de Valle-Inclán, hasta el punto de que fue él quien costeó la edición de la *Sonata de otoño*, la primera de las *Sonatas* que salió de las prensas, para la cual su

autor no encontraba editor. Y fue también Ricardo Calvo el primero en estrenarle una obra teatral: *Cuento de abril*.

Con todo, en su condición de eterno disconforme, Valle-Inclán no estaba de acuerdo con el modo de recitar de Ricardo Calvo, reputado por un consenso unánime como el actor que mejor decía el verso en escena. Se lo repetía a él mismo, y con tal motivo armaba grandes trifulcas, como suyas. En una de ellas perdió por segunda vez el brazo, bien que en esta ocasión fuese el postizo.

“—Digo que en cierto modo fui yo el causante” —aclaraba Ricardo Calvo—, “aunque conmigo no se tratara de una discusión violenta, como en el caso de Manolo Bueno, ni hubo agresión de palabra ni de hecho...”

Y el gran actor nos contó lo ocurrido, que más que anécdota verdadera dijérase un “esperpento” del que fue protagonista el propio creador de ese estupendo género literario.

### *El sereno burlado*

Vivía Ricardo Calvo en Pardiñas, barrio madrileño un tanto alejado del centro, y ocurrió esto en días en que Valle-Inclán fue a vivir también por aquel barrio. Juntos solían ir andando hasta él, muy alta ya la noche. Les acompañaban con frecuencia, como en aquella ocasión, Antonio y Manuel Machado, unidos a Ricardo Calvo por fraternal afecto desde que juntos estuvieron en París, a principios de siglo, en una lírica aventura, cuando el futuro gran actor soñaba con la gloria de escribir versos, y no con la de decirlos en escena, que fue al cabo la que alcanzó.

Iban los cuatro amigos calle Alcalá arriba, y llegados a la famosa puerta del mismo nombre, la charla que acompañaba a sus pasos subió de tono, o más exactamente fue Valle-Inclán quien lo subió, pues era él quien corría con casi todo el gasto de la conversación, en su afán de instruir a Ricardo Calvo en la manera de decir la poesía dramática, a la vez que ponía a prueba sus facultades de actor. Para ello escogió un trozo de *Los amantes de Teruel*. Y arrimado al portal de una de las señoriales mansiones por las que iban pasando, con los brazos a la espalda —el natural y el ortopédico—, comenzó a declamar con estentóreas voces:

¡Infames bandoleros  
que me habéis a traición acometido!  
¡Venid! ¡Ensangrentad vuestros aceros!  
La muerte ya... ¡por compasión os pido!...

Alarmado el sereno, acudió presuroso con su farol, su manajo de llaves y su chuza. Y mandó callar a quien de tal modo escandalizaba en la callada soledad de aquel aristocrático barrio. Valle-Inclán contestó a su admonición con los más tremendos improperios. Y aunque el léxico valleinclanesco no estaba muy a tono con la palurda condición del sereno, éste, indignado por lo que entendió y más aún por lo que no entendió, no se contentaba con menos que con llevar a la comisaría a aquel extraño perturbador del orden público, encargado él de guardar, y que tan poco respetuoso se mostraba con su autoridad. Valle-Inclán, con el luciferino centelleo de sus ojos, que se duplicaba en el cristal de sus grandes gafas, rugió:

“—¿A mí a la comisaría? ¿A mí que soy brujo?”

“—Brujo? Un curda, querrá Ud. decir... Y vamos, que no sé cómo no le da a usted vergüenza, con esas barbas.... ¡A la comisaría!”

Y diciendo esto el sereno, lo agarró fuertemente de la muñeca, dispuesto a tirar de ella, sin que de nada valieran las intervenciones de quienes acompañaban al alborotador, los que por señas y gestos expresivos querían llevar a su convencimiento que se trataba de un loco.

Tiró el sereno del brazo en el que había hecho presa su manaza de cavador, que era precisamente el ortopédico. Se resistió Valle-Inclán. Y tras breve forcejeo, durante el cual desajustó solapadamente el adminículo encajado sabiamente en su muñón, echó a correr, dejando el brazo postizo en la mano del nocturno guardador del orden, quien entonces pudo verdaderamente creer que se trataba no ya de un brujo, sino del mismísimo Demonio.

El susto le ponía los pelos de punta. La superstición aldeana le salía por todos los poros y temblaba como un azogado, el brazo de madera en la mano, mientras Valle-Inclán se alejaba a todo correr, al aire su manga vacía, agitada por su muñón levantado como bandera de triunfo, al tiempo que gritaba:

“—¡Soy brujo! ¡Soy brujo!...”

Si no brujo, mago de las letras españolas, que en el aire de Madrid agitaba el sortilegio de su manga vacía como la enseña de su personalidad. Por eso, consciente de aquel sortilegio no volvió él a recurrir al brazo postizo, que se quedó para siempre en una comisaría madrileña, donde lo depositó el sereno, junto con la correspondiente denuncia, cuando se le pasó el susto, sin atender a las razones de Ricardo Calvo y los Machado para que se lo entregase a ellos. Era su venganza. Si se lo devolvía, había

de ser a cuenta de que respondiese del escándalo nocturno y de las ofensas que había añadido a su burla. Es claro que Valle-Inclán no pensó en semejante cosa, y en la comisaría se quedó aquel adminículo ortopédico hasta pasado el tiempo reglamentario, en que iría a parar a algún puesto de El Rastro.

### *El magisterio del Nuevo Café de Levante*

En el sortilegio de su manga vacía dijérase que estaba la fascinación de su arte. Esa fascinación que el mismo día de nuestra llegada a Madrid nos llevó hasta el *Lyon d'or*, un café de la calle Alcalá, aledaño a la Puerta del Sol, donde entonces tenía su tertulia. Por un curioso azar, precisamente el mismo en que le vio Enrique Gómez Carrillo cuando éste, a finales del siglo pasado, estuvo algún tiempo en Madrid, antes de instalarse en París definitivamente. Y no se trataba de que Valle-Inclán hubiese guardado fidelidad a aquel café, ni mucho menos; era que al cabo del tiempo volvía a él incidentalmente.

En ese lapso de casi veinte años, no eran pocos los cafés que Valle-Inclán había recorrido, dejando memoria de él en todos ellos. Los "modernistas", como entonces se denominaba a aquel grupo del que Valle-Inclán formaba parte y al que se incorporó Rubén Darío cuando llegó a Madrid, a principios de 1899, pasaron del *Lyon d'or* al Café de Madrid, que como aquél se hallaba en la calle de Alcalá, pero más cerca de la Puerta del Sol, a su entrada misma, para luego instalarse en el de la Montaña, donde ocurrió el infortunado incidente del que resultó su manquedad.

Tras la pérdida de su brazo, Valle-Inclán sentó sus reales en el Nuevo Café de Levante. Fue cuando la "peña" empezó a ser él. Como si su manquedad señalase una nueva época de su vida. El momento en que su fisonomía literaria, como la física, comenzó a perfilarse con trazos personales y definitivos, a la vez que se proyectaba magníficamente en la vida literaria y artística española. A proyectarse en un sentido renovador, cuando no revolucionario. Como que había profesores de literatura y de pintura que recomendaban a sus discípulos que no fuesen al Nuevo Café de Levante, ni más ni menos que si se tratase de un antro de perdición. A manera de réplica, Valle-Inclán proclamaba a todos los vientos, con la gallardía de un reto, que el Nuevo Café de Levante tenía más influencia en el arte y literatura españoles contemporáneos, que un par de universidades y academias.

La tertulia del Nuevo Café de Levante duró hasta la guerra del 14. Valle-Inclán, ferviente aliadófilo, fue invitado por el gobierno francés a visitar los campos de batalla. Con este motivo estuvo unos meses alejado de Madrid. Sin él, la "peña" de Levante no tenía razón de existir. Se deshizo. A su regreso comenzó a frecuentar otros cafés. Acaso como quien vuelve a una antigua querencia, recaló en el *Lyon d'or*, donde nosotros le encontramos.

### *Tertulia de jóvenes*

En torno a él se reunían poetas, pintores, escultores y dibujantes, y tanto o más que de literatura se hablaba allí de artes plásticas. Sus contertulios eran, en su mayoría, cuando no en su totalidad, jóvenes, con lo que su "peña" tenía algo de cátedra, en la que, rodeado de discípulos, ejercía su indiscutido magisterio.

Precisamente en aquellos días se había incorporado a su "peña" del *Lyon d'or* Rafael de Penagos, acabado de llegar de Londres, después de permanecer una larga temporada en París, que tuvo que abandonar, como finalmente la capital inglesa, por causa de la guerra, regresando a Madrid con su personalidad artística ya formada: la personalidad del mejor dibujante de su tiempo, de una sorprendente elegancia y modernidad. Y al volver a Madrid, Penagos volvía a la "peña" de Valle-Inclán, como en un reconocimiento de lo que Don Ramón había influido en él y en su arte cuando iba, todavía adolescente, a su tertulia del Nuevo Café de Levante. Vivo ejemplo de la influencia que ejerció aquella tertulia, es decir, Valle-Inclán, sobre la juventud artística de su tiempo.

A esa "peña" del *Lyon d'or*, la que yo conocí a mi llegada a Madrid, iba también el escultor Julio Antonio, que surgía entonces en el horizonte español con ímpetu genial, y que infaustamente, muerte prematura derribaría muy pronto. Era el artista de aquella hora que mejor encarnaba la esperanza de un arte nuevo, de un renacimiento que precisamente en esa hora empezaba a forjarse. Y allí estaba Julio Antonio junto a Rafael de Penagos, pendiente como éste de las palabras de Valle-Inclán, tan henchidas de magistrales conceptos estéticos. Y junto a Penagos y Julio Antonio, otro artista joven como ellos, y cuyo arte se imponía también por la novedad y belleza de sus líneas: el dibujante Moya del Pino, consagrado en aquellos días a ilustrar una nueva edición de las obras de Valle-Inclán a gusto del maestro: verdaderas joyas tipográficas.

Frente a aquellas tres gallardas figuras juveniles entregadas al arte, como a la vida, con un ardor faunescos, Valle-Inclán, con sus plateadas barbas, semejava un dios pagano. El café era su templo, y el mármol de la mesa, ara o altar donde se rendía culto a su palabra.

### *Magia del arte*

Entre las muchas imágenes de Valle-Inclán captadas por nuestra retina en los muchos años que vivimos en Madrid, aquélla se sobrepone a todas, sin duda porque siendo la primera es la que mejor lo define en un contorno definitivo resumiendo en ella a todas las demás. Y no sólo las posteriores, sino también las imágenes anteriores, las que nos llegaban a través de quienes le vieron desde que arribó a Madrid y se sentó en el primer café, haciéndose pasar por mejicano y con tan exótico atuendo que el pueblo madrileño, con su gracia proverbial, le llamó "el hijo de Julio Verne", lo que no era obstáculo para que en aquel mismo tiempo alguien hablara de "Valle-Inclán el principesco"...

La genialidad de su charla se compadecía con la genialidad de su obra, y si en la "peña" del café forjó la leyenda de su vida, la "peña" del café fue también cátedra de sus lecciones de estética. De ese o de aquel café de todos, porque en la silla en que él se sentaba estaba su "peña", es decir su cátedra. Y su imagen se nos aparece así unida a una juventud continuamente renovada, para la cual él se renovaba también continuamente.

Tenía razón Rubén Darío al decir que al perder Valle-Inclán el brazo, parecía que "por allí le había brotado una nueva garra invisible". Se refería indudablemente a la garra de su genio. El sortilegio de su manga vacía. Porque su magisterio comenzó cuando, tras la pérdida del brazo, apareció en el Nuevo Café de Levante. Aquella "peña" fue su punto de partida en el camino glorioso donde nosotros lo encontramos. Cuando su magisterio se imponía ya con el prestigio fascinante que en él polarizó la magia de sus palabras.

VALENTÍN DE PEDRO

## MIS RECUERDOS DEL PASO DE DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN POR BUENOS AIRES

Yo pertenecía al cuerpo de redactores de *La Nación*, dirigido por el Dr. Luis Mitre, que había renunciado a su cargo de Juez de Comercio de la Capital para ponerse al frente del gran diario fundado por su ilustre abuelo el Gral. Mitre. Resultaba un alto honor para cada pendolista lucir en sus tarjetas de visita: "de la redacción de *La Nación*". Érase en los brillantes días en que se rememoraba el centenario de la Revolución de Mayo. Entre otras manifestaciones de la cultura, habían sido invitadas por el empresario Faustino Da Rosa para dar conferencias en los teatros Odeón y Nacional, grandes figuras del arte y de la ciencia europeas, como Enrique Ferri, Anatole France, Guillermo Ferrero, Rafael Altamira, Vicente Blasco Ibáñez, el escritor que nos ocupa y no recuerdo qué otras.

En una noche de otoño, bastante fría por cierto, escribía junto a la mesa de trabajo que compartía con Mariano Antonio Barrenechea, reputado crítico de arte lírico, cuando se nos apersonó, con ostensible nerviosidad, Enrique García Velloso, que integraba con Joaquín de Vedia la crónica teatral. Voy a reproducir el diálogo que sostuve con el conocido comediógrafo porque se relaciona con estos recuerdos que me ha requerido el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, a la que rindo mi homenaje respetuoso.

—Gustavo: Vengo a pedirle un gran favor.

—Usted dirá...

—Me ha encomendado don Luis un artículo sobre Valle-Inclán, que mañana arribará al país, a dar una serie de conferencias en el Teatro Nacional para las que ha sido contratado por Faustino Da Rosa.

—¿Y?...

—Que no conozco a Valle-Inclán como usted, que sabe de memoria muchos de sus poemas, especialmente *Cuento de abril*, según lo he oído recitar.

—¡Pero, Velloso! —respondí alarmado, mirando el reloj—, ¡son las diez y media y ese artículo deberá entrar en cajas, a más tardar, a la una! Por otra parte, sobre el gran poeta gallego se puede escribir un libro, no digo un suelto de diario. ¡No!, ¡no me animo!

—¡Sea Ud. gaucho! Tengo una cita impostergable a la que no puedo dejar de acudir —agregó, haciéndome un guiño picaresco con el párpado del ojo izquierdo—. Enciérrese en el archivo y escriba. Yo sé que el artículo le va a salir de perlas.

¿Cómo negarse? Efectivamente, me encerré en esa dependencia del diario, que hallábase a cargo de don Pedro Angelici, gran talento, gran corazón. Y las carillas salieron vibrantes, voladoras, como pájaros asustados.

Al día siguiente recorrí, casi con angustia, las columnas del diario en busca del artículo, y encontré que figuraba, nada menos que en el editorial, con mi modesta firma al pie. Yo no lo he conservado, como no lo he hecho con casi ninguno de mis trabajos, lo que no ocurre con mi amigo, el talentoso escritor Bernardo González Arrili, según lo expresó en un bello artículo sobre el maestro, aparecido en *La Prensa*. Y ahora, la tiranía del espacio que tengo disponible, me obliga a entrar en materia.

Parece que a Valle-Inclán le gustó mi boceto, porque según me relató el director, le espetó, con la autoridad que traía de todos los círculos literarios de Madrid.

—¿Quién ha escrito esa paginilla?

—Un muchacho muy joven, Gustavo Caraballo.

—¿Quiere Ud. presentármelo?

Me llamó don Luis a la Dirección. Allí estaba, de pie, un hombrecillo, vestido de negro, de largas barbas monjiles, gruesos lentes de carey que delataban su miopía, el labio grueso, hinchado de desdén y de soberbia, y una manga del saco que le colgaba como un pelele, denunciando el brazo ausente, perdido a raíz de una trifulca con Manuel Bueno. No interesa saber si fue por infección posterior al hecho o por la furia del combate. Creamos que Tirano Banderas había salido mal parado en un singular encuentro caballeresco, como los que pinta don Miguel de Cervantes, a quien dijo un día, frente a su estatua, "No te envidio la manquera, sino el lugar donde la hubiste".

No me hizo ningún elogio, de esos que hinchan de vanidad a los literatos y a los periodistas. Solamente exclamó:

—Va a ser usted mi cicerone en Buenos Aires, y relator de mis conferencias: pero una cosa le pido, que no me presente

Ud. a nadie. Yo vivo con mi mujer Josefina Blanco, en el Hotel Madrid, en la Avda. de Mayo. Allí lo esperaré.

Y se volvió a don Luis Mitre indicando que el diálogo había terminado.

Al día siguiente, visité al maestro en el citado hotel, (creo que aún existe). Me presentó a Josefina Blanco, que hacía la Princesa de Imberal, en el Teatro de la Comedia, el que funcionaba frente al actual Mercado del Plata. Esa noche la acompañamos hasta allí y luego fuimos al café "La Brasileña", que estaba en la calle Pellegrini y Cangallo. Don Ramón comenzó a hablar. Y hablaba con una voz que le venía del fondo de su almario, profunda y sin dejar de tener acentos armoniosos. Inesperadamente me hizo este regalo:

—Oiga usted el prólogo de *Cuento de abril*, escenas rimadas en una manera extravagante:

La divina puerta dorada  
Del jardín azul del ensueño  
Os abre mi vara encantada  
Por deciros un cuento abribeño  
.....  
Cuento de amable devaneo  
Que tiene perfume de flor  
Cuento que es como el torneo  
De una Princesa y un Trovador.

Los enneasílabos brotaban musicales y casi litúrgicos, como de una fuente sellada. Tenían el encanto de una extraña cantata, cuyos ecos se perdían en aquel ambiente lleno de humo y de vanales frases. Yo estaba absorto, como quien oye orar en un templo.

Conocía los versos de *Cuento de abril*, pero en los labios del aeda eran como hilos de almíbar que corrían por sus barbas y se perdían en su bufanda. Un maravilloso regalo. Luego me recitó la escena en que el trovador Pedro de Vidal se trepa a un minarete para atisbar la llegada del infante, que por conocer a la Princesa, vino de Castilla:

LA PRINCESA. — Trovador mío, ¿qué ves surgir en la plana?

EL TROVADOR. — ¡Muere la tarde, mi Princesa, muy lejana!

LA PRINCESA. — ¿Y, más allá?

EL TROVADOR. — ¡Tras una garza, un azor!

LA PRINCESA. — ¿Y más allá, mi trovador?

EL TROVADOR. — ¡Veo el azul en lontananza!

LA PRINCESA. — ¿Y más allá?

EL TROVADOR. — ¡Siempre el azul de la esperanza!

LA PRINCESA. — ¡Oh, qué lunático de amor!

Salimos del café y nos encaminamos, calle abajo, hasta dar en la de Juncal. Me preguntó a qué obedecía tal nombre, y yo, tartamudeando, me las arreglé para contestarle. Los argentinos no recordamos, con exactitud, el combate de Juncal. Lo mismo ha de pasar en España con batallas como las de Bailén y Albuera, en las que tuvo brillante actuación el Libertador de América. Mis conocimientos históricos no eran muy brillantes, que digamos.

Al filo de la media noche, nos encaminamos al teatro. ¡Habíamos caminado cuerdas y cuerdas! Don Ramón me tendió, con calor de amigo, su pequeña y huesuda mano, al par que me decía: le aguardaré a Ud, mañana a la misma hora.

Regresé a mi casa, con la cabeza llena de música wagneriana.

—¿De dónde ha sacado usted, Don Ramón, tanto vocablo nuevo o en desuso? —le había preguntado, con ingenuidad de novicio, en el arte literario.

—Pues, hijo, ambulando por los mesones de Castilla —me había respondido, mesándose las barbas, que entonces eran negras y lucientes como el plumaje de un cisne negro. Esa noche dormí muy poco. El Marqués de Bradomín se paseaba de un rincón a otro rincón de mi caldeado cerebro.

Al día siguiente, esperaba con incontenible impaciencia que el reloj de *La Nación* diera las ocho de la noche. Y, sin esperar más, me encaminé al Hotel Madrid.

Con la agilidad que me daban mis jóvenes piernas, trepé la escalera que conducía a la habitación del maestro. Allí estaba, platicando con Josefina Blanco. Era ésta una bella mujer, muy pequeña, de ojos rasgados y boca sensual. La musa de Don Ramón me saludó con simpatía y luego se puso a relatarme sus viajes por España, su admiración por el poeta y el profundo conocimiento que tenía de sus obras. "Cuando Ramón escribe —manifestó— no lo puede perturbar ni el volido de una mosca y menos las impertinencias que cometemos todas las mujeres con los oficiantes del arte. Algunas noches regresa en la madrugada, envuelto en su capa andaluza de doble faz, si es en invierno, y su americana de paño vasco si es primavera o en verano".

Nosotros, como todas las noches, la acompañábamos al Teatro de la Comedia y después de tomar nuestro café que era, según el maestro, una superposición de oros, emprendíamos la marcha, siempre por la calle Pellegrini. De cuando en cuando, parábase, en plena vereda, para recitar un trozo de las *Sonatas* o del poema que había compuesto la tarde anterior en la posada.

La gente que pasaba, junto a él, se diría "—¿De dónde habrá salido el loco, que ese joven oye con tanta atención?"—. ¡Qué

torrente luminoso! Era la palabra, en sentido genérico, la palabra como una abeja del Monte Himeto que llevaba su parte de néctar a la colmena, la palabra que reinaba omnipotente, única, incomparable, sobre el ritmo del mundo, sobre la indiferencia del mundo.

Desfilaban, en una marcha lírica, los dioses, los panidas, las siete musas, los mendigos, los soldados y las dríadas. El sacerdote que oficiaba esa misa herética balanceaba la manga de su americana como un badajo de campana. Entonces recordaba la oración de Darío a Paul Verlaine:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste  
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste  
diste tu acento encantador;  
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste  
hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,  
¡al son del sistro y del tambor!

Don Ramón creía en la vida de los espíritus, como yo en el superhombre de Nietzsche. De repente me decía:

—¿Ve usted esa sombra que nos acompaña en el camino? Pues es la sombra del Toro, llevando a Europa en sus grupas. Fijese usted.

Yo guardaba silencio y luego lo interrogaba, siquiera para desviarlo de su terrible visión.

—¿Qué opinión tiene usted, Don Ramón, de Blasco Ibáñez?

—Que es un filibustero, un contrabandista de la isla de Cuba —y se mesaba las barbas con desdén.

—¿Y de los hermanos Quintero?

—Dos gorriones; uno alegre y otro triste. Esta vez se sonreía por la eficacia del picotazo.

—¿Ha leído a los poetas argentinos?

—A algunos. Copian—. Me quedé mudo ante esa andanada. El maestro volvía a ser aquella avispa incisiva de los cafés de la calle de Alcalá.

—¡Sepa usted que he deshecho a más de cien reputaciones! —le espetó en cierta ocasión un crítico de *El Imparcial* en pleno rostro, y Valle-Inclán contestó:

—Ha hecho usted mal en no quedarse con ninguna.

Otra vez:

—No le permito hablar así de Echegaray.

—¿Por qué?

—Porque usted está hablando con su hijo.

—¿Está usted seguro?

Sería largo enhebrar su anecdotario. Prefiero continuar hablando del poeta. Él me llevó de la mano por los sotos y las rías de su Galicia (de donde proviene mi cepa). Me hablaba de Rosalía de Castro y de los pobres labradores que emigraban todos los años como las golondrinas, para las cosechas de uva y aceituna, en campos de Burgos o aledaños de Salamanca.

Castellanos de Castella  
Trata de ben os gallegos  
Cuando ván, ván como rosas  
Cuando veñen, como negros

En una de esas noches, inolvidable a pesar de haber transcurrido más de cincuenta años, por primera vez dio muestras de cansancio y nos sentamos en un banco de la Recoleta. Entonces fui yo el interrogado.

Me pidió una referencia sobre el gaucho. Había leído *Facundo*, de Sarmiento y allí conoció al hombre de nuestras campañas pastoras, en el capítulo del "Rastreador"; pero él quería conocerlo más a fondo, a pleno campo, como los potros desmelenados al pampero, aullante y avasallador. Le dije que ese elemento racial, no bien hubo desmontado de su potro de pelea en Ituzaingó, se volcó en los cuatro horizontes, con su bota de potro, su lazo, sus boleadoras, su chiripá y su vincha. Ya no era carne de cañón, sino peón en los predios rurales al mando del "señorito", como en Castilla la Vieja, o en las marismas de Andalucía la baja. Le pagaban una mísera soldada y le daban dos galletas y un trozo de carne vacuna para alimentarse y reponer las fuerzas gastadas en las duras tareas del patriarcado. Le llamaron "anarquista" porque una vez escribió con un tizón: "más galletas y más carne". Fuerte, laborioso, resignado, respunteaba sus leguas sin un gesto de odio, sin una protesta, sin una rebeldía, sin dar ninguna señal de fatiga. Cuando le daban una orden, que recibía sombrero en mano, ensillaba el caballo criollo, manso como él, voluntarioso como él, valiente como él, y allá iba Segundo Sombra, o Mariano Espinosa, o Juan Cruz, pampa abajo como un centauro, como un mercenario de Ruy Díaz de Vivar, en su camino de Burgos a Valencia. Y que no le vejaran a la dama, que lo aguardaba después de la jornada con un mate bien calentito, porque para ello llevaba el facón bien afilado, en el cinto de cuero crudo, y para la expiación estaba el bosque, sombrío y undoso, adonde aguardar con su prole la prescripción de la pena.

—Pero ¡ése es el andaluz de mi España!, ¡ése es el que vino a América, metido en el esqueleto de un conquistador, ése es el hombre de mis *Sonatas*, ése es el roto de Chile, el charro que vi

en México, el jinete de los llanos de Colombia! ¡Válgame Dios, si no lo acabo de ver en las márgenes del Río de la Plata!

Calló don Ramón, satisfecho de su descubrimiento. Y volvíamos otra vez al teatro, en busca de la Princesa de Imberal.

Una noche me invitó a compartir su mesa en el hotel. Había encargado al "chef" pote gallego y besugo a la ferrolana. Don Ramón y Josefina eran sobrios en el comer y en el beber, de modo que yo quedé solo para gustar tan exquisitas fuentes. Comí y bebí como nunca. Me porté como un gaucho. Menos mal que pude digerirlas con el café de "La Brasileña" y la caminata posterior por la calle Pellegrini. Realmente, mi saca ya desbordaba.

Pasaron los años. Un día de primavera, en 1933, llegué a Madrid. Lo primero que hice fue preguntar por Don Ramón, a quien ya consideraba como un amigo del alma. Infortunadamente, no se hallaba en España. Su pobreza lo había llevado a solicitar un cargo de las autoridades gubernativas y fue nombrado, cualquier cosa, inspector de obras pictóricas españolas en los museos de Italia. Regresé a la patria lamentando no haber podido estrechar entre mis brazos al Marqués de Bradomín.

No transcurrió mucho tiempo, cuando recibí la noticia de su muerte. Yo hubiera estado de los primeros frente a la caja mortuoria, donde yacía aquella olímpica cabeza con sus barbas blancas y me habría bullido en el cerebro aquella hermosa frase de Chateaubriand en la tumba del Duque de Enghien "la muerte ampara el imperceptible átomo humano como para que ni sombra quede de la vil materia en la inmensa vida de la inmortalidad". Pero, se extiende este relato y debo apagar la bombilla de mi lámpara.

Maestro: cuando, por fin, se levante tu estatua en la ciudad del oso y del madroño, modelada según el retrato de Anselmo Miguel Nieto, tu pintor preferido, allí en la Plaza Mayor, junto a la Iglesia de San Francisco el Grande, que imagino ostentando esta leyenda: "España a don Ramón" —y si es que el divino Hacedor me concede algunos años más de vida—, iré a bailar, frente a tu símil en bronce, en una noche de juerga, la ronda de la catonga, con tus danzarines de Lugo y de Gijón, tu diablo pata de cabra, al son de las gaitas célticas. Iré con tus mendigos haraposos y fulleros, con tus pícaros, tus monaguillos, tu soldadesca, las brujas y rebrujas que cosen castidades en el infierno, con una corneja en el hombro, los diestros y monos sabios de Granada, los encapuchados de Jesús del Gran Poder y la Macarena; aquellos centinelas de la guerra carlista, que gritaban, con voz de trueno: "¡Alto!, ¡alto!; los romeros que no iban a Roma,

sino a pedir mercedes al Apóstol Santiago en Compostela; a los pordioseros que disputaban sus escaños, a cuchillo limpio, en las puertas del santuario, como en *Romance de lobos*; con la Princesa de Imberal y su trovador Pedro de Vidal y sus perros de presa. Y, así, recordando a tus driadas, a tus esperpentos, a tus cabezudos, en esa visión del Padre Dante, me separaré unos segundos de la turba, gárrula y abigarrada, y te haré "tres reverencias con la cabeza en la mano".

He aquí mi responso y memoración para Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, señor de la puebla del Caramiñal.

GUSTAVO CARABALLO

## VALLE-INCLÁN, EXIMIO ESCRITOR Y EXTRAVAGANTE CIUDADANO

Libros enteros destinados a reunir anécdotas más o menos verídicas, se refieren a Don Ramón María del Valle-Inclán. No se logra con ello una biografía completa ni aceptable. Todos son cuentos al caso, tal como él se lo propuso, porque el principal productor de su leyenda no fue otro que él mismo. Y no siempre en un sentido favorable, como echan a correr sus "ocurrencias" algunos políticos de los ya convencidos de la eficacia propagandística con base de fantasía pintoresca. No se puede averiguar qué finalidad lo empujaba a la creación de sus anécdotas. Hay que conformarse con la fama que se hizo y le han hecho, sin dejar de reconocer que entre recelos y vanidades la mayor parte de lo que se cuenta es falso de toda falsedad, desde el origen de la manquera a la edad de las barbas, descontados los generalatos, las conquistas territoriales y los encuentros piráticos. Es muy posible que la sección pintoresca de su vida irreal se agravara por culpa de los redactores de "notas" de actualidad para revistas ilustradas. Algo parecido le ocurría a Pío Baroja. Cuando los "noteros" de Madrid quedaban sin tema, salían en requerimiento de las famosas "salidas de tono" de Don Pío. Saldrían así mismo en busca de los cuentos cafeteriles de Don Ramón. Hay un público lector que gusta del chascarrillo, el chiste picante, la ocurrencia salada. Don Ramón lanzaba sus chistes con añadidura de nombres propios y eso ya, para ciertos periódicos, es una salsa de color muy agradable. En lo personal agréguese que los amigos lo anotaban en la nómina de los bondadosos, desprendidos y cordiales. "No era malo", dicen. Eso ya es algo para un cuadro psicológico del notable estilista. Fue agresivo y mordaz. Burlesco hasta parar en la cárcel cuando dio en tomar como blanco a los jefes del gobierno, y no por oposición política sino por "afán de jaleo". A Primo de Rivera, cuando se apoderó del gobierno, lo "tomó de primo", según él, y llegó a enojarlo, pese al "estilo de broma" con que se propuso soportarlo. Un día el jefe del Gabinete mandó publicar una nota oficial donde se calificaba a Valle-Inclán de "eximio escritor y extravagante ciu-

dadano". Acaso nadie acertó con una calificación o definición que más le acerque a la verdad. Rubén Darío dijo: "Este gran don Ramón de las barbas de chivo"; Ricardo Rojas lo llamó "El hidalgo de la fabla trovera"; Antonio Machado le halló la "verde senectud del dios pagano"; Ángel Estrada, al saludarlo en su primera conferencia en el Teatro Nacional, de Buenos Aires, señaló que era "fuerte en las derrotas, inmenso y casi decisivo en las creaciones". Todo eso está bien, pero lo de la nota oficiosa, cuando lo enviaron por quince días a la cárcel, exacto. Un ciudadano extravagante. Si lo hubiera calificado un marino puesto en trance dictatorial, posiblemente le dijera *estoperol*.

### *El viaje a Buenos Aires*

Simpatías cordiales lo recibieron al llegar al país en los días jubilosos del Centenario. Ya era el autor de las *Sonatas* que los jóvenes leíamos con demorada complacencia, prontos a reconocer que en el estilo encantador de aquellos cuatro breves tomos nacía el manejo de un idioma que parecía forjado por él y para él, llevando a la "más justa precisión", desde una sensibilidad decadente a unas "ensoñadoras vaguedades" que hacían de una lengua moderna una lengua anticuada. Para algunos tratábase de un estilo artificial pero armónico, lleno de ritmo, en un teclado donde "la música invisible" toca "un aire de otro tiempo".

El Conservatorio Labardén, en una acción cultural que fue muy aplaudida, trajo a Anatole France para dar una serie de conferencias. Cuando llegó Valle-Inclán para el estreno de su *Cuento de abril* se le invitó para continuar en aquella empresa. El poeta aceptó y dio algunas disertaciones sobre el arte de escribir, los excitantes literarios, el modernismo, la pintura española y otros temas. Hablaron de Valle-Inclán y su obra con abundancia afectuosa casi todos los escritores de aquellos días y la revista *Nosotros* le ofreció una comida en el "Aues's Keller" con discursos y versos de dispares autores, una mezcla espontánea que el creador del Marqués de Bradomín no debió estimar mala; hablaron Ricardo Rojas, Roberto Giusti, Alberto Gerchunoff, Alfredo L. Palacios y Charles de Soussens. En una punta de la mesa plantó su observatorio y su ametralladora verbal, para unos pocos, José Ingenieros...

Gustavo Caraballo, poeta y cicerone del gallego famoso, recordó en una página hermosa cómo Valle-Inclán, sugestionado, llegó a desintegrar su personalidad en "dos psiquis distintas, una que ha vivido en el pasado y otra que navega hacia el futuro". La voz de Valle-Inclán adquirió "un timbre sacerdotal", volcan-

do su espíritu como una campana, cuando mencionó su llegada a México y descubrió que ya había estado en épocas lejanas metido en el organismo de un conquistador. Pero cuando venía rumbo a nuestra tierra, sus reflexiones lo guiaron por senderos diferentes. Una noche púsose a cavilar con los codos apoyados sobre la borda del transatlántico, en el cuadro que ofrecíale su vista y su temperamento de poeta. “—¡Río de la Plata! ¡Río de la Plata? No, yo no he estado nunca”... Y luego, como retrocediendo: “—Sí, yo he estado aquí, pero no como conquistador. Yo estuve encajado en un hábito de monje, estuve... Fui uno de los grandes fundadores. Las misiones. El Evangelio. Las llanuras inconmensurables...”

### *Dramaturgo o novelista*

Triunfó *Cuento de abril* con su pasión trovadoresca. Triunfó a pesar de ser obra alejada de los gustos comunes en aquel tiempo. Manuel Bueno, al estrenarse la obra en Madrid, andaba en busca de explicaciones. No le encontró enredos al tema, ni complicaciones de acertijo: nada. El autor quería triunfar como poeta. Para eso forzó al espectador para que “emigre temporalmente del teatro vulgar y le acompañe a regiones puras”. Y el público se presta a hacer el viaje, “primero con algún recelo, y luego, con alegría”.

Un Valle-Inclán novelista, otro poeta, otro dramaturgo —hecho a un lado el anecdótico—, que se pusieran en cotejo, resultaría premiado, según “Andrenio”, el novelista, porque lo más perfecto de sus obras son novelas, las que prueban, de paso, sus dotes líricas y su facilidad para dialogar y *armar escenas*. Por su estilo, logrado, el novelista resultaba único en su país, y, al no parecerse a nadie, ya adquiría superioridad. En poesía, con todos sus méritos, la superioridad no se advertía. En teatro, si se separa lo puramente lírico, sale, como él mismo lo dijera en un reportaje que mencionó Luis Calvo: “—Yo todo lo dramatizo”. Y otra vez: “—Yo no hago más que teatro. No sigo a mis personajes para copiarlos, sino que los coloco delante de mí y reproduzco sus gestos y sus palabras”. Por la misma crónica se viene a saber que no tenía inconveniente en asegurar que Shakespeare hacía lo mismo. “Shakespeare dio siempre cara a sus personajes”.

No puede decirse que en su casa abandonara del todo su actitud teatral. Estaba casado con la actriz Josefina Blanco y tenían varios hijos. La vida doméstica se resentía a veces por

la mala administración paternal; falta de numerario, olvido de la importancia del casero, desalojos, idas y venidas, que paraban con Don Ramón cocinando para los chicos platos más o menos nutritivos, sin dejar de hacer oraciones para los pescadores de ingeniosidades ajenas y frases de cafetería. Una de las conferencias que leyó aquí en el Teatro Nacional, comenzaba llamando amigos a los escasos oyentes: "Amigos, porque en un amable supuesto todos los hombres son amigos en tanto no se conocen". En otra, sobre modernismo, quiso probar que la palabra había sido lanzada "por el antediluviano megaterio" como un desafío a los jóvenes demasiado inquietos.

### *"Yo todo lo dramatizo"*

Vimos a Valle-Inclán en Buenos Aires, reducido y elegante, sin melena. Llevaba la cabeza al rape y la barba larga y oscura en la que se "le acumulaba la mayor suma de materia". No sabemos si le faltaba un brazo o lo llevaba artificial. Lo llamaban manco, pero también se le llamaba así a Cervantes y no lo era.

Dicen que Valle-Inclán reaccionaba con rapidez y en forma enfadosa o pintoresca, por lo común, en derroche verbal, con superabundancia de zetas, aunque las palabras no las exigieran estrictamente. En sus conferencias, leía sentado, con voz despareja, o muy alta o muy baja, mechando frases no escritas, unas veces aclaratorias, otras agraviantes, otras embarulladoras. Le agradaba emplear términos de germania y madrileñismos. Se supone que ante públicos reducidos —después de su primera conferencia mermó mucho la concurrencia hasta no llegar al centenar de personas—, su irritación (padece de un cruel achaque crónico al cual jamás le ha prestado la menor atención, acotó Pérez de Ayala) se volcaba con ira contra sus compatriotas más afortunados en aquella suerte de aventura; decía pestes de Blasco Ibáñez, que llenaba el Odeón; porfiaba contra Sellés, que viniera en misión oficial acompañando a la Infanta Isabel; satirizaba a Cavestany, que tenía un éxito rotundo —y no sólo de taquilla— entre las damas y los niños que le llenaban las salas. Como Valle-Inclán había asistido, de puro novelero, a una comida de "tradicionalistas" españoles, unos sesenta o setenta carlistas, comerciantes y empleados de registro, de Buenos Aires, explicó que "por razón de sus ideas políticas notorias", el público, republicano en su mayoría, dejó de ir a escucharlo. Naturalmente, no fue así... "—Yo todo lo dramatizo", repetía.

*Parábola vital: 1866-1936*

Era gallego —nació en 1866 en Villanueva de Arosa— y escribió páginas inolvidables describiendo paisajes, pintando labriegos, haciendo hablar a viejas y a curas de aldea de su tierra madre. Personalmente era un andaluz, por el cuerpo torero, el habla ceceosa, la imaginación a todo escape. Refulgó en los relatos de tierras del trópico, tan distintas a las gallegas; inventó una América de fantasías; adivinó déspotas, sangrientos y ridículos; se condolió con la suerte del indio callado, sufriente; describió mestizos dubitativos y se detuvo meloso en los detalles de las mestizas, sus ojos profundos que aligeran los sueños. Tiene novelas de ambiente mejicano porque halló sobrado material para el exagerado y rebullente camino de su imaginación. Los paisajes rioplatenses lo dejaron sin preferencias. No encontró —o no buscó—, y es lástima, manera de llevar a sus telas la pampa sin indios, que pudo conocer si su buen ojo de cronista no le advirtiera que en ella no florecían las extravagancias de su predilección.

Después, años corridos, dijo en algún verso, urgido por el consonante, que la Pampa era sonsera...

Fue, en eso, uno más de los apresurados definidores de la Argentina.

Valle-Inclán falleció de su vieja dolencia, en una clínica de Santiago de Compostela el 5 de enero de 1936. Aseguran que él había pronosticado que la muerte vendría a buscarlo una noche de Reyes. "*Yo todo lo dramatizo*".

BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI

## VALLE-INCLÁN EN LA ARGENTINA

### *Los días del Centenario*

Corría el mes de abril de 1910. En la ciudad de Buenos Aires comenzaba a percibirse la exaltación popular ante la inminente celebración del Centenario. El 25 de mayo se acercaba. Culminaban los preparativos para recibir a los visitantes ilustres que llegaban de todos los países de América, de Europa y aun de Oriente.

El viernes 22 de abril de 1910, a las ocho de la noche, un vapor de "La Malá Real Inglesa" atracaba en el puerto de Buenos Aires. Era el "Amazón". Entre su pasaje venía un caballero de imponente barba negra: Don Ramón del Valle-Inclán arribaba a la capital argentina. Llegaba a nuestra tierra "como a una tierra de ensueño" —que con estas palabras anticipó a sus amigos y admiradores sus impresiones— con el propósito de asumir, según se dijo, la dirección artística del Teatro Comedia.

Un clima agitado, febril, reinaba en la capital argentina cuando llegó Valle-Inclán. Buenos Aires era en esos momentos una enorme caja de resonancia en la que los hechos adquirían eco y magnitud insospechados.

En diarios, revistas y periódicos, las noticias más insólitas atraían la atención de los lectores ávidos de novedades. El conflicto de Tacna y Arica y la Cuestión del Pacífico ocuparon durante meses las páginas periodísticas. La muerte de Eduardo VII de Inglaterra acaparó durante varios días la atención del público. En otro orden de cosas, las noticias sobre la preparación e inauguración de la Cuarta Conferencia Panamericana mereció la atención del periodismo que también destacaba la cuestión peruano-ecuatoriana, la construcción del túnel trasandino o el atentado anarquista en el Teatro Colón; una bomba de alto poder explosivo estallaba en medio de la platea, en plena función, mientras se representaba *Manón*, de Massenet. La opinión pública, conmovida por el cometa Halley que surcaba amenazante y bello el cielo porteño, recibía diariamente noticias inquietantes o tranquilizadoras que contribuían a aumentar la tensión colectiva.

La llegada a Buenos Aires de figuras importantes en la literatura, el arte, la política o la ciencia, era saludada desde los diarios y revistas: Rusiñol, Cavestany, Clemenceau, Zuloaga. También se consignaba la muerte de escritores ilustres. El 22 de abril de 1910 apareció la noticia de la muerte de Mark Twain, y días después la de Bjöerson, ocurrida en París el 27 de abril del mismo año.

### *La llegada*

El 15 de abril de 1910 el diario *La Nación* publicaba, en la sección "Teatros y Conciertos", la siguiente noticia:

El lunes llegará a Buenos Aires la compañía dramática española de Francisco García Ortega, contratada para este teatro (se refiere al Comedia), por el empresario Higinio Serra.

El coliseo de la calle Carlos Pellegrini ha sido totalmente reformado en la sala y demás dependencias. El debut se verificará con una obra inédita del notable escritor don Ramón del Valle-Inclán, que viene de director artístico.

La personalidad y la obra de Valle-Inclán no eran desconocidas en la República Argentina. El cronista que en *La Nación* escribiera las palabras de salutación consigna:

Su personalidad surgió bien pronto con caracteres bien definidos; tanto es así que a nadie se le parece y que las mieles de su cosecha son producto de los rosales que él mismo cultiva con todo el celo de su estética incomparable (1).

Y después de hacer una rápida reseña de las obras del escritor español, agrega:

Se ha dicho de este escritor que en razón de ser un orfebre y nada más que un orfebre, su obra no es de las más perdurables, que sus giros son como los escaparates de las joyerías pobres, que pertenece a una clase de literatos cuyo abolengo parisiense, de puro Barrio Latino, le hacen raro más por influencia de la fantasía que por gracia del pensamiento severo y la erudición equilibrada.

A pesar de ello Valle-Inclán se ha impuesto firmemente y con tal eficacia que ya se le señala como el jefe de una nueva escuela en la literatura española (2).

Coincidió la permanencia de Valle-Inclán en Buenos Aires con los festejos del Centenario. España había enviado sus representantes oficiales. Entre ellos, y formando parte de la delegación por la Real Academia Española, vino el dramaturgo

(1) *La Nación*, 23 de abril de 1910.

(2) *La Nación*, 23 de abril de 1910.

Eugenio Sellés. En medio de la exaltación reinante, Valle-Inclán pasa casi inadvertido. Ramón Gómez de la Serna menciona este hecho al referirse a la visita del escritor español a la Argentina:

Valle-Inclán —dice— se decide por el viaje a la Argentina, magnífica de conmemoración y boato ese año de 1910 en que se reúnen en Buenos Aires: Infanta, aristócratas, políticos, filósofos y literatos.

Pasa un tanto inadvertido y escribe a Madrid: "hacen silencio en torno a mis conferencias y artículos, porque soy tradicionalista." (3)

*Casseur*  
No nos parece exacto este comentario que el poeta hacía a sus amigos. Los diarios porteños más importantes —*La Prensa* y *La Nación*— se ocuparon de su llegada y comentaron sus actividades sin que el hecho de ser "tradicionalista" influyera en los juicios emitidos por el periodismo acerca de su persona o de su obra. Así mismo la revista *Caras y Caretas*, de prestigiosa y levantada trayectoria, anunció la presencia en la Argentina del eminente escritor español. En una nota publicada en la revista porteña mencionada se lo describe como "muy simpático" y "casseur admirable" y destaca su particular aspecto físico:

Sus rasgos físicos al punto lo destacan del montón: una frondosa barba negra y una manga sin lastre; como accesorios, unos ojillos muy vivos, unos anteojos con filamento de modestísimo níquel y peinado a máquina "número cero". (4)

La revista *Caras y Caretas* poseía una sección titulada "Caricaturas contemporáneas". Cao, experto y talentoso dibujante que tenía a su cargo dicha sección, presentaba cada semana un personaje diferente, elegido entre los más destacados del momento en la política, la literatura, el arte. Versos un tanto satíricos impresos al pie del dibujo, contribuían a singularizar la figura del elegido. En el número 605 del 7 de mayo de 1910 apareció la caricatura de Valle-Inclán firmada, como era de rigor, por Cao. La figura larga y negra del poeta español, con la manga vacía, colgante, se destaca contra un cielo anaranjado. Al fondo los cipreses riman su verticalidad con la figura del poeta; desde el horizonte vuelan hacia el primer plano, a ras del suelo, murciélagos rojo-oscuro; y en el primer plano flores lilas sobre un suelo también de color lila. Los árboles y el césped que completan la composición son verdes. Al pie de esta preciosa caricatura se leen cuatro versos:

(3) Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina S. A., 1948. Pág. 112.

(4) *Op. cit.* Pág. 112.

Elegante escritor de mucho vuelo,  
que tiene cada año  
una idea feliz por cada pelo  
de su poblada barba de ermitaño. (5)

### *Cuento de abril*

Don Ramón del Valle-Inclán llegó a Buenos Aires —así lo consignaron *La Prensa*, *La Nación*, *Caras y Caretas*— como director artístico de la compañía de García Ortega de la que formaba parte en calidad de actriz, Josefina Blanco, esposa del escritor.

*La Nación* del 18 de abril de 1910 anunció que el *debut* de la compañía se verificaría con la obra de don Ramón del Valle-Inclán titulada *Cuento de abril*.

*Cuento de abril* acababa de ser acogida con entusiasmo por el público de la Comedia de Madrid. Las noticias insertadas en los diarios madrileños afirmaban que se trataba de un bello poema de corte clásico en cuyos diálogos en verso se manifestaba la noble inspiración y el exquisito estilo de quien escribiera *El marqués de Bradomín* y *Sonata de primavera*.

El estreno de la obra se llevó a cabo el 9 de mayo. El público porteño que asistió al espectáculo aplaudió con caluroso entusiasmo reclamando la presencia del autor en el escenario. Valle-Inclán los había deslumbrado. Dos días después el diario *La Nación* comentaba:

La plasticidad y transparencia de los pensamientos se pierden de continuo por los deslumbradores esmaltes que abrillantan las tiradas líricas y por la música dulce o crepitante de la entonación rítmica. El oído, en su anhelo de recoger todo aquel torrente de belleza, no da paz un instante a la emoción que el espectador de teatro gusta sentir. (6)

Y más adelante, refiriéndose a la reacción del público ante la obra de arte, agregaba:

*Cuento de abril* es una obra que parece crecer en nuestro espíritu a impulsos de la tradición. El dilatado eco con que resonó anoche en el alma de un público tan lejano, aparentemente, en sus aficiones, del momento que evoca Valle-Inclán prueba con rara elocuencia que la belleza dotada de juventud eterna sacude todavía a los espectadores que van al teatro a gozar de dramas frenéticos o de emociones subalternas producidas a fuerza de efectos escénicos solamente.

El éxito de anteanoche —debemos anotar— no fue sólo de Valle-Inclán, sino también del público. En casos como el de *Cuento de abril*, la crónica tiene que consignar tanto los méritos de la obra que se representa como la actitud del público que escucha. (7)

(5) *Caras y Caretas*. Año XIII, Nº 605, 7 de mayo de 1910.

(6) *La Nación*, 11 de mayo de 1910.

(7) *La Nación*, 11 de mayo de 1910.

La obra fue representada con la siguiente asignación de partes: la princesa de Imberal, señora Nestosa; el infante de Castilla, señor García Ortega; el trovero Pedro de Vidal, señora Blanco; la Gitana, señora Nevares; un coro de azafatas, señoras Amaya, Adsuar, Nevares y León; peones de ballesta, señores Peña, Llorens, Morales y Palacios.

De acusados caracteres modernistas, *Cuento de abril* pertenece al teatro poético; "escenas rimadas de una manera extravagante" las tituló su autor. Los decorados de las tres escenas son jardines con "la gracia pensativa" y "la fragancia de las rosas", "divinas encantadas sombras", y las fuentes en cuyo misterio "se contemplan inmóviles" los cipreses, todo ello tan grato a los modernistas y a Rubén Darío en particular.

*Cuento de abril* muestra desde el preludio una estructura poemática, y, a través del "jardín azul", "el ruiseñor primaveral", "abejas de oro", "las gentiles rosas de Francia", "labios en flor", "la fragancia de la risa", "el alma leve", el "verso de coral", nos sumerge directamente en el mundo de las imágenes y sensaciones modernistas.

Encarnadas en sus personajes se contraponen los caracteres de Provenza y de Castilla. La princesa de Imberal y Pedro de Vidal, el trovador, son el alma alegre de la Provenza de las cortes de amor. El infante de Castilla, con algo de monje y algo de guerrero, nos da el espíritu castellano ascético y batallador. Provenza no comprende y rechaza a Castilla por ser ruda y descarnadamente pasional. Castilla ve en Provenza la paganía que acomete locuras en "los jardines de laureles y mirtos".

También el diario *La Prensa* de Buenos Aires, al día siguiente del estreno, habló de la obra, con entusiasmo, a sus lectores. Refiriéndose a la forma y al estilo dijo:

El asunto no es nuevo: tiene la edad misma del espíritu humano. En cambio la forma literaria tiene un profundo encanto al lado de una deliciosa frescura de novedad. El autor ha tratado el asunto con arte exquisito. La labor del artífice triunfa en esta obra por la fluidez lírica, el ritmo acariciante, el verso limpio, espontáneo y sonoro, el hallazgo feliz del giro, el madrigal oportuno y chispeante, el diálogo musical e ingenioso y realizando méritos tales, el contenido poético de la obra, que es una afirmación solemne del ideal, en el torbellino de las preocupaciones que llenen la mente y el corazón. (8)

La noche del estreno fue una noche de éxito. No obstante el diario *La Prensa* comentaba al día siguiente que no todos los artis-

(8) *La Prensa*, 10 de abril de 1910.

tas habían recitado bien su parte ya que la dicción dejaba, en muchos casos, mucho que desear "en perjuicio del verso y de la intención".

Tanto *La Prensa* como *La Nación* estuvieron de acuerdo al destacar la interpretación que Josefina Blanco, esposa del autor, hiciera del trovador Pedro de Vidal. Su trabajo escénico rayó a gran altura, y el entusiasmo del público fue tal que actriz y autor compartieron los mejores aplausos de la noche.

El periodismo auguró a *Cuento de abril* una larga permanencia en cartel apoyándose en el éxito inicial. Sin embargo el 19 de mayo la obra ya había dejado de representarse. Volvió a la cartelera, aunque por poco tiempo, el 27 de mayo. Tres días después *La Nación* anunciaba que, en la función nocturna, la compañía de García Ortega pondría en escena *Las vengadoras* del dramaturgo español Eugenio Sellés, representante de una estética a la que Valle-Inclán abominaba. La función se iba a realizar en homenaje de dicho autor que había llegado a Buenos Aires formando parte de la delegación española a los actos del Centenario, como representante de la Real Academia.

En el Uruguay, *Cuento de abril* no tuvo más suerte que en Buenos Aires. El 15 de julio se presentaba la compañía de García Ortega en el teatro Cibils, de Montevideo. El día 17 del mismo mes el cronista teatral Urganif —anagrama de Frugoni, dirigente socialista uruguayo— escribía en su columna de *El Día* de Montevideo:

Los que, demasiado hechos a las emociones de un orden secundario determinadas exclusivamente por la virtualidad de los efectos escénicos son incapaces de hallar deleite en las altas armonías verbales evocadoras de una belleza superior y de seguir al poeta a regiones incontaminadas del arte, no se tomen la molestia de ir al Cibils cuando se repita la obra de Del Valle-Inclán —si se repite—, porque a buen seguro que no se divertirán... ¿Gustó a nuestro público esta joya, aclamada en Madrid y recientemente en Buenos Aires? No me atrevería a afirmarlo ni negarlo, por la sencilla razón de que el público... brillaba casi por su ausencia. Algunos pasajes fueron aplaudidos, pero las muestras de aprobación no podían asumir proporciones sólo posibles en las salas suficientemente pobladas. Se suele encomiar la cultura de nuestro ambiente y se sostiene que no faltan en Montevideo centenares de personas de gusto y de preparación artística. ¿Dónde estaban anteanoche esos cientos, que no hicieron acto de presencia en el teatro de la calle Ituzaingó. (9)

(9) *El Día*, Montevideo, 17 de julio de 1910.

## *Homenajes*

En Buenos Aires, Valle-Inclán recibió algunos homenajes. Uno de los más recordados por el poeta fue el que le ofreció el grupo que publicaba la revista *Nosotros*. Esta importante revista literaria de Buenos Aires, que contaba entre sus redactores y colaboradores figuras de prestigio en la actividad cultural del momento, como Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros, Juan Pablo Echagüe, Roberto Giusti, Alfredo Bianchi, Enrique Banchs, Joaquín de Vedia, Enrique García Velloso, Carlos de Soussens, Alberto Gerschunoff, Arturo Giménez Pastor, Alfredo Palacios, Álvaro Melián Lafinur, Alberto Ghirardo y otros, había dejado de aparecer en febrero de 1910. Durante los meses que Valle-Inclán permaneció en la Argentina la revista *Nosotros* no se publicó. A pesar de ello, su gente siempre se hallaba presente en los actos culturalmente importantes.

Los redactores de *Nosotros* quisieron testimoniar su admiración al escritor ilustre que nos visitaba y para ello le ofrecieron una comida que se celebró el 20 de junio de 1910 en el *restaurant Aue's Keller*. De este homenaje no figura ningún dato en la revista mencionada pues ésta recién reanudó su publicación en el mes de abril de 1911.

Sus connacionales de la colonia gallega y del Círculo Tradicionalista de Buenos Aires celebraron banquetes en su honor en los que se hizo, sobre todo en este último, profesión de fe carlista.

## *Las conferencias*

Valle-Inclán no permaneció inactivo en la capital argentina. Organizado por el Conservatorio Labardén desarrolló un ciclo de cinco conferencias, en el teatro Nacional de la calle Corrientes. La primera conferencia sobre *El arte de escribir* fue pronunciada el 25 de junio de 1910; la segunda, el 28 de junio, versó sobre *Los excitantes*; en la siguiente, que se llevó a cabo el 2 de julio, habló acerca de *La moderna literatura española*; tres días después desarrolló el tema *Los modernistas* para dar fin al ciclo el 11 de julio con una disertación sobre *La España antigua*.

La noticia de que el poeta español iba a pronunciar dichas conferencias había provocado enorme interés y expectativa en los círculos intelectuales y sociales de Buenos Aires. Se deseaba tanto verlo como escucharlo; tal era la curiosidad que su singular personalidad física e intelectual despertaba.

El contenido de estas disertaciones ha llegado hasta nosotros a través de síntesis periodísticas. Se ha dicho que su autor jamás las escribía; sin embargo, el 20 de mayo, cinco días antes de que la primera conferencia fuera pronunciada, el diario *La Prensa* anunciaba el ciclo haciendo al mismo tiempo una reseña ajustada y exacta de su contenido, mencionando al mismo tiempo sus respectivos títulos.

La primera conferencia, como ya se ha dicho, fue pronunciada el día 25 de junio. El doctor Ángel Estrada (hijo) presentó y dio la bienvenida al ilustre escritor en un extenso y meduloso discurso.

El tema de la disertación inicial era apasionante, puesto que en él, el escritor podía volcar toda su experiencia en el quehacer literario. "El arte de escribir —dijo Valle-Inclán en esa oportunidad— es un largo y penoso aprendizaje con dos caras: el aprendizaje para ver lo que todas las cosas tienen de bellas, y el aprendizaje para expresar". Confesó su amor por la literatura de imágenes desusadas y habló entonces del modernismo como escuela literaria.

Este tema —el modernismo como escuela literaria— lo retoma en la cuarta conferencia despertando gran interés entre los intelectuales. Se suponía que la disertación sería particularmente interesante ya que se reunían en ellas las calidades del escritor y el hecho de comenzar a considerársele jefe de la escuela que en España atraía a diario nuevos cultores. "Se combate al modernismo —había dicho en su primera conferencia— porque no tiene encima el polvo de trescientos años", y agregó en la cuarta:

Arriesgándome a ser derrotado por el megaterio diré que, en mi opinión, el modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan el vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas.

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. (10)

Ya en el año 1902, Valle-Inclán había hecho su profesión de fe modernista. En ese año publicó un artículo en *La Ilustración Española y Americana* en el que decía:

De esta manera hice mi profesión de fe modernista: Buscarme en mí mismo y no en los otros. Porque esa escuela literaria tan combatida no es otra cosa. Si han caído sobre ella toda suerte de anatemas, es tan

(10) *La Nación*, 6 de julio de 1910.

sólo porque le falta tradición. Las obras que los críticos admiten sin protestas, y todos los hombres admiran, son aquellas que cuentan cientos de años, y que nadie examina, porque ya tienen sanción universal. (11)

Es evidente que en este artículo formulaba ideas que va a repetir ocho años después en Buenos Aires. Esta afirmación no significa que Valle-Inclán se hubiera estancado como escritor y como artista. El tema desarrollado en la segunda conferencia —*Los excitantes*— nos da los elementos para afirmar que una nueva estética estaba en proceso de plasmación en la mente del poeta. En su exposición hizo una enumeración y clasificación de los distintos excitantes, a los que consideró neutros como la música, inmorales como el alcohol y morales como el ayuno.

¿Qué impresión pudo causar la defensa del ayuno voluntario en una Buenos Aires gozosa y frívola, con la retina deslumbrada por los fuegos de artificio del Centenario? Valle-Inclán también deslumbraba a sus oyentes porteños con su galanura en el decir, con sus imágenes brillantes, con la musical sonoridad de sus palabras. Empleaba la técnica del asombro y el desconcierto para apoderarse de su público. Daba lo que pudiera parecer escandaloso o inusitado a los que esperaban escuchar otra cosa. Hablaba a grandes voces de aquello que todos comentaban en voz baja por "prohibido" o "escandaloso" y se refería a los misterios del alma en un susurro de templo pero envolviéndolos en imágenes que apuntaban, directamente, a la sensualidad más aguda.

En esta oportunidad exaltó el ayuno como "sendero para llevar a la perfección mental y moral" y habló del "ayuno de los faquires", del "ayuno del estilista" y del "ayuno del desierto". A este último lo definió como "una adivinación del placer que existe en la gran monotonía, tomada esta palabra en su más alto sentido de unidad, que dice eternidad". Más adelante se refirió al haschich, cáñamo índico, como excitante y narró experiencias personales.

Antes de finalizar su conferencia, Valle-Inclán anunció un ensayo sobre cosmogonía y expuso a continuación ideas que son la fundamentación de una estética que el poeta desarrollará y dará a conocer en 1916 bajo el nombre de *La lámpara maravillosa*. En esta ocasión dijo:

(11) *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902.

...la nada engendra el tiempo, de donde nace el presente, para lo inmutable. Por otra parte el tiempo es la polarización de dos infinitos: el de la negación y el de la afirmación, los que a su vez nos dan la noción eterna del centro. (12)

Esta teoría del centro lleva a Valle-Inclán a desenvolver una estética que, como ya dijimos, formula seis años más tarde en *La lámpara maravillosa*, en donde leemos:

El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo. El centro como unidad, saca de su entraña la tela infinita de la esfera, y sin mudanza y sin modo temporal se desenvuelve en la expresión geométrica inmutable y perfecta, sellada y arcana.

.....

El centro es la razón de la esfera, y la esfera, la forma fecunda que desenvuelve las infinitas posibilidades del centro. La expresión inmutable de la unidad se transforma en la expresión inmutable del Todo. Unidad Potencial es el centro, y la esfera, Unidad Actual. El Verbo es su enlace, la cópula característica realizada fuera del tiempo. (13)

Las dos conferencias restantes fueron, tal vez, las menos sustanciosas, en las que el poeta, que habló sobre *La moderna literatura española* y *La España antigua*, demostró más sus condiciones de *causeur* inimitable que su calidad de pensador.

Antes de abandonar definitivamente la Argentina, Don Ramón del Valle-Inclán visitó la ciudad de Mendoza, invitado para dictar allí dos conferencias. Se anunció entonces que a su regreso disertaría en el Conservatorio Labardén sobre la República Argentina desde el punto de vista de sus ciudades, sus paisajes y sus poetas modernos.

El poeta llegó a Mendoza el 15 de julio de 1910. La colectividad española organizó una gran recepción y un banquete en su honor. Ambos se celebraron en el Jockey Club y a ellos asistieron "la intelectualidad mendocina y personas representativas de la colectividad española", según rezaba en el cable llegado a Buenos Aires desde la ciudad andina.

El día 17 dio su primera conferencia en el Teatro Municipal de Mendoza sobre el tema *Siluetas de maestros*. El día 19 Valle-Inclán regresaba a Buenos Aires. A partir de este momento se pierden las huellas del escritor hispano en Buenos Aires, y no se sabe a ciencia cierta en qué fecha dejó la Argentina.

Es evidente que Buenos Aires no gustó a Valle-Inclán. "Es una población fenicia", dijo muchas veces; en otras oportunidades

(12) *La Nación*, 29 de junio de 1910.

(13) Valle-Inclán, Ramón del: *La lámpara maravillosa*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1965. Págs. 703-704.

la llamó "*demi-mondaine* con ojos de piel roja". ¿No estaría influido al formular estas apreciaciones por la escasa repercusión que en el público en general, tuvo su visita? Un hombre que gustaba ser noticia de primera plana no debió de sentirse muy cómodo ante el escaso éxito de público —apenas "*succès d'estime*"— que su obra obtuvo en nuestro país. La pampa le resultó tristísima y en Buenos Aires, la cosmopolita, no halló la tradición ni el carácter, ni la fuerza que él creyó descubrir en Chile o Paraguay.

AURELIA C. GARAT

### *Apéndice documental*

A continuación, a modo de apéndice, se transcriben las síntesis periodísticas de las conferencias que Don Ramón del Valle-Inclán pronunció en Buenos Aires, publicadas en el Diario *La Nación*.

#### 1ª CONFERENCIA DE D. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

(LA NACIÓN, 26/VI/910)

##### *El arte de escribir*

En el Teatro Nacional y ante un público tan selecto como nutrido, dio ayer su primera conferencia sobre *El arte de escribir*, el escritor español don Ramón del Valle-Inclán.

La expectativa que reinaba en nuestros círculos intelectuales, por escuchar su palabra, era grande. Durante toda la disertación dominaba un profundo silencio en toda la sala, el que fue solamente interrumpido por las estruendosas salvas de aplausos con que se le saludó a cada párrafo.

El doctor Ángel de Estrada (hijo), presentó al conferencista en un largo discurso de impecable factura literaria, que fue ovacionado.

Comenzó dando la bienvenida al ilustre escritor, en momentos en que el despertar nacional enseña entre otras cosas que para fundir la raza y hacer que el país tenga no sólo vértebras argentinas, sino un pensamiento de unidad, el primer cuidado lo reclama su lengua. No hay vinculación más pujante, agregó, ni con raíz más honda, ni con simpatía más misteriosa.

Si es fuerte su poder en las derrotas, es inmenso y casi decisivo en las creaciones, ello hace que todo un pueblo sienta con el mismo corazón y dé a sus mismos pensamientos los mismos ritmos, hasta encontrar al fin, una literatura, su alma transformada en verbos y belleza. De los españoles actuales ninguno ha hecho más por el idioma que el huésped que saludamos: remonta las corrientes del pasado y no teme turbar en carne y hueso, las sombras que bajo las encinas castellanas, platican ilustres con Cervantes y Quevedo.

Valle-Inclán, continuó, se ha forjado un instrumento propio: un raro instrumento de sensibilidad, que lleva a la más justa precisión, como a las más ensoñadoras vaguedades. Y su lengua moderna, es antigua, como si evocase un bronce flamante con la faz de un dios pasado; y su lengua antigua es moderna, como si la añeja madre de su licor, se

transformase en matiz en vez de evaporarse en perfume. Los dos términos se funden y en esa novedad castiza, es imposible separar ambas sensaciones, pues es una, la vibración del cristal de la copa.

Semejante lengua artificial, agregó, resulta para muchos, lengua de decadencia. Hay quienes admiran a Homero porque pinta lo que ve como un niño maravillado, disminuyen a Virgilio que compone, medita y busca las palabras como un hombre de gabinete.

Después de extenderse en una larga serie de consideraciones sobre la obra del exquisito autor de las *Sonatas*, el señor Estrada dijo que de todo el enjambre de figuras recias o esfumadas, de sus señores de torre, de sus videntes mendigos, de sus clérigos fogosos, de sus tristes damiselas, de sus avellanados mayorazgos, de sus místicas criaturas, de sus elegantes palaciegos; de todo ese mundo ardiente, entre regocijos y llantos, queda el rumor de sus ritmos, flotantes en arabescos de armonía.

Luego, tras el silencio, engendrado por la muerte de los ecos, cual si sobre los fuegos extinguidos el humo se colorease en nuevas imágenes, se delinease con una postrer impresión de su arte este cuadro; bajo un capricho de Goya, que muestra una bruja dirigiendo un vampiro hacia un dormido guerrero, hay un clavicordio en forma de concha marina que alzan tritones de oro. Las aguas de Flandes —aquí una pastorela, al lado una cacería, al frente una batalla—, acarician con el crepúsculo de sus matices, el mutismo de las cuerdas donde duerme el alma de los sonos ¿va a levantarse entre los dioses del mar, la desnudez de Afrodita, que el artista venera, dada la perfección de la hermosura que persigue? La musa invisible toca el soñoliento teclado, y en un aire de otro tiempo, el espectro de una joven que es una abuela, brilla como una cosa deshaciéndose en las notas, con colores vivos y perfumes muertos... Tal se me ofrece, señores, terminó, la obra del noble espíritu que me ha tocado saludar, más que presentaros, pues todos lo conocíais; y dejadme añadir a la usanza de las viejas comedias españolas que tan grande escritor: es de sueños capitán —para conquistar las almas— ¡público bate palmas por Ramón del Valle-Inclán!

El doctor Estrada arrancó espontáneos aplausos al finalizar su discurso.

En seguida se levantó el conferencista, siendo recibido por grandes demostraciones de simpatía.

“Señoras y señores, comenzó diciendo, y acaso también pudiera decir amigos míos, porque en un amable supuesto todos los hombres son amigos, en tanto no se conocen. Vosotros no me conocéis. Yo soy un caminante que viene de muy lejos, y más grato me fuera decir peregrino, porque esta palabra despierta en mí todo un mundo de emociones infantiles: mis primeros años en la vieja ciudad compostelana; porque peregrino era tan sólo aquel devoto que con la esclavina adornada de combas y el bordón de los caminantes a la diestra, iba a pie al sepulcro del apóstol; como romero el que iba a Roma y palmero el que iba a Tierra Santa por la palma con que volvía.

Y ojalá pudiera yo, tornado a mi tierra, llamarme palmero por llevar de aquí la palma de la Jerusalem ideal, la ciudad del porvenir, toda de la justicia y del Señor.”

Después de este breve introito que inició la serie de aplausos, el conferencista entró de lleno en el tema de su disertación.

El arte de escribir, dijo, es un largo y penoso aprendizaje con dos caras: el aprendizaje para ver lo que todas las cosas tienen de bello, y el aprendizaje para expresar.

Uno y otro deben hacerse unidos, porque así como la rima por misteriosa asociación despierta ideal, así también la cosa de la asonancia y de las consonancias y de las repeticiones de un vocablo, parece que alumbra y aviva la percepción para ver las cosas en la vida.

Pero mientras haya necesidad de pensar un adjetivo, de perseguir la imagen, no debe escribirse. Ha de estar hecho el aprendizaje antes de entregarse a la obra de arte; que la idea salga vestida sin esfuerzo; que el vestido sea parte de su esencia como la luz a la estrella.

En la obra de arte no debe advertirse nunca el esfuerzo; porque no olvidéis que ocultar la fuerza es doblarla.

Hemos de pensar en la obra de arte, en el esfuerzo que nosotros necesitaríamos para realizarla y no en el que pudo realizar el autor. Como cuando un hércules levanta en el circo grandes pesos nos admira por igual la facilidad con que aquel hombre realiza el esfuerzo, como nos asombra la imposibilidad que reconocemos en nosotros de igualarlo."

Habló luego de que jamás el artista debe proponerse la imitación de un modelo, por levantado que éste se halle. Es preciso cavar en el huerto propio para obtener nuestras flores y nunca imitar la manera que decimos "clásica", porque es casi siempre una mala comprensión de la literatura latina.

"Hay siempre ese largo período, tan perjudicial a nuestro idioma castellano como a los asmáticos. Pero muchos que comienzan la carrera de las letras y otros que la están terminando, le toman como ejemplo, porque es un fácil ejemplo de seguir. Está al alcance de todos relacionar dos conceptos por un "sin embargo", un "no obstante", un "a pesar de éste", un "cual", un "cuyo", un "pero" y un "empero". Y es muy difícil, demasiado difícil relacionarlas con un lazo gradual de emoción y de concepto.

Nada como la emoción para reglar lo que debe ser primero, y lo que debe ser después en una sucesión de cláusulas que no se enlazan, ni por un nexos gramatical, ni por una relación lógica, sino de sensaciones.

Este abuso de las relaciones lógicas y gramaticales es el principal defecto de la prosa clásica, donde todo se relaciona por puntadas de relativos, de preposiciones y de conjunciones. Y la manera literaria, la que aún está en su amanecer, pero ya parece augurar un hermoso día de sol, habrá de ser ante todo una manera emotiva. Para ello se apoya principalmente en la imagen, en el adjetivo y en el ritmo. El adjetivo y la imagen habrán de servir tanto para precisar la condición real de las cosas, como para alejarla, dándole vaguedad y encanto poético. Las cosas adquieren prestigio en literatura, más cuando están cerca de nuestros ojos, que cuando lo están de nuestro ensueño.

Se combate el modernismo porque no tiene encima polvo de trescientos años; no haya de entenderse que niego yo la tradición; pero entiendo que debe buscarse más en la literatura popular que en la literatura de los siglos XVI y XVII."

Sobre este punto hizo del Valle-Inclán profundas y sutiles consideraciones, analizando las diferencias que van de la producción imitada o refleja a la que surge espontánea del alma íntima; busca su armonización lógica con el idioma, animando de su propia y numerosa vida a las palabras.

"He leído muchas veces, continuó después, que para el aprendizaje literario conviene repasar diccionarios y catálogos de profesiones.

Cuentan de famosos escritores franceses, que han seguido este pro-

cedimiento, y Gabriel d'Annunzio también lo practica y lo exalta; no puedo decir que sea eficaz, porque jamás lo he practicado, pero puedo decir que instintivamente lo repudio. Yo puedo decir que llené mis alforjas andando por los caminos de las dos Castillas. Entrando en las ventas y calentándome en las cocinas y durmiendo en los pajares. Tales fueron las universidades donde aprendí los más expresivos y sonoros vocablos y el modo de usarlos, que es lo más esencial, y las imágenes, y las comparaciones y los adjetivos sin antecedentes literarios. Porque la primera virtud del estilo es que se parezca al estado hablado, como quería Montaigne. En el habla del labriego de Castilla está el espíritu de nuestra lengua, y no en los clásicos que vivieron latinizando e italianizando.

La armonía de la antigua prosa castellana es una armonía artificial, que muy rara vez se adapta al concepto; una armonía que jamás se ciñe en el ondular de la emoción, porque toda emoción tiene un ritmo propio. Don Quijote no se expresa jamás en el ritmo del que habla cabalgando y vestido de hierro.

Nadie entendió como Zorrilla que hay palabras y hay construcciones que por su valor griego, latino, gótico, árabe, tienen un prestigio. Y sólo a su igual puede ponerse Rubén Darío, que a las palabras de remoto abolengo ha sabido unir las palabras nuevas de idiomas extranjeros, como cuando dice en la *Sinfonía en gris mayor*: «Es viejo ese lobo, tostaron su cara — los rasgos de fuego del sol del Brasil — los recios tifones del mar de la China — le han visto bebiendo su frasco de 'gin'.»

Después de algunas otras consideraciones el ilustre escritor terminó diciendo:

“He trabajado solo, he aprendido en mucho tiempo las que ahora os he dicho y algunas más. Pero de haberme sido enseñadas en los comienzos por alguien me hubieran permitido aprender y descubrir. Lo que yo aprendí quise ofrecéroslo, ahora a vosotros los jóvenes que sentís el amor de la literatura, para que comencéis el aprendizaje por mis hombros y vayáis más allá.

Trabajar en pro de la lengua de Castilla para vosotros y para nosotros es levantar un fuerte e inexpugnable muro en las patrias fronteras. Ay de todos, el día que perdáis el idioma o lo evolucionéis para las necesidades del comercio, solamente. Lo hacéis apto pero lo haréis menos bello.

No olvidéis que ninguno de los romances nacidos del latín, pudo igualar a la lengua materna; ninguno de los idiomas que nazcan del nuestro, tendrá su noble y sonora austeridad, que es la austeridad del espíritu castellano. Y vosotras, señoras, amad las bellas y sonoras palabras, porque ellas tienen una augusta eternidad. Bautizad con sonoros nombres a vuestros hijos, bautizad con sonoros nombres vuestras estancias y vuestros poblados, vuestros casales y vuestros quinteros, vuestras aldeas y vuestras villas. Poblad la pampa de altos y significativos nombres; recordad cómo los antiguos bautizaron a los ríos con las más sonoras voces; que parecen correr en nuestros labios como bajo el cielo el cristal de las aguas. Tal manera la tuvieron los antiguos porque juzgaban a los ríos divinidades; juzgad vosotros divinidad todo aquello que haya de nacer y merecer un nombre.”

Al pronunciar estas últimas palabras, el público se puso de pie, para significar aún más, su profunda admiración por el arte de este escritor que es uno de los espíritus más selectos de la España contemporánea, en el sentir de todos los críticos.

2ª CONFERENCIA DE D. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN  
(LA NACIÓN, 29/VI/1910)

*Los excitantes*

Si la primera conferencia de don Ramón del Valle-Inclán le sirvió para dar a conocer sus estimables condiciones de artista y de *causeur*, en la de anoche reveló al numeroso y selecto público que llenaba la sala del Teatro Nacional, su carácter de hombre sutil y estudioso.

El conferencista comenzó diciendo que hay excitantes poseedores de un prestigio moral, como el ayuno u otros neutros como la música, aun cuando Tolstoi la considera inmoral. En cambio, hay otros decididamente inmorales, como el alcohol. Para un hombre de temperamento sensible todo constituye un excitante: la luz como la sombra; la meditación peripatética como la meditación extática; el cambio de las estaciones, la sensación de las horas y las alteraciones. Agregó que en España la disposición al delito se producía mayormente cuando soplaban cierto viento, al cual se ha dado el nombre de "viento de las puñaladas".

Otros de los excitantes más influyentes es la luna que ha inspirado grandes poemas.

Entrando en otro género de consideraciones, el conferencista dijo que entre los antiguos el ayuno fue considerado como el sendero para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral.

Por eso Jesús ayunó en el desierto y los fakires ayunan para desarrollar su poder, casi milagroso.

Refiriéndose luego al ayuno del estilista, dijo que era de pasiones y ambiciones de todas las cosas del mundo, con el contraste de los días abrasados de sol y de las noches húmedas de rocío y siempre en gran soledad de seres vivos.

También habló del ayuno del desierto, en la orilla de un lago o en la orilla del mar. Allí donde los ojos pueden hundirse en la curva del horizonte, y sentir la sugestión del infinito.

Es una adivinación del placer que existe en la gran monotonía, tomada esta palabra en su más alto sentido de unidad, que dice, eternidad.

Los segundones condenados a perpetuo ayuno conquistaron a América; si no no hubiesen sido héroes.

Hoy el ayuno sólo lo practican aquellos artistas bohemios que tienen la bolsa vacía.

Del Valle-Inclán precisa en la regeneración de España por el ayuno, pero voluntario, puesto que sin tal convicción no entrañaría virtud alguna. Antes es el germen de todas las rebeldías y de todas las anarquías.

Luego pasó a estudiar el ayuno en el retiro de la celda, de donde nace el éxtasis, esa suprema excitación que tiene ocho estados anteriores, a saber: oración, meditación, edificación, contemplación, aridez, tránsito, deliquio y éxtasis.

"Definirlos, dijo, es empeño e imposible sutileza. Sólo cuando por un trabajo constante sobre los sentidos, se ha llegado a perfeccionar la cárcel de barro, donde el alma está prisionera, se puede llegar a la comprensión inicial de estos nueve estados.

Quien lo ha intentado es San Juan de la Cruz, pero el santo de España sólo ha conseguido que lo entendiesen otras almas hermanas de la suya, que ardían en la misma llama.

Esta exaltación por el ayuno, lo mismo la del desierto que la de la celda, se completa con la contemplación del infinito, que está en el concepto de Dios y el infinito del espacio, que nos dan por igual los ojos, cuando se hunden en el horizonte que cuando se obstinan en un punto.

El sol y la soledad son, asimismo, dos excitantes que con el ayuno hicieron el manjar espiritual de los padres del genio. Y así el ayuno y el sol de Castilla han hecho el espíritu español."

Entrando a considerar los excitantes en la literatura, el conferencista dijo que para el poeta un día luminoso o un día brumoso puede ser uno de aquéllos.

"Y si alguna vez conviene dar al sentimiento cierta consonancia con la época del año, porque se necesita un esfuerzo menor de la memoria de los sentidos, otras veces el contraste aumenta la sensación.

Pero el mejor camino para llegar a despertar la memoria nerviosa está en la oposición entre dos sentidos; algo que pudiera llamarse la armonía de los contrarios."

Del Valle-Inclán se explica con el siguiente ejemplo:

"Si veis nevar, sentados cerca del fuego, los ojos os riman la sensación del frío al propio tiempo que gozáis el beneficio de la llama y la bendición del hogar.

En pleno invierno el vuelo de una mosca nos renueva toda una sensación estival, y la rama verde del manzano, en nuestra habitación, un día de nevasca, nos hace sentir más fuerte emoción de primavera, que la primavera misma.

Lo que hay, es que el artista suele educarse mal, y de todos estos excitantes recibe el influjo de una manera inconsciente.

Grandes excitantes son también la música, la poesía y el ritmo. Las dos primeras nacen en el hombre primitivo al calor de una honda excitación.

Cuando el hombre no pudo explicar la emoción suprema de las cosas, cantó y rimó las palabras en un son.

Tal ocurre, en otro sentido, respecto de la manera de estudiar de ciertos actores, que buscan ante un espejo el gesto y el ademán para hallar el sentimiento. Y sin embargo, en el proceso natural, el sentimiento ha sido antes, y el gesto y el ademán, han sido generados por él.

Oír música y leer bellos versos puede ser una admirable preparación para la obra de arte."

A estos excitantes el conferencista llama neutros, dentro de un concepto ético.

Después llega a los que considera inmorales, y al hablar del vino recuerda la canción de Iparraguirre y la vida angustiosa de Alfredo de Musset.

Poco creyente de los aforismos populares niega a la leche mezclada con vino la virtud de rejuvenecer, tal como reza el pareado gallego:

"Leite con viño  
Fai dè o vello mociño".

Sin duda alguna la parte más interesante de la conferencia es la que trata de la influencia del haschich, cáñamo indico, en la literatura y especialmente en su obra.

Del Valle-Inclán declaró haberlo tomado en gran cantidad, sin saber sus consecuencias y por prescripción médica.

Después de referirse a los efectos fisiológicos del haschich, una

gran duración de frío interior, un hambre voraz y los síntomas del envenenamiento, analizó sucintamente los efectos anímicos del excitante.

Aseguró haber percibido en el café dos colores distintos: el negro de la taza, producido por una superposición de oros y el dorado que se nota en la cucharilla.

Su individualidad llegó a descomponerse en dos distintas. Y así comenzó por ver en las cosas condiciones nuevas; cómo se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica. Algo que pudiera decirse: "la armonía de los contrarios". Para explicarse mejor el conferencista leyó el siguiente trozo de *La guerra carlista*:

"Llovía menudo y ligero en aquella fértil tierra de Baztán. Era una cortina gris, que a los prados húmedos, tendidos detrás daba reflejo de naranja; agrio como una desafinación de violín. Con aquel reflejo, sol anaranjado, armonizaban extrañas las cornetas militares tocando dianas. Era agresiva la clara voz del metal en la paz aldeana y religiosa del valle, con campanarios entre arboleda y caserío, con rebaños de vacas marchando bajo los castaños.

Bajo la sensación del cáñamo índico reconoció dos gorriones por sus rasgos fisonómicos. Uno de ellos era torvo y grave y el otro juguetón y nervioso, tal como los hermanos Quintero.

Luego, todas las cosas adquirían para el poeta un prestigio de misterio como los ruidos en la noche, sus recuerdos volvían a la infancia y estableció semejanzas extrañas, como la de una flor a una colina.

Pero lo más espantoso en las alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por su memoria como una cinta cinematográfica. Y este fenómeno fue el que lo decidió a abandonar el uso del haschich."

Del Valle-Inclán terminó su conferencia enunciando un ensayo sobre cosmogonía.

Dijo "que la nada engendra el tiempo, de donde nace el presente, para lo inmutable. Por otra parte, el tiempo es la polarización de dos infinitos: el de la negación y el de la afirmación, los que a su vez nos dan la noción eterna del centro. Todo conocimiento está en Dios que no conoce el mal, y como Dios es el centro, aproximarnos a él debe ser la suprema ambición humana. El que más ama más goza. Universalicemos nuestra conciencia para ser mejores."

"En la tierra el hombre sólo puede ser centro de amor como lo fue Claris."

Esta teoría o sensación del centro lleva a del Valle-Inclán a desenvolver toda una estética, por la cual el artista debe mirar el paisaje con "ojos de altura" para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables.

"Conservando, pues, en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento.

Además hay que transformar las figuras quitándoles aquello que no haya sido. Así un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles."

Cuando el conferencista terminó sus últimas palabras, agradeciendo la concurrencia de personas tan selectas, no obstante la impresión recibida por el atentado anarquista, fue saludado por entusiasta manifestaciones de simpatía.

3ª CONFERENCIA DE D. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN  
(LA NACIÓN, 3/VII/1910)

*Semblanza de literatos españoles*

Como anunciamos oportunamente, la tercera conferencia de don Ramón del Valle-Inclán se redujo a una "causerie" sobre la vida anecdótica de Zorrilla, Manuel del Palacio, Campoamor y Valera.

Al perfilar la semblanza del primero, el conferenciante habló sentidamente de sus primeras aficiones literarias; su veneración casi religiosa, por aquel poeta de largos cabellos y de barba señorial, según se lo denunciara la viñeta que figura en *Los cantos del trovador*, y más tarde su perplejidad infantil ante la presencia del ídolo, que llegaba a Santiago como un peregrino de ensueño, prestigioso de canas y de melancolía.

Él formaba en la columna de estudiantes que había ido a recibirle; era de los primeros, y cuando el maestro le dijera con bohomía fraternal: "¿Dime tú, cara de poeta, también eres «estudiante»?". Sintió la frase sobre su espíritu como una verdadera consagración. ¿Poeta? Sí; él ya había visto en el fondo de las cosas la distinción de la tristeza, había dialogado con la luna y comenzaba a descubrir que las rosas guardaban el encanto de haber sido mujeres.

Habló luego de la manera particular con que leía Zorrilla, de su voz dulce y del giro melódico que daba a los periodos. Él mismo lo oyera recitar admirablemente el prólogo de *El diablo mundo* y *La siesta*.

Todo lo que se refiere al poeta es para el conferencista hecho de maravilla; hasta sus engaños inócentes. Y sobre todo esto recordó que un día, después de recitar a Zorrilla un trozo de *Los cantos del Trovador*, el propio autor de los versos le declaró que nunca los había oído, exaltando, por otra parte, la virtud de la estrofa.

Solamente cuando Manuel del Palacio puso al conferencista en antecedentes sobre las modestias que solía gastar el poeta, comprendió el amor que Zorrilla tenía por su obra, hasta separar al artifice para que su sombra no pudiese velar el encanto de sus mirajes.

Después del Valle-Inclán pintó en toda su ingrata desnudez el cuadro de miseria cernido sobre los últimos años del poeta. Cómo se viera obligado a escribir una geografía en verso por encargo de un editor poco escrupuloso, la armonía de las estancias dedicadas a Sevilla, Alicante, Cádiz, Barcelona y Valencia.

Más tarde el editor catalán le encargó un poema para aprovechar en un volumen las ilustraciones de Gustavo Doré sobre la *Divina Comedia*. Y así nacieron *Los ecos de las montañas*, bajo el acicate del hambre y las decepciones.

Por último el conferencista habló de su postrera composición *La inevitable Emilia*, alusiva a la Condesa de Pardo Bazán y de la muerte de Zorrilla. Sus exequias fúnebres fueron una de las más imponentes que haya presenciado España. Y, a pesar de todo, el gobierno se negó a rendirle honores, "por no haber precedentes", según la pintoresca frase del presidente del Consejo.

Pocos años después, del Valle-Inclán, en su viaje a Méjico, tuvo oportunidad de conocer la hacienda de Zorrilla en los llanos de Apan, y de revisar casi todos los manuscritos del poeta.

En muchos de ellos, como en *La siesta* y en la composición a la Medinacelli, admiró la virtud que poseía el artista de unir dos palabras, convirtiéndolas en un nuevo valor estético.

El conferenciante diseñó luego la semblanza de Manuel del Palacio, aquel espíritu juguetón y sutil que hizo de la sátira su buen instrumento poético.

Revolucionario de principios, el delicado humorista se mezcló a varios de los movimientos que perturbaron por causas fundamentales, la tranquilidad de España, poniendo todos sus esfuerzos en favor de las tendencias regeneradoras.

Su vida de bohemio está poblada de pasajes anecdóticos, como que la grande alma que llevaba consigo, a fuerza de ser bondadosa, le hacían jugar a broma las amarguras más amargas y los embates más recios.

Por cada situación angustiosa, Manuel del Palacio tenía una sátira; su musa improvisadora reservaba la sonrisa al final de cada uno de sus originales composiciones, a modo de careta funambulesca que ocultase la desolación de la verdad.

Alma de pájaro y de niño, cruzó por la vida sin detenerse, como si fuese de prisa, tras una mariposa quimérica.

Pero donde del Valle-Inclán volcó todos sus sentimientos fue en la figura de Campoamor, al recordar la primera visita que le hiciera acompañado de Rubén Darío.

Su carácter de astur y de galaico, siempre de buen humor, siempre asomando la ironía desde su eminencia estética hasta aconsejar las dolencias, todo ese contraste de sentir y de expresar que se adivina en la "Gioconda", del Valle-Inclán lo supo describir sencilla y hermosamente.

Enemigo de Valera, por cuestiones de un amor antiguo, buscábale sin embargo, puesto que con él solamente podía discutir en una altura mental de ironía y de *esprit*, cosa que en mucho molestaba a don Gaspar Núñez de Arce, vista la imposibilidad de sacar su mejor parte en el dicho y el entredicho.

Y para que se note la franqueza de sus sátiras el conferencista citó el caso de que habiendo sido elegido el poeta diputado a Cortes por influencia de Romero Robledo, como alguien le preguntase en una tertulia dónde había sido designado, Campoamor le repuso ágilmente: "Por Romero Robledo".

A continuación del Valle-Inclán dijo que Campoamor regaló todas sus producciones a los editores, pues no hallaba conciliable el arte con el lucro.

Agregó también que su *Marqués de Bradomin* estaba inspirado en el gran poeta y que muchos de sus rasgos, tienen origen en la veneración tributada al autor de las *Doloras*.

Por ser avanzada la hora el conferencista se vio obligado a decir muy pocas palabras de don Juan Valera.

Al terminar su *causerie*, el distinguido público que llenaba la sala, renovó sus demostraciones de simpatía hacia el exquisito poeta español.

#### 4ª CONFERENCIA DE VALLE-INCLÁN

(LA NACIÓN, 6/VII/1910)

##### *El modernismo*

El interés que han despertado las conferencias de don Ramón del Valle-Inclán en nuestros círculos intelectuales y sociales, hizo que la sala del Teatro Nacional se viera ayer concurrida por un selecto públi-

co, deseoso de escuchar el delicado poeta español en su disertación sobre "el modernismo".

Valle-Inclán comenzó diciendo:

"¡Modernismo! ¿Esa palabra que el antediluviano megaterio lanzó un día, qué significa? El modernismo en las fauces del megaterio fue algo como una excomunión y un insulto. Yo creo que un buen diccionario de sinónimos hubiera establecido el paralelismo, la íntima relación joven modernista y perro judío. Arriesgándome a ser derrotado por el megaterio, diré que, en mi opinión, el modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan el vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas.

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 exégeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresión son infinitos. Acaso no lo sean en el hecho real, pero en el concepto estético, sí. Tantos corazones, tantas maneras de expresión. En arte las reglas y los preceptos pueden ser invariables como invariables son las esencias, pero la medida en que cada una había de intervenir cambia por la manera personal del sentimiento.

Las mismas esencias forman la obra de Velázquez como la obra de Rafael, y, sin embargo, la diferencia entre uno y otro pintor es profunda. Profunda, pero no esencial. Intervienen los mismos elementos, pero alternados en distintas medidas. Nada hay en Velázquez que no haya en Rafael. Lo que cambia es proporción de las divinas esencias. Pero cuando las esencias son divinas, es igual que las unas superen a las otras y la preferencia que concedemos a un artista sobre otro artista no es de razón sino de corazón. Mi corazón vuelve en un arrobamiento hacia el dulce pintor de Urbino. En toda obra de arte está el germen de otra obra distinta, y todo está en todo. La ponderación de las esencias, una ponderación igual como específico de curandero, quieren algunos que sea el clasicismo. La varia y libérrima manera de mezclarlas, regida esta variedad por el sentimiento del artista, es el modernismo."

Luego dijo que la emoción no es el 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 eso el conferencista llama "literatura de periódicos de moda".

"La emoción es una razón suprema que varía según las artes, así sea en la estatua, en el cuadro, en el verso o en el pentagrama. Pero es una en la línea, en el color, y en el ritmo exuberante de nobleza y de originalidad. Tal se la figura la emoción que revela la Victoria de Samotracia, las tentaciones de San Antonio, la barca de Caronte y la Virgen Blanca."

Estudiando las telas de El Greco, halla la emoción suprema del arte en aquellos estros trágicos en que vida no es sino una máscara de la muerte.

Y pesando la literatura encuentra la emoción intensa en el ritmo oculto de los romances antiguos, sobre todo en los de Góngora, a quien se le arrojaron tantas piedras, puesto que él era un "árbol cargado de manzanas de oro".

“Todas esas emociones brotan del mismo sentimiento noble y elevado de la belleza; están fuera de las penas familiares; de los cantares, de las comedias, de las rimas lacrimosas y de los cuadros que sirven para ilustrar las novelas populares.”

Después el conferencista estudia a grandes rasgos la iniciación del modernismo en la pintura española, y relata cómo Sorolla, Rusiñol, Casas, Mir, Anselmo Miguel Nieto y Romero de Torres, tuvieron que luchar valientemente contra los prejuicios y los cánones aferrados a la conciencia de los críticos. En los primeros tiempos estos pintores apenas si obtuvieron alguna mención honorífica en el salón de Madrid. En una manera elegante y sutil Valle-Inclán describió la tela de Casa “El río de la muerte”, y la de Rusiñol “Los monjes de Monserrat”, en que la luz, conjugando con la sombra, da el recuerdo de la tarde y de la noche, velado por cierta niebla de misterio y de ensueño.

“Rusiñol, agregó, posee la emoción de la hora; vale decir, la eternidad de la luz, en cuanto a su repetición; algo que todos los días podemos contemplar, aunque no en todos los momentos.

La manera de luz que es un accidente rebuscado, y que sólo rebuscándolo se consigue, no es emotivo de un arte serio. Así el retrato del «Rey en el coro de la Catedral» es una policromía polichinesca y a esto arguye su autor, ¡que la luz penetre por una vitrina coloreada!”

Contemplando los principios emitidos sobre arte pictórico, el conferencista habló de la visión circular que denuncian los paisajes de emoción, compuestos por varios elementos, como ser: el aire, la fragancia, el calor o el frío, y de la reducción por la distancia.

A este respecto dijo que las imágenes de Velázquez no parecieran cómo querer salir de su marco, tal la expresión conocida, sino, por el contrario, alejarse cada vez más.

Volviendo al modernismo en pintura, Valle-Inclán habló entusiastamente de Anselmo Miguel Nieto y de Romero de Torres, a quienes considera como a los primeros pintores de España.

“Anselmo Miguel Nieto, agregó, es casi un desconocido para nosotros, puesto que su despreocupación lo lleva hasta no pensar en el más allá de las fronteras.

En su patria misma principia ahora a conocerse y se valoran sus obras, dos de las cuales figuran en la Exposición de Buenos Aires, próxima a inaugurarse.

Su manera, el colorido, la línea, la expresión y el efecto de luz plena que persigue en todos sus cuadros, son de un arte maravilloso.

Las tendencias prerrafaélicas en España tienen su más alto cultor en Romero de Torres, que posee la pintura al temple de los antiguos maestros, la más rica, pues la pintura por razón del elemento expresivo no está, como la literatura, en constante evolución. Hoy los pintores, con los colores fabricados por la industria, no tienen un elemento más para expresar las cosas que ven del que tenía Ghirlandajo.”

En seguida el conferencista pasa a estudiar el modernismo en la literatura española, y entre sus principales cultores, los de última hora, nombra a Unamuno, Benavente, Azorín, Ciges, Baroja, los Machado, Ayala, Marquina y Ortega y Gasset.

“Todos tienen un sentimiento nuevo de patria, aman la novela regional, en su tradición, no en aquellos de sus hombres, que nada valen y nada representan.”

“El patriotismo, agrega, consiste en imponer lo grande, y no en

dejar que la audacia vanidosa se imponga. Tal fuerza anima y vive en acecho en los nuevos escritores."

Entre los precursores del modernismo en España, del Valle-Inclán estudia a don Benito Pérez Galdós, el célebre autor de las tradiciones *Doña Perfecta* fue representada por imposición del conferencista, de Palomero y de Benavente, pues todos los empresarios se negaban a admitirla, por ser "demasiado moderna".

Más tarde, los triunfos del gran literato ahogaron los prejuicios y la envidia.

"Galdós, continuó diciendo, marca los senderos de la tradición y va contra los «patriotas» que reniegan de la Historia para ver tan sólo las acciones de los hombres."

"Los pueblos son grandes por la comunidad de un mismo sentimiento en la historia. Si la España fuese un zurcido de rectificaciones, como es su política actual, su grandeza se convertiría en un mito."

En seguida el conferencista diseñó la personalidad de Don Miguel de Unamuno, deteniéndose en el elogio de su libro sobre el *Quijote*, libro valiente y sereno, en donde aparece el manchego, más grande que Cervantes y en donde se le compara a San Ignacio de Loyola, aquel caballero andante de la Virgen María.

Del Valle-Inclán terminó su interesante conferencia, haciendo el estudio crítico de otros representantes del modernismo en España, siendo objeto de una ovación por parte de la concurrencia.

## 5ª CONFERENCIA DE DEL VALLE-INCLÁN

(LA NACIÓN, 12/VII/1910)

### *La España antigua*

Ante un público tan numeroso como selecto, dio ayer su última conferencia sobre "La España antigua" don Ramón del Valle-Inclán.

Si bien su conferencia no fue tan extensa como las anteriores, no por eso careció de interés y belleza.

Después de estudiar en delicadas frases el espíritu de Castilla, el conferencista habló de la leyenda popular, especialmente de la de Roldán y no ya de la leyenda francesa, en la cual aparece como un paladín de Carlomagno, sino la española. Roldán, según ésta, dio antes de morir un tan formidable golpe de espada contra una roca que abrió la inmensa brecha de los Pirineos, cerca de las torres de Memboré.

Luego, del Valle-Inclán dijo que España no había sido nunca un país de guerreros. Uno sólo fue grande: don Gonzalo de Córdoba, llamado el gran capitán, que supo vencer a ejércitos poderosos con su talento estratégico.

"Todas las guerras emprendidas y sostenidas por España, agregó, tuvieron un fin moral."

"Así, pues, aquélla fue siempre una tierra de moralistas."

"El *Quijote*, más que una sátira de la caballería, fue la obra de un gran moralista." Bajo el primero de estos puntos de vista, del Valle-Inclán considera superior el *Orlando* de Ariosto a la novela de Cervantes.

"Moralistas también lo fue D. Francisco de Quevedo y Villegas y Manrique, el sentido poeta del siglo de oro. Moralistas fueron los conquistadores, continuó, que lucharon para fundar en las tierras desconocidas de América,

Cortés y Pizarro tuvieron éxito en sus empresas por el conocimiento que tenían de los hombres, por su perspicacia y por su fe.

Ellos, los fundadores, fueron más grandes que los guerreros y los literatos."

En seguida el conferencista se refirió a los mayorazgos, diciendo que ellos fueron creados no para favorecer al primogénito, sino para consolidar los vínculos de la familia.

"El primogénito era un simple administrador de los bienes comunes, que manejaba las haciendas y dirigía los negocios."

Sintetizó luego el espíritu español en el siglo XIII y XIV, durante la Edad Media, terminando su brillante conferencia, que fue interrumpida varias veces por espontáneas salvas de aplausos, con una evocación a las viejas glorias de Castilla.

## VALLE-INCLÁN EN LA HABANA

Llegaba del "Mero México". En la ciudad de los Palacios habíase autograduado de "Coronel General de los Ejércitos de Tierras Calientes", lambrequín de largo metraje que rimaba muy bien con los luengos patronímicos —Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro— que se adjudicara para cuarteles de su fantástico escudo: Escudo con su acróstico y todo bajo su facha enrevesada: "No vale valle lo que Valle vale".

De Méjico, traía el segundo manco de la literatura española cuantas memorias aztecas había de trasladar a su *Sonata de estío*. Y, análogamente, se llevó de La Habana, empero lo fugaz de su presencia, las tipicidades que entreveraría en el primor de los diálogos y en las miniaturizadas acotaciones de *Divinas palabras*. Sirva de ejemplo la escena tercera de la segunda jornada. Tañe la flauta el Compadre Miau y mientras el pájaro mago entra y sale en el alcázar, la Mari Golia rueda el dornajo y se arranca por "guajiras":

Yo quisiera volver a La Habana  
a pesar del calor que hace allí,  
y salir, al caer de la tarde,  
a paseo en un "quitri".

¿Fue la fuerza del asonante la que le obligó a dejar defectuosa la última voz del cantar que compuso en realce de uno de los más bellos momentos de la propensión rítmica de su *Tragedia de Aldea*? No es creíble, en un poeta del estro valleinclanesco. Lo ocurrido fue, seguramente, que percibió mal el nombre del vehículo que hace un siglo transportaba a pasear a las bellas cubanas de ojos negrísimos y de largas trenzas de azabache, derramadas, como un vino, sobre el espaldar de raso del típico carruaje. Al que no se le llamaba "quitri", sino "quitrin". Se lo explicarán al gusto de Valle-Inclán, sus acompañantes en la única ronda nocturna a que llevaron al genial visitante, quien sólo permaneció en la Cuba capitala el breve tiempo de la escala del barco que lo devolvía a España.

Precisamente por la antigua Paula comenzará el itinerario emocional de La Habana Vieja.

—¿No le parece, Don Ramón—, preguntábale Jorge Mañach— que esta alameda guarda aún la melancolía de los burgueses paseos decimonónicos? Por aquí rodaron los quitrines y sus próximos parientes las “Volantas”, con toda su gracia de góndolas en tierra. Eran coches movidos por dos grandes ruedas y tirados por fuertes caballos estatuarios que guiaban, muy puestos de levita azul con botones de nácar, tocados con sombreros de plumas y calzados con altas botas de charol, los caleseros negros; esos caleseros que fueron reproducidos por los pintores y corporizados por el arte escultórico.

Nada, como es natural, podía quedar mejor grabado en la mente de Valle-Inclán que aquella descripción “a su modo”. Tanto, que insistió en detallar.

—¿Y cómo eran contruidos esa especie de “simones”, como los designaba en el Madrid de la época?

—Con mucho más lujo, desde luego, porque no eran alquilonos. Las barras del quitrin y la volante se hacían largas y flexibles, para evitar los vuelcos de nuestra madera de majagua, tan excelente. Sus sopandas, sobre las que iba suspendida la caja del coche, estaban hechas de cuero muy suave. Adornos de rica plata los exornaban. Y a los estribos del abierto carruaje, solían subirse los petimetres de chaquet de alpaca y chistera gris, que iban y venían por esta Alameda de Paula al caer de la cálida tarde tropical y frente a la seda de la bahía, arrugada por algún barco de los que venían de España o de los que iban hacia Regla.

Su cortejo —que agrupaba cubanos tan ilustres, además de Mañach, como Francisco Ichaso, también literato, Alfredo Quilez, editor de revistas, el gran caricaturista Massaguer y Roig de Leuchesering, aficionado a la Historia y lo suficientemente atrevido para titularse “cronista oficial de la ciudad”— condujo desde allí a Valle-Inclán a recorrer el resto de La Habana colonial. Iban, adrede a pie y de noche, tanto para complacer los hábitos noctívagos del viajero, como para que éste resultase, según confesó, “un peregrino emocionado”, ante la parte monumental de la urbe habanera. Se enhebraron por el dédalo las vetustas y delgadas callejas de evocadora toponimia: Empedrado, Santa Clara, Sol, Merced, Lamparilla, Oficios, Mercaderes... Al doblar una de aquellas rúas, retorcidas y afiladas, como hoces, (así ordenadas para entorpecer mejor y combatir más estratégicamente el desembarco de la piratería de los buques corsarios, que tantas veces asaltaron el puerto) topóse Valle-Inclán con un rótulo impresionante: “Calle de Compostela”. Se paró en atención militar, despojóse del sombrero de anchas alas que cubría

sus melenas y barriendo con el chapeo el suelo, al estilo de la hidalga cortesanía, ensayó una profunda reverencia.

Luego explicó:

—¿Ven ustedes cómo no exagero, aunque se me atribuya una injustísima fama de hiperbólico? Vengo diciéndoles que todo cuanto vamos andando y viendo tiene un marcadísimo acento compostelano. Todo. Desde el barroquismo de los edificios nobles, hasta las piedras, como tumbas en fila, de las calles no pavimentadas con guijas pelonas. Y para confirmación plena, ahí está el sagrado nombre: Compostela. ¡Nada menos que Compostela, Señor!

Francisco Ichaso tomó entonces la palabra y loó cumplidamente la personalidad del apellido que bautizara la calle. ¡Bien había merecido el buen Obispo aquel sencillo homenaje! Cuba le debía mucho. Muchísimo. Le debía, sobre todo, el remedio del abandono en que yacía la enseñanza primaria bajo el coloniaje. Él fuera el fundador del Colegio de San Francisco, que educara a los niños pobres, impedidos de asistir a los caros y escasos colegios privados.

—En España prevalecía —aclaraba Ichaso— la idea de que debía atenderse preferentemente a la educación secundaria y a la superior. Por eso, tuvimos Universidades desde 1728 e Institutos; pero no escuela pública. De ahí, el analfabetismo de casi el cincuenta por ciento que sufría la población al terminar la guerra de independencia.

Asentía Valle-Inclán al discurso, que alejaba toda idea de él, y, en su turno, dijo:

—Tengo entendido que también mi ilustre paisano, creó el Seminario de San Ambrosio.

—Efectivamente. Y de allí le vino al primer forjador de la conciencia nacional, el eminentísimo Padre Varela, la doctrina que enseñó a pensar a las generaciones que le sucedieron y en las que hombres igualmente ilustres, como José Antonio Saco y Don José de la Luz y Caballero, prepararon a los cubanos para ejercer el derecho a ser libres.

Valle-Inclán añadió:

—Pues el del Obispo, Compostela es uno de los muchos casos que América le debe al Estudio Viejo de Fonseca. Los sabios barones que de allí salían eran elegidos, *por sus birtudes e letras para que la regencia de los Obispados e Audiencias de Indias fuere acertada*, según dejaron historiado cronistas de la época tan ilustres como los Conde de Lemos y de Andrade, este último vástago gallego del Rey Don Pedro de Castilla.

Dejó pasar un silencio. Y concluyó:

—Tal fue la aportación de mi Galicia a la “América nuestra”, como decía el Martí de ustedes... y de nosotros. Mi tierra no envió a las “recién halladas”, ni conquistadores, ni grandes capitanes, aunque los tuvimos diga lo que diga Lope de Vega. Tampoco fueron gallegos los aventureros a América en búsqueda de oro. En cambio, trajimos (para referirnos ahora solamente a Cuba) el primer bojedar de la isla, mi paisano Gonzalo de Campo, al que debo restituir la verdadera ortografía de su nombre.

Todos callaron, suspenso de la verba del “Coronel General”. Y fueron pisando despacio otras viejas calles: Obra Pía, Aguiar, San Ignacio, Luz, el callejón de El Chorro. Hasta que dieron con la Plaza de Armas, ombligo colonial de La Habana Vieja. No daba Valle-Inclán terminada su contemplación. Ni su cháchara:

—¿Lo siguen observando ustedes? Este Palacio que albergó a los Capitanes Generales con mando en plaza, y esa casona, que fue sede del Segundo Cabo, están sostenidos por porches de un barroco gallego indudable. Yo no soy un acaparador de glorias galaicas. Concedo de buen grado que el Templete que cierra esta bellísima plaza, pueda ser vasco, a juzgar por la ceiba que lo custodia, tan sagrada para los cubanos como el árbol de Guernica para los eúskoros. Sobre todo, si resulta verdad (que bien sé que anda el pleito histórico muy zarandeado) que ahí se dijo la primera Misa y se celebró el primer Cabildo.

No salieron del amurallado San Cristóbal, sin que el visitante se detuviera largamente frente al Castillo de la Fuerza. Roig de Leuchering, con fácil erudición, desempolvó unos cuantos datos históricos. Había sido planificado al mismo labio de la bahía, para que La Habana pudiese resistir los ataques de piratas. Sobresalía en el ángulo que miraba a la boca del puerto un torreón con su campana en el que antaño se tocaban las horas y la queda de la noche y se repetían las señales de velas que hacía el Morro.

Preguntó Don Ramón:

—¿No fue ese el balcón al que se asomó todas las tardes de años y años la dama del Gobernador del Castillo Hernando Soto, esperando verlo volver algún día de la conquista de La Florida, a la que se fue por ese mar?

—¡Esas son leyendas, señor! —desdeñó Roig de Leuchering.

—Pues a mí, señor cronista oficial, me interesan mucho más que ese ex altivo bastión abaluartado, con toda su escarpa, su foso, su murallaje y las gruesas cadenas que lo encierran. Hoy toda su pretérita grandeza ha quedado reducida a fortín anacró-

nico y enano. En cambio, la leyenda dura más que todas esas piedras que se creyeron irresistibles. Y mucho más que la fama de los hombres que construyeron y usaron estas pretensas fortalezas. ¿Quién se acuerda hogaño, por ejemplo, de aquel Excelentísimo —el más excelente— Don Luis de las Casas, que mandó edificar todo esto para darse el gusto de contemplarlo desde su Capitanía? En cambio, es menos fácil olvidarse del modesto secretario de su merced, Don Antonio María de las Torres, humilde burócrata del siglo XVII que soñó con embellecer el recinto, poeta, al fin y al cabo, como fue.

Pasaban ya por la esquina del canal de la bahía. Cabe al castillejo de La Punta, no se olvidó el “peregrino emocionado” de condenar el bárbaro asesinato de los estudiantes de 1917, precisamente fusilados contra sus chatos muros. Entonces, Don Alfredo Quilez, director de la revista *Carteles* —la primera de América y en la que yo colaboré un cuarto de siglo— tuvo la mala ocurrencia de recordar, bromeando:

—Sí, Don Ramón. Este paraje tiene malos recuerdos para ustedes y para nosotros. Tanto aquí, en La Punta, como, frente por frente, en los fosos de la Cabaña, ustedes los españoles fusilaban a los cubanos.

¡Para qué fue aquéllo! Valle-Inclán enarboló el cayado de Indias que traía de Méjico y, alborotando el cóncavo silencio nocturno, tronó:

—¿Qué dice usted? ¡Eso es una injuria para mí, que si es usted caballero tendrá que retirar de grado o por fuerza! De vivir yo en Cuba en aquella época, no habría sido de los españoles que fusilaban, sino de los fusilados.

Quilez, que además de señor a carta cabal, era un hombre valiente, dio explicaciones cumplidas y el incidente, típicamente valleincliniano, terminó entre veras y burlas.

Pero aún faltaba en el circuito colonial de La Habana, llegar a la Plaza de la Catedral. Llegaron. Roig, sin escarmentar, terció en la conversación que los otros acompañantes —principalmente, Mañach e Ichaso— llevaban con el ilustre colega. Y se deshizo en elogios ante el monumento catedralicio.

Valle-Inclán, mesándose la barba, aún endrina, respondió, después de una larga contemplación:

—No es, naturalmente, lo monumental de esta iglesia lo que le admira a uno. Cualquier plaza de pueblo español con un poco de historia, posee una catedral así. En el mismo Méjico, de donde vengo, el Zócalo resulta más monumental. Los que han viajado por América Central saben de palacios de virreyes y de iglesiarios

coloniales, muy superiores. Aquí mismo, yo escogería, como página de escultura cristiana, ese preciosísimo convento de San Francisco, que hemos visitado. Es de un barroco muy anterior.

—Tiene mucha razón Don Ramón —añadió Jorge Mañach. Los cubanos nunca hemos pretendido que fuese esta catedral ascendida a tal por el simple capricho del Obispo Tres Palacios, la de Reims... o la de Santiago de Compostela, por darle a usted el gusto. Lo que, sin duda hace subir el tono de su sugestión, es este *scenerie*, para decirlo con el neologismo que empleaba Vidal de Leblache. Venimos de hacer el periplo histórico de La Habana y cuando creemos que ha cesado la sucesión de “estampas vivas”, como usted ha dicho muy bien; cuando ya se ha iniciado esta larga cinta asfaltada del Malecón que lleva a la ciudad nueva, he aquí que se encuentra uno con este remanso.

—Admirablemente observado —aplaudió Valle-Inclán. Usted lo ha dicho. Sin este escenario —tampoco una gran plaza ¿eh?— la fachada y las torres pasarían casi inadvertidas. Mas este lago de piedra parece haber retenido unas aguas que vinieran del fondo de los siglos.

El intelectual séquito de Valle-Inclán todavía lo hizo subir la cuesta de Peña Pobre —muy alta ya la madrugada— para rematar la visita a La Habana Vieja. Eran escogidos el lugar y la hora. Cabe a los aleros saledizos de algunas de las bellas casas de la arquitectura urbana del xvii, sagradaba, ya moribunda, la luz de algunas bombillas. A medida que vencían la cuesta veían hundir en la sombra los balcones panzudos y las rejas floridas.

—¿No le parece, Don Ramón, que estamos en una calle de Namur o Malinas?

—¿Y por qué no, querido Jorge, en una rúa transversal de la Algalia santiagueña? Porque si esta Habana tiene, efectivamente, algo de las medievales ciudades europeas —un poco de Bélgica, en verdad; otro poco de Portugal, un poco de Toledo— la mayor gloria a que podía aspirar es a parecerse un poquito al Santiago de Compostela que usted conoce y en donde estudió su padre.

Se abría ya a sus ojos, a la vera de La Habana que estuvo intramuros, abrazada de murallas y erizada de fortalezas, La Habana cosmopolita. Todavía gozaron de alguna reliquia más, como la garita del Santo Ángel al pie de la terraza norte del Palacio Presidencial.

—Pero esto es ya para verlo de día. Bella, bellísima esta Habana moderna con bulevares, calles comerciales, vías itinerarias, autopistas novísimas, ciudades satélites, que no barrios; parques, anchas avenidas, jardines coloristas y ese mar blanquiazul, fondo

que podía valerle a La Habana el título valeryniano de “ciudad de las flores y de las aguas”. Con toda esta belleza nueva, esa Habana vieja, de la que los habaneros, según oí, hablan con un poco de desdén, es, más que antigua, colonial y morena, como un lienzo del Tiziano y encantadoramente saudosa.

Roig de Leuchesering, interrumpió, osado como siempre:

—Sí, un Museo. Nosotros lo tenemos por museo. Por lo que es y por lo que representa...

No pudo contenerse Valle-Inclán. Y descargando un sarcasmo, protestó:

—Bueno... Eso de museo le parece a usted, que es solamente historiador... ¡si lo es! Para mí, no tiene nada de museístico. De los museos se burlaba Goethe en el prólogo del *Fausto*, sin duda adivinándome a mí. En los museos las cosas mueren y aquí están vivas. Se lo digo yo que soy Profesor de Estética por derecho propio...

GERARDO ÁLVAREZ GALLEGO

## APUNTES AL NATURAL DE DON RAMÓN

Lo conocí en 1924 en su tierra natal, la hermosa Galicia, en la Puebla del Caramiñal de la Ría de Arosa. Cuando lo vi, de inmediato asocié la imagen cincelada en el soneto de Rubén:

Este gran Don Ramón de las barbas de chivo,  
Cuya sonrisa es la flor de su figura,  
Parece un viejo dios, altanero y esquivo,  
Que se animase en la frialdad de su escultura.

Escribía por ese entonces *Los cuernos de Don Friolera*, acostado en una gran cama, en un sobrio dormitorio con muy pocos muebles, frente a una ventana desde la que se veía el húmedo paisaje gallego; y al costado del lecho, una mesa de luz, con una pila de cuartillas encima. Le dije que había llegado hasta la Puebla del Caramiñal para verlo y para que me permitiera hacerle un retrato, y me respondió: "Mientras no me saque del 'escritorio' ya puede usted comenzar". Le hice varios dibujos mientras escribía; y al final simpatizó con el esfuerzo que yo realizaba y dejó de escribir. Comencé un cartón al óleo, tamaño natural. Quisiera ser escritor para evocar algo de mi emoción frente a aquella figura quiijotesca y decir cómo se me fue humanizando.

En cierta ocasión, cuando le dije cuánto me gustaba la poesía de Guerra Junqueiro, me hizo un largo relato de su gran amistad con el, hacía poco fallecido, poeta portugués, con quien se encontraba casi todos los años en un pueblo de la frontera, a donde llegaba el autor de *A Velhice do Padre Eterno*, montado en una mula. Luego comenzó, en voz alta, a recitar versos de aquél, de Rubén, y de él mismo.

Pasé tres meses visitándolo casi diariamente. Cuando los días eran templados y había sol, Don Ramón dejaba la cama (el "escritorio" como le llamábamos) y me invitaba a pasear para enseñarme a ver el paisaje gallego, paisaje que así añadió al suyo, para mí, el encanto de servirme de guía el escritor que lo pintó mejor.

Cuando refrescaba, se ponía un poncho y un gorro que decía le habían regalado en Perú, y andando, apoyado en un largo bas-

tón, recitaba en voz alta por los caminos. Puedo decir que conocí al gran Don Ramón en su propia salsa.

Un día le manifesté que me hubiera gustado visitar Betanzos, pueblo que, según muchos gallegos, era de lo más pintoresco de Galicia y, además, era el lugar donde habían nacido los padres de mi madre. Don Ramón pidió a los hermanos Gasset, primos de Ortega, el auto —un “Ford” ya antiguo— y en el mismo nos encaminamos a Betanzos, distante más de cien kilómetros, donde recibieron a Don Ramón con todo cariño.

No recuerdo si fue a la ida o a la vuelta, cuando nos detuvimos en Padrón para ver, desde fuera, la abandonada casa en que vivió y murió Rosalía de Castro. Él recitó grave, como transportado, en el cementerio de Iria Flavia, el poema de la gran lírica:

*O simiterio d'Adina  
n'hai duda qu'é encantador  
cos seus olivos escuros  
de vella recordaçon.*

No nos detuvimos en Compostela; pero me habló sencilla y apasionadamente de las piedras barrocas cubiertas de líquenes.

Largamente hablaba de la Argentina, de las personas que trató durante la temporada que pasó en Buenos Aires en 1910 y de los estudiantes argentinos que coincidieron con él en México, en 1921, entre ellos, con gran afecto, del platense Orfila Reynal. Don Ramón hablaba frecuentemente de los emigrados gallegos en América, de su *morriña* y de cómo el ansia del retorno hechos unos *americanos* les ayudaba en el esfuerzo; pero la emigración gallega era un problema económico que acusaba la pobreza de su país y de la incapacidad del Estado español. No, Don Ramón no vivía solo soñando en hidalgos, donjuanismos y endemoniados.

Así pasé en Galicia, medio año. Cuando llegué a Madrid expuse mis pinturas en la Casa de Galicia. En el mejor plano de pared coloqué el retrato al óleo de Don Ramón y todos los dibujos que le había hecho en mis largas visitas.

Una tarde Don Ramón estuvo en la exposición y recuerdo que me dijo: “Hombre, ¿por qué ha expuesto usted aquí? ¿No ve que sólo entran gallegos?”. Y me consiguió, con gran satisfacción mía, el salón de exposiciones de *El Ateneo*; por ello resultó mi muestra muy visitada, pues por dicha institución desfila cuanta persona se interesa en Madrid por las exposiciones y actos culturales en general.

Las ediciones de las obras de Don Ramón siempre fueron muy

bien presentadas, pero también muy costosas. A él le sobraba señoría, pero nunca dinero. De esto último sabía yo algo por su propia esposa. Por eso, cuando en Madrid me dijo Álvarez del Vayo que no podía ver a Don Ramón, porque tenía que ausentarse esa misma mañana a Barcelona, y me encargó que le dijera en su nombre, que había conseguido en un diario de Buenos Aires una colaboración especial, que esperaba con tanto interés la señora de Valle-Inclán, corrí al café a darle la buena nueva. Cuando pude decírselo, después de un buen rato, pues siempre estaba rodeado de un grupo de conversadores, me miró como si nada le importase ese asunto, aunque yo sabía muy bien (y no por él) que esto lo sacaría de un gran apuro.

Una tarde fui a la apertura de una exposición de un pintor muy amigo de Don Ramón y me encontré a éste, con su capa negra con forro rojo, del brazo del pintor. Cuando se separaron me llamó y me preguntó: “¿Qué le parece esta pintura?”. Yo no sé qué me pasó porque siempre fui muy respetuoso. —Don Ramón pasaba de los cincuenta y yo apenas había pasado los veinte años; — intempestivamente me salió una verdadera valleinclanada y le dije: “Aquí hay mucha vaselina...” Don Ramón se echó un paso atrás y con una mirada centelleante me gritó: —“¡Usted es un mequetrefe!”

Luego lo vi muchas veces más, sobre todo en las largas reuniones del inevitable café, rodeado de admiradores, ocupando el centro de la mesa de mármol blanco, sentado en largos sofás tapizados de terciopelo rojo.

Un día nos invitó a cenar en el “Hotel Nacional”, a Guillermo Felipe, pintor portugués, y a mí. Íbamos muy contentos detrás de Don Ramón y cuando éste ya estaba en el comedor, llamó al encargado, con poderosa voz y ceceo característico y señalando a un grupo de militares que comían en una mesa cercana, le inquirió: “—¿Todavía viene esta chusma por aquí?”. Nosotros lo dejamos solo, pues sabíamos que a la policía poco le costaba despacharnos en la frontera sin pasaporte. Y nos dijimos por lo bajo: “Lo van a mandar a Fuerte Ventura, a hacerle compañía a Unamuno”. Don Miguel estaba preso allí desde hacía tiempo.

Volvimos para saber qué había pasado y detrás de la cortina vimos a Don Ramón estudiando el menú. Le mentimos que habíamos ido a comprar cigarrillos y él socarronamente nos miró riendo. Para nuestros adentros pensamos: “Suerte que los uniformados se hicieron los sordos”.

¿Quién dudaría que este Valle-Inclán de Madrid tenía siem-

pre una gran personalidad? Pero nunca podré olvidar al que yo conocí en la Puebla del Caramiñal, en pleno paisaje gallego. Como dije antes, era Don Ramón en su propia salsa.

La guerra civil, que terminó con la vida de tantos seres queridos, también tuvo para mí otros motivos de tristeza, pues desapareció con ella mi modesta labor pictórica, que en 1936 por volver repatriado, no pude traer conmigo. Allá quedaron, con las emociones juveniles, esfuerzos artísticos; pero el recuerdo y las enseñanzas de las personalidades que frecuenté fueron a lo largo de mi vida, melancólico consuelo y reconfortante estímulo.

MARIANO MONTESINOS

## VALLE-INCLÁN - UNAMUNO \*

La confrontación Unamuno-Valle-Inclán sirve admirablemente para confirmar la radical divergencia de las actitudes del Modernismo y del Noventa y Ocho. Anotar la honda disconformidad de Unamuno con la estética de los modernistas es incidir en un lugar tan común como fácil de documentar (1). Su esteticismo, su blandegería, su impotencia, su insinceridad (cito palabras de un juicio suyo de 1907) le enfrentan a una posición distinta, que es la suya, que llega a formularse en la fórmula "el ser desagradable puede llegar a ser en casos una fórmula estética y hoy, en España, dada la horrenda ramplonería del gusto reinante, lo es" (2). Acaudillando, en este período, uno y otro, las dos fracciones enfrentadas, nada tiene de extraño que Unamuno y Valle-Inclán no se entendieran, sino que fueran manifiestamente hostiles (3).

El libro-clave de este momento antimodernista de Unamuno nos lo da *Amor y pedagogía*, en el que el famoso padante Entrambosmares forja la conciencia de su discípulo Apolodoro, bajo la mirada inquisitiva de Carrascal, el padre, quien sorprende a su hijo en trance de componer poesía:

—¿Versos? ¿Versitos, hijo mío?... Como ensayo para probar de todo, ¡pase!

—¿Es que no hay genios poetas?

—Los había, hijo mío; los había cuando las gentes no se fijaban más que lo que se les decía en verso; pero el genio moderno no puede ser más que sociológico, y la poesía es un arte de transición, puramente provisional...

(\*) El Dr. Guillermo Díaz Plaja anticipó en este artículo un fragmento de su libro *Las estéticas de Valle-Inclán*. (Madrid, Gredos, 1966).

(1) Vid. mi artículo "Unamuno, antimodernista", en *La Nación* de Buenos Aires, septiembre de 1964, reproducido en *Insula*, de Madrid, 176-177.

(2) *Obras completas*, ed. Vergara, vol. V, pág. 867.

(3) Cuenta Baroja en sus *Memorias* que cuando iba una tarde, en su mocedad, con Unamuno, se encontraron con Valle-Inclán. "Al encontrarse conmigo se pararon. Yo pensé que querían conocerse y hablarse, y les presenté el uno a otro; dimos unos pasos y, de pronto, se desarrolló entre los dos escritores una hostilidad tan violenta y tan rápida que, en una distancia de ochenta a cien metros, se insultaron, gritaron y se separaron, y yo me quedé solo. Luego, veinte o treinta años más tarde, se hicieron amigos, y me dijeron que se veían en el Ateneo.

—¿Y se entienden?, pregunté a uno de los que iban a lo que se llamaba la Docta Casa.

—No, cada uno gobierna su "tertulia" (*Memorias*, Madrid, ed. Minotauro, 1955, pág. 621).

Recuérdese ahora, como complemento, la sangrienta caricatura de Hildebrando F. Menaguti, cuya caracterización de poeta modernista —“melenudo”, “Sacerdote de Nuestra Señora la Belleza”, “poeta sacrilego desde luego”— no ofrece lugar a dudas. Cuando, influido por Menaguti, el alumno le dice tímidamente que “en la forma consiste el arte”, don Fulgencio Entrambosmares le replica escandalizado:

—¿En la forma? ¿En la forma, dices? Saber hacer... saber hacer... ¡mezquindad!... Lo clásico es repugnante... El saber hacer es repugnante... Shakespeare fundido con Racine sería un absurdo. ¡El arte es algo inferior, bajo, despreciable, despreciable, Apolodoro, despreciable! Y el buen gusto más despreciable aún. ¿El arte por el arte? ¡Porquerías! ¿El arte docente? ¡Porquerías, también! Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes, aunque sea lo más artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles (4).

Un solo elemento acerca de Unamuno, en este texto, a los Modernistas; su soberbio aristocratismo mental. En otro aspecto, bien que con signos distintos, hallaríamos un elemento de proximidad: la condición “libresca” de los personajes de uno y otro. Acabamos de ver la condición “intelectual” de los personajes de *Amor y pedagogía*, libro insoportable para quienes no lo estudien como diagnóstico intelectual de una época. No hace falta que recordemos la carga “literaria” de *Abel Sánchez* cuyo protagonista, Joaquín, confiesa haberse inspirado en el *Cáin* de Byron; ni la inmersión de *Niebla* en el quehacer profesional de un escritor. Sus novelas del año 30, siguen fieles a la condición “intelectual” de Unamuno cuya “vividura” fue más libresca que humana: basta recordar el peso decisivo de las lecturas de los personajes de *San Manuel Bueno* o de *Don Sandalio, jugador de ajedrez*.

Con lo que resulta que la acusación de Unamuno contra el Modernismo se resuelve contra él mismo, ya que sus criaturas de ficción aparecen siempre tan “literalizadas” como las de Valle-Inclán, cuyo trasfondo libresco es tan fácil de deducir a la primera lectura.

Hay otro aspecto en el que cabe realizar también una operación de “fiel contraste”: el de la lengua, cuya problemática es pareja, por ser el castellano, en uno y otro, lengua secundaria; “lengua pegadiza”, decía Unamuno.

Por esta razón, al morir Valle-Inclán dedicó Unamuno a su expresión idiomática un importante trabajo, donde dejando de lado

(4) Publicada en 1902, el año clave de la eclosión modernista, como señalo en *Modernismo frente a Noventa y Ocho*.

su posición antiesteticista, exaltadora del "eternismo" frente al "modernismo" (5) y aún ampliamente comprensiva en la debatida cuestión de la originalidad valleinclaniana (6) que venía marcando zonas de estimación creciente cerca de su obra, culmina, como señalo, con el artículo publicado con ocasión de la muerte de Don Ramón, en enero de 1936.

Su retrato lírico es de los mejores de la galería valleinclaniana, tan frondosa aún en la caricatura:

Católico literario a lo Chateaubriand, ¡claro! Como su carlismo, también de teatro. En su vida se ponía en jarras... alguna que otra vez se encampanaba. Y so capa, se reía. Como buen actor se comportaba en su casa como en escena. Él hizo de todo, muy seriamente, una gran farsa. Que por su desinterés cobró cierta grandeza. Fundió a la alegría con el esperpento. Y adoró la belleza, alegría de la vida (7).

En cuanto a la lengua Unamuno dictamina de este modo:

a) Valle-Inclán creó su propio "dialecto", entendiendo con ello su lengua conversacional que elevó a la categoría de lengua literaria. Este dialecto no es el falseado pseudodialecto de gabinete de Rosalía (Unamuno llega a afirmar que ella vertió su mejor intimidad en sus versos castellanos) sino una lengua, a la vez "galaica" y "romance" (*sic*).

b) Esta lengua está configurada y definida por su condición teatral. "Lengua de escenario y, no pocas veces, escenario callejero".

c) Valle-Inclán fue intuitivo, no un técnico ni un conocedor del lenguaje. "Las palabras le sonaban o no le sonaban. Y según el son les daba un sentido a las veces arbitrario" (8).

d) "No era capaz de desentrañar las expresiones de que se servía, porque para él —actor ante todo y sobre todo— las "entrañas" estaban en lo que antes de ahora se ha llamado las "extrañas"; el fondo estaba en la "forma". Por la cual y para la cual la palabra es válida por sí misma, añadimos nosotros, glosando el pensamiento unamuniano, tan lejano al de Valle-Inclán, y por ello tan significativo en sus palabras de atención y homenaje.

(5) En su interesante artículo *Aduaneros literarios*, O.C., V, 805.

(6) "La inquisición de esta suerte de originalidades no me interesa sino muy restringidamente. Pero ¿cabe negar que Valle-Inclán ostenta su personalidad inconfundible en un estilo fuertemente acusado?". Acerca de los investigadores: "Porque la erudición es una forma de haraganería, como pienso demostrarlo; la cuestión es no meditar. Cuesta mucho menos citar, extraer, compilar, cocinar. Es mucho más fácil ser canal que manantial. ¡Peste de eruditismo!" (art. cit. *Aduaneros literarios*).

(7) *La lengua de Valle-Inclán*, O.C., V, 527.

(8) Tengo anotado, por ejemplo, el uso equivocado de la palabra "regalía", que del sentido recto jurídico de perteneciente a la corona, se transforma, por contacto con "regalo", en cosa dulce o grata.

Todavía cabría establecer otra correlación entre Valle-Inclán y Unamuno: su propensión a convertirse personalmente en espectáculo. Cuando Don Miguel murió, Ortega publicó un artículo en el que lo emparentaba con Bernard Shaw: "fue la última generación de intelectuales, convencida de que la humanidad existe sin más elevado fin que servir de público a sus gracias de juglar, a sus arias, a sus polémicas. . . Por esta razón se adelantaban constantemente a las candilejas, no podían respirar si no sentían la nación como espectadora" (9). En qué medida Valle-Inclán está dentro de esta técnica no hace falta confirmarlo. Incluso, la libertad para escapar de la trascendencia, por la tangente, con un ¡viva la bagatela! no dejó de ejercerla Unamuno, utilizando sus juegos de palabras, sus sorpresas etimológicas, sus paradojas geniales. . . o sus pajaritas de papel (10). Valle-Inclán, como recuerda el espléndido "castillo de quema" de Juan Ramón Jiménez, "alzaba el telón en cualquier sitio, se adelantaba al enemigo y al amigo y empezaba a hablar. Lo tenía todo preparado. Hablaba y se veía que aquello era su amor, su fe, su razón de vida o muerte" (11).

Como Unamuno.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

(9) *Obras completas*, vol. V, 1962. El artículo fue publicado, al morir Unamuno, en *La Nación* de Buenos Aires.

(10) Por ejemplo significativo de paso de la trascendencia al juego y viceversa:

"¡La cuestión es pasar el rato! Etimológicamente el rato es raptó, arrebató. Y la cuestión es pasar el arrebató, pero sin dejarse arrebató por él, sin adquirir compromiso serio, sin comprometerse. De otro modo le llamamos a esto matar el tiempo. Y matar el tiempo es la esencia, acaso, de lo cómico, lo mismo que lo trágico es matar la eternidad." Etc. Prólogo a *San Manuel Bueno*.

"No está mal que un hombre-poeta, uno que canta íntimos y hondos sentimientos de su pueblo, cosas universales y eternas, exclame alguna vez: *Minora Canemus!* Pero aquí parece que quiere convertirse en dogma el *mínima canemus*, o dicho de otro modo, el ¡Viva la bagatela!" (*Contra esto y aquello*, col. *Austral*, pág. 140).

(11) *Españoles de tres mundos*.

## VALLE-INCLÁN EN LA OPINIÓN DE BAROJA

Resulta de sumo interés la opinión de los coetáneos sobre la vida y, particularmente, la obra de un escritor. Pasados los años, pasada la vida, el recuerdo —para bien o para mal del poeta— siempre logra teñirse de un cierto halo que implica todo recuerdo por el hecho de ser tal.

Ante nuestra conciencia pesan muy diferentemente el juicio del momento sobre otro hombre del momento que el juicio sedimentado por la prudencia que imprime el tiempo, por la discreción que exige una vida totalmente transcurrida, una obra irremediabilmente terminada.

Los juicios de Baroja sobre Valle-Inclán son, a nuestro entender dignos de tenerse en cuenta por la personalidad misma del escritor que los emite, por la franqueza, muchas veces nada amable, de un hombre que pasó la ya generosa valla de los ochenta y por seguir destacándose, a diez años de su muerte, como el novelista español por excelencia en lo mucho que ya va del siglo.

En las inusitadamente extensas *Memorias* del novelista vasco, en varias ocasiones, se preocupa de su compañero de generación gallego. La referencia más larga la hallamos en el volumen titulado *El escritor según él y según los críticos* (1). Aquí hay todo un aparte —el capítulo II, de las *Advertencias*, incluidas en la Primera Parte— que se inicia con las siguientes palabras: *El caso de Valle-Inclán no fue completamente igual al mío*. La intención comparativa que insinúan estas primeras palabras se logra en el transcurso del capítulo, del cual extraeremos algunas notas:

Al principio, su aspecto y sus melenas produjeron un tanto la irritación de la gente. Pero, sin duda, sus teorías y sus primeros escritos gustaban al público. Literariamente, a mí se me reprochaban muchas cosas, y a él se le alababa incondicionalmente. Hasta por su físico tuvo sus alabanzas. Alguno como Prudencio Iglesias Hermida, dijo que tenía nariz de pito, y Francisco Lucientes le llamó primer premio de las máscaras a pie. Éstos le pintaron de una manera desfavorable; pero, en general, hasta elogiaron su figura, que no tenía, evidentemente, nada de bonita ni de simpática.

(1) Este libro se incluye en el Vol VII de las *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, págs. 387-492.

Sin embargo, a pesar de su opinión personal adversa reconoce que Valle-Inclán tenía su público y que para ese público su figura era intangible:

Valle-Inclán llegó a tener la simpatía del público, que lo encontró hasta bello de aspecto.

*La noble, ascética y peregrina figura de Valle-Inclán*, dice César Barja en su obra *Libros y escritores contemporáneos*.

Yo no le noté que tuviera tipo noble ni ascético; ahora, peregrino, no sé, porque es palabra de muy poca precisión.

Tras referirse a algunas frases *completamente fantásticas* de Juan Cassou, Juan Sarrailh, Pedro González Blanco y Erasmo Buceta sobre la figura y hasta la voz de Valle-Inclán y aludir a las sinecuras que en forma de empleo público recibía del gobierno, afirma lo siguiente:

Valle-Inclán, a lo último, era un hombre que tenía un salvoconducto para hacer lo que le diera la gana.

El sorprendido Baroja nunca se explicó cómo podía suceder esto. La descripción que hace de Valle-Inclán no hubiera gustado el descripto ni a ninguno de sus seguidores, es decididamente desfavorable y *sin embargo, para muchos era algo como un gigante y hasta como un Apolo*. Tampoco se explicó como Valle-Inclán podía hablar mal de muchos prominentes escritores de su tiempo y éstos, por su parte, lo trataran benévolamente, ni siquiera se daban por aludidos y devolvían elogios por ofensas.

Reclama nuestra sonrisa la narración que hace Baroja de los retratos que del autor de las *Sonatas* pintó Echevarría. Del segundo retrato dice:

...era un retrato decorativo, el del Marqués de Bradomín que él había soñado. Era un Valle-Inclán joven, guapo, fuerte, gallardo, con los dos brazos, que se parecía lejanamente a él.

Si llegan a vivir los dos, el escritor y el pintor, éste le retrata al escritor de Caballero de la Orden de Malta o de grande de España, con un manto blanco, diez o doce escudos y una corona de duque.

Interesa por aguda y por venir de quien viene esta otra afirmación que si no concluye la historia de los retratos hay que apuntar que a Baroja se le ocurrió tras su narración:

Valle-Inclán tenía una aspiración a la gloria como ninguno de sus compañeros. Tenía una voluntad tensa y firme, que contrastaba con la de los demás, floja y desmayada.

Afirmación que contradice la figura anecdótica valleinclanesca de dejarse llevar por su destino, señalado por hechos fútiles y acaeceres vacuos, más preocupado por lo pintoresco, a veces hasta el absurdo, que por una labor consciente e interiormente sedimentada. Voluntad, aspiración de gloria, que exigen como premisas conciencia del propio valor y empeño suficiente para avanzar.

Hay más. El crítico que reconoce en su compañero de generación —generación sobre cuya existencia real siempre tuvo sus dudas— un carácter firme, no tiene empacho en decirnos también que *además de la antipatía física, había entre nosotros una antipatía intelectual.*

Quizás todas estas opiniones, esta *antipatía* puedan ser una garantía en otro tipo de opiniones de mucho mayor interés como son las referidas a la obra de Valle-Inclán. Así leemos:

Como yo no estaba dentro de la corriente literaria de principio de este siglo, en el extranjero dirigida por D'Annunzio, Maeterlinck, etc., y en España por Rubén Darío, Benavente y Valle-Inclán, se consideraba que yo era un hombre malhumorado y rencoroso. Pero no había tal. Yo me entusiasmaba con Dickens, con Stendhal y con Dostoievski, y, en cambio, D'Annunzio, Maeterlinck y el teatro francés de la época me fastidiaban horriblemente.

Que a Baroja lo entusiasmaran Dickens, Stendhal y Dostoievski no nos puede extrañar. El conocimiento de sólo algunas obras de su rica producción novelística es suficiente para estimar la inmensa amistad de lector, la profunda admiración que sintió por ellos (2).

En cuanto a su poca simpatía por D'Annunzio o Maeterlinck se funda en las mismas razones que hicieron le disgustaran, en lengua castellana, los cultores del modernismo. Ese disgusto, ese desagrado tiene su fundamento en la disparidad de estilos.

Para Maeterlinck, valga el ejemplo, la poesía, la alta poesía, como él dice, se compone de tres elementos principales:

D'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnées de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'oeuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées" (3).

(2) Este tema lo he tratado más extensamente en "Baroja en la novela contemporánea", Cap. III de *El problema de la novela en Pío Baroja*, Ediciones Ateneo, México, 1964.

(3) Maurice Maeterlinck, Prefacio a su *Théâtre*, Paris, Fasquelle, 1921. Vol. I, págs. XV-XVI. Es el mismo prefacio de la primera edición de su Teatro Escogido, Deman, Bruselas, 1901-1902.

Describir lo que nos rodea, expresar lo que sentimos, intuir lo desconocido e intentar comunicarle con palabras no sólo son —en el pensamiento de Baroja— tarea legítima del escritor sino que constituyen su tarea, su objeto. De los tres elementos que según el autor de *La Princesse Maleine* distinguen la obra de arte literaria, Baroja repudiará el primero, el relativo a la belleza verbal. Sus opiniones sobre el cuidado que en el estilo se propuso y logró Flaubert en su novela son aleccionadoras a este respecto. Considera mucho más los grandes escritores con sus incorrecciones estilísticas pero que logran expresar vida que los artistas de la palabra, estilísticamente pulcros pero faltos en su intento de expresar lo que piensan y sienten.

Quizás ahora podamos explicarnos mejor el porqué de la poca simpatía —permítasenos evocar la acepción griega de esta palabra— entre Baroja y Valle-Inclán. Si queremos llamarla desarmonía temperamental no olvidemos que sus consecuencias en el plano de la expresión son de primerísima importancia. Valle-Inclán que tanto hizo para *enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza*, que renegaba de la lengua finisecular por anacrónica, que trabajó para *crear para nosotros una expresión ardiente, sincera y cordial* no podía, de ninguna manera, ser "simpático" a otro escritor que también protestaba contra una prosa oratoria ampulosa y contra una lengua de entrecasa pobre pero que creyó hallar el correctivo por caminos distintos. Puso el acento en la claridad de la expresión más que en la cadencia de la frase o en la musicalidad de la palabra.

Valle-Inclán, por su parte, tenía su propia posición: baste recordar que llegó a hablar del milagro que puede obrar la gracia musical de las palabras <sup>(4)</sup>; que, sin olvidar la claridad de la expresión, no sacrificó en su honor el placer de la armonía.

Entre estos dos escritores no hay afinidad de estilo. Cada uno siguió su propio curso. Las obras de ambos, cada uno a su modo, son valiosas y representativas. La no comunión de ideales literarios no ha de interpretarse como obcecación en ver valores negativos en el otro escritor.

Yo no tengo para qué confesar —afirma Baroja— que la teoría y la técnica literaria de Valle-Inclán no me producían ningún entusiasmo.

Lo único que encontraba extraordinario en este escritor era el anhelo que tenía de perfección en su obra. Esto me parecía bien.... Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no

(4) Pensamientos de este tenor quedan textualmente expresos en *La lámpara maravillosa*.

la hubiesen estimado más que diez o doce personas, hubiera abandonado sus viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo, aun a riesgo de quedar en la miseria.

Estas palabras de Baroja sugieren por lo menos tres preguntas: 1) ¿a qué teoría o técnica de Valle-Inclán se refiere? 2) ¿se da ese anhelo de perfección como una constante en su obra? 3) ¿el no vislumbrar una forma literaria nueva significa que Valle-Inclán no evolucionó?

Sabemos que *Desde la última vuelta del camino*, como llamó Baroja a sus *Memorias*, es obra de la vejez, más precisamente que se publicó entre 1944 a 1949, vale decir, varios años después de la muerte de Valle-Inclán. Considerando la ventaja que significa para un crítico haber podido conocer de cerca al criticado durante toda su vida y sobrevivirlo, podría pensarse que este horizonte cronológico de inusitada amplitud permitiría al observador estudiar paso a paso la evolución de la vida, de la obra, del estilo del autor objeto de observación. El aditamento en favor de haberlo sobrevivido varios años podría haber servido para sedimentar, purificar esas opiniones de factores de poca valía y robustecer los juicios significativos.

Sin embargo, un fenómeno extraño ocurre con el septuagenario escritor de *Memorias*. Su larga vida, el amplio horizonte que le dieron los años de nada sirvieron para variar sus opiniones sobre otros escritores, formadas en su juventud y en sus primeros tiempos de escritor. No se vaya a pensar que esta invariabilidad se refiere exclusivamente a Valle-Inclán. No, de la misma manera trata, por ej., a Azorín, Unamuno, Antonio Machado, Ortega, en España, a Dostoievski, Dickens, D'Annunzio, Anatole France, entre otros, del extranjero.

Claro que a unos los trata benévolamente y hasta con admiración, mientras que a otros fría cuando no peyorativamente. Presente esta advertencia, podemos contestar la pregunta de a qué teoría o técnica de Valle-Inclán se refiere. Indudablemente se refiere al estilo que los manuales suelen distinguir como el de la primera época, el modernismo, movimiento en el que supo destacarse como uno de los más distinguidos cultores.

La posterior evolución presente en su obra, que culmina con el estilo grotesco, de títeres, de muñecos, de imágenes distorsionadas e ironía, que se extiende a todos géneros por él cultivados e identificable con el nombre de *esperpentos*, si se quiere usar el denominador acuñado por Valle-Inclán, parece ser ignorada por Baroja. No sabemos el porqué. Sólo sabemos que para él Valle-

Inclán es un cultor del preciosismo literario, y, por ello, no de su agrado.

Al respecto creo muy pertinente otro juicio barojiano que leemos en otro libro de *Memorias*, escrito pocos años después:

Respecto a la obra de Valle-Inclán, no me parece nada homogénea, y creo que hay en ella algo de taracea. La considero como un traje lleno de adornos y de lentejuelas un poco cogidas de aquí y de allá (5).

A pesar del tono un tanto despectivo, llama la atención ver hasta qué punto el estilo de Valle-Inclán ha interesado, ha preocupado a Baroja. El hecho mismo de expresar su juicio a través de las imágenes que significan taracea y lentejuela es aleccionador. La delicadeza y perfección de un arte que compone con piezas de distinta calidad material, que con la paciencia y la imaginación del artista logra una obra digna de admiración. Obra de arte en la que priman la belleza de las líneas, de los dibujos y la armonía policroma.

Al brillo de las incrustaciones se une la refulgencia, variada, juguetona de las lentejuelas prendidas a un vestido. Si las lentejuelas *un poco cogidas de aquí y de allá* lo están con gusto es innegable el efecto que como adorno pueden lograr.

La alusión directa al modernismo de Valle-Inclán queda, pues, otra vez expresa. Conste que no pretendemos limitar el modernismo del autor que nos ocupa sólo a una primera etapa. Pensamos que si bien predominó en esa etapa nunca lo abandonó completamente. Cuando por comodidad hablamos de etapas o cambios, no debemos alejarnos mucho de otro concepto, el de evolución.

A la segunda pregunta, de si el anhelo de perfección se da como una constante en la obra de Valle-Inclán, podemos contestar que sí, justamente, la evolución, tan evidente en su tratamiento de la cosa literaria, es la mejor prueba. No importa ya si Baroja leyó o no toda la producción de Valle-Inclán, o si algunas obras representativas de sus distintas épocas, o si sólo algunas de las primeras. Lo cierto es que cualquiera de esas tres circunstancias pudo perfectamente llevarlo a la conclusión a la que estamos aludiendo, que el anhelo de perfección en la obra del autor de las *Sonatas* era extraordinario.

En cuanto al tercer interrogante, nos parece que es cierto lo que cree Baroja: que si Valle-Inclán hubiera vislumbrado un nuevo sistema literario, aunque estimable por un público muy reducido, lo hubiese adoptado. Con lo que no estamos de acuerdo es con el presupuesto de que Valle-Inclán no evolucionó.

(5) *La intuición y el estilo*, O.C., VII, pág. 1097.

El camino que lleva desde su modernismo a sus *esperpentos* y a *Tirano Banderas* es el mejor ejemplo de tal evolución. Más aún, no sólo vislumbró un sistema o forma literaria nueva sino que cuando creía en otra forma literaria abandonaba la que cultivaba para dedicarse a ella. Y esto sin garantía alguna de público y hasta con cierto desplante ante su posible o efectivo público. No temía el cambio y lo aceptaba aunque sin dejar de ser él mismo. Por una parte, fácilmente, se observan etapas y épocas en su producción, por otra, se observa también una médula que la une, que la distingue como producto de un autor indiviso.

Hoy, muerto también Baroja —van ya diez años— podríamos agregar que a aquel público de Valle-Inclán

entusiasta del modernismo, del decadentismo, de lo diabólico. Barbey D'Aurevilly, D'Annunzio, Oscar Wilde, un poco Baudelaire, princesas, marquesas, palacios, salones, títulos, perfumes, estatuas, todo un poco falso... (6)

que Baroja observó, hay que sumarle un público que desde hace muchos años crece notablemente, cuyo entusiasmo abarca todo eso y todo lo mucho más que significa Valle-Inclán y su obra.

Los juicios de Baroja, a su modo, inclusive con su acrimonia nos parecen útiles para estimar los alcances de la obra de Valle-Inclán. Encierran una preocupación muy evidente, un testimonio singular y valioso digno de meditación y estudio. Sus ideales literarios difieren pero los une un mismo anhelo, un mismo quehacer, literario, español, humano.

CARLOS ORLANDO NALLIM

(6) *Final del siglo XIX y principios del XX*, O.C., VII, pág. 734.

## VALLE-INCLÁN EVOCADO POR SUS CONTEMPORÁNEOS

Tenemos ante nuestra vista un ejemplar amarillento y ajado de una revista madrileña: *Estampa*. En la portada leemos que su director propietario es Luis Montiel, el redactor jefe. V. Sanches Ocaña. La fecha: 11 de enero de 1936.

Hace cinco días que en su Galicia natal ha muerto Ramón María del Valle-Inclán y en la jerga periodística, eso es *noticia*. Un redactor, Eduardo de Ontañón, ha realizado una rápida encuesta con los contemporáneos del escritor que vivían en Madrid por esos años sobre sus sentimientos hacia Valle: y así desfilan los testimonios de José Martínez Ruiz (Azorín), Ramiro de Maeztu, ambos Barojas (Pío y Ricardo) y Manuel Bueno.

En ese año, todos ellos gozan de una fama más retumbante que la de Don Ramón; todos se referirán a sus recuerdos de juventud y bohemia, y escamotearán, de una manera u otra, el reconocimiento a la obra total. Sería pedir demasiado para contemporáneos un juicio crítico más certero y objetivo.

El primer entrevistado, Pío Baroja, nunca vio con buenos ojos a Valle-Inclán; en las contestaciones al cronista se trasluce su carácter huraño, casi misántropo y el exabrupto final concuerda, cronológicamente, con las palabras de su héroe (o antihéroe) Jaime Thierry en la novela *Las noches del Buen Retiro*, publicada en 1935: "Soy como un muñeco al que se le ha roto el resorte. . . Se acabó la salud, se acabó el dinero, se fue la mujer. No vale la pena vivir. Ha venido el punto final".

Su hermano Ricardo, en cambio, más abierto al aire de su tiempo, desgranará una serie de anécdotas que nutrirán la inagotable mitología con que se irá disfrazando y disminuyendo la verdadera altura ética de escritor y de hombre de Valle-Inclán.

"Azorín" es el único que acierta a definir con eficacia la estirpe literaria del fallecido, al emparentarlo con el Arcipreste de Hita.

Ramiro de Maeztu, que acababa de publicar su *Defensa de la Hispanidad*, muestra su incompreensión ante la obra de Valle-In-

clán: el elogio desmesurado suena a irónica reticencia (lo de Rubén Darío) y la crítica al formalismo y a la procacidad no hace sino asentar un lugar común que costará mucho desterrar de los estudios valleinclanescos.

Por último, Manuel Bueno, causante involuntario de la manquera de Valle es quizás el más sincero, precisamente porque se abstiene de juicios críticos sobre la obra.

He aquí, reproducido textualmente este curioso testimonio, con la perspectiva de treinta años: dos de los interlocutores (Maeztu y Bueno) fueron fusilados en el espacio de un año, al encenderse el siniestro incendio de la guerra civil: los Baroja desaparecieron entre 1953 y 1956 y el único sobreviviente, "Azorín", contempla ya la realidad "sub specie aeternitatis".

PATRICIO ESTEVE

#### VALLE-INCLÁN VISTO POR LOS HOMBRES DE 1898

(De la revista gráfica ESTAMPA, Madrid, año 9, nº 417, del 11 de enero de 1936, P. 3, 4, 5 y 6)

*Encuesta por Eduardo de Ontañón*

Ahora es cuando Don Ramón parecerá el apóstol tallado en madera del románico que quiso ser durante toda su vida, y de ahí su estudiado airón de peregrino; ahora es cuando podía entonarse la gran elegía a su otro airón, a su otra personalidad, a su otra alma: la de orgulloso hidalgo, un poco versallesco, pero un poco huraño... Ahora es también cuando se pueden lanzar lamentaciones por la obra que queda incompleta, sin escribir, perdida en el cielo de Galicia, al que miran ya fijos, quietos, los ojos del gran Don Ramón.

Pero nosotros hemos preferido perseguir su vida, lo que queda de ella en sus amigos, en sus compañeros de generación, en sus contertulios. Esto, aunque de buenas a primeras pueda no parecer tan respetuoso, es, desde luego, más sincero, y tiene una mayor intención devota.

#### LA BOHEMIA DE VALLE-INCLÁN EVOCADA POR PÍO BAROJA

Don Pío —boina ahuecada, manos atrás y zapatillas de paño— se dispone a recordar la figura de Valle-Inclán, mientras va y viene por su alta estancia con aire de camaranchón aldeano de la calle de Mendizábal.

—No sé, no sé... Yo hace mucho tiempo que no lo veo. Veinticinco años, puede decirse; todo el tiempo que hace que no salgo de noche, ni voy a los cafés, porque nada de eso me sienta bien...

—Pues cuéntenos sus recuerdos de hace veinticinco años, que viene a ser el tiempo de la bohemia de Valle-Inclán...

—Sí, eso sí... Entonces, cuando salía yo de la redacción de *El Globo*, solía dar una vuelta por el Café de Levante, de las pocas veces que he ido a un café, y allí le veía.

—¿Eran ustedes entonces muy amigos?

—Bastante. Me acuerdo que, entre cuatro o cinco: Bargiela, Maeztu, Valle, no sé si alguien más, y yo, fuimos a proponerle al editor González Rojas la edición de un folletín titulado *Los Misterios del Transvaal*, y para el que Valle-Inclán propuso que Bargiela se ocuparía de los secretos de la diplomacia, yo de venenos y él de cosas de América... Claro que González Rojas no juzgó admisible nada de esto y tuvimos que dejarlo.

—¿Cómo vivía Valle-Inclán por entonces?

—Mal: como toda su vida. Un día fuimos a su casa, allá en la calle de Calvo Asensio, y vimos que no tenía más que una habitación oscura, con un camastro y una caja: era todo su mobiliario. Por las paredes colgaba alguna prenda arrugada y un sombrero...

—¿Algo como un escenario para representar *Bohemios*?

—Sí; una cosa de bohemia negra.

—¿Tenía ya ese carácter violento, repentino?

—Figúrese: como era joven entonces, mucho más violento... Pero, ¿por qué le interesan ahora estas cosas? ¿Ha pasado algo?

—Sí. Que Don Ramón, el que ya por siempre se llamará Don Ramón y desde ahora más entonadamente, acaba de morir en su tierra gallega...

—¡Caramba, pobre! ¡Y esa familia!... ¡Es el terrible caso del escritor! ¡El escritor no debe casarse! ¡Debía prohibírselo el Gobierno!: "No, señor; usted no tiene medios para sostener una familia y la va a dejar en la miseria"... Luego, todo son suscripciones, suscripciones a las que no acude nadie, porque a nadie interesa la vida de los escritores.

#### "AZORÍN" CUENTA LOS PRIMEROS PASOS DE VALLE-INCLÁN EN MADRID

A *Azorín*, con esa serenidad grave, aunque cordial; con ese mirar triste de cabeza levantada, que observa y siente con minuciosidad, da pena haberle dado la noticia.

—¿Ha muerto? Es una noticia triste, desgraciada... ¡Pobre Valle! Ahora que estaba en la plenitud...

Después los recuerdos que trata de revolver en su cabeza de embajador, le animan algo más y sonríe amable.

—Yo me acuerdo, sobre todo, de cuando vino, con aquella barba larga negra y aquella melena, que aquí sólo se le permitió usar a Cánovas. Valle había publicado un libro en provincias: *Femeninas* se titulaba, y preparaba su primer libro en Madrid: *Epitalamio*, que guardo de entonces y se lo voy a enseñar.

Cuando lo trae, el gran maestro me hace observar que la firma de entonces tiene recta la *I* del apellido, que ahora Don Ramón se complacía en hacer barroca e interminable: una curiosa observación grafológica.

—Pues este libro recuerdo que el propio Valle lo llevó por todas las librerías y en ninguna le quisieron un solo ejemplar. Cuando volvió al café donde nos reuníamos lo tiró por la ventana...

*Azorín* hojea el pequeño libro, breve y alargado, según la moda editorial de entonces.

—Nosotros repetíamos con frecuencia una frase de este libro, que ahora no encuentro pero sé de memoria todavía: "Entre mirtos seculares blanqueaban las estatuas. ¡Pobres estatuas mutiladas!".

—Suenan ya un poco a prosa de Valle-Inclán...

—Sí, claro; aunque es de aquella primera época, en que Valle estaba aún rodeado de príncipes exóticos, *dannunzianos*, que también alucinaron a Benavente... Pero Valle se libró antes de ellos: Valle trae un fondo sarcástico, que viene desde el Arcipreste de Hita.

“¡SIN VALLE-INCLÁN, RUBÉN DARÍO NO HUBIERA SIDO QUIEN FUE!”

—DICE MAEZTU

Ramiro de Maeztu es un hombre grave, triste; pero, más que invadido de dulce tristeza, como, por ejemplo, *Azorín*, lleno de preocupación. *Azorín* es un observador de la tristeza: la mira con la cabeza levantada; Maeztu es un cargado de preocupaciones; mira para el suelo con sus ojos graves.

Necesito recordarle el alborozo del 98 para que comience a sonreír. Y entonces, sí; entonces se le alegra la cara y recuerda...

—Sí, es verdad —me dice como despertando—; ¡íbamos a hacer entre todos aquellos *Misterios del Transvaal*, que yo, después publiqué sólo en cuarenta y tantos folletines de *El País*...!

—¿Y por entonces conoció usted a Valle-Inclán?

—No. Lo conocía antes; poco después que llegué a Madrid, que era por el año 97... Por cierto que es curioso cómo lo conocí...

Y ya ríe francamente.

—A ver, a ver...

—Pues iba yo con Manolo Bueno por “La Equitativa”, cuando vimos a un joven de larga barba y melena hasta la espalda, que se estaba pegando con tres estudiantes... “¡Ése es Valle-Inclán!” —me dijo Bueno—. Y nos acercamos. Don Ramón, al vernos, se dirigió a mí: “¡Hidalgo! —me voceó— ¡Échece para atrás y cierre contra estos villanos!”...

—¡La mejor manera de conocer a Don Ramón!

—¡Claro, claro!

Y Don Ramiro ríe, divertido por el recuerdo. Y se anima.

—Pues hay otra cosa muy graciosa de don Ramón, que yo presencié: Estábamos en el saloncito de María y Fernando en el Español. Por entonces, con aquellos grandes cuellos que usaba, que yo no sé de dónde los sacaba, y la palidez tan enorme que tenía, acompañado de su figura: las grandes barbas y las largas melenas; daba miedo... Aquella noche pasó un andaluz por el saloncito y dijo: “¡Hay que venir a Madrid para oír hablar a las figuras de cera!”.

Luego me habla de su manera de ver la literatura de Valle-Inclán.

—El era muy procaz. Manejaba el ingenio y la procacidad en una proporción maravillosa... Y ejerció influencia literaria, en cierta manera buena y cierta manera funesta. Buena, porque elevó la literatura de entonces de la chabacanería que la había invadido, y funesta, porque como eran los suyos meros ejercicios de estilo desvió a las gentes de la imaginación, que es lo más bellamente literario... Casar por primera vez un adjetivo con un sustantivo era para él la suprema perfección...

Sobre quien ejerció una influencia decisiva fue sobre Rubén, a quien le agitó como a una bandera. ¡Sin Valle-Inclán, Rubén Darío no hubiera sido quien fue!

Ya contento del recuerdo y del comentario, Maeztu me cuenta cosas sobre su carácter.

—Ya le he dicho a usted que era procaz como nadie. El insultaba a amigos y a enemigos; se metía con todo el mundo... Yo pensé muchas veces romperle un plato en la cabeza...

—¿Estaba usted cuando su incidente con Manuel Bueno?

—No. Me enteré en Marañón, un pueblo de Navarra, en el que pasaba una temporada... ¡Pero aquel día di gracias a Dios de no haber sido yo el causante!

—Después, ¿le trató usted mucho tiempo?

—No. Yo le traté desde que vine a Madrid hasta 1905, que me fui a Londres. Después, cuando volví, le veía poco... ¡Nuestras vidas iban por tan distintos cauces! Desde hace cuatro años no sabía nada de él. Y ahora, usted me da la noticia de su muerte...

#### MANUEL BUENO NOS CUENTA CÓMO PERDIÓ EL BRAZO DON RAMÓN

Manuel Bueno, el gran escritor, da siempre la idea de un rico solterón galdosiano. Aunque no lo sea, que, claro, no lo es. Vive en un hotel de la Gran Vía; se levanta tarde; va a comer a casas aristocráticas...

Justamente hoy, a mediodía, le encontramos todavía afeitándose.

—Acabo de enterarme de la triste noticia. Precisamente me levantaba con la idea de telefonar a Santiago para preguntar cómo seguía Valle... ¡Pobre!

Y a seguida comienza a contarnos su gran amistad, su trato fraternal con don Ramón.

Llegó al caso de repartir el duro. A lo mejor, decía yo: "Tengo cinco duros". Y Valle me proponía: "Vamos a gastárnoslo". Porque él fue siempre un bohemio, un hombre sin idea del valor del dinero, ni la más elemental precaución administrativa... Cuando vivía en Calvo Asensio, 3, dejaba la puerta de su casa abierta... ¡Allí podía entrar quien quisiera!

—¿Cuándo le vio usted la última vez?

—Hace unos tres años, cuando se fue para Roma, que por cierto yo intervine de manera decisiva para ello... Valle quedó muy contento; me invitó a ir allá con él, pero, aunque hubiera ido de buena gana, no pude hacerlo por graves cuestiones espirituales que yo tuve por entonces... Luego me escribió una tarjeta, hace unos ocho meses, y ya no he vuelto a tener noticias directas. Pero siempre nos unió una amistad fraternal, aún después del desgraciado incidente...

—¿No le molesta a usted contármelo?

—No. ¿Por qué? El mismo Valle, que entonces era francamente agresivo, reconoció que él tuvo la culpa...

La cosa fue así. Era el tiempo en que don Ramón, con su larga melena y su espléndida barba, iba por el Café de la Montaña.

Allí nos reuníamos y charlábamos, siempre de forma estruendosa, Benavente, Fernández Vahamonde, él y yo, con algunos más...

Una noche, la discusión subió de tono. De pronto, se concertó un duelo... Manuel Bueno se encontró nombrado padrino de Leal da Cámara, el pintor portugués, que entonces andaba por España.

No recuerdo quién era el otro contendiente...

El caso es que Valle-Inclán y Manuel Bueno comenzaron a discutir violentamente sobre si podían batirse los menores de edad.

—Se agrió la conversación, porque entonces Valle era un hombre agrio, y, de pronto, me tiró una jarra de agua... Yo traté de defenderme con un bastón que tenía, pero la mala suerte quiso que un gemelo de la camisa se le clavara a Valle en el brazo. No fue más. Se le infectó la herida y tuvieron que cortárselo... No tenía razón; él lo reconoció... Yo anduve angustiado todo aquel tiempo; iba a verlo con frecuencia... ¡Un incidente desgraciado!

Se ve que esto ha pesado toda la vida sobre Manuel Bueno. Pero que, entre ellos, no dejó la menor sombra de rencor.

—Al contrario. Desde entonces, quizá estrechamos más la amistad. Empezamos a ir al Café Inglés con Dicenta, Palomero, Ricardo Fuente... Luego, cuando se casó, iba yo a su casa con mi mujer, y ellos venían a la mía...

#### LAS TERTULIAS DE VALLE-INCLÁN, RECORDADAS POR RICARDO BAROJA

Ricardo Baroja tiene siempre una vehemencia que disipa su aspecto triste de tuerto, y ni siquiera da que pensar el aire extraño de sus gafas, con un cristal negro y el otro blanco.

—¡Valle-Inclán ha muerto aburrido, por haberse hecho republicano! ¡Pero, señor; si él debía haber seguido su tradición y ser carlista o integrista! En seguida, enseña un pequeño escenario al fondo del estudio, donde le hemos sorprendido cenando.

—Mire usted: aquí se estrenó una obra suya: *Ligazón*. La representaron su mujer, Carmen, Juan de Benito, Luis G. Bilbao, Isabel Palencia y Cipriano Rivas Cherif. Por cierto que, vea usted la cosa: tenía tal miedo a los estrenos, que, aun siendo aquí, una representación para amigos, no vino... Doña Carmen Monné, la inteligente esposa de Ricardo Baroja, me cuenta que en este mismo pequeño escenario trabajó don Ramón.

—Sí —recuerda él—. En una parodia que hicimos del *Tenorio*. Valle-Inclán hizo ¡de doña Brígida!, tapándose las barbas con un trapo... Yo debía ser Butarelli; mi mujer, el Comendador... ¡Era una broma, claro; pero él lo tomó muy en serio!

—Usted, don Ricardo, le conoció desde el principio, ¿verdad?

—Sí; por las tertulias. La primera vez que le vi fue en el Café Madrid. ¡Ya hace años de esto! Debió ser en el 96. Le tomé por un poeta mejicano: ¡con aquella barba y aquella melena! Luego vi que iban llegando a aquella tertulia otras gentes raras; pregunté, me fui acercando, y a las dos noches, pertenecía yo también a ella. Aquellos jóvenes eran Gómez Carrillo, Eugenio d'Ors, Ramón de Godoy, el poeta que murió; Rubén Darío, Benavente, que siempre sintió una gran simpatía por Valle-Inclán; Cornuti, Silverio Lanza, Rodríguez Serra, el editor; mi hermano Pío, que no fue nunca hombre de café, pero aparecía por allí de tarde en tarde, y Pedro González Blanco, Candamo, Martínez Sierra y Villaespesa, que empezaban...

—¿Duró mucho aquella tertulia?

—Sí; pero Valle-Inclán empezó a ir al Café de la Montaña, que fue donde sucedió lo del brazo... Pero donde se formó la tertulia más importante fue en el Nuevo Levante, de la que éramos él y yo los dos fuertes pilares.

—¿Quiénes iban allí?

—¡Aquello era el *mare magnum*! Toda la literatura joven, toda la pintura joven, toda la escultura joven... Aquella tertulia tenía hasta corresponsales en el extranjero. Todo artista que pasaba por Madrid iba a ella... ¡Fueron los mejores tiempos de Valle, y míos, y de todos; por lo menos, los más alegres!... Valle-Inclán y yo éramos como los contrafuertes del puente que ve pasar todo el río de la juventud. Las gentes decían: "No vaya usted a ver a Valle-Inclán y a Ricardo Baroja al Café de Levante porque éstos llevan la juventud contra una esquina".

—¿Cuánto duró esta alborozada reunión, a pesar de los ataques del buen burgués?

—Hasta que empezó la guerra europea. Entonces se deshizo...

—¿Y Valle-Inclán?

—Valle-Inclán no podía vivir sin pasear por el asfalto de la Puerta del Sol y la calle de Alcalá y sin ir al café... Pues de Levante fuimos a La Granja; después fue él al Regina, al Ateneo, donde yo lo veía con frecuencia; últimamente se reunía en el Lyon de arriba con unos médicos, entre ellos Salvador Pascual, que fue quien le operó la otra vez.

—¿Y en todas las tertulias mantenía aquel aire de cátedra en el café?

—Sí, según; era muy arbitrario. A algunos les admitía toda clase de comentarios y hasta interrupciones; a otros, ni la más pequeña reflexión... Y desde luego, le gustaba pontificar; usaba del monólogo con frecuencia...

—¿Recuerda usted alguna cosa curiosa de aquellas tertulias?

—Muchísimas; estaría contando toda la noche, pero la mayoría muy conocidas...

Sin embargo, de pronto le asoman dos recuerdos en la memoria, que, si no son de las tertulias, sucedieron en su consecuencia: en el paseo, a la salida de ellas.

Una es así: al Café Madrid iba una modelo muy guapa, llamada Dora, que era una amiga de todos.

—Aquella chica no tenía más que una afición rara: la de fregar.

Como sabía que Valle-Inclán vivía solo, pensó que debía haber en su casa mucho lugar donde explayar sus aficiones y se presentó allí dispuesta a fregotearlo todo.

Pero Valle-Inclán se enamoró de ella, y no hacía más que contárselo. "La Dora" no le hizo nunca caso, y un día riñeron y no volvió por la casa.

Un día la encontramos frente a Fornos. Valle-Inclán empezó a vociferar: "¡Mendiga indecente, que me has robado los cubiertos de plata que tenía yo en casa!"

Y, si no es por nosotros, la hubiera dado una paliza.

La otra anécdota que recuerda Ricardo Baroja, también poco conocida.

Dice que iban por frente a la iglesia de las Calatravas su hermano Pío y Valle-Inclán, y vieron venir a Unamuno en sentido contrario.

Este y Valle-Inclán no se conocían; Baroja les presentó.

—¿Y al llegar a la esquina de Caballero de Gracia se separaron: ya habían reñido!

2<sup>da.</sup> Parte

VALLE - INCLÁN

Y

GALICIA



## GALICIA Y VALLE-INCLÁN \*

Señoras y señores:

“Caminos contrarios, que sin embargo conducen a un mismo final, porque todos los caminos prolongados hasta el infinito, fatalmente en el infinito se encuentran. De estas dos veredas la una es gozosa y la otra desengañada. ...Por la una oye el alma las músicas panidas, por la otra sólo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud, y en toda la largura de estas dos veredas tan contrarias, se percibe el ondular sutil de la serpiente”.

*La lámpara maravillosa*

Galicia era una isla de piedra endurecida por el fuego astral cuando aún España dormía sumergida en el caos de los mares formativos; pero al quedar engarzada en el poderoso alzamiento de las tierras españolas y cubiertas sus entrañas por la vegetación, sólo los geólogos conocen la dureza granítica de Galicia. Nadie adivina su carácter insular. Las formas amplias y suaves del sistema montañoso de Galicia contrastan con los accidentes abruptos de otros sistemas hispánicos y sería preciso destapar el subsuelo de toda la península para descubrir esta verdad: “Galicia es un país blando de formas porque es muy duro de fondo”. Y esta verdad se refleja en el impulso étnico del alma gallega, tan insular como las entrañas de donde procede.

Si pudiéramos sentir el temblor inicial de la historia para interrogar al espíritu de las multitudes anónimas que se incorporaron al humus de la tierra gallega o si, por lo menos, descubriésemos el hilo sutilísimo que guió el genio de Galicia a través de los hechos registrados, para saber lo que hay de propio y ajeno en sus creaciones, quizá pudiéramos formular, al fin, una definición del carácter esencial y diferencial del alma gallega. Pero ahí está su lengua, su arte, su cultura, su “estilo” proclamando la diferenciación de Galicia, casi tan insular como en los tiempos geológicos. Lo cierto es que cualquier hombre habituado a las cosas de España puede distinguir lo gallego de lo andaluz o de

\* Conferencia inédita, leída por Castelao en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires.

lo castellano. Un musicólogo, pongo por caso, luciría su erudición al discutir la influencia árabe o "gregoriana" en la música popular de Galicia y encontraría en el folklore comparado analogías rítmicas y tonales entre la lírica musical gallega y la de otros países lejanos; pero nadie niega que Galicia es, en este orden, una rara y poderosa individualidad. Puede un erudito moderno, experto en filología románica y en crítica literaria, descubrir todos los elementos extraños que han penetrado en el lirismo poético de Galicia conservado en los grandes Cancioneros y vivo en los labios del pueblo; pero es indisputable la personalidad literaria de Galicia y su privativa disposición para crear poesías. Hay una honda y eterna realidad gallega —en el arte, en el espíritu y en la cultura—, tan clara que todos la sabemos distinguir y diferenciar; pero todavía indefinible.

Afirmamos, pues, que existe un "alma gallega" en el cuerpo revelado del arte y de la cultura que produjo Galicia. Y para ser breves y no perdernos en disquisiciones difíciles vamos a recordar, simplemente, dos leyendas localizadas en una misma comarca, para que se vea la originalidad instintiva del "alma gallega" en su intimidad religiosa frente a la vida.

*Primera leyenda:* El fundador del convento de Armenteira se llamaba Don Eros. Don Eros tenía por costumbre alejarse del convento para leer y meditar en la soledad de un espeso bosque. Un día el fundador de Armenteira quiso entrever la felicidad del Paraíso y de pronto comenzó a cantar un pájaro. El pájaro cantaba tan bien que Don Eros no podía meditar, y se quedó embelesado. Y cuando el pájaro dejó de cantar Don Eros regresó al convento. Pero el convento era otro —más grande y magnífico— y la comunidad no era la misma, porque Don Eros había estado trescientos años escuchando un pájaro.

*Segunda leyenda:* En el convento franciscano de Pontevedra vivía el P. Navarrete —un fraile que murió en olor de santidad—. La vida del P. Navarrete es un rosario de milagros. He aquí uno de ellos: El P. Navarrete tenía por costumbre leer y meditar en la soledad del jardín. Un día estaba sumergido en hondas cavilaciones, para entrever la felicidad celeste, y de pronto comenzó a cantar un pájaro. El pájaro cantaba tan bien que el P. Navarrete no podía meditar. Y entonces el santo ordenó al pájaro que se callase. Y cuentan las gentes que desde aquel día no volvieron a cantar los pájaros en el jardín del convento franciscano de Pontevedra.

He ahí revelados los dos espíritus peninsulares. Los dos igualmente poderosos; pero de sensibilidad opuesta. El uno es gallego;



Apunte inédito de la cabeza yacente de  
Valle-Inclán, tomado por Alfonso Castelao.



el otro es castellano. Como si dijéramos, la verde y libre alegría terrestre para llegar al Parnaso y el sacrificio oscuro y doloroso para entrar en el Paraíso. Dos concepciones trascendentes que se prolongan en misterios contrarios: Paganismo y Cristianismo. Y cuya unión y síntesis se expresan en versos saudosos de Teixeira de Pascoaes:

*"E Venus, n'uma névoa etérea e vaporosa  
Elevouse na luz da tarde lacrimosa  
E para o Olympo azul, en lagrimas, subía  
Projectando na terra a sombra de María"*.

Y ahora comienza la conferencia.

"Tres romances son en las Españas: Catalán de navegantes, Galaico de labradores. Castellano de sojuzgadores. ...El tempero jocundo y dionisiaco, la tradición de sementeras y de vendimias, el grave razonar de leyes y legistas fueron los racimos de la vid latina por aquel entonces estrujados en el ancho lagar de Castilla. Y quebrantó esta tradición campesina, jurídica y antrúeja un infante aragonés robando a una infanta castellana, para casar con ella y con ella reinan por la calumnia y la astucia".

*La lámpara maravillosa*

¿Me permiten ustedes explicar a mi modo la resurrección literaria de Galicia después de tres siglos de silencio? ¿Me permiten ustedes buscar las causas de tal mudez?

El romance gallego —ya diferenciado en el siglo VIII— comenzó a escribirse en el siglo XII. Una corriente nativa —¿fecunda por los trovadores provenzales?— dio origen a la escuela galaico-portuguesa. Esta escuela —mezcla de géneros populares y cortesanos— ha dejado monumentos insuperables. El romance gallego recorrió un ciclo literario completo, de tan alto valor estético que llegó a ser la lengua lírica por excelencia en la Corte de Castilla. En gallego escribió Alfonso X, Alfonso XI, y otros ingenios castellanos, e incluso algún poeta árabe fue tributario del idioma gallego. Y al apagarse con el siglo XV la lengua escrita de Galicia sólo hay un hombre en Castilla que recuerde su esplendor: el Marqués de Santillana, de quien es esta frase: "...no há mucho tempo cualesquier decidores o trovadores destas partes, agora fuesen castelanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa".

¿Qué sucedió para que el idioma gallego —siempre vivo— dejara de escribirse? Sucedió que los Reyes Católicos ordenaron la "doma y castración de Galicia" (estas son palabras del cronista

Zurita) para castigar la rebeldía de los Señores gallegos, partidarios de la **Beltraneja**. Sucedió que los documentos públicos sólo se redactaban en castellano, obedeciendo —aunque tarde— a ordenanzas reales que de hecho abolían el uso oficial de la lengua gallega. Sucedió que la Iglesia en Galicia —antes libre del yugo centralista y casi separada de Roma— quedó sometida al patronato de los Reyes de Castilla. Y así la Iglesia —rectora y fiscalizadora de todas las manifestaciones del espíritu— se convirtió en agente del imperialismo central y por consecuencia es persecutora de la individualidad gallega.

Si tenemos en cuenta que el “quiero y mando” tenía por fin primordial el logro de la unidad religiosa, fácil es comprender la violencia asimilista que se ejerció sobre Galicia. Allí —como en todos los países celtas— el cristianismo se había injertado en las creencias primitivas. Su Iglesia vivió durante más de cien años bajo la advocación del gran heresiarca Prisciliano, decapitado en Tréveris por sentencia del tirano Máximo. Las formas del culto Priscilianista se descubren todavía en el tratado *De correctione rusticorum* escrito por San Martín Dumense a fines del siglo vi para condenar el paganismo gallego. Con la invención del cuerpo del Apóstol —¿Santiago o Prisciliano?— la Iglesia gallega intenta rivalizar con Roma y después del esplendor a que la elevó Gelmírez va cayendo poco a poco hasta degenerar en los monasterios y conventos que fundaban y sostenían los señores feudales. Así se explica que los Reyes de Castilla sometieran a su autoridad y obediencia la Iglesia gallega y designaran, para regirla, a clérigos castellanos, con el fin de corregir los particularismos del culto católico en Galicia y salvar al pueblo celta de su inclinación a la heterodoxia. El caso fue que los misioneros del misticismo castellano desecharon el gallego y no consintieron que el pueblo se dirigiese a Dios en su propia lengua, convirtiendo la Iglesia en agente activo de la desgaleguización.

¿Qué ventajas logró la política centralizadora, en orden a la cultura hispánica, imponiendo el castellano a los pueblos que hablaban otro idioma? Logró que durante tres siglos consecutivos no se produjeran en Galicia —como en Cataluña— ninguna obra literaria. Galicia —como Cataluña— quedó muda; pero tampoco habló la lengua de Castilla. Con la imposición de la lengua castellana no se pudo sustituir una cultura por otra y el fracaso de la violencia uniformadora representa una merma considerable en la vida espiritual de España. Galicia —que hablara y cantara mejor que nadie— se calló de tal modo que todos llegaron a creer que era muda de nacimiento. Así Lope de Vega no ha tenido

reparos en decir: "Galicia nunca fértil en poetas, pero sí en grandes capitanes".

Todos sabemos que la lengua de Castilla floreció en el siglo XVI y que fue desde entonces el idioma literario por excelencia; pero para esta magnífica eclosión del genio castellano no era necesario el silencio de las otras dos lenguas romances. El genio de Castilla ha creado obras inmortales; pero la inhibición o impotencia del genio gallego y catalán no acrecienta los méritos de la región dominante. ¿Acaso ha perjudicado a Castilla el libre desarrollo de la lengua portuguesa? ¿Portuguesa? Porque Portugal siguió hablando y escribiendo en su lengua y durante el silencio de Galicia y Cataluña dio ingenios como Sá de Miranda, Ferreira, Camões. Entendemos, pues, que la violencia asimilista del idioma de Estado fue un crimen de lesa cultura.

Un pueblo sometido a la lucha de dos idiomas termina por no saber expresar lo que siente. Cuando a un pueblo que canta y habla en una lengua creada por su propio genio se le impone la obligación de adoptar un idioma extraño a su personalidad afectiva, se produce un derrumbamiento del lenguaje, que comienza por la inhibición y termina por la impotencia. Estos trastornos que causa el bilingüismo comenzaron a ser estudiados científicamente y ya son objeto de consideración de Conferencias y Congresos internacionales. Así podemos afirmar hoy que la lucha o convivencia de dos idiomas hermanos puede ser, como el orden biológico, factor de una más grande perturbación. Queda, pues, explicado, a mi juicio, el misterioso silencio que Galicia y Cataluña guardaron durante tres siglos.

Conviene decir que el verdadero pueblo de Galicia —el que vivía trabajando apegado a la tierra— no sufrió los trastornos bilingües, porque no dejó de hablar su lengua y con ella siguió expresando las tristezas y alegrías de su mundo espiritual. Las víctimas del bilingüismo, los que callaron y enmudecieron para el arte, han sido las capas altas de la sociedad, porque no estimaban las palabras vivas de su hablar y admiraban las palabras muertas de su escribir. El silencio literario de Galicia —como el de Cataluña— no es el resultado de una resistencia pasiva sino un efecto natural del bilingüismo, por hablar en una lengua que no se escribía y escribir en una lengua que no se hablaba.

Cuando la lengua impuesta mata la lengua sometida, es decir, cuando la violencia llega hasta el asesinato, puede un pueblo recobrar sus facultades de expresión artística. Sirva como ejemplo la victoria del latín sobre la lengua probablemente céltica, que antes se hablaba en Galicia. Pero la lengua castellana

no tenía fuerza bastante para matar el gallego, que acababa de ser —por su virtud lírica— el idioma preferido en la misma Corte que decretó su silencio. Y lo único que se logró fue reducir el gallego a la condición de “lengua rústica” (así la llaman los que creen que con eso la denigran). El caso es que después de tantos siglos de violencia el gallego aún existe y conserva íntegramente su aptitud cultural, y el castellano no ha llegado a ser el idioma único de España.

Durante los tres siglos de mudez literaria no se habló en Galicia más que una lengua: el gallego. Pero se logró que el gallego dejara de escribirse. Después surgieron nuevos agentes asimilistas al ser desarrollada la instrucción pública. La guerra al gallego se agravó en el siglo XIX por la inflación burocrática del régimen de provincias y por ciertas supersticiones del progreso. El idioma oficial de la Administración, de la Iglesia, del Ejército, de la Enseñanza, de la Justicia y de toda la situación pública, logra infiltrarse en las capas burguesas de la ciudad. El idioma castellano logra en el siglo XIX un primer triunfo al generalizarse en el lenguaje corriente de los elementos mejor acomodados; pero no conquista los núcleos de trabajadores urbanos ni logra extenderse a la población aldeana. Y he ahí el acontecimiento que, a mi juicio, provocó la resurrección literaria de Galicia.

Cuando surge una minoría de habla castellana en Galicia; es decir, cuando algunos gallegos hablan de corrido en la lengua que aprendían a escribir, se rompe el silencio literario. Y se rompe en los dos idiomas.

Ya en el siglo XVIII nuestros grandes eruditos se adelantan a la sorpresa que el siglo XIX nos tenía reservada. El P. Feijoo —aldeano de origen, que mamara la lengua gallega —apenas presiente el renacimiento literario de su país natal; pero en una ocasión defendió la categoría idiomática del gallego. El P. Sarmiento —hidalgo pontevedrés de habla castellana— trata de reivindicar la dignidad lingüística de su país y replica a los que negaban al gallego cualidades de lengua de cultura: “Yo me comprometo a traducir al gallego todo cuanto se ha escrito en griego, latín y castellano”. Tenía que ser un gallego de ciudad y de habla castellana quien se sintiese dolido y avergonzado por no poseer, en verdad, una lengua que pudiera llamar suya, pues, al menos, los aldeanos hablan siempre gallego con la misma sencillez con que cantan los pájaros y aunque no lo escriban pueden saciar sus ansias de creación.

El milagro se produjo al calor del romanticismo. Un día regresó a Galicia un joven que venía de Francia e Inglaterra. Era un poeta de su tiempo, romántico y liberal. Quizá se llamase Ni-

comedes Pastor Díaz. Y de pronto descubre en la lengua de los labriegos y marineros un instrumento insuperable de expresión literaria. Aquel día resucitó Galicia. Después nace Añón, Rosalía, Curros y Pondal.

El resurgimiento simultáneo de las Letras Gallegas y Catalanas fue un suceso venturoso en la vida espiritual de la península y aunque las literaturas locales culminaron en la poesía lírica —fenómeno natural de los renacimientos— su acción despertó la conciencia de todos los grupos hispánicos y desde entonces se inicia en España un regreso a las entrañas profundas de la tierra, en las que el pueblo sacia sus ansias de creación artística.

En el renacimiento gallego surgen dos figuras contrapuestas: Rosalía de Castro, alma prístina de pueblo, creadora de temas líricos con sustancia de raza, flor, mariposa y arco iris sobre los agros; la Condesa de Pardo Bazán, ventana de biblioteca sobre el paisaje gallego, intérprete de voces exteriores, jardín de mirtos recortados.

El renacimiento literario gallego planteó una lucha civil de lenguas hermanas. De un lado Rosalía de Castro; del otro Emilia Pardo Bazán. Y en el fragor de la controversia surge un gallego extraordinario —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.

“Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia han dejado una huella en mi rostro carnal y espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte. En ese día de la tierra... sobre la inmovilidad de la muerte, recobrará su imperio el gesto único, el que acaso no ha visto nadie y que, sin embargo, era el mío...”

#### *La lámpara maravillosa*

Creo que me sobraría emoción y me faltaría serenidad para evocar la figura viva de Don Ramón del Valle-Inclán, del hombre que todos los españoles echamos de menos en la hora más dramática y tal vez verdadera de España. La silueta de nuestro República perdió su torre más alta: la ilustre torre de marfil en que habitaba Don Ramón. Y nadie ha podido consolarse.

Yo sé que Don Ramón ha muerto. He visto su cadáver. Lo he llevado a enterrar. Lo he llevado a hombros, en una tarde lluviosa de invierno. ¡Jamás el cielo de Compostela lloró tanto! Y lo he visto descender a las entrañas de nuestra madre. Y aún conservo los golpes de la tierra mojada sobre su ataúd. Estoy

seguro de que ha desaparecido de nuestro mundo y cuanto más tiempo pasa menos concibo que lo hubiéramos abandonado y que permitiéramos ese enterramiento, porque su efigie última era el mejor milagro de su genio. Sobre la blancura de los lienzos su cara tenía una extraña luminosidad, imposible para toda interpretación plástica. Se había convertido en sustancia impalpable. Parecía un santo.

Se dice que Don Ramón del Valle-Inclán valía más que su obra, que es el elogio más grande que se puede hacer a un hombre. Yo quisiera recordarlo vivo; pero sólo puedo recordarlo muerto. Quisiera ver a Don Ramón como veo a Don Miguel; pero Don Miguel de Unamuno —el otro hombre— desapareció en la España sumergida y espero verlo algún día, como los portugueses esperan ver a Don Sebastián; pero a Don Ramón no lo veré jamás. Se murió en Galicia, cinco meses antes de la guerra, para que no lo fusilasen... Desapareció a tiempo y lo enterramos en un cementerio nuevo y vacío, que ahora está pleno de difuntos.

No puedo evocar la figura viva de Don Ramón; pero quizá pueda decir cómo era la tierra que le dio el ser, la sangre que le dió el genio y los paisajes que formaron las mejores imágenes de su pensamiento.

“De pronto, al rasgarse el sésamo de los recuerdos infantiles, apareció aquel campillo verde con los pájaros revolando en torno de la iglesia, y las flores inocentes de la manzanilla. Me conmovió un gran sollozo, un eco a través de toda mi vida, mi eco que se aleja, que se pierde, que no vuelve más...”

#### *La lámpara maravillosa*

La tierra de Valle-Inclán es Galicia, y Galicia es la fuente de la *saudade* (palabra intraducible cuyo significado conocen los gallegos, sin que jamás fueran capaces de definirlo). La *saudade* no es la *morriña* (ansia dolorosa de regresar a la patria, al hogar, a la juventud y a la cosa o criatura lejana) pues es un sentimiento —mezcla de recuerdo y deseo— que puede identificarse con la “nostalgia”, el *mal du pays* o el *homesick*. La *morriña* es un sentimiento animal de tan natural (recordemos la *querencia* de los caballos de la Pampa); pero los celtas lo idealizan por su tendencia saudosa. No; el vocablo *morriña* no tiene *além* (palabra galaico-portuguesa que significa “más allá”) y la palabra *saudade* tiene *além* y jamás conduce a la desesperanza, porque con el sentimiento que la envuelve se crean países de hadas y paraísos celestes. La *saudade* es una energía de la tierra que pasa a los hombres a través de los elementos misteriosos e interrogantes de

la naturaleza. Cuando los celtas se dejan conducir por la *saudade* ven que las aguas de los ríos hacen dulce el agua del mar; que la muerte llenándose de vidas se hacen Vida; que la Nada llenándose de fantasías se hace Todo. Tanto que si no existiese el alma los celtas serían capaces de crearla para sus muertos. Los celtas no soportan la desesperanza y prefieren llenar los huecos con dolor a dejarlos vacíos.

Todos los pueblos *saudosos* crearon leyendas de esperanza. Unos esperan por un héroe que desapareció en la polvareda de una batalla legendaria; otros esperan el resurgimiento de ciudades fabulosas que duermen intactas en el fondo de las aguas; otros de más potente imaginación, esperan que un nuevo cataclismo devuelva al mundo la Atlántida hundida. Y estas leyendas, creadas por la *saudade*, tienen más peso que los hechos históricos en el "alma nacional" de los pueblos celtas. No son, no, supersticiones banales, porque las ideó el afán de hacer el mundo más complejo, más maravilloso, más habitable.

Los poetas celtas suelen explicar algunos aspectos parciales de la *saudade* cuando hablan de lo que desean. Así la *saudade* es el amor esperanzado a lo lejano en la lejanía; es el anhelo de la noche que busca la mañana o la estrella que busca la alborada; la devoción a lo lejano desde el mundo de nuestras tristezas; la esperanza entristecida de tanto esperar; el deseo de salir del mundo real y llegar al mundo ensoñado; una sed insaciable de no se sabe qué anhelo de imposibles y la inmortalidad; un irse para volver y un volver para irse; una rebeldía contra el despotismo de los hechos. Total: sentimiento poético que culmina en la escuela galaico-portuguesa, desde Rosalía de Castro a Teixeira de Pascoaes, y en la de éstas, que los irlandeses denominan "crepúsculo celta". Pero todo esto es *saudade* con un complejo de *morriña*. Es preciso advertir que contra la tendencia *saudosa* se han producido reacciones magníficas, alejándose del país de las hadas; pero sin renunciar jamás a la rebeldía contra el despotismo de los hechos.

La reacción de los artistas modernos de Galicia contra el *saudosismo* tiene una explicación racional al ver cómo se fueron reduciendo los bordes de la llaga *saudosa* hasta quedar limitada en la franja oceánica de nuestra península —lo más débil de los países celtas. Pero nadie niega la existencia de la *saudade* que es un hecho y una realidad, y su poder domina incluso a los artistas que huyen del crepúsculo. Así Don Ramón del Valle-Inclán es *saudoso*, pero jamás *morriñoso*, en más de la mitad de sus obras. Citaremos *Flor de Santidad*, *Romance de lobos*, *Sonata de Otoño*.

Para Roberto Nóvoa Santos —filósofo *saudoso*— hay un

anhelo, una aspiración que se intensifica en la *saudade* y culmina en el instinto de la muerte, que significa la forma suprema de reversión a la tierra. La *saudade* del porvenir no es otra cosa que la misma intención creadora de la muerte, que al insinuarse vagamente en el alma nos invita a devolver a la tierra todo cuanto de ella hemos recibido.

Si es así, Don Ramón estaba dominado por la *saudade* gallega o por lo menos sintió el anhelo supremo de reversión a los orígenes. Días antes de morir se me dijo con voz segura: "Vine a entregarle el cuerpo a la tierra que me lo dio; pero estoy viendo que esto es más difícil de lo que parece". ¡Como si tuviera prisa de pagar una deuda sagrada!

Don Ramón del Valle-Inclán pertenecía a Galicia y por más que hizo para librarse de toda esclavitud no ha podido hurtarle el tributo de su cuerpo, que hoy es tierra gallega.

"¡Esclavo de los instintos fui violento, torvo y heridor, llené mi alma de rencores, la arrastré desnuda por caminos de cardos, pasé en una ráfaga con los malos espíritus, y cuando ya no me queda sino una breve tarde, advierto cómo fueron carnales las ansias que me consumieron!"

#### *La lámpara maravillosa*

Don Ramón del Valle-Inclán era un hidalgo. Un hidalgo gallego. O más concretamente: un hidalgo de la Ria de Arosa. Y los hidalgos arosanos son la flor de la locura gallega. Es una casta de hombres que pone siempre por encima de las riquezas materiales la imponderable riqueza del espíritu. Por esto viven en *pazos* hipotecados y se conforman con ser dueños de un solo ciprés, alto y agudo como su carácter.

Fue un hidalgo arosano aquel Sotomayor dos veces ilustre: Don Payo Gómez Charino, almirante del mar y poeta del mar y del amor. Quizá el mejor navegante de su tiempo y el mejor poeta del ciclo trovadoresco gallego.

Fue hidalgo arosano aquel Mariño de Lobeira, que apresó una sirena dormida en la isla de Sálvora y se casó con ella para crear un linaje de navegantes capaces de vencer el "mar tenebroso". Y dicen que la sirena era insensible y muda, y que un día el Mariño de Lobeira le arrojó un hijo al mar, y al ver que la sirena permanecía impassible cogió otro hijo y quiso arrojarlo al fuego. Y que entonces la sirena habló, lloró y sintió amor.

Fue hidalgo arosano aquel Montenegro hermoso, que tenía un poder mágico en la mirada. Y dicen que cuando el Montenegro salía del *pazo* su madre mandaba tocar las campanas para que se guardasen las doncellas.

Fue hidalgo arosano aquel Gago que vendió su alma al diablo para ganarle un pleito al Cabildo de Santiago, y que al morirse lo enterraron vestido de Franciscano, con una espuela de oro en señal de que fue caballero. Y dicen que ahora está sufriendo el infierno frío de los caminos y que por las noches suele presentarse a los aldeanos para suplicarles que le rajen el sayo, porque no puede presentarse en el infierno vestido de fraile.

Fue hidalgo arosano aquel Torrado pendenciero que un día se peleó con un hermano suyo y lo dejó en cueros, y para mayor vergüenza de su linaje fue a venderle los calzones al mercado de Villagracia. Y dicen que terminó sus días como un santo. Dicen que tapaba los agujeros del piso con los pergaminos de familia y que vendió su *pazo* a real el carro de piedra, para entregarse a la miseria y morir entre leprosos.

Los hidalgos arosanos eran así. Buenos hasta sentar en su mesa a los caminantes extranjeros y malos hasta poner en la puerta del *pazo* una fuente de agua cristalina con esta inscripción: "Caminante: bebe y vete". Así eran los hidalgos arosanos —todos ellos fuera de razón—. Así eran los Sotomayores, los Mariños, los Montenegros, los Gagos y los Torrados. Y con la sangre de estos hidalgos se formó el carácter de aquel hombre extraordinario que en vida se llamó Don Ramón del Valle-Inclán.

"Con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle..."

#### *La lámpara maravillosa*

Don Ramón era gallego, como yo. Era de la Ría de Arosa, como yo. Pero no sabíamos si había nacido en Vilanova o en el Caramiñal —dos pueblos situados en orillas opuestas—. Y entonces yo recurrí a un ardid para averiguarlo, antes de que fuera descubierta su partida de bautismo. Dibujé un mástil con una bandera flotando hacia la derecha y le pregunté a Valle-Inclán: "¿Qué sensación le da a usted este dibujo? ¿Qué viento cree usted que mueve esta bandera?". Y Don Ramón me contestó sin vacilar: "El viento sur". Y desde entonces quedó averiguado que Don Ramón era de Vilanova, porque si fuese del Caramiñal me hubiese dicho: "El viento norte".

Don Ramón, pues, es gallego, como yo; arosano, como yo; y, además, había nacido en la misma orilla en que yo nací, mi-

rando el Barbanza. Puedo, pues, hablar del ambiente que rodeó la vida infantil de Valle-Inclán y de los paisajes que han influido en su genio artístico.

Paisaje de una tarde de verano:

Entre los sauces brilla una hoz de agua. El sol quema los agros sedientos. Arden las cumbres del Barbanza y por la ría navega un patache.

Todo está dispuesto como para ser pintado; pero en el paisaje hay más.

Huele a regazo de madre. Cantan los grillos. Un aprendiz de músico toca el bombardino. Y los esclavos de la tierra piden agua a los santos del cielo.

Paisaje de un anochecer:

La tierra se acomoda para dormir. En el cielo, todavía luminoso, se recorta la silueta oscura del Barbanza y en la plata bruñida de la ría se refleja un lucero.

Todo está dispuesto como para ser pintado; pero en el paisaje hay más.

Huele a humo de leña verde. En una fuente próxima se llena un cántaro. En aquel molino escondido dos enamorados se dan el primer beso. Y en aquel pazo del castaño seco ladran los perros.

Paisaje de una noche de luna:

En el cruce de dos caminos se yergue una cruz de piedra. Se adivina el Barbanza y la ría. La luna quedó colgada en la rama de un pino.

Todo está dispuesto como para ser pintado; pero en el paisaje hay más.

Estamos en una encrucijada —lugar en donde se celebran pactos con el demonio—. En una casa próxima hay un niño enfermo y su madre le canta un *ron-ron*. Y por aquel camino pasa un estudiante de cura pensando en la moza del pañuelo rojo que le robó la vocación.

Paisaje de una mañana de fiesta:

Ayer ha llovido y hoy luce el sol. El Barbanza es azul. La ría es un espejo. Los campos amarillean de flores. Y de todas las ventanas cuelgan colchas preciosas. Todo está dispuesto como para ser pintado; pero en el paisaje hay más.

Huele a hinojo y a manzanas del paraíso. Suenan músicas y gaitas. Estallan los cohetes. Las campanas repican una alegre *muñeira*. Y por todos los caminos la gente viene hacia el atrio de la iglesia.

Paisaje de un mediodía de lluvia:

Los hilos de agua ocultan las lejanías. El humo se arrastra por los tejados brillantes. Y debajo de un gran alcornoque se abriga un mendigo. Todo está dispuesto como para ser pintado; pero en el paisaje hay más.

Ayer naufragó una lancha y hay un ahogado en el pueblo. Tocan a muerto y el sonido es tan sordo como si golpearan en las campanas con la misma cabeza del difunto. Y no sabemos en qué casa hay más dolor porque todas están horriblemente tristes.

Paisaje de una tarde de invierno:

En el viejo pinar hay sombras de humedad y de misterio. Por entre los troncos de los pinos se perciben las lejanías. El Barbanza es de bronce. La ría es de plomo. Y el portalón almenado luce sus líquenes preciosos: piel de plata y de oro.

Todo está dispuesto como para ser pintado; pero en el paisaje hay más.

Huele a sal del Atlántico. Se sienten los bramidos del mar de Corrubedo. Y en el viejo pinar chillan los cuervos como demonios encerrados en una catedral.

“El tiempo era un vasto mar que me tragaba, y de su seno angustioso y tenebroso mi alma salía cubierta de recuerdos como si hubiese vivido mil años. Yo me comparaba con aquel caballero de una vieja leyenda santiaguista, que, habiendo naufragado, salió de los abismos del mar con el sayo cubierto de conchas”.

#### *La lámpara maravillosa*

No podría describir todos los paisajes que nutren el alma infantil de un gallego arosano, porque allí cada estación, cada día, cada hora, tiene su belleza propia, que jamás se repite; pero puedo asegurar que en ninguna otra parte de Galicia la belleza de los paisajes se adueña tanto de los espíritus. El Barbanza —cabeza del espinazo hispánico— cierra el mundo arosano y a sus cumbres subía Valle-Inclán para sumergirse en el ambiente de los *dólmenes* y percibir desde allí la inmensidad del océano, donde muere el sol y comienzan los misterios de superación heroica. En los arenales de la Ría de Arosa se inician las leyendas jacobeanas y Don Ramón salió de allí cubierto de conchas *vieiras* como testimonio de su devoción a la tierra gallega.

Sí; Valle-Inclán le debía todo a Galicia y fue un esclavo del ambiente que rodeó su vida infantil. El mundo arosano, con sus bellezas, sus tradiciones, sus misterios, su lluvia, su aire, su sol y su noche estrellada, le dio a Don Ramón las mejores imágenes de su pensamiento.

Guiado por mi deseo de hablaros de Valle-Inclán escribí estas cuartillas dejándome llevar de mis inclinaciones sentimentales, lejos del afán de crítica literaria, y al final resultó que se me fue la mano y hablé más de Galicia que de Don Ramón. Y como el resultado no responde al propósito preconcebido sospecho que tengo razón en lo que discurri con espontaneidad, y por eso lo he sometido a vuestro juicio.

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, en ambientes lejanos o diferentes, fue tan leal al espíritu de su país. Ni el P. Feijoo —aldeano de nacimiento y galleguísimo por la predisposición liberal y enciclopédica de su curiosidad— dejó tan al descubierto el cuño de origen. Ni Pastor Díaz —iniciador del romanticismo, que vio en la lengua popular de Galicia un instrumento insuperable de expresión literaria y quiso ser como Chateaubriand un acuciador del alma perdida— mostró con tanta claridad el temblor de su origen. Ni la Condesa de Pardo Bazán —que recorrió el caudal artístico de toda Europa y encontró en la vida gallega los mejores estímulos literarios— fue tan digna de pertenecer a nuestra estirpe. Pero Don Ramón del Valle-Inclán era entrañablemente gallego, hasta cuando se mostraba separado de nuestras preocupaciones o reaccionaba contra las figuras representativas de nuestra política o nuestra cultura. Era pagano por imperativo de la tierra nativa, que guarda en su seno los legados múltiples de nuestra tradición celta, y era cristiano por imperativo genético de su ascendencia aristocrática, tal vez semita. Don Ramón era la perfecta síntesis de dos ramas étnicas entrenzadas, con estigmas de diferente naturaleza, entre el Sol y la Cruz, entre Venus y María. Aunque quisiera no podría dejar de ser gallego. Su carne era tierra gallega, sus huesos eran piedra gallega, sus venas eran ríos gallegos. Y su espíritu indefinible era el propio espíritu indefinible de Galicia.

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, de tomar los giros y expresiones de nuestros trotamundos, de nuestros catadores de vidas ajenas, de nuestros avinagrados bachilleres, de nuestros hidalgos en ruinas, de nuestros borrachos de vino nuevo y de libros añejos, de nuestros mendigos de romería, de nuestras beatas piojotas, de nuestros goliardescos abades, de nuestros carabineros y contrabandistas, de nuestros viejos soldados y marineros, de nuestros pesca-

dore y navegantes; en fin, de todo cuanto conserva color y sabor de vida gallega.

Es cierto que Don Ramón no quiso encadenarse en el punto de su nacimiento, "donde la tierra se acaba y el mar comienza" y que su espíritu de Amadis de Gaula, en la ruta de Don Quijote, perforó las capas más grotescas y dramáticas de la vida española; pero fue insobornable en su modo de ser, de ver y de comprender. Llegó a la Suprema Belleza sin arrojar las "conchas de peregrino" con que se había adornado al salir de su tierra. Jamás se cegó la fuente de sus primeros recuerdos y en su vida no han dejado de cantar las alondras del amanecer gallego. ¡Maravillosa fidelidad a sí mismo! En las aventuras imaginarias de Don Ramón o en la ciencia de sus palabras siempre veréis imágenes de su mundo primero, y en los paisajes naturales o humanos que se descubren en su prosa no falta nunca el remanso *saudoso*. Don Ramón fue el mejor artista que parió Galicia.

Todos somos hijos de la tierra (cada uno lo es de la suya) y Don Ramón del Valle-Inclán lo dice en su *Lámpara maravillosa*:

Yo estaba en la era llena de sol, y el viejo cachicán me trajo un puñado de trigo, que con grandes encomios del agosto, trasegó en la palma de mi mano, vertiéndolo en ramales por entre los dedos. Me llegó un tumulto de sangre y sentí en su latido la hermandad de mi carne con la tierra.

Dicen que Galicia perdió un brazo derecho —el brazo fuerte por la historia— y que se lo cortó la frontera portuguesa. Eso es verdad.

Galicia, pues, es un pueblo manco y glorioso; glorioso y manco como Don Ramón del Valle-Inclán, el hijo emigrante que más se le parecía.

ALFONSO CASTELAO



3<sup>ra.</sup> Parte

LAS COORDENADAS ESTÉTICAS  
E IDEOLÓGICAS



## EL MODERNISMO ENTRE AMÉRICA Y ESPAÑA

En el estudio de un escritor como Ramón del Valle-Inclán surgen de continuo los términos "modernismo" y "noventa y ocho". La confusión de tales designaciones suele provocar ambigüedad, cuando no perturbación, en los juicios derivados del análisis, ya que los comentaristas acostumbran utilizar esos rubros sin deslindes previos.

La determinación del contenido del modernismo literario puede precisarse con bastante certeza en el ámbito de la lengua española. A esta tarea se dirigen los siguientes apuntes de interpretación: una vez aclarado el significado del modernismo, resultará más fácil la situación del noventa y ocho literario, resultado exclusivamente peninsular de la literatura del siglo xx.

En 1934 y en Madrid se publicó la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de Federico de Onís, con la aclaración cronológica 1882-1932, que centraliza el contenido de la selección en la presencia de los modernistas. El rótulo de clasificación se justifica dentro del concepto amplio que asienta el colector (1):

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX 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 continúa hoy. Esta ha sido la gran influencia extranjera, de la que Francia fue para muchos impulso y vehículo, pero cuyo resultado fue tanto en América como en España el descubrimiento de la propia originalidad, de tal modo, que el extranjerismo característico de la época se convirtió en conciencia profunda de la casta y la tradición propias, que vinieron a ser temas dominantes del modernismo.

Esta consideración histórica supera la actitud generalizada de considerar al modernismo como exclusiva modalidad literaria,

(1) Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Revista de Filología Española, 1934.

Las citas han sido tomadas de las páginas XV, XIII-XIV y XVII.

casi siempre vista sobre una retórica, la que difundió Darío a través de dos de sus libros, *Azul. . .* (1888) y *Prosas profanas* (1896), que terminaron por juzgarse a través de imitadores consecuentes. El criterio de Onís abre una relación con el desarrollo secular de la cultura hispánica, cuyas conclusiones descuida puntualizar el crítico: el modernismo culmina una posición hispánica que se había propuesto ya a través de la mejor producción crítica del siglo XVIII, como búsqueda de una integración con el ritmo general europeo, rota en el siglo XVII por complejos motivos políticos, económicos, sociales y culturales. Muy alerta en espíritus como Feijoo, Luzán, Jovellanos y Cadalso, esa integración con Europa se fue debilitando hasta claudicar en muchos escritores del siglo XIX, para concluir en el simple y directo aprovechamiento de estímulos literarios. A pesar de la reducción del impulso europeizante hispánico, la relación, que iba a lo más hondo y revolucionario del pensamiento moderno, se prolongó en los mejores espíritus americanos de la centuria, determinando el adelantamiento de las dos promociones centrales del romanticismo hispanoamericano.

Si se repasa el ritmo de las relaciones entre España y el resto de Europa, desde el siglo XVIII, resulta fácil comprender que la liquidación del siglo XIX, conocida con el nombre estrecho y equivoco de modernismo, se originara en América, y que el impulso primero llegara a España a través de representantes del Nuevo Mundo, verdaderos adelantados de la renovación que habría de modificarse por obra de las grandes individualidades creadoras, con diferencias notables. Si el modernismo representó —según la apreciación de Onís— la independencia intelectual de esta América, cabría agregar que esa madurez permitió el diálogo de igual a igual con España y una mejor comprensión por ambas partes.

Los americanos del siglo XIX fueron jueces tan severos de la España contemporánea como los mismos peninsulares del más alerta siglo XVIII; el reconocimiento de la pobreza cultural de la España moderna hizo que se volvieran los ojos hacia la nación que centralizaba el adelantamiento más generoso: Francia. En el caso argentino, ya en 1828 Juan de la Cruz Varela señaló esta realidad, a la vez que recordaba a los porteños la urgencia de conocer y estudiar el idioma español. La advertencia de Varela, como su reconocimiento de los libros galos, se repite en muchos románticos, desde 1837 hasta 1880, y crea el clima adecuado para la aparición del modernismo, balance y cierre del siglo (2).

(2) El galicismo de la literatura hispanoamericana del siglo XIX tenía sus antecedentes inmediatos en los ensayistas españoles del siglo XVIII; galicismo mental y, en muchos, idiomático, que respondió a la necesidad de incorporación al ritmo del pensamiento europeo, centralizado ya en el XVIII por Francia.

La crisis universal de las letras tomó esa salida en América, adelantándose de manera decidida a lo que será la solución española del mismo problema; sobre estas diferencias cronológicas se impuso una comunidad hispanoamericana realmente auténtica y fructífera, la que obtiene sus mejores resultados en el período que reseña la antología de Onís. La "conciencia profunda de la casta y tradición propias" fue el resultado de una corriente espiritual que nutrió su origen con las influencias extranjeras, muy en especial de Francia, síntesis de la cultura occidental y de lo que ésta supo aprender en Oriente.

Ajustándose a los resultados literarios, reconoce Onís:

El límite entre el modernismo y la literatura anterior, o sea la literatura realista y naturalista de la segunda mitad del siglo XIX, es bastante claro y fácil de determinar, porque el modernismo nació como una negación de la literatura precedente y una reacción contra ella. Este carácter negativo fue el que al principio prestó unidad a los ojos de los demás y a los suyos propios a los escritores jóvenes que en los últimos años del siglo XIX llegaron a Madrid desde los cuatro puntos cardinales de la Península y, más lejos aún, de la América española, en todo lo demás separados, distintos y contradictorios. Pero aunque difiriesen en todo menos en la iconoclasia y la revisión de valores —palabras de su vocabulario—, había en el fondo de sus divergencias la coincidencia en afirmar su propia individualidad. El subjetivismo extremo, el ansia de libertad ilimitada y el propósito de innovación y singularidad —que son las consecuencias del individualismo propio de este momento— no podían llevar a resultados uniformes y duraderos. Por eso es equivocada y parcial toda interpretación de la literatura de esta época que trate de identificarla con cualquiera de los modos literarios que en ella prevalecieron.

Como atenuando el juicio de Onís muchas veces se han invocado escritores de la segunda mitad del siglo español —Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro, Juan Valera— que habrían adelantado las intenciones renovadoras <sup>(3)</sup>. Estos nombres son ejemplos aislados dentro de las condiciones generales, y por lo mismo adquirieron la exacta dimensión de su novedad con la aparición de los modernistas, entre los cuales Bécquer contaría como maestro admirable e imitado. La calidad de otros escritores españoles de la época, especialmente en la novela —Benito Pérez Galdós. "Clarín", José María de Pereda, la Pardo Bazán— no respondían a las intenciones estilísticas que marcarán al siglo nuevo.

La insatisfacción de Darío frente a los literatos que conoció en la España de su primera visita repite el mismo balance de

(3) Véase: Enrique Anderson Imbert: "Amado Alonso y el modernismo" (en: *Los domingos del profesor. Ensayos*. México, Editorial Cultura, 1965, págs. 121-125).

rechazo que habían señalado los americanos a todo lo largo del siglo XIX, y se adelanta al que repetirán hasta el exceso los españoles del noventa y ocho: que los motivos sean distintos en unos y otros, no quita la conciencia de esa necesidad de alejarse de lo que era mayoritario en el momento de su iniciación como escritores. La iconoclasia y la revisión de valores se repite en América y España; esta insistencia en los mismos tópicos unifica a los escritores jóvenes con una semejanza entrañada, que habría de atenuarse en la madurez, en esa etapa en que se adelanta el individualismo de los creadores mayores. Como ocurre en todo movimiento literario, la justificación de cada uno de quienes le prestaron su adhesión se cumplió dentro de los elementos que desata el momento inicial, aunque marcado ya por intenciones muy personales.

Atento a ese desarrollo comenta Onís:

El triunfo del modernismo (1896-1905) trajo la producción de grandes poetas individuales, que tienen poco de común entre sí, fuera de este carácter subjetivo, que ya hemos definido como propio del modernismo, y la presencia en muchos de ellos de influencias francesas y rubendarianas, que vinieron a ser como el molde general de la época, pero que significan poco ante su radical y fuerte originalidad. El modernismo propiamente dicho fue —como todo movimiento revolucionario— breve en su desarrollo, pero enormemente fecundo. Júzguesele como se quiera —y muy pronto, desde que empezó la reacción contra él hacia 1905, se empezaron a acumular en contra suya todo género de cargos y críticas— es innegable que, como un nuevo romanticismo —que en gran medida es lo que fue—, tuvo fuerza para cambiar en tan pocos años el contenido, la forma y la dirección de nuestra literatura.

Onís pone el énfasis en los grandes poetas individuales que caracterizaron el triunfo del movimiento; preocupado por asentar la validez de su tesis insiste en que tales escritores “tienen poco de común entre sí”, fuera del carácter subjetivo. De esta manera explica el allegamiento modernista de creadores tan disímiles como José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Julio Herrera y Reissig, para señalar sólo unos pocos nombres significativos. El molde general de la época correspondía en muchos a las influencias francesas (y rubendarianas), pronto desechadas por la originalidad de los más perdurables.

Aferrado a la caracterización general, Onís no se ha detenido en el problema estilístico del modernismo, en la calidad expresiva que sostiene la cohesión del movimiento aún después de las manifestaciones más individualizadas. La comparación de los modernistas con los escritores más prestigiados en el momento

de su aparición, muestra —tanto en América como en España— esa coincidencia en una voluntad de estilo: actitud que los separa de manera nítida de los escritores que los precedieron inmediatamente. La fuerte personalidad de los nuevos creadores arraiga en la conciencia estética del trabajo literario, que parte de estímulos muy diversos, acordados por los intereses últimos de la tarea. El ideal estilístico de Martí fue distinto del que señaló Darío hasta *Prosas profanas*, y el de éste se diferencia del de Unamuno, como el de Antonio Machado se distingue del de Valle-Inclán, pero las diferencias pueden conciliarse en una condición de época, en una modalidad que aleja a todos de las intenciones de la época precedente. Los españoles no se parecen ni a Núñez de Arce, ni a Campoamor, ni a Pérez Galdós, ni a Pereda, ni a Echegaray, para ejemplificar con distintos géneros. En los nuevos, esa conciencia del estilo, tantas veces obsesiva, pudo parecer la exclusiva cualidad de sus páginas; quienes no la superaron quedaban prisioneros de la eficacia externa de la palabra, de su novedad y brillo; los otros supieron servirse de esa intención estilística poniéndola al servicio de los rumbos en hondura de sus preocupaciones (4).

Darío muestra el ejemplo claro de superación de las modalidades que pronto se hicieron repertorio retórico; el paso de *Prosas profanas* a *Cantos de vida y esperanza*, lo que va en su obra de 1896 a 1905, señala la evolución ideal del modernismo a través de su maestro primero. Martí había adelantado la conciencia de esta evolución; la señaló ya en 1893 con motivo de la muerte de Julián del Casal: la caracterización martiana deslinda con lucidez el momento inicial del modernismo a la vez que proyecta las intenciones de su evolución (5):

De la beldad vivía prendida su alma [de Julián del Casal]: del cristal tallado y de la levedad japonesa; del color del ajeno y de las rosas del jardín; de mujeres de perla con ornamentos de plata labrada...

De él se puede decir que, pagado del arte, por gustar del de Francia de tan cerca, le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orifices del verso parisiense entretuvieron estos últimos años el vacío ideal de su época transitoria.

A partir de esa etapa, Martí piensa en las condiciones más

(4) Las diferencias que presentan los escritores nuevos de la España del 900 se atenúan cuando se los compara con los predecesores inmediatos, tanto en verso como en prosa. No importa si los nuevos manifiestan su respeto a los consagrados del momento: ninguno quiere escribir como ellos. Las mismas relaciones aparecen en la literatura hispanoamericana ya en la penúltima década del siglo XIX.

(5) José Martí: *Obras completas*. Prólogo y síntesis biográfica por M. Isidro Méndez. La Habana, Editorial Lex, 1946, vol. 1, págs. 822 y 823.

amplias y valederas del avance afirmativamente creador de la juventud americana:

Y es que en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. Lo hinchado cansó, y la política hueca y rudimentaria, y aquella falsa lozanía de las letras que recuerda los perros aventados del loco de Cervantes. Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa.

La urgencia de esta evolución no fue un anhelo aislado entre los iniciadores modernistas; ese alejamiento del decadentismo se alcanzó en casi todos los poetas, por lo menos en algunas etapas de su expresión. La escasa difusión de sus textos y las limitaciones de los libros que alcanzaron a publicar dieron una imagen parcial y desfigurada de su estilo. El mismo Del Casal, en sus bocetos costumbristas, expresó su crítica satírica a La Habana gobernada por los peninsulares y la dijo con tonos valientes y en uno de sus poemas asentó el homenaje a los jóvenes sacrificados en una represión revolucionaria. Su replegamiento vital frente a las realidades diarias le había creado el refugio de los mundos literarios exóticos, pero su cerrazón frente a lo contemporáneo e inmediato no fue total, aunque la suya no alcanzara a ser la actitud de un luchador de la Cuba todavía colonial <sup>(6)</sup>.

El mejicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), primer teorizador de la nueva estética, tampoco fue un hombre cerrado a la vida cercana: en sus cuentos y cuadros de costumbres surge la atención cordial a los problemas de humildes y desvalidos, como también una vibración muy simpática frente a los elementos característicos de la ciudad y sus habitantes. Su artículo de 1876, "El arte y el materialismo", postula una poética que reniega de los valores ajenos a la estética, pero de tan exaltada concepción de idealismo juvenil no se contradice con la modalidad a que lo conducía la amplitud de su humanidad comprensiva.

Los puntos centrales de su poética pueden ordenarse sobre los siguientes principios <sup>(7)</sup>:

(6) Véase: Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958, págs. 242-268.

(7) Véase: Manuel Gutiérrez Nájera: *Obras. Crítica literaria*. Investigación y recopilación de E. K. Mapes; Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez; Introducción de pág. 20.

1º, El Arte no es imitación sino creación; 2º, El artista debe ser libre de escoger su tema y desarrollarlo a su gusto; 3º, El objeto del Arte es la belleza; 4º, La belleza no es una idea sino la imagen de una idea, y existe y se logra artísticamente en niveles simbólicos, distintos y superiores; 5º, El Arte representa el triunfo de lo ideal sobre lo material, de Ariel sobre Calibán; 6º, La propaganda nada tiene que hacer en el Arte; 7º, Lo utilitario de índole materialista es el enemigo implacable del Arte; 8º, Lo bello es útil por ser bello.

Como recepción de elementos que la poesía francesa impuso en sus creadores de la segunda mitad del siglo XIX, el criterio de Gutiérrez Nájera no se limita a las condiciones de una retórica verbal. Los anhelos de su estilo, adelantados en pasajes de los mismos poemas, vuelven a afirmarse en sus artículos teóricos como síntesis a la que hubieran podido adherirse muchos contemporáneos jóvenes del continente:

Somos [...] incurables enamorados de lo bello [...] Nos parece divinamente hermosa la naturaleza... El Arte es nuestro Príncipe y Señor, porque el arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la armonía del movimiento en el espacio [...]; galanteamos la frase, repujamos el estilo, quisiéramos, como diestros batihojas, convertir el metal sonoro de la lengua, en tréboles vibrantes y sutiles hojas lanceoladas.

José Asunción Silva (1865-1896), el aristocratizante colombiano, se ha señalado con insistencia como ejemplo de la ansiedad decadente que tuvo su ejemplario narrativo en relatos del fin del siglo europeo, especialmente de Huysmans y D'Annunzio, sin olvidar las paradojas estetizantes de Oscar Wilde. En los capítulos de la novela *De sobremesa* abundan las referencias a la condición discontentadiza y exquisita del creador, aplicada a todas las manifestaciones del arte. Lo conservado de la obra de Silva, en prosa y verso, sólo es parte mínima de lo que escribió en sus últimos años. Junto a las páginas líricas sorprende una de sus últimas composiciones, "Al pie de la estatua", homenaje a Simón Bolívar leído en 1895, el día de la fiesta nacional de Venezuela; la severa celebración cívica de estas estrofas señalan un cambio de rumbo, tal vez una superación de las limitaciones espirituales en que se habían movido hasta entonces sus aspiraciones de poeta escéptico, encerrado en sí mismo hasta la exasperación de sus dudas e inquietudes, que no habían encontrado respuesta en la religión ni la ciencia. El estremecimiento de Silva frente al misterio no lo condujo al artificio de ideales territorios del arte, y sí a la honrada confesión de sí mismo. Su sátira en verso de los

poetas seguidores del *Darío "azul"* muestra hasta dónde llegaba en él la intención crítica (8).

En cuanto a José Martí (1853-1895), las notas fundadoras de su estética lo alejan de esas estrecheces que por años se han cargado a cuenta de los hispanoamericanos; como reacción contra esa mezquina concepción del modernismo, se explica que el empeñoso Juan Marinello haya querido separar a Martí de los modernistas (9).

Unas pocas referencias, parciales aunque valederas en su poder de iluminación, sitúan con nitidez la intención de Martí a partir de ese momento continental que presentía en el homenaje a Del Casal. En primer término su concepción del estilo, asentada en 1888:

El que ajuste su pensamiento a su forma, como una hoja de espada a la vaina, ése tiene estilo.

En estrecha relación con el principio general, surge esta advertencia:

Escribir no es cosa de azar, que sale hecha de la comezón de la mano, sino arte que requiere a la vez martillo de herrero y buril de joyería.

Con directa referencia a la amplitud de lecturas que caracterizó su vocación, este nítido consejo de 1882: "Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas" (10). Su concepción del creador, especificada en artículos de homenaje, indica sin restricciones la intención en hondura de su poética; conviene releer las páginas dedicadas a "Cecilio Acosta" (1881), un pensador de nuestra América, y las semblanzas de dos ejemplares americanos del Norte, "Emerson" (1882) y "El poeta Walt Whitman" (1887). Como síntesis de su visión sobre la poesía francesa es muy clara su correspondencia de 1882 sobre los temas "Poetas nuevos y poetas viejos" y "Quincena de poetas".

Tampoco pueden ser tachados de estetizantes los precursores inmediatos del modernismo hispanoamericano; tanto el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), como el mejicano Salvador

(8) José Asunción Silva: *Prosas y versos*. Introducción, selecciones y notas de Carlos García-Prada, México, Editorial Cultura, 1942.

(9) Juan Marinello: *José Martí escritor americano. Martí y el modernismo*. México, Editorial Grijalbo, 1958.

(10) Véanse: Varios: *Antología Crítica de José Martí*. Recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González. México, Editorial Cultura, 1960; Iván A. Schulman; *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid, Editorial Gredos, 1960.

Díaz Mirón (1853-1928) y el peruano Manuel González Prada (1848-1918) son hombres plenamente alertas a la problemática social y política de sus países y su época <sup>(11)</sup>. El arcaísmo obsesivo de Montalvo, aprisionado tantas veces por el *Diccionario de Autoridades*, y la orfebrería poética de González Prada y de Díaz Mirón, confirmaron en ellos una fuerza de voluntad creadora que no les impidió, especialmente al peruano, el compenetrarse con la realidad que avasallaba a su patria y fundar un movimiento de política renovadora. La modernidad ideológica de Montalvo no es mucha; no así la de González Prada, imagen todavía valde-dera de la revolución para los peruanos más avanzados. El torturado Díaz Mirón, otro obseso de la forma perfecta, no se conformó con ese ideal como norma de existencia, sino que manifestó desde joven a condición de poeta apóstol, discípulo reverente de Víctor Hugo, atentísimo a los "ruidos de colmena" de la ciudad y a las "furias de oleaje" del pueblo.

Es cierto, sí, que los precursores y los iniciadores del modernismo no siempre alcanzaron la difusión continental de sus obras, como tampoco fueron conocidos en España; a este resultado se suma la muerte temprana de los iniciadores: Del Casal, Gutiérrez Nájera, Martí y Silva. Para la época de su residencia en Buenos Aires —1892-1896—, Rubén Darío (1867-1916) se fue quedando solo, convertido en el adelantado responsable de la renovación, y a sus libros porteños debe cargarse el tono que decidió entre los más jóvenes el arraigo de las formas novedosas. *Prosas profanas* y *Los raros* fueron los modelos repetidos con admiración casi mitológica por quienes no conocían los modelos europeos de esas páginas, sin duda encantadoramente nuevas en lengua española. El deslumbramiento hispanoamericano se repitió en España, en especial sobre la edición ampliada del poemario impresa en 1901 en París.

La producción de los iniciadores fue obra juvenil, que pocas veces alcanzó el reposo de la madurez: Del Casal murió a los treinta años, Silva alcanzó a los treinta y uno, Gutiérrez Nájera a los treinta y siete; sólo Martí superó los cuarenta, pero en sus últimos años la preocupación por la independencia de su patria consumió casi todas sus energías; Darío, cuando la publicación de *Prosas profanas* no había alcanzado los treinta años.

Estos hombres se formaron en América: el viaje a España de Del Casal fue un fracaso íntimo, del que retornó más metido

(11) Véanse: Enrique Anderson Imbert: *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México, El Colegio de México, 1948; Alfonso Méndez Plancarte: *Díaz Mirón poeta y artífice*. México, Antigua Librería Robredo, 1954; González Prada: *Antología poética*. Introducción y notas de Carlos García Prada. México, Editorial Cultura, 1940.

en sí mismo y acaso chasqueado por ese intento de salida efectiva; Silva pasó una temporada bastante larga en el Viejo Mundo, y de allá volvió cargado de libros raros y objetos valiosos, sin que al parecer hubiera intimado con ningún mentor literario; Gutiérrez Nájera nunca salió de México; los intervalos europeos de Martí estuvieron demasiado cargados de urgencias de vida como para dejarle el reposo del goce literario y artístico; algo semejante ocurre con sus años de residencia norteamericana, en que la lucha por la causa cubana, el periodismo y las tareas de allegar el pan le cubren pesadamente los horarios; el Darío de 1896 apenas había conocido, luego de su paso por España, una breve y deslumbrante temporada parisina.

Aunque no con el fervor constructivo de Martí, los creadores del modernismo fueron hombres de esta América a pesar del desarraigo de muchas de sus manifestaciones. Su formación de escritores se cumplió dentro de ciertas modalidades que resultan inesperadas para el concepto europeo de la educación. Como casi todos los grandes hombres del siglo XIX hispanoamericano, fueron autodidactos (sólo Martí estudió regularmente), abiertos con avidez y dispersión a los estímulos más diversos. Esa universal capacidad de tentación los llevó con frecuencia a confundir el valor de los autores que los deslumbraron; asombra, por ejemplo, el repertorio de admiraciones contemporáneas que ofrecen *Los raros*, el conjunto más organizado en su momento. Sólo Martí, con la rapidez genial de su inteligencia, fue capaz de discriminar valores, situándolos en los planos adecuados; las lecturas martianas afirman una instintiva capacidad de discriminación, realmente notable para las condiciones en que se cumplió.

Otro rasgo característico de los hispanoamericanos corresponde a la relación con sus antecesores literarios: la ruptura no fue tan rotunda como la señalada por los modernistas de España ante una discrepancia semejante. Los modernistas de América fueron cautos y respetuosos con los poetas mayores; tal reconocimiento no impidió el rechazo de las condiciones del romanticismo, atemperado y burgués, en el cual solían alzarse ciertas voces de protesta vocativa. La búsqueda sincera de la belleza que unió a los nuevos implicó la forma más valedera de su alejamiento del estado poético general <sup>(12)</sup>.

Poco después de 1830, con la aparición de los románticos, la literatura de esta América había ido asentando en cada país una

(12) Para ilustrar esa relación de trato cordial entre los modernistas y los representantes de la generación anterior, nada mejor que las semblanzas, páginas críticas y alusiones que les dedicó Darío a sus mayores. Véanse: Rubén Darío: *Obras Completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950 (Tomo I - *Crítica y ensayos*, y tomo II - *Semblanzas*).

búsqueda de la originalidad propia; los prosistas, espoleados por los compromisos urgentes con la realidad, habían adelantado mucho más camino que los versificadores. Tanto en unos como en otros, los valores estéticos no fueron los primeros; los muchos quehaceres públicos dejaron escasas pausas al trabajo del estilo. Tales relaciones con la actualidad se prolongan a lo largo de las generaciones románticas y disponen los motivos más evidentes de su literatura. Afianzado el período de la organización, los países más adelantados se abrieron a una prosperidad económica que pudo facilitar el ocio artístico; esta seguridad en el medio permitió que Buenos Aires se convirtiera en la capital del modernismo a poco de la llegada de Darío.

La vocación política persistió únicamente en Martí, hijo de un país colonial, aunque tal condición no influyera sobre las modalidades profundas de Del Casal. Silva, aunque sufrió con torpeza las crisis económicas provocadas por los disturbios internos de su país, tuvo una infancia tranquila y regalona, propia de una familia adinerada y de prosapia; no fue esta la situación de Gutiérrez Nájera, ni la de Darío, pero el peso del periodismo no los indispuso en contra de las ambiciones abiertas para los artistas jóvenes.

La literatura se personalizó a través de sus textos porque había llegado una época en que podían pasar a primer plano las preocupaciones y ansias más íntimas; el subjetivismo está relacionado con la condición de unas naciones que por primera vez permitirían, aunque fuera sin holgura, la profesión del escritor. El periodismo practicado por los modernistas, con la excepción de Martí, no requería una dedicación política ni una conciencia combatiente de los temas sociales: era un periodismo de tono personal, muy próximo al del ensayo lírico, que permitía desenvolver en la prosa los tonos poéticos más señalables en su producción. La prosperidad económica permitió el halago oficial y a veces oficioso de algunos vates jóvenes, que contaron con su condición de tales para situarse en el panorama de sus respectivos países, o alcanzar algún buen destino diplomático; la adolescencia centroamericana de Darío y sus funciones en Europa dan buena prueba de esa relación.

Atento a algunas de estas condiciones Pedro Henríquez Ureña llamó "Literatura pura" al período que se extiende en nuestra América entre 1890 y 1920, el centralizado por los modernistas (13):

(13) Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Traducción de Joaquín Diez-Canedo. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949, págs. 165 y 169.

A la independencia siguió en la América hispánica un período de anarquía, y a éste un período de organización; a partir de 1870, empezamos a cosechar los frutos de la estabilidad, y, para 1890, había ya prosperidad. En la Argentina y en el Uruguay, ésta alcanzó a muchos niveles de la sociedad; en países como el Brasil, Chile o México, llegó sólo a las clases dominantes; en los demás países, con una organización menos perfecta y la anarquía todavía en acecho tras las esquinas y en ocasiones estallando en guerras civiles, el adelanto económico, si no muy señalado, no por ello dejaba de ser evidente.

Dentro de esos caracteres se sitúan las fechas más importantes de la nueva modalidad literaria; Henríquez Ureña discrimina la cronología en relación con España:

No tuvo Martí intención de iniciar una revolución literaria, entregado como estaba a sus planes de insurrección política, pero el año de 1882, en que se publicó *Ismaelillo*, suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia en nuestra poesía, conocida más tarde bajo el incoloro título de *modernismo*. La primera obra de este movimiento apareció exactamente cincuenta años después de la primera de nuestro romanticismo. Pero si la *Elvira* de Echeverría se había anticipado en un año a la primera obra romántica española, el *Ismaelillo* de Martí se anticipaba en más de dieciséis a las primeras manifestaciones del modernismo en España. Y, lo que es más, ahora la América española no sólo se mostró independiente de España en literatura; fue un hispanoamericano, Rubén Darío, quien llevó el mensaje del nuevo movimiento a la madre patria (1899), como su crítico Rodó había vaticinado. Y otra vez, como en 1832, las influencias europeas que surgieron del cambio vinieron de Francia, o a través de Francia; pero el movimiento dejó bien atrás sus orígenes y adquirió un carácter típicamente hispanoamericano.

Henríquez Ureña apunta algunos hechos fundamentales del movimiento: la cronología inicial, la influencia de Darío en España, el estímulo decisivo de Francia y el carácter americano de la renovación. Estos hechos pueden precisarse todavía más. Gracias al interés del venezolano Pedro Grases pueden leerse en volumen las colaboraciones de Martí en *La Opinión Nacional*, de Caracas, entre el 4 de noviembre de 1881 y el 15 de junio de 1882. Esta correspondencia, enviada desde Nueva York, llevaba el título general de *Sección Constante* y comprendía noticias filosóficas, literarias, artísticas, científicas, económicas, de acontecimientos públicos, etc., ligadas por la intensidad estilística de Martí, creador de una forma de periodismo nueva en lengua española. En esas páginas, de tan curioso y amplio contenido, se afirma ya una calidad de prosa artística que Manuel Pedro González ha señalado con acierto como comienzo del modernismo. Entre las notas nuevas ha comentado González la posible influencia de Rimbaud, junto a la probada de Baudelaire. Un hermoso ejemplo

de sinestesia puede dar la medida de la elaboración —mental y verbal— de esos artículos (14):

Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color de castaña y azul de Prusia; y el silencio, que es la ausencia de los sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe.

En las mismas colaboraciones se asienta el ideal del periodista Martí:

La belleza de la frase ha de venir de la propiedad y nitidez de pensamiento en ella envuelto. Ni ha de decirse escritores, sino pensadores, en justo castigo de haber venido dando funestísima preferencia al arte de escribir sobre el de pensar.

A las novedades de *Sección Constante* se suman las de *Ismaelillo*, el poemario redactado contemporáneamente, y las de una "novelucha", *Amistad funesta*, publicada por entregas en *El Latino Americano* de Nueva York en 1885, tres años antes de *Azul...* La prosa poética de esa novela, estudiada por Enrique Anderson Imbert, revela lecturas de Flaubert, Gautier, Daudet, los Goncourt y Oscar Wilde, maestros consecuentes de la prosa que se escribió en América hacia 1900 (15).

Por aquellos años Julián del Casal se deslumbraba con novedades francesas que pronto habrían de ingresar en las modalidades de su propia expresión: Flaubert, Loti, Huysmans, Baudelaire, Gautier, Verlaine, Moréas, Banville, *El Conde de Carnors*, seudónimo con que firmaba sus bocetos costumbristas, probó pronto la influencia de esos autores, que dejaron larga huella en los poemas de *Nieve* (1891), donde también se recrea el pesimismo leopardiano. Gutiérrez Nájera, buen conocedor de los clásicos griegos y latinos, leyó con atención devota a Santa Teresa, San Juan de la Cruz y los dos Luises, el de León y el de Granada, además de los románticos españoles, muy en especial Bécquer, pero su maduración expresiva se relaciona con las lecturas de Nietzsche, Schopenhauer, Spencer, Zola, Tolstoi, Leopardi, Flaubert, Poe, Baudelaire; gracias a tales estímulos su romanticismo

(14) José Martí: *Sección Constante*. Compilación y prólogo de Pedro Grases, Caracas, 1955.

Véase: Manuel Pedro González: *Notas en torno al modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1958.

(15) Enrique Anderson Imbert: "La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*" (en: *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires, Editorial Raigal, 1954, págs. 125-165).

juvenil se depura luego del 80 y produce sus primeras manifestaciones originales; en 1894 la *Revista Azul*, fundada por él junto con Carlos Díaz Dufo, lo señala como centro de la renovación mejicana, muy consciente de las relaciones con los otros países del continente. Los románticos españoles y franceses encauzaron las ansias primeras del empeñoso lector que fue Silva; a fines de 1883 el viaje a Europa, donde residió dos años, le abriría el panorama a novedades entonces desconocidas en Colombia; Baudelaire, Verlaine, Loti, la Bashkirtseff, D'Annunzio, Nietzsche, están en el centro de la transición del romanticismo al modernismo que se cumple en él hacia 1885. Darío, empeñoso lector de los españoles antiguos y modernos, encontró ya en su precoz adolescencia la incitación de Hugo; en su etapa chilena, extendida entre 1886 y 1889, pudo ampliar su mundo material y espiritual por el apoyo de amistad que le ofreció Pedro Balmaceda Toro. Los cuentos en prosa y "El año lírico" de *Azul*... lo señalan con predominante influencia francesa: Mendès, Armand Silvestre, Leconte, Zola, los Goncourt, Hugo, Gautier, Verlaine; influencias que se enriquecen, asentándose, en los años porteños (16).

El recuento de lecturas sitúa el sentido que marcó los rumbos del primer modernismo, a la vez que sus limitaciones, explicables por la juventud de sus cultores y el esfuerzo con que debieron imponer sus novedades, en marcada reacción contra el ambiente aburguesado y la incompreensión de casi todos los críticos espectables. Esos cultores de lo nuevo fueron hombres aislados en sus respectivos ambientes; las fábulas que Darío contó en *Azul*... trasponen simbólicamente experiencias comunes. Esta soledad no aparece en contradicción con los cambios que habían permitido la expresión del individualismo exasperado; el respeto que ciertos medios sociales ofreció a los nuevos poetas no los defendió de los ataques surgidos casi siempre de quienes se sintieron desplazados por los jóvenes, y de quienes se escandalizaron, de buena o de mala fe, frente al "decadentismo" de sus creaciones.

La segunda mitad del siglo XIX se había vivido en decidida apertura a Europa; el nivel económico de ciertas clases sociales facilitó a sus representantes más curiosos la adquisición de cuanto objeto les pareció representativo de formas de existencia suntuosa, superpuestas con violencia al nivel general de sus países. En Buenos Aires, Lucio V. Mansilla fue uno de esos desafortunados compradores de objetos artísticos, según lo comprueban muchos testigos contemporáneos; el afán de los coleccionistas mereció la

(16) Rubén Darío: *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez: Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

burla intencionada de Eduardo Wilde, quien consideraba peligrosa para la integridad física esa desplegada suma de adornos. Esta vocación se multiplicó en todas las grandes capitales; bastan unos pocos ejemplos: la tienda del padre de Silva en Bogotá; la decoración exótica con que se rodeó Del Casal; el ambiente de cargada suntuosidad con que había adornado sus habitaciones Balmaceda Toro. Eran formas abusivas de trasplante refinado, minoritarias y pueriles en América. Entre esos objetos venían los libros nuevos, en ediciones preciosas, leídas y comentadas con misteriosa devoción juvenil; la tertulia de José Asunción Silva en Bogotá, la de Balmaceda Toro en Santiago, las muchas que se organizaron en Buenos Aires, son otras tantas pruebas de fervor aristocrático, por lo mismo más intenso. Sus adeptos debían defenderse de la agresión burlona, la de más difícil superación entre los jóvenes (17).

Las publicaciones de los primeros modernistas fueron actos heroicos, no de la dimensión que vivió en intensidad Martí, sino en defensa de cuanto podía resultar inusitado, incomprensible para las mentalidades comunes, para los representantes de la burguesía adinerada entre los cuales debió desenvolverse la existencia de los poetas nuevos. Repitiendo las salidas baudelairianas, los más decididos hicieron exhibición de sus predilecciones, con desplantes bobos, aunque expresivos de su decisión. Culminaban así una intención que ya se insinúa en muchas páginas de los románticos del Nuevo Mundo.

En sus años argentinos Darío todavía debió luchar con la incomprensión de los "Zoilos", de aquellos que nunca comprenden, pero contaba ya entonces con el apoyo de *Azul*..., con la adhesión de la juventud y con el vistobueno de algunos mayores, entre ellos Rafael Obligado y Carlos Guido Spano. Se vivió entonces una etapa de imposición de lo nuevo y Darío se hizo responsable de sus posibilidades, sin el olvido de sus predecesores. En artículos escritos en Buenos Aires surge con insistencia esa relación; así cuando saluda a Leopoldo Lugones (1874-1938) como a uno de los "modernos", o cuando responde a Paul Groussac en nombre de su grupo. Ambos artículos son de 1896, el año de *Prosas profanas*; en el primero se suman las referencias definitivas (18):

[Lugones] y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente. Mi

(17) Véase: José María Monner Sans: *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 1952, págs. 16-18.

(18) Rubén Darío: *Escritos inéditos*. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes. New York, Instituto de las Españas, 1938, págs. 102, 103, 104-105 y 121.

pobre y glorioso hermano Julián del Casal hubiera amado mucho a este hermano menor que se levanta en la exuberancia de sus ardores valientes y masculinos, obsedido por una locura de ideal.

[...] Él sabe por qué sigue los pabellones nuevos. Con Jaimes Freyre y José A. Silva es entre los *modernos* de lengua española de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los *modernos* ingleses, franceses, alemanes e italianos.

[...] Los poetas nuevos americanos de idioma castellano, hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España y los antiguos españoles antes nuestros, a un Parnaso apenas iniciado y cuyo principal representante ha sido Gutiérrez Nájera; y luego a la corriente cerebral que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal. Lugones pertenece a ese cuerpo cuyos miembros se reconocen y se ligan a través de las distancias y de las lenguas; y cuya principal gloria es el ser abominados, desconocidos, temidos o desdeñados por la crítica normal e invariable de los tullidos esteticistas y pedagogos de casilla.

En la contestación a Groussac, la situación hispanoamericana es considerada en comparación con la España intelectual que había podido otear en breve estancia de dos meses; aprovecha con este propósito una referencia de Juan Valera sobre el tradicionalismo peninsular:

La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo. "Lo que nadie nos arranca", dice Valera, "ni a veinticinco tirones". Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España.

La relación continental se indicó en el homenaje a Martí con motivo de la muerte del prócer; ensayo que pasó a formar parte de *Los raros* haciendo así que nuestra América ingresara en esa galería de modelos. Tal fue el estado de la poesía hispanoamericana que los españoles pudieron conocer a través de Darío, quien supo despertar generosamente un crecido interés por la expresión de la América joven. Los aportes de esta juventud pueden señalarse con nitidez, aun en los pocos textos de que hacia 1900 dispusieron casi todos los lectores españoles.

Entre los iniciadores se adelanta Martí, cuya heroica muerte signó el destino romántico de un hombre de vida tan admirable como su obra; de ésta, lo primero conocido fue el periodismo en la difusión amplia que le dieron las páginas porteñas de *La Nación*. Periodista artístico, sin precedentes en lengua española, Martí despliega una riqueza justa de ritmos y voces; el vocabulario alle-

ga el cultismo sabio y el arcaísmo sin alardes al americanismo preciso (de distintas zonas) y al neologismo audaz. Los ritmos y palabras se animan por una capacidad de inventiva superior a la del mismo Darío; en su homenaje póstumo el nicaragüense supo reconocer que Martí fue el primero en hacer "admirar el secreto de las fuentes luminosas". Las poesías de Martí —reunidas en dos volúmenes editados en Nueva York, *Ismaelillo* (1882) y *Versos sencillos* (1891)— tuvieron entonces limitada difusión. En el primero de estos poemarios la delicadeza emotiva y el brillo verbal renuevan la manifestación de los sentimientos paternales con originalidad que elabora sabiamente distintos estímulos tradicionales; en *Versos sencillos* la sencillez se hace intensa y sabia, con sinceridad nueva en la época.

El fondo romántico de Del Casal, Gutiérrez Nájera y Silva representa la depuración de las esencias subjetivas, las que motivan uno de los impulsos iniciales del modernismo; los poetas se alejaron así del romanticismo ampuloso o prosaico que marcaban los versificadores de las últimas décadas anteriores. El pesimismo de Del Casal se asentó con la perfección formal aprendida del Parnaso, a la que sumó ciertas vislumbres simbolistas. La antigüedad grecolatina y el mundo de las japonerías le brindaron vías de escape en esa fuga de lo inmediato que casi siempre lo obsesionó. Su prosa no es menos trabajada y ceñida que su verso.

Romántico de melancolía otoñal, Gutiérrez Nájera se distingue por el medio tono de su lírica y la contención aristocrática de su prosa. En sus cuentos y artículos costumbristas, la poesía, el realismo y la ironía se entretajan armoniosamente, con sentimentalismo subrayado por la concordancia de las imágenes.

Silva es romántico pesimista, con algo de cinismo en las conclusiones filosóficas sugeridas por sus apremios. Su prosa, de ricas cualidades, es menos original que su poesía, impuesta ejemplarmente en la intención total del poema. Es poesía directa y sin rebuscamientos, adecuada a la intensificación lírica de su confesionalismo; la suya es complejidad interna antes que formal, aunque la sencillez resulte de la elaboración prolongada de los textos.

*Azul...* y *Prosas profanas* llevan la renovación a maestría admirable. Los relatos del volumen chileno son cuentos de poeta, muy cercanos de esa condición de la "romanza en prosa" que Darío admiró en algunos de sus modelos. El esteticismo puede manifestarse como elegancia, y aún como frivolidad, pero la refinada elaboración no se desperdiga en los aciertos parciales sino que se ajusta a las tensiones líricas en apoyo de la fantasía especificada en cada relato. Su exaltación del poeta —herencia román-

tica— se despliega en amplio ejemplario, donde no falta la intensidad original de quien asimilaba con lucidez una carga de lecturas. El galicismo idiomático, más evidente que el mental, aligera la prosa española sin recaer en la inutilidad de las voces y giros extraños que suelen trabar muchas páginas peninsulares del siglo XVIII (19).

La maestría se logra con igual virtuosismo en los poemas de *Prosas profanas*; riqueza de metros y estrofas acordes con una temática abierta a muchos rumbos de fantasía libresca. El Darío de este poemario no es aún el lírico hondo, original con su sustancia propia, sino el poeta artista, capaz de flexibilizar su instrumento en las posibilidades más refinadas. Es un libro de deslumbramientos, no de profundidades, y se llevó bien con ciertas circunstancias juveniles del movimiento que rubricó y afirmó.

Descontado el conocimiento fragmentario de la obra de los primeros modernistas hispanoamericanos, los lectores curiosos de lo nuevo contaron fundamentalmente con los libros de Darío. El poeta llegó a España para encontrarse con un país desesperanzado por la crisis del 98, que rumiaba uno de los descalabros mayores de su historia moderna. En ese momento nacional de decepción y recogimiento, la obra del americano trajo una poesía acogedora en tanto se alejaba de lo circundante y premioso: era el goce estético limitado al deleite de un mundo imaginario, expresado en pegadizas orquestaciones. Los jóvenes se sintieron atraídos de inmediato: la novedad del poemario les abría una serie de posibilidades, no ignoradas por los lectores de poesía francesa, pero inencontrables entre los poetas prestigiosos de España. Ni aun ciertos renovadores decididos —Manuel Reina (1856-1905), Ricardo Gil (1855-1908) y Salvador Rueda (1857-1933)— podían aparejarse con el estilo rubendariano. Es cierto que la lectura meditada de los versos del nicaragüense demostraría la ausencia de esa hondura que justifica a los poetas perdurables y el peso demasiado evidentísimo de pautas ajenas, pero esa reacción crítica no se produjo de inmediato. El entusiasmo sin límites llegó a apresar para siempre a muchos de los primeros gustadores de ese libro.

Entre los entusiastas que prolongaron el encantamiento de *Prosas profanas* se cuentan algunos poetas estimables, hoy muy olvidados: Eduardo Marquina (1879-1946), Francisco Villaespesa (1877-1936) y Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). Frente a ellos, los creadores más originales, sin negar la importancia del aporte de Darío, supieron señalarse pronto por el logro de su

(19) Véase: Juan López-Morillas: "El Azul de Rubén Darío. ¿Galicismo mental o lingüístico?" (en: *Revista Hispánica Moderna*, New York, año X, núm. 1 y 2, enero y abril de 1944, págs. 9-14).

personalidad; a este grupo pertenecen los poetas mayores de la España de principios de siglo: Miguel de Unamuno (1864-1936), Antonio Machado (1875-1939) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Un tercer grupo de poetas, entre los cuales se sitúan Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) y Manuel Machado (1874-1947) pasaron por la etapa del modernismo rubenista para encontrar después su individualidad. Junto al movimiento de los escritores en verso, surgen los prosistas del momento: Azorín (n. 1873), primoroso poeta de la prosa, y Pío Baroja (1872-1956), el prosista más neto en la intención de sus limitaciones. Un poeta juvenil, luego alejado del verso, Jacinto Benavente (1866-1954), representa al teatro. Antonio Machado, Unamuno, Valle-Inclán y Jiménez son poetas y prosistas complejos, lo mismo que Martí y Darío, maestros en ambas formas de la expresión.

La relación estrecha de América y España en los comienzos de la literatura que caracteriza al siglo xx se asienta ya como un tópico de las historias literarias. Interpreta con nitidez este hecho la *Antología* de Federico de Onís; se lo reconoce en el criterio de Gerardo Diego cuando recopila la *Poesía española contemporánea (1901-1934)* y la inicia con el nombre de Darío; se repite en estudios como el que Guillermo Díaz Plaja dedica a *La poesía lírica española*, que abre el capítulo de "La poesía del Novecientos" —con el subtítulo "El modernismo y la generación del 98"— situando a Darío.

En 1934 Gerardo Diego explica su criterio de contemporaneidad "al tomar como punto de partida la esplendorosa renovación de las esencias y modos poéticos que se debe en rigor a Rubén Darío" (20):

Y así un nicaragüense, a pesar de serlo, figura aquí con pleno derecho de poeta español, como única excepción obligada a la limitación nacional que se halla implícita en el título del libro. Sin duda otros admirables poetas americanos han influido con su obra en la de estos poetas españoles. Pero es evidente que jamás un poeta de allá se incorporó con tan total fortuna a la evolución de nuestra poesía patria, ejerciendo sobre los poetas de dos generaciones un influjo directo, magistral, liberador, que elevó considerablemente el nivel de las ambiciones poéticas y enseñó a desentumecer, airear y teñir de insólitos matices vocabulario, expresión y ritmo.

A su vez en 1837 Díaz Plaja escribe (21):

(20) Gerardo Diego: *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Madrid, Taurus, 1959, págs. 9-10.

(21) Guillermo Díaz-Plaja: *La poesía lírica española*. Barcelona, Editorial Labor, 1937, pág. 352.

A la cabeza de este movimiento [el modernismo] figura el poeta nicaragüense Rubén Darío, cuya influencia decide un cambio total en la literatura española del Novecientos.

Una nota a pie de página agrega:

El modernismo es un movimiento hispanoamericano. No sólo el nicaragüense Rubén Darío marca uno de sus hitos señeros, sino que sus precedentes inmediatos [...], y algunos de sus más distinguidos seguidores (Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Santos Chocano, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni...) pertenecen a la literatura española de América.

Para iluminar las referencias sobre el modernismo se cita a Juan Ramón Jiménez, con frases de una entrevista publicada por *El Repertorio Americano* en 1936:

El modernismo, ha dicho Juan Ramón Jiménez, no fue solamente una tendencia literaria; el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento religioso de tipo reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso este nombre de modernistas por nuestra actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

En la entrevista citada, Jiménez aprovechó el concepto enunciado por Onís, el cual reaparece, con algunos retoques, en textos más extensos del poeta. Sin la precisión de Onís, esas referencias de Jiménez suelen particularizarse con tendencia anecdótica, que resulta muy ilustrativa para la visión que tuvo la juventud española del 900 sobre la poesía de Darío (22).

En el capítulo de Díaz-Plaja ya citado se apunta el distingo entre modernismo y generación del 98, sin que satisfagan las pruebas; en un volumen posterior, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, el mismo crítico ha historiado la formación de este último concepto a través de testimonios de Gabriel Maura, Andrés González Blanco, Azorín, Ramiro de Maeztu, Hans Jeschke, Melchor Fernández Almagro y Pedro Lain Entralgo (23).

Los artículos periodísticos de *Azorín*, aparecidos en 1913 en *Nuevo Mundo*, reúnen como representantes de esa generación a los españoles y a Darío, señalando a su vez los escritores que más

(22) Véanse: Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus, 1958; Juan Ramón Jiménez: *El modernismo. Notas de un curso (1958)*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, 1962; Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*. Madrid, Editorial Gredos, 1963.

(23) Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951, págs. 94-95, 100 y 101.

los han influido: Valle-Inclán (D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly), Unamuno (Ibsen, Tolstoy, Amiel), Benavente (Shakespeare, Musset, los dramaturgos modernos franceses), Baroja (Dickens, Poe, Balzac, Gautier), Bueno (Stendhal, Brandès, Ruskin), Maeztu (Nietzsche, Spencer), Darío (Verlaine, Banville, Hugo). En cuanto a los caracteres que *Azorín* atribuye al grupo, Díaz-Plaja los ha seriado así:

a) "Ama los viejos pueblos y el paisaje". b) "Intenta resucitar los poetas primitivos". c) "Da aire al fervor del Greco, ya iniciado en Cataluña". d) "Rehabilita a Góngora". e) "Se declara romántico". f) "Siente entusiasmo por Larra". g) "Se esfuerza en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad". h) "Curiosidad mental por lo extranjero". i) "Sensibilidad avivada por el desastre".

Maeztu corrigió estos conceptos, en dos importantes artículos que Díaz-Plaja comenta por extenso. La referencia de Fernández Almagro señala dos tendencias radicalmente distintas en los comienzos del nuevo siglo literario español:

El abolengo de los modernistas comienza con Baudelaire. Pero los del 98 lo hallan en Larra, su antecesor más próximo. Y al paso que éstos se plantean, de un modo o de otro, el "problema de España", aquéllos merecen que la Estética —precisamente la suya— es la razón suficiente del mundo.

El valioso estudio de Laín Entralgo analiza con penetración la actitud creadora de Unamuno, *Azorín*, Antonio y Manuel Machado, Valle-Inclán, Baroja, Maeztu y Benavente, sin olvidar los distingos entre "un grupo de literatos cuya obra está muy directamente afectada por la situación histórica de España de que el desastre es símbolo" —Unamuno, Ganivet, *Azorín*, Maeztu, Antonio Machado y, "en menor medida", Baroja—, y "otro grupo de escritores más próximos a la condición de «literatos puros» y más influidos por el modernismo" —Valle-Inclán, Benavente, Manuel Machado.

La diferencia anotada por Fernández Almagro fue el tema de un ensayo de Pedro Salinas, "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", de 1938, que completa un trabajo de 1935, "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98", y se ahonda con dos estudios de 1940, "El signo de la literatura española del siglo xx" y "El cisne y el buho. Apuntes para la historia de la poesía modernista" (24).

(24) Los trabajos de Pedro Salinas han sido reunidos en el volumen *Literatura española siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo, 1949.

Las citas corresponden a esta edición, segunda, aumentada con nuevos estudios; págs. 13-14, 16, 23-24 y 87-88.

En 1938 Salinas intentó cortar la confusión entre "modernismo" y "generación del 98" sobre la aclaración de su desarrollo general:

El primer parecido que advertimos entre los dos movimientos es de origen genético. Ambos nacen de una misma actitud: insatisfacción con el estado de la literatura de aquella época, tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, y deseo, más o menos definido, de un cambio que no se sabía muy bien en qué había de consistir. Esa situación prerrevolucionaria es perfectamente visible en América desde 1890, por lo menos, y la personifica el grupo de poetas llamados precursores del modernismo, Martí, Casal, Gutiérrez Nájera y Silva. En España, el mismo fenómeno se da un poco más tardío. Pero apenas apunta esta similitud de origen, que consiste en la actitud reactiva contra lo anterior, debemos señalar una profunda diferencia de propósito y de tono. Muy significativo es que la inquietud renovadora se manifieste en América en la obra de los poetas y se presente ante todo como una transformación de lenguaje poético, *lato sensu*, del modo de escribir poesía, y un poco más tarde del modo de concebir la poesía. El movimiento americano queda caracterizado desde su comienzo por ese alcance limitado del intento, la renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo. Y por un tono: el esteticismo, la busca de la belleza. En cambio, en España los precursores de la nueva generación son: un filósofo y pedagogo, Giner; un político polígrafo y energuménico, Costa, y un pensador guerrillero, Ganivet. En España, pues, la agitación de las capas intelectuales es mayor en amplitud y hondura, no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual. Y en ninguno de estos tres nombres, ni el del que sigue, patriarca de la nueva generación, Unamuno, encontramos esa preferencia por la valoración estética de la literatura observada en América; son intelectualistas, más que juglares de vocablos, corredores de ideas. Y verdades, no bellezas es lo que van buscando.

La caracterización del modernismo hispanoamericano propuesta por Salinas revela un conocimiento parcial de los escritores invocados, en particular de Martí, cuya obra debió haber leído fragmentariamente; es indudable que está pensando en términos del *Darío* de *Prosas profanas*, y que olvida el desarrollo posterior del mismo *Darío*, la obra de Lugones y la de Rodó, para no citar más ejemplos. Ni los auténticos precursores poéticos —González Prada y Díaz Mirón—, ni los iniciadores —Martí, Silva, Gutiérrez Nájera y Del Casal— son "juglares de vocablos", simples transformadores "del modo de escribir poesía", aunque así lo parezcan en pocas composiciones, no siempre bien seleccionadas por los antólogos.

Según Salinas "lo nuevo, lo modernista", "es el apetito de los sentidos por la posesión de la belleza y sus formas externas, gozosamente expresado". Sobre este concepto esboza su tesis,

surgida de la contraposición de fragmentos parciales de modernistas y de representantes del 98:

Mi tesis no es que España rechazara el modernismo de buenas a primeras. El modernismo fue aceptado y cultivado durante varios años, y entonces es cuando nace la confusión que tratamos de deshacer. Se dio por supuesto que el modernismo era la expresión cabal de lo que la nueva generación quería en literatura, y se dijo que América había conquistado a España. Pero muy pronto los auténticos representantes del espíritu del 98 percibieron que aquel lenguaje, por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito y que en sus moldes no podría nunca fundirse su anhelo espiritual. Era, sí, un lenguaje innovador, una revolución, pero no *su* revolución. Descubrieron la contradicción radical que latía entre lo que el modernismo significaba de afirmación materialista, sensual y despreocupada de la vida, y el austero y grave problematismo espiritual del 98.

Ese descubrimiento en profundidad cumplido por los hombres del 98, ya había sido logrado por algunos modernistas hispanoamericanos: Martí, el mismo Silva, Darío a partir de *Cantos de vida y esperanza* y los artículos periodísticos de esa época, y lo cumplirían poco después Lugones, Rodó, Guillermo Valencia y Manuel Díaz Rodríguez.

Un estudio de Salinas, "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", aparecido en 1947, trata de paliar la tesis de 1938:

Yo [...] he defendido, siempre que pude, la tesis de que el modernismo es cosa más bien americana que europea, y aplicable más justamente a muchos de los escritores nuevos de las Américas que a los de España. De este deseo de precisar las diferencias entre los dos conceptos de modernismo y 98, se vino a oponer las dos tendencias, con carácter antagónico. Mi opinión [...] es que la literatura española del siglo XX sólo puede ser entendida como producto de una conjunción de factores espirituales y estéticos procedentes, unos, del modernismo y, otros, del 98, presentes siempre en cada escritor en grado y proporción variables. Errónea y artificiosa es la tentativa de dividir tajantemente a los autores del nuevo siglo en dos campos cerrados, *Modernismo* y *98*, porque tanto una modalidad como la otra laten en todos y a todos animan. Lo diferencial es pura cuestión de posología: en tal autor la dosis 98 predominará notablemente sobre la modernista, en otro sucederá a la inversa. Si me permitiera imaginar la literatura de nuestro siglo XX como paño de tapiz la urdimbre sería la modernista, la trama el 98; de éste viene lo más recio de la hilaza, mientras que los hilos de oro que realzan el conjunto, deben ponerse a cuenta del Modernismo cursado perito en brillanteces.

Salinas se previene contra la oposición literaria entre modernismo y 98, ya adelantada por algunos críticos y con desarrollo extenso y documenta en el volumen que Díaz-Plaja publicó en

1951, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. El volumen de Díaz-Plaja, muy ejemplificado aunque de enfadosas interpretaciones, intenta analizar "un período capital de nuestras letras [las españolas], aproximadamente entre 1875 y 1925, que por su calidad, riqueza y ambición representa, a nuestro juicio, medio Siglo de Oro". Como era previsible, Darío acompaña a los españoles en la ilustración parcial de las diferencias que acumula el expositor (25):

la problemática del Noventa y Ocho, de indole extraestética, sigue vigente y sus escritores mantienen su alto papel de oráculos; mientras el Modernismo, actitud meramente estética, ha dejado de tener —por imperativo de los cambios del gusto literario— una presencia real en las letras hispánicas y ha pasado a ser para la crítica de hoy la Cenicienta de este período.

Díaz-Plaja agrupó a los escritores estudiados "de acuerdo con una real proximidad cronológica que nos da, por añadidura, la obligada cohesión espiritual": dos promociones en la generación del 98 —la de Unamuno (n. 1864) y Ganivet (1865)—, y la que constituyen Baroja (1872), *Azorín* (1873), Maeztu (1872) y A. Machado (1876); dos promociones modernistas —la de Benavente (1866), Valle-Inclán (1866) y Darío (1867)— y la formada por M. Machado (1874), Villaespesa (1877), Marquina (1879), Jiménez (1881) y Martínez Sierra (1881). Siguiendo la pauta de tratadistas europeos de las generaciones, el historiador aplica a esos escritores una serie de reacciones duales, de las cuales parecen surgir —según el interés de la tesis— las diferencias entre noventaiochistas y modernistas: el año de nacimiento, el "momento de aparición", el término de cohesión generacional, los elementos educativos, la comunidad personal, las experiencias de la generación, el guía, el lenguaje generacional, el anquilosamiento de la generación vieja.

La oposición apuntada por Díaz-Plaja, con gran despliegue de citas y de interpretaciones, parte de una concepción estetizante del modernismo, que sólo puede cargarse a cuenta de unos pocos creadores, tanto en América como en España. Si se sigue la evolución del modernismo americano después de Darío, sólo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) responde a esos caracteres estéticos; en cuanto a los ejemplos españoles allegados por el crítico, tampoco Valle-Inclán puede limitarse a la definición propuesta. El ya citado estudio de Salinas sobre el esperpento valleinclanesco ilumina con pruebas irrefutables la preocupación noventaiochista del autor.

(25) Díaz-Plaja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, pág. XIX.

Los más típicos representantes del 98 —Unamuno, Baroja, Azorín y Antonio Machado— buscan con insistencia la definición fundamental de los caracteres españoles a través de las claves de una historia que había desembocado en el presente desmedrado que a ellos le tocó en mala suerte. La situación contemporánea se relaciona así con una línea ya secular del pensamiento español, originada en el siglo xvii, reforzada en el xviii y no borrada por la centuria en que esos escritores nacieron y se formaron. La crisis política del 98 reavivó una instancia ideológica que venía preparándose a través de la búsqueda española del pulso europeo, con el deseo de reincorporarse a una tradición continental que había desdeñado la soberbia peninsular del siglo xvii. Esa búsqueda de incorporación a lo europeo había estimulado las formas más valederas del pensamiento sobre nuestra América en los últimos años coloniales —pensamiento de españoles y de criollos—, para reforzarse con la independencia política de las colonias e irse afirmando a lo largo del siglo xix (26).

El esteticismo primero de los modernistas pronto dejó el camino abierto a las preocupaciones nacionales y continentales de los americanos, diversificadas de acuerdo con las realidades de cada país. El ejemplo señero de Martí, hombre de nuestra América en el más comprometido significado de la relación, abre una serie de interpretaciones en hondura que diversifican Darío, Lugones, Rodó, para convertirse en elemento esencial de las primeras décadas del siglo nuevo. Ese rótulo de "literatura pura" que Henríquez Ureña aplicó a la etapa hispanoamericana que se inicia en 1900 no corresponde sino a un aspecto de la suma de caracteres en que se expande y confirma el modernismo.

Tal vez todas las confusiones se originan en la limitación de un nombre, "modernismo", insatisfactorio para el mismo Darío de la madurez; término cargado con las actitudes más externas, las momentáneas de algunos iniciadores muertos jóvenes y la del Darío de la etapa bonaerense. Todavía así, aplicando la designación a una conciencia estetizante del estilo, no puede negarse que la lección de esa vigilancia expresiva está en la raíz de los escritores del 900 tanto en América como en España, y que el tono subjetivo de los mismos es válido como herencia valiosa del lirismo modernista.

Salinas distingue como lírico al "signo" de la literatura española del siglo xx (27):

(26) Véase: Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, págs. 116-164.

(27) Pedro Salinas, obra citada, pág. 34.

...los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas, y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días.

Para probarlo contraponen tres pasajes de prosistas de la nueva centuria —Azorín, Gabriel Miró y José Ortega y Gasset— a tres fragmentos en verso de representantes típicos de la centuria anterior —Abelardo López de Ayala, Gaspar Núñez de Arce y Ramón de Campoamor. Esa diferencia fundamental también puede probarse con escritores de América: el resultado aseguraría que la lección de estilo difundida por el modernismo comportó una manera de considerar los temas y una subjetivación de la palabra.

Los elementos comprobatorios que Salinas encuentra en España se reproducen en los americanos: “la altura y densidad de la producción poética” desde 1900 hasta 1940; “la constancia”, “manifestada en sucesivas salidas o apariciones de nuevos poetas o nuevas tendencias, que ocurren sin interrupción, de tiempo en tiempo”; “la potencia de irradiación” al teatro y la novela; la “desintegración” de las formas discursivas de la prosa, “su fragmentación, a veces atomística” (“glosas”, de Eugenio d’Ors. “aforismos”, de José Bergamín, “greguerías”, de Ramón Gómez de la Serna). Salinas hace una obligada excepción con Baroja, el único creador que “se encuentra a gusto, como buen solterón o solitario, entre las cuatro lisas paredes de su prosa novelesca”.

La caracterización de Salinas resulta válida para España y para América hasta muy poco después de la fecha de su ensayo; hacia 1945 más o menos, y con mayor decisión entre los americanos, comienza a expresarse un nuevo grupo de escritores, alejados del lirismo hacia las formas del neorrealismo, muchas veces fundamentado políticamente. De esta manera, el período apuntado por Salinas viene a coincidir en forma aproximada con el que Onís reconoce como consecuencia de los grandes ejemplos modernistas. La guerra española y la segunda guerra mundial pesan en el cambio mental de donde saldría la primera gran transformación de la literatura del siglo xx en lengua española al concluirse la primera mitad de la centuria.

En el período reseñado por Salinas abundaron los intentos de caracterización del modernismo, algunos enunciados por los protagonistas del movimiento, otros expresados con sentido polémico, los más a cargo de historiadores de la literatura. Los primeros son de importancia relevante cuando se cargan de inten-

ción generacional y sostienen una defensa que en no pocos implica una poética. Cerca de esta tónica se sitúan las referencias de Valle-Inclán, tan ajustadas a sus propias creaciones; Díaz-Plaja reproduce un artículo que con el título de "Modernismo" publicó el escritor gallego en *La Ilustración Española y Americana* del 22 de febrero de 1902. El ensayo adelanta algunas de las apreciaciones que se configuran más líricamente en el planteo de *La lámpara maravillosa*, el tratado de 1916. En 1902 Valle-Inclán afirmaba (28):

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. 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.

Como ya lo había sentido Darío, la ambigüedad del término "modernismo" comenzaba a nublarse con referencias provocadas casi siempre por la intención de los enemigos del movimiento. Para Valle-Inclán la palabra comporta un solo sentido: la alusión al arte más definido y actual a comienzos del siglo. Dentro de esas manifestaciones, el anhelo de los poetas —relaciones con la danza, la música y la escultura— coincide con las aspiraciones que ya habían repetido iniciadores americanos, en particular Gutiérrez Nájera. Martí y Silva, interpretando las "correspondencias" que en la poesía francesa tuvieron su aspiración más difundida en Baudelaire. En su prólogo al libro de Melchor Almagro San Martín. *Sombras de vida*, publicado también en 1902, Valle-Inclán vuelve a esa concepción estética, que relaciona con maestros franceses —Artur Rimbaud y René Ghil—, para asentar:

Esta 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 un solo formaban ya para Baudelaire.

En el artículo de *La Ilustración*, Valle-Inclán se presenta como "lírico", respondiendo de esta manera a la concepción de la

(28) Díaz-Plaja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, págs. 76, 79 y 76-77.

literatura española del siglo xx que ha teorizado Salinas; la confesión valleinclanesca se liga al desprecio del Parnaso:

*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 misterio, 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.

Quien escribe esta declaración es el autor de *Sonata de otoño*, su primera obra de estilo propio, aparecida en 1902; de sus publicaciones anteriores pueden rescatarse *Femeninas* (1893), y más bien como primera versión de temas que luego habría de ajustar y refinar. *Sonata de otoño* inaugura un período de su obra que se prolonga, sin mayores alternativas, hasta la publicación de *La lámpara maravillosa*. Si la novela de Valle-Inclán es comparada con otras que aparecieron en España el mismo año —*La voluntad*, de Azorín, *Amor y pedagogía*, de Unamuno y *Camino de perfección*, de Baroja— resulta fácil reconocer de qué manera se diversificaban ya los rumbos tomados por los prosistas jóvenes de mayor talento. De esas novelas, la de Valle-Inclán es la que mejor representa el sentido estetizante del modernismo, muy pronto confirmado por las otras *Sonatas*: la *de Estío*, en 1903, la *de Primavera*, en 1904 y la *de Invierno*, en 1905. El conjunto de los cuatro relatos responde a la renovación del estilo aportado a España por la obra de Darío; los análisis dedicados al ciclo valleinclanesco por estudiosos españoles —César Barja,

Amado Alonso, Alonso Zamora Vicente— así lo reconocen. El último crítico apunta la relación <sup>(29)</sup>:

Es indudable, y ya se ha dicho en muchos tonos y de muchas maneras, que las *Sonatas* tienen ascendencia francesa. En realidad, se trata de una herencia aquilatada, reelaborada calurosamente, de todo el acervo poético de las escuelas francesas postrománticas. Esta herencia llega a España a través de Rubén Darío.

Una nota al pie de página aclara “lo resbaladizo” de su afirmación:

Rubén Darío es, sí, modernista. Lo mejor y más logrado, el más alto representante de una lucha contra la dejadez y la chatura literaria anterior. Pero no es todo el modernismo. Sin embargo, en lo que a España se refiere, habrá que establecer siempre estrecha relación con Rubén, astro que cruzó por el cielo español en un instante preciso y único. Para los españoles de 1900, el modernismo era Rubén Darío (y, acaso, muy poco más). Vieron en él la guía confusamente presentida. De ahí las numerosas concomitancias y relaciones entre los escritores del 98 y Rubén Darío. Valle-Inclán es quizá el que las presenta más nítidas. Frecuentemente lo hemos de ver. Desde este ángulo, la obra entera de Valle-Inclán sería modernismo (es decir, anhelo de superación), fecundado, a lo largo de su crear, por estímulos diversos. Las *Sonatas* serían el paso inaugural.

La relación apuntada por Zamora Vicente abre el camino mejor para el estudio de Valle-Inclán, a la vez que sitúa con certeza al modernismo español. Algunos años después, una talentosa investigadora argentina reafirmó la relación a propósito de “La elaboración artística en *Tirano Banderas*”; Emma Susana Speratti Piñero corrobora el modernismo inicial de Valle-Inclán y su relación posterior con las preocupaciones fundamentales de los noventaiochista, que no borran la primera y decisiva influencia <sup>(30)</sup>:

Aunque Valle-Inclán se inició en las letras con preocupaciones puramente esteticistas, coincidió luego con las de los hombres del 98. Y con no menos fuerza ni con menos calidad que en sus compañeros de generación aparecerán en él el descontento y el dolor de España. *Tirano Banderas*, la primera novela propiamente dicha en que los refleja, tiene por ámbito y por tema a una heredera de España: América. Tema y ámbito que le atrajeron siempre. *Sonata de estío* y su nunca publicado *Hernán Cortés* fueron los pasos aproximatorios. *Tirano Banderas* [...],

(29) Alonso Zamora Vicente: *Las “Sonatas” de Valle-Inclán. Contribución a la prosa modernista*. Buenos Aires, Instituto de Filología Románica, 1951, págs. 18 y 18-19.

Véanse: César Barja: *Libros y autores contemporáneos*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1935, págs. 360, 421; Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. Madrid, Editorial Gredos, 1955, págs. 257-300 y 313-369.

(30) Emma Susana Speratti Piñero: *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México, El Colegio de México, 1957, pág. 9.

la culminación del lento pero seguro aproximarse. *Los campos de Cuba*, última parte de *El ruedo ibérico*, pudo ser la fusión de su problema España-América, pero la muerte le impidió realizarla.

El estudio de Salinas sobre la "significación del esperpento", tan abundante en observaciones magistrales, decide con holgura el problema de Valle-Inclán, modernista y hombre del 98. El análisis de las manifestaciones esperpénticas se detiene especialmente en las dos novelas que alcanzó a redactar Valle-Inclán sobre la unidad de *El ruedo ibérico - La corte de los milagros* (1927) y *Viva mi dueño* (1928), para iluminar así el juego de los dos elementos, "modernismo" y "98" en la literatura de España (31):

Lo modernista se señala particularmente por su preocupación estética; el noventa y ocho tiene por cimiento psicológico la posición dubitativa crítica ante España. Pues bien, la significación del esperpento está en haber traído al Modernismo, corporeizado en una personalidad que se crió, perfeccionó e hizo célebre en sus aulas, al servicio del noventa y ocho, sin renegar de su modo de ser, sino llevándolo a modo de afluyente, a seguir viviendo, dentro del caudal total del noventa y ocho, para su mayor honra y riqueza.

Como aclaración de la conciliación creadora que Valle-Inclán manifestó de manera tan original en *El ruedo ibérico*, concluye Salinas:

Por el esperpento ingresa Valle-Inclán en el 98, en España, en la mejor tradición, en el santo ruedo ibérico. Desengañado de martelos con las princesas de similor, vuelve hijo pródigo del 98, al solar paterno, a su patria, a sus angustias, a la gran tragedia de España. Allí le tendrán acogido como hermano por siempre *Azorín*, el asceta, Machado, el estoico, y Unamuno, el condenado, por desconfiado, a la eterna gloria.

En concordancia con la relación definida por Salinas, Laín Entrago ha considerado la temática de Valle-Inclán en el mismo plano de preocupaciones que reafirman las figuras claves de la mal llamada "generación del 98". La actitud creadora de Valle-Inclán a partir de *Tirano Banderas* (1926) lo afirma en la preocupación española de los noventaiochistas sin hacerle renegar de su estética modernista; por el contrario, afirmándola en la superación de la temática suntuaria en que se habían enredado sus primeros relatos. Salinas ha acotado con precisión el sentido de ese viraje hacia lo hondo cumplido por Valle-Inclán:

La clave de la hermosura de los esperpentos la encontré donde menos lo esperaba, en esta frase de un poeta que no es ciertamente de

(31) Pedro Salinas, obra citada, págs. 112, 114 y 102.

la familia de Valle. Shelley, que ocurre en su *Defence of Poetry*: "La poesía es un espejo que hermosea lo deformado". Juego, entonces, el esperpento de dos espejos, espejo contra espejo. El de la calle del Gato, muda al hombre que se le pone delante en monstruo; pero si a este espejo con su figura de espantajo, a la que queda rebajado lo humano, se le mira a su vez en el otro, en el espejo de la poesía —la poesía dramática de Valle-Inclán—, el monstruo en su reflejo segundo se trasmuta en criatura de arte, en ser de pulcritud casi divina. Definición estética final del esperpento: el arte de oponer al espejo en que todo se ve horrible —el del callejón del Gato—, el espejo en que hasta lo más horrible se mira hermoso, el de Shelley.

Para integrarse con la temática del 98, Valle-Inclán cumplió una evolución que no reniega del modernismo. Esa misma intensificación, por rumbos semejantes, ya había sido intentada por algunos escritores de América —el Lugones de *La guerra gaucha* (1905) por ejemplo—, y se repetiría con el desarrollo —madurez personal— de los creadores aparecidos después de Darío.

La fórmula acogedora de la culminación estilística de Valle-Inclán desbarata la oposición entre modernismo y 98 que algunos críticos han tratado de respaldar con tesis muy extremas. El análisis de la obra de Jacinto Benavente, otro de los ejemplos del modernismo español propuestos por Díaz-Plaja, confirmaría que tal oposición no se cumple en el autor invocado. Fuera de sus "esbozos dramáticos" publicados en 1892 con el título de *Teatro fantástico*, los juveniles *Versos* de 1893, y alguna otra producción de hacia aquellos años, ya desde estrenos como *Gente conocida* (1896) y *La comida de las fieras* (1898) se va animando en la dramática benaventina la preocupación por España, que su teatro fija especialmente en ambientes ciudadanos de la clase media y de la burguesía adinerada, y en algunos círculos aristocráticos. En su comedia *Lo cursi* (1901) la burla de retóricas externas de la nueva sensibilidad exquisita expone de qué manera se había desprendido el autor de esas singularidades de retórica menor que aún siguen pasando como las representativas del modernismo. En otra coincidencia de Benavente con el 98 deben recordarse sus dramas rurales, situados idealmente en el panorama geográfico de Castilla: *Señora ama* (1908), obra predicha del autor, y *La malquerida* (1913), la más popular y difundida de sus creaciones (32).

Los críticos que reconocen el cambio de Valle-Inclán a partir de *Tirano Banderas*, suelen menospreciar la obra anterior, dominada por un arsenal decorativo que se adscribe al modernismo externo; algo semejante ocurre con algunos estudiosos de la dramática de Benavente, como con ciertos admiradores de Manuel

(32) Véase: Federico de Onís: *España en América*, Santander, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955, págs. 484-500.

Machado. Parece que existiera un interés especial en ocultar las pruebas de la influencia del Darío de *Prosas profanas*. En muchos casos esa tarea de ocultamiento fue iniciada por los mismos escritores; así lo manifiestan las correcciones de Antonio Machado, quien revisó algunos de sus poemas primeros para que desaparecieran de ellos las huellas acentuadas del modernismo "prosaprofano". Tales revisiones, estudiadas con minucia por Dámaso Alonso, prueban que en Machado funcionó un concepto estrecho del modernismo, que explica la condena expresada en las páginas que cita Díaz-Plaja, donde se repite el enjuiciamiento de los malos discípulos de Darío (33).

El estudio de Dámaso Alonso, en sus tan sugerentes capítulos sobre *Poetas españoles contemporáneos*, funciona sobre la disyuntiva modernismo y 98, acotada en distintos pasajes de su libro. Una extensa nota recuerda que el haber considerado primero que nadie un grupo de "poetas del 98", es un acierto de Ángel Valbuena en *La poesía española contemporánea*, tratado de 1931; Valbuena extendió a los poetas una designación —"del 98"— que hacia aquella fecha se reservaba para los prosistas (*Azorín*, Unamuno y Baroja), frente a los poetas contemporáneos, ligados generalmente a la condición de modernistas. El comentario de Alonso, en el año de la aparición del trabajo, advertía, junto con el acierto del nicas de su producción (35).

Esta nueva consideración de un grupo poético del 98 es muy aguda y ha de ser fructífera. Pero no deja de ofrecer peligros... si la separación entre poetas del 98 y modernistas se toma al pie de la letra. Seguramente que el señor Valbuena reconocerá que entre ambos conceptos existen cruces y relaciones múltiples, hasta tal punto, que se puede afirmar la realidad de una zona de tangencia, o, más exactamente, de secancia, zona neutra, común e inclasificable. ¿En dónde colocar, en justicia, a E. de Mesa, a Pérez de Ayala? ¿No es esencialmente del "98" la interpretación castellana del primero? ¿No trasciende a modernista la técnica, el imaginismo y los modelos del segundo? ¿Acaso el Antonio Machado de las *Soledades* (1903) es ajeno al modernismo?

En capítulo de *Poetas españoles contemporáneos* se precisa el modo de entender el problema general, expuesto con lucidez por Alonso:

Para poner un poco de diafanidad en la distinción de ambas ideas, hay que apoyarse en estribos estrictamente lógicos: modernismo y ge-

(33) El análisis de Dámaso Alonso: "Poesías olvidadas de Antonio Machado" se publicó por primera vez en 1949 (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 11-12) y fue recogido en el volumen *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Editorial Gredos, 1958, pág. 103-159.

(34) Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*, págs. 90 y 90-91.

neración del 98 son conceptos heterogéneos; no pueden compararse, ni tampoco coyundarse en uno más general común a los dos. Modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98 —digámoslo en alemán para más claridad—, una *Weltanschauung*. Aquí descansa la diferencia esencial. No deja de tener interés tampoco que el modernismo sea hecho hispánico, y la actitud del 98, exclusivamente española; que el modernismo sea un fenómeno poético —que, como veíamos en Valle-Inclán, puede colorear la prosa— y la posición del 98 se encuentre preferentemente en prosistas (pero [...] puede darse también en poetas). Quiere esto decir que “modernismo” y “actitud del 98” son conceptos incomparables, no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, no se excluyen mutuamente. Dicho de otro modo: se pueden mezclar o combinar en un mismo poema.

Como refuerzo de su caracterización ha mostrado Alonso cómo “en los dos hermanos Machado se mezcla la técnica inicialmente modernista con la visión del mundo noventaiochesco”. El capítulo de estas dilucidaciones se titula precisamente “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”. Un análisis pormenorizado de páginas de *Azorín*, de Unamuno y del mismo Baroja señalaría cuántos elementos modernistas se filtraron en sus obras, inclusive después de 1900.

El distingo de Alonso, totalmente válido para los escritores de España, podría extenderse a muchos de los hispanoamericanos encasillados en el modernismo, desde Martí a Lugones y Rodó, probando cómo la técnica no obstruyó en ellos una *Weltanschauung* ahondada por las condiciones propias de sus países. Sin duda, todos los conflictos y las inconsecuencias críticas surgen de las limitaciones impuestas al nombre “modernismo”, vivas desde la época en que comenzó a circular en la pluma de los enemigos de los poetas nuevos del 900. Sólo Federico de Onís enriqueció el nombre para aplicarlo a la forma de espíritu nuevo cuyas influencias hispánicas se prolongaron hasta más allá de 1930. Dentro de la actitud renovadora se fueron diversificando los escritores con talento, en relación con las circunstancias nacionales. Los españoles tuvieron su clave en el 98; en América, episodios comparables, sin duda menos intensos, se sucedieron en la época que gira alrededor del siglo nuevo.

El reconocimiento de la amplitud del modernismo —corriente o movimiento, nunca escuela— no excusa la condena de las retóricas falaces que difundieron algunos de los libros de su primera etapa hispanoamericana, en particular los de Darío. Al nicaragüense hay que juzgarlo por el total de su obra, con todos sus altibajos —más marcados en él que en los grandes poetas contemporáneos de España, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—; también es justo que el modernismo no se reduzca a una estética sensorial y suntuosa que el propio Darío rechazó en la condena de sus malos

discípulos, los más abundantes y quizá los más populares. La explicación de la etapa más imitable de su obra —la del poemario aparecido en Buenos Aires— se intenta en el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza*, luego de la reseña sobre las novedades técnicas de su producción. (35)

Hago esta advertencia [técnica] porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.

Cuando dije que mi poesía era *mía, en mí*, sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la belleza.

Al seguir la vida que Dios me ha concedido tener, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión: voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa, que solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores, una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura.

Estas declaraciones abren el más personal de los poemarios de Darío, impreso en Madrid en 1905; asentada con él su mejor lección creadora, la que supieron interpretar sus lectores con talento. El reconocimiento de los poetas españoles de la época rubrica la validez de un ejemplo indiscutible, reconocido en el sincero "elogio" que Antonio Machado versificó en 1904, como resumiendo la opinión de la juventud española de entonces (36):

#### AL MAESTRO RUBÉN DARÍO

Este noble poeta que ha escuchado  
los ecos de la tarde y los violines  
del otoño en Verlaine, y que ha cortado  
las rosas de Ronsard en los jardines  
de Francia, hoy, peregrino  
de un ultramar de Sol, nos trae el oro  
de su verbo divino.  
¡Salterios del loor vibran en coro!  
La nave bien guarnida,  
con fuerte casco y acerada prora,  
de viento y luz la blanca vela henchida  
surca, pronta a arribar, la mar sonora;  
y yo le grito: ¡Salve! a la bandera  
flamígera que tiene  
esta hermosa galera,  
que de una nueva España a España viene.

(35) Rubén Darío: *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961, pág. 704.

(36) Manuel y Antonio Machado: *Obras completas*. Madrid, Editorial Plenitud, 1957, pág. 851.

Como síntesis del modernismo entre América y España, podría imaginarse un diálogo ideal entre Rubén Darío y Antonio Machado, base de la época, y también de todo el desarrollo de la poesía en lengua española de este siglo.

JUAN CARLOS GHIANO

## LAS VARIAS FASES DEL ARTE DE VALLE-INCLÁN: EL DECADENTISMO, EL SIMBOLISMO Y EL EXPRESIONISMO

Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), como sus dos compañeros de generación, Miguel de Unamuno (1864-1936) y Ángel Ganivet (1865-1898), que forman con él el grupo más viejo de la llamada *Generación del 98*, cultivó todos los géneros literarios; aunque los preferidos fueron la novela y el drama y el menos sobresaliente el ensayo.

A diferencia de Ganivet, muerto cuando apenas había comenzado su carrera literaria, en el año 1898, que da nombre a la Generación; y de Unamuno, que murió en el mismo año que el escritor gallego (1936), despreocupado de las formas literarias, Valle-Inclán fue el escritor de este grupo más abierto a las corrientes estéticas, literarias y artísticas, que dominaban en su tiempo en Europa y en grado menor en América, y el que, por estas razones, evolucionó más en el desarrollo de su arte literario, hasta el punto de que se puede hablar de varias fases totalmente diferenciadas del mismo; mientras que, en la obra de Unamuno, no es posible señalar esta diferenciación.

La falta de comprensión por gran parte de los críticos de que Valle-Inclán no se quedó estancado en la primera fase de su arte, sino que la superó en busca de otras corrientes estéticas, es la principal razón de que no se haya entendido debidamente la obra valleinclanesca, tan rica en matices y formas; y de que no se sitúe esta obra en el lugar que le corresponde en la literatura española en particular y en la europea en general; y así se da el caso paradójico de que la fase decadente de su obra, la más breve y la menos valiosa de su producción, es la que tiene a la vista algunos críticos, mejor intencionados que acertados, para valorar toda la obra del gran escritor gallego.

En la producción literaria del cantar de *Aromas de leyenda* hay tres fases muy diferenciadas, aunque Valle-Inclán, al superar una forma y corriente literaria no se desprende de ellas totalmente, sino que incorpora algunos de sus elementos a la nueva. Estas

tres fases se corresponden con tres corrientes estéticas europeas; dos del siglo XIX, el *decadentismo* y el *simbolismo*; y una, el *expresionismo*, del siglo XX. Las dos primeras son las que figuran generalmente englobadas en el término, un tanto confuso, de *modernismo*, cuyo uso convendría ir ya desterrando de la terminología de las Historias de la Literatura española; pero en cambio el tercero, el expresionismo, escapa a semejante caracterización y supone, por el contrario, una ruptura con el llamado modernismo, que entra ya dentro de las corrientes del titulado *vanguardismo* en la literatura española.

Como muchos otros escritores de su generación, sufrió Valle-Inclán de joven, la influencia del decadentismo, que predominaba en la literatura europea a fines del siglo XIX. En este arte los jóvenes escritores encontraban el mejor vehículo para expresar su sensibilidad exquisita y refinada y de afirmar su individualidad explosiva y llamativa contra el fondo gris del ambiente español de la época de la Restauración. Aún está por hacerse un estudio serio y detenido de la gran deuda que tiene la literatura contemporánea española con el decadentismo, en el que se formaron los poetas Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado, y los prosistas, Valle-Inclán, Azorín, Gabriel Miró y Pérez de Ayala.

En el período o fase decadente, que se limita en la producción valleincliniana a la última década del siglo XIX, el escritor gallego se limitó a forjar cuentos: *Femeninas* (1894), *Epitalamio* (1897), *Cenizas* y *Adega* (1899). En esta fase, Valle-Inclán prefiere el ambiente de las grandes ciudades internacionales (París, Roma); o tierras exóticas (México); o personajes exóticos en su propia tierra (Compostela); y sólo asoma, nebuloso y titubeante, el tema gallego (*Adega*), que aparecería con fuerza en la fase simbolista. Predomina en este período la nota erótica, muchas veces morbosa y demoníaca. Fue esta nota la que motivó que la mayor parte de los cuentos decadentes de Valle-Inclán fueran rechazados por los principales periódicos y revistas más liberales y avanzados de España.

En la fase decadente, su estilo, un tanto apegado todavía al vocabulario de los naturalistas impresionistas, como Eça de Queiroz, carece del ritmo y la melodía que tendrá en la fase simbolista; y de los vocablos, de gran riqueza expresiva y significativa, que mostrará en la expresionista. Basta comparar el retrato de la *Niña Chole*, de la fase decadente, con la visión de la *Sonata de estío*, de la simbolista, y con *Tirano Banderas* de la expresionista, para ver la parquedad del mundo expresivo de que disponía Valle-Inclán en esta primera fase.

El arte decadente tuvo hondas raíces en los pueblos latinos, amamantados por su sensibilidad y temperamento. Por eso las influencias que pesan en este período sobre la obra de Valle-Inclán son las de escritores franceses e italianos decadentes; y también la del portugués Eça de Queiroz y la de algunos hispanoamericanos, entre ellos el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, cuya obra debió conocer en su estancia en México.

Con las *Sonatas* a principios del siglo xx, se inicia su fase simbolista, sin abandonar por ello completamente los elementos decadentes, que pasan ahora en esta nueva fase, a ser simples partes de su visión simbolista, de una serie de ambientes: Galicia (*Sonata de otoño*), México (*Verano*), Roma (*Primavera*) y el País Vasco (*Invierno*). En esta fase simbolista pasa el cuento a un plano más modesto; y cultiva Valle-Inclán la novela corta (*Sonatas*), la novela en forma dramática o dialogada (*Comedias bárbaras*), la novela larga (*Novelas de la guerra carlista*), varias formas de teatro, en las que se aparta de la terminología corriente del arte dramático, y aparece su primer volumen de poesías...

El punto de partida de Valle-Inclán para superar el arte decadente, fue su visión de Galicia, en la primera *Sonata* (*Sonata de otoño*), en *Flor de santidad* (1904), y en su volumen de poemas *Aromas de leyenda* (1907). Si la estética decadente tenía raíces latinas, la simbolista estaba entrañablemente unida al mundo céltico, desde Irlanda hasta Bélgica. Valle-Inclán nos ofreció entonces, en *La lámpara maravillosa* (1916) un manifiesto del arte simbolista literario; y en él afirma las raíces celtas gallegas, de su nuevo arte. Incluso en este manifiesto, muy poco leído, expone toda la filosofía polícoliteraria del regionalismo gallego de su tiempo, campeón de los valores célticos de la cultura gallega.

Ahora en la fase simbolista, desaparece el individuo decadente, sin historia y familia, de la primera fase; y, en su lugar, aparece un nuevo personaje que representa un linaje (Marqués de Bradomín, Juan Manuel de Montenegro), símbolo de las viejas familias nobles de su tierra, que llevan en sus apellidos heráldicos la historia y la leyenda de Galicia. El pasado (historia, leyenda y mito) tiene ahora tanta importancia como el presente; pues en él se puede llegar mejor a penetrar en el alma y esencia de las cosas, en su significación espiritual.

La visión lírica de Valle-Inclán, al comienzo de su arte simbolista tocada de sensualismo y de sensibilidad decadente, se va tornando dura y dramática a medida que va avanzando en su evolución: en las *Comedias bárbaras* y en las *Novelas de la guerra carlista*. En su arte simbolista hubo, desde sus comienzos, una doble nota: una suave, armoniosa, dulce y melodiosa; y otra dura,

esquinada en arista. Algunas veces esta dualidad parece reflejar dos mundos gallegos: el suave y melodioso, el del celtismo, que Valle-Inclán encarna en los campesinos gallegos y sus costumbres; y el fuerte, bárbaro y esquinado, en el mundo germánico suevo, cuyo símbolo es la aristocracia gallega. En sus primeras obras gallegas (*Flor de Santidad, Sonata de otoño, Aromas de leyenda*) y no gallegas (las otras *Sonatas*) predomina todavía lo suave, lírico y melodioso sobre lo duro, dramático y en arista. Pero, poco a poco, ese mundo y ambiente va cediendo su puesto (*Comedias bárbaras, Voces de gesta, Novelas de la guerra carlista, El embrujado*) a otro más sombrío y dramático; y, en esta visión simbolista de personajes y ambientes, comienza a deslizarse, a partir de las *Comedias bárbaras*, cada vez con mayor fuerza, al lado de la significación artística de la visión simbolista, una preocupación moral.

En la fase simbolista, una de las principales influencias que pesan sobre la obra de Valle-Inclán es la de los escritores gallegos que cultivaron la literatura en lengua vernácula y en castellano (Rosalía, Pondal, Curros Enríquez, Vicetto, Murguía, etc.). José Rubia Barcia estudió con gran detalle estas influencias.

Valle-Inclán es uno de los grandes escritores simbolistas europeos. En la literatura española falta por hacer un estudio de las formas que tuvo esta corriente artística en el verso y en la prosa. Valle-Inclán creó, con esta estética, visiones simbolistas de un valor imperecedero; y con ellas una lengua melodiosa, sonora, rica en matices plásticos y en sonidos, que no tiene igual en las lecturas en castellano.

Fue, sin embargo, en la tercera fase, en la expresionista, en la que alcanzó la plenitud y madurez de su arte; y también sus acentos más fuertes y dramáticos. Con las obras compuestas en esta fase por el escritor gallego, España ocupó un puesto de primera fila en el concierto del arte literario expresionista europeo.

El expresionismo, de hondas raíces germánicas y eslavas en la literatura europea, fue un arte preocupado por los valores morales y sociales, un tanto descuidados por el simbolismo o neoromanticismo, según la terminología alemana. En Alemania se había desarrollado antes de que empezara la Primera Guerra Europea; y los desastres que trajo este conflicto para los pueblos de Europa, Alemania entre ellos, aumentó el sentido social y moral de los escritores, cultivadores de este arte. En los países latinos llegó el arte expresionista, en la literatura, ya terminado el conflicto europeo.

El arte expresionista de Valle-Inclán fue producto de una doble corriente: por un lado, de la evolución de su propio arte

simbolista, cada vez más tocado de sentido dramático y preocupaciones morales, más fuerte y expresivo; y, por otro, de las corrientes del arte expresionista europeo que se dejaron sentir en todas las formas de la creación artística, desde las bellas artes hasta la literatura, en la Europa de fines de la primera guerra europea.

La evolución del arte valleinclanesco hacia formas expresionistas se puede percibir de una manera visible en las *Comedias bárbaras* y en las *Novelas de la guerra carlista*, escritas en su mayor parte antes de la Primera Guerra Mundial. Estas obras hacen de Valle-Inclán uno de los primeros expresionistas europeos por sus propios méritos; pero en estas obras, como ya indicamos, los nuevos elementos expresionistas aparecen como parte de la visión simbolista, mezclados en muchos casos con los de procedencia decadente. Mas esta visión simbolista desaparece y se convierte en obra expresionista, en su técnica, lenguaje e imágenes, en algunos de los poemas de *La pipa de Kif* (1918), como "Garrote vil". Y será, terminada ya la guerra europea, la que predominará en el arte de Valle-Inclán en la década de 1920 a 1930, principalmente en *Tirano Banderas* (1926), la serie de novelas del *Ruedo ibérico*, y en el arte dramático de los *esperpentos*.

El arte expresionista, que huye de la visión amable y lírica y de los vocablos sonoros y melodiosos, y prefiere la visión dramática, dura, el rasgo violento, la frase cortada, la palabra popular y expresiva, incluso el lenguaje del hampa, en busca de la significación moral y social de las cosas, sin olvidarse de su valor artístico, fue el que utilizó Valle-Inclán para darnos su visión dramática de España, en *El Ruedo Ibérico*, y en los *esperpentos*; y de *Hispanoamérica*, en *Tirano Banderas*. Su arte, que corre paralelo con los años de la primera Dictadura militar que padeció España, la del general Primo de Rivera (1923-1929) fustiga a los Dictadores (*Tirano Banderas*) españoles e hispanoamericanos, a los falsos valores morales (*El Ruedo ibérico, los esperpentos*) singularmente el sentido español, encarnado en los militares (*Los cuernos de Don Friolera*). Sus obras expresionistas son una visión social y moral del mundo hispánico, impregnada del sentido crítico de la Generación del 98.

En esta fase los personajes heroicos, que en la decadente y simbolista pertenecían a la aristocracia, son ahora populares (bandidos, conspiradores y contrabandistas, en *El Ruedo ibérico*; indios y otras gentes de bronce en *Tirano Banderas*). Esta evolución, del traslado de lo heroico de la aristocracia a las clases populares, había comenzado en las novelas de la guerra carlista; y así en *Los Gerifaltes de antaño* los caudillos más esforzados no son los mi-

litares, liberales o carlistas, sino los guerrilleros y fueristas vascos.

En esta fase expresionista, además de la influencia de las corrientes europeas y de la evolución del propio arte literario de Valle-Inclán, hay que registrar la presencia de formas populares gallegas, particularmente de romances de ciego bilingües, en los *esperpentos*. Y también de la tradición literaria española del Barroco, que procede de Quevedo.

Si la novela expresionista valleinclanesca, la serie de *El Ruedo ibérico* y *Tirano Banderas*, es una de las grandes creaciones de la novelística española contemporánea, el teatro de este carácter, desde *Divinas palabras* hasta los *esperpentos*, constituye una de las aportaciones más valiosas del drama español contemporáneo a la literatura universal, antecedente inmediato del de Federico García Lorca. La influencia de sus novelas se ha dejado sentir, en el lenguaje vivo, expresionista, caricaturesco, apretado y lleno de significación, en las estampas dramáticas y vivas, a veces deformadas de los personajes; y en la pintura con trazos fuertes del ambiente, en la obra de los grandes novelistas de la *Generación de 1927*: en las novelas de la guerra civil, de Max Aub, y en *El epitalamio del Prieto Trinidadâ*, la novela del ambiente mexicano, de Ramón Sender.

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ

## EL CARLISMO EN LA OBRA DE VALLE-INCLÁN (ALGUNAS CONFRONTACIONES)

Las aspiraciones al trono español por parte del pretendiente Don Carlos dieron motivo para el enfrentamiento apasionado de sus partidarios con los constitucionalistas y provocaron convulsiones en España desde la segunda mitad del siglo XIX; convulsiones que, luego, dieron asunto a los novelistas.

Galdós, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, entre otros, trasladan a la evocación novelesca aquellos sucesos y conflictos. En unos casos con proximidad a la visión del historiador; en otros, en felices trasposiciones estéticas. La tradición de recuperar el pasado histórico por vía novelesca tiene a Galdós por guía.

Galdós toma experiencia para el doble juego de historia y novela a través del friso construido por sus *Episodios Nacionales*. En la primera serie recupera el momento culminante de las guerrillas populares: el de la defensa del suelo español contra el ataque extranjero. El don selectivo, propio de todo gran escritor, impulsa a Galdós hacia la montaña tras los campeones de la resistencia a la invasión napoleónica. Estos personajes tienen un cuerpo, una pesantez de pueblo con razón histórica. Vierten sobre el papel compacta sombra humana que les asegura perennidad estética.

La guerra de la Independencia —expresa Galdós— fue una gran escuela de caudillaje, porque en ella se adiestraron hasta lo sumo los españoles en el arte, para otros incomprendible, de improvisar ejércitos, y dominar, por más o menos tiempo, una comarca (1).

Añade más adelante: “Las maravillas de entonces las hemos llorado después con lágrimas de sangre”. Mas, reaccionando, muy en español, se adelanta a la posición crítica del lector.

Pero ¿a qué tanta sensiblería, señores? Los guerrilleros constituyen nuestra esencia nacional. Ellos son todo, grandeza y miseria, un conjunto informe de cualidades contrarias, la dignidad dispuesta al heroísmo, la crueldad inclinada al pillaje (2).

(1) Benito Pérez Galdós: *Episodios Nacionales*. Obras Completas. Madrid, Aguilar, 1948, pág. 976.

(2) *idem, idem*, pág. 959.

En los *Episodios Nacionales* se cuentan las hazañas de los ejércitos, la pugna de los políticos y sus menudas tramas, la conducta ejemplar de unos pocos, la resistencia empecinada de todos.

El novelista, que viene manejando ese material con pericia y objetividad, no puede a veces sustraerse al arrebatado efusivo que le arranca sentidos acentos de participación con:

aquellos ejércitos espontáneos, nacidos en la tierra como la hierba nativa cuya misteriosa simiente no arrojaron las manos de los hombres.

A través de la prosa comunicativa y fácil de Galdós, desfilan las tropas y entran en los poblados entre enjambres de chicos andrajosos que mendigan para comer. Los reciben, al llegar, restos informes de las casas incendiadas por los guerrilleros para desalojar a los franceses e incendiadas por los franceses para desalojar a los guerrilleros. Campos áridos, graneros vacíos, establos desiertos, reses diseminadas por las serranías. No asoma un hombre que no sea inválido o anciano, y a veces tampoco mujer que no vea su defensa contra la brutalidad del soldado en el defecto físico, la avanzada edad o el desgarrado de "militara".

La guerrilla vive del pillaje.

—¿Se niegan los vecinos a dar lo que tienen? —pregunta Sardina, jefe local.

—No, señor, no se niegan... porque como no dan sino que lo tomamos.

La vida de vivac y marcha forzada, para algunos significaba el *modus vivendi* adecuado al temperamento individualista y rebelde. Pone Galdós en boca de un aldeano estas palabras:

Se come lo que se encuentra. Dios que da de comer a los pájaros no dejará morir de hambre a los guerrilleros (3).

Los ejércitos regulares que los combaten, toman a poco hábitos y andadura de guerrillas y aun la mente astuta del rastreador. El arma principal no es el trabuco ni el fusil; es el terreno que se convierte en "arma mortífera que rueda, cae, aplasta o separa".

En *Juan Martín, el Empecinado*, aparecen los personajes, la cabeza atada, la manta al hombro y "la alpargata en el infatigable pie". Antón Trijueque-mosén Antón,

la bestia heroica de la guerra, de fuerte espíritu y fortísimo cuerpo, de musculatura ciclópea, de energía salvaje, de brutal entereza.

(3) *idem, idem*, pág. 983.

(Echó la llave de la parroquia el 3 de junio de 1808 y colgó de su grueso cinto sin curtir dos pistolas y un largo sable.)

### El *Empecinado*:

cuerpo de bronce que encerraba la energía, la actividad, la resistencia, la contumacia, el arrojo frenético del Mediodía junto con la paciencia de la raza del Norte..., genio castizo que necesita de perpetua lucha para apacentar su indomable y discola inquietud (4).

La vida en comunidad castrense es un semillero de indisciplinas, de rebeldías latentes, de envidias por la prioridad en las acciones militares, de rencores... "los que lo han hecho todo se quedan más pobres que antes". La amargura de ese rencor estalla en frases oportunas: "comeremos pedazos de gloria y páginas de libro". El contraste del tipo humano del guerrillero aparece en el "afrancesado" (don Luis de Santorcaz en la primera serie de los *Episodios*), palabra usada como mote, como vituperio, como cartabón indignante del hombre ubicuo, el hombre en conflicto ideológico que sufre el drama de su disociación. No alcanza a calibrar los hechos. El culto por la Revolución Francesa lo desorienta. Su deseo de europeizar a España priva sobre el recto sentido de la nacionalidad. La masa, más tosca, exenta de complicaciones, sale adelante, en este momento histórico, guiada por la fuerza del instinto.

A la muerte de Fernando VII estalla la insurrección carlista. Esta vez contra "los constitucionales" "hijos legítimos de los afrancesados" que, según el decir del vulgo habían dejado en España "la cola masónica". Tomás Zumalacárregui, el sitio de Bilbao, la noche de Luchana, "el abrazo de Vergara" entre Maroto y Espartero, fueron temas tratados en las tres series de novela histórica, por Benito Pérez Galdós.

Imposible, dentro de los límites propuestos en este trabajo, abarcar el caleidoscópico suceso histórico a lo largo de esos años, a través del tratamiento literario galdosiano. Solamente será factible detenernos un minuto en *Zumalacárregui*. Allí se ve cómo se sigue luchando de los dos lados con arrojo. Cómo ha aflojado la tensión del odio, por lo cual resulta más repulsiva la violencia y más condenables las ejecuciones sumarias.

Han desalojado a refugiados en una torre. "A ver, que traigan bastante vino" —se ordena. Uno de los prisioneros, sin inmutarse demasiado, pregunta: "—¿Qué, vais a matarnos?". —"Na-

(4) *idem, idem*, pág. 964-974.

turalmente! —va con encogimiento de hombros la respuesta. Cuando se trae el odre de vino estalla el clamoreo de las mujeres, forzadas a mantenerse a distancia: “—¡La bebía de la muerte!”.

Más hermenéutica se descubre en las narraciones de fondo histórico de Miguel de Unamuno. En *Paz en la guerra* se ofrece, abierta, la entraña de la clase media de mostrador y ahorriero. Allí, en tertulias caseras las lenguas plantan cizaña de valentones y todos se sienten partidistas. Aunque en su mayoría sean “liberales y progresistas tibios de fondo conservador” o, como se dice en el caso de Juan de Arana, “liberal de abolengo y católico a la antigua”.

Deshacer ese nudo apretado —el liberal del católico— es, (según Unamuno) la obra cruenta de la guerra civil carlista. Y su precio, un enfrentamiento de amigos, de hermanos y de paisanos bilbaínos. A la paz, que sobrevive a la guerra, le toca, mientras tanto, rehacer la vida. Sobre muñones, sobre restos, sobre osarios, sobre huesos innominados, sobre cascos de metralla, sobre casas y seres desamparados ya por siempre jamás.

La paz, la edifican los chiquillos con su calendario de juegos y diversiones. Los mocitos que salen atorados con el aguante de estar quietos sobre los bancos del aula y se desparraman apedreando canes y dando saltos. La confianza y el enajenamiento en la naturaleza, la vecindad ríspida y pura de la montaña, la curva remansada de los valles, el agua tierna de los manantiales. La vida sosegada tiene allí algo de vegetal que se comunica a las muchachas alegres y calmosas, muchachas de cara rubicunda y ojos bovinos cuya plenitud corporal se iergue comparable a “la elegancia del fresno, la solidez de la encina y la plenitud del castaño” (5).

A esa paz la destruyen —simbólicamente, para el inmediato porvenir— los mismos chicuelos con el delirio de armar partidas. Y las narraciones de los padres a los hijos, porque exaltan hasta la idolatría la estampa de un caudillo de boina y zamarra peluda. Y los romances, que los ciegos venden sujetos con cañitas a unas cuerdas, socavan el fondo del alma infantil con sus rumores de gesta y fantasía.

En la novela de Miguel de Unamuno, la guerra carlista no se muestra como en la obra de Galdós desde el magín o la voluntad de los jefes facciosos, desde sus planes de acción, desde sus móviles más o menos conscientes. Desde las fuerzas indomables de su propia naturaleza, discola, ambiciosa, heroica o codiciosa.

En *Paz en la guerra* apreciamos el efecto de esos movimientos

(5) Miguel de Unamuno: *Paz en la Guerra*. Bs. As., Espasa-Calpe Argentina, 1946, Colección Austral, pág. 105.

ejecutivos disueltos en la masa del vivir diario. Los sucesos políticos se conocen al trasluz de la conversación de tertulia, en la trastienda del negocio. Pequeñas olas de murmuración reflejan los vaivenes de la opinión. Hasta llegar al grito callejero: —¡Carlistones! O a la estrofa del *Himno de Riego*.

En el casino carlista se incuba la conspiración y “los pelotones de aldeanos que bajaban a votar dirigidos por curas” se entrenan militarmente. El abogadillo de “la causa” se enternece ante Ignacio, muchacho hermoso de cuerpo y alma que les entrega su voluntad. “—¡Qué noblote, qué entero! Estos hombres nos hacen falta para las grandes cosas” (6).

El muchacho encontrará en la partida, “armado y con galones el espíritu del desquite”. Mas la minucia burocrática que le haga exclamar con desaliento: “—¡Otra vez el escritorio!”. La guerra se reduce para él a la caminata inacabable para sacar raciones, al caminar sonámbulo por las márgenes de un río entre encañados, al cruce de un vado sobre piedras, a la posesión precaria, circunstancial, efímera, de una altura, de un peñasco, de una prominencia de donde sea posible desbarrancarse sobre las aldeas para arrancarles hombres, para esquilmarlas, para incendiarlas como castigo. El escapulario al cuello, el “detente bala” bordado por las manos de la madre con más de una lágrima en el hilvancillo prolijo, no detendrá el proyectil que corta su vida. Ignorante de todo, desconociendo la situación general y parcial, el resultado de las operaciones en gran escala y hasta de las mismas escaramuzas en que intervino... vivió marginal y pasó ignorado.

Otra proyección adquiere lo histórico en la novelística de Pío Baroja. En *Zalacain, el aventurero*, encontramos a Tellagorria, viejo truhán de esos que mucho aprecia el autor. “Hombre de rapiña, alegre y jovial, buen bebedor, buen amigo y en el fondo bastante violento para pegarle un tiro a uno o incendiar el pueblo entero”, alecciona de antemano a su joven pariente:

Antes de poco habrá guerra. Vete a la guerra pero no vayas de soldado. Ni con los blancos ni con los negros. Al comercio, Martín, al comercio. Venderás a los liberales y a los carlistas (7).

Martín no echa en saco roto la recomendación y cuando llega la hora se ocupa en llevar a Guipúzcoa y Navarra lo necesario para fabricar pólvora, cartuchos y proyectiles. Lo impulsa la rumia

(6) *idem, dem*, pág. 108.

(7) Pío Baroja: *Zalacain el aventurero*. Bs. As. Espasa-Calpe, Argentina, 1948. Colección Austral, pág. 41.

del viejo consejo; la conveniencia amonedable. Mas guarda en el fondo del alma “un sueño cándido y heroico, infantil y brutal”:

entrar en las aldeas a caballo, la boina sobre los ojos, el sable al cinto, mientras las campanas tocan en la iglesia... defender una trinchera heroicamente y plantar la bandera entre las balas que silban... caracolear en el caballo delante de la partida, marchando todos a compás del tambor (8).

La “acción” en una palabra, porque “la vida que no puedo emplear se me queda adentro y se me pudre.”

En pocas y rudas palabras, Pío Baroja traza un retrato realista del pretendiente al trono: “el rozagante Borbón con su aire de hombre bien cebado” (9). Su concepto sobre el carlismo se expresa con dura objetividad:

Estos aldeanos y viejos hidalgos de Navarra, esta semi aristocracia campesina de las dos vertientes del Pirineo creía en aquel Borbón vulgar, extranjero y extranjerizado y estaban dispuestos a morir para satisfacer las ambiciones de un aventurero tan grotesco (10).

Si prodiga el juicio tajante sobre el carlismo no le escatima el rigor al adversario:

Los generales alfonsinos que después de hecho su agosto y ascendido en su carrera habían matado la república que, ciertamente, por estólida merecía su muerte... El carlismo defendido débilmente y atacado más débilmente todavía... La única arma que se blandía de veras era el dinero... (11).

Es el momento de la “deshecha”, de la descomposición de la “Causa”.

En *Aviraneta, memorias de un conspirador*, también de Baroja, la acción desborda la capacidad narrativa y la somete a la dura prueba de una enumeración sintética. Intrigas, trueque de documentos, cruces subrepticios de la frontera francesa con personalidad postiza, teje maneje de carbonarios y masones, la gente de “La fontana de oro”, isabelinos, absolutos y progresistas, se acumulan en exposición escueta —transcripciones de memorialista minucioso— que cansa la vista y defrauda la imaginación.

La red tentacular de los dos frentes, agentes secretos, liberales, mercachifles de armas. Entre ellos Aviraneta, mala persona

(8) *idem, idem*, pág. 96.

(9) *idem, idem*, pág. 138.

(10) *idem, idem*, pág. 56.

(11) *idem, idem*, pág. 139.

según la crónica oficial y "alma del convenio de Vergara" según su descendiente, Baroja, quien ha desenterrado informaciones olvidadas. Ocho cuadernos había dejado en custodia el mismo Aviraneta, escritos en tosco papel rayado con su gruesa letra y su vacilante ortografía. Pero como se perdieron, su semblanza pasa por la novela estricta de Baroja, sin manifestaciones de opinión personal.

De este hombre de acción opina Alfonso Reyes que se trata de "un aventurero frío, uno de tantos seres a quienes la vida va imponiendo poco a poco e insensiblemente la visión política. Comienza por ser un buen hombre y cada vez va resultando más sospechoso. Su acción es "desinteresada como un deporte y aburrida como el ocio" (12).

Cuando de Galdós, Unamuno y Baroja llegamos a nuestro punto capital —la posición de don Ramón María del Valle-Inclán frente al carlismo— debemos abandonar las premisas actuantes y citar al mismo escritor, quien en diálogo con don Francisco de Madrid, proclamó paladinamente: "Hay dos carlismos: el de todos y el mío". Expresión idéntica a las que aparecen en *El marqués de Bradomín*.

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

ABAD. — Confieso que no conocí esa clase de carlistas.

BRADOMÍN. — Los carlistas se dividen en dos grandes bandos; uno, yo; y el otro, los demás.

Es interesante relacionar de inmediato estas palabras, la posición estetizante que reflejan, con lo que de Bradomín dice Salvador de Madariaga:

Bradomín admira las pasiones por su belleza estética... el mundo primitivo en que las pasiones crecen más puras y ricas que en nuestras civilizaciones urbanas... la vida regida por las tradiciones primitivas del señorío; abajo una humildad hacia los señores que va de la fidelidad heroica al más abyecto servilismo; arriba, un hábito de mando, una autoridad fundada en el valor y en las grandes tradiciones, un egotismo que a veces degenera en licencia y tiranía; y por sobre todo, las arraigadas creencias de una religión que nubes de superstición oscurecen pero que es capaz de dar a la vida más miserable la luz de un sentido y el calor de una esperanza (14).

(12) Alfonso Reyes: *Obras Completas*. México, Fondo de Cultura Económico, T. IV (*Simpatías y diferencias*, pág. 20).

(13) Francisco Madrid: *La vida altiva de Ramón del Valle Inclán*. Bs. As. Poseidón, 1943, pág. 283.

(14) Salvador de Madariaga: *Ramón del Valle Inclán*. Rev. *Nosotros*, Bs. As., junio 1922, nº 157, pág. 258.

El lector, por su cuenta, habrá de llegar a la conclusión de que ese carlismo distinto al de todos, no es tampoco constante e igual en la totalidad de la obra de Valle-Inclán.

Así, *Voces de Gesta* —libreto wagneriano lo llama Alfonso Reyes— no es confesadamente una obra sobre el carlismo. Tampoco existe para ella un ámbito espacio-temporal determinado, aunque alguna vez se cite a Castilla. No obstante, el nombre Carlino dado a ese rey sin reino y los ecos emotivos que su presencia suscita en la población de valles y serranías reclama nuestra inmediata asociación. Crea la sugerencia de que aquí el carlismo ha sido utilizado como punto de arranque para el mundo de la leyenda poética. Modernista el tema, modernistas el aparato y la composición, el trazado de las costumbres pastoriles, la selección de vocablos en mérito al valor formal y al cuño antiguo. El énfasis recae en los protagonistas sin atender —en apariencia— a los efectos desgarrantes que sufre la colectividad. La evasión a cualquier alcance contemporáneo al escritor comienza desde la ofrenda lírica de Rubén Darío, que le sirve de prólogo. Evasión que según Juan Ramón Jiménez es constante en Valle-Inclán.

“Bajo el roble foral a vosotros mi canto consagro”, dice el poeta americano. ¿Quiénes, “vosotros”? Los pastores “que escuchan temblando — las gestas de sus versolaris”... Los patriarcas que “en la lengua materna aún evocan — la gloria de añejas jornadas”.

La transfiguración poética convierte al rey de macizo corpa-chón sobre el caballo blanco de los escritores precedentes —Galdós, Unamuno, Baroja — en un visionario místico, un mendicante que rehuye la lucha y vive huyendo, con la sola esperanza de encontrar resguardo entre los más humildes hijos de la Naturaleza. Su estampa es aquella que la iconografía reserva a Cristo... “la lengua guedeja, los ojos graves, la risa franca”. Especie de Job, por su clamorosa invocación a Dios... “por tales caminos no arrastres mi crin...” “no arrastres por tantos caminos mi crin de león”. Aparece en las alturas, en la cresta de una fosa, rodeado de perros. Baja a la aldea y se sienta en redondel entre las criaturas menores.

Su mano real de aquella pobreza  
el reparto hacía como de grandeza.

Perseguido de cerca por rey Pagano lo protegen el sacrificio y la devoción de los pastores para quienes “la sangre de los Reyes no muere”. No muere porque el abuelo labra con el cuerno de un toro la bocina que algún día juntará sus huestes. Porque la zagala ni aún a querer se atreve:

No es bien que concierten amor los zagales  
cuando peregrinan sandalias reales.

Y los muchachuelos entrenan la habilidad y la fuerza.

volteando las hondas por esos alcores  
con otros zagales y haciendo el apreste  
secreto, por irse del rey con la hueste.

Todos unen su expresión de deseos:

Quién de estas lides viera el final  
y al Rey derramando la luz en Castilla  
con su Evangelio sobre la rodilla  
sentado a la sombra del roble foral.

Se refleja un sentir candoroso, de espíritus sencillos hasta la simplicidad, que el autor repite siempre que hace hablar a pastores o mujerucas aldeanas. En *Los Cruzados de la causa*, una de ellas dice:

Son reyes de distinta ley. Uno, buen cristiano que anda en la campaña y se sienta a comer el pan con sus soldados. El otro, como moro, con más de cien mujeres, nunca pone el pie fuera de su gran palacio de la Castilla.

La tragedia ensalza a la fuerza como correctora y ofrece oposición dogmática entre el bien y el mal. Los capitanes de rey Paganos son bárbaros que atropellan, matan y roban con crueldad. En cambio los capitanes que han de volver al trono al rey Carlino se muestra: "gloriosos — de barbas floridas como antiguos Martes" y la sangre que derraman es "roja flor de las hazañas".

Sin embargo, en *Voces de gesta*, trágico es que el rey pase lista y le respondan fantasmas: el viejo Teobaldo con sus doce hijos, cabreros como él, el entenado Guido de Guildar, de gran pujanza, el escudero Melchor de Gaona, la mesnada, en suma, sobre la que el enemigo pasó a filo de espada. Que el cavador rastree al nieto que se alzó a pelear, fiándose en un lebrél caduco, a quien maldice e increpa. Trágico que el abuelo conserve en la alforja "un puño de pan" para el mocín a quien recuerda siempre niño. Trágico que un viejo se mire y diga: "si no son mis huesos no tengo qué dar". Que la vaquera, que antes contó con galán que con ella brincaba alegre al son del punteado que tocaba el gaitero,

(15) Ramón del Valle Inclán: *Voces de gesta*. Bs. As., Losada S.A., 1946, Colección Contemporánea, nº 82.

vea que “es triste la losa tan llena del reír mocero”. Que la montaña recuerde que fueron tuyas “la vaca marella, la vaca vermella”. Que el versolaris evoque “años que volaron desde aquellos días” —en que tuve siembra y yunta y arado— y todo dejé para ser soldado”.

¿Y cómo se nos presenta en la *Sonata de invierno*, de Valle-Inclán el pretendiente al trono? Como una figura prócer “admirable de gallardía y de nobleza, de brío y de arrogancia” sobre el fondo de Estella “la ciudad santa del carlismo”.

La faz estética se sobrepone en este enfoque a cualquier consideración histórica, ética o política. Los ojos del marqués de Bradomín, ojos de caballero de la Causa, prestan, en parte, su mirar a Don Ramón del Valle-Inclán. Ojos que al ver, imaginan. Superponen a la escena moderna las estampas medioevales de los viejos códices donde los reyes visten “rica armadura cincelada por milanés orfebre” y cabalgan en “palafrén guerrero paramentado de malla”, el casco adornado con “crestada corona y largos lambréquines” (16). La princesa Margarita completa la pareja real... “la mano como lirios y el aroma de una leyenda en su nombre de princesa pálida, santa, lejana...” “los ojos de madona, bellos, castos, la frente de blancura lunar.”

En la carta que Valle-Inclán escribió a Alfonso Reyes a fines de diciembre de 1923 le confiesa que la visita del marqués a los reyes está hecha recordando voluntariamente la que el romántico vizconde de Chateaubriand hizo a Carlos X en el destierro (17).

El escritor modernista comparte la simpatía por la causa carlista de este hijo de su mocedad literaria. Lo confirman observaciones como la de que “es más bella la majestad caída que sentada en el trono”. O el fervor con que uno y otro se declaran “defensor de la tradición por estética”. Uno y otro encuentran en el carlismo el encanto solemne de las grandes catedrales y una mano “alba y real, de azules venas” hace que deseen morir, como una gracia, por aquella dama. Lo dice Bradomín en la *Sonata* y Valle-Inclán a sus íntimos:

Yo por vocación hubiera sido guerrillero. Siempre soñé con un levantamiento carlista que me permitiese formar la partida de Ramón María, el Manco (18).

(16) Ramón del Valle Inclán: *Sonata de invierno*. Bs. As., Losada S.A. Colección Contemporánea nº 31.

(17) Alfonso Reyes: *Tertulia de Madrid*. Bs. As. Espasa-Calpe Argentina, 1946, Colección Austral (“Algo sobre Valle Inclán”).

(18) Alfonso Reyes: *Obras Completas*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, T. IV (*Simpatías y diferencias*, pág. 159).

En "A Medianoche", breve relato inserto en *Jardín Umbrío* aparece un jinete que corta caminos en su carrera nocturna para allegarse a un lugar de cita con la partida, donde, aunque todos falten no ha de faltar Ramón María. ¿Quién es ese Ramón María? Acaso su contrafigura, en un ejemplo literario del "teatro del espejo". A veces el jefe guerrillero que se nos nombra fugazmente es el Manco —en *La guerra carlista* o en estos cuentos ya nombrados de *Jardín Umbrío*.

Decía Alfonso Reyes, hablando en *Tertulia de Madrid* de las vivencias americanas en Valle-Inclán que son como un murmullo que anda por la parte liminar de su alma. Nos gustaría suscribir el concepto con referencia al carlismo. En toda su obra posteriores a *Femeninas* y *Epitalamios* aparece, aunque más no sea un eco, una insinuación, una réplica que dan fe de esas pervivencias subterráneas.

En cuanto a su posición personal hablando en el Círculo Tradicionalista de Buenos Aires en el banquete que se le ofrece el 24 de junio de 1910, declara:

El único brazo que tengo lo dedico a manejar la pluma en defensa de mis ideas y si es necesario ese brazo lo pondré a disposición de la causa para manejar otras armas si el caso llega (19).

Confrontemos, ahora, la lectura de *Sonata de Invierno* con los reparos críticos de Salvador de Madariaga quien encuentra que "Valle-Inclán no nos permite olvidar que el metal de su arte no es tan puro como por su esplendor podríamos imaginar" añadiendo a continuación:

El arte por el arte... Pero a condición de que el artista tenga una mente pensante y una conciencia responsable. Sea su actitud al crear puramente estética mas no el alma que tal actitud adopta. La ética y la filosofía no son, ciertamente, la música del arte, pero sí la caja sonora que le da su profundidad y armonía. Mire el artista a la vida con ojos puramente artísticos, pero como su mente no respire las cumbres del pensamiento y su alma no sea fiel a su divino origen, su arte no se elevará nunca por encima del arte del bordador y nunca crecerá (20).

El tiempo transcurrido nos permite comprobar que el arte de Valle-Inclán creció y se elevó por encima del arte del bordador, desde *Epitalamio* y las *Sonatas* hasta los *Esperpentos*, *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*, pasando por las *Comedias bárbaras*

(19) Ídem, ídem, pág. 182.

(20) Salvador de Madariaga: *Don Ramón del Valle Inclán*. Rev. *Nosotros*. Bs. As., junio 1922, nº 157, pág. 258.

y *La guerra carlista*. Este es el paradójico camino de retroceso hacia la juventud biológica, "camino de renovación faústica", que le atribuye Guillermo Díaz-Plaja (21).

Volviendo al tratamiento modernista del tema del carlismo encontramos en *Sonata de invierno* sobrada ejemplificación para las notas que sintetiza Díaz-Plaja. Las cosas "emisarias del misterio", el decir musical, la frase mórbida y ondulante que se va desplegando sobre palabras no siempre rebuscadas, pero sí siempre buscadas, elegidas, colocadas en lugar insustituible por razones de plasticidad, de eufonía, de flexibilidad sintáctica. Junto al amor por el párrafo elegante, de molición lingüística, el gusto por la palabra arcaica, regional, "palabras ásperas, firmes, llenas de aristas" que, aun sin comprenderlas se las siente "leales, veraces, adustas, severas". Aprécia la música para efectos de fondo: "ese noble son que tienen en el Romancero las armas de los paladines" o "el ardiente son de las cornetas" o el campaneó de la ermita llamando a la novena. O el canturreo soñoliento de la lluvia menuda y densa. La nota plástica —forma y color— tiende a crear la unidad del invierno. Con "el primer frío de vejez del señor marqués" se conjuga el paisaje invernal, el cielo plúmbeo, las cerrazones apretadas tras los montes circundantes, los nubarrones henchidos de lluvia, "la luz triste y cenicienta".

Agreguemos a las notas mencionadas por Díaz-Plaja, la aproximación violenta de los elementos morales más antitéticos —lo sagrado y lo profano, "la emoción religiosa y galante". "Alma de santa y sangre de cortesana", escribe Valle-Inclán hablando de una mujer que tiene "los ojos místicos que alguna vez se advierte bajo las tocas monjiles —"la tristeza depravada y sutil". "La lujuria, madre de la divina tristeza" —dice— cuando ya Rubén había dicho: "la lujuria, madre de la melancolía". Y había escrito: "Ite Misa est".

Los ojos del marqués de Bradomín, ojos de caballero de la Causa —repetimos— prestan, en parte, su mirar a Don Ramón del Valle-Inclán. Solamente en parte, pues la soslayada ironía que maneja le impiden desbarrancarse en lo que alguna vez llamó "extremos wertherianos".

La tendencia modernista dominante en la *Sonata* no le estorba para un atisbo de la visión propia de la llamada generación del 98. Así logra rescatarse buena parte del valor actual de su obra mientras se pulveriza la retórica, descascarada por la acción del tiempo.

Con la transfiguración romántica de la pareja real contrastan

(21) Guillermo Díaz Plaja: *Ensayos escogidos*. Madrid, Aguilar, 1944.

dibujos enérgicos, nada disueltos en la fluidez impresionista. Fray Ambrosio, el "Fraile" "gigante de huesos y de pergamino, encorvado, con los ojos hondos y la cabeza siempre temblona por efectos de un tajo que había recibido en la primera guerra" (22). Se nos muestra luego, fallido su intento de echarse a la sierra, desvalijado y golpeado por su lugarteniente, "la venda como turbante sobre el entrecejo cano", la cabeza partida "por heridas sin gloria".

Valle-Inclán madurará en sus calidades estilísticas. Después de escritas las *Sonatas* abandonará las modalidades más expuestas al deterioro de su técnica literaria, pero no dejará de advertirse en él una continuidad esencial. Desde esta *Sonata de invierno* podrá adivinarse la intención satírica, el intento de "poner el gorro de cascabeles en la amarilla calavera que llenaba de meditaciones sombrías el alma de los viejos ermitaños". Su mirada de soslayo crea la objetividad crítica. Se pone al lado del marqués y ve cómo es ese "Fraile" quien para obtener medios con qué echarse a la sierra se presta a equívocos o mejor dicho a inequívocas tercerías amorosas ("tan dignas de un viejo guerrillero" —masca él mismo su reconcomio amargo"). Está a un lado el autor cuando se tiende mesa de juego para la clerecía, cuando se charla y se intriga en los desocupados corrillos de clérigos y seculares. Una concluye: "Esta no es guerra sino farsa de masones". Otro se encrespa contra el "maldito cura Santa Cruz". El tercero transige: "En la guerra son necesarios estos bandidos". El de más allá invoca a Cabrera, enemigo del partido ultramontano y de los jefes facciosos. El "Fraile", la cabeza partida por heridas sin glorias, a matones, desmantela su propia fe en la Causa:

Ni hazaña ni guerra, farsa. Los generales alfonsistas huyen delante de nosotros y nosotros delante de los generales alfonsistas.

¿En qué viene a quedar entonces la Causa? ¿La guerra santa digna de los viejos códigos historiados? ¿El son de clarín de los paladines?: en "guerra para conquistar grados y vergüenza".

En una de las *Comedias bárbaras* —*Águila de blasón*— en dos líneas despunta fugazmente un renovado enfoque del carlismo valleinclanesco. Uno de los lobatos de don Manuel de Montenegro —el terrible caballero feudal, su antepasado— se despide de su noble madre, doña María. A los ruegos que la madre opone, responde el hidalgüelo desafinado del lar por el odio terrible en-

(22) Ramón del Valle Inclán: *Sonata de invierno*. Buenos Aires, Losada, 1939. Colección Contemporánea nº 31.

tre el padre y sus siete hijos. Si no existiera el carlismo —dice— los que son como ellos tendrían que echarse al campo por su cuenta. En la obra de Valle-Inclán resalta la reiteración de motivos, personajes y episodios. Más que procedimiento estilístico es nota viva de su personalidad de escritor. Por eso no nos extraña encontrar en *Los cruzados de la causa*, una de sus novelas de la serie *La guerra carlista*, la misma manifestación. Dice aquí Cara de Plata: “medito hacerme capitán de bandoleros”. Pero más luego opta por requerir el apoyo del marqués de Bradomín para intervenir en la acción carlista.

*Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño* integran la trilogía de *La guerra carlista*. No se trata de una parcelación temática equilibrada sino de una amplificación progresiva de los factores dominantes. Si en *Los cruzados de la causa*, oscuros episodios de la lucha en una aldea gallega, sirven de marco y fondo a la presencia inevitable del señor de Montenegro y el segundón Cara de Plata, en *El resplandor de la hoguera* se alude a muchos incidentes de la campaña y en *Gerifaltes de antaño* se toca el nervio vivo de la contienda: el férreo, el fanático, el sádico espíritu del cabecilla.

En *Los Cruzados de la causa* la deformación estética a que nos tiene acostumbrados el autor peca contra la naturalidad del relato: todo el grupo de desembarco de la escuadra de marinería del Almanzor en vaivén de borrachera, la voz vinosa, tartajeante, proponiendo al superior “*Quiere usía que le afusilemos a la gachí*” (la monja). Un comandante que no consigue que su gente se cuadre ni con estentóreas voces ni golpeando su sable, hasta romperlo contra la reja. Es una caída ingenua de las que ha sabido evitar Valle-Inclán, sea por su posición esquinada —la posición ubicua a que autoriza la ironía— sea por su tremenda fuerza realista. *Los Cruzados de la causa* trasunta la filosofía del señor feudal:

El pueblo está degradado por la miseria y la nobleza cortesana por las adulaciones y los privilegios, pero los hidalgos, los secos hidalgos de gotera, eran la sangre más pura, destilada en un filtro de mil años y de cien guerras.

A don Juan Manuel de Montenegro le gustaría levantar partidas para “justiciar esa camada de raposas y garduñas”. Aclara fuego de un sacrificio”. (24)

El espíritu de la novela de Valle Inclán está a mi parecer reflejado en las ideas de Juan Manuel de Montenegro. Para él la guerra no es una guerra doméstica sino una guerra social, al revés de las que han

sido en la historia; una guerra social de señores contra vasallos encumbrados y ensoberbecidos, una rebelión de la gente patricia desposeída de sus antiguos privilegios y amenazada de extinguirse en un régimen plebeyo. Tal como él la siente la guerra es una guerra contra raposos y garduñas, contra indianos y compradores de bienes nacionales, curiales, alguaciles, criados que se han vuelto amos (23).

Dicho crítico, refiriéndose a *El resplandor de la hoguera*, observa que el título condensa la tonicidad misma de la guerra —escaramuzas, individualismo y osadía personal— es decir, llamaradas fatuas, irradiaciones inflamadas antes que el cuerpo de una gran hoguera.

—¿Era así la guerra? —se pregunta la madre Isabel, monja en travesía para la línea carlista—. ¿Un resplandor que calcina los pensamientos?... “Por todas partes advertía el resplandor pero no hallaba aquella hoguera de lenguas de oro, sagrada como el fuego de un sacrificio” (24).

Mas, aparte del propósito general que inspira al novelista, se advierte la caprichosa intención estética —tentaciones del espíritu modernista— que lo inducen a exornar sus páginas con alusiones de carácter simbólico: “resplandores de lumbre sobre la nieve” inician la acción, surge en seguida “el rasplandor rojizo de la llama”, las mocetas suspiran “contemplando la hoguera toda en lenguas de oro y de temblor”, las conversaciones se anudan junto al fuego del hogar, las espadas se comparan a “lenguas de fuego”, un reflejo de hoguera en un zaguán alumbra la ronda del centinela, en equilibrio de composición con el fuego prendido en un reparo del roquedal donde los guerrilleros aguardan su oportunidad; los chiquillos de la aldea arman sus fogatas con jara y pinocha; echa “guiños relucientes” la lámpara de petróleo; la “llama azul del ponche” que beben los oficiales más bien es “llama de humorismo y de quimera”. El punto neurálgico del relato está en el momento en que Roquito, el sacristán, abrasa vivos a los soldados del retén mediante enormes brazadas de paja incendiada, y su desenlace cuando el mismo Roquito es extraído de una chimenea que le servía de refugio con la cara hecha una ampolla negra y roja y los ojos ciegos. Acaso la hoguera, la vorágine hirviente y retorcida que todo lo reduce a pavesas inflamadas no se encarnó en ninguna batalla campal, pero sí en el alma de esos temibles cabezillas carlistas cuyo prototipo lo constituye el cura Santa Cruz, eje dramático de *Gerifaltes de antaño*. En *Gerifaltes de antaño* desaparece el artificio simbolista formal aunque algún “revuelo

(23) *idem, idem.*

(24) Francisco Madrid: *La vida altiva de Ramón del Valle-Inclán*. Bs. As. Poseidón, 1943, pág. 104.

de gerifaltes" despunte alguna vez. Al autor lo absorbe la intensidad del relato; y al lector la culminación del clima logrado. "Santa Cruz volvió a caer sobre Otáin. Desde los hayedos del monte bajó con los lobos al ponerse el sol y corriendo en silencio toda la noche llegó a las puertas de la villa cuando cantaban los gallos del alba" —así empieza el relato. Desde que la larga *S* historiada del Santa Cruz inicial describe su garabato oblicuo hasta el final de suspenso artístico se va levantando la terrible talla del "Cura". Campesino de frente obstinada, el puño siempre sobre el nudoso garrote y los grises ojos insensibles. La crueldad y el odio imperan en esa mente malsana. Lo delatan "el frío reír entre las barbas de cobre" y la boca "grande y tan bermeja que parecía hilar sangre". Un salto de gato y deja caer la zarpa sobre el hombro de uno que "empieza a reír pero poco a poco, doblándose bajo el peso de aquella mano acaba por llorar". Otro salto de gato y queda señalado con el bastón —"al foso y cuatro tiros"—. Miquelo, su hermano de armas y compañero de siempre. Para su estrategia bárbara están sobrando los jefes. Y por encima de él ninguno, ni don Carlos. Se siente hombre providencial para cumplir una misión predestinada. Así lo encomienda el autor a la lectura, como a un cavador que constantemente cava su viña para preservarla y extirpar las plagas, pero el lector moderno retrocede con horror ante su imagen. Se entra con tanta intensidad en el relato, incluso en el juego de los elementos alucinatorios que se insinúan, que cuando el cabrero *Ciro Cernín* está enterrando la cabeza del amo *Miquelo* al pie de un roble, y un frío en los párpados le avisa que se aproxima el lobo, uno se sobresalta, pensando: —¡El cura! Al final el cabecilla ha de vivir pisando la raya de la frontera, perseguido por todos, y para mayor irrisión a su ideal de "la guerra santa", jugado por unos y otros para los cabildeos y tramoyas con que se resuelven, aun fuera de España, los destinos de la contienda.

Volvemos a encontrar una simetría de composición: al fanatismo indomable en la neurótica caracterización de Santa Cruz corresponde la desinteresada maldad, la ociosa crueldad del marquesito *Ágila*, capaz de echar a rodar por una escalera a su tía abuela, porque sí. A los grises ojos descoloridos que miran de través, del Cura, corresponden los ojos de piedra verde del mozalbete que se queda mirando, hipnotizado, un espejo. A doña Paquita, la anciana marquesa de Rendín, dama entera hasta cuando la llevan emplumada sobre un mal pollino, corresponde la temblona senilidad de la vieja tía *Rosaura*. Casi esperamos encontrar el apoyo consiguiente a la figura de *Eulalia* —nieta de la marquesa— en alguna moza del lugar. Y ahora dejemos pasar de largo relatos

como "Beatriz", donde surge un cabecilla tonsurado o algún otro que nos trae reminiscencias de un famoso cuento de Merimée, porque si en Merimée el campesino fusila al hijo chiquilín por delator, en "Un cabecilla", el viejo guerrillero no vacila en ajusticiar "con escopeta llena de ataduras y remiendos" a su vieja mujer culpable de delación forzada. Dejemos pasar de largo a cualquier "espadón" que asome su fantochera movilidad en los *Esperpentos* y hasta a "la reina castiza" que le inspira una farsa colmada de implicaciones para centrarnos en *El ruedo ibérico*.

*El ruedo ibérico* es un nombre digno de Goya para una serie de cuadros dignos de Goya. Ese ruedo encierra desde el estrado a la taberna, desde el trono al redondel taurino, desde el saloncito cuco de la adamada camarera real al figón de flamenquismo barato y cante jondo con más truhanería que arte. La Corte de los Milagros española. Aquello que hizo decir con gran acierto a Francisco Madrid: "Valle-Inclán con su obra de largo aliento amamanta el esperpento terrible y jocundo que fue la España isabelina, cristiana, alfonsina". (25) También pudo decir que allí el español no es don Quijote ni siquiera Sancho, "que alguna vez sabe tener para su señor y las aventuras de su señor una amorosa piedad", sino Ginesillo de Pasamonte. En ese ruedo libran contiendas parejas la reina, en lo físico: "pomposa, fondona, bombona, de crasas mantecas y simpatía de comadre chulapona"; en lo moral: "libre de miedos, candorosa y desmemoriada" (con todas las alacres insinuaciones de adjetivos que, aparentemente inocuos dejan de serlo en plumíferos terribles como Quevedo o Valle-Inclán). Forma pareja el rey "menudo y rosado, con su lindo empaque, de bailarín de porcelana". El Espadón máximo —en la ocasión Narváez— agacha la cabeza cuando la reina hincha colérica el bello borbónico que heredó del "Narizotas". El frágil melindre nervioso y el gorgorito de la risa cauta iguala a hembras y varones en el chisme de la antecámara real. Grandes de España con tratamiento de Excelencia tienen a mal traer a sus servidores para que empeñen o desempeñen sus condecoraciones. La seráfica sor Pafroncio pliega en el éxtasis las manos de azucenas con las divinas marcas... pero no se duerme cuando se dan nombres políticos: "¡Ni Prim, ni Espartero ni O'Donnell!". El pollo de la "Señora", lindo barbián, cínico, refitolero, lo mismo descalabra a mansalva a un guardián que se acomoda en una jaca con el calañés airoso bien esquinado, para ir al soto de los Carvajales.

El cubileteo de la probabilidad conspirativa sobre un juego de desconfianzas recíprocas. La dilación, a espera de recoger la breva sin comprometer el prestigio. Un juego de dados para Cádiz, otro

(25) *Ibidem*.

para Sevilla. Los “farolones de alta conjura” son el tope visible de los episodios revolucionarios, pero abajo se agita un mundo tentacular de pequeños intereses entrelazados, de personeros y medianeros de la conspiración. Se aprecia ese mundo en un corte rápido de los estratos sociales: los apóstoles de la “España con *jonra*”, las logias carbonarias y masónicas, los valientes periodiquillos liberales editados en sótanos y desvanes, los emigrados —melancolía peripatética en la carretera entre Irún y Hendaya— los contrabandistas y bandoleros apadrinados por los señores de Córdoba y Andalucía que siguen la tradición de la “reina castiza”, brujas de aquelarre que todo lo pisan tras un ventanuco entornado y gente del bronce, en contraste con la vida de Madrid donde abundan “gacetilleros de redacciones y tarascas a la moda”, “corbatas y ensortijados del honrado comercio” y “erguidos chapines en la línea tobillera de las candilejas”. El chalaneo menudo del “hombre de acción” que concilia la aventura con el provecho personal —el Zalacaín de Baroja y acaso su Aviraneta— aquí figura en escala mayúscula. Compra y venta al por mayor. Se repiten locuciones como: “tendrá que aflojar la mosca” o “es cuestión de guita”, tanto como para que uno no pueda olvidar los intereses que están avivando muchas definiciones. Honorables plutócratas arrojan sus tabacales, ingenios y cafetales de ultramar sobre un platillo de la balanza. Deslizan tímidamente, sobre el otro su fe republicana, con la previsible inclinación que es de suponer, en la balanza... Se acumulan esos dichosos nombramientos burocráticos que hay que firmar en ristra cada vez que en los camarillones amaga la fronda conspirativa. Así se hincha la monstruosa hidropesía de un presupuesto parasitario que se come a España. Se trafica hasta con el traspaso de credenciales a las colonias.

“—¡A las Filipinas! “—¡A robar?” “—¡A lo que salte!” Para eso tiene España ultramares”. En *Tirano Banderas* no quedará ningún “gachupín” sin lapidar. (26)

Junto a los papeles escritos con tinta simpática y los emisarios dobles, las consignas y contraseñas conspirativas y el crimen político planeado en tres capitales aparecen las opiniones parciales. De diálogos entre carlistas tibios entresacamos algunos pareceres:

—Aquí cumplía haber puesto en el trono a don Carlos. No se hizo y hay que pagarlo.

—Negros y blancos se guían de sus principios y los cucos comen y roban al amparo de todos los gobiernos.

—Las elecciones son causa de querellas. La perdición de España. ¡Suprimirlas!

(26) “ el abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jaetancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado que vienen a prostituir al país”.

De otros diálogos se desprende una aspiración a elevar los movimientos políticos a nivel racional y social, de educar el sentimiento de la dignidad humana para que no vuelva jamás a gritarse: “¡Vivan las cadenas!”. Miguel Bakunin, retratado con facetas contradictorias que no es del caso revisar, expresa el punto de vista del socialismo internacional cuando pregunta: “¿Acaso imagináis servir a una causa revolucionaria con esos interminables discursos sobre la candidatura de España? Es insensato hacer una revolución para buscar un tirano”. El moderantismo se mortifica pensando si la necesidad de buscar alianzas lo obligará a pactar con la democracia republicana. A modo de acotación entre paréntesis va el comentario socarrón, a media voz, de un cacique experimentado: “A esa si desentona, la podemos fusilar”. ¿Qué podía haberse hecho en el momento? “Unir el interés de la legitimidad dinástica con la revolución liberal! —contesta uno. Si don Carlos da un manifiesto lo pongo en el trono. Armar una farsa electoral sobre Cortes Constituyentes bien preparadas y ofrecer la corona” —parece juicio autoral. Finalmente a la Junta Revolucionaria civil se la deja con las manos en la brasa. Con un limpio bandazo dan la popa los marinos de gran capote y los espadones se retiran con gentil braceo, liando la “matona” para ocasión más segurísima. Resta una estampa con luz de juventud y brío efímero:

Recorrían las calles con guitarras y bandurrias los ternes patriotas venidos de Jerez, de San Fernando, de los Puertos. La conjura popular se disimulaba cantando serenatas. No quedó rubia ni morena sin copla en aquella noche gaditana prendida de luceros, fragante de nardos, romántica de músicas, de canciones y de sueños revolucionarios como la hubiera amado lord Byron (27).

¿Qué decir de la composición y estilo de *El ruedo ibérico*? Los contrapuestos se pegan en rabiosa correspondencia. A la tos ferina de la yegua Fanny —consternación de los señores en los Carvajales— se acopla el traslado de la anciana aldeana muerta una semana atrás; traslado con una soga, de orilla a orilla del río sin vado posible. El cadáver va voltejeando por el aire en zapateadas absurdas y por el agua en chapuzones tragicómicos. A la dama elegantemente consolada (acceso de hemotisis del hijo único, tronera y disipado) con la recepción de amigos “a la luz rosa del gabinete malva”, se aproxima la mujer del guardia asesinado por el gomoso jaranero, que sale del cuartucho de alquiler al otro día del entierro en busca de algún piso que lavar en la vecindad. . .

(27) Ramón del Valle-Inclán: *Viva mi dueño*. Obras Completas. Madrid, Rivadeneira, 1944.

De la tipificación del personaje se salta al personaje mismo. Se escarnece al político de campanillas con caricaturas sobre la escala zoológica —otro acercamiento a Goya: “La expresión perruna y dogmática del señor Cánovas del Castillo”, “la risa de cabra de Asmodeo”, Cabrera “ojos de gato, cautela de zorro” . . . “la paloma buchona” es la reina, abundan buhos y lechuzones como en *Tirano Banderas*. Las metáforas se dan en plenitud: “las lechuzas apostólicas batieron la castañeta del pico con espantado repulgo” (28). Descontemos a Prim, “amarillo de bilis regicidas”, a Sagasta, a quien “le faltaban la mona sobre el sombrero y el perro sabio con el platillo para recoger los cobres”. No podía faltar la copla burlesca tomada en broma:

Y soñando con la corona  
 el Pretendiente pesca una mona”.  
 .....  
 Un hoyo grande para el carlismo  
 y úngete de liberalismo”.

La guardia civil está retratada con síntesis plástica que, después de Valle-Inclán reaparece en García Lorca. “Los brillos simétricos de tricornios y fusiles” . . . “tricornios, fusiles, cartucheras, definían sus luces negras” . . . geometrizados bajo el triángulo de charol” —escribe Valle-Inclán. Y García Lorca en “Romance de la guardia civil española” dice:

Los caballos negros son.  
 Las herraduras son negras.  
 Sobre las capas relucen  
 manchas de tinta y de cera.  
 .....  
 con el alma de charol  
 vienen por la carretera.  
 .....  
 silencios de goma oscura  
 y miedos de fina arena.

También el Zurdo Montoya, el gitano que la Benemérita mata de una paliza, con diagnóstico de ataque de alcoholismo, en *El ruedo ibérico*, trae a primera línea evocativa los romances de Lorca donde se trata de Montoya, Heredias y Camborios —gitanos legítimos— y de su constante pugna con la guardia civil.

(28) Emma Susana Speratti Piñeiro ha estudiado exhaustivamente la fauna humana de *Tirano Banderas*. Encuentra cantidad de ejemplos como los siguientes: “Quintín Pereda, miradas de can lastimero”; Doña Lupita, comadreja o serpiente sabia; Banderas, “olisca de rata fisgosa”; Don Geles, “asno divertido”; un yanqui, “magro perfil de lobo rubio”.

Las notas modernistas del estilo de Valle-Inclán persisten en sus últimas obras, sobre todo la nerviosa asociación de colores y sonidos y en cuanto a los colores su gusto por el anaranjado y el amarillo. La luz anaranjada de *Sonata de invierno*, "cortina gris que a los prados húmedos tendidos detrás daba un reflejo de naranja agrio como una desafinación de violín", pasa a ser, cuando habla del paisaje vasco en *El ruedo ibérico*, "agria y desconcertada luz amarilla (29). Una corneta. Se desbarata la luminosa y triangulada geometría. En el repliegue de notas se incrusta la hibridez árida de un polígono militar". Domina, en general, la extrema parquedad de la frase: "Yermos terrones. Yuntas de mulas. Toros caretos que se incorporan bramando".

Hablando del nutrido anecdótico de Ramón del Valle-Inclán —verdadero y fraguado— sobre todo el de los últimos años de su vida escribe Ramón Gómez de la Serna en el fervoroso libro que le dedicara: "Los que le amábamos mirábamos con cierta tristeza el espectáculo de esa chulería máxima, casi épica". Esa cierta tristeza que le inspira la "chulería del gesto" a Ramón Gómez de la Serna parece trascender, en parte, a su apreciación de la estilística final de Valle-Inclán como si Gómez de la Serna no coincidiera con el criterio actual —el de Díaz Plaja, por ejemplo— de reconocer a las últimas obras del novelista español —*Tirano Banderas* y *Ruedo ibérico*—, una culminación superativa del estilo. Esas reservas mentales se adivinan en conceptos como los siguientes:

Se lanza al barroco tirándose desde el acantilado en el lugar en que más altas eran sus olas... devolutándose en el nadar desesperado sobre el adorno y sus escondrijos y sus recovecos... Tira su arte por la ventana... queda como una especie de retablo despeñado que en vez de caer se queda suspendido y más bien asciende y vuelve a salir a los cielos del arte por el rompiente tragaluz (30).

Para Gómez de la Serna las últimas novelas de Valle-Inclán son "un modelo de abandono despectivo", "una forma desesperada de su arte", una forma de "literatura de agonía que no es decir de decadencia", un mezclar "lo abrupto y lo breñoso" con lenguaje que "sólo él con su gran tono lingüístico podía usar y salvar de su avinagramiento".

(29) Entre ejemplos similares encontramos en *La pipa de Kif* "el amarillo olor del yodoformo" y en *Viva mi dueño*, "gladiaban amarillos y rojos goyescos en contraste con la límpida quietud velazqueña".

(30) Ramón Gómez de la Serna: *Ramón del Valle-Inclán*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1948 (Colección Austral, nº 427).

Sin embargo, parece que Gómez de la Serna fuera el menos indicado para deplorar el barroquismo o la mezcla de lo abrupto y lo breñoso. Sin buscar mucho, en su mismo libro sobre Valle-Inclán, saltan renglones que cualquiera de los dos podría firmar, como el siguiente, donde de la Serna caracteriza un gesto habitual en Valle-Inclán: "el muñón de su brazo cercenado en un ademán de mano corta de escuerzo"...

Dejando a un lado los aspectos formales que caracterizan a *El ruedo ibérico* y restituyéndonos a su centro ideológico uno se pregunta si en esta obra Valle-Inclán enjuicia "el esperpento isabelino, cristiano y alfonsino" como si se tratara solamente de una enorme rama que viene podrida desde el centro del tronco madre y no como un complejo de raíces que originan el árbol de un régimen corrompido y caduco. Pero la respuesta no resulta fácil de hallar ni es tampoco la misma en todas las ocasiones. Gaspar Gómez de la Serna en el prólogo a una *Antología de Valle-Inclán* dice que para éste existen dos Españas: la de *La guerra carlista* donde ve a sus personajes "deformados por el fervor epopéyico" y la de *El ruedo ibérico*, "famoso espejo cóncavo del desprecio esperpéntico". (31)

Digamos entonces para finalizar, redondeando conceptos en nuestra confrontación, que las de Galdós son novelas cuyo meollo o enjundia reside en el problema crucial del carlismo tomado como tal problema, ya lo encare haciendo hincapié en el documento histórico, ya como propia definición política. Que Unamuno logra mostrar las reacciones de una importante colectividad ante muestras de lo que Madariaga considera "mundo primitivo de las pasiones que parecen más puras y ricas que nuestras civilizaciones urbanas". Y que Baroja saca a la luz la raíz más individualista del hombre español en conflicto entre imponderables que lo sopesan en vuelo sobre consideraciones de condumio y medro personal y las apelaciones de esas contundentes razones. Pasando específicamente a Valle-Inclán acabamos de observar que el sentido político del carlismo aparece disuelto en leyenda en *Voces de Gesta*. En *Sonata de invierno* conserva el aroma de la leyenda pero añade nominación y sello de época. En *La guerra carlista* se expresa con exaltación de adepto, bien que sobre los rieles seguros de la maestría artística. En *El ruedo ibérico* trabaja a *contrario sensu*, en una literaria reducción al absurdo. El absurdo del "esperpento isabelino, cristiano, alfonsino".

(31) Gaspar Gómez de la Serna: *Obras escogidas de Valle-Inclán*. Madrid, Aguilar, 1958. (Prólogo.)

En el ensayo *La técnica de la novela y el 98* <sup>(32)</sup> se lee:

Valle-Inclán a pesar de sus orígenes netamente modernistas y muy arte por el arte, es también hijo fiel de su generación; quiere crear una forma bella, pero luego se revuelve contra la sociedad española de su tiempo y aplica la fórmula en sentido contrario.

Es decir, que a la "estilización en poses elegantes" continúa la "mueca goyesca". Priva la estilización elegante cuando maneja la pluma el modernista. En cuanto asoma el satírico del 98, la estilización se acerca a la deformación opuesta. Poseída de lo que él llamara "el furor ético del español".

El mejor cierre, palabras del mismo Valle-Inclán:

Yo y el otro yo. Yo soy el de hoy y el otro yo el que escribió historias en un estilo acusado de decadentismo... He roto las amarras de casta, las responsabilidades del apellido. Me manifiesto libremente con toda la crueldad y la soberbia de un autor español de pura cepa. <sup>(33)</sup>

REYNA SUÁREZ WILSON

(32) Manuel Durán: "La técnica de la novela y la generación del 98". (En *Revista Hispánica Moderna*. Año XXIII, n.º 1. Nueva York, enero 1957.)

(33) Francisco Madrid: *La vida altiva de Ramón del Valle-Inclán*. Bs. As., Poseidón, 1943.

## VALLE-INCLÁN Y SU CONDUCTA POLÍTICA

Durante un cuarto de siglo se vino afirmando a Don Ramón del Valle-Inclán, en alguna prensa literaria española, como un consecuente miembro destacado del carlismo español casi hasta su fallecimiento, publicando, en ocasiones, algún documento, carta o designación del pretendiente Don Jaime, o de alguno de sus consejeros, fechadas en general en los primeros años del siglo. Valle-Inclán fue, efectivamente, carlista. Lo afirma con su actitud personal y con la primera parte importante de su obra, las *Sonatas*, y en la trilogía novelesca de *La guerra carlista*, así como en alguna de sus obras de teatro, *El Marqués de Bradomín*, o en sus *Comedias bárbaras*. Los personajes característicos de esas obras son en general hidalgos gallegos que van, o fueron, a hacer la guerra a Navarra junto a Don Carlos; y abades envejecidos que recuerdan con nostalgia su participación en las guerrillas montañosas, cuando colgaban del hombro el fusil faccioso. En una oportunidad el Marqués de Bradomín contesta a uno de esos viejos abades quebrantado por los años, al preguntarle éste si no continúa siendo fiel a la Causa: “—Señor Abad, yo soy carlista por estética. El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales. Me contentaría con que lo declarasen monumento nacional”. Afirmando, párrafos por medio: “—Los carlistas se dividen en dos grandes bandos: uno, yo, y el otro, los demás”. “¡Volterianismos! ¡Volterianismos de la Francia!” —le responde en párrafo más largo el Abad de Brandeso. Así fue el carlismo de Valle-Inclán. Al igual que el del Marqués de Bradomín, un carlista por estética. También en su caso, dividió al mundo carlista en dos partes: él, de un lado, y los demás, al otro. Así ocurrió que en aquel banquete que le ofrecieran en Buenos Aires, por el centenario argentino, en 1910, los carlistas exiliados en esta capital, que tenían por jefe a Ortiz San Pelayo, terminaron apostrofándole, pues las ideas de Don Ramón con respecto a tradicionalismo y a Don Carlos, eran absolutamente ajenas a las que ellos venían sosteniendo en el destierro. Testigo de esta división carlista, asistente al banquete fue el escritor argentino Alberto Gerchunoff, que de entre innumerables anécdotas que recordaba, de personajes que habían sido o eran amigos suyos, solía extraer, para solaz de alguna tertulia, la del

desdichado final de aquella comida ofrecida a Valle-Inclán por los que eran entonces sus correligionarios y que en esa ocasión fueron "los demás" de los dos bandos de la clasificación del Marqués de Bradomín. La respuesta del Abad de Brandeso: "¡Volterrianismos! ¡Volterrianismos de la Francia!", fue la respuesta a Valle-Inclán, en otras frases, de aquellos navarros y vascos en mayoría, que en Buenos Aires esperaban órdenes de su también desterrado monarca. Pero esto puede parecer sólo anécdota. Más honda en importante para nosotros es la afirmación del Marqués de Bradomín, "yo soy carlista por estética", porque así fue, a nuestro juicio, el carlismo de su creador, si nos guiamos por su obra y por lo que sabemos de su personal posición ante los acontecimientos políticos españoles y mundiales que vivió, o de los que fue espectador. Su carlismo era, nos parece, indeciso por los años que ejerció periodismo en Méjico. En los artículos y narraciones recogidos por William Fichter en su libro *Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán, anteriores a 1895*, prologado por Alfonso Reyes y editado por el "Colegio de Méjico", asoma así en alguna narración, en "A media noche", o en "Un cabecilla", pero en cambio en notas y artículos muestra su simpatía por personajes políticos como Pablo Iglesias, fundador del socialismo español, del que hace una caprichosa semblanza describiendo sus rasgos físicos con casi iguales frases que las usadas por él mismo para describir a Pedro Tor, personaje de una de sus primeras narraciones. Claro que pudo haber influido el hecho de ser también gallego Pablo Iglesias. Galleguismo de Valle-Inclán que le lleva a ocuparse del ideal regionalista en Galicia, de la novela de Benito Vicetto *Los Hidalgos de Monforte*, de la que extrae el nombre del personaje que citamos, Pedro Tor, y a suponer a José Zorrilla siguiendo consejos del romántico gallego Nicomedes Pastor Díaz. Tampoco se avenía muy bien, con el posible carlismo de Valle-Inclán de entonces, los elogios al paso tributados en *El Universal* de Méjico a figuras políticas de la restauración, como Cánovas del Castillo, o al republicano Salmerón. A nosotros nos parece muy vacilante ese posible carlismo de los años que reside en Méjico, pero no en cambio, el que ostenta en España a su regreso. Es seguro que hasta 1910, fecha que conocemos del banquete a que aludimos, ofrecido por los legitimistas de Buenos Aires a Valle-Inclán, éste se hubo avenido a la ortodoxia política de esta facción española. Sabemos que en 1910 era carlista, a su modo; lo era él sólo frente a los demás y "por estética".

Los historiadores de la literatura clasifican a Valle-Inclán como uno de los primeros modernistas hispanoamericanos, admirador de Rubén Darío, de quien fue gran amigo, y como éste, y los moder-

nistas en general, expresando una mitología nostálgica a la que consagraron su obra. Para Rubén Darío se trataba de reyes, princesas y castillos de leyenda, dioses y personajes de la Grecia antigua y de Francia; y, para el otro, Valle-Inclán, eran también reyes y príncipes desterrados e hidalgos empobrecidos que querían remedar en campos de batalla las heroicas hazañas de sus antepasados entregando sus vidas, las de los suyos y lo que quedaba de sus haciendas, a una romántica causa minoritaria. Lo maravilloso, lo que merecía la pena de vivir, para esos personajes de Valle-Inclán, además del amor de algunas figuras femeninas, en general ociosas, lánguidas y decadentes, tales como aparecen en los dibujos de Beardsley o de Alastair, o más tarde en los del gallego Bujados, eran esas guerrillas osadas levantadas en las montañas de Navarra, donde el hombre se dejaba arrastrar por sus más primitivos instintos, en nombre de una causa noble y superior, que Valle-Inclán narra tan excelentemente en muchos de los capítulos de *La guerra carlista* y en *Voces de gesta*. El Marqués de Bradomín resulta el personaje decadente más glorioso de la literatura hispanoamericana, y las mujeres que enamora en el otoño de su vida, o las gentes que le escuchan en alguna fiesta palaciega, admiran en él ese pasado salvaje, faccioso, en que se unen amor y sangre en la lucha por unos fueros antiguos y un rey. Valle-Inclán quiso dejar de él mismo una estampa similar a través de supuestas autobiografías relatadas o escritas, la publicada en *Alma Española*, de diciembre de 1903, y de sus anécdotas. Hubiese querido unir, al menos en la etapa juvenil de su vida, acción bélica a su obra literaria, pero no encontró en aquellos años de carlismo adormecido y parlamentario causa ideal alguna que le forzase a emprender aventuras y desafiar riesgos. Había encontrado que el regionalismo gallego, vivido en el propio hogar paterno a fines del siglo pasado, era por entonces aspiración de intelectuales, como afirma en sus "Cartas Galicianas" publicadas en *El Globo* en 1891, y comenta de los regionalistas: "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..." No, ese regionalismo suspirante y quejoso de los años de adolescencia, envuelto en anacronismos, que se deducen de las mismas frases que reproducimos, y que apenas era recuerdo de las acciones violentas y separatistas de la primera mitad del siglo XIX, no podían satisfacer la naturaleza joven y rebelde de Valle-Inclán.

De esa época, y de entre los amigos y compañeros intelectuales y políticos de su padre, le queda un afecto, el del historiador y prosista D. Manuel Martínez Murguía, el esposo de Rosalía de Castro, su "eminente amigo", como le dice en 1891 en esa correspondencia de *El Globo*, su prologuista más tarde de *Femeninas*, y del que recomendaba la lectura atenta de sus obras, concretamente de su *Historia de Galicia*, a sus jóvenes amigos estudiantes compostelanos, pocos meses antes de fallecer. Tampoco podía encontrar en la política caciquil de la restauración, ni en la anterior de los generales de los pronunciamientos y de la reina Isabel II, personaje principal de *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, con sus intrigas palaciegas, pobretería y aventureros de toda laya, predominantemente de confesionario, cuarto de banderas y alcoba, nada que colmase esa necesidad de entrega a una causa en que pudiese unir imposición moral y su afán heroico. Valle-Inclán se caracteriza por poseer el mismo individualismo de los héroes que persiguen la gloria. En la guerra carlista encontró en sus guerrilleros esa adhesión libre, individual, a una causa a la que él también hubiese entregado su vida de haber sido los años de su existencia coincidentes con esa guerra. *Cara de Plata* y otros de sus personajes marchan impacientes desde Galicia a Navarra o Vasconia a incorporarse a las filas del pretendiente, por propia convicción en los derechos del rey, ambiciosos de gloria y deseosos de volver a un mundo pretérito que había dado lustre a sus familias y a los viejos pergaminos heredados. Esos hidalgos gallegos, que Valle-Inclán traslada para la guerra a las montañas pirenaicas, responden a una realidad política de la Galicia del siglo XIX. Efectivamente, así ocurrió cuando, acicateados por generales de Don Carlos, se trasladaron a incorporarse a la lucha en los países del norte, donde ésta era popular, defendiendo, al mismo tiempo que a un rey, unos fueros medievales inexistentes desde hacía mucho en Galicia. Algunos de aquellos regionalistas gallegos que Don Ramón encontraba solamente nostálgicos e incapaces de acción, eran hijos o parientes de aquellos pocos que hicieron la guerra del norte, sufrieron persecución y marcharon al destierro. Otros procedían del federalismo republicano. Pero unos y otros no habían acertado a descubrir los verdaderos motivos de rebeldía latentes en su pueblo, que respondían a causas económicas y sociales muy concretas, que nada tenían que ver con derechos de príncipes exiliados y con una historia medieval olvidada, ni con formas de estado. Tardaría varias décadas el pueblo gallego en encontrar a sus verdaderos conductores, capaces de recoger la bandera de la apartada y culta minoría regionalista uniéndola a las que enarbolaban los que exigían reivindicaciones de otro tipo y actuales. Para

entonces Valle-Inclán se había formado un mundo carlista, fantasmal, puramente literario, estético. Pero en 1915 cuando se funda la revista *España*, dirigida primero por José Ortega y Gasset y más tarde por Luis Araquistáin y Manuel Azaña, de gran resonancia política e intelectual en la península, Valle-Inclán había tomado partido por la causa de los aliados de la primera guerra europea, en abierta oposición con los militantes del carlismo, que seguían la causa de Alemania y los estados centrales. *La media noche* es el resultado de su visita, en 1916, al frente de guerra en Francia y en esta obra el general Goureaud alcanza, para la breve descripción de su físico, "la mirada exaltada y mística", de algunos de los caudillos del carlismo descritos por él. Ahora "las sombras antiguas ofrecen sus laureles a los héroes jóvenes de la divina Francia". Aquella sed de acción que nosotros imaginamos en la juventud de Valle-Inclán se renueva con su visita al frente, donde los soldados lo confunden con el mismo general Goureaud, según describe un cronista que cita su biógrafo Fernández Almagro, destacándose por su atuendo y aspecto militar. Llegó a hacer lo que no le estaba permitido a "ningún civil extranjero ni francés" y hasta a volar sobre las líneas alemanas en un acto de bombardeo. En esa obra, *La media noche*, primera parte de una obra más ambiciosamente concebida, nunca realizada, con el título de *Un día de guerra*, se atisba "un matiz de incipiente antimonarquismo", como expresa su hasta ahora principal biógrafo, acusando a los alemanes de pertenecer a "una tierra donde hay castas y reyes" y agregando: "Para los soldados franceses el sentimiento de la dignidad humana se enraiza con el odio a la jerarquía. La Marsellesa los conmueve hasta las lágrimas, y tienen de sus viejas revoluciones la idea sentimental de un melodrama casi olvidado, donde son siempre los traidores príncipes y reyes".

Valle-Inclán encuentra en Francia, en la guerra del catorce, un pueblo unánime en la lucha por una causa común, nacional, la unidad popular que había encontrado en Navarra para justificar su carlismo y la que encontró en las noticias que llegaban a España de la revolución mejicana de 1910 contra Porfirio Díaz. Él siguió conmovido los hechos revolucionarios que se sucedieron en Méjico, México como no se cansa de escribir y decir, como iba a conmoverle más tarde la popularidad de la revolución rusa y la proclamación de la república española, de la que fue, en sus vísperas, en ésta sí, y a su modo, como podía ser para un escritor de su edad, una especie de guerrillero.

Cuando en 1921 Alfonso Reyes, Encargado de Negocios de Méjico en Madrid, invita oficialmente a Valle-Inclán por deseo especial del Presidente, General Álvaro de Obregón, a visitar

Méjico, acepta y el acompañante que el presidente le designa es el pintor Diego Rivera, ex contertulio suyo en el Café de Levante, en Madrid, que ganó con este nombramiento que el mismo Obregón le llamase desde entonces "caballero". Rivera contó años más tarde alguna divertida anécdota referida a su carácter de acompañante en las confesiones que el gran muralista dictó al periodista Luis Suárez. "A él y al General Obregón —dijo el periodista— los acompañé también después de un desayuno, a comprarse un solo par de guantes en High Life, puesto que dijeron que como los dos eran mancos podían comprarse un par para ambos y tener bastante". El dibujante salvadoreño, Toño Salazar, muchos años residente en Buenos Aires, fue en aquel año otro de sus acompañantes de Méjico y narra de esa visita de Valle-Inclán otras divertidas anécdotas. Pero recogerlas para sumarlas a su abundante anecdotario, no es ahora nuestro propósito. Como había ocurrido en Buenos Aires, donde hubo de enfrentarse en 1910 con los carlistas que aquí residían, en Méjico hubo de enfrentarse con la colectividad española colonialista, resentida por la revolución que, naturalmente, había afectado sus intereses de terratenientes o comerciantes. A su regreso a Madrid se refirió despectivamente a ella en una conferencia que pronunció en El Ateneo. Cinco años después, en 1926, estos "gachupines" ocupan un lugar destacado para el escarnio en su *Tirano Banderas*.

¿Qué quedaba, pues, por estas fechas del carlismo de Valle-Inclán? Como su personaje, el Marqués de Bradomín, había pertenecido y aún parece que pertenecía, por lealtad a su propio pasado, a uno de los dos bandos del carlismo, el que componía él únicamente. Es posible que continuase teniendo "la causa" para él la belleza de las grandes catedrales, pero, con la misma ironía que había puesto en boca de su personaje, la había ya declarado una especie de monumento nacional, irremediablemente perteneciente al pasado e incapaz de actualidad. Él mismo, como el Marqués de Bradomín, podía ser acusado, lo había sido de hecho en Buenos Aires, de estar contaminado de "volterianismos de la Francia". El carlismo había formado parte de su posición estética, de la necesidad modernista de su mundo literario en el que debía incluir héroes primitivos, sensuales cortes de reyes e individualidades extrañas, y, como única clase social digna de sobresalir haciendo coro a estos personajes, para la sumisión y la alabanza, un pueblo de labradores y pastores, primitivos, crédulos, ingenuos, capaces, esto sí, de hacer la guerra y de evocar con sus pasiones una mitología perdida que se adapta a la mezcla de paganismo y cristianismo que constituye su vida espiritual. Unas Cortes principescas europeas, al modo del siglo XVIII, como escenario, erguidas sobre

muchedumbres de Dafnis y Cloes, y de Santos, de monstruos, de arpías. En esas cortes el caballero Casanova acecha su presa femenina tras un antifaz y Pietro Longhi es el pintor que inmortaliza fiestas e intimidades de alcoba. Pero toda esta estética que sirvió a Valle-Inclán para dejarnos algunas de las más importantes obras de nuestra época, *La guerra carlista* y *Las Comedias Bárbaras*, comienza a ser abandonada con los versos de *La pipa de Kif*, 1919, y aún antes. Fernández Almagro señala muy bien este tránsito. Este mismo escritor afirmó: "La estética, en efecto, le lleva al tradicionalismo..."

En 1916 había firmado su adhesión a los aliados juntamente con otros escritores y artistas de partidos reformistas y republicanos. Con los estados centrales se alinean en España carlistas y conservadores. Por entonces su estética, la que proclama en sus charlas, se modifica decididamente, anticipando las nuevas realizaciones literarias que surgen en Alemania y Francia al finalizar la guerra europea. En *La media noche*, como hemos dicho, se expresa contra "castas y reyes". "Valle-Inclán busca en *La pipa de Kif* una verdadera antiestética", dice el biógrafo citado, y se prepara —añadimos nosotros— para una tarea expresionista que caracterizará su obra posterior. A esa invención satírica suya, el "esperpento", nuevo género literario, la entronca con la última obra de Goya. Escribe Valle-Inclán: "El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse por el callejón del gato..." y "mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las formas clásicas..."

Fernández Almagro, Gómez de la Serna, y otros que estudiaron este nuevo género, citan, a su propósito, los enanos de Velázquez y de Goya, más concretamente la pintura negra y los grabados de Goya. A Goya lo había dejado citado como antecedente el mismo Valle-Inclán. Gómez de la Serna emparenta a los "disparates" goyescos con los "esperpentos". La verdad es que el parentesco alcanza, a nuestro juicio, a más. Existe en la obra total de uno y otro igual ruptura estética. El Goya de la época negra, de los grabados de la guerra, de los caprichos, el Goya liberal y "afrancesado", el Goya desterrado, había dejado atrás una estética de juventud, unos cánones, con los que había realizado prodigiosas obras. El retrato de la familia de Carlos IV de Goya señala una división, como *Farsa y licencia de la Reina Castiza* del autor gallego anuncia la serie muy importante, extraordinaria, de las novelas históricas de *El Ruedo Ibérico* y de los esperpentos. Un Valle-Inclán mordaz, satírico, escéptico en cuanto a jerarquías, sucede al modernista. Como un Goya asimismo mordaz y satírico, irrespetuoso, violento, sucede al de los tapices, majas y retratos. Un

Valle-Inclán que está viviendo los cambios que se producen en los Estados europeos y en la sociedad a partir de la guerra y los que se producían en la política de su país; a igual que Goya había vivido las transformaciones operadas a fines del siglo XVIII y la guerra de independencia de España. Ambos tomaron partido, cada uno en su tiempo, por el progreso y las nuevas ideas y la posición política que asumieron influyó notablemente en sus obras convirtiéndolas en vehículo para acelerar la descomposición del presente que viven. Lo convencional, lo deforme y monstruoso, encontraron en estos dos grandes artistas un lenguaje apropiado. Teatro y novela en Valle-Inclán alcanzarían con esas nuevas formas una grandeza distinta a la de su obra pasada y también esta vez adecuándolas a cambios de su pensamiento acerca de la historia, la sociedad y la política.

La revolución rusa produjo en Valle-Inclán una fuerte impresión. Se recoge un dicho suyo: "En el siglo XIX la Historia de España la pudo escribir Don Carlos; en el siglo XX la está escribiendo Lenin". Continuaba admirando —dicen sus biógrafos, o parecen decir— la figura del pretendiente junto con la del revolucionario bolchevique. Lenin es el ejemplo que cita constantemente en los primeros tiempos de la segunda república a Manuel Azaña, un republicano conservador, si bien se hubiese mirado, y a sus compañeros y amigos que alcanzan altos puestos en el gobierno y la administración. Él quería que en España se hiciese una verdadera revolución, como en Rusia. Antes de esto, en 1923, al proclamarse la dictadura del General Primo de Rivera, Valle-Inclán, antimilitarista —las guerras para él, como la literatura, no las hacían gentes de academias— se pronunció en su contra y en las tertulias a que acudía lanzaba denuestos contra la dictadura, improvisaba epigramas, contaba anécdotas y hacía comparaciones desventajosas para el dictador y los militares. Con motivo del confinamiento de Don Miguel de Unamuno en Fuerteventura hace circular desde Galicia, a donde había ido a operarse de una afección a la vejiga, internándose en un sanatorio compostelano, una carta contra el régimen. En 1925, en una conferencia que pronuncia en Burgos, sobre un tema literario, abunda en improperios contra la dictadura. Su oposición fue constante, la proclamaba donde quiera que se encontrase. *La hija del Capitán*, uno de sus esperpentos publicado entonces, fue recogido por la Dirección General de Seguridad, debiendo circular clandestinamente, y estaba destinado a hacer mofa de Primo de Rivera y de los militares. Estuvo detenido después de interrumpir en un teatro donde actuaba Margarita Xirgu, la obra de un autor funcionario o en relación de dependencia con el gobierno del dictador. En las tertulias que presidía Valle-

Inclán en los cafés madrileños, el Regina y La Granja del Henar, se apiñaban a su alrededor estudiantes rebeldes, escritores y artistas republicanos y políticos en el ostracismo.

En 1929 se produjo una de las detenciones que surgía con motivo de incidentes ocurridos en el Palacio de la Música de Madrid. Es entonces cuando el General Primo de Rivera en nota oficiosa, describe a Valle-Inclán como "eximio escritor y extravagante ciudadano", dando cuenta de que profirió públicamente insultos contra la autoridad y se desacató con ataques demoledores contra el orden social establecido. En marzo de 1930, *Nueva España*, cuando se libera la censura de prensa, publica una entrevista que le había hecho el novelista Ramón J. Sender a propósito de su encarcelamiento. Se refirió en las respuestas a sus dos detenciones. Por la primera estuvo tres días en celda de pago. En la segunda, estuvo más días, ocho, en las celdas para detenidos políticos. Valle-Inclán observó que en la jerarquía carcelaria los presos políticos están después de los estafadores y asesinos, ocupando el tercer lugar, y antes de los quincenarios y de los presos por delitos sociales, afirmando: "entre estos últimos se encuentra lo mejor de cada familia. Honradez, inteligencia, dignidad, cultura. Socialistas, comunistas, sindicalistas; las pocas grandes individualidades que quedan en España. Casi todos están en la quinta galería, la peor, la más malsana. Se les obliga a salir al patio que se abre hacia el Guadarrama. Un catarro es en esas condiciones el principio seguro e infalible de la tuberculosis. Los que salen, quedan ya aniquilados para siempre. Había quienes llevaban ocho meses en blanca". Comenta Sender: "La sugestión de la cárcel es para todo español en estos tiempos la de un deber cumplido o por cumplir. El reverso del servicio militar: un servicio 'cívico' obligatorio". Más adelante en la entrevista, Sender, un escritor de gran agudeza política, afirma: "Causa asombro la información política que en todo momento posee Valle-Inclán". (Como coincidencia curiosa reproducimos la impresión análoga que sobre los presos había tenido Bertrand Russell cuando estuvo encarcelado en 1918 por hacer propaganda pacifista. Dice en sus *Retratos de Memoria*: «Mis compañeros de prisión me parecieron bastante interesantes y, de ninguna manera, inferiores moralmente al resto de las personas...».)

En los primeros meses de 1931, Henri Barbusse, el combativo escritor francés, en un prólogo hecho para la antología *Quince novelistas españoles modernos*, que se publicaba simultáneamente en francés, inglés y alemán, dice de Valle-Inclán: "El viejo Don Ramón, un día enamorado de la monarquía absoluta y de las castas feudales, se ha revelado estos últimos años como uno de los más

irreductibles enemigos de la Dictadura y la Monarquía. A pesar de su edad, Primo de Rivera le hizo encerrar en la cárcel de Madrid, como desterró un día a Unamuno. Durante las algaradas estudiantiles, se le veía con la luenga barba de plata, incitando a los estudiantes e insultando a la fuerza pública. Esa evolución política ha sido paralela a su evolución literaria: en su novela *Tirano Banderas* exalta a la plebe contra sus tiranos con acentos casi épicos. En su ciclo titulado *El Ruedo ibérico*, que debe componerse de nueve volúmenes, satiriza con jocosidad y sarcasmo a la España de Isabel II, abuela del ex rey Alfonso XII". Su nueva actitud política se seguía con curiosidad en el extranjero al mismo tiempo que se trataba de conocer más completa su obra de escritor. Barbusse era por entonces director, en París, del semanario *Clarté*, donde se publicaban noticias referentes a la actitud social y política de los escritores españoles.

En junio de 1931, Don Ramón se adhiere al Socorro Rojo Internacional, a través de su filial Socorro Obrero Español que se organiza por esa fecha en España. Es el segundo firmante del manifiesto español; el primero es Joaquín Arderius, y con él firman algunos amigos suyos, entre otros, Ricardo Baroja, Antonio Espina, Nóvoa Santos, Victorio Macho. Entre los fundadores europeos del S. R. I. se cuentan Einstein, Gorki, Barbusse, H. Mann...

Valle-Inclán vivía su presente histórico; no se engañaba con respecto a lo que estaba ocurriendo en Europa y en el mundo y tuvo la visión de sucesos que ocurrieron muchos años más tarde. Él, por ejemplo, había vaticinado en 1916: "Inglaterra perecerá, pero no a manos de Alemania, sino fatalmente a manos de los Estados Unidos" y juzgue el lector la actualidad política inglesa, medio siglo después, y una Inglaterra, en efecto, sin colonias, al margen económicamente de la Europa continental, o así parece, dependiente para su defensa, y en política internacional, de Estados Unidos. Además él no era hombre a quien le preocupasen los prejuicios y sufriese de vanos temores. Sabía perfectamente que los grandes adelantos en todos los terrenos de la actividad humana se debían a quienes en cada momento histórico fueron significados como extremistas. Valle-Inclán, que había dividido al carlismo en dos bandos, el de él y el de los demás, adquirió en vísperas de la república conciencia de la solidaridad política y social que se efectuaba por los pueblos tratando de contribuir con esa solidaridad aún más allá de las fronteras españolas. Éste era el significado de sus adhesiones. Sentía en sí mismo una responsabilidad que no era incompatible con su libertad y con su patriotismo y que podía perfectamente congeniarlos, era lo que quería, con su creación literaria. No fue un resentido, como quieren hacer

ver sus biógrafos al hablar de su actitud política última, sino, en todo caso, un impaciente porque en España y en otras partes, en España, en primer término, se pudiese aprovechar, para efectuar aquellos cambios necesarios de estructura, toda la energía de que puede ser capaz una colectividad. Él veía cómo la república se convertía en heredera de todas las calamidades de la monarquía y sus gobernantes no trataban de enfrentar y resolver revolucionariamente, como debieran, ninguna de esas calamidades heredadas. Para Valle-Inclán era ésta, como en arte, una cuestión moral. Quizá presentía esa continuidad monarquía-república, en cuanto a muchos problemas, cuando el 14 de abril, fecha de proclamación de la república, exigía a los hombres del gobierno provisional "se aplicase al rey la justicia del pueblo". Pasada esa fecha la juventud del Centro Republicano de Santiago de Compostela confeccionó una candidatura para las Cortes Constituyentes, con personalidades ilustres gallegas que habían contribuido al advenimiento de la república, encabezándola con Valle-Inclán. Se mostró agradecido a los jóvenes compostelanos, en su mayoría estudiantes, y más tarde se sintió decepcionado cuando organizaciones republicanas gallegas más numerosas llevaron en su candidatura gentes de menos personalidad intelectual pero con mayores posibilidades electorales. Hubo, con ese motivo, un ligero incidente con el escritor Ramón María Tenreiro, que años más tarde había de fallecer exiliado en Suiza, debiendo señalar Valle-Inclán en unas declaraciones y con pocas frases indignadas, su aporte de escritor a Galicia.

El 20 de noviembre de 1931 en una entrevista para *El Sol*, de Madrid, defiende una dictadura revolucionaria, "como la de Lenin", entrecomilla Fernández Almagro. En 1932 afirma este mismo autor: "Valle-Inclán se adhiere a la Asociación Amigos de la Unión Soviética y al Congreso de la Defensa de la Cultura, reunida en París, y —añade Fernández Almagro— órgano de bolchevización. ¡Tanto pensar en Roma para caer en Moscú...!" El último congreso citado se produce en 1935 y a él nos referiremos luego. El biógrafo confunde las fechas con el propósito, seguramente, de desorientar al lector sobre la verdadera actitud política de Valle-Inclán. El 28 de mayo de 1932, *Le Monde*, de París, anuncia la reunión de un "Gran Congreso Mundial contra la guerra"; Valle-Inclán forma parte de su comité inicial compuesto por ilustres personalidades del mundo: Teodoro Dreiser, Upton Sinclair, Alberto Einstein, John dos Passos, Romain Rolland, Máximo Gorki, Paul Langevin, Paul Signac, Henri Barbusse, Sra. Sun Yat Sen, Frans Masereel, etc. El manifiesto de Romain Rolland del 17 de junio afirma: "Lo que queremos es producir una inmensa corriente de opinión contra la guerra, cualquiera sea, proceda de

donde proceda, amenace a quien amenace". Y en junio de 1935, tres años después, desde Santiago de Compostela, internado ya en el Sanatorio Villar Iglesias, donde falleció, acepta formar parte del presidium de 12 miembros, que dirigiría una Internacional permanente de 112, de la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Se fundó esta institución a partir de un llamamiento de un núcleo de destacados escritores franceses, realizándose un Congreso en el Palacio de la Mutualidad de París, del 21 al 25 de junio de 1935, donde estuvieron presentes 38 países, representados por 230 delegados y siendo presidido por André Gide y André Malraux. Los doce miembros designados del presidium fueron: Henri Barbusse, Romain Rolland, André Gide, Heinrich Mann, Thomas Mann, Máximo Gorki, Forstey, Aldous Huxley, Bernard Shaw, Sinclair Lewis, Selma Lagerlöf y Valle-Inclán. Desde el "Gran Congreso Mundial contra la Guerra" hasta la Asociación Internacional de los Escritores en Defensa de la Cultura, habían pasado tres años, ocupando desde mayo de 1933, el cargo oficial de Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. En el transcurso de ese tiempo se produce en la capital italiana un incidente entre Valle-Inclán y Goicoechea cuando éste, con un grupo de monárquicos y extremistas de derecha españoles, había acudido a entrevistar a Mussolini para solicitar ayuda para el levantamiento militar antirrepublicano que proyectaban. Valle-Inclán, acompañado por el pintor gallego Arturo Souto y el escultor aragonés Condoy, encontrándolos casualmente en la calle, se dirigió airado a ellos vitoreando a la república y gritándoles que merecían estar en Villa Cisneros, lugar en que habían sido confinados, en los primeros tiempos de la república, algunos otros monárquicos. Arturo Souto y Condoy testimoniaban la honda indignación que le produjo a Don Ramón aquella antipatriótica actitud monárquica precursora de la guerra civil.

Cuando en 1934 el poeta Rafael Alberti —narra en su libro *Imagen primera de...*— va a Roma de vuelta de Moscú, habiendo embarcado en Odesa con destino a Génova, luego de haber asistido como invitado al Primer Congreso de Escritores Soviéticos, trae de éstos para Valle-Inclán, "un cariñoso saludo admirativo, fresco aún por el éxito de sus *Sonatas* y su *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*, traducidas al ruso. A Rafael Alberti le expresa Valle-Inclán que Mussolini "es un botarate", "que caerá muy pronto" y que en cuanto a *Los cuernos de Don Friolera*, que iba a estrenar Bragaglia, acababa de intervenir la censura y que él, de llevarse a escena, no pensaba asistir al estreno.

Debemos referirnos a todo esto aunque solamente sea de pasada porque, tanto en las biografías más importantes acerca de él,

la de Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, como la de Ramón Gómez de la Serna, publicada en Buenos Aires, como en bastantes artículos y ensayos, se trata de dar una imagen confusa del pensamiento político de los últimos años del escritor gallego, de acuerdo con las ideas que sus autores sostuvieron, o parecieron sostener, al final de sus días. Fernández Almagro que no oculta su odio a la república, llega a transcribir una frase enteramente gratuita de Adriano del Valle de un artículo publicado en un periódico de Tánger: "Valle-Inclán vivió en Roma en olor de santidad fascista". Y osa afirmar que cuando el gran escritor exigía con pasión que se hiciese "justicia del pueblo" con Alfonso XIII, "representaba al esperpento de sí mismo y de muchos más: de aquella parte de España en que revivían días isabelinos de peligrosa embriaguez, larvada criminalidad y alarmante soberbia". Añadiendo: "Los bajos fondos salieron y la plebe se entregó a la tarea, penosamente grotesca, de vestir con torpe alegría a la tragedia de que tantos en una u otra farsa, acabarían por ser víctimas". América, desde Estados Unidos al Río de la Plata, conoce sobradamente esos "bajos fondos" y esa "plebe" que nutrió Universidades americanas, fundó en algunos países extraordinarias empresas de cultura y se incorporó masivamente al trabajo en este continente, destacándose por su capacidad y honestidad. Valle-Inclán, al revés de casi todos los componentes de la generación del 98, fue acentuando con los años de su vida a través de sus experiencias de espectador, sus puntos de vista personales como artista y como ciudadano. Él no se retiró a una aislada torre de marfil, como otros de esa generación que habían surgido a la vida literaria militando en campos políticos de izquierda, o fueron apolíticos, simulando un anarquismo que fue en ellos una manera de esconder un acentuado individualismo egoísta, egolátrico, sino que fue identificándose con las aspiraciones populares a medida que ahondaba su conocimiento de la historia y de los hechos que se fueron sucediendo en sus días. No pactó con nadie. Actuó rigurosamente con arreglo a los imperativos de su conciencia, "con esa generosidad humana que tenía en el fondo de su agresividad y aún en su mayor afectación", como escribe Corpus Barga.

De Valle-Inclán se dijeron y escribieron muchas tonterías. La verdad es que fue uno de los hombres más justos, más libres y más honestos de esa generación española. "El artista está situado jerárquicamente entre el héroe y el santo", escribió Henry Miller, y él, nos atrevemos a escribir, reunió los tres tipos, fue a un tiempo artista, héroe y santo. Descubrió en su madurez la estupidez de muchos gestos y palabras históricas y frases arrogantes destinadas a mentes infantiles. En Buenos Aires conoció a unos exilia-

dos petrificados en el pasado; en 1914, a un pueblo en guerra defendiéndose de la barbarie militarizada de Alemania en busca de expansión imperial y económica, y en años distintos dos guerras civiles surgidas del pueblo, la mejicana y la rusa, destinadas a terminar con viejas injusticias y anacrónicas instituciones. Los “gachupines” de Méjico, colonialistas sórdidos, sirvieron a su conocimiento. Cuando durante este cuarto de siglo leíamos algunas crónicas publicadas en algunas revistas literarias españolas sobre la posición política de Valle-Inclán, nos indignaban. Las sentíamos como una afrenta a este gran escritor por parte de quienes decían haber leído sus libros, se titulaban sus amigos y no dudaban, sin embargo, en asociar su prestigio a grupos sociales e intereses que él desdeñó siempre. Mejor testimonio que todos los datos que se pueden aportar de adhesiones internacionales resulta de sus obras *Tirano Banderas*, *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*, *Luces de bohemia*, *La hija del Capitán*, *El Ruedo ibérico*, etc., donde se aclara su pensamiento. Para resumir lo que sentían con respecto a Valle-Inclán los aristócratas españoles, bastaría con citar la frase desdeñosa del Duque de Alba a raíz de su fallecimiento, publicada no recordamos si en *El Sol* o en *La Voz de Madrid*, quien, a una pregunta del periodista, afirmó, aproximadamente: “No conocía a ese señor”. También se trató de ocultar que falleció sin querer recibir los auxilios espirituales que le ofrecía la Iglesia, rechazándolos con frase elocuente que publicaron los diarios de entonces y a cuya aceptación trataban de inclinarle viejos amigos compostelanos de su juventud. En Santiago de Compostela, en Galicia, viven algunos de aquellos jóvenes que por aquella fecha —ahora hombres maduros— le rodearon, conocieron perfectamente sus opiniones, por si no fuesen suficientemente públicas. Algunos, no yo, que apenas le conocí personalmente, viven en el exilio, aquí mismo, en Buenos Aires.

En cuanto a Galicia, el país donde nació, donde quiso vivir y no pudo, a donde fue a morir, aparte de la defensa de su idioma en *La lámpara maravillosa*, en el que solamente escribió un poema o dos, pero con el que mechó de palabras el castellano que usó para escribir, aspiró, si nos atenemos a declaraciones recogidas de sus labios, a que se integrase quizá con Portugal en una estructuración peninsular que siguiese la provincial de la antigua Roma: Cantabria, Bética, Tarraconense y Lusitania. Es conocida su defensa del pueblo gallego, como pueblo diferencial, hecha poco tiempo antes de fallecer al periodista compostelano Laureano Santiso Girón y publicada en *El Pueblo Gallego*, de Vigo.

Valle Inclán supo —insitimos, y esto es lo que dolía a algunas gentes y aún duele hoy— que la obra de arte sirve al presente

pero es asimismo un mensaje dirigido al futuro. Su obra a fuerza de ser particular, siguiendo en la forma cánones que él mismo se había impuesto e inventado, alcanza cada año un interés más universal. Generales fueron, son, los vicios y contradicciones que denuncia a través del espejo cóncavo de que se sirvió en su segunda época en que une su obra a un "realismo" español tradicional, paradójico, expresionista, negro. Su literatura llevaba camino de convertirse en un peligro, por la franqueza de sus juicios y las verdades que revelaba. En *Tirano Banderas* refleja verdades hispano-americanas aún hoy, por desgracia, no superadas. En cualquier momento histórico surge en cada república de este continente un "Tirano Banderas" y el mundo cultural de *Luces de Bohemia* y el político de *El Ruedo ibérico*, crónica novelesca de una decadencia, no se detiene en el siglo XIX, alcanza la actualidad. Para esa España que "vió" en continuidad histórica a partir de Isabel II, y que llegaba a sus días, no tuvo complacencias, no tenía por qué tenerlas. Sabía que cualquier cambio en cualquier orden, debe conquistarse; vivió años de transformaciones trascendentes en el mundo y a esos cambios dedicó sus esfuerzos con la única arma que le era posible, la de su enorme talento literario. Se convenció que el pueblo puede ser un extraordinario elemento activo y creador si se consigue despertar sus energías y él lamentaba, quizá a gritos, que los políticos de turno, monárquicos o republicanos, lo mantuviesen al margen de cualquier actividad y lo defraudasen. Satirizó la realidad española haciendo de su literatura un espejo deformante, pero ¿fue verdaderamente un espejo deformante lo que utilizó, o más bien el pretexto de este espejo fue un acto de caridad de Valle-Inclán para no afirmar que lo que describía era exactamente la realidad? El mismo mundo que suponemos artificioso de su época carlistas y modernista está cuajado de realidades. Nosotros conocimos en Galicia campesinos y mendigos, e hidalgos como los que él inventarió, y Castelao, en una conferencia sobre Valle-Inclán, pronunciada en Buenos Aires, aludió a algunos de ellos que habían sido sus amigos, o simplemente, conoció, que pudieron servir de modelo al escritor. Y conocemos nosotros la verdad de la tierra gallega que describió y de esas almas fantasiosas y alucinadas que le sirvieron de personajes. Fernández Almagro nos quiere hacer ver un Valle-Inclán vociferante con algo así como con un cuchillo entre dientes, entregándose a Moscú. Fernández Almagro, nos parece —queremos suponerlo— que no se enteraba de lo que pasaba en el mundo, aún por los mismos años en que escribía esa biografía, cuando Valle-Inclán había tomado partido por una realidad que se imponía, y que definió mejor tiempo más tarde. Valle-Inclán admiró a Lenin como en el siglo XIX grandes hombres ad-

miraron a los constructores de la revolución francesa. Pero a quien se había entregado el gran escritor, que no pertenecía, a su muerte, a ningún partido político, fue a su libertad, a servir libre a aquello que le parecía menos contaminado de dobleces y que más posibilidades prometía de creación futura. En esto se distinguió de todos esos grandes talentos, prejuiciosos y asustados que resultaron ser la mayoría de los componentes de la generación del 98 que habían prometido una España nueva. En política no fueron mejores ni más útiles que Cánovas del Castillo o que algunos cortesanos de la monarquía constitucional. Más bien, peores. Llegaron a tener una España con ellos que no comprendieron o tal vez desdeñaron.

Pero no vamos a terminar estas líneas, que ojalá sirvan para un estudio de este aspecto del escritor, mejor y más completo, sin reproducir alguno de los párrafos que le dedicó un gran poeta español muerto hace tres años en el exilio, Luis Cernuda, en un trabajo suyo, de *Poesía y Literatura*, escrito a propósito de Don Ramón del Valle-Inclán: "Si la obra de Valle-Inclán es admirable, la dramática esencialmente admirable y única, su vida ejemplar; aún más, por contraste con los de aquel grupo de traidores y apóstatas (excepción hecha en el mismo, claro, de Antonio Machado), donde se destaca la suya tan noble. Su curva evolutiva, política, estética y literaria, va, de un lado, desde el carlismo (que sólo pudo haber sido una pose), y de otro un decadentismo y refinamiento temático y expresivo de filiación modernista, hasta una percepción aguda de la injusticia social en el medio nativo y simpatía con sus víctimas, una palingenesis de la lengua nacional e hispanoamericana y una fusión de elementos trágicos y grotescos a un tiempo, sin afiliación a escuela ni movimiento literario alguno. Es decir: estuvo vivo y aprendió de otros, sobre todo de él mismo, como artista y como hombre".

En resumen, Valle-Inclán escuchó para su estética y para su vida, como quiso, los latidos de su corazón y dejó que hablasen todos sus sentidos, como, efectivamente, alguna vez él mismo escribió y cita Cernuda.

El 9 de enero de 1939 en *El Combatiente*, la hoja semanal literaria "Los lunes", redactada y editada por soldados en el frente republicano del Ebro, aparece íntegramente dedicada a Valle-Inclán, con dos o tres ensayos sobre su personalidad, un finísimo retrato memorizado y fantasmado por Ramón Gaya y un cuento suyo, "Malpocado". Ningún escritor español de su generación hasta él había merecido el honor de que unos escritores y artistas soldados, reunidos con otros soldados obreros, tipógrafos, y que fabricaban el papel de la publicación en el mismo frente, le recorda-

sen como a un gran escritor libre que durante su vida, con su ejemplo personal y su obra, había también luchado, a su manera, porque en España, algún día la justicia, en toda su extensión, clamada durante varios siglos, fuese norma de convivencia social y política, como también la quería Antonio Machado, su compañero y amigo, "como el diamante clara, como el diamante pura". Valle-Inclán, para ello, escribe Dionisio Ridruejo, el último, en un poema suyo, había labrado "la leyenda" - podando carne escarmentada - hasta tocar hueso, y labrando - de hueso y médula el fantasma."

Buenos Aires, Mayo, 1966.

LUIS SEOANE



4<sup>ta.</sup> Parte

ASPECTOS  
DE LA OBRA



## INVENTARIO ELEMENTAL DE LA LÍRICA DE VALLE-INCLÁN

Aunque cronológicamente se ubique a Valle-Inclán en la generación del 98, con la que coincide en algunas posiciones, considerada estilísticamente su creación lírica, se vincula formalmente con el modernismo. Por su preocupación por los destinos de su patria pertenece Valle-Inclán a la generación que conoció, en 1898, el dolor de la derrota en Cuba y predicó la esperanza de reconstrucción de una España europea, echándole "siete llaves al sepulcro del Cid", según la expresión de Joaquín Costa. La simbiosis de dolor y alegría que se advierte en el estilo de *La lámpara maravillosa*, esa mueca grotesca de los esperpentos, es la actitud de un hombre que siente como sus costáneos el dolor de España. Pero la influencia rubeniana se advierte prolongada en toda su obra —sobre todo en la lírica— con mayor o menor intensidad, y él mismo da testimonio de ello cuando confiesa en la "Clave II" de *La pipa de Kif*:

Darío me alarga en la sombra  
una mano, y a Poe me nombra.

Dentro de la estética modernista, Valle-Inclán es artífice de la emoción. En una de las conferencias que pronunció ante el público porteño, en 1910, sostuvo:

Arriesgándome a ser devorado por el megaterio, diré que, en mi opinión, el modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan un vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas.

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 exégeta. El modernismo sólo tiene una regla y precepto: ¡la emoción! (1)

(1) Ramón del Valle-Inclán: *El modernismo*, La Nación, 6 jul. 1916.

Esta búsqueda de la emoción va unida a un anhelo de perfección formal heredada del parnasianismo francés, que en él se traducirá en verso proteico, lujo verbal y acierto expresivo.

La afinidad sin sumisión de Valle-Inclán poeta al modernismo se registra en infinidad de detalles, que sería largo enumerar y que, por lo demás, ya corren suficientemente estudiados. Basten para el caso, en escueta enumeración, algunos ejemplos que muestran la diversidad de metros poéticos que usó: nuevos y viejos, los caídos en desuso y los por primera vez oídos en lengua castellana, a partir de Rubén; la riqueza sensorial plástica en sinestesias impresionistas; los juegos léxicos, plenos de voces sugerentes; ciertas preferencias por ámbitos de misterios; la atracción por lo exótico, como forma de evasión; la devoción por un mundo clásico; la recreación de un paisaje a veces irreal. Federico de Onís, en la conocida *Antología*, conceptúa que la fase modernista de Valle-Inclán se cierra en su primer libro de poesías: *Aromas de leyenda* (1907). En los siguientes, el lenguaje y la técnica se transforman; "la sustancia poética la da la Galicia rústica, arcaica, mística y legendaria y la obra de creación de un nuevo idioma poético es toda de Valle-Inclán". (2)

### *Diversidad de metros*

En la poesía, la oposición simbolista al retoricismo amplió horizontes en el uso de nuevos metros, combinaciones y rimas. En la métrica castellana vuelve el endecasílabo de Garcilaso, renovado por Rubén Darío y aparece, en algunos casos, como eje de fluctuación con versos de diversas medidas. Como Darío, también recupera Valle-Inclán el verso de arte menor, como un retorno a la poesía trovadoresca medieval:

Madre, Santa María,  
¿en dónde canta el ave  
de la esperanza mía?...

(Clave XIV, *Aromas de leyenda*)

En *Milagro de la mañana*, Clave II (también de *Aromas de leyenda*) emplea igualmente el heptasílabo, que agrega una nota más de sencillez al clima aldeano creado en esta composición, finalizada con una cantiga popular gallega:

(2) Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. New York, American Publishing Co., 1961, pág. 328.

*Tes no teu piteiro  
paxariño novo,  
¡gracia de gaitero!*

En cuanto a los versos de arte mayor, el uso del dodecasílabo, dividido en dos hemistiquios hexasílabos con acentos principales en la quinta y undécima sílaba, como recreación del tradicional metro utilizado por Juan de Mena, se ve ejemplificado también en *Claves líricas*:

Ráfagas de ocaso, dunas escampadas  
(*Rosa de llamas, Clave I, El pasajero*)

Igual novedad se advierte en cuanto a las alternativas de la rima. Se encuentran entre otras combinaciones, tercetos hexasílabos monorrimos en *Vitrales*:

Rosaleda de oro,  
selva del sonoro  
ruiseñor del coro  
¡Rosas inocentes,  
formas transparentes,  
conceptos lucientes!  
(Clave XV, *El pasajero*)

Estrofas de verso dodecasílabos de una sola rima, a la manera francesa:

¡Qué linda es la dueña! ¡Qué hermoso gracejo!  
¡Cómo se divierte, sola, ante el espejo!  
La mosca que vuela, busca en el reflejo  
del cristal, la mano puesta en circunflejo.  
(*Asterisco, Clave XXIII, El pasajero*)

Rimas pareadas:

Húmeda de rocío despierta la campana  
en los azules cristalinos de la mañana.  
Y por las viejas sendas van a las sementeras  
los tardos labradores, camino de las eras,  
en tanto que su vuelo alza la cotovía  
a la luna, espectral en el alba del día.  
(*Geórgica, Clave IV, Aromas de leyenda*)

Rimas alternantes:

Mis sentidos tornan a ser infantiles,  
tiene el mundo una gracia matinal,  
mis sentidos como gayos tamboriles  
cantan en la entraña del azul cristal.  
(*La pipa de Kif, Clave I*)

### Rimas cruzadas:

Tiene al andar la gracia del felino,  
es toda llena de profundos ecos,  
enlabia con moriscos embelecos  
su boca oscura, cuentos de Aladino.

(*Rosa de oriente*, Clave XIX, *El pasajero*)

### Rimas interpoladas:

Trenzando en el aire  
con púgil donaire  
los ágiles pies,  
mozas con panderos  
van por los senderos  
verdes, de Salnés.

(*Rosa de mi romería*, Clave VII, *El pasajero*)

Esta diversidad de metros, esta variedad en la versificación y en las combinaciones es lúcida, deliberada. A ella se refiere Valle-Inclán en *¡Aleluya!* (*La pipa de Kif*, Clave II), cuando atribuyéndose renovaciones —según entiende Federico de Onís— y con ánimo de escandalizar formalismos y moralinas de pega, expresa:

Cantos de Vida y Esperanza,  
para ti toda mi loanza.  
Por el alba de oro, que es tuya,  
¡Aleluya!, ¡Aleluya!, ¡Aleluya!

La gran caravana académica  
saludo con risa ecuménica.

Y con guiño a hurto de Maura,  
me responde Clemencia Isaura.

En mi verso rompo los yugos,  
y hago la higa a los verdugos.

Yo anuncio la era argentina  
de socialismo y cocaína.

De cocotas con convulsiones  
y de vastas Revoluciones.

Resplandecen de amor las normas  
eternas. Reconocen las formas.

Se rompen los yugos en el verso y se anuncia un renacer de formas. Prodigalidad lírica de un poeta que encauza su potencia y originalidad creadoras en la corriente modernista, sin perder personalidad ni autonomía, pero con evidentes deseos de hacer notar su presencia y contribución renovadoras.

## Correspondencia o analogía de sensaciones

Otro de los deslumbramientos líricos que produce Valle-Inclán nace de la riqueza sensorial de su estro. La teoría de la correspondencia o analogía de sensaciones del simbolismo francés, es asimilada por los modernistas y encuentra en Valle-Inclán un cultor expresivo, que trueca con palabras, plástica y vivaz, la realidad en poesía. Pero aparte influencias y ascendencias en Valle-Inclán había disposiciones propias que elaboraban una rica gama sensorial. Ramón J. Sender, que estuvo de joven a su lado, cuenta en *Examen de ingenios: los noventa y ocho* que la imaginación de Valle era particularmente sensual... Las palabras las transformaba en música, color y luz. "El sonido era (en él) subsidiario del color". Y más adelante confirma: "Una parte de la fuerza y la originalidad de Valle-Inclán residía en esa base sensual que le obligan a ver el mundo de sus sueños —antes de escribirlos— *sub especies pictóricas*". (3)

El impresionismo sinestésico de *Circo de lona*, en *La pipa de Kif* (Clave VI) permite establecer una correspondencia de la imagen auditiva (sinfonías) con la visual-cromática (rojas, y la traducción anímica de toques melancólicos, en la sensación de distancia y soledad. Curioso efecto poético logrado sin verbos, en este pasaje:

Tarde! Rojas sinfonías  
un toro en el horizonte,  
azules las lejanías  
sin un mote.

En la Clave I de *La pipa de Kif*, hay un predominio del adjetivo cromático *azul*, que coincide con el sentido poético que da Rubén Darío a este color; sentido que, por lo demás, remite al Víctor Hugo que afirma: *L'art c'est l'Azur*.

Divino penacho de la frente triste,  
en mi pipa el humo de su grito azul.  
Mi sangre gozosa claridad asiste  
si quemo la Verde Yerba de Estambul.

En el pasaje citado de *Circo de lona*, la voz *azul* contribuía al toque melancólico: asociaba lo cromático al estado de ánimo, incluyendo sinestesia y cenestesia. En el siguiente pasaje de la Clave I, *azul* excede el orden cromático-pictórico y brinda en este

(3) Ramón J. Sender: *Examen de ingenios: los noventa y ocho*. New York. Los Americanas Publishing, 1961 (pág. 84).

caso otra cenestesia adjetiva insólita donde el orden lumínico juega, además, sinestésicamente con los valores auditivos. En la misma poesía se encuentran otras correspondencias visuales y auditivas logradas con el adjetivo *azul*:

Tu luz es la esencia del canto que invoca  
la Aurora vestida de rosado tul,  
el divino canto que no tiene boca  
y el amor provoca con su voz azul.

Y la aplicación del mismo modificador a sustantivos afines, como *voz* y *grito*, apoya la etereidad poética. El efecto se reitera en *Rosa de turbulos*, Clave XVIII, *El pasajero*, donde se repite la cenestesia *grito azul*:

Era una reina maya,  
era un bosque de Calisaya,  
y era la aurora. Daba el bulbul,  
sobre mi estrella su melodía,  
y en los laureles que enciende el día  
daba mi alma su grito azul.

### *Renovación del léxico*

Es importante advertir en la poesía de Valle-Inclán la renovación modernista con respecto al léxico. Cobra nueva vida el vocabulario con el uso de arcaísmos, neologismos, palabras extranjeras algunas veces castellanizadas, y se intercalan frases o versos en lengua latina. Es obvio añadir aquí el don creador de voces que acompaña, en el verso o en la prosa, a Valle-Inclán y que en orden poético acompaña su expresión de singular plasticidad. Véanse estos ejemplos espigados al azar.

En *Ave* (Clave I, *Aromas de leyenda*) del sustantivo *trenque* se ha creado una forma verbal: *trenqueando*.

Oh, los hondos caminos con cruces y consejas,  
por donde atardeciendo van trenqueando las viejas.

En *Bestiario* (Clave V, *La pipa de Kif*) aparece castellanizada la voz inglesa *spleen*:

Viejo león que entre las rejas  
bostezando agitas la crin,  
sobre tus cejas  
sus arrugas puso el esplin.

Otras veces, como en *La tienda del Herbolario* (Clave XVII,

*La pipa de Kif*), se trascribe el vocablo con su escritura originaria (*bhang*) o se derivan adjetivos de voces onomatopéyicas (achisino, de hachís, en árabe *hashish*, hierba seca:

Kif-yerba verde del persa — es  
el achisino bhang bengalés.

Juega Valle-Inclán con el vocabulario, y en la elaboración de la expresión logra una originalidad coincidente con el gusto modernista por lo raro, lo nuevo, lo sorprendente. Por ejemplo, en *Vitrales* (Clave XV, *El pasajero*) incorpora con elementos griegos la voz nueva *Tetragramatón*:

¡Mística oración!  
¡Dulce posesión!  
¡Tetragramatón!

En *Rosa de Saulo* (Clave XVI, *El pasajero*) cierra el último terceto del soneto con verso latino, como suele hacerlo Amado Nervo:

Y alzando sus cadenas por trofeo  
vi a Cristo en el camino de Damasco.  
*Ego credebam et laudavi Deo.*

### *Musicalidad*

Buscan los poetas rubenianos la musicalidad de los versos, tendencia que heredan del simbolismo francés, según el canon verlainiano: "*De la musique avant tout chose*".

Como en la leyenda de aquel penitente,  
un pájaro canta, al pie de la fuente,  
de la fuente clara de claro cristal.  
Cristal de la fuente, trino cristalino,  
armoniosamente se unen en un trino,  
que aroman las rosas del Santo Grial.

*Sobre sol e lua,  
voa un paxariño  
que leva unha rosa  
a Jesús meniño.*

(*Flor de la tarde*, Clave VI de *Aromas de leyenda*)

La música de los versos precedentes —musicalidad del metro en sí y alusiones a elementos musicales— se continúa en la deliciosa estrofa de una cantiga popular gallega con la que finaliza la poesía.

En *Son de muñeira* (Clave XIII, *Aromas de leyenda*) la fresca alegría campesina inunda toda la composición con un hondo sentido musical, dado en el segundo terceto por la repetición rítmica de la voz onomatopéyica que imita el compás de las muñeiras y el batir de los golpes de las espadelas:

Cantan las mozas que espadan el lino,  
cantan los mozos que van al molino,  
y los pardales en el camino.  
¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... Bate la espadela.  
¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... Da vueltas la muela.  
Y corre el jarro de la Arnela.

### *Vocablos preferidos*

Coinciden los poetas modernistas en el uso de algunos vocablos e imágenes que dan a sus composiciones elegancia plástica, visión caleidoscópica y cosmopolita de un mundo distanciado. En *Rosa de furia* (Clave XVII, *El pasajero*) los sustantivos cisne, marfil, plenilunio, confirman la preferencia de estos escritores por palabras de valor decorativo:

Como el cisne de la laguna  
iba mi barca de marfil  
en el plenilunio de Abril  
sobre la estela de la luna.

Rubén Darío confiere al cisne categoría de símbolo por su belleza y por su aparente inutilidad. Esta ave majestuosa había sido cantada por los poetas franceses del parnasianismo y el simbolismo, entre otros: Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, León Dierx, Sully-Prudhomme, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Francis Vielé-Griffin. En América, Lugones titula de *Cisnes negros* a una composición publicada en 1903 y también como símbolo de elegancia aparece el cisne en versos de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal. En *Bestiario* (Clave V, *La pipa de Kif*) la presencia del pavo real señala otro motivo estético gustado por los modernistas:

Encumbrado sobre una rama  
el triunfo del pavo real,  
es una llama  
del Paraíso Terrenal.

Zamora Vicente en *El modernismo en la Sonata de Primavera*

ra (4) considera la visión del pavo real en la literatura como recurso primitivista de orden pictórico, por su color vivo, atrayente, pueril, y por tratarse de un recuerdo plástico de la pintura italiana primitiva.

Otras preferencias léxicas se asocian, como constantes, a otros efectos poéticos. Así en *No digas de dolor* (Clave V, *Aromas de leyenda*) el ambiente señorial y misterioso a la vez se acentúa con algunos elementos típicamente modernistas:

Hay una casa hidalga  
a un lado del camino,  
y en el balcón de piedra  
que decora la hiedra,  
¡ladra un perro cansino!  
Duerme la casa hidalga  
de un jardín en la sombra.  
En aquel jardín viejo  
el silencio es consejo,  
y la voz nada nombra.  
¡El misterio vigila,  
sepultado en la sombra!  
En el fondo de mirtos  
del jardín señorial  
glosa oculta una fuente  
el enigma riente  
de su alma de cristal.  
La fuente arrulla el sueño  
del jardín señorial.

Hidalga, señorial, mirtos, fuente, contribuyen a dar la tónica rubeniana. Podrían multiplicarse los ejemplos, pero no ha de olvidarse que sólo se procura aquí un inventario elemental.

### *Lo misterioso*

Es este uno de los ámbitos donde Valle-Inclán juega con frecuencia lo poético y donde muestra la inclinación hacia lo enigmático en el verso: *el enigma riente* arriba transcripto. Allí el adjetivo *riente*, modificador de *enigma*, acusa ya una intención que se verá resueltamente definida en poesías posteriores, como anticipo del esperpento. La tendencia a lo misterioso y oculto, que los modernistas también heredaron del simbolismo francés, tiene en Valle-Inclán distintas direcciones. La inquietud por el misterio de la muerte, "el abismo del bien o el mal" y el destino de nuestras almas le preocupa en *Prosas de ermitaños* (Clave VII, *Aromas de leyenda*):

(4) Alonso Zamora Vicente: *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1950, p. 216.

—San Serenín, padre maestro,  
mis ojos quieren penetrar  
en el abismo de la muerte,  
el abismo del bien o el mal  
donde vuelan nuestras ánimas,  
cuando el cuerpo al polvo se da.

.....  
—San Gundián, padre maestro  
todo el saber en eso da:  
cuando es misterio, en el misterio  
ha de ser por siempre jamás,  
hasta que el cirio de la muerte,  
nos alumbre en la eternidad.

En *Rosas astrales* (Clave IX, *El pasajero*) las voces arcano, agnóstico, enigmas, señalan la preferencia por lo desconocido en relación con los misterios celestiales:

Arcano celeste, agnóstico arcano  
donde los enigmas alzó el Trimegisto:  
por querer leerte abrió Juliano  
en su imperio el cisma y se hizo Anticristo  
Exégeta, Gnóstico del Cielo Pagano  
una Metamorfosis solar vio en el Cristo.

La conciencia de lo misterioso se acendrará más tarde, y en determinado momento de *El pasajero* Valle-Inclán, declarará:

Es la hora de los enigmas...  
Es la hora de la lechuza...  
Es la hora de la ánima en pena...

En *Rosa de Alejandría* (Clave XXII, *El pasajero*) la palabra cabalística abracadabra logra un acercamiento al mundo de la magia y las ciencias ocultas que tanto atraieron a algunos escritores modernistas:

Docta en los secretos de la abracadabra,  
despertó en el aire, tus letras, mi mano.  
Y al caer, formóse aquella palabra  
cifra de tu enigma y luz de tu arcano.

¿Por qué ley se juntan en nueva escritura  
los signos dispersos? ¿Qué azar hizo el juego?  
¿Qué ciencia de magos alzó la figura  
y leyó el enigma? Sierpe. Rosa. Fuego.

Hay en *Rosa deshojada* (Clave XXXII, *El pasajero*) una angustia ante la presencia de la muerte y la finalidad de la vida, que se enlaza con los enigmas de las composiciones citadas anteriormente:

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

¡Adiós ilusiones!  
Ya logran mis años  
las quietas razones  
de los desengaños.

Este desengaño, unido al concepto de la fugacidad del placer y de la vida toda, se advierte en *Rosa de Job* (Clave XXX, *El pasajero*), donde el poeta desea que la muerte acalle sus dolores:

Fueron mis goces auroras  
de alegría,  
más fugaces que las horas  
de los días!

Y en versos siguientes:

¡Pide a la muerte posada,  
peregrino,  
como espiga que granada  
va al molino!

¡La vida!... Polvo en el viento  
volador.  
¡Sólo no muda el cimiento  
del dolor!

### *Lo exótico*

El gusto de Valle-Inclán por lo exótico, como forma de evasión, coincide con otra de las tendencias que caracterizan al modernismo: la torre de marfil. Los escritores persiguen la aristocracia temática y formal, pues consideran que la obra de arte debe dirigirse a un público sensible y culto. En cambio, estiman encontrarse entre una burguesía municipal e insensible, y un pueblo embrutecido por infames exploradores. Entonces o se aíslan en la torre de marfil o se alejan a paraísos distantes.

Algunas referencias a civilizaciones exóticas se encuentran en *Rosa de Oriente* (Clave XIX, *El pasajero*):

Tiene el andar la gracia del felino,  
es toda llena de profundos ecos,  
enlabia con moriscos embelecos  
su boca oscura, cuentos de Aladino.

.....

Cortó su mano en un jardín de Oriente  
la manzana del árbol prohibido,  
y enroscada a sus senos la Serpiente  
decora la lujuria de un sentido  
sagrado. En la tiniebla transparente  
de sus ojos, la luz es un silbido.

En *La pipa de Kif* (Clave I):

Y jamás le nieguen tus cabellos de oro,  
jarcias a mi barca, toda de cristal,  
la barca fragante que guarda el tesoro  
de aromas y gemas de un cuento oriental.

Este último verso, cargado de tintas modernistas, desliza la influencia de Théophile Gautier por su predilección por los temas orientales y la elección de vocablos que dan colorido y destellos de sabor exótico al lenguaje.

En *Tienda del Herbolario* (Clave XVII, *La pipa de Kif*) las palabras: lacas, gemas, azules, contribuyen a la policromía y brillo, asociándolas al exotismo, al refinamiento, el lujo, la exquisitez decadente, también típicamente modernistas:

Olor divino de la mulata  
que trae un recuerdo del Mahabharata.

Ardiente esencia de la canela  
(Canela, Encomio de la mozuela)

.....  
Adormideras! Feliz neblina,  
humo de opio que ama la China

El opio evoca sueños azules,  
lacas, tortugas, leves chaúles;

.....  
Genuflexiones de Mandarines,  
sabias princesas en palanquines,

.....  
y nombres largos como poemas  
que evocan flores, astros y gemas.

### *Evocación de la antigua Grecia*

La influencia del parnasianismo se deja sentir en las evocaciones de la antigua Grecia. Hay recuerdos de mitología, filosofía y poesía helénica en *Rosa de mi romería* (Clave VII, *El pasajero*), pero es interesante advertir que mientras la Grecia evocada por Rubén es entrevista a través de la Francia dieciochesca, la de Valle-Inclán parece más próxima y humanizada:

Por dorados cerros,  
 dorados becerros,  
 ¡pastoril tropel!  
 Número y cantares  
 de los griegos lares  
 promueve un rabel  
 .....  
 Dos bandos de aldea  
 se mueven pelea:  
 son Juno y Lesón.  
 El ferial ondula  
 y un verso modula  
 de homérico son.

La metáfora o las figuras retóricas apoyadas en la mitología pagana, gratas al modernismo no faltan en Valle-Inclán y hacen presumir lecturas no confesadas, lo mismo que las menciones de autores clásicos. Se reiteran las citas mitológicas en *Rosa de Saulo* (Clave XVI, *El pasajero*):

Fue mi grito de amor brama guerrera,  
 fue de Heracles mi furia redentora.  
 ¡Sobre los hombros pieles de pantera!  
 ¡Sobre la frente rosas de la aurora!  
 .....  
 En mi frente era luz el áureo casco  
 helénico. Al vencido Prometeo  
 fui a dar la libertad sobre el peñasco.

Y en *Rosa de melancolía* (Clave XII, *El pasajero*):

Me daba Epicuro sus ánforas llenas,  
 un fauno me daba su agreste alegría,  
 un pastor de Arcadia, miel de sus colmenas.

En *Rosa métrica* (Clave XIV, *El pasajero*) la mención de Pitágoras exalta el valor de la Matemática en relación con la poesía:

¡Número celeste! ¡Geometría dorada!  
 ¡Verso Pitagórico! ¡Clave de Cristal!  
 ¡Canto de divina boca en llamarada!  
 Verso del Ardiente Pentáculo Astral.

### *Retorno al pasado. Evocaciones de la naturaleza*

Hay en Valle-Inclán un repetido retorno al pasado, que se une a evocaciones de la naturaleza. En *Rosa de mi abril* (Clave XXVI, *El pasajero*) el poeta, con sucesivas menciones a elementos naturales, expresa la melancolía de los años de juventud. Lue-

go de comparar el amor con una *dulce espina*, el alma blanca con un *jardín lleno de brisas*, dice que en su pecho cantaba *el ave azul de la quimera* mientras la Primavera lo coronaba con acanto. Y termina:

¡Clara mañana de mi historia  
de amor, tu rosa deshojada,  
en los limbos de mi memoria  
perfuma una ermita dorada!

Numerosas referencias a la naturaleza aparecen también en *Ave* (Clave I, *Aromas de leyenda*):

¡Oh, lejanas memorias de la tierra lejana,  
olorosas a yerbas frescas por la mañana!  
¡Tierra de maizales húmedos y sonoros  
donde cantan del viento los invisibles coros,  
en la cima del monte que estremecen los toros!

Y continúa con emocionados versos una hermosa memoración de su tierra *olvidada y mendiga*.

La fauna y flora americanas con su fuerza y colorido brillante, dejaron también su influencia en la obra de Valle-Inclán, que tiene recuerdos para estas tierras y sus primitivos pobladores. En *La pipa de Kif* (Clave XVII), *La tienda del Herbolario*, abundan estas citas:

¡Coca! Epopeya del Araucano  
que al indio triste torna espartano.  
.....  
¡Campeche! Sedes. Fondas de loros.  
Pintados vuelos de tocolores.  
.....  
¡La Pita! Verde que en cadmio quiebra  
con un remedo de la culebra.  
.....  
¡Té paraguayo del Pilcomayo!  
al mate dicen té paraguayo.

### *Paisaje*

Los hombres de la generación del 98 tradujeron en su obra el influjo recibido de la circunstancia geográfica y del momento histórico en que vivieron. Los atrajo la realidad española inmediata, en su desnudez. La visión de Castilla se incorpora al paisaje literario con sus tonos pálidos, amarillentos, y por vez primera el campo se convierte en motivo estético. Interesantemente, como confluencia de las inquietudes "noventaiochista" y modernista, en

Valle-Inclán alternan los alejamientos a lo exótico, a los paraísos distantes y la observación del espectáculo natural inmediato, traducida en descripciones paisajísticas. En Valle-Inclán las descripciones son sobrias, breves, concisas, de pinceladas certeras, reveladoras de una diestra técnica impresionista, como se advierte en *Rosa del caminante* (Clave IV, *El pasajero*):

Alamos fríos en un claro cielo  
azul, con timideces de cristal.  
Sobre el río la bruma como un velo,  
y las dos torres de la catedral.

La emoción de la patria se siente en lo pobre, inhóspito y olvidado reiterándose una nota de lejanía que acentúa la tristeza y el dolor en *Vista madrileña* (Clave XV, *La pipa de Kif*):

Agria y triste brota  
la luz, una nota  
de cromo y añil.  
Pueril y lejana,  
tañe una campana  
su rezo monjil.  
La tapia amarilla  
color de Castilla,  
da un reflejo hostil.  
.....  
Lejano, lejano,  
un telar albano  
con humo y resol.  
Algún pobre huerto,  
con su perro muerto,  
destripado el fol.  
Lejano y nocturno,  
el viejo Saturno  
enciende el farol.

El alma del poeta se ha fundido con el contorno traspasándolo con su subjetividad al proyectarle su estado de ánimo. Es innegable que el paisaje nace en la interpretación artística de la naturaleza. Observa Raúl H. Castagnino (5) en un minucioso estudio sobre la presencia del medio geográfico en la creación literaria: "El paisaje nace cuando el espectáculo natural transita de la retina al alma del observador para volcarse en la tela o el papel". Y en este tránsito participa la concepción individual del creador, su animismo. En los pasajes descriptivos, no declina el lirismo de Valle-Inclán porque sabe consustanciar los tonos anímicos, las

(5) Raúl H. Castagnino: *El análisis literario*, Bs. As., Ed. Nova, 1965, cap. III, p. 88.

efusiones del "yo" y la circunstancia natural; la emoción, que encarecía en sus conferencias de Buenos Aires. Por otra parte, es oportuno recordar cómo en la obra de Valle-Inclán se asocian la naturaleza y el misterio, "algo que se vive y no se ve" según la expresión de Rosalía de Castro. Para "Azorín", en el ensayo *El paisaje de España visto por españoles* (6) toda la obra de Valle-Inclán está condensada en esa frase de Rosalía.

### Conclusión

Una mirada general a *Claves líricas* permitirá abarcar la perspectiva del mundo valleinclanesco a través de tres momentos trascendentales de su obra poética. Dentro de *Claves líricas*, *Aromas de leyenda* (versos en loor de un ermitaño), publicado en 1907, expresa la emoción del recuerdo melancólico de la Galicia milenaria con sus tradiciones y paisajes. El elemento aldeano, sencillo, ingenuo, integra la fragancia agreste y limpia que se respira en estas páginas. En algunas composiciones el contraste, elemento modernista, produce el impacto anímico:

Por los caminos florecidos  
va la caravana de los desvalidos,  
ciegos, leprosos y tullidos.

*Los pobres de Dios* (Clave III)

El dolor de los desdichados frente a la belleza natural.

Con temas semejantes a los de *La lámpara maravillosa* aparece, en 1920, *El pasajero*, que aporta creaciones de marcada preferencia por lo enigmático, ya señalada anteriormente.

En *La rosa del sol* (Clave X), el último verso del primer cuarteto confirma un atisbo de técnicas cubistas y expresionistas, que lo hace antecedente de vanguardismos:

Por el sol se enciende mi verso retórico,  
que hace geometría con el español,  
y en la ardiente selva de un mundo alegórico,  
mi flauta preludia: Do-Re-Mi-Fa-Sol.

América deja sentir su influjo ya en este libro, en evocaciones vigorosas y coloridas:

Era nocturno el potro. Era el jinete  
de cobre —un indio que nació en Tlaxcala—

(6) Azorín: *El paisaje de España visto por los españoles*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1941. (Colección Austral, N° 164, pág. 34).

y su torso desnudo, coselete  
dorado y firme al lado de la avispa iguala.

El sol en el ocaso, como un lauro  
a la sien del jinete se ofrecía,  
y vi lucir el mito del centauro  
en la Hacienda del Trópico aquel día.

*Alegoría (Clave XI)*

Pero no olvida Valle-Inclán las leyendas de Galicia supersticiosa y añorada:

Es la hora de la lechuza:  
descifra escrituras el viejo,  
se quiebra de pronto el espejo,  
sale la vieja con la alcuza.  
¡Es la hora de la lechuza!

*La rosa del reloj (Clave XX)*

Un anhelo de paz es el grito que clama en *Le trae un cuervo* (Clave XXIX):

¡Tengo rota la vida! En el combate  
de tantos años ya mi aliento cede,  
y al orgulloso pensamiento abate  
la idea de la muerte, que le obsede.

Quisiera entrar en mí, vivir conmigo,  
poder hacer la cruz sobre mi frente,  
y sin saber de amigo ni enemigo,  
apartado, vivir devotamente.

¿Dónde la verde quiebra de la altura  
con rebaños y músicos pastores?  
¿Dónde gozar de la visión tan pura

que hace hermanas las almas y las flores?  
¿Dónde cavar en paz la sepultura  
y hacer místico pan con mis dolores?

Su preocupación por el tiempo se aparece en *Rosa gnóstica* (Clave XXVIII), donde clama:

¡Todo es Eternidad! ¡Todo fue antes!  
Y todo lo que es hoy será después,  
en el instante que hace los instantes,  
y el hoyo de la muerte a nuestros pies!

El hombre, con su efímera existencia, es el pasajero que va al infinito. Pero el tiempo está intuido como eterno presente o como vago juego de retornos. Es interesante subrayar, además,

que la concepción del tiempo en Valle-Inclán, coincide con la de sus coetáneos del 98 en cuanto melancolía y resignación frente al inexorable fluir temporal.

Siente Valle-Inclán el deseo de dejar a los hijos un linaje y la seguridad de un hogar donde se lo evoque con respeto. Por eso los versos de *Karma* (Clave XXXIII):

Quiero una casa edificar  
como el sentido de mi vida,  
quiero en piedra mi alma dejar  
erigida.

.....

Quiero mi honesta varonía  
trasmitir al hijo y al nieto,  
renovar en la vara mía  
el respeto.

.....

Y sea labrada de piedra  
mi casa Karma de mi clan,  
y un día decore la hiedra  
sobre el dolmen de Valle-Inclán.

Asomos de su orgullo señorial muestra la intención de los últimos versos, arrestos que más de una vez se dieron en vida y hasta en la curiosa sucesión de sus apellidos.

Aunque de elaboración anterior a *El pasajero* (1920), *La pipa de Kif* (1919), que marca un cambio de actitud del hombre frente a la realidad, se inserta en la última parte de *Claves líricas*. Aquí el dolor se presenta con mueca grotesca. Reina la hipérbole y la distorsión. El poeta siente esa transformación y es consciente de ella, y dice en *Aleluya* (Clave II):

Por la divina primavera  
me ha venido la ventolera

de hacer versos funambulescos  
—un purista diría grotescos—

.....

Acaso esta musa grotesca  
—ya no digo funambulesca—,

que con sus gritos espasmódicos  
irrita a los viejos retóricos,

y salta luciendo la pierna,  
¿no será la musa moderna?

Apuro el vaso de bon vino,  
y hago cantando mi camino

y al compás de un ritmo trocaico,  
de viejo gaitero galaico,

llevo mi verso a la Farándula:  
Anímula, Vágula, Blándula.

Se suceden en este libro imágenes cargadas de pintoresquismo: el carnaval, el zoológico, el circo, la verbena, que traen a la memoria las pinturas de Goya. Va cediendo el impresionismo modernista para dejar paso al expresionismo, a lo que constituye embrión del esperpento:

Se alza el columpio alegremente,  
con el ritmo de onda en la arena,  
onda azul donde asoma la frente  
vespertina de una sirena.

Brama el idiota en el camino,  
y lanza un destello rijoso,  
bajo el belfo, el diente canino,  
recordando a Orlando Furioso.

*Resol de verbena (Clave XVI)*

Cruza en estos versos una alegría acre, hondo dramatismo, junto a lo trivial e indiferente de los pregoneros:

¡Naranjas! ¡Torrados! ¡Limonas!  
¡Claveles! ¡Claveles! ¡Claveles!  
Encadenados, los pregones  
hacen guirnaldas de babeles.

Lo burlesco convive con lo trágico, también, en *El crimen de Medinica* (Clave XIV) donde los personajes aparecen caricaturizados con pinceladas guiñolescas y jugada la correspondencia de las artes, al modo modernista:

Azul de Prusia son las figuras  
y de albayalde las cataduras  
de los ladrones, Goyas a oscuras.

Y más adelante:

Manos abiertas en abanico,  
trágicas manos de uñas en pico:  
los cuatro pelos en acerico.

Estrofa hiperbólica que contribuye a la deformación que dibuja el esperpento y donde la mención de Solana evoca el expresionismo pictórico de quien observa con amargura la realidad:

Un bandolero —¡qué catadura!—  
cuelga la faca de su cintura.  
Solana sabe de esta pintura.

En *Garrote vil* (Clave III) se esboza la estética característica del grotesco:

¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Canta el martillo.  
El garrote alzando están,  
canta en el campo un cuclillo,  
y las estrellas se van  
al compás del estribillo  
con que repica el martillo:  
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan

El patibulo destaca  
trágico, nocturno y gris,  
la ronda de la petaca  
sigue a la ronda de anís,  
pica tabaco la faca,  
y el patibulo destaca  
sobre el alba flor de lis.

Según el mismo Valle-Inclán la define, cuando dice el protagonista de la tragicomedia: *Luces de Bohemia*:

El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse por el callejón del Gato... los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada.

Y es este sentido trágico de la vida española lo que empuja a Valle-Inclán a la búsqueda de nuevas actitudes tendientes a hallar caminos futuros.

¿No es acaso un esperpento la vida misma que él observa en las calles, en el pueblo, en los hombres? ¿No es esperpéntica su desesperación cuando siente que la vida se le va, que lo acosan los dolores, que sufre el descalabro económico y lo halagan con elogios y promesas? Percibe entonces la realidad, como en el Callejón del Gato, donde dos espejos, uno cóncavo y otro convexo distorsionaban las figuras provocando hilaridad. Es la mueca dolorosa de la tragedia española, que con honda amargura define el mismo Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*: "España es una deformación grotesca de la civilización europea". Esta definición implica su afinidad con los hombres del 98, que advirtieron la necesidad del contacto español con la cultura europea. Sienten los pensadores de este momento el pesimismo amargo de la derrota política, pero al mismo tiempo luchan por encontrar los medios que les permitan forjar la patria anhelada.

Paralelamente a esta generación surge el Modernismo, cuyas tendencias influyeron notablemente en las obras de algunos escritores del citado grupo. Estas influencias, moldeadas con características estrictamente personales en la lírica de Valle-Inclán, son las que se pretendieron registrar en el presente inventario elemental.

HERSILIA MIGUELEZ

## ITINERARIO DEL TEATRO VALLEINCLANESCO

### *La hora modernista*

Haber sido atrapado por la fuerza tragicómica del teatro valleinclanESCO induce a regresar los senderos transitados por el escritor, y seguir la trayectoria del mismo en busca de la estética que lo defina e identifique.

El autor compuso entre 1899 y 1930, veintiuna obras teatrales de índole muy singular y diversa, cuya nómina y cronología es la siguiente:

- 1899: *Cenizas*, drama en tres actos.
- 1906: *El marqués de Bradomín*, edición teatral de las *Sonatas*, comedia romántica.
- 1907: *Águilas de blasón*, comedia bárbara.
- 1908: *Romance de lobos*, comedia bárbara dividida en cinco jornadas.
- 1908: *El yermo de las almas*, reelaboración teatral de *Cenizas*.
- 1910: *Cuentos de abril*, escenas rimadas de una manera extravagante.
- 1910: *La cabeza del dragón*, farsa infantil.
- 1912: *Voces de gesta*, tragedia pastoril.
- 1912: *La marquesa Rosalinda*, farsa sentimental y grotesca.
- 1913: *El embrujado*, tragedia en tierras de Salnés.
- 1913 a 1922: *Ópera omnia*, obras completas.
- 1920: *Farsa y licencia de la reina castiza*, aparecida en la revista *La Pluma* en 1920 y editada en 1922.
- 1920: *Farsa italiana de La enamorada del rey*.
- 1920: *Divinas palabras*, tragicomedia de aldea.
- 1920: *Luces de Bohemia*, esperpento aparecido en la revista *España* en 1920 y editado en 1924.
- 1921: *Los cuernos de don Friolera*, aparecido en la revista *La Pluma* en 1921 y editado en 1925.

- 1922: *Cara de plata*, comedia bárbara aparecida en la revista *La Pluma* en 1922.
- 1924: *La cabeza del Bautista*, melodrama para marionetas.
- 1924: *La rosa de papel*, melodrama para marionetas aparecido en la revista *La Novela Semanal* en 1924.
- 1926: *Ligazón*, auto para siluetas.
- 1926: *Sacrilegio*, auto para siluetas.
- 1926: *Tablado de marionetas*. Para educación de príncipes: *Farsa italiana de La enamorada del rey*. *Farsa infantil de La cabeza del dragón*. *Farsa y licencia de la reina castiza*.
- 1926: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*: *Ligazón*. *La rosa de papel*. *El embrujado*. *La cabeza del Bautista*. *Sacrilegio*.
- 1927: *La hija del capitán*, aparecida en la revista *La Novela Mundial* en 1927.
- 1930: *Martes de carnaval*: *Los cuernos de don Friolera*. *Las galas del difunto*. *La hija del capitán*.

El contenido de este repertorio fue agrupado y clasificado de diversos modos por la crítica. Aunque todos ellos son, en sí discutibles, quizá sea interesante tener en cuenta la clasificación formulada por Agustín del Saz en el volumen *El teatro de Valle-Inclán* <sup>(1)</sup>, según la cual establece cinco grupos en la dramaturgia del autor de *Tirano Banderas*, a saber:

- A) TEATRO MODERNISTA. Su cronología se extiende hasta 1914. Comprende las obras tituladas: *El marqués de Bradomín*, *Cuentos de abril* y *La marquesa Rosalinda*. A este grupo agrega la farsa de *La enamorada del rey* (1920).
- B) TEATRO INFANTIL. La titulada *La cabeza del dragón* (estrenada en 1910; edición en 1914) es un bello ejemplo.
- C) TEATRO DE LAS GESTAS IBÉRICAS. Aparece hasta 1922 y comprenden:
- a) Teatro pastoril castellano (*Voces de gesta*).
  - b) Comedias bárbaras gallegas (*Águila de blasón*, *Cara de plata*, y *Romance de lobos*).
  - c) Tragicomedia de los caminos y de las aldeas. (*Divinas palabras*).

(1) Del Saz, Agustín: *El teatro de Valle-Inclán*. Barcelona, s/e., 1950.

- D) TEATRO SATÍRICO (hasta 1927). Comprende:
- a) Retablos medievales: *Ligazón, Rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista y Sacrilegio.*
  - b) Esperpentos: *Farsa y licencia de la reina castiza. Luces de Bohemia, Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del capitán.*
- E) TEATRO BURGUÉS REALISTA. *Cenizas* (1899), su más antigua obra teatral reproducida después con el título de *El yermo de las almas* (1908; última edición en vida del autor en 1932).

Dos movimientos independientes que se rozan, se entrecruzan y al fin se integran marcan el quehacer literario de los escritores españoles de comienzos de siglo. Estos movimientos se reconocen con las denominaciones de Generación del 98 y Modernismo. Cada uno conlleva su actitud particular: la de consolidar lo auténticamente español o la de introducir una variante esteticista y artificiosa, respectivamente; los dos con el mismo contenido general: alentar la nueva literatura que las circunstancias históricas ven nacer; circunstancias vigentes en el momento en que Don Ramón María del Valle-Inclán comienza a pasear su bíblica figura por las calles de Madrid.

Bebiéndose el aire modernista, sus primeras obras teatrales tienen rasgos, características y temática de dicha modalidad, que en una conferencia de las cuatro que pronunció en el Teatro Nacional de Buenos Aires, el 5 de julio de 1910, le arrancará esta adhesión:

“¡Modernismo! ¿Esa palabra que el antdiluviano megaterio lanzó un día, qué significa? El modernismo en las fauces del megaterio fue algo como una excomunión y un insulto. Yo creo que un buen diccionario de sinónimos hubiera establecido el paralelismo, la última relación entre un joven modernista y un perro judío. Arriesgándome a ser devorado por el megaterio, diré que, en mi opinión, el modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan un vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas.

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 exégeta. El modernista sólo tiene una regla y un precepto: la emoción”. (2)

(2) “El Modernismo”. Conferencia pronunciada por Ramón M. del Valle-Inclán en: *La Nación*, Bs. As., 6 julio 1910.

Como reafirmación elocuente de este manifiesto Valle-Inclán publica en 1912 *Voces de gesta*, tragedia pastoril que lleva como portada un poema de Darío: "Balada laudatoria que envía al autor, al alto poeta Rubén".

Dedicada a María Guerrero, la eximia actriz española, la tragedia está dividida en tres jornadas, y escrita en dodecasílabos; recupera en ella antiguas formas del teatro español, como las seguidillas y las de gaita gallega, al estilo de las muñeiras de Galicia del siglo XVI, que se los halla también en el poema dramático *Cuentos de abril* aparecido en 1909.

No obstante la filiación netamente modernista, *Voces de gesta* no reniega del hábito trágico del teatro hispánico; contrastes y dramáticos desencuentros que en la pluma de Valle-Inclán asumirán aspectos grotescos y desorbitados, y luego alcanzarán dimensiones configuradoras de su estética, en los esperpentos. Esos toques tremendistas, no eluden lo macabro, como ocurre por ejemplo en el pasaje de la jornada IIIª, en el que Ginebra, pastora ciega —lo humano en *déficit* que se reitera en sus personajes teatrales—, encuentra al rey Carlino y le cuenta que lo ha buscado por toda Castilla, durante diez años, para hacerle entrega de una ofrenda: la calavera de su hijo. El rey la recibe y el diálogo repica duelos de este tenor:

EL REY: ¡Sombra de la muerte!

GINEBRA: Ha sido en su día  
cabeza segada por la mano mía.  
¡Y cuántas veces sintieron mis manos,  
igual que un harapo, caer en su envoltura!  
Comieron en ella nidos de gusanos,  
pudrió mis alforjas como en sepultura.

EL REY: Fría calavera, sombra de la muerte  
ríes en mis manos y tiemblo de verte!  
Arca de miseria toda hueca y vana,  
tus ojos de sombra tienen en su hondura  
el frío misterio de la vida humana  
el fúnebre espanto de la sepultura.  
Bajo los solemnes augurios astrales  
que dicen en lo alto las constelaciones,  
tus ojos se abren en los arenales  
sepulcro de razas y de religiones.  
En mi vencimiento serás compañera  
en mi desventura me confortarás,  
y al ser de enemigo, muda calavera  
a mi alma con voces de espanto, hablarás.

A pesar de los versos modernistas y de la melancólica concepción del mundo, gravita el soplo trágico-macabro en la presen-

cia de una cabeza de muerto, invadida por gusano y carroña. También se da el interrogante shakesperiano ante lo ineluctable.

### *Elementos farsescos*

En el itinerario de la producción teatral valleinclanesca figuran los años 1910 y 1912 como los de publicación de *La cabeza del dragón* y *La marquesa Rosalinda*. La primera integrará su *Tablado de marionetas*. Ambas están en la misma línea versallesca y preciosista: la primera con reminiscencias picarescas y caballescascas, con algo de cuento nórdico, príncipes, duendes y monstruos, y aunque la farsa sea "infantil" como el autor la nombra, hay un bufón y un ciego, otra vez el elemento deformado caricatura que después se hará máscara trágica, última verdad de ciertos estragos. La segunda, con caracteres de farsa sentimental, juntará marionetas y criaturas humanas donde Valle-Inclán, al decir de Juan Chabas, se burlará de muchas cosas, "entre otras, del concepto del honor" (3). Completan el *Tablado para marionetas*, la farsa italiana de *La enamorada del rey*, publicada en 1920; mantiene en ella el aire cortesano a lo siglo XVIII, caro al modernismo, aunque no deja de lado lo popular, bien representado en una "venta" de encrucijada. La esencia del romancero se da en esta obra vivamente, ya en las cantigas de Mari-Justina:

¡Quiero ir sobre tu huella,  
Rey-Serafín!  
¡Ser una lucecita de estrella  
en tu jardín!

como en la canción popular del farandul:

La niña, rosa bermeja  
se torna rosa de plata,  
cuando Amor su serenata  
canta en la reja.  
Rocío en la flor,  
mensaje de abril,  
zagal gentil  
gay amador  
del sayo toronjil.  
Rocío en la flor  
amor de abril.

o en expresiones como las de Mari-Justina:

¡Señora la abuela, d'ejeme ucé dentro!

(3) Chabas, Juan: *Literatura española contemporánea*. La Habana, Cultural, 1952 (pág. 139).

que Góngora había puesto en sus cancioncillas como “Dejadme llorar orillas del mar”: las niñas que sufren, la una, por amor imposible, la otra, por un amor perdido. Tampoco podía faltar un titiritero; el retablo de muñecos es elemento que Valle-Inclán utiliza como soporte para las farsas. Sumamente teatral, el muñeco, quintaesencia simbólica, tiene una tradición, se instala en lo popular proclive a lo grotesco, y le sirve para ejemplificar sus caricaturas. Este elemento, de ascendencia italiana —Valle-Inclán frecuentó autores de esta procedencia—, presente o latente se da en toda la obra del autor de *Tirano Banderas*. Richard Callan en el ensayo “Satire in de *Sonates of Valle-Inclán*” (4) destaca, por ejemplo, la influencia del capitán fanfarrón de la *Comedia dell’arte* en el delineamiento de la personalidad de Bradomín.

En las descripciones en verso que el autor hace al comienzo de cada jornada, pueden señalarse toques modernistas, un tanto amanerados aunque pictóricos.

### *Del modernismo al esperpento*

La tercera obra del *Tablado para marionetas* es la *Farsa y licencia de la reina castiza* que junto con las anteriores constituyen el puente ente el modernismo valleinclanesco y su concepción estética del esperpento.

La *Farsa y licencia de la reina castiza*, publicada en la revista *La Pluma*, en 1920, y editada en 1922, ubica al lector en la sátira humorística. Todavía los personajes son concretos, en este caso históricos, Isabel II<sup>a</sup>. La intención burlesca de la farsa, “que es farsa para ridiculizar y licencia para hablar claro”, está anunciada en el “Apostillón” en el que el poeta pregona:

Corte isabelina,  
 befa septembrina.  
 Farsa de muñecos,  
 maliciosos ecos  
 de los semanarios  
 revolucionarios  
 “La Gorda”, “La Flaca” y “Gil Blas”.  
 Mi musa moderna  
 enarca la pierna,  
 se cimbra, se ondula,  
 se comba, se achula  
 con el ringorrango  
 rítmico del tango  
 y recoge la falda detrás.

(4) Callan, Rubiard J.: “Satire in the *Sonatas of Valle-Inclán*”. En *Modern Language Quarterly*. Volumen XXV, nº 3. Setiembre 1964.

Ya no es una corte de estilo francés como era la de *La enamorada del rey*, sino que tiene el pulso pictórico de los cuadros de Goya.

Como señala Melchor Fernández Almagro (5), el poeta utilizó para informarse y ubicarse históricamente, el libro de Ildefonso Antonio Bermejo *La estafeta de palacio* (Historia del reinado de Isabel IIª). Deformó adrede la individualidad de ciertos personajes hasta deshumanizarlos y convertirlos en símbolos. Ya comienza a dibujarse el "pelele", anticipo del esperpento. El propio Valle lo anuncia al describir al Gran Preboste:

El fraque azul abotonado, media guedeja  
y la gavana derribada sobre la oreja,  
pintando chirlos en el aire con el bastón,  
hace su entrada el Gran Preboste: un fantasmón.

Luego la figura de la reina coqueta y amadora y la del insignificante y débil rey consorte, son los muñecos con los cuales el artista juega su humor acre en el gran tinglado de esa corte española, burla del teatro al ambiente isabelino, que también juega a modo de crónica de sutil ironía en la narrativa de Don Ramón, según se recordará en *La corte de los Milagros*.

Desde el punto de vista estético, el juego dramático que pasa del enjoyamiento verbal de las primeras piezas modernistas, al irónico grotesco de los muñecos y farsas anunciadoras del esperpento, lleva en potencia un paso hacia las vanguardias expresionistas en el teatro y hacia las ultraístas en lo poético hispánico. Humorísticas y disparatadas las descripciones de la luna, anticipan en España arrestos anti-simbolistas que usufructuará luego el ultraísmo. El poeta, con traviesa sonería, canta burlesco:

Infla la luna los carrillos,  
y su carota de pepona,  
bermeja de risa, detona  
en la cima de los negrillos,  
que le sirven de trampolín.

Nuestro Lugones por la misma época encendía las primeras luces del ultraísmo desde su *Lunario sentimental*, también riéndose disparatadamente de la luna, en interesante coincidencia. Jorge Luis Borges, en su *Leopoldo Lugones*, anotaba que en *La pipa de Kif* se advierte *Lunario sentimental* y *La pipa de Kif* es la antesala del esperpento.

(5) Fernández Almagro, Melchor: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Editora Nacional, MCMXLIII.

## Lo gallego

Galicia, la de las rías y paisajes agrestes, la de los sueños de Rosalía de Castro, la que une a la fuerza huraña y dramática del alma española, el voluptuoso sentir de las saudades, es la que inundó el espíritu del poeta con el lirismo, que como bien dice Ramón Gómez de la Serna (6):

"le dio ese impulso, ese ímpetu buscándolo todo como artístico, como buscando a todos como dotados de señorío. Sufrió ese contraste con la vida que todo parece arte y después no lo es".

Lirismo e impulso que también señaló Azorín (7):

"La originalidad, la honda, la fuerte originalidad de Valle-Inclán consiste en haber traído al arte esta sensación de la Galicia triste y trágica, este algo que vive y no se ve, esta difusa aprensión por la muerte, este siniestro presentir de la tragedia que se avecina, esta vaguedad, este misterio de los palacios centenarios y de las abruptas soledades. *Teño medo d'unha cousa que vive e que non se ve*. Toda la obra de Valle-Inclán está ya condensada en esta frase de Rosalía: *Non se ve...* No se ve el dolor que nos cerca, no se ve el drama que está en suspenso en el aire, no se ve la muerte, la escondida e inexorable muerte, que nos anuncia el peregrino que llega a nuestra puerta, como en el siglo XIII, o el can que aúlla lastimeramente en la noche".

De ese trasfondo gallego surgió *Divinas palabras*, tragicomedia de aldea, como la subtítulo. Todo un mundo de misterio, pasiones, supersticiones, vida errante y lujuria, contrastes, arrebatos, incontenciones, desbordes y trementismos, tienen cabida en este drama de espanto y de muerte. Un ligero rastreo de fuentes remonta hasta *La Celestina* y la picaresca, como muy bien lo han reconocido críticos autorizados, pero es preciso ver también en ella un equivalente moderno y desforado de la tragedia clásica, con su determinismo y su coro, con su drama y su emoción.

Toda Galicia se mueve allí con plasticidad realista y verdad cruda. Acción y personajes sacuden vivamente por la fuerza de su impiedad; es como oír la desgarrante carcajada de un ser sin humana vestidura, que desde otro nivel contemplara la vida y se burlara de ese submundo, ámbito alucinante que en el retablo cotidiano arrastra su tragedia. Las descripciones de los personajes que Valle-Inclán intercala interrumpiendo a ratos el texto teatral, son la mejor pintura de ese cuadro de miserias y horrores. Así:

(6) Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1948, 2ª ed., pág. 56.

(7) Citado por Gómez de la Serna: *Don Ramón M. del Valle-Inclán*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1948, 2ª ed., págs. 137 y 138.

Pedro Gailo, el sacristán... Es un viaje fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y roquete... borracho y lujurioso. Juana, la Reina, sombra terrosa y descalza que mendiga por ferias y romerías con su engendro, un enano hidrocéfalo explotado, Rosa, la Tatula, que en el buen tiempo de romerías también pide limosna. La madre blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritos del cuerpo y de la voz. La hija, abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca, de pan. Son Mari-Gaila y su hija Simoniña. Lucero, llamado también Séptimo Miau o Compadre Miau, titiritero, y su perro sabio, Coimbra; un ciego, peregrinos, mujeres, rapaces y demás integran el grupo de esa "corte de los milagros".

Y es aquí donde aparece con rasgos bien acentuados el esperpento, que en obras posteriores el mismo poeta definirá, aclarando que este estilo es la base de la estética de su segunda época, estilo que lo convierte en el gran dramaturgo español de comienzos del siglo xx, en el anticipador del teatro actual, que pocos de sus compatriotas vislumbraron.

Dentro de esta dimensión cabe *El embrujado*, tragedia en tierras de Salnés, aparecida en 1913 y posteriormente incluida en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Aquí bailan su danza macabra la avaricia y los otros pecados capitales. Lo telúrico, en paisaje y lengua, lo supersticioso, la obsesión por la muerte, delimitan el esperpento definitivo que mueve los hilos de la farándula trágica.

### *Los esperpentos*

Con *Luces de Bohemia*, aparecido en la revista *España* en 1920 y editada en 1924, y *Martes de carnaval*, editado en 1930, que reúne: *Las galas del difunto*. *Los cuernos de don Friolera*. *La hija del capitán*, ya se está frente a los módulos estéticos que Valle-Inclán denomina *esperpentos*.

Si las anteriores piezas venían preparando el nuevo estilo, que se incubaba también en las obras no dramáticas, es en éstas donde se lo ve con claridad, y donde el autor hace decir a sus personajes al respecto:

MAX: Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, ¡te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO: Una tragedia, Max.

MAX: La tragedia nuestra, no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El esperpento.

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

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

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

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

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

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

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

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

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

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

*Luces de bohemia* (escena XII<sup>a</sup>)

La realidad histórico-social española imponía un cambio en las técnicas literarias, algo que fuera la expresión misma de esa verdad dolorosa que se vivía minuto a minuto. Valle-Inclán comprende bien que la época ya no permite sentimentalismo, cuentos de hadas ni remilgos de salón; que es necesario salir del enfoque decadente y tener la valentía de transcribir ese presente distinto en la obra literaria. Porque lo comprende, asume la responsabilidad de mostrarlo al mundo a través de sus *esperpentos*. Si bien esta modalidad estaba latente en él, dadas las características de su temperamento y personalidad, necesitó vivir esas turbulencias y desplantes que pinta en *Luces de bohemia*, y conocer a artistas desheredados y soñadores, como Alejandro Sawa, que según el pincel de Ramón Gómez de la Serna (8):

Era nazareno, la melena crecida y la barba bruzada... Su mirada primero soñadora y después con los sueños cristalizados en la ceguera... Pobretón y carpinteril... Oriundo como era de Málaga, se le veía temblar en el frío agudizado de literatura que caracteriza a Madrid... Amigo de los escritores franceses desde Proudhon hasta Verlaine... Valle-Inclán gustaba de estar en el mismo diván que ocupaba aquel gran mendigo que había andado por el mundo, que tenía calles de París dentro... Había escrito mucho ese hombre, pero lo más importante de su vida es que no había claudicado en su veneración por el Arte... Valle le mira como a un testigo esclarecedor de cómo y cuánto se puede aguantar... Por eso Alejandro Sawa era —porque él lo quería— su parigual y su testigo.

(8) Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón M. del Valle-Inclán*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1948, 2ª ed., pág. 41.

Es esta la razón por la cual lo inmortaliza en él Max Estrella de *Luces de Bohemia*, y lo utiliza para que diga cuanto él quería expresar acerca de la España de post-guerra, de su miseria, de los problemas sociales, de las ideas religiosas y de lo que podría ser su futuro. En los muchos diálogos de las diferentes escenas se esconde tras el disfraz literario de Max Estrella, la figura de Alejandro Sawa, el parigual humano de Valle-Inclán. Conserva y muestra los rasgos interiores del poeta, además de ofrecer la clave de su nueva estética, satírico-grotesca.

Con la finalidad de disimular a ese testigo de su propia vida que él encuentra en Sawa, se incluye en el personaje Xavier. Además convierte en personaje al poeta y bohemio Ciro Bayo y Seguro —autor de *Los Maraños*, obra que ejerció gran influencia en el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán—, en la figura de Don Gay, con quien Max Estrella dialoga largamente. También hay aquí convertidas en criaturas dramáticas presencias directas como la de Rubén Darío, la de Dorio de Gádex y la de Benito Pérez Galdós, a quien llama Don Benito Garbancero. Aunque caduco también asoma Bradomín.

El hecho de que en el desarrollo de la obra, Max sea tomado preso, luego puesto en libertad y que antes de salir, frente al Ministro, de quien ha sido amigo de la adolescencia, exprese su disconformidad por el trato que le han dado los representantes del orden, permite al personaje explicar su actitud frente a la vida; que no es otra que la del propio Valle, ya que el episodio tiene mucho de autobiográfico. Actitud de rebeldía, de dolor y de hidalguía. Rebelde ante las falsedades de una religión impuesta y desfalleciente, dolor por no recibir la gloria y el reconocimiento merecido, por sentirse ya sin fuerzas para la lucha diaria con los únicos elementos de su producción literaria: hidalguía, porque a pesar de la miseria, la soledad y la muerte, no ha traicionado sus ideales, ni ha prostituído su arte.

Valle-Inclán habla aquí del Callejón del Gato y utiliza la expresión "espejos cóncavos". Esto parecería una metáfora, pero es una realidad, una circunstancia madrileña episódica que sirvió a Valle para forjar y afinar sus caricaturas.

Es notorio, además, el doble escamoteo mediante el cual, por un lado, en las farsas juega con muñecos, pero no descarnados sino con ropaje humano e histórico: tal el caso de Isabel II<sup>a</sup>. Y, por otro lado, en los esperpentos, recupera seres vivientes aunque desmantelados, arquetípicos, simbólicos, fantoches: tal el caso de don Friolera. Dos recursos de la sátira intensa, en el dolor de España y en la conciencia decadentista.

El personaje citado en último término pertenece al esperpento *Los cuernos de don Friolera*, aparecido en la revista *La Pluma* en 1921 y editado en 1925. En él se debate el conocido tema del marido afectado en su honor; todo se resuelve en forma tragicómica, dentro de la cual pueden considerarse tres aspectos: a) *Prólogo y Epílogo*, que aunque tienen las mismas características de la tragicomedia, son utilizados por el autor para exponer ideas y sacar conclusiones de corte filosófico-satírico. Se habla así de la falsa sensibilidad de los españoles; del concepto estético del dolor y la risa; de la idea filosófica sobre la burla; de la mala literatura, de los defectos formales y de contenido del teatro español popular; de la misión regeneradora de los muñecos mediante la sátira humorística. b) *Paso cómico* ofrecido por un titiritero en la raya de Portugal, en el cual un ciego pregonera el romance de un marido burlado, incluido después del prólogo. c) *La tragedia del honor* a que ha aludido el paso cómico, verdadero tema del esperpento. En el tablado del titiritero los muñecos desarrollan el sainete sin ribetes de grotesca ironía; en cambio, en el drama propiamente dicho, los personajes caricaturizados son una mueca dolorosa y viva de la impotencia y el ridículo.

Completan el grupo de *Martes de carnaval*, los esperpentos *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. Sin ser estas obras de gran importancia, hay en ellas elementos significativos del teatro español: tipismo, folklore, danzas de la muerte y jerga dialectal. Todo esto sin perder de vista el sentido altamente gallego de la vida, que hizo decir a Juan R. Jiménez: "Si yo admiro tanto a Valle-Inclán es por su teatro gallego".

En el recuento final de la trayectoria teatral valleinclanesca está la respuesta a la búsqueda de su estética. Hecha de contrastes, con alternancia de humor y drama, es una revaloración de aspectos aparentemente disonantes y aborrecibles pero que en el límite entre lo bello y lo horrible, en la sutil pasarela que une los extremos, encuentra armonía y grandeza.

Valle-Inclán dice de ella:

La creación estética es el milagro de la alusión y la alegoría. El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras. Así, el poeta, ¡cuanto más oscuro más divino! La oscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que le separa del mundo. Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano, donde su verso enigmático sea como un diamante de luz para otras almas, de cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor. El poeta debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano y luchan por decirlo y no satisfacerse nunca. (9)

(9) Gómez de la Serna, Ramón: *Don Ramón M. del Valle-Inclán*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1948, 2ª ed., pág. 17.

Está aquí el poeta del ultraísmo, el creador de nuevas palabras, el de las sonoridades y también el buceador de la verdad en las apariencias de la vida diaria, valiéndose de apariencias: muñecos, fantoches, esperpentos. Su rendición es ésta:

El arte exige la espera. Puede estar uno esperando toda la vida para sólo lograr el verso de la despedida, un adiós verdadero y sencillo.

El teatro de Valle-Inclán es, en más de un sentido, precursor de las vanguardias citadas. Está incubado en él, el tremendismo de Ghelderode, con sus aciertos y desmesuras; el absurdo a lo Ionesco, en su visión deformante del contorno. Valle-Inclán, desde España, se anticipó a las revoluciones escénicas. De ahí, que muchas veces sus piezas fuesen postergadas e incomprendidas; de ahí su carta lamentatoria a Pérez Ayala, inserta en los periódicos de Madrid, de la cual dijo R. Cansinos Asséns en *La nueva literatura*:

Habla en esa carta con la voz de un autor novel, alterada por la antigua amargura de un hombre que se hizo maduro en el desdén, ante la puerta de los teatros cerrados para él... (10)

Esa condición de saber dramatizar audazmente lo insólito, con inusitada fuerza expresiva, que hace a la dramática valleinclanesca teatro del futuro, no amengua su valor estético y el carácter —por lo demás aplicable a toda la producción del autor de *Flor de Santidad*— de obra de arte de la palabra. Miguel de Unamuno, admirador a la distancia de Valle, subrayó el valor del habla del maestro de los esperpentos, explicando que

Valle-Inclán se hizo, con la materia del lenguaje de su pueblo y de los pueblos con que convivió, una propiedad —“idioma”— suya, un lenguaje personal e individual. Y como le servía (tanto en sus piezas como en su vida cotidiana) en su conversación, era su “dialecto”, la lengua de sus diálogos... Valle-Inclán se hizo su habla —hablada y escrita— con los hablas que recogió en su carrera de farándula. Hombre de teatro Valle, su habla, su idioma dialectal, o dialecto idiomático, era teatral. Ni lírico, ni épico, sino dramático y a trechos tragicómico... Lengua de escenario y no pocas veces, de escenario callejero.

En general, la crítica destacó virtudes literarias de la dramática valleinclanesca. No se atrevió a otra cosa. Sin embargo, un confidente y amigo de Valle, Ramón J. Sender, fue uno de los pocos que osó criticarlo, señalándole que concebía su teatro lo

(10) Cansinos-Asséns, R.: *La nueva literatura*. (Tomo II). Madrid, Calleja, 1916 (pág. 31).

mismo que las novelas. Y todavía en 1961 Sender escribió en *Examen de ingenios: los noventa y ocho*: "La verdad que el teatro de don Ramón no es teatro" (12). También los amigos se equivocan y las piezas dramáticas del ciclo de las *Comedias bárbaras*, y de los *esperpentos*, mantienen su marcha de futuro.

ANGÉLICA LACUNZA

(11) Unamuno, Miguel de: "El habla de Valle-Inclán" en *De Esto y Aquello*. Tomo I. Bs. As., Editorial Sud Americana, 1950 (pág. 415).

(12) Sender, Ramón: *Examen de ingenios. Los noventa y ocho*. New York, American Publishing, 1961 (pág. 82).

## INTRODUCCIÓN AL ESPERPENTO

(LA PIPA DE KIF DE RAMÓN MARÍA  
DEL VALLE-INCLÁN)

### *Antecedentes*

*La Pipa de Kif*, libro de poemas de Ramón María del Valle-Inclán, se publica en 1919, un año después del tratado de Versalles, cuando la posguerra arrojaba a Europa de bruces contra una multitud de escuelas literarias y artísticas que surgían vigorosamente como rebeldía juvenil frente a un orden pasado, al que se achacaba el desastre mundial.

Así, el futurismo, el cubismo, el superrealismo, el dadaísmo consolidan sus frentes: Bergson y Freud son los patronos psicológicos y a poco surgirán el *Ulises* de Joyce, *La montaña mágica*, de Thomas Mann y se completará la obra ciclópea de Marcel Proust.

En España se siente la convulsión (recordemos a Picasso, Juan Gris, Ramón Gómez de la Serna) y los "ismos" hierven en los cafés madrileños donde Valle-Inclán pontifica e intuye que su obra anterior —sonatas, comedias y cuentos—, suenan a falso, a excesivo volverse hacia el pasado, cuando el presente importa tanto (1).

La visión de la guerra en las trincheras francesas, que luego expone en *La medianoche. Visión estelar de un momento de guerra*, le ha mostrado la brutalidad y la barbarie de ese mester, soñado heroico y justo, y le proporciona un nuevo sentido que lo lleva desde la excelsa y fría tribuna del *art pour l'art* hasta la estrecha calleja del Gato (2): nace el esperpento, cuyos primeros vagidos se anticipan en *La Pipa de Kif*, donde todavía se mezclan, bajo el nombre genérico de claves, influencias modernistas de la primera época con reminiscencias ocultistas. Un nuevo estilo ama-

(1) No obstante, véase el siguiente párrafo de Casaldüero:

El Impresionismo a veces llega a honduras humanas a fuerza de superar la realidad. Más tarde, Valle-Inclán no buscará un refugio huyendo del presente que desprecia, sino que se hundirá en él para encontrar, por fin, la forma de esperpento del pasado (Joaquín Casaldüero: *Estudios de Literatura Española*. Madrid, Ed. Gredos, 1962).

(2) La calle del Gato es "el pasadizo donde hace años, adosados a la pared de una carbonería, como reclamo comercial, había un espejo cóncavo y otro convexo que deformaban las imágenes de los transeúntes" (Guillermo de Torre: *Teoría y Ejemplo del Esperpento*, en *Cuadernos*, nº 54, noviembre de 1961).

nece y se suma a los anteriores; lo ilumina un enfoque distorsionado y caricaturesco de una realidad también burlesca.

### *La mezcla de estilos*

La primera composición del libro le da título, *La Pipa de Kif*, y constituye un ejemplo típico. Consta de once serventesios, de los cuales los primeros son netamente modernistas; el refinamiento de los sustantivos denota cosmopolitismo y la adjetivación se exhibe culterana y exótica: gayos, délfica, órfico, copta, hipostática, míticas, socráticas, vágula. En la métrica es evidente —a pesar de la distinta cantidad silábica— un intento de aproximación a ciertos ritmos rubenianos:

Yo soy aquel que ayer nomás decía  
el verso azul y la canción profana... (3).

y es casi dariesca la séptima estrofa del poema al brindar esta exquisita acumulación de sensaciones visuales, cromáticas y olfativas:

¡Y jamás le nieguen tus cabellos de oro,  
jarcias a mi barca, toda de cristal,  
la barca fragante que guarda el tesoro  
de aromas y gemas de un cuento oriental! (p. 1134) (4).

Bruscamente, como producto de una deformación intencional, el último serventesio rompe la armonía interior del poema e introduce una visión astigmática, al sugerir el autor la rima con signos aritméticos:

Si tú me abandonas, gracia del hachic,  
me embozo en la capa y apago la luz.  
Ya puede tentarme la Reina del Chic:  
no dejo la capa y le hago la † (p. 1134).

En la segunda clave, "Aleluya", la mezcla de estilos es más notoria; allí las primeras estrofas son decididamente esperpénticas; no sólo por la actitud sino también por la adjetivación característica: funambulesco, grotesco, ecuménica, homicida, espasmódico. Sin embargo, en un alarde de síntesis, Valle-Inclán, resume, en un dístico, toda la trayectoria modernista:

Darío me alarga en la sombra  
una mano y a Poe me nombra (p. 1135).

(3) Rubén Darío: *Poesía*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1952.

(4) Las citas de las obras de Valle-Inclán corresponden a la edición de sus obras completas: Ramón María del Valle-Inclán: *Obras Completas*. Madrid, Ed. Plenitud, 1952 (2ª edición, 2 tomos). Las citas de *La Pipa de Kif* pertenecen al tomo I, pp. 1133-1174.

La sola mención del nombre de Poe equivale aquí a una "hoja de ruta". Recordemos que él fue el primero en destacar el valor de la palabra y de las sensaciones: en el célebre ensayo *The Philosophy of Composition* describe la génesis del poema *The Raven* basado exclusivamente en la sonoridad de la palabra *nevermore*. Cuando Baudelaire, con impecable traducción, dé nueva vida al poeta norteamericano, por su intermedio, todo el simbolismo — Mallarmé, Rimbaud, Verlaine y tras éste, Rubén Darío— le reconocerá como a un auténtico maestro.

En esta mezcla estilística —que es esperpéntica de por sí— Valle-Inclán no desdeña sus propios antiguos amores y si, por ejemplo, en la ya citada "Aleluya" desde

La gran caravana académica,  
hasta

Y de vastas Revoluciones.

vuelve a dominar el ritmo juguetero del esperpento, en los catorce dísticos siguientes se reorienta hacia los temas quietistas, tan presentes en *El pasajero*, su anterior libro de poemas.

De allí hasta el final —la composición totaliza cuarenta y un dísticos— triunfa el esperpento:

¡Pálida flor de la locura  
Con normas de literatura!  
¿Acaso esta musa grotesca  
—Ya no digo funambulesca—,  
Que con sus gritos espasmódicos  
Irrita a los viejos retóricos,  
Y salta luciendo la pierna,  
¿No será la musa moderna? (p. 1137)

En el apostillón de la *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*, una de las tres composiciones que integran el *Tablado de Marionetas*, volverá a hablar de esta esperpéntica musa moderna:

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

En el resto de *La pipa de Kif* está presente el esperpento con

sus ángulos de enfoque deformantes de la realidad popular, pero al cerrarse el volumen, como últimas bocanadas de la pipa titular, reaparece el modernismo; vuelve en forma híbrida, en esa ciclópea tienda del herbolario, donde una extraña visión americana es brindada a través de las distintas yerbas y especias, para rematar en un *finis* que repite el juego de rimar palabras con signos tipográficos.

En "La tienda del herbolario" las huellas modernistas se advierten en el gusto por las palabras exóticas (tocoloros, *cannabis indica*, achísino *bhang*, verde neumónica); en la extraña mezcla de diversos idiomas y en el satanismo trasnochado y decadente que presupone la alabanza a los estupefacientes:

¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales  
De Paraísos Artificiales! (p. 1172)

En la última clave, titulada "Rosa del Sanatorio", revela Valle-Inclán que en la mezcla estilística que denuncia *La pipa de Kif* también podrían tener cabida recientes modalidades estéticas:

*Cubista, futurista y estridente*  
Por el caos febril de la modorra (p. 1174).

modalidades que, por lo demás, iban anticipadas en el uso expresivo de signos aritméticos.

### *El "Selvaggio stil nuovo"*

Lo hasta aquí expresado ubica al autor dentro de las corrientes modernistas que aún subyacen en su obra; pero ese nuevo estilo, el del esperpento, al que podemos calificar de "selvaggio stil nuovo", ¿qué es, en dónde se inspiró?

El mismo Valle-Inclán, posteriormente, en *Luces de Bohemia* (1924), definirá el esperpento como categoría estética y especie literaria, a través de un diálogo entre el poeta ciego Max Estrella y el caricaturesco Latino de Hispalis:

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El esperpento.

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

DON LATINO: ¡Estas completamente en curda!

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

---

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

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

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

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

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas" (T. I. p. 939).

Con respecto al esperpento, advierte César Barja:

No es sólo que unas figuras sean substituidas por otras: es que la visión estética sufre una radical transformación: una esencial deformación... Más que una realidad y más que una esencia humana que se reducen, es una realidad y es una esencia humana que se agrandan, pero vistas por otro lado, precisamente, por el lado ridículo y grotesco de la farsa y el esperpento" (5).

Esta deformación contribuye a distorsionar la realidad y a esquematizarla dentro de una determinada armonía interna; es decir, que no se trata de un mero juego de siluetas, sino de un complicado cañamazo de fantoches que interpretan (o sobreactúan) un determinado tipo de realidad. Y éste es uno de los hallazgos de Valle-Inclán; su lente lo aplica a la vida cotidiana española de fines del siglo XIX y comienzos del XX, a un mundo ya caricaturesco de por sí.

### *Las leyes del esperpento*

La nueva visión deformada de la realidad obedece a normas que podríamos llamar "leyes" del esperpento y que, siguiendo a Eugenio G. de Nora, resumiremos así:

- 1º — La visión del mundo es siempre exterior; "desde afuera".
- 2º — Esto elimina todo contenido psicológico y confiere un valor objetivo a los individuos, ya que hasta las mismas personas se "cosifican".
- 3º — Como consecuencia de esto, el punto de vista del narrador es objetivo.
- 4º — Sin embargo, la visión total es objetiva pero la visión

(5) César Barja: *Libros y autores contemporáneos*. Madrid, Ed. V. Suárez, 1935.

parcial es tendenciosa, oblonga, desorbitada, por sistema de espejo cóncavo (6).

En cuanto a su aspiración, es lícito afirmar que procede de la fuente eterna del espíritu español; su más lejano antecesor es aquel buen Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y luego, sucesivamente, la *Celestina*, el *Lazarillo*, Cervantes, para desembocar en el genio proteico de Francisco de Quevedo y Villegas. De esta manera, Valle-Inclán retorna a las mejores tradiciones del numen castellano y crea —recreando los viejos e inmortales motivos españoles (pueblo, valor, estoicismo, muerte)—, una forma que es bella a despecho de sus disloques (7).

No sólo en lo literario Valle-Inclán buscará temas: lo pictórico desempeña importante papel en su obra y así como para las *Sonatas* fueron modelos Giotto, Botticelli y los primitivos sieneses junto a Murillo, ahora tomará fantoches de las trágicas, ascéticas y por ende, hispánicas creaciones del Greco, Velázquez, Goya, Zuloaga y Gutierre Solana.

En la clave XIV, "El crimen de Medinica", precioso comentario del popularísimo pregón de ciegos, da la pista de inclinaciones pictóricas (8).

Crimen horrible pregona el ciego.  
Y el cuadro muestra de un pintor lego,  
Que acaso hubiera placido al Griego. (p. 1161).

Azul de Prusia son las figuras  
Y de albayalde las cataduras  
De los ladrones. *Goyas* a oscuras. (p. 1161).

Un bandolero —¡qué catadura!—  
Cuelga la faja de su cintura,  
*Solana* sabe de esta pintura. (p. 1162).

(6) Eugenio G. de Nora: *La Novela Española Contemporánea*. Madrid, Ed. Gredos, 1958 (Tomo I).

(7) Cabe recordar una inteligente observación de Alfonso Sastre:

...Max dice en la misma escena que "el esperpento lo ha inventado Goya". A lo que se podría decir: Esperpento no es, desde luego, una "invención" de una individualidad y, evidentemente, aparece en la literatura y el arte españoles antes que Goya nos lo presentara genialmente en esa forma alucinante de risa, escalofrío y espanto. No es preciso esforzarse por mostrar cuánto hay de "esperpéntico" en —por ejemplo— "La Celestina", el "Lazarillo", el "Quijote", "Rinconete y Cortadillo", los "Sueños", el "Buscón", ... (Alfonso Sastre: *Anatomía del Realismo*. Barcelona, Seix Barral, 1965).

(8) El "pregón de ciegos" es un recurso que usará abundantemente Valle-Inclán en sus obras posteriores: recordemos el epílogo de *Los Cuernos de Don Friolera* (T. I., p. 1043-1045), las coplas de don Felipito en *La Corte de los Milagros* (T. II, p. 1026 y sig.) y el relato del "Horroroso Crimen de Solana" en *Viva mi dueño* (T. II, p. 1153).

De este modo Valle-Inclán trata de que cada uno de sus poemas se transforme en un verdadero cuadro; así, por ejemplo, al leer "Fin de Carnaval" (p. 1137), parece revivir frente al lector *El entierro de la Sardina*, de Goya, o cualquiera de las atormentadas máscaras de Solana, "La Infanzona de Medinica" (p. 1154) trae a la memoria *Las Brujas*, de Zuloaga. Todo esto confirma lo dicho anteriormente sobre la "visión externa".

### *La nueva visión*

Examinadas someramente las influencias literarias y las formulaciones teóricas, corresponde ubicar *La pipa de Kif* de acuerdo con su contenido. Es posible advertir en el conjunto elementos, temas y aportes fundamentales: así, las dos primeras y las dos últimas claves (*La pipa de Kif*, *Aleluya*, *La tienda del herbolario* y *Rosa del sanatorio*) constituyen una especie de manifiesto modernista-esperpéntico, confundido entre las exóticas doctrinas orientales y ocultistas transitadas por el autor; el resto del libro se distribuye entre visiones rápidas y cinematográficas de un Madrid popular y la descripción irónicamente objetiva de un imaginario pueblo castellano: Medinica.

Los ambientes descriptos son populares; la tendencia que ya apuntaba en obras anteriores de Valle-Inclán, se robustecen aquí. Ya se está lejos de marquesas y princesas, de los decadentismos de las *Sonatas* o del "tremendismo" de *Femeninas*.

En cuanto a los retratos de *La pipa de Kif*, lo más elevado en punto de linaje es la infanzona de Medinica y la buena señora no sale muy bien librada del análisis.

Doña Estefaldina odia a los masones,  
Reza porque mengüen las contribuciones,  
Reprende a las mozas si tienen galán.  
Oprime en las rentas a sus aparceros,  
Los vastos salones convierte en graneros,  
Da buenas palabras al que llora pan (p. 1154)

Obsérvese la graduación emocional que estalla en la tremenda ironía del último verso; el cuadro completo es el de una vieja beata de provincia, avara, egoísta, solterona que "teje su calceta en el saledizo de su gran balcón" (9); además su linaje tiene aquella ve-

(9) Esta imagen ya viene prefigurada en la *Sonata de Otoño*, cuando habla de la madre del marqués de Bradomín:

"Pasaba la vida en el hueco de un gran balcón, hilando para sus criados, sentada en una silla de terciopelo carmesí, guarnecida con clavos de plata" (T. II, p. 163).

tustez provinciana que sólo vive de recuerdos, de glorias ya caducas:

¡Caserón de Vargas, viejos artesones,  
Pinturas de santos, desnudos salones,  
Caserón de Vargas, en el polvo das! (p. 1155).

Doña Estefaldina, sangre de los Vargas... (p. 1155)

Otro personaje notable es el "jaque" del pueblo, o sea, nuestro "compadrito", que está retratado en una tirada feliz: <sup>(10)</sup>

La jeta cetrina, zorongó a la cuca,  
Fieltro de catite, rapada la nuca,  
El habla rijosa, la ceja un breñal.  
Cantador de jota, tirador de barra,  
Bebe en la taberna, tañe la guitarra,  
La faja violeta esconde un puñal (El jaque de Medinica, p. 1152).

El resto de los muñecos acartonados que exhibe Valle Inclán son guardias civiles, apicaradas chusmas, ciegos, mendigos, soldados, costureras, prostitutas, comparsas: un mundo abigarrado, lleno de colorinches y de estrépito, al que se acerca don Ramón, con un nuevo furor ético, en la búsqueda de las esencias del pueblo español.

Con despiadado análisis, en el que intenta mostrar la triste realidad española como una caricatura de la vida europea, el autor se propone trasfigurar esos fantoches, por obra y gracia de su verbo, en verdaderas creaciones poéticas. <sup>(11)</sup>

### *Castilla y Medinica*

¿Cómo se nota esta vivencia caricaturesco-redentora en *La Pipa de Kif*? Por el exhaustivo examen del pueblo de Medinica, que simboliza toda la Castilla actual, ya cantada por Antonio Machado en *Campos de Castilla*, esa

Castilla miserable, ayer dominadora,  
Envuelta en sus harapos, desprecia cuanto ignora <sup>(12)</sup>

(10) El jaque vuelve a aparecer continuamente en todas las creaciones posteriores de Valle-Inclán; recordaremos al compadre Miau, de *Divinas Palabras*, Juanito Ventolera, de *Las Galas del Difunto*, Tío Blas de Juanes de *La Corte de los Milagros*, el Zurdo Montoya, de *Viva mi dueño*, e Indalecio Maruéndano, de *Baza de Espadas*.

(11) Dice Nora en su obra ya citada (nota 6):

"Valle-Inclán, siempre artista, siempre escritor puro, incluso haciendo historia y crítica de una historia, no cae en la tentación didáctica o sermoneante: su "enseñanza" (y no es éste el menor de sus méritos a nuestros ojos) procede siempre por vía estética: más que nadie en su época, con inequívoco genio literario, ha sabido comprender "el sitio", la eficacia y las armas del escritor verdadero".

(12) Antonio Machado: *Poetas completas*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1958.

En Valle Inclán se une, a la actitud de hombre de la generación de 1898, su ancestral galleguismo, que ve con malos ojos a los castellanos, como ya lo gritara la inmortal Rosalía:

Mai debe saber Castilla  
Que de tan grande s'alaba  
Que sempr'a soberba torpe  
Foi filla d'almas bastardas (13)

Este deseo de achicar estéticamente a Castilla se ve bien claro si se comparan las opulentas evocaciones de la tierra gallega, hecha en versos mayores, marciales, solemnes, en *Aromas de Leyenda* (1907):

¡Oh, lejanas memorias de la tierra lejana,  
Olorosas a yerbas frescas por la mañana!

¡Oh, los hondos caminos con cruces y consejas,  
Por donde atardecido van trenqueando las viejas...

¡Oh, tierra, pobre abuela olvidada y mendiga,  
Bésame con tu alma ingenua de cantiga! ("Ave", T. I. p. 1081)

Con la descripción elíptica de *Medinica*, realizada con los populares versos octosílabos del romance:

Un pueblo con soportales  
Y balcones de madera,  
Casas de adobe, corrales,  
Cigüeñas y rastrojera.

Corrales con tolvana,  
Anchos patios con mesones,  
Carros de gente arriera,  
Guitarras de valentones ("Medinica", p. 1153) (14)

La visión madrileña no es mucho más favorable: esquemáticos esbozos de la pradera de San Isidro, la verbena de San Antonio o de la Paloma; apuntes solanescos de carnavales absurdos, donde:

(13) Rosalía de Castro: *Obra poética*. Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1943.

(14) La aldea de *Medinica* aparece en la obra posterior de Valle-Inclán bajo la forma de una cita en *La Corte de los Milagros*:

"El Cristo de *Medinica*" ... (T. II, p. 950)  
y en una trasposición, convertida en Solana del Maestre, en *Viva mi dueño*:  
'En la llanura fulgurante, el villaje ancho y decrépito. Fuera de bardas, el gitano aduar. Sobre un cerro y retamares, la ruina del castillo...' (T. II, p. 1177).  
¡Solana, corral de cabras,  
para no verte me voy!  
¡Si la entrada tienes mala,  
la salida es aún peor! (T. II, p. 1222).

Absurda tarde. Macabra  
Mueca de dolor.  
Se ha puesto el Pata de Cabra  
Mitra de Prior ("Fin del Carnaval", p. 1139).

### *Palabras claves*

A través de *La pipa de Kif* es posible rastrear palabras-claves, entendiendo por esto, "aquellas palabras que por diversos motivos personales hallan en el autor una particular resonancia, sea porque se ha enamorado de ellas; porque resultan para él particularmente evocadoras por estar asociadas a especiales estados de ánimo; o bien, porque poseen un encantamiento especial, un poder diríase mágico". (15)

Así vemos en Valle-Inclán que, como última y repetida nota cromática característica del paisaje castellano, aparece el adjetivo *amarillo*:

Entre la boira gris, toda *amarilla*. (p. 1140)  
Que en el horizonte es toda *amarilla* (p. 1153)  
La villa *amarilla* toda es resplandor (p. 1153)  
El busto en el ruedo del halda *amarilla* (p. 1155)  
Bayeta *amarilla* es grito de hiel (p. 1155)  
Cimera de barda *amarilla* (p. 1156)  
La cornuda luz *amarilla* (p. 1157)  
Camino polvoriento del herrén *amarillo* (p. 1158)  
Una luz que aún define la X *amarilla* (p. 1158)  
Llora una luz *amarilla* (p. 1160)  
A la *amarilla tortilla* (p. 1160)  
Se está volviendo *amarillo* (p. 1160)  
Vuelo *amarillo* y extraordinario (p. 1162)  
La tapa *amarilla*  
Color de Castilla  
Da un reflejo hostil (p. 1165)  
El campo *amarillo* de cromo (p. 1166)  
El *amarillo* olor del yodoformo (p. 1173)

(15) Raúl H. Castagnino: *El análisis literario*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1953.

El amarillo, como color característico de la estepa castellana azotada por el sol del mediodía, pero al mismo tiempo, color de las cosas viejas, ya gastadas, color de la envidia, adquiere en Valle-Inclán un uso peyorativo.

En igual sentido está empleada la otra palabra-clave de esta obra: el sustantivo *tarde*. Hay una connotación de decadencia, de derrumbe castellano, y se acentúa este especial valor emocional con la adjetivación: gris, triste, larga, calina, ingrata.

*Tarde* de lluvia inverniza (p. 1137)

Por la *tarde* gris y fría (p. 1139)

Con la tristeza de la *tarde* (p. 1139)

Tiene en la *tarde* un grito futurista (p. 1140)

Bajo la *tarde*, como ayer (p. 1141)

Muere la *tarde*. Un rojo grito (p. 1145)

*Tarde* de ocaso rosada (p. 1146)

¡*Tarde!* Rojas sinfonías (p. 1147)

Plaza de las *tardes* largas (p. 1154)

Teje su calceta en las *tardes* largas (p. 1155)

Declinando la *tarde*. En la loma un castillo (p. 1158)

De su alma negra, reta al canto de la *tarde* (p. 1159)

La *tarde* calina (p. 1163)

Ingrata la luz de la *tarde* (p. 1166)

Los nardos ungieron la *tarde* (p. 1167)

### *Las sensaciones*

Valle-Inclán, en una conferencia sobre *El arte de escribir* pronunciada en 1910 en Buenos Aires, expuso estos conceptos reveladores:

Nada como la emoción para reglar lo que debe ser primero y lo que debe ser después en una sucesión de cláusulas que no se anlazan ni por su nexa gramatical, ni por una relación lógica sino de sensaciones. La

literatura moderna apoya principalmente su imagen en el adjetivo y en el ritmo (16).

En un hombre, que pontifica la excelencia de la emoción sobre la idea, no será difícil hallar multitud de imágenes que traducen sensaciones.

Tomando al azar, veamos una estrofa:

La llama arrebola la negra cocina  
Pone maritornes magras de cecina  
En las sopas cáusticas de ajo y pimentón.  
El Jaque se vuelve templando el guitarro,  
A la moza tose porque sirva un jarro  
Y oprime los trastes pulsando el bordón (p. 1152).

En la brevedad de apenas seis versos aparecen tres clases de sensaciones predominantes: visuales, hápticas y auditivas. En el primer momento, como si el lector se acercara a la taberna, lo primero que le impresiona es el aspecto de ella (llama, arrebola, negra); en seguida, operan los estímulos del lugar y originan sensaciones hápticas o gustativas (ajo, cáusticas, pimentón) y por último, las figuras cobran vida y comienzan a actuar: nacen las sensaciones auditivas (templar, guitarro, tose, trastes, bordón). El ritmo es lento, con versos dodecasílabos, como si tradujera un regusto sensorial.

Repitiendo del mismo modo el análisis en otro trozo fortuito vayamos a "Garrote vil":

¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Canta el martillo.  
El garrote alzando están,  
Canta en el campo un cuclillo,  
Y las estrellas se van  
Al compás del estribillo  
Con que repica el martillo:  
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!

El patibulo destaca  
Trágico, nocturno y gris,  
La ronda de la petaca  
Sigue a la ronda de anís,  
Pica tabaco la faca,  
Y el patibulo destaca  
Sobre el alba flor de lis (p. 1159).

Aquí las sensaciones son preferentemente auditivas (canta, martillo, cuclillo, estribillo, repicar, picar) con rasgos onomatopéyi-

(16) Francisco Madrid: *Vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943.

cos. Los octosílabos se encadenan nerviosos y predominan fonemas ásperos por la acumulación de sonidos guturales y versos casi cacofónicos:

Pica tabaco la faca.

La triple adjetivación, tan característica del Valle-Inclán modernista, aquí sirve para retardar el ritmo de la segunda estrofa:

Trágico, nocturno y gris;

pero las frases elípticas aceleran el final, como los golpes del martillo.

Examinemos ahora con idéntico criterio "Vista madrileña":

Agria y triste brota  
La luz, una nota  
De cromo y añil.  
Pueril y lejana,  
Tañe una campana  
Su rezo monjil.  
La tapia amarilla,  
Color de Castilla,  
Da un reflejo hostil (p. 1165).

El escenario se tiñe de fuerte subjetivismo, gracias a la mezcla de sensaciones expresadas por efectos de luz y sonido; la nota depresiva queda marcada por el acento peyorativo de los adjetivos: pueril, monjil, agria, triste hostil. Los versos son hexasílabos; el asíndeton contribuye a acelerar el ritmo y todo da como resultado una visión triste y casi cinematográfica de Madrid.

Para concluir esta revista sensorial en el estilo de Valle-Inclán y verificar hasta qué punto también este aspecto de la modalidad poética de *La pipa de Kif* puede considerarse como introducción al esperpento, observemos "El circo de lona", tema caro a Valle-Inclán y que lo empleará más adelante en *Tirano Banderas* (17)

I) Tarde de ocaso rosada:  
La feria. Un circo de lona.  
Cobra en la puerta la entrada  
Una Pepona (p. 1146).

(17) Recuérdese el libro segundo de la segunda parte llamada "El Circo Harris" (T. II, p. 701).

II) Ancha la corriente,  
Romana la puente,  
Cenceña la gente,  
Las sombras de añil.  
Ruge la leona  
Y el tambor pregona  
Del circo de lona  
El drama gentil (p. 1148).

Luz en la taquilla  
Cuentan calderilla  
En la ventanilla  
Manos de hospital.  
Ibase el enjambre  
Y dio en el alambre  
La sombra del hambre  
Un salto mortal (p. 1150).

III) Riñas, sordas libaciones,  
Lamen los platos los perros,  
Se esperezan los leones  
Tras los hierros (p. 1151).

Tres momentos: la entrada al circo, la función y la intimidad circense. Tres momentos captados magistralmente por el autor, que lleva su habilidad hasta el extremo de dar solamente con el ritmo la sugestión del circo.

En el primer caso, frases jadeantes, construcciones elípticas y ritmo entrecortado remedan en forma feliz el pregón de feria o el abigarrado cartel mural. Los tres octosílabos rematan con el estruendo de un tetrasílabo con una *o* tónica y dos *p* explosivas (*Pepona*).

El momento de la función está traducido por la acumulada rima perfecta sobre tres versos hexasílabos consecutivos. Surge un ritmo monótono y obsesivo, semejante al que producen las desafinadas bandas circenses. El uso de la rima en *-illa* indica la intención burlesca, y por ende, esperpéntica, del autor.

En el tercer momento —después de la función— la métrica vuelve a ser la de la primera parte, pero el empleo de verbos vulgares (*esperezar*, *lamer*) y el movimiento lento, sugieren el cansancio y la tristeza de la función concluida. Sólo aparece un adjetivo y aplicado en forma peyorativa: *sordas*.

### *El vocabulario*

El vocabulario es vastísimo y abarca desde el puro casticismo hasta la lengua de germanías: americanismos (*jarano*, *cimarrones*, *pulque*, *mate*, *vidalita*, *potrero*, *gaucho*, *boliche*, *pulpería*, *pampa*, *bochinche*); arcaísmos (*bisunta*, *añascar*); vulgarismos (*pingos*, *bo-*

lina, pelona, chicoleo, chirigota); regionalismos gallegos (fogaril, rabuñar, fol); neologismos (calamac, hastial, rebocillo, agorinar); palabras del caló (marchoso, parné, najarse); términos orientales más o menos hispanizados (avatar, baham, ananké, Mahbharata, Ramayana).

Motivo de un estudio especial podría ser la afición de Valle-Inclán por la alquimia; tecnicismos de *La Pipa de Kif* lo delatan (selenio, zin, carmín, cobalto, bencina, topacio, azul de Prusia, albayalde, acetileno, cromo, azul ultramar, cadmio, cloroformo y yodoformo).

Es interesante destacar que Valle-Inclán se sirve en muchas oportunidades de onomatopeyas para traducir situaciones más o menos ridículas o más o menos esperpénticas:

El canguro antediluviano  
Huyó con saltos de *flin-flan* (p. 1141).

Bajo su pata  
Las ramas secas hacen *crac* (p. 1144).

Y pega un gran bote  
Que acaba en *flin-flan* (p. 1150).

Tres gatos molteses hacen el *ron-ron* (p. 1154).

*¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!* Canta el martillo (p. 1159).

Con el bombo lerdo  
Que bate *bom-bom* (p. 1163).

Que rasca la oreja  
Detrás de la vieja  
Haciendo *ran-ran* (p. 1164).

### Conclusión

Hemos tratado de mostrar cómo el esperpento comienza a azorar sus inquietantes perfiles en los versos de este libro; cómo la actitud impresionista de su período modernista se transforma en una visión objetiva, descarnada e implacable de una realidad grotesca; cómo los decadentes marqueses de las sonatas se trasmutan en esquemáticos valentones, carne de presidio.

*La Pipa de Kif* es el umbral, la introducción a la faz esperpéntica de la creación literaria de Valle-Inclán; la faz más auténtica de este autor, que al articularse como una nueva visión del mundo, se impone en su obra posterior y produce ese prodigio lingüístico que es *Tirano Banderas* y ese retablo (desdichadamente inconcluso), de proporciones semejantes a los *Episodios Nacionales* de Be-

nito Pérez Galdós, del *Ruedo ibérico*, cuyo protagonista resulta nada menos que la España de los "amenes" isabelinos.

Valle-Inclán crea en esta última etapa una lengua y un universo. Una lengua que hará exclamar a Juan Ramón Jiménez:

Una lengua suprema, hecha hombre, un hombre hecho con su lengua, habla, fabla. Era el primer fablistán de España e intentó, en su obra de madurez sobre todo, una jerga total española que expresara la suma de giros y modismos de las regiones más agudas y agrias de España...; lengua de concisa, apretada sintaxis sintética. (18)

El universo es el abigarrado trajinar de esa España caótica, su bambolla y colorido; sus militares balandrones, toreros sin contrata, mendigos, aristócratas tronados y ese pueblo tremendo y babélico. Con él

Valle-Inclán y sus esperpentos ingresan en el 98, en la mejor tradición, en el santo ruedo ibérico. Allí le tendrán acogido como hermano por siempre, Azorín el asceta, Machado el estoico y Unamuno, el condenado por desconfiado, a la eterna gloria. (19)

PATRICIO ESTEVE

(18) Citada por Guillermo de Torre en el artículo de la nota nº 2.

(19) Pedro Salinas: *Literatura española. Siglo XX*. Méjico, Antigua Librería Robredo, 1949.

## EL SENTIDO DE "LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA"

Los seis años comprendidos entre 1914 y 1919 constituyen un período relativamente estéril en la obra de Valle-Inclán; pero desde 1920 se advierte como un renacimiento de su creación literaria y comienzan a publicarse en periódicos y revistas algunos de sus textos fundamentales: *Divinas palabras*, *Luces de bohemia*, *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *Los cuernos de don Friolera*, que cierra este breve e importante período de intensa actividad, al que seguirá una etapa de muy escasa labor hasta la final y decisiva culminación de 1926-1929. (1)

El esperpento de *Los cuernos de don Friolera* se publicó por vez primera en la revista *La Pluma* (números 11 y 15, abril y agosto de 1921) y posteriormente como libro en 1925. (2) Valle-Inclán había expresado poco tiempo antes, por medio del poeta ciego Max Estrella, protagonista de *Luces de bohemia* (1920), la teoría y los fundamentos del *esperpento*. Un nombre nuevo, lo que no era sorprendente en Valle-Inclán, que siempre se sintió inclinado a apartarse de las denominaciones habituales —tragedia, comedia, drama— para sus obras teatrales: "episodios de la vida íntima", "coloquios románticos", "escenas rimadas de una manera extravagante", "farsa sentimental y grotesca"... Ahora, el máximo hallazgo verbal: *esperpento*. No crea un nuevo género, como con excesiva frecuencia se ha afirmado, porque no es sino una forma de la categoría de lo grotesco: eso sí, una forma altamente personal y original, una de las extremas posibilidades de esa categoría estética. (3) Por lo demás, el *esperpento* ha existido siempre en la literatura española, se ha aventurado a decir Azorín; y si no nos atrevemos a manifestarlo de modo tan tajante, podríamos admitir por lo menos que reconoce muchos precedentes. En efecto, se han mencionado

(1) Véase J. Rubia Barcia: *A bibliography and iconography of Valle-Inclán*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1960.

(2) *Ibid.*, pág. 18.

(3) Para el concepto y la interpretación del *esperpento*; Pedro Salinas: "Significación del *esperpento* o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", en *Cuadernos Americanos*, marzo-abril 1947, 218-244 (reimpreso en *Literatura española. Siglo XX*, 2ª ed., México, Robredo, 1949); E. S. Speratti Piñero: *La elaboración artística en "Tirano Banderas"*, México, El Colegio de México, 1957, págs. 86-104.

como tales *La Celestina*, los *Sueños* y el *Buscón* de Quevedo, entremeses del siglo XVII, sainetes del siglo XVIII, parodias de la tragedia, tragedias grotescas, el teatro de *Grand-Guignol*; cabría añadir la comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII. Las relaciones con Goya, el Goya de los *Caprichos*, de las *Pinturas negras*, de los *Desastres de la guerra* o de los *Disparates*, en los dominios de la pintura, son un lugar común frecuentísimo; (4) la afinidad con Gutiérrez Solana, un paralelo apenas intentado. (5)

*Los cuernos de don Friolera* es un esperpento, para varios críticos el mejor y más perfecto; pero no es opinión unánime, porque hay quienes prefieren *Luces de bohemia*. Tampoco parece existir acuerdo en las apreciaciones acerca del sentido de la obra: sátira rabiosa de tipos o ideas de carácter militar (6) y moderna versión del tema del *Miles gloriosus* latino, (7) según unos; caricatura de los intelectuales y de los militares, (8) según otros; y asimismo "rara parodia de drama de honor", (9) "satire de la vie espagnole", (10) caricatura del honor calderoniano, del teatro de Calderón y de sus héroes, del drama burgués de Echegaray y de otros autores del siglo XIX. (11)

Frente a tantas divergencias reales o aparentes no han de resultar impropios un nuevo análisis de este esperpento valleinclanesco y una nueva tentativa de interpretación.

\* \* \*

*Los cuernos de don Friolera* comprende un prólogo, el esperpento propiamente dicho dividido en doce escenas de regular extensión y un epílogo. El prólogo y el epílogo tienen una importancia fundamental y merecen detenidas reflexiones. La acción del esper-

(4) Recordemos, con todo, este juicio: "Poseído éste [Goya] de su dominio familiar de la risa, se complace con una cierta ira morbosa en rebajar la naturaleza moral y física del hombre al nivel del obscuro instinto biológico, al que dota de un cierto poder infernal, encarnándole en formas grotescas" (Juan de la Encina, *El mundo histórico y poético de Goya*, México, 1939, pág. 174).

(5) V., por ejemplo, Francisco Nieva: "Vertus plastique du théâtre de Valle-Inclán", en *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, 1958, págs. 237-238.

(6) "Sobre cualquier intención de esta clase [intelectualista o psicológica, respecto de los celos] prevalece la sátira rabiosamente hostil a tipos o ideas de carácter militar" (M. Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1943, pág. 215).

(7) *Ibid.*, pág. 214: "¿No es automático, leyendo *Los cuernos de don Friolera*, el recuerdo del *Miles gloriosus*? A Valle-Inclán le gustó siempre dar a su prosa "un son latino".

(8) "Es una caricatura de los intelectuales y de los militares... Los personajes son groseros y grotescos maniáticos" (Agustín del Saz, *El teatro de Valle-Inclán*. Barcelona, 1950, pág. 43). ¿De los intelectuales? Pues sí; según este autor, los intelectuales caricaturizados son don Manolito y don Estrafalarío. ¿Quién lo dijera!

(9) A. Valbuena Prat: *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, pág. 599.

(10) Juan Ignacio Murcia: "Les aboutissants du Grand-Guignol dans le théâtre d'essai en Espagne", en *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, 1958, pág. 251.

(11) Sumner M. Greenfields "Reflejos menores en el espejo cóncavo", en *Insula*, núms. 176-177, julio-agosto 1961, pág. 16.

pento se sitúa en San Fernando del Cabo, “perla marina de España”, pero los personajes del prólogo, dos vascos que recorren España para conocerla y proyectan vagamente un libro de dibujos y comentarios, se encuentran en las ferias de Santiago el Verde, en la raya o frontera portuguesa. Son don Manolito el Pinto y don Estrafalario, clérigo que ahorcó los hábitos y que se nos presenta como “un espectro de antiparras y barbas”. Están en el corral de una posada y dialogan. Don Manolito ha descubierto “un cuadro muy malo, con la emoción de Goya y del Greco”, (12) que lleva un ciego; y explica:

¡Hay un pecador que se ahorca y un diablo que ríe, como no los ha soñado Goya!... Es la obra maestra de una pintura absurda. Un Orbaneja<sup>13</sup> de genio. El Diablo saca la lengua y guiña el ojo, es un prodigio. Se siente la carcajada. Resuena (991-992) (14)

A don Estrafalario el cuadro le preocupa porque la risa del diablo no es de supremo desprecio, como debería ser, sino de regocijo. La capacidad de conmoverse supone una sensibilidad afín. Reservamos nuestras lágrimas y nuestras risas “para aquello que nos es semejante” —dice— y antes había declarado que “el diablo es de naturaleza angélica”. Cuando don Manolito defiende una estética fundada en el amor, don Estrafalario la niega:

Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos (992-993).

Y ante la acusación escandalizada de don Manolito —“¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!”—, expresa más claramente su deseo:

Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera... (983).

Este diálogo entre don Manolito y don Estrafalario compone lo que podríamos llamar el primer momento del prólogo. El segundo consiste en la representación de un viejo *bululú*, (15) el Compadre Fidel, ciego y ladino, con “los muñecos de un teatro rudimentario y popular”. El bululú canta al son de la zanfoña una canción de

(12) La mención de Goya, y aun del Greco, es casi constante en esta etapa de la obra valleinclanesca.

(13) Alusión al mal pintor de Úbeda, de quien se mencionan cuentecillos en el *Quijote*.

(14) Para todas las citas de *Los cuernos...* utilizo las *Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán*, 2ª ed., Madrid, Editorial Plenitud, 1952, págs. 989-1046.

(15) Valle-Inclán desempolva este vocablo arcaico: “El bululú —dice Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603)— es un representante solo, que camina a pie y passa su camino y entra en el pueblo, ...súbese sobre una arca y va diciendo: agora sale la dama y dize esto y esto, y va representando, ...” (NBAAFE, XXI, pág. 497 b).

disparates. <sup>(16)</sup> Y de seguida comienzan los muñecos del Compadre Fidel a representar un "paso ingenuo", como se lo denominará en el epílogo. El paso o farsa de los títeres dramatiza, en forma grotesca y desgarrada, un tema de celos e insidias entre el teniente don Friolera (*El Fantoche*) y la bolichera (*La Moña*); la voz del bululú calumnia a la bolichera e incita al teniente a matar a la amante infiel. Con gritos, manoteos, aspavientos y frases truculentas ("Me comeré con albondiguillas el tasajo de esta bribona, y haré de su sangre morcillas"), llega a su desenlace sangriento la farsa que el bululú nombra, al fin, pomposamente *Tragedia de los Cuernos de Don Friolera*.

Concluida la representación de los muñecos del Compadre Fidel, sigue el comentario de don Manolito y don Estrafalario: el tercer momento del prólogo. La farsa, por su humor y su moral, no pertenece a la tradición castellana; en esto están de acuerdo los dos amigos. Podrá ser teatro napolitano, o acaso latino, o portugués y cántabro, o catalán; de ninguna manera castellano, porque al espíritu castellano repugnan "estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla". Don Estrafalario concluye con un tajante y sorprendente juicio valorativo: "Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español" (995). Bien. Pero, puesto que de "burlas de cornudos" se trata, hubiéramos esperado un desarrollo dramático distinto: algo análogo a algunas de las historietas de Boccaccio, a una comedia del Renacimiento italiano, a una intriga de la comedia del arte, a una farsa molieresca. Porque la *Tragedia* finaliza con los tajos y las cuchilladas que reparte el fantoche don Friolera "con la cimitarra de Otelo". Así y todo, se deduce que la intención es ridiculizar el llamado honor calderoniano y, a la vez, el sentimiento absurdo del vivir español que se simboliza en ese concepto teatral de la honra. <sup>(17)</sup> Don Estrafalario atribuye arbitrariamente al dra-

(16) Recuerda el puro jugueteo infantil más que los *disparates* de Juan del Encina o Tomás de Iriarte.

(17) Es, por supuesto, la opinión de Valle-Inclán. "El siglo XVIII —dice Menéndez Pidal— ha puesto entre ese concepto del honor [de los españoles del siglo XVII] y muchas costumbres modernas un foso infranqueable para algunos. El honor marital quedó bajo muchos aspectos incomprensible después del siglo XVIII, ... Este siglo de verdadero antihonor ha hecho difícilmente comprensible el drama de honor ("Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, págs. 160-161). Superadas ya las incomprensiones sobre estos dramas, sorprende el juicio extremo de Luis Cernuda: "Por respetable que el sentimiento religioso sea o el sentido del honor castellano (en el que nada respetable encontramos), es difícil que lo grotesco de su acción en comedia o drama del XVII no se superponga en nuestra imaginación a lo dramático. Por lo tanto, dicha lectura o espectáculo resultaría similar, esencialmente, a los de un esperpento. ¿Ocurriría esa deformación en la mente de Valle-Inclán, llevándole de *El Médico de su Honra* a *Los Cuernos de Don Friolera*, ...? Sólo podemos hacer la indicación, dejando el tema ahí" ("Valle-Inclán", en *Poesía y literatura*, II, Barcelona, Seix Barral, 1964, págs. 246-247).

ma español ciertas modalidades de los dramas de honor (crueldad, dogmatismo) y compara esa crueldad dogmática con la violencia y la furia de la tragedia de Shakespeare:

La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la palabra. La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos, que Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la Iliada (996).

La redención —¿del teatro de España y de su literatura, de la misma vida nacional?—, augura don Estrafalario, nos vendrá del Compadre Fidel, o sea de su “donoso buen sentido”.

DON MANOLITO. — ¿Y de dónde nos vendrá la redención, Don Estrafalario?

DON ESTRAFALARIO. — Del Compadre Fidel. ¡Don Manolito, el retablo de ese tuno vale más que su Orbaneja! (996).

Por último, retomando el tema de los celos, coteja a Shakespeare y al Compadre Fidel, y en la fase final del prólogo nos da reforzada la esencia de la nueva actitud humana y artística, la de los esperpentos:

DON ESTRAFALARIO. — ...El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo. Se desdobra en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.

DON MANOLITO. — Lo que usted echaba de menos en el Diablo de mi Orbaneja.

DON ESTRAFALARIO. — Cabalmente, alma de Dios (996-997).

★ ★ ★

En San Fernando de Cabo Estrivel, “perla marina de España”, se localiza la acción del esperpento del teniente de carabineros don Pascual Astete, más conocido por don Friolera —palabra que usa insistentemente como interjección—. Sus penas y tormentos comienzan al iniciarse la primera escena, cuando por el ventanillo de su garita una sombra le arroja una piedra que trae atado un

papel escrito. El papel anónimo denuncia la infidelidad de doña Loreta, la mujer del teniente. Para don Friolera se trata de una "vil calumnia", de una "infame calumnia"; pero vacila, duda, imagina excepciones y distinciones; piensa en su hogar, en su vida rota, en la felicidad sólo ahora conocida, y se reconoce cobarde frente a la ley del honor que ordena matar a la mujer adúltera.

El supuesto amante es Juanito Pacheco, Pachequín, barbero guitarrista y cantor. Doña Loreta, la teniente, algo coquetea con él desde la reja y hasta hay un trueque de claveles ("Como una fineza, Pachequín. Sin otra significación"). Pero allí está doña Tadea Calderón, bruja beata que atisba constantemente desde la ventana de su guardilla; de seguro ha escrito el anónimo y acucia incansable a don Friolera: versión femenina de Yago, niega e insinúa a la vez ("Pudiera ser que no hubiese fornicio. Usted guarde a su esposa").

De don Friolera dice otro personaje —el contrabandista Curro Cadenas— que, cuando era sargento en la plaza de Algeciras, "estaba tenido por sujeto mirado y servicial, de lo más razonable del Cuerpo de Carabineros". Ahora, ya viejo y ruinoso, no procede muy diligente en defensa de su honor; ha titubeado y seguirá titubeando. Al fin, durante una escena violenta, increpa a su mujer que se haya dejado cortejar y vanamente intenta matarla; interviene Pachequín para socorrer a doña Loreta y por último la hija, Manolita, se interpone entre sus padres. Don Friolera se encierra en su casa llevándose a la hija y Pachequín ofrece amparo a doña Loreta, que declara su inocencia y amonesta:

DOÑA LORETA. — ¡Pascual, mira lo que haces! ¡Limpia estoy de toda culpa! ¡En adelante quizá no pueda decirlo, pues me abandonas, y la mujer abandonada santa ha de ser para no escuchar al Diablo!... (1010).

Doña Loreta lucha entre su deber de esposa y madre y el amor que se le ha despertado por Pachequín; triunfa el deber y vuelve al hogar. Allí, después de una escena de dudas y de celos, don Friolera y doña Loreta terminan embriagándose para olvidar sus penas.

Tres oficiales, los tenientes Lauro Rovirosa, Gabino Campero y Mateo Cardona, se reúnen y constituyen el Tribunal de Honor que ha de juzgar la conducta privada de un compañero de armas, el teniente don Pascual Astete; resuelven, luego de algunas vacilaciones, que el teniente Rovirosa visite al teniente Astete para exigirle que solicite el retiro del servicio activo. La entrevista se realiza por la noche y don Friolera, al conocer la decisión de los tres oficiales, promete cumplir la venganza del honor ultrajado. Pero son

otros acontecimientos de esa misma noche los que desencadenan el desenlace trágico. Doña Loreta, accediendo al requerimiento de Pachequín, sale al huerto; en medio de la exaltación amorosa de los dos personajes, la niña Manolita se despierta y llora. Pachequín propone entonces el rapto de la mujer y de la niña ("Tú me sigues y ese ángel nos acompaña, Loreta"). Consiente doña Loreta y trae a su hija, que entrega a Pachequín; al cambiar de brazos, la niña grita. Don Friolera irrumpe en el huerto con un pistolón en la mano y dispara, cuando el raptor y las raptadas están sobre la tapia. Las figuras se doblan sobre el huerto vecino.

Don Friolera ha vengado su afrenta; se presenta ante su coronel, don Pancho Lamela, y confiesa su crimen.

EL CORONEL. — Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del Cuerpo... (1041).

Sin embargo, la verdad es la que la coronela, sofocada, revela al entrar presurosamente:

¡Qué drama! ¡No mató a la mujer! ¡Mató a la hija! (1041).

El coronel envía arrestado al enloquecido don Friolera, que pide permiso para pasar al hospital.

\* \* \*

Este argumento, cuya relación pudo ser más escueta o más minuciosa, corresponde con bastante exactitud a las líneas principales, esquemáticas, de la acción de *Los cuernos de don Friolera*; pero da una idea deliberadamente falsa de este esperpento, tal como lo concibió y escribió Valle-Inclán, porque de propósito he eliminado todo o casi todo lo característico y peculiar de la visión y del estilo esperpénticos. Este esquema, que por cierto se parece mucho al de algún drama burgués y neorromántico de fines del siglo XIX, es más bien el de la tragicomedia que sin duda hubiera podido escribirse con el mismo argumento si el autor y sus personajes hubiesen sido "del mismo barro".

Valle-Inclán, durante los años inmediatamente posteriores a la primera guerra mundial, muestra en su obra un evidente cambio de tono, trasunto de un humor amargo, desesperanzado, desengañado<sup>(18)</sup>. No resulta tarea fácil determinar cuáles sean las causas verdaderas de ese cambio: tendrá que revelárnoslas la biografía serena y severa de que todavía carecemos. La amargura, la des-

(18) J. L. Brooks, "Los dramas de Valle-Inclán", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, 1957, págs. 187-188; E. S. Speratti Piñero, *ob. cit.*, pág. 88.

peranza y el desengaño producen una distinta visión de la realidad del mundo.

Estéticamente, esa nueva visión del mundo se manifiesta en el esperpento. Ha sido citado muchas veces aquel pasaje de *Luces de bohemia* —escena duodécima— en que el poeta ciego Max Estrella, dialogando con el parásito don Latino de Hispalis, explica el origen y la teoría del esperpento. Valle-Inclán ha comprendido que “España es una deformación grotesca de la civilización europea” —o sea, un esperpento (“desatino o absurdo”— y que, por lo tanto, la forma artística apta para expresar esa realidad deforme y grotesca —el *esperpento*— ha de ser necesariamente deformatoria: “el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”. Una estética deformadora, transformadora de las normas clásicas, pero sujeta a principios de matemática perfecta que llevan la deformación misma a un plano tan superior que “la deformación deja de serlo”. Además ya sabemos que, según don Estrafalario, el creador —verdadero demiurgo— ni por un momento debe dejar “de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque” y que, habiendo alcanzado la “superación del dolor y de la risa”, contempla el destino de sus criaturas con impiedosa y divina impassibilidad (19).

Veamos, pues, cómo se logra el esperpento, es decir, cómo se somete al mundo y especialmente a los seres humanos a un proceso riguroso, matemático, de deformación metódica. En ese proceso se ingiere una pródiga dosis de sarcasmo y una pizca de caricatura (20). Hay que manipular a los seres de carne y hueso como títeres, objetos de diversión. El teniente don Pascual Astete, hipotético héroe clásico, una vez reflejado en el espejo cóncavo del callejón del Gato, se convierte en el fante don Friolera. Las aco-

(19) “Comenzaré por decirle a usted —declara Valle-Inclán al escritor Gregorio Martínez Siera— que creo hay tres modos de ver el mundo artística y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres... Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un dedoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos... Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*” (“Hablando con Valle-Inclán. De él y su obra”, en *ABC*, de Madrid, 7 de diciembre de 1928, pág. 1); citados por Gaspar Gómez de la Serna, *España en sus episodios nacionales*, Madrid, 1954, págs. 75-76.

(20) Azorín: “El esperpento”, en *Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán*, ed. cit., pág. XXII.

taciones escénicas, descriptivas y pláticas, <sup>(21)</sup> destacan con saña su figurería física: “Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico” (1006); “Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de Don Friolera, . . . aquel adefesio con gorrilla de cuartel. . .” (1013); sus gestos son “los aspavientos de un fantoche” (1030); “Y se aleja con una arenga embarullada el fantoche de Otelo” (1039); “Don Friolera, convertido en fantoche mata-siete, . . .” (1041).

Doña Loreta, la tenienta, es la imagen abultada y tosca en que se ha transformado la belleza femenina de las antiguas heroínas valleinclanescas: “Jamona repolluda y gachona..., toda meneos, . . .” (1038); se la designa comúnmente como la “tarasca” (1002, 1009, 1010, . . .) y alguna vez como “el serpentón de la tarasca” (1038). Hasta la niña Manolita, pequeña y tierna, será casi siempre sólo un muñeco: “como moña de feria” (1009); “la moña” (1038).

El barbero galán Juanito Pacheco, Pachequín, acaso el personaje menos deformado, es con todo “cuarentón cojo y narigudo” (1000), “negro y torcido como un espantapájaros” (1034). En fin, el veterano teniente don Lauro Roviroza “tiene un ojo de cristal y cuando habla solamente mueve un lado de la cara” (1022); como el ojo de cristal suele saltársele, sobre todo si se violenta, constantemente don Lauro lo sujeta con una mano.

El proceso deshumanizador se modifica al aplicarse a doña Tadea Calderón, la vieja beata; aquí Valle-Inclán apela a un recurso que utilizará después con notable maestría en *Tirano Banderas*: la animalización <sup>(22)</sup>. Doña Tadea se nos aparece “como una lechuza” (1007, 1039), con “su cabeza de lechuza” (1002) y los “ojos de lechuza” (1007) o de “pajarraco” (1005) o “los ojos encendidos y redondos de pajarraco” (1030), con la “lengua de serpiente” (1005) y la “voz de clueca” (1030). Es “ratonil” (1005), tiene “reminiscencias de vulpeja” (1006) y su silueta o su sombra parece un garabato (1002, 1006) <sup>(23)</sup>. Idéntico recurso sirve para el retrato de algunos personajes secundarios: el contrabandista Cadenas es “pomposo pato azul con cresta roja” (1003-4); de los compañeros de milicia de don Friolera, don Gabino Campero, “filarmónico y orondo, está en el grupo de los gatos” y don Mateo Cardona, “con los ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas” (1022).

(21) Cf. Enrique Segura Covarsí: “Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán”, en *Clavileño*, VII, 1956, núm. 38, 44-52.

(22) La animalización se aplica también a don Friolera, pero sólo ocasionalmente: “Le tiembla el bigote como a los gatos cuando estornudan” (999); “los ojos de perro” (1027).

(23) “Garabato es vocablo muy apto para la deformación grotesca de lo humano, en sus referencias a algo metálico, retorcido y ganchudo” (Pedro Salinas, *loc. cit.*, 236).

Ya no hay ademanes, actitudes y gestos elegantes, dignos y nobles; se han vuelto indignos, ridículos y grotescos: "Don Friolera y Doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas y entran y salen con los brazos abiertos. . . El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches" (1007); "Don Friolera blande un pistolón. Doña Loreta, con los brazos en aspas y el moño colgando, sale de la casa dando gritos. Don Friolera la persigue, y en el umbral de la puerta, al pisar la calle, la sujeta por los pelos" (1008); "La tarasca cae de rodillas, abre los brazos y ofrece el pecho a las furias del pistolón" (1009); "Doña Loreta, caída sobre las rodillas, golpea la puerta, grita sofocada, se araña y se mesa" (1010). Pachequín se derrumba de la tapia al huerto, "abriendo las aspas de los brazos"; o bien, "finchado sobre la pata coja, negro y torcido, abre las aspas de los brazos" (1038); o "abre el compás desigual de las zancas" (1038).

Más que en esta figurería física y exterior el esperpento se funda en la farsantería íntima de los personajes. El fantoche o el pelele es el envés grotesco del hombre, "la sombra burlesca de su alma" (24), y en el desnudamiento de esa farsantería entrañable consiste el secreto esencial del esperpento, enigma que se revela en la mágica palabra de Valle-Inclán, el único valor no degradado de su nueva visión del mundo. El inicial monólogo de don Friolera es ejemplar; con el tono casi siempre interjectivo que predomina durante toda la obra y exclamaciones airadas, la palabra hecha grito, el figurón don Friolera desmenuza su drama. Sentimientos opuestos e ideas lacerantes se suceden impetuosamente: pertenece al Cuerpo de Carabineros y tiene rígidas obligaciones; quiere creer que la denuncia contra su mujer, acusada de infidelidad, no pasa de ser una "infame calumnia"; reconoce que, si la denuncia fuera verdad, su deber social, de clase y de raza es matarla; culpa al pueblo de canallas que lo rodea; desprecia la acusación anónima, pero no puede desecharla; defiende la integridad de su hogar y antepone —nada tiene de héroe clásico— la felicidad de los seres queridos a cualquier solución, pacífica o cruenta, que suponga un castigo ("Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados y eso nunca se olvida. Matrimonio de ilusión, matrimonio de puro amor"); duda ("¿Y si esta infamia fuese verdad? La mujer es frágil"); recuerda el acto heroico del teniente Capriles en situación semejante a la suya; admite la inexorabilidad de la venganza ("El oficial pundonoroso jamás perdona a la esposa adúltera. . . A la mujer que sea mala, pena capital")

(24) M. Fernández Almagro, *ob. cit.*, pág. 204.

y la posibilidad de diversas circunstancias excepcionales ("La mujer que violan contra su voluntad, la que atropellan acostada durmiendo, la mareada con alguna bebida"); piensa que ni aun así podría perdonar; se reconoce cobarde, incapaz de la venganza de honor; se compadece de su vejez e infelicidad ("¿A dónde voy yo con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota!"); se rebela contra la ley cruel de la honra ("El principio del honor ordena matar... ¡Bastante tiene con su pena el ciudadano que ve deshecha su casa!... La mujer por su camino, el marido por otro, los hijos sin calor, desamparados. Y al sujeto en estas circunstancias, le piden que degüelle y se satisfaga con sangre como si no tuviese otra cosa que rencor en el alma"); pero decide al fin: "Yo mataré como el primero" (997-999).

El monólogo presenta una situación angustiosa, análoga a la de muchos dramas del teatro clásico español o del teatro burgués y neorromántico de fines del siglo XIX. La diferencia consiste en que Valle-Inclán se divierte con su personaje: las ideas, las reacciones y los sentimientos de don Friolera son humanos, quizá demasiado humanos; pero en su conjunto el monólogo —no obstante la cólera, la duda, la ternura, la compasión, la crueldad, la rebeldía— produce la impresión dominante de ridiculez, de algo innoble e irrisorio. Todo lo humano se disuelve en la implacable, burlona, irónica o sarcástica expresión verbal: la cómica interjección "¡Friolera!" se intercala sistemáticamente luego de las frases más intensas; los vocablos rudos, vulgares o groseros aparecen aquí y allá con su poder destructor de la dignidad discursiva ("En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones"; el presunto seductor es "ese pendejo de Pachequín"; "Me reconozco un calzonazos"; "¡Soy un mandria!"; "¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer salga rana?"); el onomatopéyico "¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!" evoca un ambiente de bufón retablo de títeres<sup>25</sup>. El exceso en la venganza suena a parodia para la sensibilidad actual: del teniente Capriles dice don Friolera que, cuando supo su desgracia, "mató como un héroe a la mujer, al asistente y al gato". Las sutilezas dialécticas resultan regocijadas ("El paisano y el oficial retirado, en algunas ocasiones, muy contadas, puede perdonar". Don Friolera no puede perdonar: "Sirvo en activo. Pudiera hacerlo retirado del servicio"). Y las simples distinciones adquieren carácter humorístico ("Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia").

La misma transformación de la nobleza trágica en grotesca farsa se advierte en los parlamentos y actitudes de casi toda la

(25) Esta onomatopeya y su correspondiente efecto reaparecen en las escenas culminantes del esperpento.

escena IV —don Friolera, doña Loreta, Pachequín—, escena de celos, reconvencciones, protestas de inocencia y amenazas de muerte que nunca se concretan (“Vas a morir”; “¡Traidor!” Te alojaré una bala en la cabeza”; “¡Os mataré a los dos!” (1008); “Con vuestra sangre lavaré mi honra. Vais a morir los dos”; ¡Encomiéndense ustedes a Dios!” (1009). En medio del burlesco climax de la situación se intercala una disputa baladí, reiterada dos veces, sobre el uso indebido de un diminutivo cariñoso:

DOÑA LORETA. — ¡Pascualín!

DON FRIOLERA. — ¡Pascual! ¡Para la esposa adúltera, Pascual! (1008).

DOÑA LORETA. — ¡Pascualín!

DON FRIOLERA. — ¡Exijo que me llames Pascual! (1009).

DOÑA LORETA. — ¡Pascualín!

DON FRIOLERA. — ¡Pascual! ¡Para ti ya no soy Pascualín! (1009).

Con el propósito de precisar mejor la compleja combinación de recursos a que apela Valle-Inclán en esta escena, que es una de las más características de su técnica y estilo, habrá que añadir que no faltan otros variados procedimientos. Ni ciertos donaires típicos del sainete madrileño de Arniches:

DON FRIOLERA. — ¡Es inaudito!

DOÑA LORETA. — ¡Palabrotas, no! (1007-8).

Ni la parodia de los diálogos pomposos del drama burgués neorromántico:

DON FRIOLERA. — ¡Han abierto un abismo entre nosotros! ¡Un abismo de los llamados insondables!

DOÑA LORETA. — ¡Farolón!

DON FRIOLERA. — ¡Estás deseando que te mate, Loreta! ¡Que lave mi honor con tu sangre!

DOÑA LORETA. — ¡Hazlo! ¡Solamente por verte subir al patíbulo lo estoy deseando! (1008).

Ni la alusión a una célebre frase de un personaje de Echegaray. Cuando don Friolera arroja del hogar a su mujer, Pachequín exclama:

¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray! (1010).

Estas palabras son remedo malicioso de las que Ernesto, protagonista de *El gran Galeoto*, dice en una situación análoga del desenlace:

Nadie se acerque a esta mujer; es mía.

Lo quiso el mundo; yo su fallo acepto.

El la trajo a mis brazos; ¡ven, Teodora! (III, 11).

Ni la patética aparición de la hija, Manolita, que desarma la trogicómica ira de don Friolera, "ridículo y viejo".

La escena novena aporta otro ejemplo similar. Hay aquí una lenta pero segura e implicable degradación del tono emotivo y tierno predominante en el diálogo entre don Friolera y su hija Manolita hacia la farsa, el grito y el insulto, que la intromisión de doña Tadea primero y doña Loreta después provoca, con el desenlace de payada bufona.

Distinto carácter tiene la escena octava, la de la junta que celebran los tres oficiales constituidos en tribunal para juzgar la conducta privada de don Friolera. Acaso la clase social de los personajes, que Valle-Inclán fustigó de modo acerbo especialmente durante esta década de 1920-1930, determina el trueque parcial de la burla y la diversión (que no desaparecen completamente) por la sátira y el sarcasmo. El grave motivo de la reunión se va diluyendo en discusiones ociosas o nimias (si la clase de tropa es tan pundonorosa como la que procede de las academias militares, si Napoleón le tenía miedo al general Murat, que el valor del soldado español supera al del francés). Hasta que asoma el nostálgico recuerdo de las campañas marruecas y filipinas, y a través de esas rememoraciones, entre parlamentos triviales acerca del pasado erótico que regocija aún, se destaca la visión esperpéntica de un modo de vida, más explícita que largas diatribas.

EL TENIENTE CARDONA. — Yo había aprendido alguna cosa de tagalo en Joló. Ya lo llevo olvidado: Tambú, que quiere decir puta; Nital budila, hijo de mala madre; Bede tuki pan bata, ¡Voy a romperte los cuernos!

EL TENIENTE ROVIROSA. — ¡Al parecer, posee usted a la perfección el tagalo!

EL TENIENTE CARDONA. — ¡Lo más indispensable para la vida! (1024).

Sobre el fondo frívolo del diálogo, la misma insistencia del rígido teniente Rovirosa en contener las divagaciones placenteras y recordar el grave motivo de la reunión y su repetido "me pronuncio contra todos los sentimentalismos" no hacen sino resaltar la absoluta inanidad de los tres personajes, de la causa que los ha reunido, de las "ideas" que sustentan. Esa misma futilidad revela además el derrumbe de un sentimiento —el del honor, así entendido— puramente convencional y en el que nadie cree de veras ("¿Es que vamos a tomar en serio los cuernos de don Friolera?", dice el teniente Cardona, en un momento de sinceridad).

El esperpento de *Los cuernos de don Friolera* muestra, así, los varios hilos de su compleja trama de intenciones: sátira de la sociedad, destrucción de valores tradicionales españoles, parodia

literaria, renovación estética. Pero el designio fundamental es darnos la imagen del hombre —y especialmente del hombre español—, tal como el autor lo contempla desde su altísimo plano aéreo y su nueva perspectiva (26). ¿Imagen inhumana? Las técnicas y las formas deshumanizadoras, aniquilando las imágenes del hombre como héroe y como persona, aspiran a reflejar el fondo instintivo e inseguro de la naturaleza humana (27).

\* \* \*

El epílogo se sitúa en la plaza del mercado de una ciudad blanca, frente a la costa de África. Un ciego pregona romances y los presos asoman sus rapadas cabezas por las rejas de la cárcel. El romance del ciego narra en su primera parte la historia ya conocida de don Friolera, con algunas variantes: se atiene a veces a los hechos del esperpento (el anónimo, la muerte de la hija Manolita...), se aparta otras veces de ellos (el disimulo con la esposa, la cita en casa de una alcahueta...); pero exalta siempre la figura y las acciones del teniente ("propiapantera de Arabia"). Después de referir el error que comete al matar a la niña y la desesperación subsiguiente, el romance vulgar, desviándose hacia un mundo de ilusionismo y de adhesión a ideas rancias, pondera la sangrienta venganza:

A la mujer y al querido  
los degüella con un hacha... (28);

materializa el premio que, según el concepto tradicional, alcanza el vengador por la honra restaurada:

y el general Polavieja,  
con arreglo a la Ordenanza,  
el pecho le condecora  
con una cruz pensionada;

(26) Acaso convenga recordar aquí el siguiente párrafo de una carta citada por Cipriano Rivas Cherif: "Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos" (*España*, Madrid, 16 de febrero de 1924, pág. 8).

(27) "Les êtres les plus ridiculisés, les plus amoindris, gardent quelque chose d'émouvant parce qu'on a soudain l'impression de toucher le centre de leur personnalité..." (Jean-Paul Borel, "Valle-Inclán ou la passion de l'impossible", en *Théâtre de l'impossible. Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XXe. siècle*, Neuchâtel, 1963, pág. 118).

(28) Las truculencias de Valle-Inclán y de Baroja (véase la farsa villanesca mencionada más adelante) tienen un buen precedente en Calderón; don Gutierre Alfonso, protagonista de *El médico de su honra*, perdido el seso, dice: "... con hechos inhumanos, / a pedazos sacara con mis manos / el corazón, y luego / envuelto en sangre, desatado en fuego, / el corazón comiera / a bocados, la sangre me bebiera, / el alma le sacara, / y el alma ¡vive Dios! despedazara, / si capaz de dolor el alma fuera" (ed. C. A. Jones, Oxford, 1961, pág. 76).

exagera hiperbólicamente las hazañas en los campos de Melilla:

Él solo mató cien moros  
en una campal batalla;

y concluye con la apoteosis de don Friolera, paródica y cursi:

El Rey le elige ayudante,  
la Reina le da una banda,  
la Infanta doña Isabel  
un alfiler de corbata,  
y dan a luz su retrato  
las Revistas Ilustradas (1044-5).

El romance del ciego, que Valle-Inclán recrea traviesamente, no es remedo y burla de la poesía popular, sino de cierto tipo de coplas compuestas por incultos versificadores populares influidos por el estilo "literario" de poetas supuestamente cultos. Otra vez, como en el prólogo, el comentador es don Estrafalario, en diálogo con su inseparable compañero don Manolito: "Éste es —dice— el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo" (1045). Huéspedes de la cárcel "por sospechosos de anarquistas", han escuchado el romance del ciego, el torpe romance que don Estrafalario compara nostálgicamente con "aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal". Ya en el prólogo —conviene recordarlo— el mismo personaje había calificado de "abominables" las "coplas de Joselito" y, a una observación de su amigo ("A usted le gustan las del Espartero"), había replicado: "Todas son abominables..."; y también: "Esas coplas de toreros, asesinos y ladrones son periodismo ramplón" (995-6). Esta literatura vulgar es deleznable y digna del fuego. Don Estrafalario ratifica su afirmación inicial: "¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!" (1045) (29).

\* \* \*

La existencia de un prólogo, de las doce escenas que constituyen el núcleo del esperpento y del epílogo ha llevado a algún crítico a hablar de tres versiones de un mismo tema y a establecer contejos desde el punto de vista de la veracidad de los hechos. Juan Ignacio Murcia, luego de explicar la función de las reflexiones de don Estrafalario y don Manolito, agrega: "Leurs commentaires portent sur la version marionnettes et sur la version roman-

(29) "Es decir —interpreta Speratti Piñero—, para que España se duela de sí misma debo hablarle por medio de los fantoches en que sus hombres se están convirtiendo" (*ob. cit.*, pág. 96).

ce, mais non sur l'esperpento. C'est donc que l'esperpento representait la versión réelle des faits: par là, la satire de la vie espagnole est plus violente encore" (30).

Por su parte, David Bary —que ha estudiado acertadamente el papel del tango del Espartero o de canciones similares en *Los cuernos*. . . y en la farsa villanesca de Baroja, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*— observa que "el esperpento de Valle-Inclán ofrece tres de las aventuras del desastrado teniente, ninguna falsa y ninguna verdadera, todas legendarias y cada cual con vida propia. La versión esperpéntica, intercalada entre la del Compadre Fidel y la del Ciego, no es más «verdadera» que éstas" (31).

Sin duda, no sólo el núcleo propiamente esperpéntico sino —como bien afirma Bary (32) el conjunto de ese núcleo, del prólogo y del epílogo forma el esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, en su carácter de obra dramática. Pero, además, importa poco la comparación de las tres historias de don Friolera, si se limita exclusivamente a la verdad de los actos o los hechos; lo que sí importa es la validez estética de cada una de las versiones, según el juicio del propio autor. El "paso ingenuo" de los muñecos del bululú Fidel, con su "sentido malicioso y popular", está —y lo dice don Estrafalarario algo pedantescamente— "lleno de posibilidades": aunque grosero y tosco, señala el buen camino de un arte nuevo y vigoroso. El romance del ciego, abominable y vil, pertenece a la ínfima literatura cursi y vulgar. La versión esperpéntica es la realización de todas las posibilidades implícitas en el "paso ingenuo" del viejo prosero, su perfección o sublimación; y en tal sentido, como obra más artística y a la vez más profunda y que ahonda más en la farsantería entrañable de los hombres, es la única verdadera.

JOSÉ FRANCISCO GATTI

(30) "Les aboutissants. . .", en *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, pág. 251,

(31) "Un tango, una farsa y un esperpento", en *Insula*, núm. 191, octubre 1962, pág. 7c.

(32) *Ibid.*, pág. 7d.

## APORTACIÓN PARA UN ENTENDIMIENTO DE VALLE-INCLÁN POETA

Las palabras más apasionadas que se escribieron sobre Valle-Inclán poeta fueron dichas por Azorín. Considero esencial traerlas aquí:

Nos encontramos, al leer a Valle-Inclán, con un poeta: Ramón del Valle-Inclán es poeta, esencialmente poeta, poeta de un modo absoluto. Y de esa condición dimanar sus divergencias con los coetáneos. Si aceptamos esta apreciación nuestra, al menos como hipótesis, todo se explicará en la obra de Valle-Inclán. El poeta, el verdadero poeta, ha de construirse un mundo especial para él; la realidad que él viva no será la realidad que vivan los demás escritores. Las consecuencias de tal creación son obvias: una realidad poética tiene su lógica propia y su coherencia, que no es ajena coherencia. El que se decida a entrar en el mundo del poeta ha de saber que se encuentra en un plano más elevado que el de los demás mortales, y que la lógica de ese mundo será diversa de la lógica con que enjuicamos los hechos del mundo corriente.

Sin embargo, muy pocos se han detenido en la obra en verso de Valle-Inclán. Dentro de la algazara y del tumulto que provocó su obra en prosa, se dio de lado a un Valle entrañable, rebelde, que había hecho suyas, es decir, las había acogido en su intimidad desde su origen, las fantasías, los sueños y las cosas muy misteriosas, que, en el fondo, no eran más que el patrimonio de un espíritu sensible de gran poeta que le habitaba dentro del ámbito de su patria gallega. Lo dijo muy bien Rubén Darío en estos versos de un impecable endecasílabo de gaita:

Del país del sueño, tinieblas, brillos  
donde crecen plantas, flores extrañas,  
entre los escombros de los castillos  
junto a las laderas de las montañas,  
donde los pastores en sus cabañas  
rezan, cuando al fuego dormita el can,  
y donde las sombras antiguas van  
por cuevas de lobos y de raposas,  
ha traído cosas muy misteriosas  
don Ramón María del Valle-Inclán.

Así, por tanto, las venas más profundas de la expresión valleinclanesca hay que ir a buscarlas a las cosas misteriosas, trágicas y raras de su adentro, que es el paisaje humano y específico de Galicia, sin que esto signifique que todas las potencialidades de su expresión vivan en ella. Lo que más alto sube a sus declaraciones poéticas son precisamente las claves de su tierra, la de la "fabla antigua hijo de Roma", de la que Valle-Inclán sorbió todos los jugos:

¡Oh tierra, pobre abuela olvidada y mendiga,  
bésame con tu alma ingenua de cantiga!

Luego veremos cómo su poesía en idioma gallego nos muestra el fondo nítido de cuanto acabamos de decir, y cómo se vislumbra la "misteriosa claridad" de su expresión. Todo cuanto Galicia puede tener en sus adentros más hondos fue acogido y recogido por Valle: los caminos, los invisibles coros del paisaje, la campana del alba, los hombres, las tradiciones, las horas del tiempo, las leyendas, los milagros, los ciegos y hasta los cantos escondidos. Todo esto es poesía; poesía que resalta por toda la obra del gran don Ramón. Por ello hemos puesto como punto de partida de nuestras notas las palabras de Azorín.

Pero en este artículo se trata de examinar *al poeta Valle-Inclán en verso*, es decir, de trazar unas notas sobre *la poesía en verso de Valle-Inclán*.

Para llegar a un entendimiento pleno, hay que atravesar un camino que parte del modernismo, donde Valle-Inclán tuvo un asiento importante.

### *La trayectoria del modernismo*

Hay un instante en devenir de la poesía americana muy curioso. Es aquel en que por toda la extensión de las repúblicas recién nacidas suena un grito de independencia, un caprichoso grito de oposición a lo español. Estamos en el año 1890, cuando se tienden los brazos hacia el intelectualismo francés, y se pone de moda, tras la actualización de la leyenda negra, un casi absoluto desprecio por "lo español". Tiempo en que a los poetas de América les importa mucho más Verlaine que los poetas españoles de su tiempo.

Presencia, pues, de una gran variedad literaria francesa en la poesía americana. Francesismo innegable y francesismo político más que "poético", porque todavía se alzaban como garzas de alto vuelo los "versos clásicos españoles". En una palabra, surge el "Modernismo", que opera sobre la exquisitez de las cosas, sobre el halago de los sentidos, sobre el gusto musical, sobre la exalta-

ción de la belleza y sobre la complacencia en el amor. Paul Verlaine acaba de publicar sus *Fiestas Galantes*, y los poetas de la América hispana recitan sus versos de memoria con otros de Rimbaud. Estamos en pleno parnasianismo francés con un gran poeta americano que conmueve al mundo: se llama Rubén Darío, y ha publicado tres libros de versos: *Azul*, *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza*, tres libros que producen en España un impacto en los poetas, tres libros casi decisivos en el influjo de los poetas españoles. Estamos ante el modernismo de Rubén, el modernismo que viene trayendo un enorme muestrario de bellezas entremezcladas con el sentimiento. El modernismo que torna la palabra en hermosura, en ingenuidad, y hasta en delirio. Rubén Darío luce su sentimentalismo con una cierta finura. La palabra se hace brillo, se torna ampulosa, se convierte en pura seda. La poesía adquiere metales y rimas de sonido inesperado. Se rima "al buen aire", y unas veces se utiliza el endecasílabo, otras el soneto alejandrino, otras el dodecasílabo, y otras el eneasílabo. El aire de la rima viene de Francia, y la balada se adueña del aliento de los poetas.

Salvador Rueda (nace 1857, muere 1933), es uno de los primeros poetas españoles que reciben el gran impacto modernista. El giro poético de los americanos, de francesismo concreto, penetra, sin ninguna duda, en España. Rubén Darío produce el entusiasmo general, y los poetas saludan la llegada de esta poesía como algo que podría servir para revolucionar el campo poético español, entonces en mezquindad. O sea, que por unos caminos claramente distintos de los que buscaron los poetas americanos para independizarse de los españoles, los españoles buscaron a los americanos para reconquistar una posición poética más dinámica, más viva, más alta. Se funde entonces la intención de todos y ya deja de tener importancia el fenómeno "político" para dar paso a un fenómeno de aprehensión común.

Don Pedro Salinas calificó esta penetración modernista en España como actividad de fascinación, tremendo afán de conquista de nuevas posiciones y de reconquista de otras por parte de los poetas españoles del novecientos. Este combate habrá de durar hasta la generación de 1927, que "reconquista Góngora".

Pues bien, además de Salvador Rueda, reciben los impactos del modernismo Manuel Machado (nacido 1874, muere 1947), Villaespesa (nace 1887, muere 1936), el canario Tomás Morales (nace 1885, muere 1921), Juan Ramón Jiménez, en su primera época, y por supuesto, Ramón del Valle-Inclán.

Sin embargo, juzgamos necesario examinar ciertas particularidades del modernismo de Valle, particularidades que lo desligan

en muchos aspectos del bello movimiento de los liróforos franceses, y, que, sin separarlo del todo de Rubén, hacen que su poesía presente características muy propias.

### *El modernismo específico de Valle-Inclán*

Se ha asegurado que don Ramón del Valle-Inclán respira el modernismo a *pleno pulmón y hasta por todos los poros*. No puede ponerse en duda que toda la obra literaria de Valle esparce un son nada discreto de rubenismo. No es, en ocasiones, ni suave ni leve, sino entero y profundo. Sin embargo es en su obra en verso donde se vislumbra la posibilidad de atravesar algunos senderos poco conocidos del poeta Valle-Inclán. Observemos cuanto de pretérito sale de las estrofas, cuanto de antiguo bulle por su ánima, cuanto de remoto pasado le asalta. Leamos verso a verso las claves líricas que asoman a sus poemas, y veamos cómo se evade hacia un universo de perfumes extraños, de encantadas visiones, de lirismos tonales, de resortes casi plásticos. Todo ello nos lleva directamente a formular una pregunta: ¿Es éste un mundo exactamente ruberiano? ¿Qué respira de Rubén en todo esto Valle-Inclán? Las caravanas de hombres, los mendigos, las preguntas de los ermitaños, la evasión hacia la naturaleza son signos que destacan con peculiaridad en la poesía valleinclanesca. En cierto modo es una reacción contra "lo material", contra "el materialismo". Surge la leyenda con personajes que dialogan en su tierra de Galicia bajo un marco de acentos inconfundibles, que están en otra vertiente del "modernismo" de Rubén. El gusto por lo legendario, por el lirismo estético se hacen causa y motivo de una parte de su poesía. Insistimos en preguntar: ¿Cuándo se da en el modernismo un hecho análogo? Si es cierto que en la medida formal de la expresión, Valle-Inclán utiliza las formas del modernismo (endecasílabo, eneasílabo, etc.) e incluso la ampulosidad expresiva, es en cambio indiscutible que el contenido proviene de otros manantiales. Veamos. Si se nos permite rastrear un poco en el mundo literario de la época, nos encontraremos que una buena parte de su preocupación discurre sobre el período estético más descollante de finales de siglo XIX y principios del XX. Se trata de período conocido con el nombre de *Pre-Rafaelismo*, un movimiento intelectual de altos vuelos que toma posiciones concretas en el campo de la pintura primero y en el campo de la literatura después. Al insinuar la presencia del *Pre-Rafaelismo* inglés en Valle-Inclán, trato de poner en evidencia algo que pudiera dar respuesta a una gran parte de su poesía, y por ende, de su obra literaria.

Como se sabe, el *Pre-Rafaelismo* se inicia en Inglaterra hacia

el año 1848 en el seno de un grupo de pintores juveniles, ávidos de renovación, buscando los elementos vivos de la antigüedad. Con las pinturas de Dante Gabriel Rossetti, de G. Watts, de H. Hunt se inicia un lirismo expresivo de poderosos caracteres. El famoso cuadro de *Paolo y Francesca* y la *Beata Beatriz* y otras muchas nos muestra ese mundo extraño de alegorías evidentes, personajes históricos, etc. Los temas literarios surgen de los pintores, y los cuadros de los pintores de los temas literarios. Este inigualable espectáculo es uno de los más evidentes de su tiempo, e invitamos a repasar la pintura que ilustra gran parte de la creación literaria de estos años (1848-1890), para que se puedan tomar posiciones sobre lo que hemos expuesto.

Valle-Inclán traslada a Galicia este *Pre-Rafaelismo* de su aprehensión poética. Obsérvese también que no es sólo Valle-Inclán quien utiliza estas fórmulas del movimiento británico, sino otro poeta gallego, Ramón Cabanillas, escritor en su lengua vernácula (1). Ahora podremos explicarnos el asombro de Rubén Darío por los versos de este hombre, por las cosas que dice, por las que describe. Dejemos de nuevo que sean los propios versos del gran nicaragüense los que hablen por nosotros:

Cosas misteriosas, trágicas, raras,  
de cuentos oscuros de los antaños,  
de amores terribles, crímenes, daños,  
como entre vapores de solfataras.

Caras sanguinarias, pálidas caras,  
gritos ululantes, pena y afán,  
infautos hechizos, aves que van  
bajo la amenaza del gerifalte,  
dice en versos ricos de oro y esmalte  
don Ramón María del Valle-Inclán.

Pero no nos es posible dejar suelto un cabo tan fundamental como el del modernismo. Porque modernismo-rubeniano sí hay en Valle-Inclán. Hay tanto modernismo rubeniano, que vamos a dedicarle una atención breve.

Rubén Darío ofreció a Valle-Inclán sus propias flores con ambas manos, las manos *amadas de Apolo y de la Luna*. Parece una estrofa profética:

(1) También cabe señalar Pre-Rafaelismo en otro gran poeta gallego, Ramón Cabanillas Enríquez (nace 1876), que escribe tres impresionantes "sagas" de carácter céltico: *A noite estrelecida*, *A espada escalibor*, *O Cabaleiro do Santo Grial* y *O sono do Rei Artur*. En las tres surgen aspectos fantásticos, sugestivos, medievales, como trasladados de los lienzos de Hunt, de Rosseg o de Sir Edward Burne-Jones (1833-1889), que produce famosos cuadros inspirados en temas del ciclo del rey Artur, de leyendas célticas. Debe destacarse el famoso cuadro *Cofétua y la Mendiga*, hoy en la Tate Gallery de Londres.

Señor, que en Galicia tuviste cuna:  
mis dos manos estas flores te dan  
amadas de Apolo y de la Luna,  
cuya sacra influencia siempre nos una,  
don Ramón María del Valle-Inclán.

En *Aromas de Leyenda*, Valle adopta dos posiciones claras: la posición descriptiva y la posición declarativa. La primera es una actitud de mera complacencia en lo extremo, el ropaje ampuloso, la palabra sonante, el gusto musical. El poeta no dice nada, no quiere decir nada, sino describir lo que ve. La segunda ya es una toma de contacto consigo mismo, con su alma, con su vida. Esto sucede a veces en un mismo poema, en el que se dan ambas posiciones. Pueden señalarse como participantes de ambas situaciones los poemas titulados *Ave, Sol de la tarde, Madre Santa María*. En el poema *Prosas de dos ermitaños*, acaso el más profundo de *Aromas de Leyenda*, Valle-Inclán presta una declaración de intimidad a través del diálogo de San Serenín y San Gundián. En resumen, *Pre-Rafaelismo* captado y resuelto bajo fórmulas rubenianas.

#### *El madrileñismo poético de Valle-Inclán: El pueblo*

Pero un buen día el poeta se levanta áspero. Estamos allá por el año 1913. Ha cesado un tanto la presencia del rubenismo, se ha decantado un mucho la fascinación que ejerciera sobre los poetas españoles. Ha saltado al ruedo ibérico un poeta andaluz que vive en Castilla y que canta a sus galerías y a sus soledades. Se trata de don Antonio Machado. Antes, Juan Ramón Jiménez había tomado otros rumbos. Los nuevos versos se llevan el aire de lo americano. España vuelve a sí misma. Verlaine ha muerto, y Rubén Darío empieza a declinar. Antonio Machado es uno de los grandes oficiantes en el funeral. Surge una nueva aristocracia poética que rechaza el relumbrón dialéctico, Valle-Inclán, repito, se levanta áspero, y el Madrid de sus años de escritor se le presenta tal cual es, como un enorme circo de lona en el que trabajan los más curiosos tipos danzando sobre las notas de una música destartalada. Olor de "pacholí y de sobaquina", mitras de papel, tabernas de candil, pañolones de chulapos, garbeo de paipais. En una palabra, "esperpentos" con madrileñismos, musa grotesca. Los versos se meten por las rendijas de Madrid, de un Madrid que pintará Solana como nadie, y en el que, también como nadie, entrará Valle-Inclán del brazo de "chuletas" y de hombres del pueblo. No queda alma viviente que no pase por su "madrileñismo" esencial. Porque, además de la gran sustancia gallega de su obra, en Valle hay un madrileñismo categórico. Los poemas *Fin del carnaval*,

*Bestiario*, *Circo de lona*, *El Jaque de Medinica* y *Garrote vil* son cinco maravillas de un nuevo aliento valleinclanesco. El gran Don Ramón se fuma una nueva pipa poética, *La pipa de Kif*, y con sus volutas huye de lo rubeniano, busca lo real, lo auténtico, aunque sea retorcido. Se sale del *Pre-Rafaelismo* y se pone a cantar las cosas del pueblo de Madrid, y de los pueblos españoles. Es una poesía de calidad, de tesoros líricos y humanos como no se daban en la literatura española desde hacía mucho tiempo. Sin duda la más veraz y original poesía que acaso se escribió en esta época, y que no comprendemos cómo pudo pasar inadvertida para ciertos críticos.

El "esperpento" nace con *La pipa de Kif*. Quizá sus farsas esperpénticas desennoblezcan mucho lo que en la poesía hay de noble y de sincero. La poesía descubre siempre la veta profunda, que en la prosa se puede ocultar.

*Garrote vil* se escribe en el "período esperpéntico", es decir, aproximadamente en el año 1913. Es una magistral "pintura" de un espeluznante acontecimiento: el garrote vil. Comienza el poeta escuchando los golpes de martillo que resuenan en el campo cercano a la prisión donde van a ejecutar a un hombre. Las estrellas se van al compás del estribillo de los ecos. Comienza a amanecer. Por el aïba reciente destaca el patíbulo, y aparecen los hombres. Unos pican tabaco con una faca, haciendo la ronda. Es sin duda la corte de leguleyos y de gentuza que vive del papel de oficio. El pueblo canta una jota a lo lejos y un mozo rasguea en un viejo guitarrón. Se bebe morapio. El pueblo pobre, el pueblo muerto de hambre se solaza y acoge hostilmente a la Guardia Civil. Un gitano "beatifica" al criminal mientras el reo espera en capilla. No creemos que se dé en la poesía española, desde el siglo xvi, una tan perfecta estampa de vida, de participación popular. Rubén queda muy lejos de este poema, casi podría decirse que está en sus antípodas, como lejos queda ese otro titulado *Medinica*, que habla por sí solo, porque es merecedor de muchas atenciones en la poesía española:

Un pueblo con soportales  
y balcones de madera.  
Casas de adobe, corrales,  
cigüeñas y rastrojera.

Pero cuando el tacto poético de Valle-Inclán en su período madrileñista —paso a lo retorcido y solanesco— se dan con más tremenda fortaleza creadora es en el poema *Circo de lona*. Es asombrosa la participación de elementos literarios del mejor talante: la

vida, la riqueza de ambientes, la agudeza captiva, la fortaleza en las palabras. El sesgo español que el poeta le da a las expresiones, las cosas de que habla son valores poéticos de primer rango. Hace poco tiempo se han gastado litros de tinta en examinar el problema de la "Poesía y el Pueblo", sin que nadie haya parado mientes en estos poemas. Porque Valle, sí que hizo "poesía para ser dicha al pueblo", para ser participada a los demás:

Tarde de ocaso rosada:  
la feria. Un circo de lona.  
Cobra en la puerta la entrada  
una pepona.

No se escapa a su mirada un Madrid extraordinario de guardillas solares, de murgas, de horchata y limón, de tranvías destaralados, de hombres en fin, que luego tomarían vida propia en los extraordinarios esperpentos y en obras teatrales de rango indisputable, como la *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*.

#### *Breve referencia a los poemas de "El pasajero"*

Así como en *La pipa de Kif* el poeta se acerca a lo popular, y es un verdadero canto social, los poemas de *El pasajero*, por supuesto, anteriores a los ya mencionados, siguen conjugando el rubenismo de "fábula antigua" de *Aromas de Leyenda*, pero señalan sin embargo un hecho muy posible: su confesión abierta, su clara declaración de sentimientos. El poeta imagina una gran rosaleda en la que entra después de una noche. Va andando por una selva nocturna, y de pronto, *escucha una esperanza* que canta en el camino. Conversa con las rosas y se da a ellas. El alma comienza a gozar. Es un cuasi-panteísmo religioso de un fondo galaico muy advertible. En unas rosas —la hiperbólica, la del caminante, la matinal, la vespertina, la del Paraíso, etc.— se podría buscar a un Valle-Inclán esencial, porque acaso se encuentre allí una parte de su trasfondo. Rastrear en las páginas de *El pasajero* puede ser importante para conocer plenamente a Valle-Inclán, a un Don Ramón que quiere entrar en sí mismo y vivir consigo mismo y *hacer la cruz sobre su frente*:

¡Tengo rota la vida! En el combate  
de tantos años ya mi aliento cede,  
y al orgulloso pensamiento abate  
la idea de la muerte, que le obsede.

Quisiera entrar en mí, vivir conmigo,  
poder hacer la cruz sobre mi frente,  
y sin saber de amigo ni enemigo,  
apartado, vivir devotamente.

¿Dónde la verde quiebra de la altura  
con rebaños y músicos pastores?

¿Dónde gozar de la visión tan pura  
que hace hermanas las almas y las flores?

¿Dónde cavar en paz la sepultura  
y hacer místico pan con mis dolores?

Extraordinario poema que muestra una veta religiosa y cristiana, evidentemente católica. Por un instante el alma de Valle habla consigo misma. La mística más exigente rubricaría un poema así.

### *La poesía de Valle-Inclán en gallego*

Que sepamos, Valle escribió un solo poema en idioma gallego, un poema extraordinario, *Cántigas de Vellas*, donde la maestría constructiva es difícilmente superable y donde el idioma adquiere una belleza sensible, muestra terminante de que Valle-Inclán dominaba el gallego a la perfección.

*Cántigas de Vellas* está ligada a la etapa "esperpéntica", si bien, como aseguró Carballo Calero, "está dentro de la armonía modernista, rebosante de humor caricaturesco". (*H. da L. Galega Cont.*, página 498).

El tema burlesco de la cantiga enlaza directamente con otro en la literatura gallega muy importante: el del escarnio, que comienza siendo en los poetas del cancionero medieval sátira implacable, para trocarse después en humor específico, en caricatura. El profesor portugués Rodríguez Lapa ha recogido en un libro reciente *Cántigas de Escarnio e maldizer* (Ed. Galaxia. Vigo, 1965) la trayectoria primera en los poetas de los cancioneros. Valle-Inclán utiliza una fórmula que acaso signifique una derivación del escarnio hacia el humor de sátira en el aludido poema *Cántigas de Vellas*.

Por lo demás, Valle-Inclán compuso algunos versos y recogió otros populares que le sirvieron de lemas de prosa o como finales de poemas castellanos (2).

(2) Consideramos esencial hablar de la hipótesis sostenida por el ilustre poeta investigador gallego padre Faustino Rey Romero, sobre las estrofas que dan fin a los poemas de *Aromas de Leyenda*. Como se sabe son ocho, de las que tres son eminentemente populares, y cinco, según supone el padre Rey Romero, forman un conjunto unitario, de tal manera que constituyen un solo poema y fueron repartidas después, al final de los ya aludidos poemas de *Aromas de Leyenda*.

Se trata de una cantiga de Navidad, nombrada en Galicia "De Nadal". HeLa aquí:

SOBRE O SOL...  
Sobre o sol e a lúa  
voa un paxariño  
que leva unha rosa  
pra Xesús meniño.

En *Cantigas de Vellas*, la voz del poeta se hace oír como la de un diablejo. De repente, surgen los gallos de la alborada y la casa hidalga campesina, y el gato remolón. Le bastan a Valle tres estrofas de ritmos caprichosos, pero musicales y expresivos, para poner ante nuestro ánimo la presencia de la "lareira" en el alba en un día cualquiera. Luego el poeta pregunta por Marica Pepiña, y de este preguntar surge la esencia de la burla, la caricatura de doña Estefaldia, causa intrínseca de la cantiga que termina con estos versos magistrales:

*O trasno as vexigas estoupóu nas vellas,  
fai a ronda o gato pol-o fio das tellas  
e camiña o tempo facendo sua rua,  
por arcos de sol, por arcos de lua.*

Dos temas importantes nos restan por tratar en este artículo: la poesía de Valle en su teatro y el lenguaje, dos temas que exceden de los límites de espacio previsto, y que requieren a su vez un trabajo más extenso y acaso más pormenorizado.

RAMÓN GONZÁLEZ ALEGRE

---

*Paxariño louro,  
gaiteriño lindo  
cántame no peito  
que o teño ferido.*

*Cántame no peito  
gaiteriño lindo,  
que con Xesús falas  
no teu asobío.*

*Pola mañán cedo,  
lindo ruiseñol,  
hai na túa cantiga  
orballo de fról.*

*Orballiño fresco  
nas pallas do día,  
orballiño, gracia  
da Virxe Maria.*

(Publicado por Francisco Fernández del Riego en el tomo IV de la *Escolma de Poesía Gallega*. Ed. Galaxia, 1955).



5<sup>ta.</sup> Parte

SOBRE EL CREADOR LITERARIO  
Y SU TÉCNICA



## VALLE-INCLÁN: DOS ASPECTOS DE SU COMPORTAMIENTO EXPRESIVO

Contamos ya con una perfecta noción de independencia en la obra de Valle-Inclán; noción que abarca léxico y esencia. No olvidemos esto cuando tratemos de ligar la persona a la obra. Si lo olvidáramos, caeríamos en el descamino de considerar como fundamentales manifestaciones que no son más que episódicas.

AZORÍN, *Prólogo a las Obras completas.*

### I

En 1936, cuando la muerte de don Ramón María del Valle-Inclán, algo añadieron los críticos —posiblemente mucho— a lo escrito hasta ese entonces sobre la vida y la obra de este autor. Nosotros mismos algo dijimos, y si retomamos lo dicho es porque, a vuelta de seis lustros, la curiosidad de esos críticos casi no se ha detenido en el comportamiento de Valle-Inclán como poeta. Lo más de la atención sigue incidiendo en el arte del novelador o en el del creador de fábulas escénicas, y en modo especial, sobre todo en los últimos tiempos, en lo que atañe al “esperpento”. Con sólo otear el acervo de lo acogido en las contribuciones de una y otra fecha, aparte lo estrictamente biográfico, el mayor interés continúa repartiéndose entre las *Sonatas*, *Tirano Banderas* y los aludidos esperpentos (1). No está mal que así sea, supuesta la importancia, en Valle-Inclán, del artista narrador y del autor de teatro. Sin embargo, aun admitiendo que la producción propiamente poética no alcanza a constituir, ni por su porte, ni por sus efectivos méritos, lo realmente apreciado y apreciable de la entera producción del maestro recordado, siquiera por el beneficio de la brevedad y la consiguiente ventaja de un análisis poco digresivo, es acaso en los hoy poco leídos poemas donde puede establecerse con mayor ajuste la conducta expresiva de este escritor de España. Aparte el natural talento de Valle-Inclán, difícil de conmensurar como no sea por vía alusiva, lo que resalta con plena evidencia, y puede

(1) Sería ocioso anotar el detalle bibliográfico; sin grave dificultad puede encontrarse en otros sitios.

precisarse, textualmente y por modo inequívoco, es su "voluntad de estilo", su querer o su propender a escribir de muy determinada manera. Empeñados, según lo usual, en delimitar etapas y períodos y aun "épocas de transición" en los autores a quienes estudian, muchos comentaristas de Valle-Inclán olvidan que en el fondo, a salvo las diferencias de los géneros, en el artista genuino casi todos los cambios, cuando ocurren, radican esencialmente en el tono, no en los supuestos anímicos.

Seguros ya de que Valle-Inclán no puede padecer ni favorecerse con lo que aquí se asiente, cabe ahorrar circunloquios. No haya melindre en los términos, porque él nunca les tuvo miedo, sobre todo cuando atinó a señorzarlos. Talento hay, y retórica, en las *Sonatas*; talento hay, y retórica, en *Tirano Banderas*; talento hay, y retórica, en *Luces de bohemia*. Por encima de lo que traen y llevan los años —¡y qué no traen! ¡y qué no llevan!— la perspicacia figurativa de Valle-Inclán, sobre poco más o menos, fue siempre la misma. Lo que sufrió mudanzas fue su arte, y cuando no su arte, sí su artificio: primoroso y cuasi prerrafaelista en las *Sonatas*, y abigarrado, o quevedesco, o goyesco, o como plazca llamarlo, en las obras de la madurez y de los últimos años.

Este autor tan nativamente propenso a los neblinosos encantamientos del céltico misterio galaico disfrutó siempre, por dicha, de una clara noción de como importa componer una obra hasta llevarla a buen término; sin olvido de los módulos del habla que estimamos "normal" (normal y normada), añadió a ello las plausibles libertades de un léxico siempre personalmente elegido, y aun los arrestos, ya en el orden de la construcción de las frases, de una sintaxis nunca anárquica pero sí lúcidamente desacatada.

A veces, desde la primera hora, lo más de la producción de Valle-Inclán da sostenidos indicios de sus postulaciones estéticas; indica, en todo caso, cómo acertó a mostrarse, sin pausa, su vigilada intencionalidad elocutiva. Varía en los temas, varía y aun contrapuesta en los registros verbales, la entera obra de Valle-Inclán es estilísticamente una: detenidamente ideada, detenidamente dispuesta, detenidamente escrita.

Ayer, esto es, hace apenas unas décadas, no era posible entrever la efectiva semblanza espiritual de Valle-Inclán a causa de las anécdotas, muchas de ellas facticias, que la ofuscaban o que la "enmascaraban" en la más directa acepción del vocablo. Hoy, en estos días que corren y en la fecha hasta no hace mucho imprecisa del nacimiento, y consecuentemente del centenario, no cabe duda que por lo menos en porción grande del público el eco ilusoriamente amplio de algunas producciones de Valle-Inclán se debe

a las resonancias tan recias, *grotescas*, de las obras representadas de un tiempo a esta parte aquí y en otros sitios: el súbito contraste de los sentimientos, la turbia tremolina de los instintos, la mal ventilada exaltación erótica, el ademán guiñolesco, el dicharacho afrentoso. La todavía no lejana representación de *Divinas palabras*, en el escenario de nuestro Teatro Municipal General San Martín, con María Casares, no fue en verdad un "succès d'escandale", pero el despiste del auditorio (junto al muelle espectador aquiescente, el honesto espectador desconcertado) sirve de prueba.

A esta altura de los tiempos no hemos de caer desalentadamente en el viejo escrúpulo que se complacía en distinguir con formal rigorismo entre los buenos y los malos argumentos, entre los motivos finos y los motivos ordinarios, entre los vocablos rumbosos y las dicciones chocarreras. En el crisol de su ingenio el artista receptivo y creador se sirve de todo, todo lo aprovecha, y aun lo aquilata y lo acrece. En los retraídos laboratorios del arte, supuesto que no así en los de la ciencia, nunca han faltado alquimistas —Virgilio, Dante, Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Goethe— sobremanera capaces, desde antiguo, para acendrar el plomo vil, para transmutarlo, sin más, en lucífera plata o en oro coronario.

Pero si no todo lo que relumbra es metal precioso, tampoco ha de justipreciarse una obra honda, y rica, y múltiple, por sólo su sobrehaz modosa o gesticulante. Para el crítico literario y aun para el simple lector comprensivo el descortezar apariencias, y traspasarlas, supone algo más que una fruición y un pasatiempo; reclama una rendidora destreza, una *agudeza* inexcusable. En estos lances estimativos, cuando se oye o se lee una obra, si algo realmente importa ¿qué es si no *penetrar* en el texto?

Más allá de lo recamado, o de lo entreverado y detonante, la desvelada conciencia artística de Valle-Inclán lo salva de sus propios excesos. Desde temprano su misma poesía lírica traduce esa madura capacidad de autogobierno expresivo. No es ésta, ciertamente, la única virtud paradójica de un escritor tantas veces tenido por estafalario.

*Claves líricas* llamó Valle-Inclán al conjunto indiviso de sus creaciones poéticas. Tales "claves" son precisamente las que nos abren las recámaras de su arte, en el que no sin integrada armonía lo mucho reelaborado triunfa sobre lo mucho recibido, signo cierto, y valioso, de una personalidad innovadora y cosmopolita, pero también arcaizante: no despojada, por ello, de solicitaciones lugareñas profundas.

Para no desbordarnos en generalidades, nos contraemos al

análisis de un poemita y a la ponderación de unos versos y de un particular tipo de estrofa frecuentados por el poeta. Tras esto y otro par de muestras, el derrotero artístico de Valle-Inclán se nos aclara como en compendio.

## II

*¡Tes no teu piteiro,  
paxariño novo,  
gracia de gaitero!*

R. DEL V. L., "Milagro de la mañana"

En esta oportunidad del centenario del nacimiento de Valle-Inclán, y pues el público es siempre amigo de amenidades, se halla nuevo pretexto, como cuando la muerte, para que los siempre escuchados titiriteros de la historia literaria vuelvan a exhibir frente al público —frente al público amigo de amenidades— el vasto, el intrincado, el desconcertante repertorio de las anécdotas vallein-  
clanescas.

Aunque menos que en aquella luctuosa ocasión, otra vez —y tres y cuatro y diez veces más— hemos vuelto a leer, o a escuchar, la luenga e interminable historia de sus barbas fluentes, siempre desbordadas sobre la problemática blancura de la pechera. Una vez más —y tres y cuatro y diez veces—, nos ha sido forzoso oír, sin salvaguarda, ni defensa, el sabido y consabido soneto:

Este gran don Ramón de las barbas de chivo,  
cuya sonrisa es la flor de su figura,  
parece un viejo dios, altanero y esquivo,  
que se animase en la frialdad de su escultura.

El cobre de sus ojos por instantes fulgura  
y da una llama roja tras un ramo de olivo.  
Tengo la sensación de que siento y que vivo  
a su lado, una vida más intensa y más dura.

Este gran don Ramón del Valle-Inclán me inquieta,  
y a través del zodiaco de sus versos actuales,  
se me esfuma en radiosas visiones de poeta,  
o se me rompe en un fracaso de cristales.

¡Yo le he visto arrancarse, del pecho, la saeta  
que le lanzan los siete pecados capitales! (2)

(2) Rubén Darío: "Para el señor don Ramón del Valle-Inclán", en *El Canto errante*, Madrid, 1907. No fue ésta la única vez en que el estro del poeta nicaragüense halló recreo en celebrar al poeta de España. Por lo menos algún verso del "Soneto autumnal al señor marqués de Bradomín" vibra en las memorias hospitalarias (*Cantos de vida y esperanza*, Madrid, 1905). Más tarde, del primero de los años de *Mundial* (París, 1911-1912), es la "Balada laudatoria". "Algunas notas sobre Valle-Inclán" las incluyó Darío en *Todo al vuelo*, Madrid, 1912.

De nuevo ha vuelto a preguntarse la gente si el después ilustre escritor gallego nació en Villanueva de Arosa o en Puebla de Caramiñal; si esto ocurrió en tierra, o si, por el contrario, y como pretendía el propio Valle-Inclán, el nacimiento pudo producirse en un galeón, hacia 1869 <sup>(3)</sup>, y en aguas pontevedrinas... Algunos parecen empeñados en sorprender por qué enlaces e interferencias han logrado fraternizar, por plazo tan dilatado, la auténtica circunstancia biográfica con el detalle legendario, desconcertante en su incontrovertible precisión poética. Antes de ahora, ya Federico de Onís nos lo tenía juiciosamente advertido en su repertorio de poetas españoles e hispanoamericanos: "Su leyenda —recogida en anécdotas innumerables que él cuenta con maravilloso arte de narrador y que todo el mundo sabe— es lo más lejano que cabe de la ficción y de la mentira; está hecha carne en él desde que —a la vuelta de un viaje juvenil a México y después de haber recibido la primera iniciación literaria en un raro foco de contacto con la literatura extranjera que había en Pontevedra— llegó a Madrid ya con su luenga barba y con sus melenas decadentes, rapadas éstas más tarde, para ser desde entonces la figura más extraordinaria entre las muchas que iban llegando, con raro sincronismo de época, de puntos aislados y lejanos de España y de la América española".

Siendo esto así, ¿cómo no ha de parecer tarea un poco vana ese entercado intento de quienes se empeñan en volver a señalar distancias entre el mero suceso real y su ulterior transfiguración poética? Con palabras que le toman en préstamo, unos se preguntan si Valle-Inclán llevó realmente, cuando joven, una vida de estremecidos y aleccionantes azares, como la de aquellos segundones hidalgos que, ya desgarrados del caserón solariego, solían engancharse en los tercios de Italia, ganosos de irse a gustar allá, en agria fruición vital, "lances de amor, de espada y de fortuna". Otros —pobre gente pacata que no sueña más que lo accesible y prácticamente verificable—, se afanan hoy en la tarea, que Valle-Inclán ha tornado ejemplarmente difícil, de ir deslindando qué rasgos corresponden a la vida del escritor y cuáles, de modo privativo, a sus creaciones literarias. Hay quienes se han puesto a averiguar —no sin cómica y aplicada seriedad— por dónde y hasta qué punto acertó Valle-Inclán a coincidir en la proeza y en el ánimo con el más difundido de sus personajes, el donjuanesco

(3) 1869 y no 1866 es la fecha de nacimiento que confesaba el poeta, y es la que hasta no hace mucho corría, y la que todavía rueda, por enciclopedias y manuales. *Post mortem*, los guarismos curiales han rectificado la cuenta. Si se advierte que a semejanza de uno de sus primeros modelos, Gabriel d'Annunzio, Valle-Inclán aseveraba que los artistas no tienen edad, en gracia de lo venial de la resta, este amañado desnivel cronológico no debe asustar a nadie.

Marqués de Bradomin, a uno de cuyos ascendientes se recuerda, con "largo capítulo", en las *Memorias* de Casanova.

Y luego —claro está—, la larga, la también larga historia de su manquera. En 1918, Ramón Gómez de la Serna contaba en París, desde las páginas de *Hispania*, *Comment don Ramón, marquis del Valle-Inclán, perdit un bras*. Algunos años más tarde, Alberto Ghirardo comentaba en Buenos Aires, no sin variantes, el discutido y ya legendario episodio. Las versiones más contradictorias y pintorescas han corrido desde entonces, a tal extremo que, después de tan encrespados debates y de tan contrapuestas hipótesis, hoy sólo una certeza es posible: aunque literariamente ilustre, y a pesar de haberle afectado el brazo izquierdo como al autor del *Quijote*, la manquera de Valle-Inclán, por flagrante imposibilidad cronológica, no pudo ser —según la consecuyente malignidad de un dicho benaventino— una de aquellas manqueras, secularmente insignes, fechadas, si vale el término, en la misma jornada de Lepanto (4).

Y esto no es todo.

A estas horas —sea dicho así con léxico de adusto cariz policiaco—, ni siquiera ha faltado algún comentarista urgido por indagar si Valle-Inclán perpetró real y efectivamente los crímenes y desafueros que él mismo, un poco al modo de Baudelaire, y acaso para exclusivo escándalo de gente antipoética y espantadiza, gustaba cargar, de muy risueña manera, sobre su apacible conciencia, sólo preocupada —como cuadra a toda buena conciencia literaria— por escrúpulos de expresión o por enmiendas de estilo.

¿Fue realmente, según confiesa en ya remota efusión autobiográfica, hermano converso en una tácita y retraída cartuja? ¿Intervino, acaso, y sin que tampoco importen fechas, en la guerra carlista? ¿Actuó como soldado y tuvo experiencia bélica ya en el tiempo de las primeras andanzas juveniles? ¿Conoció entonces los ásperos solaces de los caminos de la Nueva España? ¿Cumplió luego, sanguinario como un pirata y lánguido y desdeñoso como un esteta aburrido, el singularísimo hecho delictuoso que él mismo, con ficticio desparpajo de "dandy" fin de siglo, decía haber consumado años más tarde, en los días de una de sus prodigiosas travesías marítimas?

Todos, hasta los más prosaicos y sensatos, somos, no bien

(4) Un mal golpe dado por don Manuel Bueno en disonante y contundente querrela le produjo a Valle-Inclán grave gangrena, y ella impuso la amputación del brazo. Este trance de esperpento, que se le dio al autor en la propia vida, Valle-Inclán lo trocó en episodio poético: caballeresca historia de duelo, e incluso, como en *Comedias bárbaras*, nuevo "romance de lobos"...

la oportunidad se presenta, un poco líricos y gustosamente figureros; sólo por despechada malquerencia hacia lo cotidiano, la tentación de suponer que las cosas pudieron ocurrir de ese modo es entonces grande. Pero lo imaginario tiene también sus límites. Y por eso, hasta quienes, según lo normal y lo deseable, concluimos por incluir el asesinato de Sir Roberto Jones dentro del número de las inocuas y traviesas "boutades" periodísticas de Valle-Inclán, no por ello dejamos de complacernos solapadamente —¡y cómo!— imaginando a veces, a manera de módica e inofensiva compensación, el obsesivo escenario, sólo poético, de aquella extraña venganza al modo de las de Benvenuto Cellini. (Con las velas rojas, arriesgadamente enhiesta sobre el mar hecho canto —¡Yo-ho, yo-ho-he!—, va la "Dalila" . . .).

Para muchos, y tal vez por mucho tiempo, el autor de *Romance de lobos* seguirá siendo, si es dable echar mano a un título de Melchor Fernández Almagro, *Valle-Inclán, la anécdota y la fantasía*. Y tampoco está del todo mal que así sea.

Lo vivido y lo soñado, lo real y lo poético vuelven de cuando en cuando, en mérito a la proeza individual de algún artista, a identificarse nuevamente. Por lo que toca a Valle-Inclán, Rubén Darío lo sabía hace ya varios lustros. Tanto es cierto que los poetas siempre se enteran de esta reconfortante coincidencia antes que los críticos, los periodistas y los profesores lo hagamos por iniciativa propia:

¡Marqués —como el divino lo eres— te saludo!

De tarde en tarde, siempre con alguna ventaja para la poesía, bien pueden gustarse —a falta de recreo más edificante— esas variadas y contrapuestas sugerencias de la leyenda valleinclanesca. Pero no aumentemos esa leyenda. Imaginar es difícil y no es tarea para todos. Habrá pues que resignarse, en trance de agregar algo, al acotado comentario crítico.

Y no pensamos en el novelista ni tampoco en el dramaturgo, aunque esto sea lo usual y lo convenido. Como queda dicho, el propio Valle-Inclán, con su credo estético y su actividad poética, es aquí nuestro momentáneo pretexto. Parecido comportamiento crítico podría proyectarse, sin más, sobre otros aspectos, el de las novelas o el del teatro. Al propio Valle-Inclán pertenece este aserto, que más de una vez a él le cae como de medida:

No hay diferencia esencial entre prosa y verso. Todo buen escritor, como todo verdadero poeta, sabrá encontrar número, ritmo, cantidad para su estilo. Por eso los grandes poetas eliminan los vocablos vacíos,

las apoyaturas, las partículas inexpresivas, y se demoran en las nobles palabras, llenas, plásticas y dilatadas (5).

Lírico, novelista y dramaturgo, Valle-Inclán, cuya producción poética se inicia, por lo menos frente al público, ya corridos los primeros años de este siglo, se sitúa, cronológicamente, dentro de una etapa un tanto posterior al movimiento llamado modernista. En 1896, *Prosas profanas* pregonaban la jornada decisiva de ese movimiento, al paso que pocos años más tarde ya se advierten, entre los atisbos y las preocupaciones nuevas, las primeras desafecciones y los primeros desvíos. *Almas de violeta y Ninfeas*, despunte poético de Juan Ramón Jiménez, datan de 1900; *Soledades*, libro inicial de Antonio Machado, de 1903. En 1905, en los *Cantos de vida y esperanza*, el propio Rubén Darío entona ya, desde el poema inicial, su conmovedora palinodia:

Yo soy aquel que ayer no más decía...

En lo fundamental, por lo que toca a su producción en verso, y hasta donde alcanzan nuestras noticias, la bibliografía de Valle-Inclán se integra de este modo: *Aromas de leyenda*, 1907; *Cuento de abril*, 1910; *Voces de gesta*, 1912; *La pipa de Kif*, 1919, y *El pasajero*, 1920. Por otro lado, y constituyendo con la larga serie de novelas la parte más difundida de la producción valleinclanesca, quedan otras obras en verso, aunque de entonación dramática y de corte muy distinto, tanto como pueden serlo *La Marquesa Rosalinda*, 1913, o la *Farsa y licencia de la Reina castiza*, 1920.

Descontando la obra citada en segundo término, conjunto de escenas rimadas, y *Voces de gesta*, tragedia pastoril, sus cuadernos de índole poética más atendible son sin duda *Aromas de leyenda*, *La pipa de Kif* y *El pasajero*. Es significativo que el propio Valle-Inclán los haya reunido en 1930 bajo el título, ya recordado y revelador, de *Claves líricas*.

Por otra parte, artista reposado y reflexivo a pesar de su leyenda y de sus entretenidas extravagancias, Valle-Inclán ha asentado alguna vez, en frases contadas pero también reveladoras, el carácter y la orientación predominantes en su credo estético. En este sentido son para tener en cuenta algunas reflexiones incluidas en *La lámpara maravillosa* (Madrid, 1916), y en los términos, igualmente expresivos, de una conversación del mismo Valle-Inclán con el poeta Gerardo Diego (*Poesía española: Contemporáneos*, Madrid, "Signo", 1934). En la nutrida bibliografía sobre los diversos aspectos de la producción del autor de las *Sonatas*, sólo es posible señalar, por lo que se refiere a la lírica, páginas muy

(5) Véase la mencionada *Antología* de Gerardo Diego, pág. 85.

contadas de H. Pérez de la Ossa, Enrique Díez Canedo, César Barja y Federico de Onís. Esperemos que la bibliografía más reciente y los estudios ahora en prensa nos sirvan novedades. Cuando no hace todavía mucho tiempo Azorín, otras veces tan “descubridor”, pergeñó algunas de sus páginas bajo el título promisorio de *Valle-Inclán, el poeta*, concluyó por limitarse —¡también él!— al motivo desarrollo de dos anécdotas. A pesar de su ininterrumpida persistencia a lo largo de su vida y de su obra, debemos reconocer que la actividad lírica de Valle-Inclán no es un rasgo fundamental de la personalidad del escritor evocado. Ilumina, en cambio, en gran manera, el perfil del artista.

El talento descriptivo de Valle-Inclán, tan patente en sus novelas y relatos, resalta, por veces, en sus composiciones poéticas, particularmente en algunas de las que aparecen en *Aromas de leyenda* y en *La pipa de Kif*.

Pero no son las cosas que se describen, que se muestran, lo que más atrae a Valle-Inclán, y ello a despecho del fuerte talento plástico de este autor. Lo que le preocupa —sea dicho con frase aunque estereotipada valedera—, es el propio estado de alma frente a las cosas. No el contorno del mundo externo, sino la inestable fisonomía de nuestras emociones frente a la resuelta catadura —desapacible o amable— del panorama cósmico. A lo más, la trastienda de las cosas, su dimensión poética: la porción de las cosas que se engolfa hacia el lado de lo misterioso y de lo inefable:

El gnóstico misterio está presente  
en el quieto volar de la paloma...

Especie de promoción del individuo cotidiano y transitorio hacia la zona de lo extraordinario y de lo eterno, la poesía así entendida tiene por eso, al postular preocupaciones trascendentes, mucho de argucia mágica, de encantamiento y de ensalmo. Si el pescador atrapa la plateada inquietud de los peces en una tenue redcilla, y si el jardinero retiene la luna —y los cerezos del huerto anocheado— en un trémulo espejuelo de agua, al poeta —como dice Paul Claudel— le basta tender frente a sí, en la mesa y bajo la lámpara vigilante, un cepo de papel blanco: “los dioses, como los pájaros sobre la nieve, no podrán pasar sin dejar allí su huella”.

Taumaturgo indiferente al perentorio afán de lo práctico, siempre anheloso de más extraordinarias conquistas, el poeta, como el mago, cumple su proeza evocadora por medio de palabras, y de palabras que muchas veces situaríamos, de primera intención, entre las más difundidas y triviales: “Las palabras que yo empleo puede advertirnos el autor de *Cinq grandes odes* hablando por sí

mismo y también un poco por sus cofrades líricos— son las palabras de todos los días, y sin embargo no son las mismas”. Y así, precisamente, es como se cumple el milagro: el milagro poético, único accesible a los hombres sin jerarquía de santos: “¡Tú no explicas nada, oh poeta, pero todas las cosas, gracias a ti, se nos tornan explicables!”

Por encima de las virtudes un tanto pegadizas y hoy ya marchitas del modernismo —la habilidad técnica, el alarde de colores vistosos y las conciliaciones e integraciones expresivas más diversas—, la invitación hacia los nuevos rumbos poéticos ensayada por el simbolismo, si bien desatendida a veces por los poetas de Francia y por no pocos líricos de España y de Hispanoamérica, acertó a encontrar eco —eco en parte indirecto pero bastante fiel y prolongado— en las preocupaciones estéticas de Valle-Inclán. Aunque acaso sólo alcanzó a conocerla de oídas, la lección implícita en los aciertos y aun en los fracasos de los poetas franceses posteriores a 1880 parece no haber dejado indiferente al maestro pontevedrino. Sin duda los resultados son distintos, como que también eran muy distintos esos poetas, pero las aspiraciones de unos y de otros —y es por esto por donde se los ha de conocer y tener en estima— no dejan de presentar rasgos fraternos.

Para Valle-Inclán, como para los simbolistas, y de rechazo para algunos modernistas y postmodernistas del tipo de Unamuno, de Antonio Machado o de Juan Ramón Jiménez, la poesía es un *método*, un tránsito: un irse —traspasando apariencias— hacia lo esencial en el tiempo:

Un símbolo eran las cosas más bellas  
para mí: la rosa, la niña, el acanto...

A diferencia de algunos poetas veleidosamente enamorados de la faz accesible de las cosas, los auténticos simbolistas, y con ellos los grandes líricos de épocas diversas, gustaron estar atentos, exquisitas criaturas subjetivas, al puro paisaje interior: a la emocionada proyección unitaria y personalísima —visión infrangible sobre el plano de la propia conciencia— de la diversidad banal del universo. Para este linaje de escritores plausiblemente ambiciosos, toda empresa poética implica, no pocas veces a sabiendas, una tentativa de intención metafísica: el esfuerzo por captar en palabras nuestra esencia profunda, el propósito de represar idiomáticamente ese libérrimo fluir de las conciencias individuales, para hurtarlo así a una dispersión pronto definitiva. Y es la rendida contemplación estética de esa fluencia, y su ulterior derivación expresiva por cauces verbales y rítmicos, lo que en particular, se-

gún Valle-Inclán, debe interesar al poeta. Al poeta —según el mismo Valle-Inclán— sólo puede moverlo, en cuanto poeta, “el extremado anhelo de alumbrar y signar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingravidas de la emoción, la alegría y la melancolía difusas en la gran turquesa de la luz. ¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas!”

Por eso, Valle-Inclán es de los que entienden que la poesía es antes evocación que narración, descripción o discurso, aunque no por ello tenga que excluirlos necesariamente; por eso, sabedor, como los simbolistas, de que la música es el arte evocador, sugridor y *revelador* por excelencia, Valle-Inclán se nos aparece colmado, en su estética más que en sus versos, y en su prosa inicial más que en la de sus años altos, de preocupaciones musicales de diversa índole. Por eso también, y como los simbolistas, de los cuales difiere en tantos otros aspectos, Valle-Inclán ha postulado alguna vez, y en forma suficientemente explícita, lo que acaso podría llamarse el derecho a la oscuridad por parte del poeta. Pero entendámonos, ya que en esto el equívoco no deja de ser frecuente, unas veces por culpa de los “snobs”, que tienen su adhesión siempre dispuesta, y otras por culpa de los profesores poco receptivos o rutinariamente timoratos, que casi siempre se obstinan en regatear la suya. Cuando se habla de oscuridad en materia poética, supuesto que se haya descontado la que pueda ser fruto natural de la endeble virtud creadora del artista —la bobada difusamente lírica o el galimatías con pretensiones criptográficas—, todavía puede restar otra, y excelsa, hasta la que nunca se promueven, trabados en su rastrera llaneza, los poetas frecuentes, repetidos y numerosos: desde San Juan de la Cruz y William Blake hasta Stefan George y Paul Claudel, ésta es en cambio, la oscuridad que impone a veces, aun al poeta más remontado y egregio, la vieja y dramática alternativa, entre todas heroica, de poder traducir sin residuo, y como en recortada terminología conceptual, lo que es del dominio casi intransferible de la intuición; lo que, por tanto —ya que la verdadera poesía aspira siempre a cifrar un mensaje inefable—, apenas nos puede ser comunicado y declarado, sólo aproximadamente, por transposiciones más o menos complejas e intrincadas, por las argucias siempre angustiosas, y aún para los grandes poetas rara vez plenariamente triunfales, de la expresión indirecta —perífrasis, alusiones, imágenes, música— son las “correspondencias” gratas al sensible y bien ceñido Baudelaire, es la “alquimia del verbo” por la que, iluminado malhechor de la estética, vociferaba Rimbaud por los caminos de Francia, y son también aquellas “analogías” que, junto a su chimenea de profesor y

pequeño burgués parisiense, terriblemente lúcido en su tiniebla, concertaba Mallarmé.

“El secreto de la conciencia sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras” —declara, a su turno, el propio Valle-Inclán. “¡Así el poeta, cuanto más oscuro, más divino! La oscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que los separa del mundo. Y el poeta ha de esperar siempre un día lejano, donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas, de cuyos sentimientos y emociones sólo ha de ser precursor”. Valle-Inclán —ya se advierte— habla adoptando, acaso sin saberlo, una postura de decidida filiación simbolista. No de otro modo uno de los más precisos teorizadores del simbolismo, el poeta Gustave Kahn, se expresaba hace años en un libro —*Symbolistes et décadents*, París, Messein, 1902— hoy un tanto olvidado, pero merecidamente difundido al iniciarse esta centuria.

Como se trata de señalar una llamativa coincidencia y no de sindicarse maliciosamente un calco, por lo demás improbable, la cita me parece obligada: “Ni un solo instante —confiesa aquel poeta— pensé que debía escribir trivialmente para tener la seguridad de ser comprendido por la mayoría. Al lector podía dársele todo el tiempo necesario (y por lo demás se lo ha tomado), y hacerle observar que, del mismo modo que sin una cierta preparación no es posible interesarse ni siquiera por la más elemental de las ciencias, también es preciso alguna preparación para no desorientarse en literatura.

“El lirismo es de sesgo exclusivamente intuitivo y personal y la poesía marcha en ese sentido desde hace cincuenta años (Hugo, Gautier, Nerval, Baudelaire, Heine), y no tiene nada de extraordinario el que un nuevo paso hacia adelante haga parecer al poeta como cantando para sí mismo, mientras que en el fondo no hace otra cosa que silabizar su yo de una manera suficientemente profunda como para que ese yo se convierta en un nosotros, es decir, en el alma de todos; y si todos no se reconocen en seguida, es, tal vez, porque las formas de emoción vividas por el poeta aún no se han producido en ellos, porque tal vez era necesario que el poeta las captase primero para que una nueva generación se impregnase luego inconscientemente y terminase por reconocerse en ellas”.

Sin embargo, a pesar de esas coincidencias, y a pesar de la latitud y holgura que a imagen de los simbolistas quiso Valle-Inclán dar a su estética, en ninguna de sus tres series de *Claves líricas* parece haber sentido la necesidad de expresarse en completa consonancia con su propio credo. Nada hay en él que recuerde —no decimos que se parezca— a la tenuidad verleniana, a las fulgura-

ciones de Rimbaud —a veces sólo oscuras por deslumbrantes—, o al hermetismo de Mallarmé. En Valle-Inclán, los recursos musicales —para referirnos sumariamente a este aspecto de su eficiencia expresiva— nunca son complejos ni, en general, demasiado sutiles. Pero tales recursos siempre son suficientes, esto es, adecuados.

Como los simbolistas —y por lo demás como el mismo viejo Horacio (*Ars poetica*, vv. 9-10)—, Valle-Inclán es de los escritores que reivindican para el poeta, con la libertad más absoluta, una licencia expresiva para “atreverse a todo”. Únicamente al propio poeta le corresponde fijarse límites dentro de tan desmesurada libertad, condicionándola, siempre que sea preciso, según el tema elegido, y sobre todo, y en primer término, por la índole misma de la pura emoción humana que lo incita al poema.

Valle-Inclán —y esto es una nueva muestra de la latitud de su estética frente a la accesible y explicable discreción de muchos de sus procedimientos expresivos— fue uno de esos escritores que, aun admitiendo y reclamando para el poeta “una necesidad de expresión no euclidiana” (6), casi nunca se vio en la precisión de zafarse insólitamente de modos de expresión ya utilizados por otros escritores, en las escuelas más diversas y según fórmulas casi rituales y consagradas. Valle-Inclán —en esto el lírico poco difiere del dramaturgo y del novelista— fue de los que crean concertando. Su originalidad —que ahora, frente a la posteridad, luce inequívoca y grande— casi siempre fue en él una cuestión de adaptación y de ajuste, no un problema de creación en sentido absoluto.

Apenas un ejemplo, y breve. Lo pedimos a *Aromas de leyenda*:

Cantan las mozas que espadan el lino,  
cantan los mozos que van al molino,  
y los pardales en el camino.

¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... Bate la espadela.  
¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... Da vueltas la muela,  
y corre el jarro de la Arnela...

El vino alegre huele a manzana,  
y tiene aquella color galana  
que tiene la boca de una aldeana.

El molinero cuenta un cuento,  
en la espadela cuentan ciento,  
y atrujan los mozos haciendo el comento.

*¡Fun unha noite a o muiño  
çun fato de nenas novas*

(6) En la misma *Antología* y en la página señalada.

todas elas en camisa,  
eu n'ó medio sin cirolas! (7)

Se puede ser original sin empeñarse —por lo demás vano empeño— en crearlo todo *ex nihilo*. En esta composición, titulada “Son de muñeira”, Valle-Inclán empieza por infligirle al más encrestado verso castellano una de esas acentuaciones llanotas (según el esquema rítmico de apoyar sobre la primera, cuarta, séptima y décima sílabas) que condicen con lo pintoresco y lo prosaico. En contraste con un verso menos vivaz, pero por oposición muy expresivo, ¿qué mejor que iniciar el poema con una rítmica pareja de endecasílabos cantarines y danzantes— de los mismos, precisamente, que por explicativa coincidencia es ya tradición llamar “de gaita gallega”?

Cantan las mozas que espadan el lino,  
cantan los mozos que van al molino,  
y los pardales en el camino.

Poco importa que ese ritmo no sea una creación exclusiva y personal del poeta, y poco la circunstancia —con todo inquietante— de que hasta el prosaico don Ramón de Campoamor lo tenga usado por su parte en una que otra de sus composiciones. El ajuste rítmico-descriptivo, aquí preocupación fundamental del poeta de “Son de muñeira” en su empresa evocadora, resaltará muy luego por sencillo y renovado contraste: al brío de las mozas y de los chavales, pronto opondrá Valle-Inclán, reforzándolo musicalmente con la lenta y espaciada andadura de unos pocos eneasílabos, el firme, el acompasado desenvolvimiento de una y otra tarea: faena de campesinos y faena de máquina:

¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... Bate la espadela.  
¡Toc! ¡Toc! ¡Toc!... Da vueltas la muela,  
y corre el jarro de la Arnela...

En seguida, matizándose de leve regionalismo arcaico, en forma gradual y apenas sensible, el verso volverá a distender y retraer su medida para resolverse, por último, en añeja y desenfadada apostilla en lengua gallega:

El vino alegre huele a manzana,  
y tiene aquella color galana  
que tiene la boca de una aldeana.

(7) Esta cita, y así las que aquí siguen, se da según el texto de: *Obras completas de don Ramn del Valle-Inclán*. Madrid. Editorial Plenitud, 1954. Edición vistosa, si no perfecta; en todo caso bastante más cuidada, ordenada y manuable que el viejo y defectivo repertorio de *Opera omnia*.

El molinero cuenta un cuento,  
en la espadela cuentan ciento,  
y atrujan los mozos haciendo el comento.

*¡Fun unha noite a o muiño  
cun fato de nenas novas  
Todas elas en camisa,  
eu n'ó medio sin cirolas!*

Y no más. (¿Para qué?).

Entre unas pocas destrezas de ritmo, y la intencionada ingenuidad de algunas reiteraciones de construcción y de léxico, risueña y melancólica, retozona y monótona, toda la Galicia aldeana: su color, su afán y su morriña. Desde siempre —y el lindo poemita de Valle-Inclán es tan sólo una muestra—, el arte eficaz, el arte estéticamente honesto, no ha sido sino eso: selección y economía. Aristocracia, al fin de cuentas, ello incluso a despecho de la posible configuración popular del motivo.

No todo ha de decirse esotéricamente o con intrincadas argucias prosódicas, aunque a veces el poema, *para existir como poema*, no pueda ni deba ser otra cosa que, o estremecida resonancia sibilina o musical nuevo misterio gozoso.

Hay vibraciones de la sensibilidad que no aciertan a encontrar eco seguro más que en las arietas, levísimas, de *Romances sans paroles*, y hay momentos del alma que no pueden asumir otra voz que la que les dispensa, con generosidad ejemplarmente cautelosa, el poeta de *L'Après midi d'un faune*. Pero existen finas nostalgias, aromadas de silvestre y legendario localismo, para las que un bien concertado "son de muñeira" es canción adecuada y música suficiente.

A cada poeta su voz y cada poema en su tono. Esta ley, no otra, y desde siempre, preside las creaciones del lirismo a juego limpio. Cualquier otro *procedimiento* es trampa.

*¡Oh lejanas memorias de la tierra lejana!  
.....  
¡Oh tierra, pobre abuela olvidada y mendiga,  
Bésame con tu alma ingenua de cantiga!*

R. DEL V. I., "Ave".

Quedamos pues en que don Ramón del Valle-Inclán reunió en 1930, en compendioso volumen y bajo el título revelador de *Claves líricas*, sus tres obras poéticas más representativas: *Aroma de leyenda* (1907), *La pipa de Kif* (1919) y *El pasajero* (1920).

Quedan también apuntadas la filiación estética y las maneras expresivas de este raro y extremado artífice de la prosa y del verso castellanos. Cualesquiera que sean las numerosas influencias que han podido señalarle algunos críticos —a veces atinados, pero a veces crespas y áridamente puntillosos, si no ya con un sentido poco amplio de lo que debe entenderse por “fuentes literarias”—, hoy la obra del novelista, y la del dramaturgo y la del poeta, aparece variada e inconfundible, personal y originalísima. Con frecuencia tal originalidad consiste precisamente, en esa reelaboración, asimismo inconfundible, valleinclanesca, de los materiales dados. El sólo estudio de uno de los recursos prosódicos de nuestro autor así lo muestra. Es apenas un detalle, un atisbo. Pero es también la mirilla por la que una vez más columbramos el panorama de las intenciones artísticas bien logradas.

Supone el verso octosílabo —y no dejan de advertirlo los tratados— un tipo de verso que, junto con el endecasílabo, de ya borrada ascendencia italiana, tiene sitio preeminente en los hábitos de la métrica española. La aclaración —que falta en esos tratados— ha de buscarse, según conviene, en los textos literarios propiamente dichos.

En no pocas ocasiones, y por la misma facilidad de su factura, el octosílabo asume un aire de desenvuelta y espontánea llaneza. Desde antigua data es éste un verso particularmente apto para las expresiones más variadas: así, sobre todo, cuando se trata de cuadros, de reflexiones o de sentimientos de entonación popular, siempre ha mostrado el octosílabo familiaridad muy apegada con el refranero, la vieja comedia, el sainete, la copla y otros decires cantables. Con su versátil adaptación al giro doctrinal, al dicho sueltamente conversado o a la fácil efusión lírica, ese mismo octosílabo ha mostrado, por otra parte, condiciones a veces insustituibles para el relato hazañoso o para la notación descriptiva. Verso connatural al romance, por él ha venido discurriendo hacia nosotros, y hasta nosotros, lo más de la vena épico-lírica española.

Pero, en contraposición —Goethe diría que así en los versos como en los hombres—, cada virtud del octosílabo lleva como implícito, o como posible, un defecto correlativo. Por poco que al poeta le falte fuerza expresiva, o se le disperse la atención, o construya inhábilmente, cuando ya la llaneza se muda en vulgaridad, y la música, grata por accesible si no por exquisita, se cambia en flojera rítmica.

Entre uno y otro extremo, el contraste no deja de ser manifiesto.

En sus días de la tierra, bien acertó Teresa de Jesús a expresar

en esos llanos y rendidos octosílabos algunas de sus levantadas nostalgias:

¡Ay, qué larga es esta vida,  
qué duros estos destierros,  
esta cárcel y estos hierros  
en que el alma está metida!  
Sólo esperar la salida  
me causa un dolor tan fiero,  
que muero porque no muero.  
.....

¡Oh hermosura que excedéis,  
a todas las hermosuras!  
Sin herir, dolor hacéis;  
y sin dolor deshacéis  
el amor de las criaturas.  
.....

Ya toda me entregué y di  
y de tal suerte he trocado  
que mi Amado es para mí  
y yo soy para mi Amado.

En el estricto ámbito prosódico de ese mismo octosílabo, el Romancero —voz entre todas española— supo a su vez hallar eco —resonancia de plata o resonancia de bronce— para la historia, el brío heroico y la leyenda de un pueblo. Empresas, afanes, gallardías, solaces, regodeos. Aquí el acorde es pleno:

En Santa Gadea de Burgos,  
do juran los hijosdalgo,  
allí toma juramento  
el Cid al rey castellano.  
.....

Buen conde Fernán González,  
el rey envía por vos,  
que vayades a las cortes  
que se hacían en León.  
.....

Por las riberas de Arlanza  
Bernardo del Carpio cabalga  
con un caballo morcillo  
enjaezado de grana.  
.....

Por muchas partes herido  
sale el viejo Carlomagno,  
huyendo de los de España  
porque le han desbaratado.  
.....

Año de noventa y dos,  
por enero de este año,  
en el Alhambra, en Granada,  
pendones han levantado.  
.....

¡Río-Verde, Río-Verde!  
¡Cuánto cuerpo en tí se baña  
de cristianos y de moros  
muertos por la dura espada!  
.....

Mis arreos son las armas,  
mi descanso es pelear,  
mi cama las duras peñas,  
mi dormir siempre velar.  
.....

¡Quién hubiera tal ventura  
sobre las aguas del mar,  
como hubo el conde Arnaldos  
la mañana de San Juan!  
.....

A cazar va el caballero,  
a cazar como solía;  
los perros lleva cansados,  
el falcón perdido había.  
.....

Mastredajes, marineros,  
de Huéscar y otro lugar  
han armado una galera  
que no la hay tal en la mar.  
.....

—Madre, Francisco no viene,  
madre, Francisco ya tarda.  
—Es el tiempo de sementera  
y anda la gente ocupada:  
de noche aguzan las rejas,  
de día van a la arada.  
.....

Media noche era por filo,  
los gallos querían cantar,  
conde Claros con amores  
no podía reposar...

Y ni siquiera Góngora se desentendió del octosílabo. El aristócrata de los finos esquinces sintácticos y de las arduas transposiciones verbales, el poeta *culto*, siempre desdeñoso del vulgo pero sutilmente sensible a la gracia de lo ameno, lo silvestre y lo rústico, no pocas veces gustó condensar en ese verso popularísimo, trocado por él en cristal coruscante y de insólito tintineo, algunas de sus más alquitaradas quintaesencias. Así en este retraído romance

con estribillo, todavía poco o nada vulgarizado por antologías y colecciones de textos:

En los pinares de Júcar  
vi bailar unas serranas,  
al son del agua en las piedras,  
y al son del viento en las ramas.  
No es blanco coro de ninfas  
de las que aposenta el agua,  
o las que venera el bosque,  
seguidoras de Diana:  
serranas eran de Cuenca,  
honor de aquella montaña,  
cuyo pie besan dos ríos,  
por besar de ella las plantas.  
Alegres corros tejían,  
dándose las manos blancas  
de amistad, quizá temiendo  
no la truequen las mudanzas.  
*¡Qué bien bailan las serranas!*  
*¡Qué bien bailan!*

El cabello en crespos nudos  
luz da el sol, oro a la Arabia,  
cual de flores impedido,  
cuál de cordones de plata.  
Del color visten del cielo,  
si no son de la esperanza,  
palmillas que menosprecian  
al zafiro y la esmeralda.  
El pie (cuanto le permite  
la brújula de la falda)  
lazos calza, y mirar deja  
pedazos de nieve y nácar.  
Ellas, cuyo movimiento  
honestamente levanta  
el cristal de la columna  
sobre la pequeña basa,  
*¡Qué bien bailan las serranas!*  
*¡Qué bien bailan!*

Una entre los blancos dedos  
hiriendo negras pizarras,  
instrumento de marfil  
que las Musas envidiaran,  
las aves enmudeció,  
y enfrenó el curso del agua;  
no se movieron las hojas  
por no impedir lo que canta... Etc.

Los místicos, el pueblo, los poetas cultos... Pero, ¿y en el otro extremo? En el otro extremo, ya se sabe. Sólo un verso chabacano, próximo vecino de la prosa más ramplona y más lacia. Verso —en España y aquí— irremediabilmente propenso a cuan-

ta laxitud expresiva y a cuanto percance prosódico tienen cifra e ininterrumpido registro en textos de Campoamor o en páginas de nuestros bardos y payadores del 1900; verso, asimismo, como para efusiones de filiación popular sospechosa; fórmula mnemónica, sobre todo entre nosotros, para letras de tango o para títulos de sainetes grotescos. Los ejemplos huelgan.

Buen conocedor de las alternativas de ese metro, y a diferencia de otros poetas modernistas o seguidores de la tendencia literaria acaudillada por Rubén Darío, Valle-Inclán se empeñó en diferir por largo tiempo el uso del octosílabo. En *Aromas de leyenda*, donde ya emplea metros tan variados que van de alejandrino al heptasílabo, falta en cambio, de un modo absoluto, el verso de ocho sílabas.

Y sin embargo —y esto es lo que imprime mayor resalte a esta ausencia—, el mundo que el poeta presenta en su libro —zagales, gentes pueblerinas, faenas elementales y campestres— bien habría podido adaptarse, siquiera en parte, y como suele ser frecuente en tantos escritores, a ese metro octosílabo. Pero en *Aromas de leyenda* Valle-Inclán no presenta las cosas directamente y con resuelto objetivismo. En *Aromas de leyenda* Valle-Inclán evoca, en *Aromas de leyenda*, Valle-Inclán añora. Un ritmo demasiado llano o en exceso vivaz hubiera pugnado de extraña manera con ese tipo de evocación apacible estilizada a través de cuyos melancólicos celajes —veladuras del recuerdo— hasta el nítido paisaje gallego amortigua sus tonos y se hace estampa antañera. En la reiteración de unos mismos esmaltes —oro, plata, azur, sinople, y gules—, todo ese ceñido rincón eglógico —las luces, el agua, el cielo, los campos, el ganado—, todo asume una distante pero inequívoca prestancia heráldica. En “Geórgica”, por ejemplo, una de las composiciones en las que lo rústico condice con lo señoril y lo señoril con lo uncioso:

Húmeda de rocío despierta la campana  
en los azules cristalinos de la mañana.  
Y por las viejas sendas van a las sementeras  
los tardos labradores, camino de las eras...  
.....

Molinos picarescos, telares campesinos,  
cantan el viejo salmo del pan y de los linos,  
y el agua que en la presa platea sus cristales  
murmura una oración entre los maizales,  
y las ruedas temblonas, como abuelas cansadas,  
loan del tiempo antiguo virtudes olvidadas.

Dice la lanzadera el olor del ropero,  
donde se guarda el lino, el buen lino casero;  
y el molino complica con la vid de su entrada

campesinos enigmas de la Historia Sagrada;  
bajo la parra canta el esponsal divino  
de la sangre y la carne, la Borona y el Vino.

El aire se embalsama con aroma de heno,  
y los surcos abiertos esperan el centeno,  
y en el húmedo fondo de los verdes herbales  
pacen vacas bermejas, entre niños zagales,  
cuando en la santidad azul de la mañana,  
canta húmeda de aurora la campana aldeana.

*Estaba unha pomba branca  
sobre un rosal florecido,  
pra un ermitaño d'o monte  
o pan levaba no vico.*

Es visible, en *Aromas de leyenda*, la preferencia de Valle-Inclán por los metros amplios, por los versos que mejor se avienen con los ritmos sosegados y monótonos; por aquellos sobre cuya acompañada línea musical las ideas y las imágenes se columpian grácil y gravemente en primer término, por el alejandrino (7 + 7) y por el verso de arte mayor propiamente dicho (6 + 6). El modernismo, con su paradójica inclinación hacia alguna de las manifestaciones de la antigua poesía castellana, no hizo sino dispensar nuevo lustre a uno y otro tipo de verso, formas métricas y patrones rítmicos de mucha difusión y prestigio en la poesía española anterior a la reforma de procedencia italiana, tan favorecida en el siglo XVI por Boscán y Garcilaso. En las composiciones del poeta gallego contemporáneo, alusivas a una Galicia ya distante en el tiempo e íntimamente sumida en el propio recuerdo del mismo poeta, el verso alejandrino y el verso de arte mayor aportan uno y otro, sin necesidad de torpes remedos, una oportuna sugestión de arcaísmo y de plácida lontananza.

Así se explica, con esas sostenidas preferencias, la sistemática exclusión del octosílabo, tan patente en *Aromas de leyenda*. Del todo ausente en el primer libro de Valle-Inclán, ese verso asoma apenas, por excepción, en un solo poema de su último repertorio de *Claves líricas*, y ello alternando con versos de otras medidas. En cambio, ese mismo octosílabo se muestra repetidas veces, aislado o en combinación con otros tipos de versos, en *La pipa de Kif*. Y esto no contradice, sino que comprueba las observaciones anteriores. En *La pipa de Kif*, Valle-Inclán sólo usa el octosílabo en composiciones de fuerte sabor popular, de calculado vulgarismo o de entonación por así decir *goyesca*, según suele ser frecuente en no pocas de sus últimas producciones. La intención y el matiz peculiarísimo de esos poemas ya se delata en los títulos: "Fin de carnaval", "El circo de lona", "Medinica", "Garrote vil"...

Las evocaciones amplias, apacibles, estilizadas y melancólicas de *Aromas de leyenda* son sustituidas ahora, en *La pipa de Kif*, por notaciones elípticas, humorísticas o escuetamente objetivas, sólo poéticas en gracia a la airosa precisión de su mismo diseño. Los temas, por veces —como ocurre en “Medinica”—, pueden ser muy parecidos, pero otra es la actitud del poeta, otro su metro y otro su ritmo:

Un pueblo con soportales  
y balcones de madera,  
casas de adobe, corrales,  
cigüeñas y rastrojera.

Pardillos de hablar adusto  
con resonancias latinas,  
la cara el perfil de Augusto,  
las intenciones dañinas.

Corrales con tolvana,  
anchos patios de mesones,  
carros de gente arriera,  
guitarras de valentones.

La Plaza con caballetes  
y esqueletos de tendales  
habla de los tenderetes  
vistosos de los feriales.

Plaza de las tardes largas,  
con el muro solanero  
del palacio de los Vargas  
sin telas en el alero.

Rincón de seminaristas  
jugadores de pelota,  
bebedores, guitarristas  
y cantadores de jota.

Vuelo de capas talaes,  
sucios críos, lloriqueo,  
cantares, rotos cantares  
de la tarde. Campaneo.

Medinica: Soportales  
y balcones de madera,  
tapias de adobe, corrales,  
recuas y copla arriera.

En el mismo volumen de *Aromas de leyenda*, donde los versos de catorce y de doce sílabas campean poco menos que en la mitad de las composiciones que contienen sus páginas, no faltan, por cierto, combinados de distinta maneras, versos de medidas menos extensas. Las proporciones en que esos versos se muestran son muy variadas, pero aquí, si algo importa, es señalar que casi todos

esos versos —decasílabos, eneasílabos y heptasílabos— aparecen invariablemente constreñidos, como el alejandrino y el verso de arte mayor, al cumplimiento de una parecida misión evocadora. Por su medida y por su disposición estrófica, sumándose a las sugerencias del tema y de los títulos —“Milagro de la mañana”, “En el camino”, “No digas de dolor”, “Lirio franciscano”, “Prosa de dos ermitaños”, “Estela de prodigio”, “Los pobres de Dios”, etc.—, no pocos de esos versos traen una suave pero persistente reminiscencia de añejas composiciones gallegas o castellanas antiguas. Aquí —y lo que parece contraste no es sino entrañable resabio y además deliberada coincidencia—, Valle-Inclán, poeta del siglo xx, dice su fervor y su desazón de pobre criatura humana en viaje, *homo viator*, un poco a la manera con que allá, hacia el fondo de una borrosa perspectiva ya siete veces secular, en esa su misma Galicia, pero en los días de Alfonso X, bien sabía hacerlo, entre la ruidosa devoción de los peregrinos compostelanos, la profusa turba andariega, desamparada y mendicante:

Madre, Santa María,  
¿en dónde canta el ave  
de la esperanza mía?

Y vi que un peregrino,  
bello como Santiago,  
iba por el camino.

Me detuve en la senda,  
y respiré el ingenuo  
aire de la leyenda.

Y dije mi plegaria,  
y mi alma tembló toda  
oscura y milenaria.

Seguí adelante... Luego  
se hizo luz en la senda...  
y volví a quedar ciego.

¡Ciego de luz de aurora  
que en su rueca de plata  
hila Nuestra Señora!

¡Orballiño fresco,  
nas pallas d'o día!  
¡Orballiño, gracia  
d' a Virge María!

(“En el camino”)

Y esta evocación, siempre eficiente en su ponderable sencillez, por momentos es aún más intensa. A veces, como ocurre en “Los pobres de Dios”, la repetida agrupación estrófica en simples apartados de tres versos monorrimos, un poco al modo de zéjel

arábigo-español ya despojado de su estribillo temático, recuerda con bastante insistencia, aunque sin calcarlas servilmente, algunas de las composiciones líricas del mismo Rey Sabio. *Aromas de leyenda* recoge así un eco distante pero por cierto inconfundible de las *Cantigas* que el diligente instituidor de la prosa castellana compuso en lengua gallega, ya en loor de su celeste Patrona, ya como recuerdo de aquellos fervorosos y desamparados viandantes:

Por los caminos florecidos  
va la caravana de los desvalidos,  
ciegos, leprosos y tullidos.

No tienen albergue en la noche fría,  
no tienen yantar a la luz del día,  
por eso son hijos de Santa María.

El polvo quema sus llagas rojas,  
sus oraciones son congojas;  
van entre el polvo como las hojas.

Van por caminos de sementeras,  
caminos verdes entre eras,  
en donde cantan las vaqueras.

*Como chove miudiño,  
como miudiño chove,  
pol'a banda de Laiño,  
pol'a banda de Lestrove.*

Tal "Los pobres de Dios", en la obra citada. Asimismo una parecida disposición se observa en las consonancias del poemita *Son de muñeira*, según queda visto. Aquí —por vía de ejemplo— importa comparar la distribución de los versos de ambas composiciones con estos del siglo XIII, que entresacamos de la cantiga alfonsina que lleva por título "Como Santa María quis guardar de morte un ome d'un rei que entrara por hua garça en un río".

*Esto foi en o río que chamar  
soen Fenares, u el Rey caçar  
fora, et un seu falcón foi matar  
en él hua garça muit' en desdén.  
En a gran coita sempr'a correr ven  
a Virgen a quen fia en seu ben.*

Estas deliberadas coincidencias pueden también señalarse en otros detalles prosódicos, e igualmente en algunos temas y en el vocabulario. Por último, y para reforzar este aserto de las aficiones arcaizantes de Valle-Inclán y del modernismo, digamos que con anterioridad al autor de *Aromas de leyenda*, ya el propio Rubén Darío, jefe de aquella hueste literaria, había sacado ventaja

de esa triple agrupación monorrima. Así en los versos de *El faisán*, lindo y artificioso poema —muy “fin de siglo” o “belle époque”, si se prefiere— inserto en *Prosas profanas*:

...las bellas figuras de los gobelinos,  
los cristales llenos de aromados vinos,  
las rosas francesas en los vasos chinos.

(Las rosas francesas, porque fue allá en Francia  
donde, en el retiro de la dulce estancia,  
esas frescas rosas dieron su fragancia).

La cena esperaba. Quitadas las vendas,  
iban mil amores de flechas tremendas  
en aquella noche de Carnestolendas.

La careta negra se quitó la niña,  
y tras el preludio de una alegre riña  
apuró mi boca vino de su viña.

Vino de la viña de la boca loca,  
que hace arder el beso, que el mordisco invoca.  
¡Oh los blancos dientes de la loca boca!

En su boca ardiente yo bebí los vinos,  
y, pinzas rosadas, sus dedos divinos  
me dieron las fresas y los langostinos.

Yo la vestimenta de Pierrot tenía,  
y aunque me alegraba y aunque me reía,  
moraba en mi alma la melancolía.

.....

Volviendo al escritor gallego, ya se advierte que en “Los pobres de Dios”, como en “Son de muñeira”, algún arcaísmo de léxico, unos accesibles pero adecuados recursos rítmicos y, junto con ellos, unas sencillas combinaciones estróficas, han bastado, en fina argucia expresiva, para la nostálgica evocación del poeta. No sólo color y aroma: también música de leyenda —ingenua y sabia música de leyenda— hay en el primer volumen de *Claves líricas* de don Ramón María del Valle-Inclán. Música de clérigos, de gentes desgarradas y de juglares trujamanes.

En otros términos: *vino nuevo en odres viejos*... Si se olvida los colorines y se soslaya sus modalidades aparentes —y acaso sin más excepción manifiesta que la intencionada utilización del verso libre—, dentro de las letras españolas e hispanoamericanas, el llamado modernismo poético no fue sino eso.

Del modernismo y aun del propio Darío partió Valle-Inclán como poeta, pero no tardó en hablar con voz propia. Contemporáneas o apenas zagueras de la prosa morosa y exornada de las *Sonatas* (1902, la de *Otoño*; 1903, la de *Estío*; 1904, la de *Pri-*

*mavera*; 1905 la de *Invierno*), las poesías de *Aromas de leyenda* (1907) no son sino pausados y claros y melancólicos momentos evocativos. Casi todas recuperan ciertos ritmos, el léxico y hasta algunas aliteraciones gratas a Rubén:

Por la senda roja, entre maizales,  
guían sus ovejas los niños los zagales  
volteando las ondas con guerrero ardor,  
y al flanco caminan, como paladines  
del manso rebaño, los fuertes mastines,  
albos los colmillos, el ojo avizor.

Tañen las esquilas lentas, soñolientas;  
las ovejas madres acezan sedientas  
por la fuente clara de claro cristal.  
Y ante el sol que muere, con piafante brío  
se yergue en dos patas el macho cabrío,  
y un epitalamio reza el maizal.

En el oloroso atrio de la ermita  
donde penitente vivió un cenobita,  
la fontana late como un corazón.  
Y pone en el agua yerbas olorosas,  
una curandera, murmurando prosas,  
que rezo y conjuro juntamente son.

Como en la leyenda de aquel penitente,  
un pájaro canta al pie de la fuente,  
de la fuente clara de claro cristal.  
¡Cristal de la fuente, trino cristalino,  
armoniosamente se unen en un trino,  
que aroman las rosas del Santo Grial!

*Sobre sol e lua,  
voa un paxariño  
que lleva unha rosa  
a Jesús meniño.*

(“Flor de la tarde”)

Pero esta actitud no persiste. En *El pasajero* (1920), que acoge ilustrativos ejemplos, y sobre todo en *La pipa de Kif* (1919), los dos cuadernos poéticos coetáneos de los primeros esperpentos declaradamente tales, hasta las mismas maneras líricas de Valle-Inclán se “esperpentizan”. Sin perder carga poética, también ellas asumen la gesticulación verbal caricaturesca de sus relatos, farsas y melodramas chafarrinados y grotescos. He aquí, entre muchos otros, tremebundos, si no a lo Goya a lo Gutiérrez Solana, un texto resueltamente *clave*:

Crimen horrible pregoná el ciego,  
y el cuadro muestra de un pintor lego,  
que acaso hubiera placido al Griego.

El cuadro tiene fondo de yema,  
cuadrulado para el esquema  
de aquel horrible crimen del tema.

#### ESCENA PRIMERA

Abren la puerta brazos armados,  
fieros puñales son levantados,  
quinqué y mesilla medio volcados.

Sale una dama que se desvela,  
camisón blanco, verde chinela,  
y palmatoria con una vela.

Azul de Prusia son las figuras  
y de albayalde las cataduras  
de los ladrones. Goyas a oscuras.

#### ESCENA SEGUNDA

En la cocina tienen doblada  
dos hombres negros a la criada,  
moño colgante, boca crispada.

Boca con grito que pide tila,  
ojos en blanco, vueltapupila.  
Una criada del *Dies Illa*.

Entre los senos encorsetados,  
sendos puñales tiene clavados,  
de rojas gotas dramatizados.

Pompa de faldas almidonadas,  
vuelo de horquillas, medias listadas:  
las botas nuevas muy bien pintadas.

#### ESCENA TERCERA

Azules frisos, forzado armario,  
jaula torcida con el canario,  
vuelo amarillo y extraordinario.

Por una puerta pasa arrastrada  
de los cabellos la encamisada.  
El reló tiene la hora parada.

Manos abiertas en abanico,  
trágicas manos de uñas en pico:  
los cuatro pelos en acerico.

#### ESCENA ÚLTIMA

Un bandolero —¡qué catadura!—  
cuelga la faja de su cintura,  
Solana sabe de esta pintura.

Faja morada, negra navaja,  
como los oros de la baraja  
ruedan monedas desde su faja.

Coge en las manos un relicario,  
y con los pelos de visionario  
queda espantado frente al canario.

COMENTO

¡Madre! Qué grito del bandolero.  
¡Muerta! Qué brazos de desespero.  
¡Sangre! A sus plantas corre un reguero.

¡Su propia madre! Canta el coplero.  
Y el viejo al niño le signa austero:  
Corta la rosa del Romancero.

(“El crimen de Medinica”)

Lo dicho. Al margen de sus valores singulares, intrínsecos, las composiciones líricas de Valle-Inclán aprietan en cifra, y entera, la contrastada trayectoria expresiva del autor de *El ruedo ibérico*.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

## TRES NOTAS SOBRE VALLE-INCLÁN

### I. — EL RETORNO DEL PERSONAJE EN VALLE-INCLÁN

*Balzac*

Es bien sabido que, en esa vasta obra que se titula *La Comédie Humaine*, aspiró Balzac a hacer la historia de una sociedad. *La Comedia Humana* abraza una serie de novelas en relación o contacto, a través de las cuales desfila —catalogada, ordenada— una generación contemporánea. O, mejor, una serie de generaciones confluyentes, a las que el novelista infunde, no la vida de la historia, sino la vida de la ficción. Y ficción que es aquí novela, género que, en gran parte mediante la obra de Balzac, va adquiriendo significación artística extraordinaria.

Las ideas estéticas de Balzac están defendidas sobre todo, en el "Avant-Propos" de la *Comédie*. Resulta comprensible que así sea, ya que una obra de esas dimensiones y de esa estructura, concebida y realizada en la forma en que lo hizo el autor de *Eugenie Grandet*, requiere necesariamente tales andamiajes. Veamos algunos párrafos fundamentales:

Mais comme rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présents une société?...

...jusqu' à notre époque, les plus célèbres conteurs avaient dépensé leur talent à créer un ou deux personnages typiques, à peindre une face de la vie...

[W. Scott] Il n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eut été un roman et chaque roman une époque...

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillant d'une époque, car telle est, en définitive, la somme des types que présente chaque génération et que *La Comédie Humaine* comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences, exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries... (1).

Dentro de tales propósitos (que por otra parte alcanzaron nítidas concreciones) no puede olvidarse que en Balzac la reapa-

(1) Balzac: *Avant-Propos a La Comédie Humaine* (ver Oeuvres Complètes, I, ed. de París, s. s. (A. Houssiaux) págs. 4-5 y 18.

rición de los personajes en diferentes novelas responde a una intención coherente y explicable.

El retorno del personaje es la consecuencia natural (o nos parece) de ese ambicioso mundo novelesco, trazado con amplitud y, al mismo tiempo, con rigor.

¿Quién duda de que el número de figuras humanas que desfilan por las páginas de Balzac es abundantísimo? Sin embargo, la abundancia puede caer en lo vago. Una manera para que ese mundo no se esfume o se diversifique demasiado consiste, precisamente, en fabricar hilos que unan su vasta galería de cuadros. Una de ellas: la reaparición de personajes.

No se trata siempre de primeras figuras, ni se trata tampoco de un procedimiento ordenado con regla y compás. En todo caso, aceptamos que son diferentes facetas o dimensiones de un personaje, tan importantes en relación al personaje en sí como en relación a una totalidad de la vida social que pretende reflejar *La Comedia Humana* (2).

Este procedimiento balzaciano, retomado, como otros rasgos suyos, por los naturalistas, encontró en España fecunda adaptación con Galdós. Aclaro que en Galdós el aprovechamiento no se reduce a la serie cíclica de los *Episodios Nacionales* (Araceli, Monsalud), donde puede aparecer más justificada, sino que caracteriza también a personajes novelescos de un mundo algo más complejo (Villamil, Torquemada, Bringas, Miquis, etc.).

### *Valle-Inclán*

Detengámonos ahora en Valle-Inclán. En la obra del autor de las *Sonatas* notamos que hay un grupo de personajes (y algunos de los más importantes) que aparecen y reaparecen.

¿Podemos enlazar el ejemplo de Valle-Inclán con el típico procedimiento señalado en Balzac? ¿Hay un intento deliberado de retomar el esquema del autor de *La Comedia Humana*? ¿Hay en la obra de Valle-Inclán enlace e hilos que afirman tal sospecha?

Antes de responder, creo que conviene mostrar los materiales en que nos apoyamos. Vale decir que, en primer lugar y como requisito indispensable, es preciso saber cuáles son los personajes

(2) Cf.:

Por lo regular, la vida de un individuo verdadero está contada en una sola pieza, y pocas veces se han de reunir datos dispersos, pero tratándose de personajes balzacianos, es preciso recorrer a veces hasta quince y más obras, para seguir la trayectoria de un individuo. Pero aún después de haber muerto, cronológicamente, en una novela primeriza (supongamos *Gobseck*) volvemos a encontrarlo de nuevo en otras, jugando papeles de mayor o menor importancia; y hasta podría ocurrir que muriera dos veces (lo que no ocurre y que tampoco sería absurdo)... (Ezequiel Martínez Estrada, *Realidad y fantasía en Balzac*, Bahía Blanca, 1964, págs. 516-517).

que en la producción de Valle-Inclán aparecen en más de una obra. Dentro de un orden cronológico en relación a su bibliografía, son los siguientes:

- a) La Niña Chole, en *La niña Chole y Sonata de Estío*.
- b) Adega, en *Adega y Flor de santidad*.
- c) Juan Manuel Montenegro, en *Rosarito, Sonata de Otoño*, las tres *Comedias bárbaras* (*Cara de Plata, Águila de blasón y Romance de lobos*), y dos de las novelas de *La Guerra Carlista* (*Los cruzados de la causa y El resplandor de la hoguera*).
- d) "Cara de Plata", el hijo menor de Juan Manuel Montenegro, en *Los cruzados de la causa, El resplandor de la hoguera*, y, naturalmente, *Cara de Plata*.
- e) Bradomín, en las cuatro *Sonatas, El Marqués de Bradomín, Los cruzados de la causa*, en el esperpento *Luces de Bohemia*, y en *El Ruedo ibérico* (*La Corte de los Milagros y Viva mi dueño*).

*La niña Chole* es uno de los seis relatos de *Femeninas* (Madrid, 1895), narración que posteriormente Valle-Inclán reprodujo en diferentes colecciones. A nosotros nos interesa aquí la trayectoria del personaje. Así, *La niña Chole* es el esbozo que cuajará en la *Sonata de Estío*. Pudo haber creado el autor otro personaje. Sin embargo, no fue ese su destino. Sin duda, Valle-Inclán, al trazar el bosquejo de su *Sonata* vio la posibilidad de completar, de perfeccionar a su criatura, que en *La niña Chole* aparecía como un embrión, como un punto de arranque apenas realizado en una sucesión de breves escenas, y sobre el fondo tibio de la tierra y el mar de México. Es cierto que el episodio de la muerte del negro resalta por lo logrado, pero a "La niña Chole" la vemos más como figura que como personaje.

Estos precedentes toman cuerpo compacto alrededor de Bradomín en la *Sonata de Estío*, particularmente la mestiza que pasa de figura estática a figura activa. Es decir, a verdadero personaje. El hecho de que se abisma en oscuridades que antes ni siquiera adivinábamos, forma parte, por supuesto, del ahondamiento de su carácter. Y a todo esto debemos agregar la madurez del escritor, visible en el trecho que va de los incipientes relatos de *Femeninas* hasta la madurez de las *Sonatas*.

Otra serie —de las menos llamativas— es la que se marca a través de *Adega y Flor de santidad*. Efectivamente, *Adega* (publicada, primero, en la *Revista Nueva*, de Ruiz Contreras, en 1899) y *Flor de santidad* (Madrid, 1904), apenas si se diferen-

cian en el título, salvo que la *Adega* a mi alcance no sea realmente *Adega* (3).

Mucho más interés ofrece, en nuestra especial perspectiva, la continuidad de un personaje famoso en la galería de Valle-Inclán. Me refiero al hidalgo gallego Don Juan Manuel Montenegro.

Don Juan Manuel aparece primero en *Rosarito* (otro de los relatos de *Femeninas*, Madrid, 1895), reaparece en la *Sonata de Otoño* (1902), como tío de Bradomín, y culmina —como personaje y desarrollo— en *Aguila de blasón* (1907). *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1922). Vale decir, las tres *Comedias bárbaras* (4). Digo: culmina, ya que Don Juan Manuel (lo mismo que su hijo “Cara de Plata” y el Marqués de Bradomín) pasan por las páginas de *Los cruzados de la causa* (1908). Además, Don Juan Manuel es mencionado en *El resplandor de la hoguera* (1909). Recapitulemos: *Los cruzados de la causa* y *El resplandor de la hoguera*, las dos primeras novelas de la trilogía *La Guerra Carlista*. En cambio, ni Juan Manuel Montenegro, ni Cara de Plata, ni Bradomín aparecen en *Gerifaltes de antaño*, la última novela de la trilogía.

Por su parte, al hijo menor de Don Juan Manuel Montenegro, Don Miguel Montenegro, “el hermoso segundón”, al que “por su buena gracia, los suyos y los ajenos le dicen Cara de Plata” (5) lo vemos por primera vez —como he dicho— en *Los cruzados de la causa* y permanece en *El resplandor de la hoguera*, si bien como personaje culmina, es notorio, en *Cara de Plata* (publicada, algo tardíamente, en 1922, pero que debemos retrotraer, por su asunto y ámbito, al momento central de las *Comedias Bárbaras*; es decir, a 1907-1908).

Bradomín refulge en las cuatro *Sonatas* (1902-1905). Esto no hace falta explicarlo, puesto que esta obra cíclica lleva como título general el de *Memorias del Marqués de Bradomín*. En una comedia poco posterior, titulada precisamente *El Marqués de Bradomín* (“Soliloquios románticos”, de 1906) encontramos el explicable nexo del protagonista. Quizá sea mejor decir que *El Marqués*

(3) He aquí un problema bibliográfico —pequeño problema bibliográfico— que no puedo resolver con el material a mi disposición. Según César Barja, parece haber mayores diferencias, pues éste dice: “... bien que la historia de *Adega*, base de la obra...” (ver *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, 1935, pág. 381). Por su parte, Melchor Fernández Almagro afirma: “*Adega*, en *Revista Nueva*, es el embrión de *Flor de santidad...*” (*Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1943, pág. 59; ver, también, pág. 101). A su vez, yo leo *Adega* en la recopilación titulada *Flores de almendro* (a cargo de Juan B. Bergua, Madrid, 1936) y no sé si concederle confianza absoluta...

(4) Es el orden de aparición. El de desarrollo sería el siguiente: *Cara de Plata*, *Aguila de blasón* y *romance de lobos* (A su vez, *Romance de lobos* fue publicado, antes, en el folletín de *El Mundo* de Madrid, desde el 21 de octubre hasta el 26 de diciembre de 1907).

(5) Ver: Valle-Inclán: *Cara de Plata* (en *Obras completas*, II. ed. de Madrid, 1944, pág. 734).

de *Bradomín* es la adaptación escénica de la *Sonata de Otoño*, con diferencias y agregados (no sólo de otras *Sonatas*, como la de Primavera, sino también de otras obras de Valle-Inclán).

Con posterioridad, el Marqués asoma en *Los cruzados de la causa* para encender la Guerra Carlista en Galicia. Sin embargo, aunque tenga un carácter más episódico, me interesa señalar su presencia en el esperpento titulado *Luces de Bohemia* (de 1920).

No sin cierto carácter anunciador, aparece en la puerta de un cementerio, junto a... Rubén Darío, personaje. Ya aquí Valle-Inclán ve a Bradomín en otra perspectiva, como si, finalmente, quisiera burlarse de quien sentía tan suyo. Era, en mucho, él. Esperpento, sí, puesto que, a pesar de su brevísima presencia, también Bradomín es sometido a la técnica de los espejos deformantes. Por eso dice Bradomín (dirigiéndose a Rubén Darío):

...Quiero que Ud. me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado, desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura! (6).

Por último, Bradomín es uno de los muchos personajes de *El Ruedo ibérico*.

Midiendo ahora las "presencias", creo que no es casual la preponderancia que, cualitativa y cuantitativamente, tienen Bradomín y Don Juan Manuel Montenegro en la obra de Valle-Inclán.

Si bien el primero fue definido tempranamente como "un Don Juan" por su autor ("Un Don Juan admirable", etc.), no olvidemos que Montenegro también tiene resonancias donjuanescas. Son los dos —como decía Alfonso Reyes— "Donjuanes gallegos" (7); en los dos puso Valle-Inclán "decantaciones del alma gallega", y, sobre todo, resonancias propias, reales e ideales, con toda la libertad que merecen las criaturas del arte.

Recordamos, dentro del inagotable anecdotario de nuestro autor, aquella explicación de Valle-Inclán, cuando, al perfilar el origen de Bradomín, decía que se había inspirado en la vida de Campoamor. Sin pretender igualar a Valle con otros coetáneos en la escasa estimación hacia el padre de las *Doloras*, creo que tal explicación debe tomarse como una broma más. Una, repito, entre las incontables —auténticas o falsas— que se le atribuyen.

Por eso, fuera de estadísticas discutibles, me parece que la

(6) Ver Valle-Inclán: *Luces de Bohemia* (en *Obras completas*, II, págs. 1624-1625).

(7) Cf., Alfonso Reyes: *Algo más sobre Valle-Inclán*, en *Tertulia de Madrid*, ed. de Buenos Aires, 1949, págs. 74-77.

reiteración en aquellos dos personajes (incluidos en ellos, por supuesto, caracteres y simpatías) quizá nos revele que el autor puso en Bradomín y Don Juan Manuel Montenegro más de "sí mismo" que en otros personajes. No sé si este comentario resulta un tanto forzado. Tiene, por lo menos, fundamentos válidos.

### Conclusión

Recordemos, una vez más, las intenciones que mueven a Balzac en la reaparición del personaje. Si por un lado la visión extendida de la sociedad contemporánea alcanza una diversidad extraordinaria en su registro del tiempo, por otro, los personajes que aparecen y reaparecen en diferentes obras contribuyen no sólo a dar unidad y poner límites, sino también, y esencialmente, a fijar planos y perspectivas.

¿Es ésta la intención que refleja Valle-Inclán? Antes de responder, es bueno señalar que el retorno de los personajes en Valle-Inclán, si no es un hecho decisivo en su obra literaria, es, por lo menos, un factor importante que no puede omitirse al hablar de los rasgos caracterizadores de esa obra. Como no puede omitirse, valga los ejemplos, al hablar de Balzac y Galdós.

Sin embargo, la proximidad es más de importancia que de sistema o estética. Un conocimiento de la obra de Valle-Inclán nos muestra que la reiteración responde menos a un plan metódico y de "escuela", que a intuición o simpatía. Menos a detalladas estructuras novelescas, que a identificaciones sentimentales. Si, la llamativa presencia de Bradomín y Juan Manuel Montenegro, el volver sobre estos personajes (hasta momentos avanzados de su producción) es cuestión de temperamento e identificación, y no de retórica aprendida en manifiestos o novelas décimonónicas. Ni siquiera cuando Bradomín y Don Juan Manuel aparecen episódicamente nos convencen de que el escritor gallego persigue otra cosa que la reiteración de un ámbito que les pertenece y que se reduce —prácticamente— a ellos dos. La fugaz aparición esperpéntica de Bradomín en *Luces de Bohemia* no altera este perfil. Por el contrario, lo afirma aún más. Es como si Valle-Inclán quisiera hacernos un guiño burlón final acerca de aquel con quien se había identificado tanto, con quien se lo había identificado tanto. Con otras palabras, una burla sobre sí mismo (8).

(8) En cambio, resultaría forzada una explicación que partiera de un posible arrepentimiento de Valle-Inclán, después de 1920, por su obra literaria anterior al esperpento o anterior a *Tirano Banderas*. Es cierto que hay diferentes noticias, o, mejor dicho, diversas anécdotas que pretenden probar esto. Aplicando tal sospecha, la burla circunstancial a Bradomín (no exagerada) podría servir de refuerzo. Sin embargo, ediciones y reediciones, aparte de otros comentarios, no prueban, ni mucho menos, ese arrepentimiento.

Es cierto que en una conversación con Paulino Masip, Valle-Inclán llegó a expresar opiniones que se acercan a las de Balzac ("Todos los personajes son iguales. Cuando les llega la hora se destacan del fondo y adquieren la máxima importancia... Yo escribo la novela de un pueblo, en una época, y no la de unos cuantos hombres...") (9). Pero aquí sus palabras se refieren concretamente a una obra como *El Ruedo ibérico*, obra de postrimerías, en lo que alcanzó a realizar. Con respecto a ella, sus palabras son aceptables, si bien —lo vemos— resultan inexactas al pretender extenderlas a la producción total de Valle-Inclán.

El retorno del personaje en Valle-Inclán (y extendemos aquí el rasgo a todas las líneas señaladas) responde a razones de elaboración artística, o bien a factores psicológicos que emanan del carácter absorbente (como protagonista), o a identificación personal, en mayor o menor grado, con el mismo. Y, por otra parte, todas estas posibles explicaciones calzan perfectamente con otros aspectos importantes del hombre y del escritor Valle-Inclán.

No nos convence, en cambio, que se deba a un aprovechamiento consciente de las ideas que había personalizado Balzac, y que si encontró seguidores en España, no lo fue ciertamente dentro de la obra del muy atrevido Don Ramón María del Valle-Inclán (10).

## II. — UN PRECEDENTE DE LAS "SONATAS" (ZOLA Y VALLE-INCLÁN)

### *Cuentos y "nouvelles" de Zola*

El estudio de los diversos géneros narrativos que ensayó Emilio Zola puede servir como ejemplo en la defensa de los géneros literarios. Sin pretender una valoración rigurosa, pero cotejando en forma adecuada cuento, novela corta y novela larga en Zola, vemos que el escritor encuentra su campo apropiado en la novela. Subsidiariamente, en la novela corta. En cambio, desde temprano nos muestra que sus mejores posibilidades no estaban en el cuento, si bien se ensaya en él y aún persiste, como tratando de vencer y convencerse.

Una prueba de que la autocrítica debió indicarle el camino a seguir la tenemos en el hecho de que los cuentos de Zola se disponen sobre todo en un momento temprano de su producción literaria.

(9) Citadas por Francisco Madrid: *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, 1943, pág. 106.

(10) Una última acotación. Me parece un tema digno de ahondarse, el del retorno del personaje en la literatura contemporánea (o de nuestro siglo). Recordemos, entre otros, ejemplos en Ricardo Güiraldes y en William Faulkner.

Como digo, es indudable que Zola se identificaba con la novela. Por el contrario, se encuentra incómodo en el cuento. Da la impresión de que le faltara aire. Claro está: es que el cuento no le permite la amplitud necesaria para sus minucias descriptivas, sus personajes, su estructura, su mundo en fin. Ese mundo que —dentro de sus fuerzas— logra en la novela.

Los cuentos de Zola (pensemos, particularmente, en los *Contes à Ninon*, París, 1864, y los *Nouveaux Contes à Ninon*, París, 1874) nos dan a veces la impresión de un Maupassant lerdo y sin gracia. Con algún acierto de observación o de descripción, pero sin ir más allá de esto. Hasta la ironía que gasta (*Les épaules de la Marquise*, *Un bain*) dista de corresponder a lo que pretende...

Es cierto que en los cuentos encontramos detalles reveladores del Zola más típico (sentido social, determinismo, notas pesimistas, miserias). Además, como menos notorio, un no extremado tema fantástico (*Le paradis des chats*). Pero es comprensible que, en este cuento, los animales que hablan no hacen sino trasladar a su mundo miserias y penurias del mundo humano. Como vemos, una fantasía "intencionada" y con valor de símbolo.

En consonancia con lo dicho, resulta natural que Zola logre ya en las novelas cortas mayores aciertos que en los cuentos. Así ocurre con las seis "nouvelles" que constituyen la obra titulada *Le Capitaine Burle* (París, 1882). Y antes de llegar a este libro, los *Nouveaux Contes à Ninon* nos permiten establecer comparaciones sin salir de él.

En efecto, y tal como lo indica su título, los *Nouveaux Contes à Ninon* está formada, en su mayor parte, por cuentos. Pero ofrece también una "nouvelle" como *Les quatre journées de Jean Gourdon*. Dentro del conjunto, es fácil notar una mayor calidad de la "nouvelle", frente a la pobreza que, en general, caracteriza a los cuentos de la colección.

Precisamente, quiero detenerme en *Les quatre journées de Jean Gourdon* con el fin de ensayar un cotejo, más bien externo, con las *Sonatas* de Valle-Inclán. Desde un comienzo, quiero señalar que no pretendo defender a la "nouvelle" de Zola como una fuente indudable (en la estructura total) de las *Sonatas*. Sino, más bien, observar alguna coincidencia en el simbolismo. O, si preferimos, como una obra paralela, siempre que no forcemos demasiado la semejanza.

Por lo pronto, digamos que el asunto —y carácter— de *Les quatre journées de Jean Gourdon* no es común en la obra de Zo-

la (1). Dentro del desarrollo no muy extendido de una "nouvelle", *Jean Gourdon* nos ofrece una vida a través del claro, transparente simbolismo de las estaciones del año. La vida de un hombre repartida en las cuatro etapas previsibles: 1) Primavera; 2) Verano; 3) Otoño; y 4) Invierno, en este orden.

Las etapas, a su vez, ofrecen el siguiente contenido: en la Primavera, asistimos a la infancia e idilio del protagonista; en el Verano, la juventud, interrumpida por la guerra, y la presencia del amor; en el Otoño, la edad viril y la plenitud de la vida, con el nacimiento del hijo; y, por último, el Invierno, marcado por la ancianidad, y la tragedia que determina la muerte de la mujer y del hijo. Este es el párrafo final de *Jean Gourdon*:

A cette heure, après des années de regrets, une dernière consolation me reste. Je suis l'hiver glacé, mais je sens en moi tressaillir le printemps prochain. Mon oncle Lazare le disait: nous ne mourons jamais. J'ai eu les quatre saisons, et voilà que ma chère Marie recommence les éternelles joies et les éternelles douleurs (2).

### Las "Sonatas"

Aunque se trate de algo muy conocido, conviene repetir aquí que las *Sonatas* de Valle-Inclán están construidas como una vasta obra cíclica de cuatro novelas. *Memorias del Marqués de Bradomín*, fue el título general que le puso el autor; "variaciones sobre el tema de Don Juan", "Don Juan Modernista", etc., son algunos de los rótulos que le puso la crítica, dentro de un tributo que está lejos de haberse agotado.

Las *Sonatas* están dispuestas también sobre el ciclo de las estaciones, que aquí dan nombre particular a cada una de las partes o novelas. Claro que no se trata ya de corresponder estaciones y edades del hombre, sino de adecuar simbólicamente (por algo son "memorias" donjuanescas) estaciones, lugares y mujeres. Tenemos así la siguiente serie de correspondencias:

Otoño	Galicia	Concha
Estío	México	Niña Chole.
Primavera	Italia	María Rosario.
Invierno	País Vasco	María Antonieta.

Este es el esquema —diremos, externo— que marca el desarrollo de las *Sonatas*. Lo esencial de las *Memorias* de Bradomín no puede explicarse por estos nombres, más bien puntos de refe-

(1) Utilizo esta edición: E. Zola: *Nouveaux Contes à Ninon*, París, 1889, págs. 225-306.

(2) Zola: *Nouveaux Contes à Ninon*, ed. cit., pág. 305.

rencia de un itinerario con diferentes relaciones sentimentales. Quizá nos sirva algo más la caracterización de Alfonso Reyes, cuando consideraba a Bradomín un "Don Juan del paisaje, un amante que reacciona diversamente con el cambio de escenario natural y con el cambio de las estaciones del año..." (3).

De inmediato comprendemos que las *Sonatas* desbordan sobre declarados nombres y símbolos. Sin embargo, entrar ahora en esos vericuetos es alejarnos demasiado de lo que el autor apunta o muestra directamente. Y, sobre todo, es alejarnos demasiado de la "nouvelle" de Zola.

Repito que no pretendo mostrar una derivación, sino un aire común; no coincidencia nítida, sino semejanzas amplias. Valle-Inclán pudo conocer o no la novela corta de Zola. En caso de conocerla, su elaboración se aleja del desarrollo simple que particulariza a la obra del novelista francés. Y es curioso, la "nouvelle" nos retrotrae —mucho más que la obra de Valle-Inclán— a aquellos paralelismos barrocos cuyo ejemplo español por excelencia lo vemos en *El Criticón*, de Gracián, ejemplo que encontraría también digna compañía —según algunos— en el posible plan total, no alcanzado, de las *Soledades* gongorinas (4).

### *Rubén Darío y el "Año lírico"*

En la parte en verso de *Azul...* (y ya en la Primera edición, Valparaíso, 1888), figuraban con el título de *El año lírico* seis poemas (los únicos poemas de esa primera edición). De ellos, los cuatro primeros ostentaban un carácter cíclico, tal como lo revelan los nombres de *Primaveral*, *Estival*, *Autumnal* e *Invernal* (5).

Conociendo, como conocemos, la admiración que Valle-Inclán sintió hacia Darío y la indudable influencia que el poeta americano ejerció en el español, pensamos, en un primer momento y a través de semejanzas de los títulos, en que aquí puede encontrarse también un posible estímulo.

(3) Cf., Alfonso Reyes: *Tertulia de Madrid*, ed. de Buenos Aires, 1949, pág. 91.

(4) Ver, también, Traiano Boccalini: *Discursos políticos y Avisos del Parnaso* (Traducción de Fernando Pérez de Sousa, II, Huesca, 1640), Gracián, *El Discreto*, XXV; Agustín de Salazar y Torres (la vida humana, en las "cuatro estaciones del día": aurora, mediodía, tarde y noche. Ver *Cythara de Apolo*. Primera parte, Madrid, 1794, págs. 67-104), Juan Pérez (versificador del siglo XVII) ...

Muy posiblemente, la raíz del paralelismo está en Ovidio (*Metamorfosis*, XV, 199-213), de tanta difusión en la época. Ovidio, más que Pitágoras, aunque éste fuera la referencia más antigua (ver Diógenes Laercio, VIII, I, 10).

La mayor parte de los datos precedentes corresponden a M. Romera-Navarro, nota a Gracián, *El criticón*, I, ed. de Londres, 1938, pág. 99.

(5) Publicados por Darío en periódicos de Chile, y antes de verse en libro, *Autumnal* y *Estival* tenían otros títulos. *Estival* se llamaba *Idilio y drama*; *Autumnal*, *Para el Album de la Srta. E. R.* (ver Alfonso Méndez Plancarte, notas a Rubén Darío, *Poesías completas*, ed. de Madrid, 1954, págs. 1316-1317).

Sin embargo, tal sospecha debe descartarse de inmediato, ya que las semejanzas no van mucho más allá del rasgo más externo.

Las cuatro poesías de *El año lírico*, que forman el ciclo rubeniano, reflejan, es claro, paralelismos y símbolos, pero —más declaradamente— la división de las estaciones del año encarnadas en evocaciones y sentimientos del poeta. Y, en el caso de *Estival*, en el idilio trunco de los tigres, una variante digna de recuerdo, aunque altere la fisonomía general de las otras tres composiciones. (Recordemos el más exacto título primitivo: *Idilio y drama*).

Por otro lado, las poesías de Darío entroncan —separadamente— con una antiquísima tradición poética. Sobre todo, en el tema *Primavera*. Los modernistas —es bien sabido— acentuaron y dieron perfil caracterizador a las *Otoñales*: el propio Darío le rindió tributo poco antes de *Azul...*, y no terminó allí su ofrenda. Nada digamos de Juan Ramón Jiménez (en una primera o primeras etapas de su lírica). En fin, muchos otros...

Personalizaciones a un lado, y como es fácil comprender, hemos recurrido a los poemas de Darío por su carácter cíclico. Vale decir, en un elemento algo más preciso que puede ser traído hasta aquí (6).

Pero, como digo, muy poco o nada hay (fuera de rasgos elementales) que acerquen a las *Sonatas* las poesías de *El año lírico*. Porque —claro— no se trata de relacionar sin más ni más, o de acudir a la estimación que Valle-Inclán sintió por Darío, sino de ver una posible fecundidad o estímulo en los versos de Rubén Darío, y esto es lo que no encontramos.

Una última acotación. César Barja señaló hace años reminiscencias rubenianas (de la *Marcha triunfal*, exactamente) en un pasaje de la *Sonata de Invierno* (7). Tal puntualización nada agrega a nuestra búsqueda de paralelos amplios y abarcadores, y no de reminiscencias circunstanciales. (Hablo, además, de ecos directos, y no de recursos modernistas, éstos, sí, importantes en las *Sonatas*).

Comparativamente, pues, el relato de Zola tiene —como precedente de Valle-Inclán— más precisa estructura cíclica y, sobre todo, un simbolismo que no tienen las poesías de Darío. Aunque,

(6) Sin afán de agotar el repertorio (¡vano intento!), recordemos que Lugones, en *El libro fiel* (de 1912), vale decir, después de las *Sonatas* (aunque el dato tenga relativa importancia) escribió, con el título general de *Para tu abanico*, cuatro brevísimos poemas con los nombres de las estaciones. Amor que recorre el itinerario marcado por invierno, primavera, verano y otoño, con chispas sutiles y adivinables alternancias... (Ver L. Lugones: *Obras poéticas completas*, ed. de Madrid, 1948, págs. 517-518).

(7) Ver César Barja: *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, 1935, pág. 381. Cf., también, Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1943, pág. 83.

conviene adelantar, tal comprobación no anticipa consecuencias llamativas.

### *Zola y Valle-Inclán*

Circunscribiéndonos a las obras en prosa (como más cercanas) no hay, repito, proximidad evidente (llamémosla influencia) entre Zola y Valle-Inclán. No hace falta un estudio minucioso para darse cuenta de ello.

Esta nota sólo ha pretendido mostrar una cercanía precisamente allí donde el escritor francés siguió procedimientos, símbolos y paralelismos no muy frecuentes en él. Las *Sonatas* y la "nouvelle" zoliana tienen un vago aire de familia, que no extremamos, aunque tampoco borramos. Eso sí, puede subrayarse que cada escritor puso en el desarrollo de su obra lo "suyo". Zola, una elemental y poco complicada clave, si bien no fue, éste, recurso literario en el que persistió mayormente. Tal signo da, por lo menos, singularidad al intento de *Les quatre journées de Jean Gourdon* dentro de su obra.

Por su parte, Valle-Inclán aspira en las *Sonatas* a una ambiciosa estructura y a dimensiones amplias, a mayores complejidades y encadenamientos, puesto que los juegos de correspondencias no se agotan en dos o tres caras. Por el contrario, las claves generales se entrecruzan y recargan con significaciones y claves parciales. Algunas realmente sutiles, o no tan declaradas (8).

Sin afanes de crítica deportiva (y como es fácil mostrar), dentro de las líneas más gruesas era corriente el paralelismo entre las estaciones del año y las edades de la vida. En cambio, representa ya un sesgo novedoso esta conjunción del tema donjuanesco y las estaciones, correspondencia que no sólo no agota sino que es apenas un punto de arranque en una obra donde se multiplican y entrecruzan símbolos y encadenamientos.

Todo ello configura —en compacta unidad— el carácter de esta serie singular en las letras españolas.

Para terminar, hago hincapié, una vez más, en que no me ha movido tanto en los párrafos precedentes el buscar una nueva influencia, no señalada, en Valle-Inclán (recordemos las más per-

(8) Ver, entre otros, estudios de Amado Alonso: *Estructura de las "Sonatas" de Valle-Inclán* (recogido en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, págs. 257-300) y de Alonso Zamora Vicente: *Las "Sonatas" de Ramón del Valle-Inclán* (Buenos Aires, 1951).

La nutrida bibliografía determinada por las *Sonatas* (no hablemos de la que corresponde a Valle-Inclán en general) ha penetrado con bastante hondura en aquella serie de novelas, sobre todo en su situación "modernista". Lo curioso es que, si por un lado los estudios e interpretaciones parecen tocar fondo, por otro no hacen sino descubrir vetas nuevas y nuevos enfoques. Pero, en fin, ésta es la virtualidad de la gran obra.

ceptibles, sin salir de las *Sonatas*: Casanova, Barbey D'Aurevilly, D'Annunzio, Chateaubriand, Darío, Eça de Queiroz). No, más bien he pretendido mostrar semejanzas externas, entronques lejanos y, sobre todo, vagos simbolismos coincidentes en relación a dos autores, no muy afines, como Zola y Valle-Inclán.

### III. — VALLE-INCLÁN Y NUESTRO PAÍS

#### *Valle-Inclán y la Argentina*

El tema que precede no anuncia, por anticipado, una veta de abundante metal. Quizá, por eso mismo, prefiero su enunciado así, y no en de *La Argentina de Valle-Inclán*, en apariencia más presuntuoso.

La única justificación para que nos detengamos en el tópico reside, me parece, en nuestra condición de argentinos, en el natural deseo de ver cómo se manifiesta nuestro país en las páginas de un gran escritor. Y, en su caso, de un escritor que, por lo pronto, estuvo alguna vez en la Argentina.

Antes de seguir adelante, me interesa señalar que he logrado reunir una serie de pintorescos párrafos (es el nombre adecuado) en los cuales la Argentina se trasunta en obras de escritores que escapan al ámbito hispánico. Vale decir, un sector algo alejado, en todo sentido. Y, por otra parte, alusiones y menciones en el explicable sector de los escritores españoles e hispanoamericanos. Si no media otro interés, hay por lo menos curiosidad por saber —valga el ejemplo— cómo nos ven escritores como Unamuno, Azorín, Baroja, Antonio Machado, por un lado. Por otro, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, García Lorca. Por otro, en fin, Francisco Grandmontagne, Gómez de la Serna, Rafael Alberti... Y no pretendo agotar las posibles situaciones (ni los nombres) entre los que no estuvieron en el país, los que estuvieron poco y los que vivieron aquí años de su vida... En forma intencionada me he reducido a escritores de nuestro siglo, con el objeto de no alejarnos demasiado en el tiempo, y de considerarlos en relación de proximidad. Creo que este enfoque general ofrece, por descontado, mayores riquezas (aunque no sean muchas) que la que presenta el estudio aislado de Valle-Inclán. Claro que es éste el tema que debemos encarar, y únicamente cabe aquí el particular entronque.

Valle-Inclán visitó la Argentina en 1910. Su viaje nos es conocido puesto que el escritor gallego fue uno de los muchos que estuvieron en el Plata el año del Centenario.

El ya reputado autor de las *Sonatas* vino como director artístico de la Compañía Teatral de Francisco García Ortega, compañía de la cual formaba parte su mujer —Josefina Blanco—, y que estrenó aquí su obra *Cuento de abril*. Valle-Inclán estuvo por estas regiones hasta fines de 1910 y tuvo ocasión de visitar lugares de la Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia y Paraguay.

En la Argentina, fue invitado Valle-Inclán a dar algunas conferencias. Aparte de Buenos Aires, conoció otras ciudades (y, entre ellas, Mendoza, Rosario y Tucumán). En Buenos Aires encontró buena acogida, aunque sus conferencias no llevaran el ruido (y propaganda) que llevaron las sonadas disertaciones de Blasco Ibáñez.

A fines de junio y la primera quincena de julio, dio, auspiciadas por el Conservatorio Labardén, las siguientes conferencias: *El arte de escribir*, *Los excitantes*, *Modernismo* y *La España antigua*. Entre los agasajos que se le tributaron, los más importantes fueron los ofrecidos por la revista *Nosotros* y por el Círculo Tradicionalista de Buenos Aires (1).

Valle-Inclán retornó a España y ya no volvió más a la Argentina. De tal manera, su visión concreta del país (lo que pudo ver y palpar del país) se encierra en las pocas semanas que pasó aquí en 1910.

Sobre esta base, podemos plantear ahora la posible repercusión que el viaje tuvo en su obra.

Por lo pronto, conviene saber que en 1910 Valle-Inclán era dueño de una bibliografía importante. Había publicado sus *Sonatas*, dos de sus *Comedias bárbaras* y la trilogía de *La Guerra Carlista*, aparte de otros títulos menos valiosos.

Una elemental comprobación. Antes de 1910, la Argentina no aparece en la obra literaria de Valle-Inclán. En cambio, sí, aparecía México, reflejo en parte de su temprano viaje y con dos títulos como *La niña Chole* y la *Sonata de Estío*, anuncio firme de una presencia que, con rasgos de simpatía, permanecerá hasta bien avanzada su obra.

Los pocos testimonios sobre la Argentina que aparecen en él son posteriores a 1910. Y, para decirlo de manera concreta, se reducen a tres reflejos, parciales, fragmentarios o sutiles, tal como tendremos ocasión de ver. Aclaro: tres testimonios literarios, en relación a una posible jerarquía artística, bien o mal entendida. Ya

(1) Una crónica de este viaje se encuentra en el libro de Francisco Madrid: *La vida altiva de Valle-Inclán* (Buenos Aires, 1943, págs. 167-208). Ver, también, Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán* (ed. de Buenos Aires, 1944, págs. 109-110), y Azorín: *Madrid* (obra de 1941, en *Obras completas*, VI, Madrid, 1943, págs. 209-211).

que, por otro lado, tenemos a nuestro alcance juicios periodísticos, en los cuales se nota que la Argentina le causó más bien una impresión desfavorable. En unas declaraciones publicadas en México, Valle-Inclán se refirió en forma despectiva a la Argentina, hecho que determinó la reacción del Embajador, Dr. Manuel F. Malbrán. Más adelante —y sin borrar del todo sus juicios— Valle-Inclán señaló que el periodista había interpretado mal sus palabras. De todos modos, Valle-Inclán no guardó recuerdos gratos de nuestro país. Y, a través de esta cara de su personalidad, forjada en biografías y anécdotas, lo que más ha sobrevivido (poder, sin duda, de la frase ingeniosa o mordaz) es aquello que tiene que ver con lo negativo (2).

Esto no quita, sin embargo, para que, en su visión concreta de la Argentina, podamos distinguir la Pampa de Buenos Aires. La Pampa lo impresionó más, y se suaviza en sus comentarios. En fin, podemos sospechar que en el viaje a la Argentina, sin exagerar abundancia, se le prendieron algunos vocablos que más tarde recordaría con fijeza.

Como digo, la Argentina quedó, en la estimación de Valle-Inclán, a distancia considerable de México, el país americano que mejor conoció y más estimó, tal como puede valorarse a lo largo de su vida y su obra (3).

Centrémonos ahora en la Argentina. A un lado comentarios periodísticos, noticias ajenas y anécdotas más o menos fidedignas, nos quedan tres testimonios literarios, diversos pero inocultables. Sin establecer diferencias extraordinarias, corresponden a sectores que podemos diferenciar dentro de la fecunda obra de Valle-Inclán: la prosa discursiva de *La lámpara maravillosa*, el verso de *La pipa de Kif* y, por último, lo rescatable en las complejidades de *Tirano Banderas*.

En el primer caso, dos fragmentos de *La lámpara maravillosa* referidos a la pampa, o, mejor, a la pampa y la lengua:

Los idiomas son hijos del arado. De los surcos de la siembra vuelan las palabras con gracia de amanecida, como vuelan las alondras. La pampa argentina y la guazteca mexicana crearán una lengua suya porque desenvuelven sus labranzas en trigales y maizales de cientos de leguas, como nunca vieron los viejos labradores del agro romano. Los idiomas son hijos del arado y de la honda del pastor... (4).

(2) Cf., Francisco Madrid: *La vida activa de Valle-Inclán*, págs. 206-208.

(3) Cf., Alfonso Reyes: *Valle-Inclán a México* (en *Tertulia de Madrid*, ed. de Buenos Aires, 1949, págs. 61-67), *Valle-Inclán y América* (Id., págs. 70-74); Pedro Henríquez Ureña: *Don Ramón del Valle-Inclán* (en *La Nación*, de Buenos Aires, 26 de enero de 1936).

(4) Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa* (en *Obras completas*, I, ed. de Madrid, 1944, pág. 793). Una ampliación de este párrafo, ahora centrado en la pampa argentina, aparece en un discurso que pronunció en Vigo, en 1925. (Ver Francisco Madrid: *La vida activa de Valle-Inclán*, págs. 205-206).

Toda llanura es yermo espiritual o en la llanura solo florecen los cardos del quietismo. El criollo de las pampas debe a la vastedad de la llanura su alma embalsamada de silencio. Y si alguna emoción despierta en ella los ritmos paganos, es por la mirra que quema en el sol latino la lengua de España. En la llanura las imágenes son tristes y menguadas, se suceden con medida monótona y tarda, como sombras arrastradas en los pasos de un lento caminar. Allí la emoción para los ojos está en lo largo de los caminos y en lo largo del tiempo para mudar la vista de las cosas...

¡Qué enorme y difusa entre dos mares la pampa argentina! Allí los poetas tienen los ojos estériles, y su sentimiento clásico sólo se nutre en el seno cristalino de las palabras que, como divinas ánforas, atesoran los mirajes de los países lejanos. Las imágenes verbales, a pesar de su esencia cronológica y de representar todas las cosas en teoría, son en aquella soledad más fecundas que las formas de la Naturaleza. Están más llenas del secreto de vida que buscaba en la forma sensible el divino Platón. Todo el conocimiento délfico de los ojos, es allí convertido en ciencia de los oídos, y en sutil aprender de topos. Se siente el paso de las sombras clásicas, pero ninguno puede verlas llegar. Los pueblos de la pampa, cuando hayan levantado sus pirámides y sepultado en ellas sus tesoros, habrán de hacerse místicos. Sus almas cerradas a la cultura helénica oirán entonces la voz profunda de la India Sagrada... (5).

Como vemos, se trata de párrafos más "líricos" que convincentes. Quedan, con todo, como una "teoría de la llanura", por encima de discutibles ideas lingüísticas. Al margen de esto —y como he dicho— es indudable que la pampa argentina quedó en Valle-Inclán registrada con perfil inolvidable. Me parece que conviene destacarlo.

El segundo ejemplo lo encontramos en los versos (casi esperpénticos) de *La pipa de Kif*. Mejor dicho, en una de las partes de *La tienda del herbolario* ("Clave de aromas que en sí condensa del Universo la visión densa"). Amplio muestrario de herboristería en el que predominan nombres de América, y, una vez más, de México. La Argentina está vista a través de la yerba mate.

¡Té paraguayo del Pilcomayo!  
Al mate dicen té paraguayo.

El mate amargo. Viento pampero.  
Las vidalitas en el potrero.

Barbas caprinas, rostro cobrizo,  
largas miradas de adusto hechizo.

Viejas de negra teta colgante,  
de algún armenio la sombra errante

Galopa el gaucho. Lazo tendido,  
caballo al viento y un alarido.

(5) Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*, ed. cit., págs. 802-803.

Es el compadre que en el bochinche  
dice al compadre: —Vea no le pinche.

La Pulpería. La Montonera,  
La Pampa enorme con su sonsera.

(¡Mate! Una negra con su canción  
cebaba el mate. Yo era el patrón) (6).

Por supuesto, en lugar de lograda poesía vemos aquí, más bien, una serie de vocablos mediante los cuales Valle-Inclán fija momentáneamente el ámbito de la pampa (otra vez, nuestra llanura): mate amargo, viento pampero, potrero, gaucho, lazo, caballo, pulpería, montonera, bochinche, La Pampa, compadre... (7). Lo demás corresponde a lo pintoresco, o, si preferimos, a lo pintoresco-descriptivo.

El tercer ejemplo es más complejo y apasionante, puesto que corresponde a una obra como *Tirano Banderas*, de relieve tan acusado en la producción de Valle-Inclán y que ofrece para nosotros —americanos— tan especiales atractivos.

Complejo y apasionante, porque la posibilidad de describir “lo argentino” dentro de la novela no se nos da de manera fácil. Por el contrario, la particular factura de la obra, la buscada fusión del elemento (temas, personajes, tierras, lenguas), todo contribuye a confundir, y no a aclarar.

Es cierto que en *Tirano Banderas* es México la región que aporta —a través de recuerdos, nostalgias y reiteración de Valle-Inclán— más materiales a la obra. Aún más, podemos decir que México es la tela viva, sobre la cual el autor agrega retazos e hilos, pero sin ocultar el color de aquélla. Hecha esta elemental salvedad, queda el acuciente interés de ver como aparecen otras regiones americanas representadas en *Tirano Banderas*. A nosotros nos preocupa, por supuesto, la captación de señales argentinas trasuntadas en sus párrafos. Y lo argentino visto tanto en lecturas o noticias como lo que —imaginamos— sacó de la realidad viva de aquel breve viaje de 1910.

(6) Valle-Inclán: *La tienda del herbolario* (en *Obras completas*, II, ed. de Madrid, 1944, pág. 1965).

(7) Algunas observaciones. *Bochinche* está utilizado en la acepción de “barullo, tumulto”, vale decir, en la más extendida en el ámbito hispánico (ver *Diccionario de la Academia*), y no en las acepciones regionales que, por ejemplo, señala Malaret para Colombia y Puerto Rico, por un lado, y México, por otro (ver A. Malaret: *Diccionario de Americanismos*, 3ª ed., Buenos Aires, 1946). *Compadre*, en la clara acepción rioplatense que se marca más nítidamente con el vocablo *compadrío*. *Montonera* está visto, sin duda, a través de su defendible origen rioplatense (cf., Ángel Rosemblat: *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, Buenos Aires, 1960, pág. 22; y mi estudio *Sobre hispanismos*, en *Español actual*, de Madrid, 1965, nº 4, pág. ).

Sobre esta base, tentamos una fácil diferenciación entre fuentes escritas o literarias y fuentes de otro tipo.

En el primer caso, como veremos, son notorias las dificultades de precisarlas, en razón de su vaguedad. Con decir que las notas más concretas se reducen a dos nombres propios, y uno no está muy claro, se prueba lo que digo. El otro, sí, es, por lo menos indiscutible: es el nombre de "Santos Vega" que aparece en el texto como punto de comparación (nada más).

Filomeno Cuevas caracolea el tordillo, avisándole el anca con la punta del rebenque: De un bote penetra en el tapiado:

—¡Bien punteada, mi amigo! Haces tu pendejo a Santos Vega.

—Tú me ganas... ¿Y qué sucedió? Vas a dejarme capturar, mi viejo. ¿Qué traes resuelto?" (Pág. 194) (8).

Es posible que Valle-Inclán lo mencione a través del *Santos Vega* de Obligado, y no a través de Ascasubi o de Mitre. (En 1913, Luis Bayón Herrera estrenó su obra dramática, en tres actos, *Santos Vega*, inspirada, por supuesto, en la leyenda.) El primero ha tenido, por diferentes motivos, real difusión popular. Claro que, en última instancia, no sean necesarias precisiones literarias para tan escueta referencia.

El otro nombre propio, reconocible en principio, es el de "Fray Mocho", periodista, amigo del trago, compañero del "Vatecito" en las páginas de *Tirano Banderas* (ver págs. 75, 78 y 79). Como quiera que Fray Mocho aparece muy rápidamente y apenas está caracterizado por su afición a la bebida no queda mucho margen para relacionarlo con nuestro escritor. Recordemos, por otra parte, que a fines del siglo XIX y comienzos del XX no era raro encontrar el apodo de "Fray..." en crónicas periodísticas. El más conocido fue, sin duda, "Fray Candil", sin desmerecer, por esto, al argentino.

Como Valle-Inclán recurre al nombre "Fray Mocho", podemos sospechar que sólo le quedó al escritor gallego precisamente eso —un nombre— captable por su eufonía y quizá localismo, y que fue eso lo que le dio cabida en *Tirano Banderas*.

Agreguemos que cuando Valle-Inclán visitó la Argentina, en 1910, Fray Mocho (muerto en 1903), era muy popular a través de recopilaciones en libro, recientes. Sobe todo, los *Cuentos de Fray Mocho* (Buenos Aires, 1906). En fin, destaquemos las reediciones, tan difundidas, que hizo en 1920 la editorial "La Cultura Argentina". Como fue tan poco el tiempo que estuvo Valle-Inclán en la Argentina, es muy posible que ciertos tipos y nombres (atorrante, vigilante, loco lindo, y algún otro) que Valle introduce

(8) Las citas corresponden a la edición de Madrid, 1926 (*Opera Omnia*, vol. XVI).

en *Tirano Banderas*, hayan salido de páginas de Fray Mocho. Del tipo de *Caras y Caretas*, la revista bonaerense *Fray Mocho* pudo también contribuir a fijar el nombre. Esto dicho con la vaguedad —lo estamos viendo— que caracteriza a las posibles fuentes argentinas en la obra del escritor español.

Valle Inclán no menciona a Sarmiento ni al *Facundo* en el texto de su novela, pero no cabe duda de que conocía al escritor argentino y su famoso libro. Afirmino esto porque resulta difícil concebir otra raíz para el “gaucho malo” que encontramos en *Tirano Banderas*.

—¡Señor Peredita, buscás abrir el caso con los dientes!

—Roto, no me traigas un pleito de gaucho malo. Si deseas algún servicio de mi parte, vuelves cuando te halles más despejado...” (pág. 215).

Y algo semejante ocurre, me parece, en el caso de la “montonera”, aunque aquí Valle-Inclán pudo contar con más nutrida bibliografía:

El licenciado Carrillo aguzaba la sonrisa:

—Me permito llamarles al asunto. Sospecho que hay otra acusación contra el Coronel de la Gándara. Siempre ha sido poco de fiar ese amigo y andaba estos tiempos muy bruja, y acaso buscó remediarse de plata en la montonera revolucionaria... (pág. 100).

Me apoyo en el hecho de que antes lo hemos visto, en Valle-Inclán, aplicado al Río de la Plata. Me refiero, claro está, a *La tienda del herbolario*, poema que tiene el valor de fijar regionalismos más o menos precisos en la geografía del escritor. Esto aparece también de acuerdo con el más defendido origen del vocablo<sup>(9)</sup>, si bien tal explicación no puede considerarse fundamental en Valle-Inclán.

En esta dirección y con todo el riesgo que supone, me atrevo a señalar también que vocablos como *gauchaje* y *baqueano* están tomados del *Facundo*. Así, leemos: “. . .Aguardiente para el gauchaje. . .” (pág. 52). Por supuesto que *gauchaje* es palabra que aparece con frecuencia en la poesía gauchesca, pero esta literatura no fue frecuentada por Valle-Inclán, y no tenemos noticias, por ejemplo, de que conociera el *Martín Fierro*. (Es muy posible que de conocerlo —pienso— hubiera cambiado algo su “teoría de la pampa” esbozada en *La lámpara maravillosa*, teoría ya comentada).

En el caso particular de *baqueano*, la grafía (Sarmiento es-

(9) Ver Ángel Rosemblat: *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, y mi estudio, ya señalados en la nota (7).

cribe *vaqueano* y *baqueano*; nunca *baquiano*), la grafía —repito— nos lleva también a la defendible fuente:

- Mi jefesito, en estas bolucas somos baqueanos (pág. 9).
- ¡Pues sí que el patroncito no es baqueano! (pág. 154).
- Conchita, semos baqueanos... (pág. 188) (10).

En otra dimensión, quizá Filomeno Cuevas y el Coronelito Domiciano de la Gándara reproduzcan y sinteticen —en el primer capítulo de *Tirano Banderas*— la oposición Quiroga-Paz (la monotonera y la academia militar) que da nervio a varios capítulos del *Facundo*. Digo, la oposición estratégica, y no el carácter y símbolo con que Sarmiento inviste a Quiroga y al General Paz.

De la misma manera, es probable que el final de *Tirano Banderas* ofrezca alguna concomitancia con la escena culminante del *Facundo*, es decir, el episodio de *Barranca Yaco*.

Naturalmente, no podemos negar aquí que —como ya ha sido demostrado— son fuentes fundamentales de Valle-Inclán crónicas de la Conquista centradas en la figura del sanguinario Lope de Aguirre (11). Pero como no pretendo negar lo innegable, sólo apor- to otros materiales o estímulos para un escritor que —como Valle-Inclán— procedió a menudo por acumulación. He aquí el breve cotejo:

Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, bajada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hojas amarillas, en la Plaza de Armas... (pág. 362).

Quiroga entonces asoma la cabeza, y hace por un momento vacilar a aquella turba. Pregunta por el comandante de la partida, le manda acercarse, i a la cuestión de Quiroga: ¿Qué significa esto?, recibe por toda contestación un balazo en un ojo que le deja muerto... (*Facundo*, cap. XIII).

No se me escapa que las semejanzas se quiebran de tan sutiles, y que son, más bien semejanzas de situaciones. Sin embargo, tengo presente que —según distintos testimonios— el *Facundo* fue obra que dejó profunda impresión en Valle-Inclán, y que Sarmien-

(10) Curiosamente, no aparece este vocablo en el *Glosario* que ofrece el documentado libro de Emma Susana Speratti Piñero: *La elaboración artística en "Tirano Banderas"* (México, 1957). Imagino que se debe a que no lo considera un americanismo.

(11) Cf. J. I. Marcia: *Fuentes del último capítulo de "Tirano Banderas" de Valle-Inclán* (en el *Bulletin Hispanique*, de Burdeos, 1950, LII, págs. 118-122).

to era uno de los pocos autores argentinos que realmente conocía y estimaba (12).

En fin, tenemos además una carta de Valle-Inclán a Alfonso Reyes, de 1923, donde le cuenta que está trabajando en una "novela americana: *Tirano Banderas*, la novela de un tirano con rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López, y de Don Porfirio..." (13). (Valle le solicita datos relacionados con México). De nuevo, por supuesto, en lo que se refiere a Rosas, la mención vaga, imprecisa, aunque integradora. Para nosotros ofrece el valor de confirmar que, efectivamente, Rosas y la época de Rosas entran en la composición del vasto retablo americano que representa *Tirano Banderas*. Como, por otra parte, Valle-Inclán no es el escritor minucioso, esclavo del dato histórico, sino, por el contrario, el autor que utiliza las noticias del pasado como gérmenes que se transformarán en su pluma, podemos sospechar que muy poco es lo que conocía de Rosas y su tiempo. Y que el *Facundo* fue almacén único o casi único en ese sector. No creo que convenga extenderse más sobre este punto, debido al terreno inseguro en que nos movemos.

Un detalle que —me parece— merece ponerse de relieve se relaciona con los discursos de la obra. En efecto, quiero destacar el especial sector de la oratoria (discursos breves o largos), que Valle-Inclán pone en boca de personajes como Celestino Galindo (pág. 25) y del Licenciado Sánchez Ocaña (págs. 78 y 241):

El funesto Fénix del absolutismo colonial renace de sus cenizas aventadas a los cuatro vientos, concitando las sombras y los manes de los augustos libertadores... (etc., págs. 241-242).

Y, más aún, en las "estudiadas cláusulas de dómine" que registra en Santos Banderas:

—Me congratula ver cómo los hermanos de raza aquí radicados, afirmando su fe inquebrantable en los ideales de orden y progreso, responden a la tradición de la Madre Patria... (pág. 25).

O en su rebuscado léxico:

...Santos Banderas guarda todos los miramientos a un repúblico tan ameritado, y nuestras diferencias ideológicas no son tan irreductibles como Usted parece presuponerlo...

(12) Cf., Félix Paredes: *Notas hispanoamericanas. Valle-Inclán y Sarmiento* (en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, 28 de enero de 1928, n° 1530. Cit. por E. S. Speratti Piñero: *La elaboración artística...*, pág. 117); Francisco Luis Bernárdez: *Valle-Inclán en la Puebla de Caramiñal* (en *La Nación*, de Buenos Aires, 30 de enero de 1955).

(13) Esta carta ha sido publicada por E. S. Speratti Piñero en su valioso libro (ver *La elaboración artística...*, pág. 147).

...horita sólo quiero expresarle mis excusas ante el lamentado error judicial, originándose que la ergástula del vicio y de la corrupción se vea enaltecida por el varón justo de que nos habla el latino Horacio... (págs. 278-279).

Si no son siempre discursos esperpénticos, recogen párrafos que pueden vincularse a toda una tradición americana, que Valle-Inclán no necesita recoger en el pasado. Sin ir más lejos, en la época en que escribía su novela, pertenecía a una oratoria de fácil expansión. Por la búsqueda de vocablos "difíciles o raros, por combinaciones poco comunes, se le achacaba, por ejemplo a Yrigoyen ("Las patéticas miserabilidades", etc.). Y no hace falta que Valle-Inclán se preguntara si las burlas correspondían a la realidad, ni que averiguara con balanza de juez si la retórica irigoyenista (extensible a algún ministro de su primera presidencia) coincidía exactamente con los comentarios y sátiras que aparecían en una parte de la prensa argentina. Allí estaba el material, y podía utilizarse sin mayores reproches (14).

Ya que hablamos de reflejos coetáneos, es el momento de referirnos a algo que casi siempre se olvida al estudiar la difusión extranacional de algunos argentinismos: me refiero a las letras de tango. La sospecha es válida en el caso de escritores como Valle-Inclán, por el carácter de su "lengua americana" (bien lejos del intento idealizado que han visto ciertos críticos), y por la real expansión que el tango alcanza durante la década 1920-1930. Valle-Inclán confirma su conocimiento a través de testimonios ("... con el ringorrango/rítmico del tango, dice en el *Apostillón de Farsa y licencia de la Reina Castiza*; "El tanguista donostiarra" es un personaje de *La hija del capitán*). De esta manera, me parece que vocablos como *garantir* y algún otro pudieron llegar a Valle por este medio (cf. el tango *Un tropezón*, de aquellos años).

Por último, y en relación a argentinismos (o especiales americanismos) que aparecen en *Tirano Banderas*, me parece que Valle-Inclán tuvo en cuenta, o, mejor, tenía en su biblioteca el libro de Francisco Grandmontagne titulado *Vivos, tilingos y locos lindos* (Buenos Aires, 1901).

Digo esto porque, si por un lado no es aceptable que en los pocos días que nuestro autor vivió en la Argentina haya podido captar abundancia de tipos sociales y localismos, menos creíble resulta que los recuerde a lo largo de más de una década para incluirlos en *Tirano Banderas*. De tal manera, el libro (y un libro

(14) "En el presidente Banderas —escribió Pedro Henríquez Ureña— puso rasgos de caudillos de todas partes, despóticos o benévolos; de Porfirio Díaz como de Hipólito Yrigoyen..." (*Don Ramón del Valle-Inclán*, artículo citado). Yo no voy tan lejos como mi recordado Maestro, si bien creo fundado el aprovechamiento de la oratoria, tal como procuro demostrar.

que nos cuesta aceptar sea un Diccionario de argentinismos) constituye su base de conocimiento. En fin, porque no eran fáciles de captar desde España tipos como el *loco lindo* y el *tilingo*, representados a su vez en *Tirano Banderas* (*loco lindo*, pág. 71; *tilingo*, págs. 269, 271 y 333). Particularmente el primero, limitado, poco extendido fuera del Río de la Plata<sup>(15)</sup>. La obra de Grandmontagne resulta aquí singularmente ilustrativa, aparte de que —sabemos— los dos escritores se conocieron. Agreguemos que Francisco Grandmontagne es tanto más nuestro que español, ya que, además de sus muchos años vividos en la Argentina, su labor literaria comenzó aquí y está íntimamente ligada a nuestro país<sup>(16)</sup>.

### Conclusión

Este itinerario argentino de Don Ramón del Valle-Inclán, aunque pretende ser un poco más largo que los trazados hasta ahora, no puede avanzar mucho. Pretender hacerlo sería perderse en marañas y vaguedades que a nada conducen.

Si en gran parte, hemos tenido que movernos en terreno resbaladizo, por lo menos nos queda el consuelo de no haber extremado la distancia por el afán de descubrir paisajes inexistentes. Hemos procurado abarcar las dos caras pertinentes —su vida y su obra— para acercarnos a la Argentina de Valle-Inclán. La primera, hartó más aprehensible que la segunda, y las dos hartó breves, aunque en esta última alcancemos líneas esfumadas.

La conclusión a que llegamos es la previsible. La Argentina poco significa en los escritos de Valle-Inclán. Claro que, dentro de lo poco, tiene momentáneamente algún párrafo del gran escritor. Y, sobre todo, contribuye —no interesa aquí en qué medida— a conformar esa obra fundamental de la bibliografía valleinclanesca que es *Tirano Banderas*.

Es cierto que no surge de las páginas de Valle-Inclán ni una visión detallada, ni tampoco halagadora de nuestro país. Particularmente, es de lamentar lo primero, ya que lo segundo (diatribas o falsedades a un lado) sólo puede contentar a un nacionalismo

(15) En cuanto al *vivo* rioplatense, si no recojo en Valle-Inclán el tipo "puro" y con ese nombre, encuentro en algunos esperpentos el *vivales* madrileño, pariente cercano de aquél. Ver *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del Capitán*, en *Obras completas*, II, ed. cit., págs. 1713 y 1844).

(16) Valle-Inclán —repito— conoció a Francisco Grandmontagne. Las firmas de Grandmontagne y Valle-Inclán figuran cercanamente en el manifiesto de 1905, contra el homenaje nacional al reciente Premio Nobel, Echegaray. También hay coincidencia —y esto tiene que ver más con nuestro tema— en los juicios que a ambos les merece la engrandecida Buenos Aires. Grandmontagne reprueba en su obra el culto al dinero, el cosmopolitismo de Buenos Aires (y algo parecido ocurre con Valle).

Grandmontagne contó, entre otros, con el aprecio y la amistad de Unamuno y Antonio Machado. Machado, en unos versos de homenaje leídos en Madrid en el Mesón del Segoviano, lo llamó "Cronista de dos mundos" (ver *En la fiesta de Grandmontagne*, en *Nuevas canciones*; cf., *Poesías completas*, ed. de Buenos Aires, 1943, págs. 240-242).

mal entendido. Lo que lamentamos, pues, es que la Argentina signifique tan poco en su obra. Vale decir, en una producción literaria que llega con cierta fuerza hasta este continente. Fuerza, en fin, que culmina —bien lo sabemos— en México: atractivo, persistencia y fidelidad, en los párrafos americanos de Valle-Inclán.

En resumen, lo argentino se trasluce poco en Valle-Inclán como estímulo o fuente, y poco también como comentario o exégesis, o como acicate para la recreación. Aparte de pertenecer a lo circunstancial y no a lo esencial de sus escritos.

Éste, para nosotros muy limitado pero atractivo viaje, encuentra alguna justificación —como he dicho— en nuestra condición de argentinos. Por lo menos, espero que, en esa condición, no aparezca como tributo inútil el deseo de descubrir arenas nuevas en un terreno estrecho aunque transitado...

EMILIO CARILLA

## AMÉRICA EN LA TÉCNICA DISTORSIVA DE VALLE-INCLÁN

### *Del decadentismo a la distorsión*

Ramón del Valle-Inclán conocía muy bien la poesía europea de vanguardia: Gautier, Banville, Verlaine, Baudelaire, anticipadores de la música y el color de las *Sonatas* (1902). Rubén Darío ya había enseñado a los españoles la poesía de entrecruzamientos psicológico-sensuales, que Valle-Inclán hizo también suya:

males de carne aromadas de vino... (1)  
mi corazón será brasa de tu incensario... (2)  
esperanza olorosa a hierbas frescas... (3)

Las sensaciones se encadenan y entremezclan. Luz, color, música:

clave de aromas  
ardiente esencia  
feliz neblina (4)

Pero la poesía de Valle-Inclán, pronto se aleja de la fiebre modernista, para acercarse a la distorsión, a la crueldad, a la ruptura. Deja de lado princesas barrocas, damas y caballeros, para dar lugar a las desgarradas figuras esperpénticas. No abandona, sin embargo, el colorido brillante y sonoro del rubenismo. Luces, olores, paladeos, todo se conjuga en su visión poética. La trayectoria va del cisne al esperpento.

El estilo del esperpento aparece insinuado antes de que surja como definitivo. Si bien el esperpento —como especie definida— aparece por primera vez en 1920, con *Luces de Bohemia*, tiene su antecedente en *La pipa de Kif*, en 1919. Se puede corroborar en "Aleluya":

- (1) Rubén Darío: "La dulzura del Angelus", en *Cantos de Vida y Esperanza*.
- (2) Rubén Darío: "Canto de Esperanza", *Ibidem*.
- (3) Rubén Darío, en: *Cantos de Vida y Esperanza*.
- (4) Don Ramón del Valle-Inclán: "La Tienda del Herbolario", en *La Pipa de Kif*, Buenos Aires, Austral, 1946.

Por la divina primavera  
 me ha venido la *ventolera*  
 de hacer versos *funambulescos*  
 —un purista diría *grotescos*—  
 Para las gentes respetables  
 son cabriolas *espantables*  
 .....  
 ¿Y cuál será mi grano incierto?  
 ¿Tendré su pan después de muerto!  
 Y de mi siembra, no predigo  
 ¿Será cizaña? ¿Será trigo?  
 ¿Acaso una flor de *amapola*  
*sin olor? La gracia española*  
 .....  
 ¡Pálida *flor de la locura*  
 con normas de literatura!  
 ¿Acaso esta *musa grotesca*  
 —ya no digo *funambulesca*—,  
 que con sus *gritos espasmódicos*  
 irrita a los *viejos retóricos*  
 Y salta *luciendo la pierna*,  
 no será la *musa moderna*?

Sus versos serán funambulescos, grotescos, espantables; sembrará cizaña; la *musa grotesca*, los *viejos retóricos* emitirán gritos espasmódicos. La *musa moderna*. La nueva estética, la nueva conquista. Lo confirma en "Marina norteña":

La triste sinfonía de las cosas  
 tiene en la tarde un *grito futurista*:  
 de una nueva emoción y nuevas glosas  
 estéticas se anuncia la conquista.

También Rubén Darío entonó sus poéticas: las de *Prosas Profanas* y las de *Cantos de Vida y Esperanza*:

Yo soy aquel que ayer nomás decía  
 el verso azul y la canción profana...

Distintas estéticas. Una misma emoción. En Darío, la suavidad del matiz. En Valle-Inclán, la rispidez de los ex-abruptos, la deformación.

Guillermo Díaz-Plaja, en su reciente libro *Las estéticas de Valle-Inclán* (Madrid, Gredos, 1966), adjudica tres estéticas distintas a Valle-Inclán: la decadente, la irónica y la deformante. Probablemente —como la oscuridad gongorina—, no sean sucesivas, sino coexistentes.

Constantemente aparece en Valle-Inclán el juego de oposi-

ciones, de contrastes. El recuerdo o la descripción apacible se vuelven agrios y descontrolados. Deformes, grotescos, esperpénticos:

Los pingos de Colombina  
derraman su *olor*  
de *pacholí* y *sobaquina*  
¡Y vaya calor!  
Absurda tarde. *Macabra*  
*mueca* de dolor.  
Se ha puesto el Pata de Cabra  
Mitra de Prior.  
Incerteza vespertina,  
lluvia y vendaval:  
*Entierro de la Sardina*  
fin de Carnaval. (5)

Pintura y caricatura, aguafuertismo y sátira que entremezclan a Goya, el Greco, Gutiérrez Solana, Brueghel y anticipan a Buñuel.

El "Crimen de Medinica", por su estructura, lleva atisbos del esperpento dramático. La mención directa del Greco, Goya y Gutiérrez Solana, los grandes deformadores, preanuncian el esperpento teatral.

### *Lo americano*

"La tienda del herbolario", que pertenece también a *La pipa de Kif*, escapa un poco a la figura grotesca ya esbozada, pero no deja de expresar irónicamente su intención esperpéntica. Quizá pretende salvar a América del mundo contorsionado y cruel que crea en España, aunque su genio lo arrastre a la deformación.

Pedro Henríquez Ureña dice que Valle-Inclán es el "amigo de América". Vivió América intensamente. Estuvo muy joven en México, recorrió Argentina y Cuba, y volvió nuevamente a México. Escribió *Tirano Banderas* como trasposición documental. No quiso pintar épocas pero sí arquetipos.

Amó América y la aprovechó estéticamente en la lírica, la narrativa y el teatro.

### *Un poema clave*

El poema "La tienda del herbolario" es una especie de itinerario americano a través de sus hierbas. Itinerario de color, música, y aromas. Sin embargo, su estética *grotesca* se nota subyacente como necesidad de deformar y exagerarlo todo:

(5) Ramón del Valle-Inclán: "Fin de Carnaval" en: *La Pipa de Kif* (Todas las citas de Valle-Inclán pertenecen a la edición citada).

Cáñamos verdes son de alumbrados,  
monjas que vuelan y excomulgados  
Por veces muere de un arrebató (el heliotropo)  
dicen que es cuando lo riega el gato.

La comparación grotesca, la metáfora desmedida:

Frondas de loros...  
Mar de esmeraldas...

Estructura el poema de acuerdo con las distintas hierbas, citadas sugestivamente:

- 1) Introducción
- 2) Marihuana
- 3) Canela
- 4) Heliotropo
- 5) Coca
- 6) Xalapa
- 7) Tlaxcala
- 8) Pita
- 9) Cacao
- 10) Té-mate
- 11) Opio
- 12) Marihuana

En la Introducción, describe el lugar, sensorialmente. La cueva del herbolario está llena de goces, visiones cálidas y tentaciones envolventes. La cueva se le ofrece "como un breviario". La comparación irrumpe insólita. Hay distancia semántica entre cueva y breviario. Sin embargo, estilizada, resulta evidente: ese cúmulo, se le muestra como un compendio (6).

Valle-Inclán juega con los contrastes. La oscuridad del lugar se contrapone con la luminosidad de las hierbas y las esencias:

Y tan oscura. Daban su esencia  
las yerbas. Era llena de ciencia. (la cueva)

Las hierbas son *estáticas*, y sombrío el *hondo huerto*

*Embalsamado* breviario, abierto,  
sobre las *sombras* de un *hondo huerto*.

La cueva es, sinestésicamente, *clave de aromas*, que concentra la "visión densa del universo". No sólo América, sino universo.

(6) Con respecto a este tema, véase más adelante el apartado "Elementos estilísticos de distorsión".

Y de pronto, con necesidad esperpéntica de coartar el elogio y la belleza:

monjas que vuelan y excomulgados,

productos de la marihuana que el Santo Oficio halló en España. Y hay también magia:

Son ciencia negra de la Caldea  
con que embrujada fue Melibea.

Bruscamente la evocación desmedida de las hierbas surge emanando olores, sonidos, colores. Evoca el modernismo.

¡Canela en rama! ¡Tabaco en rolla!  
.....  
Lentos guitarros, lentos danzones  
negros bozales y cimarrones.

Hay riqueza descriptiva de colores y olores:

rejas morunas (negras)  
rosas bermejas  
olor de senos tras de las rejas  
olor divino de la mulata.

Irrumpe la evocación oriental y exótica del *Mahabharata*. Y luego:

Ardiente esencia de la canela  
(¡Canela! Encomio de la mozuela)

La sinestesia *ardiente esencia* identifica (metáfora pura) la mulata con el sabor dulzón de la canela (7). Notemos los elementos sensoriales:

morunas  
olor de senos  
olor divino de la mulata  
ardiente esencia  
encomio de la mozuela

El *heliotropo* emerge deslumbrante, amigo del sol y huésped de las ventanas, pero a veces "muere de un arrebató, / dicen que es cuando lo riega el gato". Irónicamente critica a la Academia, con su pedantería y rigidez:

(7) Idem.

Husmea el griego de la Academia  
y lo aniquila con su blasfemia.

Defiende impune la coca. Lo esperpéntico se presiente en la búsqueda y retorcimiento de las palabras que lo adjetivan: *arcana-energética-apologética*:

¡Coca! A tu arcana norma energética  
rimo estas prosas de apologética.

Se compromete ante las aparentes ventajas de la coca, y afectivamente la asocia:

...epopeya del Araucano  
que al indio triste torna espartano.

Lima es la dueña de la coca, y Pizarro mordió su fibra dura, alzó ciudades, tuvo mujeres, hizo la guerra y fue "tan avaro como valiente".

Muy sugerente, pero grotesco, es el doble sentido de *Xalapa*. (8)

Xalapa! Iglesias y costanillas,  
tras de las bardas uno en cuclillas.

Los elementos de color predominan en la descripción de *Campeche*. Juega también el doble semantismo de las palabras (9). Prevalecen lo descomunal, lo disparatado:

*frondas* de loros  
rostros *greñudos*  
*mar* de esmeralda  
*hacienda* de indios

Y la imagen aleteante de:

*Pintados* vuelos de *tocoloros*...

Al dolorido Valle-Inclán de la realidad española, no se le escurre la problemática social de América:

Hacienda de indios; *Blancos patronos*...

Y más adelante dirá:

...una negra con su canción  
cebaba el mate. *Yo era el patrón*  
.....  
*Melancolía del Indio. Pena*  
*de los que arrastran una cadena*

(8) Xalapa: Capital del Estado de Veracruz (México) / resina con propiedades purgantes. Debe emplearse con prudencia.

(9) Campeche: Estado de la República de México / Árbol tropical cuya madera se utiliza como colorante.

¡La Pita! Pulque. Baco. Placeres. México con sus charros y jaranos:

Zumo de pita. Pulque. Placeres  
de Baco, y celo por las mujeres.

Melancolía de aquellos llanos  
de Apan. Jinetes. Áureos jaranos

.....

¡La pulquería! Lento guitarro.  
Bailes lascivos. Reto de un charro.

¡Cacao! Jardín del puma. Chocolate de Motezuma. La ironía llega al descalabro. No interesa por quién fue creada la palabra. Algún dios la habrá hecho suya, pero en griego, será en broma, el *Theobroma*.

El chocolate —parece cuento—  
no lo inventaron en un convento.

Unos lo achacan a los Aztecas,  
disputan otros si Chucumecas.

Hay sus dos credos con sus dos papas.  
Si fue en Tabasco! Si fue en Chiapas!

(Cacao en lengua del Anahuac  
es pan de dioses o Cacahuac,

y el nombre sabio sigue la broma,  
cacao en lengua griega: *Theobroma*).

Paraguay y Argentina surgen hermanadas ante la visión de Valle-Inclán: té paraguayo y mate amargo. Vidalitas, Gaucho. Compadres. Pulpería. Montonera, y la ironía:

*La pampa enorme con su sonsera*

El elogio al opio adquiere caracteres surrealistas:

¡Adormideras! *Feliz neblina,*  
humo de opio que ama la China.

El opio evoca *sueños azules,*  
lacas, tortugas, leves chaúles;

Ojos pintados, *pies imposibles,*  
lacias coletas, sables terribles;

Verdes dragones, sombras chinescas,  
*trágicas farsas funambulescas;*

(10) Con respecto a este tema, véase Alonso Zamora Vicente, en: *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1955.

Genuflexiones de Mandarinés  
sabias princesas en palanquines;  
Y nombres largos como poemas  
que evocan flores, astros y gemas.

Entremezcla realidad, sueño, exotismo, música.

A la marihuana la llama metafóricamente *verdes venenos* y *verde neumónica*, *cañamo verde* y *Kif de Turquía*. Se relaciona temáticamente con la segunda parte del poema:

Yerba del Viejo de la Montaña  
el Santo Oficio te halló en España

Cierra el viaje por América con la marihuana:

Yerba que inicias a los fakires, ...  
.....

Verde esmeralda! loa al poeta  
Persa —tu verde vistió al profeta  
(Kif —yerba verde del persa— es  
el achismo bhang bengalés.

Charas que fuma sobre el diván,  
entre odaliscas, el Gran Sultán).

### *Religiosidad-Paganismo*

El modernismo presenta una mezcla de piedad y paganismo. El hombre del siglo XIX, en España, discurre entre la austeridad y la exaltación de la carne. El diablo, hallazgo literario del siglo XIX, ocupa un lugar importante en la literatura española. El romanticismo lo acerca como desahogo, como catarsis. Curiosidad por el pecado primero, y elogio sensual después. El mismo Valle-Inclán en las *Sonatas* plantea ya el presunto satanismo de su Bradomín<sup>(10)</sup>.

Esa crisis de religiosidad trae aparejada, por cierto, la superstición. Los poderes ocultos, la magia, la hechicería, lo profético, los sueños, *las yerbas aromáticas*. Bradomín recibe en la *Sonata de Otoño* un puñado de hierbas olorosas que coloca bajo las almohadas de Concha. Y magia en la Tienda del herbolario, con sus "goces y visiones cálidas".

Cáñamos verdes son de alumbrados,  
monjas que vuelan y excomulgados.  
Son ciencia negra de la Caldea  
con que embrujada fue Melibea

Hálito sensual pagano hay en:

olor divino de la mulata

Ironía devocionaria:

el chocolate —parece cuento—  
no lo inventaron en un convento

*Elementos estilísticos de distorsión - Desplazamientos  
calificativos* <sup>(11)</sup>

Para convertir la lengua en instrumento poético es necesario un proceso de transformación. El poeta se vale de ciertos cambios que Bousoño llama *sustituciones*. En toda lengua poética debe intervenir un *sustituyente*, o elemento poético reemplazador, un *sustituido*, o elemento de la lengua reemplazado, un *modificante* o reactivo y un *modificado* sobre el que actúa el modificante.

El sustituyente encierra la intuición misma del poeta, o su expresión individualizada. El plano evocado constituye el sustituyente y el plano real el sustituido. Es, según Bousoño, un cuadrilátero poético:

sustituyente = modificante + modificado  
modificado = sustituyente — modificante.

Es decir, que se toma como premisa esencial del acto poético la sustitución. Se transmite mediante ella una realidad psíquica en la que se entrelaza lo conceptual, lo sensorial y lo afectivo.

Lo que se pretende con este procedimiento es comprobar la unidad de los recursos líricos que conllevan a una *individualización* anímica.

Bousoño propone tres procedimientos:

- 1) el *A* servirá para revelarnos en su intensidad una realidad afectiva.
- 2) el *B* señalará con la mayor precisión la nitidez de una percepción sensorial.
- 3) el *C* servirá para trasladarnos por vía sintética a la visión de una realidad anímica en toda su complejidad.

En virtud de nuestro análisis, tomaremos como base el procedimiento *C*.

Valle-Inclán es poeta del siglo xx, y ya desde Juan Ramón Jiménez se inaugura una técnica poética que consiste en atribuir el contenido de una parte a una totalidad. O sea que el atributo de una parte califica al todo.

*embalsamado* breviario, abierto  
sobre las sombras de un hondo huerto

(11) Para este tema se ha seguido la tesis de Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1962.

Al decir "embalsamado breviario", atribuye la cualidad de rigidez al sustituyente *breviario*, que alude por antítesis a la complejidad del *herbolario*. Hay un sustituyente *breviario* por *herbolario* (sustituido). Y el modificante *embalsamado* actúa como un atributo particular que alude a la totalidad. Sufre dislocación.

Ardiente esencia de la canela  
(¡Canela! Encomio de la mozuela.)

También aquí, el atributo *ardiente* alude no precisamente al sustantivo *esencia*, sino que corresponde estrictamente a la mulata.

Nuevamente disloque, desplazamiento calificativo. Sin lugar a dudas los desplazamientos evidencian un esencial *irracionalismo*. La lírica contemporánea está muy cerca de ese dislate y desvarío.

Valle-Inclán, por su doble condición de hombre contemporáneo y de poeta de la distorsión y el grotesco, logra dar ese irracionalismo mediante un virtuosismo técnico y una decoración ornamental.

### *Los signos del indicio*

El signo del indicio se relaciona directamente con el recurso de la *sugerencia*. El autor propone algunos indicios que ayudan al lector a descubrir el pensamiento velado. Valle-Inclán utiliza este recurso por medio de la *comicidad*. En "La Tienda del herbolario", lo utiliza cuando se refiere al heliotropo, a la xalapa y al cacao:

...El buen amigo de las solanas  
viejas, y huésped de las ventanas.  
Por veces muere de un arrebató,  
dicen que es cuando lo riega el gato.  
(Siempre hay un gato que ronda el tiesto,  
mueve la cola y arruga el gesto,  
Husmea el griego de la Academia  
y lo aniquila con su blasfemia.)  
¡Xalapa! Iglesias y costanillas,  
tras de las bardas uno en cuclillas.  
¡Cacao! Afrodita jardín del puma  
y chocolate de Motezuma  
.....  
Y el hombre sabio sigue la broma,  
cacao en lengua griega: *Theobroma*.

Observemos en estos tres ejemplos que la sugerencia provoca el humorismo. O sea que todo el elemento sugeridor actúa como

*indicio y sustituyente*. Se sustituye lo preciso por lo impreciso. Actúa como *símbolo*.

En el poema confluyen temática y estilísticamente las tres estéticas que propone Guillermo Díaz Plaja: la decadente, la irónica y la deformante. Cabría agregar una estética más: la *realista*. En su necesidad de contraponer situaciones, en el poema introduce realidades clarividentes que actúan estilísticamente como antítesis de los *signos del indicio*:

...Tuvo en las Indias las mismas manos  
allá son reyes y acá marranos...

...La pampa enorme con su sonsera

... (¡Mate! Una negra con su canción  
cebaba mate. Yo era el patrón

### *La imagen visionaria y la visión*

Valle-Inclán rompe con las estructuras de la imagen tradicional (metáfora o comparación indistintamente). La imagen tradicional está basada en una estructura racionalista, que difiere de la irracional inherente a expresiones poéticas de avanzada. El poeta contemporáneo no elabora la metáfora entre la relación plano real A, y plano evocado B, sino que alude a una situación (física o moral) que produce en el lector un *sentimiento parejo*. La *imagen visionaria* exige entre el plano *real* y el *evocado* una semejanza emocional y afectiva. De este modo podemos entender que Valle-Inclán esboce una comparación que en su apariencia es disparatada:

Aquella cueva del herbolario  
se me ofrecía como un breviario.

La cueva no se identifica con un breviario. El poeta, se desinteresa por el parecido físico de los elementos, para aludir a la semejanza emocional y estilizada de la imagen. La cueva en su totalidad se le ofrece como compendio.

El mismo efecto poético lo logra en:

...Frondas de loros

La imagen visionaria *frondas*, (sustituyente), tiene un modificante que es *de loros*. *Frondas*, alude cuantitativa y cualitativamente color y número. No hay relación semántica, ni evocación racional entre *frondas* y el elemento sustituido. Se da por intuición emocional.

La imagen visionaria suele darse como producto de un proceso onírico. Valle-Inclán conjuga la imagen onírica con la visionaria, ya que la *universaliza*. Toda la descripción del opio es consecuencia de un proceso onírico muy peculiar del surrealismo. (12)

### *La expresividad de la sintaxis*

La sintaxis en poesía ocupa un lugar eminentemente expresivo. Puede provocar un *dinamismo ascendente* o un *dinamismo descendente*. Se puede producir velocidad o retardo de la imagen. Cierta tipo de sintaxis encadenada, lleva al prosaísmo.

En "La Tienda del herbolario" hay un predominio de *sintaxis dinámica ascendente*, evidenciada por:

- 1) oraciones unimembres
- 2) oración simple
- 3) verbos en modo indicativo
- 4) paralelismos
- 5) ritmo
- 6) estrato de las palabras - orden usual.

1) *Oraciones unimembres*: La oración unimembre lo conmina a sintetizar y comprimir los conceptos, al tiempo que produce vertiginosidad. Elude la declaración antipoética palabra-cosa.

Lleno de goces y de visiones  
cálidas: sierpes y tentaciones  
.....

El buen amigo de las solanas  
viejas, y huésped de las ventanas  
.....

¡Xalapa! Iglesias y costanillas,  
tras de las bardas uno en cuclillas...

2) *Oración simple*: Del mismo modo que la oración unimembre, la oración resulta clara, poética, y dinámica:

Aquella cueva del herbolario  
se me ofrecía como un breviario  
Husmea el griego de la Academia  
y lo aniquila con su blasfemia  
Mordió Pizarro tu fibra dura  
y se hizo una con su armadura  
Alzó ciudades, cavó tesoros,  
tuvo mujeres como los moros.

(12) Ver página 7.

3) *Verbos en modo indicativo*: Con el modo indicativo logra acción real y dinámica. Emplea el presente, pretérito imperfecto y pretérito indefinido. Los verbos resultan activos, móviles:

alzó - mordió - hizo - arrastra - galopa

Incluso el verbo netamente descriptivo logra dinamismo <sup>(13)</sup>:  
ofrecía - daban - condensa - tuvo

4) *Paralelismos*: Utiliza el paralelismo en el mismo verso como elemento estilístico de claridad conceptual y enumeración sintáctica. La correlación entre los versos es netamente enumerativa:

canela en rama, tabaco en rolla  
lentos guitarros, lentos danzones  
alzó ciudades, cavó tesoros  
lacias coletas, sables terribles  
verdes dragones, sombras chinescas

La enumeración no la utiliza como elemento de gradación, sino como sintagmas descriptivos:

lacas, tortugas, leves chaúles;  
que evocan flores, astros y gemas  
La Pulquería! Lento guitarro.  
Bailes lascivos. Reto de un charro.

A pesar de su irracionalidad visionaria, la estructura poemática no deja de ser racional.

5) *Ritmo y reiteración*. El tono, timbre, intensidad y cantidad del verso, configuran un período rítmico o estrofa. Junto a los factores estrictamente fónicos, acomodamos los factores lingüísticos de fonemas, sílabas, lexemas y oración que configuran el sistema expresivo del verso. Este sistema expresivo está condicionado por:

- a) rima consonante
- b) versos pareados
- c) acentos (en 1-4-7-9 y 2-4-7-9)
- d) ritmo onomatopéyico - Reiteración de categoría gramatical
- e) encabalgamiento <sup>(14)</sup>
- d) ritmo onomatopéyico. Reiteración de categoría gramatical o sonido.

La repetición de una palabra cualquiera produce una intensificación de su significado. La reiteración altera, por medio de sustituciones el significado de las palabras hacia el punto de su individualización. Cuando se reitera una unidad rítmica, una palabra,

(13) Relacionar este tema con *Orden usual de las palabras*.

(14) Considero obvio ejemplificar los puntos a-b-c y e. Sólo aludiré al punto d.

o un grupo de consonantes se logra un ritmo dinámico ascendente o descendente según los casos. Valle-Inclán produce, mediante tonos auditivos, armonías y vibraciones el ritmo ascendente. Notemos el empleo de las consonantes como sustituyentes rítmicos:

clave de aromas!...  
Canela en rama! Tabaco en rolla!...  
El Heliotropo! Tan eclatante...  
Coca! A tu arcana norma energética...  
...llanos de Apan. Jinetes. Áureos jaranos...  
Barbas caprinas, rostros cobrizos...

6) *Estrato de las palabras. Orden usual* <sup>(15)</sup>.

La forma en que un autor emplea la sintaxis, responde a un contenido de orden emocional y a la perspectiva en que el hecho se exprese lingüísticamente. A veces la construcción del verso está al servicio de la rima y de la métrica. Otras, el orden o el estrato de las palabras lleva una carga afectiva, tal como lo encontramos en "La Tienda del herbolario" de Valle-Inclán.

Estilísticamente coloca en primer lugar, la hierba a la que va a referirse, como prefacio e invocación. Al mismo tiempo crea un paralelismo sintáctico-enunciativo:

¡Canela en Rama!  
¡El Heliotropo!  
¡Campeche!  
¡La Pita!  
¡Cacao!  
¡Té paraguayo!  
¡Adormideras!  
¡Verdes venenos!

---

Al finalizar el siglo XIX la lengua española había perdido su calidad. Los hombres de la generación del 98, y entre ellos Valle-Inclán, renovaron estética y léxicamente la poesía española. Desde sus primeras hasta sus últimas obras, Valle-Inclán adopta actitudes cambiantes en su vocabulario. Busca arcaísmos, crea neologismos, intercambia elementos semánticos, adhiere voces auténticas de cada lugar y enlaza ritmo en prosa y verso. Posee el don de

(15) Con respecto a este tema, véase Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958, pág. 204 y sig.

crear vocablos. A veces, fuerza la expresividad, pero en su estilización, queda concorde.

El mundo espiritual de la generación del 98 es nihilista. Esta juventud se sintió condenada por las condiciones externas que reinaban en España. La falta de fe, el sentimiento resignado, la nostalgia de lo perdido, deviene en Valle-Inclán más penetrante que en ninguno. De allí su satanismo, su grotesco, su cruel realismo, su esperpento. En América dejó como testimonio *Tirano Banderas*, y en España los *Esperpentos* teatrales.

Nueva estética, visión de vate:

En mi verso rompo los yugos,  
y hago la higa de los verdugos.

Yo anuncio la era argentina  
de socialismo y cocaína.

De cocotas y convulsiones  
y de vastas revoluciones. (ALELUYA)

En un viaje apacible, a través de "La Tienda del herbolario", Valle-Inclán apuñala también la tierra americana.

SUSANA ITZCOVICH DE YURKIEVICH

## PARA UNA INTERPRETACIÓN DEL TEMA, DEL DONJUANISMO EN DON RAMÓN JOSÉ MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Los estudios realizados sobre la generación literaria del 98 —atomizadores, en gran parte, de sus valores totales e individuales—, suelen inhibir al investigador de futuras búsquedas pretenciosamente esclarecedoras ya que suponen agotados temas y autores. Se cree reiterar remanidos saberes en desmedro de la novedad.

Tal es el caso de don Ramón José María del Valle-Inclán.

La abrumadora bibliografía sobre el poeta gallego, su inamovible ubicación dentro del grupo generacional, su particular modalidad modernista —no siempre computable al resto de sus cofrades—, su avasallante personalidad —rica en color y matices—, su envolvente atmósfera de leyenda, más imaginada por el mismo poeta que inventada por sus biógrafos, le revisten de una anacrónica pátina de subyugante embrujo y seducción.

Después del exhaustivo estudio de Zamora Vicente sobre las cuatro *Sonatas*, rastreo paciente de los elementos peculiarmente inclanescos, fichaje minucioso del rico material modernista, que don Ramón atesoraba por coincidente actitud estética con el movimiento introducido en España, por Darío; develada su apabullante riqueza verbal, su florilegio de boato y pedrerías resurgido de un mundo insólito para los hombres del 98 —y sólo febril y bullente en la mente del poeta—, renacido de un pasado de aventuras y de un versallismo que resultaba irritante al buen vasco don Miguel de Unamuno, queda, sin embargo, por aclarar una de las facetas más estudiadas por su natural atracción en múltiples campos de la investigación pero intrincada y confusa en lo que al autor de las *Sonatas* se refiere: su donjuanismo.

Extraña que don Gregorio Marañón, —médico, biólogo, pensador, literato—, cuyos estudios sobre Enrique IV, Don Juan, Amiel, etc, tanto enriquecieron la literatura y detuvieron el devaneo y la divagación, no se ocupara personalmente de este poeta, rico y poliforme, cuya personalidad se ofrecía emparentada, en

mucho, con los arquetipos pacientemente estudiados por el ilustre médico.

### *Aparición del donjuanismo*

Cuando Marañón refiere en el prólogo o su *Don Juan* los motivos que le llevaron al estudio de un tema, aparentemente agotado, aclara de qué manera, ya, la leyenda de Don Juan transitaba libremente; cómo el tema de *El convidado de piedra*, el “joven libertino que bromea sin respeto con los muertos rodaba por el mundo español y por toda Europa desde tiempos remotos (1), y cómo el del Burlador, “el hombre de las fortunas amorosas, de quien las mujeres invariablemente se enamoran y a las que invariablemente engaña y olvida” había sido identificado, a través de todas las creaciones literarias, desde antiquísimos tiempos hasta el momento definitorio de la creación de Tirso.

Sin embargo, lo que no averiguaron los estudiosos sobre los esencialísimos perfiles del Don Juan es lo referente a las causas que favorecieron, precisamente, su aparición en el pueblo español y en un determinado momento histórico: el de Enrique IV.

Dice Marañón con mucha agudeza:

Es evidente que nada de esto sucede por azar. La mente de los grandes creadores, es decir, el pueblo y los genios, obedece siempre, sin saberlo a razones espirituales profundas cuya trama y mecanismo no perciben los contemporáneos, y sólo al cabo de los siglos, cuando cien años se ven como si fueran una hora y la humanidad como una compañía de actores y el mundo como un escenario, sólo entonces esos hilos invisibles que mueven la génesis de cada cosa, sólo entonces se empiezan a entrever. (2)

Planteado así el problema, Marañón abordaba en 1940 el estudio revelador de aquellos “hilos invisibles” que permitieran explicar, de alguna manera, la aparición acabada y perfecta de un tipo humano que, —siendo común a distintas edades y pueblos—, adquirió por primera vez los contornos de un “mito representativo”.

Este tipo de varón nacido para el amor, “constantemente amado y perdurablemente incapacitado para amar” tomaría, después, en España perfiles tan definidos como en ningún otro país, con el agregado de que, a su creación literaria, uniría otros rasgos —vitalmente ciertos— que pasearían su galanura y desenfado

(1) Gregorio Marañón: *Prólogo a Don Juan*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, décima edición, pág. 9.

(2) Gregorio Marañón, *ob. cit.*, pág. 10.

por las calles de Madrid o Sevilla con la misma soltura con que manejara su espada o su inseparable alazán.

### *España y el donjuanismo*

Si en verdad las condiciones históricas estudiadas por Marañón favorecieron la aparición, en molde universal, del tipo de Don Juan —obra del ambiente español demarcado por el encrespamiento religioso, la decadencia, la herejía, “las violentas corrientes de humanidad exóticas” que cruzaban por España, etc.—, no es menos cierto que, en ninguna otra literatura como en la española y en ningún otro pueblo como en el español, se dio cierto tipo humano proclive al Don Juan, sin querer significar con esto que todos los españoles sean “donjuanes” y menos todavía si conceptuamos al donjuanismo como una hiperbólica volición erótica; mas lo que no escapa —y se deja ver a poco que transitamos por el alma y las expresiones literarias más típicamente genuinas de la península— es la insistente persistencia de un tipo, más o menos definido, que aparece invariablemente en las más recias expresiones poéticas.

El vaciado no podría solo ofrecerse como creación imaginativa sino encontrara a su paso oscuras raíces en el alma popular española por cuyos filamentos se iría nutriendo como asciende la sangre por las arterias del individuo.

En ningún país de Europa, como en España, encontró más campo para su desarrollo la literatura de capa y espada, el desplante temerario, el ideal amoroso, la hazaña incontrolada, la aventura legendaria que desembocaría —por naturales cauces— en la más extraña locura de Don Quijote.

Ninguna literatura, quizá, como la española podría haber concebido con más envidia la creación universal del Don Juan y de Don Quijote, porque ninguna literatura se alimentó más y mejor de lo que el ambiente le ofrecía desde tiempos remotos en la convivencia de encontradas pasiones y opuestos sentimientos que por antonomasia no podían convivir. En ninguna literatura podían tampoco darse más acabadamente estas creaciones arquetípicas, aparentemente contradictorias, porque en ningún otro país, como en la península, el cruce de razas fue un hecho de existencia real y positiva, cuyos desgajamientos tomaron las formas más insólitas de convivencia y tolerancia.

Sabida es de qué manera se operó en España la adaptación y aclimatación de judíos, árabes y cristianos; cómo fueron tolerados sus credos; cómo la mezquita pudo levantarse frente al templo

judío y cómo la Torá no tuvo a menos reverenciar y respetar el paso del Santísimo Sacramento.

Mito más que realidad —hasta muy avanzado el desarrollo histórico peninsular— fue la pretendida intolerancia de estos pueblos esencialmente distintos en su sangre y en su fe. Lo que ocurrió después, en el siglo XVI, respondió a causas fundamentalmente internas.

España no podría borrar, en adelante, la fusión de pueblos cuyo paso continuo de un bando a otro —conversión del judío al cristianismo y de éste al árabe o viceversa— engendraría ramas tan diversas a punto tal de que sus orígenes habrían de perderse en las tinieblas y los corpúsculos de sangre entremezclados originarían, con el tiempo, un muy particular tipo humano cuyo secreto biológico sólo a la ciencia le estaría reservado develar.

Si biológicamente los atributos inherentes al nuevo tipo configuran todavía un misterio para la ciencia, desde el punto de vista literario no podrá ya dudarse de que la afluencia de tantos y tan heterogéneos ríos abonarían el terreno favoreciendo la aparición de creaciones que, en la península, tomarían formas definitivas.

### *El problema del donjuanismo*

La larga bibliografía y erudición sobre este apasionante tema denuncian, por sí solas, el interés que despertara entre los estudiosos, desde su aparición en Tirso hasta las más recientes investigaciones.

El mismo Marañón explica en pocas palabras las razones que le llevaron a estudiar esta particular creación humana:

Don Juan me interesa —dice— no ya como ejemplar de una variedad de la fauna amorosa —y todas me atraen—, sino, más que todas, por su prestigio de mito, por haber sido manantial de tantas creaciones literarias (3).

No hubo faceta ni enfoque desde los cuales no se avizorara la enigmática personalidad del Don Juan.

Sin embargo, falta todavía un estudio completo que concilie todas las formas atributivas de este personaje porque la sola delimitación de una bastaría para recortar parcialmente sus contornos, y las expresiones humanas son formas vivas que responden a profundos mecanismos internos imposibles de fragmentar.

Algunos planteamientos limitados entorpecieron la visión de este tipo de varón levantado a la categoría de *problema*. Alguna

(3) Gregorio Marañón, ob. cit., pág. 68.

interpretación ha dado, sin embargo, en el clavo. Clara en su problemática y explicable a su juicio —que no deja de parecer cierto— es la de Angélica Knaak Peuser que ve tras el problema biológico una preocupación más honda y conmovedora para el espíritu del buen fraile mercedario Gabriel Téllez: la actitud teológica.

Ahora bien: si en Gabriel Téllez el aspecto teológico le incumbía particularmente por su condición de ordenado y por su explicable inquietud inquisitorial del reino divino y humano, la conducta de Don Juan es ajena a la honda conmoción de Tirso, pues como dice Charles V. Aubrun, Don Juan es siempre *él y nada más que él* y puede vivir sin Dios perfectamente pues

L'agnosticisme n'est pas pour don Juan une théorie, fruit d'une réflexion, d'une méditation. C'est un fait de son existence. Il vit comme si Dieu n'avait pas été, n'était pas, ne devait pas être avant longtemps... (4).

Don Juan, tipo humano, que, además andaba suelto por caminos y posadas, fue el pretexto que necesitó de la pluma de Tirso para  *fijarse* como personaje universal y Tirso valerse del enamorado y desenfadado Don Juan para sentar estéticamente la teoría teológica del poder de Dios y su omnipotencia en las cosas de la tierra y de los hombres.

Enfrentar dos poderes —divino y humano— habría sido, sin duda, la aspiración de Gabriel Téllez pero para ello necesitaba rodearle del pecado de *soberbia*, el más temible y rebelde por el cual habría de condenarse Don Juan para la eternidad.

Sin embargo, cabe ahora preguntarse ¿cuántos donjuanes andan por el mundo blasfemando y renegando de Dios, desafiándole en su todopoderosa omnipotencia sin que tal castigo merezcan?

La respuesta es clara. España atravesaba históricamente por uno de los momentos más decisivos en la renovación de su fe o el cisma total de sus creencias. "Aires de herejía" soplaban de todos los puntos cardinales.

España y su pueblo conocieron la "herejía luterana, el divorcio inglés con el Papado, las luchas y reuniones tridentinas, las reformas conventuales. En realidad de todas ellas participó de una manera u otra. Carlos V, el emperador, luchó contra el monje rebelde en campos de Alemania... ¿qué extraño, pues, que un monje, teólogo por añadidura, dotado de extraordinario talento teatral, presentara a la escena un tema de alta teología moral?" (5)

(4) Charles Aubrun: "Le "Don Juan" de Tirso de Molina", en *Bulletin Hispanique*, París, Janvier-Mars, 1957, T. LIX, pág. 58.

(5) Angélica Knaak Peuser: "Reflexiones filosófico-teológicas en torno al Don Juan", en *El espíritu y la carne en las grandes creaciones literarias*. Buenos Aires, Peuser, 1952, pág. 66.

Es indudable, entonces, como lo señalara sagazmente Marañón (a pesar de su decantada interpretación biológica del Don Juan) que el ambiente español favoreció en mucho la aparición de este personaje ya circulante por el mundo y la Historia. Lo que se hacía necesario era *fijarle* dentro de sus caracteres físicos y morales adornándolo con particulares rasgos de época.

Debió para ello colocarlo, según convenía a su espíritu, en la Corte, gobierno natural de España en ese momento.

Si sus vicios carecen hoy de originalidad porque los tratados de psiquiatría están llenos de estos casos "originales" y, además, Don Juan no necesita reivindicar sus pecados porque goza y padece cuanto le impone su naturaleza, Don Juan no podrá existir si, a su particular modalidad biológica no sumara su irreverencia teológica, única razón que le alejaría de otro tipo, también, biológicamente humano, muy parecido pero no igual, y que fuera señalado igualmente por Marañón.

### *Caracteres externos del Don Juan*

Aunque Tirso le haya concedido un pecado fundamental, el de la soberbia, para sus fines teológicos, Don Juan posee otros signos externos sólo computables a su tipo humano.

Hay en él "exterioridad, espejeo y miraje, frívola seducción y encanto meteórico, cualidades, todas ellas, de innegable *valor teatral*".

No puedo dejar de mentar, otra vez, al insigne Marañón cuando, refiriéndose a su experiencias profesionales, anota:

...porque los donjuanes que trajeron hasta mí la vida o mi profesión eran personajes excelentes, de una *vanidad teatral*... (6)

En efecto, Don Juan es un poco actor en la vida como lo será en el teatro. Gusta de ser admirado. Su imaginación no conoce límites y su coraje físico tampoco; como tampoco lo tienen la volubilidad de su conducta y la falta de sus escrúpulos.

"Su linaje, por otra parte, el alto y principalísimo (sobre esto volveremos), el caudal más que abundante y de abolengo". Don Juan es el "símbolo del conquistador de mujeres". No obstante este tan codiciado símbolo masculino para Marañón es falso.

Las actitudes del hombre frente al amor —dice Marañón— son siempre las mismas, y oscilan como un péndulo entre dos gestos extremos, que invariablemente se repiten: o el amor se conquista y se su-

(6) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 68.

blima, o el amor se regala y se profana. Estamos ahora en la fase del amor regalado. Don Juan apenas tiene razón de existir (7).

La conducta exhibicionista de estos individuos merece particularísima atención porque generalmente su comportamiento aparece estrechamente ligado a cuadros de incompleto desarrollo sexual. El mucho alarde de aventuras, exaltadas e imaginadas, son siempre sospechosas.

Cuando Marañón se refiere a la extraña y discutida personalidad de Enrique IV connota ciertos principios generales y comunes a distintas categorías de individuos.

Es, finalmente, característico de las mentalidades tímidas, sobre todo en lo que se refiere al sexo, la tendencia exhibicionista... el espíritu humano propende, como es bien sabido, a hacer creer a los demás precisamente aquellas virtudes de que carece. Y esto es cierto hasta el punto que casi siempre podemos reconstruir la verdadera psicología de los hombres sin más que poner un signo negativo a todo aquello de que ostentan y hacen gala, regla general que se hace todavía más precisa y notoria en la vida de los sexos... Los médicos sabemos cuántas veces las aventuras escandalosas de los hombres no son más que presuntos certificados públicos de hombría... y del propio instinto vacilante (8).

Esa actitud frente al amor señalada por el ilustre médico español exige algunas reflexiones. ¿Estamos seguros realmente de que Don Juan *actúa* frente al amor? Evidentemente, no; porque el amor como expresión de sentimiento no existe nunca para Don Juan; a lo sumo, apetencia sexual. En esto, sí, compartimos aquello de que es el "devorador monstruoso del sexo".

Distantes ya de la aparición del Don Juan y a las mayores franquicias —hoy vigentes— para conquistar mujeres el problema "Don Juan" pierde fuerza.

El autor de *Amiel* había señalado en su teoría sobre el donjuanismo la "débil virilidad de Don Juan". Este tipo humano parece haberse detenido en esa etapa de la adolescencia en donde es visible la indeterminación de la vacilación normal del sexo.

El hombre verdadero, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser Don Juan. En realidad, los donjuanes que los son, en verdad, hasta el final de su vida, es porque conservan durante toda ella los rasgos de esta indeterminación juvenil. Y este es, precisamente, uno de los secretos de su poder seductor (9).

Toda la teoría largamente explicitada por Marañón sobre Don Juan concluye con una afirmación drástica:

(7) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 71.

(8) Gregorio Marañón: *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, sexta edición, pág. 84.

(9) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., págs. 73 y 74.

...para mí, sólo un espejismo literario autoriza a considerar a Don Juan como ejemplar arquetípico de la virilidad. El error que encierra este espejismo es manifiesto (10).

Sin embargo, este amador de mujeres, que vive obsesionado por ellas y corre de una a otra sin detenerse en ninguna, no podría conformarse con sólo estos atributos —sin riesgo de confundirse, según anticipáramos— con otro tipo patológicamente sexual proclive al del instinto rudimentario eternamente insatisfecho.

Don Juan posee otros rasgos. Es una personalidad compleja. Si sólo se moviese dominado por una incontrolada necesidad erótica, no pasaría de los límites de un libertino.

Pero Don Juan —en su tipo más puro—, conforma una figura de perfiles inconfundibles y ricos que participan igualmente de lo físico y de lo psíquico. El desplazamiento de uno u otro elemento vulneraría su modalidad específica quebrantando su natural arquetipo.

La confusión procede de que se ha hablado durante mucho tiempo de Don Juan encarándolo desde un solo ángulo: el de su desbordado erotismo.

El Don Juan creado por Tirso —es decir el literario— es una suma de dos actitudes: la biológica (con su indeterminación sexual) y la teológica (con su soberbia blasfema). No podemos asegurar de qué posta partió originariamente Tirso para configurar a su personaje; cuál de las dos caras impresionó y conmovió más a su espíritu: si la faz diabólicamente carnal o su postura sacrílegamente antireligiosa. Lo posible es que ambas oscilaran por partes iguales pues Don Juan se vería coartado en sus vuelos nupciales sin la despreocupación de escrúpulos religiosos o viceversa. Al hombre y a Dios se lo ofenden por distintos caminos.

Esto haría, entonces, disminuir los posibles donjuanes de que creemos está lleno el mundo.

Libertinaje, devaneo, alegría constante, poder de seducción, atracción irresistible, galanura en el decir y en el enamorar, temeridad, audacia, —nunca fantochería ni fanfarroneada—, legítimo valor, incontrolada sexualidad, despreocupación de Dios y de los Santos, desafío a la Muerte y su misterio, son, en síntesis, los rasgos generales que lo definen.

### *La españolidad del Don Juan*

Quizá de todo lo que hasta aquí se dijo, lo que más nos interesa asegurar ahora sea la autenticidad española de Don Juan.

(10) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 75.

La opinión de los críticos difiere. Los hay quienes creen que Don Juan constituye la creación hispánica más pura, como lo sería Don Quijote, y quienes creen que todo es "pura anécdota" como Marañón.

Para este distinguido biólogo y literato nada tiene que ver lo español con lo "esencial de la psicología donjuanesca que es una modalidad universal del amor humano y dentro de su universalidad con menos raíces en España que en cualquier otro país de la tierra" (11).

Sin entrar en el plano polémico (aparte de todo lo que se dijo ya sobre el cruce de razas en la península, incluyendo todavía la influencia gitana señalada por el mismo Marañón), lo importante sería señalar que, antes de Tirso, nadie habló de Don Juan y si este personaje existía era desvaído, ñoño e incoloro.

Pues bien: si admitimos que Don Juan es algo más que biología; si aceptamos toda la envolvente atmósfera de leyenda y de anécdotas que hicieron posible su aparición; si por verdad tomamos las condiciones históricas y sociales que favorecieron su génesis en la península la respuesta a Marañón sería otra: Don Juan es español y muy español, porque en caso de conformarnos con la sola faz biológica estaríamos hablando de cualquier otro tipo humano pero no de Don Juan.

El enfrentamiento que Marañón plantea entre *El médico de su honra* de Calderón (como muy típico español), y el Don Juan (como antítesis) responde a otro problema que no ofende ni puede ofender el alma y el pudor españoles.

El secularísimo honor hispánico que tan nobles creaciones concibiera no puede ni debe sentirse menoscabado por este intruso de alcobas que es Don Juan. El Burlador es tan auténticamente español como lo es Don Quijote o el personaje calderoniano. No se trata aquí de *representar la moral española*, sino de enjuiciar una creación estética que nada tiene que ver con honores ofendidos.

¿Dejaría de ser *Celestina*, como creación, menos española porque condense en sí misma toda la diabólica y ennegrecida ciencia medieval de sus satánicas artes?

Pienso a esta altura que se están interfiriendo campos distintos. Calderón pudo tipificar con su genio la topografía moral del pueblo español, pero Tirso pudo, además, levantarse sobre esa topografía y lanzar al mundo la contrarréplica de un personaje

(11) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 85.

que tomaría proyecciones universales. El de Calderón es solamente hispánico; el de Tirso es hispánico y, además, universal.

Biológicamente admitiremos que Don Juan no tiene sólo que ver con España, pero literariamente, sí, porque Don Juan no podrá ser Don Juan si no está encerrado en los límites que le fijara el mercedario y nada más que él. Y esto es lo que debemos aprender.

No sabemos por qué Marañón se empeña desesperadamente por salvar a España de esta creación que la honra pretendiendo equivocadas interpretaciones y negándole españolidad cuando él mismo dirá después:

Si Don Juan nació literariamente en España y no en Francia o en Italia, se debe a una circunstancia que hoy es fácil de precisar.

Es la siguiente: Puesto que Don Juan es un rebelde frente a la ortodoxia social y religiosa del ambiente, es evidente que su rebeldía era más heroica, más llamativa que en parte alguna en España; porque entre nosotros, los poderes contra los que se sublevaba —Dios y el Estado— eran también más fuertes que en parte alguna.

En ningún otro país de Europa podía tener la rebeldía de Don Juan la dramática emoción que un estado de normas externas e internas tan rigurosas como el nuestro. En suma, *en ninguna parte como en España, Don Juan podía ser un héroe...* (12)

Esta larga cita sólo positiviza su enconada negación. El arte resplandece sobre los dogmas y está más allá de las modas y de los convencionales códigos del bien o del mal.

Sólo el arrebatado creador de Gabriel Téllez pudo fijar los límites del tipo que tomaría, en adelante, carta de ciudadanía en España y en el mundo. Que detrás de sus elementos anecdóticos se esconda un real "núcleo biológico" común a muchos hombres y a muchas latitudes no conformaría sino un aspecto de Don Juan, según venimos insistiendo; pero a su catadura biológica Don Juan suma otros atributos.

Si la popularidad de Don Juan —"la de sus paseos nocturnos por Sevilla y su querrela con las estatuas de los muertos, a los que tira irreverentemente de sus barbas de piedra"— nada tiene que ver con el donjuanismo, es porque, sin duda alguna, estamos designando con los mismos términos cosas distintas.

Don Juan o el donjuanismo para que exista deberá seguir tirando "irreverentemente de su barba de piedra" a las estatuas de los muertos o no serán Don Juan ni habrá donjuanismo.

Si a todo esto agregamos cómo la leyenda y el romancero popular españoles ofrecieron inagotable fuente para la creación

(12) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 97.

de este personaje que buscaba desesperadamente su forma definitiva, será difícil dudar de la españolidad de Don Juan.

Said Armesto demuestra fehacientemente la larga tradición hispánica en *La leyenda de Don Juan*.

Aunque Don Juan sea un prototipo de las "sociedades decadentes", como dice Marañón, Don Juan no podría subsistir si se apartara un solo momento de su mundo y de sus audacias y temeridades escatológicas.

### *El tema del Donjuanismo en Valle-Inclán*

La decadencia de la España del 98 pudo favorecer por segunda vez, al resto de la literatura generacional hondamente preocupada por la realidad española.

El recrudescimiento del donjuanismo literario se dejó ver, bien pronto, y la moda alcanzó igualmente a Unamuno, Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Antonio Machado, Benavente, bien que cada uno se sirviera a su manera según sus particulares cánones estéticos y sus intrincadas metafísicas, como en el caso de Unamuno.

En Valle-Inclán, este personaje se llamará el Marqués de Bradomín. Cuando Valle-Inclán publicó sus cuatro *Sonatas* —que no guardan ningún orden con las estaciones— entre 1902 y 1905, el modernismo estaba en pleno auge en España.

Como bien señala Zamora Vicente la palabra "sonata" pareciera evocar lejanas sugerencias literarias; y, aunque por sí misma nada deje adivinar sobre su contenido ella obedece, sin duda, a una ya muy "aquilatada herencia de las escuelas literarias posteriores al Romanticismo que llegan a España a través de Rubén Darío) (13).

Las *Sonatas* podrían ubicarse, quizá, en el cruce que el Romanticismo (como evocador de antiguos temas) y el modernismo da vez la aparición de este particular tipo humano —exótico, ad-infundieron a las letras.

Si bien las *Sonatas* corresponden a cuatro estaciones referidas a otros tantos estados de alma, por extraño sortilegio se van impregnando de una atmósfera peculiarísima que nada tenía que ver con el movimiento generacional, pues si el modernismo influyó en los hombres del 98, la preocupación honda, en última instancia de estos hombres no fue los acentuados tintes rubenianos de que se empapaba, entonces, la literatura, sino el problema español que les dolía y sangraba a todos por igual.

(13) Alonso Zamora Vicente: *De Garcilaso a Valle-Inclán*. Buenos Aires, Sudamericana, 1950, pág. 186.

Del ambiente y sabor versallesco de las *Sonatas*, del aroma nostálgico de sus viejos palacios y musgosas escalinatas, del tufo evocativo de sus tapicerías y riquezas interiores, de toda esa niebla decadente de lánguidas y apasionadas mujeres, de oscuras y galantes aventuras, entre el vaho de perfumadas cabelleras y vaporosos tules surgiría la figura inconfundible —mezcla de satánico y religioso, de cínico y sentimental, de receloso y temerario— del Marqués de Bradomín. ¿Cómo concibió Valle-Inclán a su personaje? Dice él mismo al comenzar las *Sonatas*:

Estas 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* (14).

Tres cualidades no donjuanescas. Don Juan lleva siempre consigo una tarjeta de presentación intransferible: su arrogancia y apostura físicas; "esbelto, elegante, de piel fina, cabello ondulado y rostro lampiño", una acentuada sensualidad en sus rasgos; una mirada vivaz y penetrante; una sonrisa mefistofélica y prometedorra; cierta morosidad de movimientos, precisamente, por su extrema sensualidad; un aire felinesco pronto al zarpazo y una figura de apasionante seducción, a la que une en el vestir una llamativa exageración "que acentúa todavía más esta borrosidad de lo viril en la morfología donjuanesca" (15).

El físico es en estos casos de particular importancia. La naturaleza se conforma sabiamente en rasgos definidos, y el físico de Don Juan no hace sino confirmar su "indecisa varonía".

Posee líneas de delicadeza casi femeninas; la morfología, en cambio, que corresponde a hombres dotados de una gran capacidad amorosa es por lo común "un tanto antiestética". Querriamos justificar la vieja sabiduría popular volcada en un antiguo refrán: "El hombre cuanto más oso, más hermoso". Tal vez, el pueblo que nunca se equivoca haya quintaesenciado los atributos viriles en el adjetivo "hermoso".

En cuanto al catolicismo de la creación valle-inclanesca —de muy oscura y dudosa procedencia— no cuaja en este desenfadado personaje del Don Juan, porque si Tirso creó el arquetipo, *el donjuanismo* (como problema de investigación) no es *apriori* sino *a posteriori*. Antes de Tirso no se hablaba de donjuanismo y por lo tanto no podemos evadirnos de los rasgos que el mercenario le fijara. El mismo Marañón señala que es en 1886 cuando

(14) Ramón del Valle-Inclán: Nota preliminar a las *Sonata de Primavera y Sonata de Estío*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, IV edición.

(15) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 78.

aparece por primera vez la palabra *donjuanismo*. La Biología sexual le otorga su categoría de *problema*. Esto significa, entonces, que a pesar de los donjuanes, y del Don Juan existentes, nada se sabía del donjuanismo; sólo logra estremecer a los científicos cuando la leyenda de este personaje casi místico adquiere fuerza y se corporiza en la pluma de Tirso.

Por último, respecto a lo "sentimental", Don Juan posee una natural delicadeza después del trato carnal que nunca llega a ser remordimiento. Toda casuística le es ajena.

Bradomín —dice Zamora Vicente— es un Don Juan. Como al famoso tipo literario le asaetea un constante erotismo alocado. Pero Bradomín no puede ser el Don Juan corriente, petrificado en los cánones de creaciones anteriores. Es un Don Juan admirable. Muy modernista es esto de ser siempre más, mucho más que lo corriente, que lo vulgar. El modernismo supone, como elemento primordial de su estructura, un ininterrumpido combate contra el vulgarismo. Y descartado queda que, incluso entre los donjuanes, puede haber uno perfectamente estúpido. Bradomín es admirable. Y no es solamente admirable sino el más admirable tal vez; se ve colocado en la cima del tipo. Tiene, desde su altura galante, a todos los demás donjuanes sometidos, vigilados. Es feo, católico y sentimental (16).

Hasta aquí la cita del crítico español. Pienso, sin embargo, que no podemos mezclar los granos del granero.

La admiración que este estudioso siente por la avasallante personalidad de Valle-Inclán no supone decantar a un tipo, perfectamente establecido, universalmente inscripto, por otro confuso, ambivalente y no siempre definido.

El Marqués de Bradomín tiene mucho de Don Juan, pero, "su gigantesca pedantería que le hará sobrevalorar todo lo que a él se refiere" no significa la soberbia blasfema que Gabriel Téllez impuso a su personaje. El seductor de las *Sonatas* no peca contra Dios sino contra los hombres; por el contrario, es poseedor de cierto sentimiento religioso que le hará estremecer y caer de rodillas en sincera oración, bien que muy luego corra a buscar sosiego en brazos de una nueva aventura.

Su cinismo —incluyendo la más horrenda escena final de la *Sonata de Otoño*— no es nunca la despreocupada indiferencia del Don Juan, de Tirso. La creación de Gabriel Téllez no conoce esta modalidad humana. Bradomín, sí; es cínico con la muerte —o con la muerta— cuyas posibilidades de nueva seducción han concluido irremediabilmente. Caído el telón por esta parte, se le abre por otra, como si el Destino le entregara, en constante ofer-

(16) Alonso Zamora Vicente: *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid. Gredos, 1955, pág. 30.

torio, víctimas propiciatorias para sus desmedidos devaneos sensuales.

El personaje clásico, en cambio, como tipo o arquetipo, no es cínico con la muerte —que, además, no le importa—, porque detrás de todo está su desafío a Dios.

Si al Marqués de Bradomín se le hubiera levantado la losa de una tumba cualquiera —la de su amante, por ejemplo— para juzgarle en la tierra a cuenta de lo que deberá purgar en el infierno, posiblemente hubiera retrocedido de espanto. No debemos aventurarnos, entonces, a llamarle Don Juan. Falta la escena final.

El Marqués de Bradomín es simplemente un pseudo Don Juan, erótico, amador insaciable de mujeres, un producto típico del modernismo, mezcla de marqués y de galante aventurero, de exquisito y rancio abolengo, (característica primordial del modernismo tan caro a los blasones y tufaradas de viejas prosapias), pero nunca el Don Juan tipificado que originaría el problema del donjuanismo. No aparece tampoco el Burlado como un “poco muñeco” —según lo pretende Zamora Vicente— por cuanto las “leyes vigorosas superiores”, a las cuales obedece la creación de Tirso, no se le imponen y gobiernan convirtiéndolo en juguete del instinto, sino en conmovedora figura humana. Pretender una figura decantada y “consciente” de sus aventuras es más que insensato porque podrá obtenerse un tipo de seductor, cínico y refinado, pero no configurado como plena naturaleza.

Sin ese “vendaval erótico”, de que hablaba Américo Castro, Don Juan no existiría ni podría existir. Su misma ley de instinto, eternamente insatisfecho, no le da tiempo para reflexionar ni medir el alcance de sus aventuras; no predomina narcisismo alguno que le deleite en la autocontemplación de su poderosa y destructora fuerza. Su necesidad vital es otra; gozar hasta el fin de la aventura que a sus ojos se abre.

De todos los donjuanes, el Marqués de Bradomín es el menos atrayente ya que el balance a lo largo de las cuatro *Sonatas* es un sentimiento último de rechazo instintivo.

Mientras el Don Juan clásico finiquita en un acto de desafío a Dios —y por eso pagará con su vida—, el de Valle-Inclán concluirá oscureciendo todo hasta el más horrendo sacrilegio: el de enamorar a su propia hija. Los caminos de este pretendido Don Juan son muy otros de los que creara el fraile mercedario.

El Don Juan de Tirso jamás siente escrúpulos. Ésta será, también, una de sus características. El ligero escrúpulo, en cambio, que siente el Marqués de Bradomín para quedar en el palacio Gaetani —aunque pronto lo supere— no lo hubiera sentido

nunca el personaje de Tirso que hubiese entrevisto rápidamente la posibilidad de una nueva aventura.

En las cuatro *Sonatas* (particularmente en las de *Primavera* y *Estío*) juega más el modernismo con sus princesas, besamanos, gestos palaciegos, monseñores moribundos, letanías sordas, inconfesos sentimientos, y hasta una escena petrificante, que lo auténticamente real del Don Juan.

Mucho dudamos de la sinceridad del Marqués ante el recuerdo de María Rosario, la bella princesita que fuera a concluir sus días en la beatitud de un convento.

María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarle todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos.

¿Qué turbulentas aguas descubriríamos si sometiéramos al Marqués de Bradomín a un estudio psicoanalítico? ¿Será verdad este amor, o será el recuerdo de un fracaso lo que arranca lágrimas a sus ojos?

Este señor Bradomín que, al decir de Zamora, tiene su "patrón en las memorias de un Casanova o en el tumulto erótico de un Don Juan cualquiera" (15), no podía menos que poner los ojos en la joven doncella María Rosario pues destinada, como estaba, para la vida monástica, la aventura se le ofrecía con ribetes temerarios y audaces que al no poder lograr despierta en forma de supuesto amor, otra de las morfologías descubierta por el psicoanálisis. Si el Marqués de Bradomín hubiera poseído a la bella criatura su recuerdo en el tiempo no habría merecido más de lo que merecieron sus otras aventuras.

Fijémonos —dice Marañón— que no se conoce un solo caso de un Don Juan entristecido o irritado en lo profundo de su instinto —*quizá sí en su vanidad*— por el abandono o por la traición de cualquiera de sus amantes..." (17)

Agreguemos, aquí, por el *fracaso de una conquista*.

La conciencia de la inferioridad suele llevar, a veces, a una exaltación del "yo" como quien trata de infundirse coraje a fuerza de hablar de combates.

Esta hiperbólica autovaloración conduce, generalmente, a insólitas actitudes que en el fondo no son otra cosa que negativas reacciones por actos fallidos.

¿Sabemos, ciertamente, si Don Juan, el auténtico Don Juan, fue tan inconsciente como lo pinta la realidad? ¿Sabemos, realmente, si sólo fue un elemento impulsivo, natural, incontrolado,

(17) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., pág. 78.

sin freno inhibitorio alguno o simplemente un individuo huyendo desesperado de su consciente inferioridad? He aquí el enigma que la ciencia tendrá que develar.

Pero vayamos a otro aspecto. El dualismo religioso del Marqués está denunciando su factura modernista. Este juego ambivalente entre galanteos renacentistas y tibiezas cristianas de ninguna manera se homologan con la impostura irreligiosa del Burlador deafiando a Dios.

Las fluctuaciones señaladas en Verlaine, Darío, etc., por Zamora Vicente como en muchos hombres con "alma de doble vertiente, sacudida por encontrados vientos de sensualidad y de virtud heroica", "la mezcla irrespetuosa de piedad y paganismo" determinan a lo largo una enconada lucha sin que exista opción definitiva o unilateral.

De todo esto había mucho en Valle-Inclán.

No es imposible que Tirso, como creador, no haya transferido muchos elementos personales a su personaje. Si la versión es cierta, el fraile mercedario debió heredar del Duque de Osuna, (su presunto padre) "mucho de su perspicacia", y —por qué no— un natural refinamiento de delicadezas renacentistas.

Las grandes creaciones literarias conllevan imponderables filamentos individuales. No todo es autobiografía, pero, sí, las más de las veces, suele descubrirse detrás de su espesa urdimbre, hilos entrelazados y nucleados alrededor de particulares rasgos del creador.

Siendo, además, Tirso un gran viajero y hombre de continuo trato con la gente de teatro en torno al cual "bullían todas las pasiones cortesanas", adquirió directamente de la vida profundas enseñanzas, y no del confesionario —como se pretendió— y a donde sólo llegan "pálidos reflejos y mortecinos ecos mixtificados". En ese aprendizaje directo de Tirso habrá que "buscar los orígenes de la leyenda de Don Juan —dice Marañón— y no en las crónicas antiguas, en la genealogía del apellido Tenorio, como han pretendido los eruditos del siglo XIX" (18).

Como, quizá, Tirso, el autor de las *Sonatas*, trasladó múltiples elementos de su vida a su obra. También Valle-Inclán había aprendido mucho de la vida. Don Ramón fue un modernista total. El más modernista de todos y su personaje connota los caracteres sobresalientes del movimiento: la aristocracia contra la vulgaridad, la aventura deslumbrante exhibida a los ojos de los demás, el carácter temerario, lo insólito y audaz, lo huidizo a todo

(18) Gregorio Marañón: *Don Juan*, ob. cit., págs. 100 y 101.

lo consabido y preestablecido, la transgresión a la ley, las exquisiteces del espíritu, los refinamientos casi femeninos, etc.

Será interesante, para mayor esclarecimiento del tema, recordar algunas circunstancias particulares en la vida de Valle-Inclán.

Desde su nacimiento, el futuro creador del Marqués de Bradomín, fantaseó las circunstancias.

El testimonio de su hijo Carlos Luis dice:

Fue, aquí, (Villanueva) donde nació Valle-Inclán, no en la puebla del Caramiñal, como se lee en algún sitio, ni en la puebla del Deán, como otros confunden, ni tampoco en un barco al cruzar su madre la ría, como *fantaseaba él mismo*, sino en este pueblecito costero, de callejas sucias y casitas pobres con techos muy bajos, que hacen recordar las cámaras de un navío (19).

Un hálito de misterio que habría de envolver toda su vida y que haría de él una de las figuras más exóticas de su generación parece rodearle en su propia evocación rimada.

.....  
¡La noche de octubre! Dicen que de luna,  
con un viento recio y saltos de mar;  
bajo sus estrellas se alzó mi fortuna.  
Mar y vientos recios me vieron llegar.  
¡La noche de Octubre! ¡Mi muerte anunciada!  
¡Noche mía abierta entre Tierra y Sol!  
Revistióse el mago la veste estelada,  
desnudo un gigante, sopló un caracol.  
La bestia a la puerta brama estremecida.  
En sus ojos queda la noche otoñal  
y lejana, aquella noche de mi vida  
*con sus dos caminos. ¡Y seguí el del mal!*  
*Me llamó tu carne rosa del pecado!* (20)  
.....

De una nota dio siempre clara cuenta Valle-Inclán. A pesar de sus penurias de hidalgo arruinado, conservó un grande orgullo por aquel viejo escudo que en el castillo de su madre, Peña, ostentaba este lema:

    Mi sangre se derramó  
    por la caza que cazó.

Valle-Inclán ostentaría entre todos los hombres de su generación una legítima aristocracia procedente de los Montenegro, que no dejará de recordar —ya autor de las *Sonatas*— en la *Sonata de Otoño*.

(19) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 20.

(20) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 20.

La nobleza española, tan absoluta en sí misma y tan dada a gozar de sus privilegios (no tanto de sus deberes), se distinguió desde siempre por una natural rebeldía que la encrespó, en muchas ocasiones, contra la misma autoridad real. Levantisca y soberbia dio mucho que hacer a los monarcas erigidos en jueces y defensores de los humildes y descastados plebeyos víctimas de los abusos de esta clase social.

Valle-Inclán no olvidará la grandeza de sus antepasados, pero sabrá disimular con dignidad la "ligera hambre de hidalgo venido a menos".

El poeta conllevaba, desde su niñez, los primarios atributos transferidos, después, al futuro Marqués de Bradomín. No debe extrañar la creación de su diabólico personaje.

Cuando, siendo todavía un niño, don José Zorilla visitó su colegio le preguntó, como si adivinara su porvenir, si era poeta. Y Valle-Inclán comentó ese recuerdo con estas palabras:

Senti la frase como una verdadera consagración. ¿Poeta? Sí; yo ya había visto en el fondo de las cosas la distinción de la tristeza, había dialogado con la Luna y comenzaba a descubrir que *las rosas guardan el encanto de haber sido mujeres* (21).

Las extrañas circunstancias que rodearon a Valle-Inclán, niño, habrían de conformar, más tarde, su exótica figura, desenfadada, exhibicionista, singular.

Ya Gómez de la Serna, dijo, a propósito, de sus preclaros ancestros.

Yo veo su adolescencia como una adolescencia fantástica, de seminarista que va a ser Patriarca de la India.

Su exaltada imaginación le hizo ver hipogrifos donde había caballos. Mas no les estorbó su pobreza —compañera fiel de toda su vida— en los juegos y desvaríos de su calenturienta fantasía. Sólo, así, pudo crear a su personaje. Aunque España no estuviera, por entonces, para tamaños devaneos y deliquios de aristócratas decadentes, no dejó de mirar con simpatía la anacrónica figura nacida de su pluma.

Cuanto dijo de su vida fue invención de su mente. Su vida en los Cartujos es una amable leyenda; enmarcó sus hazañas heroicas de hidalgos segundones como los que se enganchaban en los tercios de Italia con "aventuras de amor, de espada y de fortuna".

Su divisa, por él mismo expresada, decía: "Desdeñar a los

(21) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 22.

demás y no amarse a sí mismo" (22). Con estos elementos engendrará la figura del Marqués de Bradomín, del cual, además, dijo:

Hoy, marchitas ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos, divierto penas y desengaños comentando las *Memorias* amables que empezó a escribir en la emigración mi noble tío el Marqués de Bradomín. ¡Aquel viejo cínico descreído y galante como un cardenal del Renacimiento! Yo, que en buena hora lo digo, jamás sentí el amor de la familia, lloro muchas veces, de admiración y de ternura, sobre el manuscrito de las *Memorias*.

Todos los años el día de difuntos mando decir misas por el alma de aquel gran señor, que era feo, católico y sentimental. *Cabalmente yo también lo soy y esta semejanza todavía le hace más caro a mi corazón* (23).

Sin embargo, Valle-Inclán tuvo la visión de Don Juan, pero no creó un Don Juan sino, simplemente, un libertino. Creador ya de su famoso personaje justificó las *Sonatas* con estas palabras:

En ellas intenté tratar un tema eterno... *Don Juan es un tema eterno y nacional*; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: *falta de respeto a los muertos y a la religión*, que es una misma cosa. Segundo: *satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás*. Tercero: *conquista de mujeres*. Es decir, demonio, mundo y carne, respectivamente.

Don Juan es el Ángel rebelde; es monstruo y no engendra; es eterno y no se reproduce, como todo lo monstruoso y como todo lo eterno... Los donjuanes anteriores al Marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje (24).

Estas declaraciones nos eximen de todo comentario. Sin ninguna duda, el autor de *Flor de santidad* vio a su personaje, sabía de sus esenciales características, pero su plasmación estética no encuadró dentro de sus modalidades genéticas.

Valle-Inclán creó a su Marqués de Bradomín como los antiguos a sus dioses: lo envolvió de sus glorias y lo despojó —con legítimo orgullo— de sus miserias.

Mucho de lo que dice en las *Sonatas* son "sus" cosas, "sus" acaeceres personales levantados a lo irreconocible por el vuelo de su fantasía, como el ingrato episodio de la pérdida de su brazo. No fue esto tan glorioso como aparece en la *Sonata de invierno*, sino un hecho real, oscuramente torpe.

(22) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 25.

(23) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 26.

(24) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 65.

Valle-Inclán supo embellecer hasta lo grosero. Pasó por la vida con una suerte de dignidad enamorada de viejas historias y leyendas. Hizo de su vida auténtica una fábula. Tuvo el pudor de sus desgracias. Quizá necesitó inventar su vida para no morir.

El ambiente del 98 no era el más propicio ni el mejor para la creación de esta clase de donjuanes. Pero Valle-Inclán fabuló un Don Juan modernista, mezcla de aventurero, temerario, galante, enamoradizo, sentimental.

Su Marqués de Bradomín poco tiene que ver con el Don Juan de Tirso. Aquél es un amoral en el juego del amor. Éste es un inmoral en el trato con las mujeres. El Marqués de Bradomín preocupado más de su abolengo de casta transita a lo largo de las *Sonatas* con evidentes inquietudes de aristócrata; el personaje de Gabriel Téllez, en cambio, no demuestra nunca estremecimiento alguno por blasones ni heráldicas, sino desafortada apetencia de aventuras amorosas burlando y desafiando la justicia de Dios.

### Valle-Inclán

...fraguó en su fantasía el tipo de un personaje, hidalgo a la antigua y bohemio a la moderna, todo a la vez, a quien dio por nombre el Marqués de Bradomín, gallego tradicionalista y monárquico chapado a la antigua, linajudo y señor de sus Estados; pero *mundano, lascivo, conquistador donjuanesco*, refinado en placeres; en suma, en el fondo del alma, un español aristócrata a la antigua española, forrado de los decadentismos de la moderna aristocracia... (25)

Su Marqués de Bradomín es nada más que eso: un conquistador donjuanesco. Valle-Inclán, dolido, quizá de la vida, se cobró su deuda refugiándose con dignidad detrás de su personaje anacrónico y extraño. Chapado, sí, a la antigua; español aristócrata llegado a menos "acomodó su manera de presentarse en todas partes ya que no su manera de vivir".

Valle conoció, como Lope, el sabor amargo de la limosna. Si por donjuanismo, aceptamos en el Marqués de Bradomín, sólo la faceta de sus venturas amorosas, de su descontrolado libertinaje, de su creciente cinismo, de su no oculto desdén por todo lo que pretendió amar y no amó, podríamos conformarlo como un seudo Don Juan pero, nunca como el tipo acabado del Don Juan, ni menos aún como "el más admirable de todos", como se pretendiera, porque aquí, sólo hay refinamientos decadentes de escuela literaria que el auténtico Don Juan estuvo muy lejos de sospechar, y, sí, en cambio, ausencia total de rebeldías y blasfemias teológicas que debieron espantar y estremecer al piadoso mercedario Gabriel Téllez.

RAQUEL SAJÓN DE CUELLO

(25) Cita tomada de Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 2ª edición, pág. 31.

## SEDUCCIÓN POÉTICA DEL SACRILEGIO EN VALLE-INCLÁN

Una nueva lectura de Valle-Inclán corrobora una intuición remota y meramente apuntalada por datos dispersos y fragmentarios. En efecto, existe en este escritor, en especial en sus obras juveniles, una marcada predilección por salpimentar el amoralismo esencial que en ellas campea con menciones o alusiones religiosas. Y no se trata de contraposiciones aisladas o intermitentes, cuyo paradójal connubio produce grato escozor, sino de una actitud sostenida hasta convertirse en reiterado tópico.

No pretendo, por supuesto, con esta observación aportar nada nuevo. Ya Julio Casares señalaba como rasgo saliente de las *Sonatas* "esa mezcla de religiosidad y blasfemia" (1). También César Barja alude al "uso del excitante religioso en las aventuras amorosas" (2). Y Amado Alonso en sagaz estudio puntualiza: "Amor, Muerte y Religión son aquí temas permanentemente trenzados" (3).

A través de estas obras de juventud, pónese, pues, de manifiesto la fascinación que en Valle-Inclán ejercen los tipos y ambientes religiosos. Pero esta fascinación sólo resalta con auténtico relieve cuando lo religioso se contamina de profanidad. Así los misterios esenciales de la fe se ciernen principalmente sobre ilícitos incentivos violadores, alentados por la superstición. Sólo a través del pecado logra perfilarse nítida la pureza angélica de algunas almas. El aparato litúrgico no exhibe su imponente sortilegio, sino al conjuro de situaciones torvas o concupiscentes. Esta insistencia acabó por llenarme de desconcierto y perplejidad. Un título del propio Valle-Inclán me brindó el tema de este estudio: *¡Sacrilégio!* Auto para siluetas con que se cierra el políptico del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

No abrigo la ingenuidad de creer que esta palabra, cual mágica consigna, proveerá una explicación esclarecedora de los móviles que rigen la inspiración de autor tan complejo. No obstante,

(1) *Crítica profana*, Buenos Aires, Austral, 1946, p. 63.

(2) *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, 1935, p. 377.

(3) "Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán", en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1960, pág. 209.

un rastreo de la presencia y seducción del "sacrilegio" en la obra de Valle-Inclán puede constituir un aporte positivo para un estudio temático y estilístico general, que abarque todos los ensayos parciales existentes, a los cuales éste aspira modestamente a sumarse.

Ante todo, se impone una delimitación connotativa del término. Para ello nada mejor que acudir a las obras en que tales conceptos son precisados con delicadeza y rigor.

### *Delimitación de términos*

El concepto de sacrilegio ha ido dilatando su área semántica en el decurso del tiempo. De "robo de una cosa protegida por la santidad del lugar en que se hallaba" —única acepción valedera para San Gregorio— ha terminado por significar "la profanación de una persona, cosa o lugar sagrados". Pese a esta ampliación, el sacrilegio no ha diluido su peculiaridad en otros pecados afines contra la religión. Santo Tomás es bien explícito a este respecto: "*In sacrilegio autem invenitur specialis ratio deformitatis, quia scilicet violatur res sacra per aliquam irreverentiam, et ideo est speciale peccatum.* (Sum. Theo., II, II<sup>a</sup>, XCIX, a2).

Según vemos, la propia definición divide, por su objeto, a los sacrilegios en personales, reales o locales. Los primeros comprenden aquellos casos en que se profana a una persona sagrada. Tal concepto de persona sagrada es un tanto lato, pues abarca no sólo a los clérigos ordenados, sino a los novicios y hasta laicos, asignados de algún modo al culto divino, y también a los miembros de diversas instituciones comunitarias consagradas por la Iglesia. Los dos modos de este sacrilegio son la violencia ejercida contra la integridad física, la dignidad o la libertad de la persona sacra o bien el pecado de lujuria cometido o instigado por o contra una persona sacra.

El sacrilegio real es el que se comete contra una cosa sagrada. Si se tiene en cuenta que *realis* viene de *res*, costará menos comprender la vastedad de su connotación. Una cosa puede revestir carácter sacro por institución divina, por una consagración *ad hoc*, por lo que representa o por su destino. Vale decir que incurre en este sacrilegio tanto quien administra o recibe indignamente los sacramentos o emplea las palabras de la Escritura con sentido irreverente o procaz, como el que utiliza indecorosa o impropriamente los objetos del culto o zahiere de algún modo las imágenes sacras.

El sacrilegio local se comete principalmente en la violación de un lugar sagrado, como ser una iglesia, oratorio o cementerio.

Por ejemplo, si se mata o hiere a alguien dentro del recinto consagrado o bien se lo mancilla con prácticas pecaminosas, sórdidas o impías, cáese irremisiblemente en esta clase de sacrilegio (4).

No es de extrañar que este tema del sacrilegio ejerciera poderosa atracción sobre Valle-Inclán y así aparezca en su obra con la frecuencia que veremos. Pero aquí tal asiduidad no obedecía sólo a los dictados de una complacencia íntima, sino seguía las huellas de una antigua tradición que reflorecía pujante en muchos de sus autores dilectos.

### *Posibles influjos*

De pocos autores como de Valle-Inclán se han pesquisado sus fuentes y cotejado sus presuntos modelos con rigor más inexorable. Así lo han hecho, con distinta amplitud e intención, Julio Casares, Jacques Chaumié (5), Amado Alonso, Solalinde (6), etc. Si hemos de juzgar por las espectaculares transcripciones de *Crítica profana*, nuestro autor entró desaprensivamente a saco en predios ajenos. Sin pretender paliar estos despojos —inadmisibles a estas alturas para la probidad literaria más elemental— no es posible tampoco lanzar anatemas sobre quien tan cumplidas muestras ha dado de su ingente espíritu creador.

No voy, pues, a insistir en este manido asunto de las deudas literarias de Valle-Inclán. Pero sí señalaré al pasar algunos autores en quienes pudo hallar esta concurrencia sacro-profana que tanto seducía a su espíritu, siempre proclive a la secreta sugestión de las antinomias. No pretendo, por supuesto, ofrecer aquí una lista exhaustiva, sino sólo puntualizar una que otra eventual y no siempre directa influencia.

Julio Casares indica tres fuentes preponderantes: Eça de Queiroz, Barbey d'Aurevilly y Gabriel d'Annunzio. Pese a la evidente *contaminatio* estilística con el gran narrador portugués mencionado en primer término, en lo que respecta a la actitud de ambos frente a la religión, no discierno demasiada afinidad entre el aticismo de *A reliquia* o la deliberada candidez de las leyendas hagiográficas con la violenta o sarcástica insistencia en lo sacrilego que veremos en Valle-Inclán. Casares atribuye esta predilección a influencia directa de Barbey d'Aurevilly. Sin duda, el diabólico atractivo, los desplantes y hasta las claudicaciones del Marqués

(4) He consultado el artículo *Sacrilège*, firmado por Nicolás Jung, en el monumental *Dictionnaire de Théologie catholique*, Paris, 1939.

(5) "Dan Ramón del Valle-Inclán", en *Mercure de France*, vol. CVIII, marzo 16, 1914, pp. 225-246.

(6) "Prosper Mérimée y Valle-Inclán", en *Revista de Filología Española*, vol. VI, 1919, pp. 389-391.

de Bradomín están pergeñados sobre el cañamazo brindado por el excéntrico escritor francés en su conducta y en su obra. Cierta regusto por lo macabro, cierta propensión a aumentar el desborde libertino con virginal toque de inocencia, cierto maniqueísmo que paraliza el dictamen moral denuncian la admiración de Valle-Inclán (compartida por varios modernistas de aquende y allende) hacia el desconcertante autor de *Les diaboliques*. En el cuento "La generala" se menciona un libro de Barbey de cuyas páginas "exhalábase el perfume de unos sentimientos extraños a la par pecaminosos y místicos". En cuanto al poeta italiano, además de la señalada similitud entre la *Sonata de primavera* y *Le Vergini delle Rocce*, se advierten correspondencias en la postura de ambos frente al conflicto (tan fecundo poéticamente) entre una exuberancia vital de raíz pagana y la presencia de una valla cristiana que es menester derribar con jactancia exacerbada de remordimientos.

Amado Alonso ha señalado atinadamente la influencia de Théophile Gautier. En efecto, antes de culminar en la serenidad sus *Emaux et camées*, el corifeo de *l'art pour l'art* arrastró su raigambre romántica en poemas y relatos en que el detonante sacrilegio corroboraba el choque entre aspiraciones y resabios. Así en su turbadora novela *Mademoiselle de Maupin* confiesa su protagonista:

Bien souvent je me suis arrêté sous le feuillage de pierre des cathédrales, aux tremblantes clartés des vitraux, à l'heure où l'orgue gémissait de lui-même, quand un doigt invisible se posait sur les touches et que le vent soufflait dans les tuyaux, — et j'ai plongé profondément mes yeux dans l'azur pâle des longs yeux de la Madone. J'ai suivi piété l'ovale amaigri de sa figure, l'arc à peine indiqué de ses sourcils, j'ai admiré les pommettes de ses joues nuancées d'une couleur sobre et virginal, plus tendre que la fleur du pêcher...

Claro que a esta Virgen, aunque no demasiado etérea, prefiera la promisoría realidad de Venus, pues "elle ne cache rien, car la pudeur n'est faite que pour les laides, et c'est une invention moderne, fille du mépris chrétien de la forme et de la matière". Su poema juvenil *Alberte ou l'âme et le péché, légende théologique*, con su mezcla de galantería y diabolismo, constituye un ejemplo representativo.

Aunque nadie lo nombre expresamente, puede conjeturarse con fundamento la influencia de Catulle Mendés, tan preterido hoy como sobrevalorado por la generación modernista. Este fecundo escritor se distinguió por matizar algunos de sus relatos galantes, más de una vez lindantes con la pornografía, con un cínico toquecillo de religiosidad. Recuerdo un cuento suyo, *La pé-*

nitente —que gustosamente hubiera suscrito el Valle-Inclán de *Femeninas* —en que a una cocotte, en su regreso matutino de una juerga, se le ocurre entrar a confesarse con un joven clérigo de ascético porte. En su pieza teatral, *Sainte Thérèse*, que fue representada por Sarah Bernhardt, se despliega una pueril promiscuidad erótico-mística.

Por más que no siempre sea fácil precisar afinidades concretas, ya que su influjo llegaba tamizado por una larga secuela de imitaciones, adviértense en el Valle-Inclán juvenil, rasgos que denuncian la apasionada frecuentación de Baudelaire. ¿Cómo no iban a impresionarle aquellos versos *A una Madone (ex-voto dans le goût espagnol)* con su sacrílega invocación final, sacudida de sangriento furor?

En fin, pour compléter ton rôle de Marie,  
et pour mêler l'amour avec la barbarie,  
volupté noir! des sept Pécsés capitaux,  
bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
prenant le plus profond de ton amour pour cible,  
je les planterai tous dans ton coeur pantelant,  
dans ton coeur sanglotant, dans ton coeur ruisselant!

¿O aquellas *Letanias a Satán* con su incitante heterodoxia?

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs  
du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs  
de l'enfer où, vaincu, tu rêves en silence

Podría aducirse que en Valle-Inclán rezuma artificio lo que en el poeta de *Les fleurs du mal* es desgarrante clamor.

Otros nombres pudieran añadirse a los mencionados: Gustavo Flaubert, sobre todo a través del cruento paganismo, destacado más que mitigado en su adaptación cristiana, de la *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*. Quizás el Marqués de Bradomín pensaba en las pecaminosas acometidas que atormentaron a San Antonio en su Tebaida (tal como las refiere Flaubert), cuando afirmaba en la *Sonata de primavera* que "lo mejor de la santidad son las tentaciones". ¿Y qué decir de J. K. Huysmans que recorrió una de las trayectorias más curiosas de la literatura universal, con su iniciación naturalista a la vera de Zola y su posterior evolución a través del decadentismo de *A rebours*, el satanismo de *La bas* y el estetizante misticismo de *La cathédrale*? No debe olvidarse que toda la generación modernista se proclamó tributaria de Verlaine, cuya inspiración osciló de la unción de *Sagesse* a la equívoca sensualidad de la *Trilogie érotique*. También Rémy de Gourmont, de quien Rubén Darío dijo, después de elogiar su *Latin mystique*, que

merecía el honor de ser quemado en la hoguera de la Santa Inquisición" (*El canto errante*). Por supuesto, no todas estas influencias llegaron a Valle-Inclán directamente. Algún día deberá estudiarse la gravitación sobre escritores de genio de plumíferos hoy tenidos tan en menos como Vargas Vila, de quien acude ahora a mi recuerdo *La conquista de Bizanzio*, con su obispo epicúreo y sacrílego. Y, por fin, como remate de esta nómina, mencionemos al Maestro Darío quien ante el retrato de la blanca abadesa se preguntaba:

¿no hicieron en un alma pecaminosa un día  
brotar el encendido clavel del sacrilegio?

Alonso Zamora Vicente, en su estudio sobre las *Sonatas*, considera que esta promiscuidad piadosa y pagana constituye "el más característico y complejo aspecto del modernismo literario". (7)

### *Sacrilegios personales*

Rara vez rehuye Valle-Inclán la violencia en situaciones y parlamentos, antes bien, la exhibe sin retaceos, cuando así cuadra a su acuciosa procura estética de altibajos y contrastes. Lejos de advertirse en su presentación repugnancia o recato, vislúmbrase, a veces expresamente declarado, a veces tapujado en ficticia impersonalidad, su permanente regodeo íntimo. Si en el acto violento interviene activa o pasivamente una persona sacra, el efecto se intensifica con la expectativa de lo insólito o, dicho con palabras de Valle-Inclán, "promueven un desacorde cruel y patético, acaso una inaccesible categoría estética". (*La rosa de papel*).

En una ocasión, el Abad de Lantañón, cuyo rasgo saliente no es precisamente la cristiana mansedumbre, se dirige a ayudar a bien morir a uno de sus feligreses y para ello debe atravesar la heredad de don Juan Manuel Montenegro, el altivo vinculero, último sobreviviente de una raza de señores feudales arbitrarios y crueles. En el linde le cierra el paso Miguel, el segundón del caballero que por su hermosura es llamado Cara de plata. Se entabla entre ambos agria disputa de imprevisible desenlace. En vano el Abad increpa: "¡Sacrilego! considera que un pecador espera!" No por eso ceja el mozo y el clérigo debe volver grupas mascullando propósitos de venganza.

Con esta escena se inicia el conflicto de *Cara de plata*, perteneciente a la trilogía de las *Comedias bárbaras*, cuyo asunto central es la pugna entre don Juan Manuel y sus cinco hijos perdu-

(7) *Las "Sonatas" de Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista.* Instituto de Filología Románica. Universidad de Buenos Aires, p. 56.

larios y feroces Al morir su madre —en *Romance de lobos*—, ávidos por la repartija de los bienes, llegan a amenazar violentamente al capellán que la ha asistido en su trance postrero. Éste los frena enérgico: “¡Sacrílegos! ¡Seríais capaces de poner la mano sobre esta corona!” Agrava el caso el hecho de que entre los impíos agresores del capellán hállase don Farruquiño, el hijo menor, que cursa el seminario y, aunque no menos voraz y desalmado que los otros, adopta a veces cierta hipócrita unción en gestos y palabras.

A lo largo de *La guerra carlista* —pero sobre todo en su tercera parte *Gerifaltes de antaño*— se cierne la figura imponente del cura guerrillero Manuel de Santa Cruz. Este personaje, cuyas proezas reales alimentaban hasta no hace mucho las consejas navarras, fue, como es sabido, vástago inicial del carlismo, pero pronto desoyó toda orden, se alzó por su cuenta y riesgo e hizo de la guerra una empresa personal bajo la sola advocación de su fanatismo vesánico. Perseguido por igual por insurrectos y gubernistas, su ruta por riscos y breñales, se convirtió en una estela de retiradas irrastreables y ataques a mansalva. Valle-Inclán no disimuló su recóndita fascinación por este clérigo, a quien reviste de un halo casi mesiánico:

El Cura sentía dentro de su alma palpar aquella verdad, que le había sido dada en el retiro de su iglesia cuando leía historias de griegos y romanos... Ahora aquella verdad era su verdad, la sentía sagrada y sangrienta, toda llena de arcano profético, como las entrañas de una res sacrificada por el vate druida (IX).

Jamás hubo capitán que más reuniese el alma colectiva de sus soldados en el alma suya. Era toda la sangre de la raza llenando el cáliz de aquel caballero tonsurado (id).

No obstante estos y otros raptos de sacrílega violencia, la predilección de Valle-Inclán retoza y se ceba más cumplidamente en situaciones en que religiosidad y sensualismo se entrelazan en profana hipóstasis. No resulta extraña tal imbricación en quien llamó “místico galante” a San Juan de la Cruz (*Sonata de primavera*), “divino” al Marqués de Sade (*Sonata de otoño*) y “maligno y teológico” al ingenio de Pietro Aretino (*Sonata de invierno*). En este punto, seguía los carriles del Modernismo, lo mismo que Atilio Bonaparte, el protagonista de su cuento “Augusta” (incluido en *Epitalamio, Historias perversas y Corte de amor*). Este príncipe poeta había compilado sus versos bajo los títulos de “Salmos paganos” y “Letanías galantes”. Confirma esta vinculación el hecho de que se advierte un decrecimiento de tal predilección sin llegar nunca a desaparecer, a medida que se produce en Valle-Inclán un viraje respecto del Modernismo, al menos de cierto Modernismo somero y ornamental, en procura de nuevos módulos

estéticos. No debe pues confundirse esta primigenia promiscuidad sacro-profana con los asertos posteriores de *La lámpara maravillosa*, en que manifiesta, con convicción digna del Abate Brémond, que “los caminos de la Belleza son caminos místicos por donde nos alejamos de nuestros fines egoístas para trasmigrar en el Alma del Mundo”.

Más elemental y efectista es el impulso juvenil que lo lleva a escribir el delicioso cuento “La condesa de Cela”, incluido en *Femeninas, Historias perversas y Corte de amor*) en que se nos presenta a una noble y casquivana señora de provincia en el momento de dar un corte teatral a su relación amorosa con un estudiante cubano de la Universidad de Santiago de Compostela. Antes la condesa había concedido sus favores a un seminarista “con ese amor curioso y ávido que inspiran en ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas”. En esto seguía la tradición de su madre, olvidada ya de sus devaneos juveniles y convertida en púdica matrona, la cual, por rara ironía, es quien ahora ha aconsejado a su hija esta ruptura en nombre de la moral hogareña. Pero el estudiante, despechado, se lo enrostra:

—“Reconozco que tu madre supo elegir mejor que tú sus amantes. ¿Sabes cómo la llamaban hace veinte años? ¡La canóniga, hija! ¡La canóniga!”

Estas alusiones maliciosas a la incontinencia de los clérigos son frecuentes en toda la obra de Valle-Inclán. A veces son proferidas con soez sarcasmo en coros de mendigos o labriegos. En *El Marqués de Bradomín* (dramatización de la *Sonata de otoño*) un pordiosero pondera: —“¡Una buena moza!” y otro, marrullero, responde: “—Para el señor abade”. Enraíza aquí nuestro autor en vetusta tradición hispánica, pues ya Gonzalo Correas registra refranes con referencia a abades no demasiado atados a ciertos votos: “Abad muy cerrero, no lo traigas a tu otero” y “La manceba del abad, no amasa y tiene pan”. Sería interminable puntualizar alusiones de este tipo en *Fuso Negro*, el loco o poseso de las *Comedias bárbaras*, en don Galán, el bufón, y otros personajes sórdidos o innobles. Pero más adelante, el propio Marqués afirma con encomio de su cabalgadura: “Mi caballo lo tuvo catorce años el Abad de Andrade y cumple su voto de castidad mejor que su antiguo amo”.

Estos abades lugareños, jocundos y bigardones, como “aquellos arciprestes aficionados al vino y a las vaqueras y a rimar coplas” (*Flor de Santidad*), no son nuevos en las letras españolas después de Juan Ruíz. Sí, lo eran, en cambio, los otros abates, los

pertenecientes a las órdenes menores, los que irrumpieron con el Modernismo. Los "abates barbilindos que dejaban un rastro de almizcle" (*Sonata de estío*) son descendientes directos de aquel "abate triste de los madrigales" de *Prosas profanas*. Tal es también el Abate, con reminiscencias de Watteau y de *Les fêtes galantes*, que en *La marquesa Rosalinda* confiesa:

De una dama  
enamorada he sido secretario,  
y le escribía las cartas. Murió en fama  
de santa y era todo lo contrario.

Estas expresiones sacrílegas también pueden llegar a adquirir un sesgo trágico. En otro cuento juvenil "Beatriz" (que aparece en *Femeninas, Historias perversas y Jardín umbrío*), vemos a una pobre niña trucidada por dolores tan intensos e inexplicables que todos la creen poseída por el Demonio. No tarda, sin embargo, en descubrirse la verdad: La niña ha sido corrompida por el capellán de su casa, Fray Angel, "un viejo alto y seco, con el andar dominador y marcial". Este clérigo, a quien sólo vemos fugazmente, acosado por su pasión o su remordimiento, es a su vez víctima de un conjuro diabólico.

La escena de la violación de Adegá, en *Flor de santidad*, digna del tratamiento cinematográfico de Ingmar Bergman, se halla circuida de turbadora aura sacrílega, aunque ni el salaz Peregrino ni la inocente pastora sean "persona sacras". Todos sus elementos convergen deliberadamente a este efecto. Del hálito del Peregrino penden reliquias y rosarios y Adegá las venera por haber sido tocadas en el Santo Sepulcro. El Peregrino ciñe el cuello de la muchacha con un rosario, mientras intenta apartar sus brazos, "aferrados en cruz sobre el pecho". No hay resistencia ni lucha, pues la pobre Adegá, inundada de confuso fervor, se ofrenda "como una virgen mártir que se dispone a ser decapitada". Los jadeos de la lujuria se mezclan con amedrentado musitar de plegarias. Toda la novela adquiere luego extraño fulgor, como si surcaran su ámbito lampos milagrosos y sacrílegos, mientras sus figuras se hieratizan en extrañas contorsiones, cual fraguadas por iluminado artifice cuya avidez de pureza celestial se nutriera en oscuros légamos.

Tampoco puede considerarse sacrílego *stricto sensu* el conflicto que cruza con la raya sangrienta de su desenlace el seductor ambiente de la *Sonata de primavera*. El Derecho canónico es explícito: *Religioso, etiam laici ac novitii, fruuntur clericorum privilegiis*. María Rosario, la hermosa primogénita de la Princesa Gae-

tani, se halla muy próxima a ingresar como novicia en el convento de las Clarisas. Todo en ella respira devoción y candor. Esto incitará más al arriscado Marqués de Bradomín, llegado al palacio en cumplimiento de una misión del Santo Padre, en cuyo séquito revista. Cierta es que el medio en que la acción transcurre, cargado de refinado sensualismo, donde se siente "el influjo galante de los prelados romanos", donde hasta los rezos tienen cortesanas cadencias, no es el más a propósito para contener los ímpetus seductores de quien proclama como "padre espiritual" al Caballero Casanova, "que fue gran amigo de una monja de Venecia".

### *Sacrilegios reales.*

Ya vimos cuán amplia es la gama de estos sacrilegios. Sin embargo, no son tan frecuentes en la obra valleinclanesca. Referencias a robos de objetos sagrados tenemos en *Voces de gesta*, estilizada exaltación de primitivas crueldades. Allí el Capitán, sangriento violador, hace beber a su víctima Ginebra el vino que le turbará el sentido:

"Beberás conmigo en el vaso de oro  
que en un iglesario robé del tesoro!"

Su hijo Garín, sediento de venganza, insiste en el rasgo sacrilego al recriminarla:

"¡El vino de embrujo bebiste  
en la santa copa que un excomulgado  
con sangre en las armas robó de sagrado  
y echó a las alforjas juntando botín!"

A una sacrilega profanación de la Extremaunción asistimos en *Cara de plata*. Don Juan Manuel de Montenegro corta el paso al Santo Viático con palabras airadas. Su audacia intimida a sus propios criados: —"Mi amo, no se remonte sobre las alas de Satanás!" Junto a la Sagrada Forma se entabla agria reyerta entre el Caballero y su hijo Cara de Plata, quien reprocha a su padre haberle quitado su manceba. Sin que esto medie en su descargo, debe aclararse que el portador del Viático es el Abad de Lantañón, no menos sacrilego que sus contrincantes, que ha hecho fingirse moribundo a su sacristán para provocar todo este altercado.

La pieza que cierra el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* se titula precisamente *¡Sacrilegio!* y gira en torno a la confesión que hace el Sordo de Triana, sentenciado a morir por una partida de bandoleros de Sierra Morena con la que tiene pendientes viejas cuentas. El encargado de confesarle, ante la insistencia de su reclamo, es un sujeto llamado Padre Veritas, posiblemente un apóstata o un ex-seminarista, pues afirma tener com-

pletos los estudios de teología. No es desusada la presencia de antiguos clérigos entre bandoleros, como aquel Paco el seminarista "un bigardo que, atrás diez años, tenía ahorcada la beca en Sacro Monte de Calatrava" (*La corte de los milagros*). La ceremonia empieza entre las mofas del grupo, que el penitente, sordo, vendado y amarrado a un árbol, no llega a discernir del todo. Sin embargo, poco a poco ráfagas de beatitud empiezan a flotar sobre el cotarro perdulario, las palabras del falso clérigo cobran ante sus propios oídos su prestigio secular, consolídase el torvo silencio apenas quebrado de suspiros y carraspeos y sólo resuena, cada vez más vociferante, la confesión del reo. Ha sido la suya una vida de crímenes, de estupro, de celos sangrientos y ahora se retuerce con desesperación, pues le parece sentir el aliento caliente de Satanás que se apresta a arrebatarlo. El Capitán de los bandoleros, confusamente enternecido y aterrado ante una nueva piedad que se le iba ganando dentro, le decerraja un pistoletazo y rompe así la magia creada por la sacrílega simulación sacramental.

Más de una vez destácase en Valle-Inclán el sortilegio de las fórmulas sacras, que adquieren por sí solas un poder casi talismánico, independiente de personas, situaciones y hasta de su propia significación. En *La lámpara maravillosa*, exaltada formulación de su estética, nos habla del "ardiente milagro por la gracia musical de las palabras, no por el sentido". Tal es el poder de las "divinas palabras" del intenso drama homónimo, las palabras de Cristo ante la mujer adúltera que, dichas en latín por el sacristán sórdido e impúdico, detienen a la muchedumbre, enardecida de cólera y deseo, a punto de apedrear a la Mari-Gaila.

### *Sacrilegios locales*

Los lugares sagrados poseen para Valle-Inclán un peculiar incentivo literario. Podrían multiplicarse los ejemplos en que describe con moroso deleite templos o santuarios, especialmente si la fe acrisolada de siglos les ha conferido renombre milagrero o realce artístico. Y así le seducen las naves penumbrosas en que aletea el reflejo de los vitrales, los altares exornados de imágenes de expresión dolorida y recamadas dalmáticas, los arpegios del órgano, las evanescentes volutas de incienso o el mortecino fulgor de las lámparas votivas. Toda esta imaginería suele servir de cómplice marco a acciones pecaminosas que, precisamente por estar reñidas con el espíritu del recinto en que trascurren, propician esas flagrantes contraposiciones, tan gratas a su estética. Por eso, también para él, como para la Condesa de Cella, "los rincones oscuros de las catedrales poseían un encanto donde el alma se envuelve en olas de ternura y languidece de amor místico".

En *Romance de lobos* asistimos al saqueo de una capilla. Hay varios detalles que hacen más grave y evidente el sacrilegio. Los asaltantes son dos hijos de una mujer recién sepultada allí y uno de ellos es un seminarista. Pese a su falta de escrúpulos, ambos se sienten en todo momento acometidos de sordo temor, sin que logren reanimarlos sus propias balandronadas. Como irrisorio resabio, el futuro clérigo hace su genuflexión ante el altar y se congratula de que los vasos sagrados que va a robar no contengan hostias consagradas. Toda la escena está poblada de ásperas recriminaciones, bravatas sombrías, terror al Demonio y a que la difunta levante la losa que la cubre.

Siempre la violación de sepulturas —por lo general situadas en sagrado— encerró una inquietante atracción para Valle-Inclán. Ya en “El miedo”, cuento incluido en *Jardín umbrío*, el Prior de Brandeso levanta una lápida en el panteón familiar para indagar la causa de extraños rechinamientos subterráneos que tienen soliviantada a la gente. En ningún momento admite el belicoso clérigo que su sobrino, todo un granadero del rey, se muestre pusilánime. Ni siquiera cuando del cráneo, sostenido por sus manos, escapan dos culebras que habían hecho allí su nido.

Otra profanación, en el cementerio de la Orden Tercera, contiguo al convento, la realizan el terrible seminarista anteriormente mencionado y otro hermano en *Aguila de blasón*, perteneciente también a las *Comedias bárbaras*. El móvil es pueril: robar un esqueleto y luego venderlo para la cátedra de Historia Natural. Valle-Inclán no ha escatimado tampoco aquí, tanto en los parlamentos como en las profusas acotaciones, los rasgos macabros. Como los cuadros de Valdés Leal, como muchos artistas del Barroco, parece complacerse en la descarnada exhibición de aspectos sucios o repulsivos de la muerte. Una vez robado, el cadáver es sometido a una serie de manipulaciones por parte del seminarista en casa de la Pichona, una moza que entre tanto huelga con su hermano en el lecho vecino. Las pullas que ambos intercambian en sus respectivos trances infunden a esta escena (por supuesto irrepresentable) contornos de siniestra pesadilla.

El esperpento *Las galas del difunto* presenta una visión “sistémicamente deformada” de estas profanaciones de romántica truculencia. Un esguince farsesco esquiva las aristas energicas y hace que todo se deshaga en irrisión. Aquí Juanito Ventolera, un “pistolero repatriado” de América, decide, ante el asombro de dos congéneres, remplazar sus ropajes raídos por un atuendo de buen ver. Para ello nada mejor que violar el sepulcro reciente de don Sostenes Galindo. En vano los otros lo amonestan: “Las burlas

con los muertos salen caras. En un camposanto la sepultura es tierra sagrada". Después de su robo, el jaque lleva su audacia hasta presentársele a la viuda a reclamarle otras prendas y posteriormente celebrar su hazaña con sus amigotes y una daifa que resulta casualmente ser la hija del despojado.

### *Presencia de Satanás*

Si no estuviéramos acostumbrados a ciertas omisiones, nos llenaría de asombro no ver citado ni una vez a Valle-Inclán en el documentado estudio de Claude-Edmond Magny sobre *La part du diable dans la littérature contemporaine* (8). En efecto, en pocos autores el protervo Satanás se muestra tan cabalmente en su proteica multiplicidad. Algunas de sus intervenciones revisten netos caracteres sacrílegos.

Varios personajes son tenidos por encarnaciones temporarias del Espíritu maligno. No me refiero aquí tanto a las jactancias de Bradomín o Montenegro, cuando ceden galantemente al Demonio las prerrogativas de sus triunfos, proclaman su excelencia o, entre burlas y veras, se vanaglorian de corporizarlo. "El Diablo ha sido siempre un ser superior" sostiene Bradomín (*El Marqués de Bradomín*) y así habrá escuchado con gran regocijo apreciaciones ingenuas como la de María Rosario: —"Algunas veces me parecís el Demonio" (*Sonata de primavera*) o trémulas como la de Concha: —"No eres tú quien habla... es Satanás" (*Sonata de otoño*). Puede así resultar artificioso cuando trasfiere responsabilidades:

"Aquella noche el cornudo monarca del abismo encendió mi sangre con su aliento de llamas y despertó mi carne flaca, fustigándola con su rabo negro" (*Sonata de primavera*).

aunque aduzca en su descargo:

"También a los místicos las cosas más santas les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos" (*Sonata de otoño*).

Montenegro se nombra: "¡Soy Satanás!" (*Cara de plata*) y "El mejor amigo de Satanás" (*Romance de lobos*). En realidad, este vinculero, pese a su espectacular contrición final, tiene sus puntas realmente diabólicas. Su satanismo parece más auténtico que el de su sobrino el donjuanesco marqués, de cuya teatralidad no logra rescatarlo ni el alarido "¡Fue Satanás!" lanzado al final de la primera sonata.

(8) En *Satan. Études carmélitaines*, Desclée de Brower, 1948, pp. 537-608. Este volumen contiene interesantes y documentados artículos sobre el Demonio y hacen un tanto aventurada la afirmación de Zamora Vicente (*op. cit.*, p. 63): "El Diablo. He aquí un hallazgo literario del siglo XIX".

Pero también en otros personajes, menos relevantes en el conjunto de la obra valleinclanesca, se advierte la presencia satánica. En el relato "Mi hermana Antonia" (*Jardín umbrío*) tropezamos con el preceptor Máximo Bretal que, desesperado de amor, adquiere poderes y rasgos diabólicos mediante un pacto. Otro personaje demoníaco es Milón de la Arnoya (*Jardín umbrío*), un forajido que tiene cautiva a una pobre mujer. Una vez ésta consigue escapar y pide amparo a unos labriegos, pero él "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". También se precia de contactos diabólicos el Lucero o Compadre Miau de *Divinas palabras* ("Somos compadres"), pero lo cierto aquí es que el propio Satanás, en figura de trasgo cabrío, lleva por los aires a la descarriada Mari-Gaila y la deposita en su casa con el carrerón del monstruo muerto. Fuso Negro, el loco de las *Comedias bárbaras*, semeja por momentos un engendro infernal. Sobre todo cuando vocifera la prosapia satánica de los cinco vástagos de Montenegro:

"Los cinco mancebos son hijos del Demonio Mayor. A cada uno lo hizo un sábado, filo de medianoche, que es cuando se calienta con las brujas, y todo rijoso, aullando como un can, va por los tejados quebrando las tejas, y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empañarlas con una trampa que sabe..."

Contra uno de estos incubos vocifera Adegá en *Flor de santidad*:

"—¡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 fuera una criatura. ¡Oh! ¡Mirad dónde asoma!"

También en *El embrujado*, Anxello se cree poseído por el Demonio que reviste la forma de su mujer Rosa la Galana. Un ejemplo de conjuro diabólico lo tenemos en boca del sacrilego Abad de Lantañón que, en su ciego afán de venganza, llega a ofrecerse al Enemigo:

"¡Satanás, ayúdame y el alma te entrego! ¡Ayúdame, Rey del Infierno, que todo el mal puedes! ¡Satanás, te llamo con votos! ¡Satanás, por ti rezaré el negro breviario! ¡De Cristo reniego y en ti comulgo! ¡Rey del infierno, desencadena tus aquilones! ¡Enciende tus serpientes! ¡Sacude tus furias! ¡Acúdeme, Satanás!" (*Cara de plata*).

No es el Diablo de Valle-Inclán el sutil ergotista de los tratados teológicos, aunque esas honduras tentaron más de una vez sus

especulaciones <sup>(9)</sup>, sino el Demonio de la superstición popular, con su iconografía y metamorfosis zoológicas tradicionales. Llámasele así *Patillas*, debido a la huella caprina que dejan sus pies:

“Recomiéndale el secreto a Patillas” (*Ligazón*).

“Mucho puede el deseo y más si lo acompañas encendiéndole una vela a Patillas” (*Las galas del difunto*).

“Muchos mandos y sufragios para tener lejos a Patillas” (*La corte de los milagros*).

A veces se menciona expresamente este atributo:

“Los profundos infiernos me abra,  
si digo mentira, el Pata de Cabra” (*Cuento de abril*).

“Se ha puesto Pata de Cabra  
mitra de prior” (*La pipa de Kif*).

Otro nombre diabólico es *Mengue*:

“Los mengues carguen contigo” (*La enamorada del rey*).

“Tío Mengue, te llamo a capítulo” (*Ligazón*).

Una vez figura el clásico nombre de Pedro Botero (*Las galas del difunto*) y se alude a la estancia del Diablo en Cantillana (*La marquesa Rosalinda*).

Entre los animales que suelen aposentar a Satanás, figura en primer término el macho cabrío o trasgo. Dice la Raposa en *Ligazón*: “—A mí todas las noches me visita el trasgo.” Pero también lo presentimos en algunos gatos, cuya aparición suscita siempre siniestras agorerías y que en una escena de *Cara de plata* “abre el sacrilegio de sus ojos verdes”:

“El Demonio está siempre al acecho;  
de sus ojos de gato la maléfica chispa  
le enciende carnales deseos en el pecho” (*Cuento de abril*).

“Renegado, amén, el rabo de gato” (*La enamorada del rey*).

El ya mencionado Máximo Bretal, que había vendido al Demonio su alma, se transformaba en gato, al menos en el delirio de la enferma por su maleficio. También suele ser un buho o un perro como en el alucinante relato de *El embrujado*:

“Volviendo a la siega, ya puesto el sol, salióme al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le di con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la

(9) Cf. Alfonso Reyes: “Valle-Inclán, teólogo”, en *Obras Completas*, II, pp. 84-88.

puerta. Entré para recobrar-me... ¡Nunca entrara! Por su mano me llena el vaso. Lo bebo y al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso, y al posarlo reparo que a raíz del cabello le corre una gota de sangre”.

### *Repercusión del sacrilegio en el estilo*

En la caracterización estilística de las *Sonatas*, Amado Alonso considera en primer término la “evocación” que suscita en el lector el empleo de determinadas voces. Es sabido que algunas palabras proyectan la mente del lector —mediante una estela de asociaciones no siempre rectilínea— a diversos ámbitos. En Valle-Inclán estos ámbitos atesoran sugerencias acerca de sus temas fundamentales. No es pues de extrañar que uno de los sectores preferidos en el aprovechamiento de esta potencia evocadora de las palabras sea la religión. Tal insistencia es visible, sobre todo, en la adjetivación:

“El nombre de la criada es sencillo y arcaico, con un perfume de aldea *bíblica*”. (*El yermo de las almas*).

“la tarde azul, llena de gracia *mística*”. (*El Marqués de Bradomín*).

“un paraje de entonaciones *anacoréticas*”. (*Flor de Santidad*).

Los adjetivos preferidos son: *místico*, *litúrgico*, *monástico*, *eucarístico*. En menor escala: *eclesiástico*, *teológico*, *evangélico*. Como se ve trátase de esdrújulos cuyo ritmo tan marcado es sumamente apreciado por Valle-Inclán (18). Además son palabras con su propia resonancia culterana y noble, ajustadas a las pautas estetizantes y suntuarias que rigen su estética en los primeros tiempos. Vemos adjetivos que se unen indisolublemente a determinado sustantivo con tenaz coyunda hasta convertirse en *cliché* expresivo. Así, por ejemplo, todo *damasco*, en especial si es *carmesí*, es también *litúrgico*:

“Ese *damasco* antiguo que parece tener algo de *litúrgico*”. (“Beatriz”, en *Femeninas, Historias perversas y Jardín umbrío*).

“Ese *damasco carmesí* que parece tener algo de *litúrgico*”. (“Rosarito”, en *Femeninas, Historias perversas, Cofre de sándalo*).

“Un *damasco carmesí* que parece tener algo de *litúrgico*”. (*Romance de lobos*).

Varios *perfiles*, en especial de viejos, son *monásticos*:

(10) Cf. Hans Jeschke: *La generación de 1898*. Madrid, 1954, p. 131.

“Un viejo magro y astuto de perfil *monástico*”. (*Jardín umbrío*).

“Un viejo de perfil *monástico*”. (*Flor de santidad*).

“Aquel perfil *monástico*”. (*Romance de lobos*).

Muestra Valle-Inclán su predilección por las asociaciones sacroprofanas en la evocación religiosa sugerida por el adjetivo, emparejado no obstante a un sustantivo de connotación frívola o sensual. Como bien dice Zamora Vicente (*op. cit.*, p. 73): “Adjetivos de contenido religioso, piadoso o litúrgico se emplean para dar un picante sabor de pecado o de solemnidad a escenas muy diversas”.

“el seno de blancura *eucarística*”. (“Rosarito”, ver *supra*).

“la rubia cabellera extendiéndose por la almohada, trágica, *magdalénica*”. (“Beatriz”, ver *supra*).

“el albo y virginal vellón de una corza *eucarística*”. (*Flor de santidad*).

“el *místico* cristal de una fuente”. (*Flor de santidad*).

“su gracia *eucarística* de lirio blanco”. (*Sonata de primavera*).

“aires cargados de *religioso* sopor”. (*Sonata de estío*).

“El mozo se acercó con majestad *eclesiástica*”. (*La hija del capitán*).

Mayor es la evocación “sacrílega” cuando un mismo sustantivo acoge doble adjetivación en que lo sacro y lo profano se unen en turbador enlace:

“el doble encanto *sacerdotal* y voluptuoso”. (*Sonata de estío*).

“manos *místicas* y ardientes”. (*Flor de santidad, Sonata de primavera, etc.*).

“un perfume de gracia y luz ardiente y *mística*”. (*Aromas de leyenda*).

“con el cuidado *religioso* y amante”. (*Sonata de otoño*).

“sus dedos *consagrados* e impíos”. (*Sonata de otoño*).

“una emoción *religiosa* y galante”. (*Sonata de invierno*).

En la profusión de comparaciones que esmaltan la prosa de Valle-Inclán descuellan los que se ejercen con cosas de la religión, en lo posible nimbadas de prestigio artístico:

(la enferma) “parece una de esas santas que en los remotos santuarios duermen bajo el retablo dorado de urnas de cristal”. (*El yermo de las almas*).

“El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales”. (*El Marqués de Bradomín*).

“Un viejo risueño y doctoral... semejante a los santos de un antiguo retablo”. (*Flor de santidad*).

(la moribunda) “parecía una madona soñada por un monje seráfico”. (*Sonata de otoño*).

En el modo de comparar que tiene Valle-Inclán advertimos esta permanente tendencia de su temperamento. Abunda así la imagen fraguada sobre la comparación de objetos profanos —mejor si encierran su pizca de erotismo— con términos de acepción religiosa:

“las consolas... parecían altares”. (“Rosarito”, ver *supra*).

“sobre su rostro derramábase, como óleo santo, mística alegría”. (*Flor de santidad*, la comparación aparece tres veces).

“el amor ardiente y trémulo como una llama mística”. (*Sonata de primavera*).

“Manos diáfanas como la hostia”. (*Sonata de primavera*).

“Su lecho, que era como un altar”. (*Sonata de primavera*).

“Sus senos eran dos rosas blancas aromando un altar”. (*Sonata de otoño*).

“tan pálida y tan blanca como esos ramos de azucenas que embalsaman las capillas”. (*Sonata de otoño*).

“sus vestidos eran albos como el lino de los paños litúrgicos”. (*Sonata de otoño*).

“sabio como un viejo cardenal que hubiera aprendido las artes secretas del amor en el confesionario”. (*Sonata de invierno*).

“las cinco mocinas, todas en hilera como santas de retablo”. (*El embrujado*).

“Asentóse frente al tocador, altarete lleno de lilailos en el gusto de los retablos monjiles”. (*La corte de los milagros*).

No huelga a veces —como recurso adlátere tendiente a la misma finalidad expresiva de gratos contrastes— la comparación irreverente o vulgar entre animales y personas sacras:

“Un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un pontífice”. (*El Marqués de Bradomin*).

“La Marela y la Bermella (dos vacas) graves como dos viejas abadesas”. (*Flor de santidad*).

“El abad sale seguido de sus galgos, como de dos acólitos”. (*El Marqués de Bradomin*).

Algunas veces una metáfora religiosa intensifica por contraste el sensualismo de sus descripciones de la naturaleza:

“La campiña se despertaba bajo el oro y la púrpura del

amanecer, que la vestía con una capa pluvial". (*Flor de Santidad*).

"La rueda canta el salmo patriarcal del trigo y de la abundancia". (*Flor de santidad*).

A través de estos ejemplos, vemos una predilección de Valle-Inclán, sostenida durante un buen trecho de su trayectoria literaria, por las simbiosis sacro-profanas. Esta predilección se trasunta en la insistencia sobre algunos temas y la reiteración de ciertas formas estilísticas. Posteriormente, se operó una mutación en su actitud vital y en su credo estético, la cual cuajó en obras tan admirables como *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*. Pero tras las cambiantes voluntades de estilo, subsiste en Valle-Inclán el buceador de resonancias inéditas y a la par el rebelde congénito que se yergue contra aquello que lo seduce con secreto encanto, el iconoclasta que arremete contra lo que más adora. Como a Bradomín siempre lo poseyó una "lujuria larvada de místico y de poeta", que sólo podía satisfacerse en la sacrilega y fascinante asociación de mundos antitéticos. Sin embargo, en última instancia, el sacrilegio —y especialmente el sacrilegio artístico— no es sino exorbitante y desviada manifestación de fe.

DELFIN LEOCADIO GARASA

## LA TÉCNICA NARRATIVA EN "EL RUEDO IBÉRICO"

### *Tiempo y espacio*

Cuando nos acercamos a las páginas de *El ruedo ibérico* con el afán de encontrar algunas de las claves que configuran su especial estructura, se nos impone de inmediato el particular tratamiento del tiempo que la obra ofrece.

Ha observado bien Guillermo Díaz Plaja, al realizar el obligado parangón entre estas memorias y los *Episodios nacionales* de Galdós, que "la primera noción que separa la obra valleinclaniana de su correlato galdosiano es la de que los *Episodios nacionales* son historia fluyente, marginada por un quehacer novelesco, mientras que en *El ruedo ibérico* lo temporal no cuenta apenas" (1).

Es evidente que la preocupación de Valle-Inclán no fue contar una historia a la manera de Galdós, con creciente progresión dramática y un relato bien anudado. Si bien estos nuevos episodios estaban previstos, según el anuncio de la obra, en tres series —*Los amenes de un reinado, Aleluyas de la Gloriosa, La restauración borbónica*— con tres volúmenes cada uno, que llevaban desde el año 1868 hasta el desastre colonial, no debe llamarnos a engaño este aparentemente dilatado curso de treinta años (aunque siempre mínimo con respecto a la obra de Galdós, que abarca todo el siglo: desde Trafalgar a Cánovas del Castillo). No nos llame a engaño, digo, pues la única serie que alcanzó a escribir: *Los amenes de un reinado* —los tres volúmenes: *La corte de los milagros, Viva mi dueño. Baza de espadas*, de edición póstuma—, abarcan un lapso de algo más de cuatro meses del año 1868 y el primer volumen sólo unos escasos diez días.

Entre octubre y diciembre de 1931 el diario *El Sol* de Madrid, volvió a publicar en folletón *La corte de los milagros*, con algunas enmiendas respecto de la edición de 1927. La principal variante consistía en el agregado de un libro introductorio: *Aires nacionales*, que debía sin duda servir de prólogo a la serie (2). En

(1) Guillermo Díaz Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1965.

(2) Puede verse su transcripción íntegra en: Emma Susana Speratti Piñero: "Acerca de *La Corte de los milagros*" (Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XI, 1957, pág. 343-365).

él se encuentran resumidos los temas que la serie *Los amenes de un reinado* habría de desarrollar. He aquí un fragmento del largo capítulo:

El bandolerismo andaluz llama a sus desafueros rebaja de caudales. El labriego gallego, pleiteante de mala fe, rehusa el pago de las rentas forales. Astures y vizcaínos de las minas promueven utópicas rebeldías por aumentar sus salarios. El huertano levantino, hombre de rencores, dispara su trabuco en las encrucijadas, bajo el vuelo crepuscular de los murciélagos. El pueblo vive fuera de la ley desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, desde los toronjiles levantinos a los miñotos castañares.

Como se ve, más que los hechos históricos o novelescos, le interesaba presentar la situación de España en las vísperas setembrinas, y a lo largo y lo ancho de la península: "desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, desde los toronjiles levantinos a los miñotos castañares". Pero también le interesaba describir esa situación en profundidad, alternando escenas de corte con escenas de pueblo. Idea central: toda España, desde la reina al último gañán, viven mimando una farsa en el gran ruedo ibérico donde se lidia el toro de la historia. Lucha de supervivencia, con grandes miserias y falsos esplendores. Dentro de ese panorama, la primera serie, *Los amenes de un reinado*, intenta mostrar a España en la cuerda floja, viviendo en equilibrio, sobre un volcán, y todos apurando las últimas ventajas. Los títulos son reveladores: *La corte de los milagros*, es decir, la corte de mendigos y tramosos; *Viva mi dueño* (frase grabada en la navaja del jaque, del matón; *Baza de espadas*, la conjuración de los espadones (la Pandilla de Marte) buscando cada uno su inmediato beneficio.

Para novelar todo esto en extensión y en profundidad, acude Valle a una técnica largamente pretendida, cuyos alcances exponía en la *Autocrítica* publicada por el periódico *España*, de Madrid, (8 de marzo de 1924):

"Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como el Greco llenaba el espacio, totalmente, me preocupa". Técnica que empieza a actuar en *Tirano Banderas*, donde multitud de acontecimientos transcurren en sólo tres días, y que el crítico Jhon V. Falconieri caracteriza así:

Valle-Inclán ha podido cortar el tiempo y el espacio como los pintores, dando a su obra aquella inmensa plasticidad cubista que revela muchos lados del objeto y de los acontecimientos simultáneamente (3).

(3) John V. Falconieri: "Tirano Banderas: su estructura esperpéntica" (*Quaderni Ibero-Americani*, diciembre de 1962 pág. 203-207).

En *El ruedo ibérico*, esta pretensión de llenar el tiempo totalmente se manifiesta en plenitud y el autor ensaya dos —por lo menos— procedimientos opuestos para alcanzarlo; procedimientos bien acusados en *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*, respectivamente.

En *La corte de los milagros* el tiempo está delimitado con precisión. Se abre la obra en “aquel año subversivo de 1868”, con la imposición de la Rosa de Oro a Isabel II, con que “la Santidad de Pío IX bendice en la Cuarta Dominica Cuaresmal las altas prendas y ejemplares virtudes de la Reina” y se cierra con los funerales del General Narváez. El tiempo concreto abarca desde el 12 de abril en que cae ese año la Pascua y el 21 de abril, día de los funerales del Duque, un viernes santo, en que “aromaban las primeras lilas y eran plenas de misterio las arboledas del Jardín Botánico”.

Encerrada así la narración en un lapso mínimo, se abre espacialmente, y cala en hondura. Este escaso tiempo está consumido en nueve densos capítulos. Los dos primeros describen el Madrid de ese año 1868 en tres días: el de la condecoración y los dos subsiguientes. El primero transcurre íntegramente en Palacio y el segundo en el palacio del Marqués de Torre-Mellada y en el Madrid nocturno: la calle, el café, la tasca, el teatro. Los cuatro siguientes trasladan la acción de la corte al campo: al coto de los Carvajales, en los pagos manchegos. Si en los dos primeros era el Madrid señorito el retratado, es ahora la vida de los caballistas y bandideros. El octavo y noveno retrotraen la narración a Madrid.

El ritmo de la narración, lento, prolijo, corresponde a la intención enjuiciadora de la obra: inconciencia e irresponsabilidad de la Corte, arrullada en “un limbo de nieblas babionas y piadosas imágenes”; ociosa diversión de señoritos troneras; ociosas tertulias palaciegas, en el salón de “rancia sedería, doradas consolas, desconcertados relojes”. En el soto provinciano, rapacidad y miseria, muerte y entierro, delación entre caballistas, la inundación... Se describen prolijamente los interiores de corte y el campo manchego, el estilo de vida de ambos, en constante perspectiva tendenciosa. La descripción priva sobre el relato, inmovilizando constantemente la acción.

En *Viva mi dueño*, el tratamiento del tiempo intenta tomar por otros atajos. El ritmo lento de *La corte de los milagros*, con el intermedio expectante de la muerte del Espadón, se transforma en el primer libro de *Viva mi dueño*, titulado *Almanaque revolucionario*, en ritmo vertiginoso. No se procura ya una yuxtaposición de escenas en un tiempo mínimo sino que se trata de alcanzar la simultaneidad de las acciones. El primer capitulillo resume el carácter de esta técnica:

Chismosos anuncios difundían el mensaje revolucionario por la redondez del Ruedo Ibérico. Y en las ciudades viejas, bajo los porches de las plazas, y en los atrios solaneros de los villorrios, y en el colmado andaluz, y en la tasca madrileña, y en el chigre y en el frontón, entre grises mares y prados verdes, el periquito gacetillero abre los días con el anuncio de que viene la Niña. ¡Y la Niña, todas las noches quedándose a dormir por las afueras!...

El movimiento precipitado conseguido en el fragmento con el polisíndeton violento y el procedimiento enumerativo, definen el carácter de este primer libro: el rumor (periquillo gacetillero) recorriendo el ruedo ibérico. Obsérvese la sagaz maestría con que Valle ordena su descripción para dar idea del crescendo del rumor: en primer término la cita de los lugares tranquilos, enunciados en frases sustantivas cada vez más amplias: "ciudades viejas, porches de las plazas, atrios solaneros de los villorrios"; vienen luego los ambientes rumorosos: "colmado andaluz, tasca madrileña", y después los agitados campos de juego: chigre y frontón. Terminado el uso acelerado de la conjunción *y*, el adverbio *entre* abre la perspectiva de nuevo hacia otras lejanías: "grises mares y prados verdes".

Ante el rumor del mensaje revolucionario, desde todas partes —emigrados en la frontera vasco-francesa, el Soldado de África en Londres, los Duques de Montpensier en los naranjales de San Telmo, don Salustiano Olózaga en París— se va cerrando e cerco sobre Palacio. Todo este apercebimiento de la conspiración está dado en este primer libro en pantallazos, como el rápido caer de las hojas de un almanaque. La narración se aprieta, esquemática, en el afán de reflejar escenas súbitas, simultáneas y provenientes de todos los rincones de la península. El léxico adquiere un extraordinario poder de síntesis, que define y satiriza al mismo tiempo: en la frontera vasco-francesa es "el bolo de famélicos iluminados", "la revolución con bufanda, paraguas, chanclos de goma", asomándose por la frontera de España en la primavera vasca; Prim, "la más invicta espada, siempre díscola", esgrime "su jaque floreo" en las nieblas del Támesis; en París, "el organillo progresista" insiste en "la tocata de la Unión Ibérica". Soberbia estampa de la España revolucionaria, con los cabecillas al paio, esperando el momento de entrar en puerto.

Sin duda para marcar el ritmo acelerado y de simultaneidad que quiere imprimir a la novela, inserta Valle-Inclán en este primer libro un pasaje de neto corte ultraísta: la visión que un naufrago tiene en el momento de su naufragio, en el que, como resumirá más tarde, toda la vida se le volcó en un recuerdo, "completa y redonda como una moneda": infancia, tiempos de estudiante en

la Academia de Guerra, la campaña de Sebastopol, todo se da mezclado, en un súbito relampagueo:

¡Trigos y sol manchegos en la noche negra del naufragio, doblado sobre el remo! Súbito triángulo de agria y desconcertada luz amarilla. Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio. Paralelas. Reduc-tos. Baterías. Pelotones en traje de maniobra. Una corneta. Se desbarata la luminosa y triangulada geometría. En el repliegue de notas se in-crusta la luz árida de un polígono militar. Patulea de soldados. Todos cerca y lejos, como encerrado en la lentejilla de un antejo mágico.

La visión, en este tono, ocupa las dos páginas de un capituli-  
llo. Ejemplo de caotismo que pareciera querer sintetizar el ritmo de  
la novela.

Pero si el rumor revolucionario concentra en torno a Palacio todos los afanes, las fuerzas de la represión dispersan hacia todos los rumbos, con los disfraces más extraños, por azoteas y puentes, a los conspiradores que huyen, con los ecos de la Ley Marcial sobre sus talones. La visión de pánico —la loca carrera de conspiradores y jefes de represión; carrera en el vacío, pisándose las sombras— está conseguida sobre todo en la estampa de la conspiración en los barrios bajos de Madrid con que se cierra el primer libro. En la noche se persiguen policías y conspiradores: “Rondas de la secreta los buscaban todas las noches, por los cafetines y tabernas que frecuentaba la gente del bronce”. Adonde llega la ronda de la secreta los “dos puntos” que busca acaban puntualmente de marcharse:

La ronda secreta se convidaba a un chato en el mostrador, deseaba salud y tomaba soleta, atropellando al invariable curda que mea el vino en la acera:

¡Viva Prim!

—¡Dale un mamporro!

—¡Aquéllos son!

Una carrera. Otra taberna, y hasta el alba con el cuento de la buena pipa, la ronda secreta.

El segundo libro, que pinta el Madrid de conspiradores de casino, y gente ociosa, mantiene como *leit-motiv* unos compases de can-can: “¡Me gustan todas! ¡Me gustan todas!”. Los libros restantes, signados por la intriga, la fuga y la violencia, en alternado contrapunto, abundan en escenas de conjunto, dinámicas, tensas, muchas estrepitosas: espectáculos teatrales, tardes de toros, desfiles, paradas; grescas en cafés, casas de juego, plazas de toros.

*Composición: ¿“sub specie theatri” o “sub specie pictorica”?*

En conversaciones con críticos amigos ha confesado Valle-Inclán la adopción de parecida actitud tanto frente a la creación narrativa como a la dramática. Al periodista J. Montero Alonso, le

declaraba: "Yo escribo en forma escénica, casi siempre... Me parece la forma más impasible de conducir la acción... que todo lo sea la acción misma" (4). La confrontación de *El Marqués de Bradomín* con la *Sonata de otoño* de donde aquella obra procede, muestra la identidad de actitudes. Para Ramón Pérez de Ayala, "todas las creaciones de Valle-Inclán, desde las *Sonatas* hasta los últimos esperpentos están escritas *sub specie theatri*" (5). Para Unamuno, la lengua de Valle-Inclán es "lengua de escenario y, no pocas veces, de escenario callejero".

Pero si al mismo tiempo recordamos que el problema de la concepción teatral y novelesca consistía para Valle-Inclán en una cuestión no de intensidades sino de masas de color, como lo atestigua Ramón Sender (6), y que aquél "concebía el drama como un cuadro al óleo", podremos aceptar también la tesis de Sender, de que Valle-Inclán veía el mundo de sus sueños *sub specie pictorica* (7). En lo que a *El ruedo ibérico* se refiere, ambas actitudes se confunden y corresponden. Veamos algunos ejemplos.

*La corte de los milagros* acusa en forma cabal la concepción "*sub specie theatri*". La separación en capítulos corresponde casi íntegramente a la de las escenas teatrales, estando determinada por la aparición o desaparición de un personaje. El primer capítulo nos enumera lo que va a ser materia de los distintos cuadros:

...llegó a la Corte el enviado apostólico. Con tal motivo hubo grandes fiestas en el Real Palacio: Capilla con señores obispos y cantantes de la ópera: Besamanos y parada: Banquete de gala y rigodón diplomático. Todo el barroco y lucido ceremonial de la Corte de España.

Cada uno de esos momentos enumerados en el programa de festejos va a ocupar un capítulo del libro primero, como si fueran otros tantos actos, algunos divididos en varios cuadros. Veamos el primero, que corresponde al ceremonial de la entrega. Estaría dividido en cinco cuadros, con cinco escenarios distintos: capilla, camarín, saleta, salón Gasparini, Cámara Real. Los escenarios, sucesivos, y debidamente marcadas entradas y salidas:

Cuando, al término de la ceremonia, el palatino cortejo de plumas, bandas, espadines y mantos se acogió a los regios estrados, la Reina Nuestra Señora hubo de pasar a su camarín.

La Majestad de Isabel II, campaneando sobre los erguidos chapines, pasó del camarín a la vecina saleta.

(4) Entrevista con J. Montero Alonso (citado por Díaz Plaja, obra citada).

(5) Ramón Pérez de Ayala: *Las máscaras*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.

(6) Ramón J. Sender: *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid, Gredos, 1965.

(7) Ramón J. Sender: "La gestación literaria de Valle-Inclán" (*Cuadernos Americanos*, marzo-abril 1952).

Entre un cortejo de plumas fatuas y chafados visajes *pasó la Reina Nuestra Señora al salón Gasparini.*

La Majestad de Isabel II... *se retiró a los limbos familiares de su cámara.*

Tan absolutamente se mueven los personajes en función de la escena, que en el capitulillo que tiene por escenario una saleta que comunica el camarín de la Reina y el gran salón, sólo se desarrolla una conversación, entre la Reina y una azafata —vana charla de comadres—, que dura el tiempo de atravesar el escenario. Comienza en el momento en que la azafata “le prende en los hombros el manto de armiño” y termina mientras la misma acaba de asegurarle “con sus manos de momia, los postizos y la diadema”. Entre esos dos ademanes todo un capítulo: el tiempo transcurrido equivale al tiempo real de la representación.

En el acto segundo, que podríamos llamar “El besamanos”, hay especial cuidado en señalar hora e iluminación del escenario:

El besamanos estaba señalado para las tres de la tarde pero comenzó lindando las cuatro. La clara luz de la tarde madrileña entraba por los balcones reales.

Especial cuidado hay también en la distribución del coro de palaciegos, marco obligado al resplandor real. Entra ahora a jugar de manera muy especial la otra actitud aludida por los críticos: *sub specie pictorica*. La distribución de masas, los primeros y segundos planos, gesticulaciones y visajes hacen recordar, obligadamente, los retratos palaciegos, especialmente de Goya, de influencia tan reconocida por sus críticos en este autor y, por otra parte, recordado explícitamente:

El séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados evocaba la corte de Carlos IV.

¿Pero no nos recuerda también la famosa familia pintada por Goya esa reina “empechada como una matrona popular”, o ese rey “colgado de cruces y bandas”, que alarga “una mano blanca y llena de hoyos”, y ese príncipe niño “con aquel disfraz de charrasco y pantalón colorado”?

En el Libro IX de *Viva mi dueño*, el capítulo XII —la intriga en la residencia de don Juan de Borbón— está totalmente narrado en función de un escenario y con miras al lucimiento de un actor: en este caso el príncipe don Juan. Todo está allí distribuido por la mano del *regisseur*: gestos, movimientos, posturas, tonos de voz, luces.

En el capítulo anterior se ha bosquejado sumariamente el es-

cenario, destacando aquí y allá algunos elementos que predisponen a la escena de intriga que va a desarrollarse:

En el fondo de la galería, el piano de cola destacaba su teclado con la solfa en el atril y las bujías encendidas. *Unos guantes olvidados en el músico, una puerta entornada, un rumor apagado de voces* contenían como en potencia magnética los aspectos de una escena que acababa de ser abolida.

El capítulo XII se inicia con la entrada del personaje:

Salió don Juan de Borbón, muy dramático, estrujando un moquero en agua de colonia: Era pequeño, rubio, bien formado, con aire de bailarín francés compuesto y petulante.

Cambie el lector los tiempos verbales y estamos en plena aco-tación a la salida de un personaje a escena: "Sale don Juan de Borbón, muy dramático, estrujando un moquero en agua de colonia: es pequeño, rubio...". Comienza a hablar copiando "el estilo de los folletones románticos", y mientras su interlocutor le da la réplica,

Don Juan, con la cabeza entre las manos, se reclinaba en una consola. Apartóse con el peinado en desorden y un gesto fatalista.

Como es frecuente, Valle-Inclán, consciente de su técnica, quiere que el lector también la perciba. El interlocutor, al mismo tiempo actor y espectador, es el encargado de sugerirlo: "El marqués de Bradomín experimentaba un asombro humorístico oyendo aquellos lances de melodrama. Jugaba el Señor su papel con magnífico desparpajo".

A veces no es sólo la visión teatral sino la de la cámara cinematográfica. Dice R. M. Albérès que "la ambición de la descripción realista es la del *metteur en scene* del film en cinemascope: una visión objetiva, precisa, hecha para el ojo del espectador medio, calculada, coloreada" (8). Con esta técnica, precisamente, parece estar presentada esta secuencia del besamanos, cuando el palatino cortejo se despide:

Por las galerías y a lo largo de las escaleras, uniformes y mantos susurraban al despedirse loores de aquel paso donde habían sido vistos comparsas. El Marqués de Torre-Mellada se afligía y comunicaba sus temores al Marqués de Redín. Bajaban despacio, y retardándose, la gran escalera. Sobre la gala de los uniformes destacaban los guantes blancos su cruel desentono y eran todas las manos manos de payaso... Torre-Mellada se esquivó refitolero, saludando a unas damas que estaban detenidas en la escalera. Luego emparejaron los maridos, ataviados como para comedia antigua, con plumas y capas de maestrantes: los

(8) R.-M. Albérès: *Histoire du roman moderne*. París, Albin Michel, 1962.

dos zancudos, pecosos, muy angostos de mejillas, aguileños y de narices tuertas.

...El Marqués de Redín, bajando la escalera, respondía con gestos y cabezadas al General Fernández de Tamarite.

...Se les juntó, disculpándose cumplimentero, el Marqués de Torre-Mellada. Pasaban otras madamas risueñas, que hacían monadas y saludos, tocando con los abanicos el hombro de los caballeros.

¿No está aquí, como dice Albérès de un pasaje de *Salambo*, el decorado y su montaje, las escaleras, el lugar de los figurantes, la "toma" en que la estrella aparece en lo alto de la escalera, el desarrollo y las pausas de su marcha, los movimientos debidamente ordenados de los extras y el detalle del traje y maquillaje?

La técnica teatral y pictórica —en ocasiones la cámara cinematográfica— se entrelazan continuamente. En *Viva mi dueño* hay un pasaje ilustrativo, en que se pueden rastrear los cuadros y motivos pictóricos que Valle tuvo presentes mentalmente y que puso como marco a la acción de las figuras que maneja con criterio dramático. La escena se desarrolla en la Pradera de San Isidro, en "una barraca de lonas". Han llegado hasta allí a tomarse un chocolate con buñuelos dos personajes: el revolucionario Fernández Vallín y el Niño de Benamejí. El camino hasta la barraca está jalonado con obligados recuerdos de Goya. La tendencia modernista de llevar a la novela los aledaños y paseos de las ciudades se satura aquí con recuerdos del pintor aragonés (*El guitarrista ciego, Visión de la romería de San Isidro*):

Humeaban las últimas candilejas por baratillos y tenderetes. Tocaba el acordeón un soldado manco. Acudían a verle mozas de la greña caída y clavel en el rodete, patriotas alumbrados, juerguistas insomnes.

Carifancho, tuno de los pagos cordobeses, al borde del camino, en la fila de lisiados, mostraba una pierna cancerosa, negra de moscas. El mal cubría la cuera una capa remendada, y se oprimía las sienes con un pañuelo de yerbas:

—Un bien de caridad... (9).

Sigue luego un típico cuadro de género:

El Niño y don Benjamín entráronse en una barraca de lonas donde servían chocolate y café de recuelo. Detrás, sonajeando el pandero entre los volantes de la falda, jaleándose culebrosa, pisándoles la sombra, se metió la Carifancho. Y por delante de los tres, dos farolonas pintadas, mantón de talle y tacón alto.

Con esos personajes va a desarrollarse ahora una verdadera escena de teatro, en que los menores movimientos están diestra-

(9) El libro II de *Viva mi dueño* a que pertenece esta escena fue adelantado por Valle en una publicación periódica: *Los novelistas*, integrando una novelita titulada *Fin de un revolucionario* (15-III-1928). Las distintas partes llevaban subtítulos y esta escena era denominada "El milagro del Santo".

mente señalados. *Al alzarse el telón* los personajes secundarios están en su puesto:

*Se inflaban* los buñuelos en el sartenote de aceite. *Tosía* la comadre fondona que, en un tino, lavoteaba platos y jicaras. Al pie del anafre *tosía* el Tuerto de Valencia.

Al entrar los nuevos personajes —la gitana, el Niño, don Benjamín— la escena se anima, con mesurados movimientos:

El Tuerto, impasible al pie del anafre, *volvió* el ojo sobre los nuevos parroquianos. *Se apartó* del tino la fondona, aguda y cismática, los ojos encendidos de humo, y *decidió sonarse*, despreciando a toda la casta gitana.

Sintácticamente, la lenta y progresiva animación de las figuras está marcada por el paso de los verbos, del imperfecto al indefinido.

Se sientan los caballeros y la gitana a una mesa, en primer plano. Empieza la acción y el diálogo (cada tanto, la salmodia del tullido):

Entró una pareja fatigada del baile:

—No se sigue compás.

—Bastante hace para una sola mano.

—¡Almas caritativas!

En un rincón las dos farolonas *cuchicheaban y reían*, tapándose media cara. El Niño *se ladeó* el cordobés:

—¿Me autorizan ustedes para convidarlas?

*Se descubrieron* con ruidosa algazara. Fernández Vallín se puso de pie:

—¿No es una la Paquita?

*Taconeó* la prójima:

—¡Ven acá, ángel de Dios!

Y ahora la gran escena. Vuelven a quietarse, en honda expectativa, patrón y coima, vueltos otra vez a figuras de fondo. La gitana Carifancho, espectador, desde su mesa en primer término, aguza el oído:

El Tuerto *les clavaba* el ojo de juez. La coima, enjugándose las manos en el delantal, *atisbaba la intriga*. *Se apartó* la greña que le cubría la oreja la Carifancho.

Como vemos, otra vez la tensa expectativa, reflejada en las actitudes pasivas de las figuras de fondo, está marcada por los imperfectos. Sólo el gesto impulsivo de la Carifancho, espectador, está en indefinido.

Don Benjamín mostraba una llave de puerta y la morena farolona la recibía bajo el chal con gachoneo de ojos y saque de lengua. Para mover y prestigiar la gran escena del reconocimiento, *habían salido de*

*su rincón las dos palomas, y acudido a encontrarlas en los medios Don Benjamín y don Segis.* Toda la escena, revestida de ademanes y gestos, ya no pasó de un cuchicheo, sin valores dramáticos, apagada, muerta por la salmodia del tuno que en el camino enseña la pierna con el cáncer pintado.

Toda la descripción está hecha en términos de teatro: “la gran escena de reconocimiento”, “valores dramáticos” que no llegan al espectador (la gitana, en la mesa de primer término), “ademanes y gestos”, etc. Pero ¿no viene de inmediato también al recuerdo la escena de *Las lanzas*, de Velázquez? ¿No hay una socarrona intención paródica? Las posturas de don Benjamín y la mujer, colocadas “en los medios”, como en el cuadro velazqueño ¿no recuerdan las de Nassau y Spinola? Sólo que la llave es aquí una llave de alcoba, y la plaza está rendida de antiguo. . .

Apurando la comparación, hasta la técnica es semejante: la mesa de primer término, que en los primeros lienzos de Velázquez armaba muchas veces y ordenaba la composición, composición desbordante y comunicativa, que establece una continuidad espacial entre el ambiente en que se juega la acción y el espacio desde el que es contemplado. Con las exigencias propias de la descripción literaria, los tiempos verbales establecen esa continuidad. Las parejas van a encontrarse “en los medios”, saliendo respectivamente de la mesa de un rincón del fondo, del escenario, y de la mesa en primer término, donde queda el espectador: la Carifancho. Y es la única ocasión en que se usa el pretérito pluscuamperfecto: “*habían salido de su rincón las dos palomas y acudido a encontrarlas* (obsérvese la dirección hacia el fondo de la escena) *en los medios don Benjamín y don Segis*”. Todo el carácter teatral de la escena velazqueña se ha trasladado a esta descripción. *Terminada la representación* todos se sientan ante un velador, y el comentario de lo que acaba de pasar es objeto de otro capítulo, que comienza: “La Paquita, con bigotes de chocolate y dedos de aceite, explicoteaba”. . . La escena, aislada, ha cobrado autonomía y es objeto de comentarios por sus propios actores.

La misma técnica barroca se observa en otra descripción de *Viva mi dueño*. Interior palaciego, que recuerda en colores, posturas y dinamismo ambientes semejantes velazqueños. *Intriga apostólica*, podría titularse el cuadro: “En la Cámara del Rey acogíase la intriga apostólica. . .” Acaba de entrar el Padre Claret —«hábitos rojos, gran solideo, la jeta embridada de la oreja al mentón por el chirlo que le había pintado un moreno en Tierra Caliente”—. Es la conjura para que Isabel desherede al Príncipe de Asturias. La madre Patrocinio, la Monja de las Llagas, es la encargada de solicitárselo, teniendo preparado al efecto un pliego

que piensa hacer firmar a la Reina. En la Cámara del Rey se inicia la intriga. Aquél ha hecho sentar a su diestra al Padre Claret. Terminada la conversación, se apoya sobre su hombro para incorporarse. He aquí el final de la escena:

Sobre el hombro del valido *lucian* las reales tumbagas. Con arrumaco de bailarín, bombón pulido, se puso en pie el Augusto Consorte. Mueve sus velos la beata por el fondo del espejo: *Ha vuelto a sacar el doblado pliego* y lo pone en las reales manos. El Augusto Consorte, en el fondo del espejo, *se ha parado a leerlo*. A escondidas, volviendo la cara, sorbe un polvo de rapé la Reverencia de Fray Fulgencio. El Rey *se desvanecía* por el fondo del espejo, con el papel en la mano.

En perspectiva barroca, se nos invita a participar de la escena, pero a escondidas, como en acecho. Los tiempos verbales, exactos, van marcando los distintos planos. El primer imperfecto: *lucian*, inmoviliza la mirada sobre el hombro del valido, en quien se ha apoyado el Rey para levantarse (10). El indefinido *se puso de pie*, inicia el movimiento del Rey, que se traslada al plano del espectador, saliendo del cuadro y apareciendo en el espejo. En este plano reflejado en el espejo "la beata mueve sus velos" y entrega el papel. ¿No estamos en la técnica de *Las meninas*? ¿No concuerda esta descripción con lo observado por M. Alpatoff a propósito de dicha tela velazqueña?: "El marco para Velázquez desempeña el alféizar y en sus dos lados y *ante él* se desarrolla la realidad" (11). No falta la figura distraída, común en los lienzos velazqueños, que ayuda a considerar la escena como sorprendida por el pintor y no preparada para ser pintada. Aquí, es la Reverencia de Fray Fulgencio, que, "a escondidas, dando vuelta la cara, sorbe un polvo de rapé".

Las acciones del espejo: "ha vuelto a sacar el doblado pliego", "se ha parado a leerlo", en pretérito perfecto, tiempo de acción instantánea, terminada, denotan la situación de sigilo y ligereza con que aquélla se ha realizado.

Constantemente presentes en la retina del escritor, Goya y Velázquez son recordados juntos en la famosa página de *Viva mi dueño*:

(10) Quizás esta técnica de enfoque a un reducido espacio del cuerpo: manos, cara, pies, etc. que según Amado Alonso (*Ensayo sobre la novela histórica*) sitúa a Valle-Inclán, como a Larreta, entre "los precursores de los artistas de la cámara", le haya sido sugerida a don Ramón, en casos como éste, por los "detalles" de las revistas de arte especializadas. Respecto de este caso especial, los comentaristas de Velázquez han destacado la particularidad de este pintor de hacer que sus personajes "se apoyen en el borde de una mesa, o en el brazo o respaldo de un sillón" (Orozco Díaz: *El barroquismo de Velázquez*). Unos párrafos antes de la escena transcrita, al entrar en la Cámara el Prelado, el Rey, que se ha arrodillado, se apoya para incorporarse "en un barbilindo de la llave dorada".

(11) M. Alpatoff: "Las 'meninas', de Velázquez" (*Revista de Occidente*, abril 1935, pág. 60).

Madrid, polvoriento de sedes manchegas, tenía un último resplandor en los tejados. Sobre la pradera de San Isidro, gladiaban amarillos y rojos goyescos, en contraste con la límpida quietud velazqueña que depuraba los límites azulinos del Pardo y la Moncloa. La luz de la tarde madrileña definía los dos ámbitos en que se combate eternamente la dualidad del alma española.

¿Pero no parecen también ir aparejados en esta descripción de *La corte de los milagros*, con idéntica oposición pictórica?:

En el cielo raso y azul, serenaban las lejanías sus crestas de nieve, y en pujante antagonismo cromático encendía sus rabias amarillas la retama de los cerros. Remansábase el agua en charcales. Asomaba en anchos remiendos, el sayal de la tierra.

El recuerdo de Velázquez era, sin duda, tácito, ya que pocas líneas antes había dicho:

El Marqués de Bradomín, en la fría claridad del crepúsculo, acentuaba su empaque de figura velazqueña.

Negro, sobre la lumbrada del ocaso, el arruinado molino tenía inmóviles las aspas. El Marqués de Bradomín, a mitad de la cuesta, muy velazqueño con atavíos de cazador, oía los cuentos de la molinera.

Pero esa molinera: "flaca, morena, caprina", agorinando en medio del desastre de la inundación, como una sibila, nos lleva sin querer a escena idéntica de *La inundación*, de Goya.

¿Y cuántas damas no pintó Goya en esta actitud de un personaje de *La corte de los milagros*?:

Feliche, pálida y ojerosa, esperaba en pie: las manos, crucificadas sobre su libro de misa y su rosario.

En distintas ocasiones el pintor aragonés está directamente aludido para rubricar una actitud: "El gitano, erguido sobre las dos rodillas, levantaba los brazos retadores, como los fusilados del dos de mayo".

Pero no sólo los dos pintores españoles insuflan su manera en la prosa de *El ruedo ibérico*. Técnicas más cercanas se dan en este artista que crea *sub specie pictorica*. Constantemente señalada ha sido en él la influencia impresionista. Sin detenernos en formas impresionistas de su lenguaje, veamos sólo ahora algunos de los temas de esta escuela.

1) El típico café, de divanes y espejos:

El Barón de Bonifaz ha entrado en el café. Remoto en el fondo nebuloso de divanes y espejos, hace señar un clérigo fachendoso (*Viva mi dueño*).

No estaba más iluminada la sala de billares. Daba su verde resalte, bajo una lámpara con enagüillas, la mesa pequeña de carambolas, donde

continuaba la partida de dos maniáticos, que se movían en el fondo luminoso, solos, aislados, con gesticulación desmesurada (*Viva mi dueño*).

## 2) El palco:

El rojo terciopelo de los palcos enciende un guirigay de luces y vaporosos tules, hombros desnudos, abanicos y brazaletes (*Viva mi dueño*).

## 3) El gentío dominguero:

El gentío de a pie, con el sol en la espalda, sube hacia la plaza esparcido por las dos aceras.

Negrea el gentío en las entradas de la plaza (*Viva mi dueño*).

## 4) Los paseos aledaños:

¡Las siete de la tarde! Volvían de la Castellana los troncos con un vaho acre, salpicados de espuma los paramentos (*La corte de los milagros*).

La Puerta del Sol lostrega el principio oriental de su nombre. Calle de Alcalá. ¡Tarde de toros! Calle de Alcalá, luminosa y retintinante. Bulla de pregones. Se vierte sobre las aceras el vocerío de cafetines y tabernas. Zumbona manolería asalta la imperial de los ómnibus. Disputas y zaragatas. Las coimas de rumbo se lucen en calesa, florido el rodete y el pañuelo de talle (*Viva mi dueño*).

## 5) El café concierto:

La daifa saltó sobre la mesa y comenzó a cimbrarse con un taconeo. Se recogía la falda, enseñando el lazo de las ligas. Era menuda y morocha, el pelo endrino y una falsa truculencia, un arrebató sin objeto en palabras y acciones. La otra daifa, fea y fondona... (*La corte de los milagros*).

## 6) La apoteosis del cancán:

Preludia la orquesta. La batuta silencia el patio. Se alza la cortina. Moños pimpantes, brazos desnudos, bocas pintadas, tules y talcos, mallas color de carne. Playera de las coristas, con baño de ola. La luz de las candilejas mete en un primer término absurdo y brillante, la fila tobillera de erguidos chapines (*Viva mi dueño*).

## 7) La estación ferroviaria:

Eran las últimas despedidas. Saludaban los caballeros alzándose las chisteras. Agitaban el pañolito las damas. Teresita Ozores se subía al estribo para decirle un verde donaire a Torre-Mellada. Trepidaba el tren. La locomotora chispeaba sudando aceite. Por la puerta de viajeros, de carrerilla, aspando los brazos, entraba un tipejo (*La corte de los milagros*).

## 8) El muelle de pescadores:

Cantan los pescadores al salir de la taberna. Brillan los chaquetones de agua. ¡A embarcar! Tiene una luz anaranjada el muelle, luz vasca, que sube por los prados a refugiarse en el atrio de las iglesias, que huye de la marina, *y todos los azules pinta de verde (Viva mi dueño)*.

Y este interior ¿no podría haber sido captado por un "fauve"?

Madame Collet, fofa, rosada, leía en las tardes domingueras, con los visillos del balcón levantados. La sala tenía un balcón azul, con crestas de espuma sobre la lontananza de la playa (*Viva mi dueño*).

También se ha hablado de Marc Chagall y del cubismo en relación con la prosa de Valle. El famoso ejemplo piccasiano del circo Harris de *Tirano Banderas* se reitera en *Viva mi dueño*, esta vez en una plaza de toros:

Pitos, cencerros, insultos, brazos y varas en alto. El Compás de los Verdes tenía el sol en los guardillones y en el ruedo la sombra morada de la tarde. El populacho baladrón enronquecía. Mozos y chavales, en racimo, se descolgaban de carromatos y rejas. Se doblaban y venían talanqueras y canciles. La Pareja de civiles abría las zancas corriendo por la cima del aborrascado tendido. Daba la ilusión de pisar sobre las cabezas. Gitanos y chalanes se revolvían con furia de voces, picas, tijerones y navajas (*Viva mi dueño*).

### *El punto de vista*

Reprochaba Sainte-Beuve a Stendhal que *La cartuja de Parma* fuera menos una novela que unas "memorias en que se veía a los personajes arribar sucesivamente sin ser anunciados y desaparecer sin haber sido protocolarmente presentados" (12). También en estas memorias que constituyen *El ruedo ibérico*, concebidas *sub specie theatri*, todo se pasa sin esquemas previos, a medida que acontece. La narración ha sido reemplazada por la presencia. Ha desaparecido el creador omnisciente, testigo ideal, que ve por dentro y por fuera a sus personajes —y que sabiendo todo sobre ellos puede, a su sabor, adelantarnos algo de los acontecimientos— para ser reemplazado por un espectador omnipresente, un observador-narrador, de acontecimientos que se van produciendo a medida que se narran —*aquí y ahora*—, como en el cine o en el teatro. La omnisciencia épica se ha transformado en omnisciencia ocular.

Claude-Edmonde Magny ha criticado atinadamente esta técnica del ojo de la cámara, anónimo, que recae en la utopía del narrador abstracto, reprochada al novelista clásico y que condena

(12) C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Paris, Garnier, s. f.

al lector a ser ese testigo siempre virtual que participa "objetivamente en historias que no ha vivido" y que "toma el lugar de todos los personajes" pero permaneciendo ajeno a cada una de sus experiencias concretas (13).

Valle-Inclán, aun cuando va presentando a sus personajes sólo a medida que se presentan en el campo de visión, atisbados con distintas técnicas y rara vez se permite seguirlos mentalmente, consigue salir de la neutralidad del ojo de la cámara por distintos procedimientos, que más adelante se analizarán. Veamos ahora algunas de las constantes de esta técnica presentativa.

Ante todo, el personaje sólo es visto desde fuera —atuendo, comportamiento, ademanes— sin conocer mucho de sus pensamientos: la visión *neben* de los alemanes (14), sobre todo si se trata de un recién llegado a la escena. Como si se tratase de un actor, antes de dejarlo hablar —o actuar— nos hace su rápida presentación visual:

Si es un personaje típico, se lo describe por sus atributos:

El sereno —caperuza, chuzo, farol— apuntaba sus triángulos sobre una esquina (*La corte de los milagros*).

Jipi, guayabera de dril, zapatos de charol, un negro antillano corría el andén (*Idem*).

La dueña [del ventorrillo] —refajo, chanclas, pañuelo pingón sobre los hombros— barria la entrada (*Viva mi dueño*).

El personaje incidental, que sirve al decorado, es captado en su apariencia y actitud:

La hija de la tabernera toma un taburete y cabalga la pierna. Bata de percal, lazos azules, un aro de lacre en el pelo, pupilas de mar, labios pintados, rizos en la frente, mejillas inmóviles, con rigidez de albayalde (*Viva mi dueño*).

Cuando se trata de un personaje conocido, se van anotando las características de su apariencia en distintas horas y circunstancias. He aquí distintos retratos, prosografías de la Reina:

*En el teatro*: "La Señora —diademas, pulseras altas, pendientes brasileros— luce el regio escote, pomposa y mandona."

*En el besamanos*: "La Reina Nuestra Señora, revestida de corona y armiños, empechada como una matrona popular".

*En Palacio*: "La Señora, vestida de azul, celeste, fayas y encajes".

Al Marqués de Torre-Mellada se lo presenta en la Corte "con uniforme muy papagayo, cubierto de cruces y bandas", o de in-

(13) Claude-Edmonde Magny: *L'âge du roman américain*. Paris, Éditions du Seuil, 1948.

(14) Georges Blin: *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, Corti, 1953.

terior: "gorro, batín y pantuflas", o en el campo, desentonando con su "cristera gris, guantes anaranjados, tobina con recortes de astracán".

Decíamos que Valle-Inclán consigue eludir la neutralidad del ojo de la cámara por distintos procedimientos. Ante todo, en su aparente objetividad, el autor va interpretando a cada momento lo que describe (15).

A veces, es una observación socarrona sobre una frase que ha puesto en boca de uno de sus personajes. Así, después que una dama ha exclamado al saber una mala noticia: "¡Qué dolorosa nueva!", el autor acota: "Las damas del gran mundo suelen tomar su lección de retórica en las revistas de salones". Otras veces el comentario surge tácito, como si las frases estuviesen entre comillas, por el desacuerdo entre palabras y situación. Acaba el Marqués de Torre-Mellada de exclamar ante su hijo, que ha tenido una hemotitis: "¡Qué disgusto! ¡No has pensado en tu pobre madre!", y el autor, en seguida: "La pobre madre, ya instalada en su nido de cojines y faralaes"... La falsedad de la sobada frase queda así en descubierto y la situación interpretada.

Es la suya la visión objetiva de un espectador, pero de un espectador que va agregando algo por su cuenta, interpretando. La Guardia Civil, por ejemplo. Cada vez que le sale al paso, la zumba surge de inmediato, sugerida por el léxico, que destaca sobre todo su ciega obediencia, cobarde y formalista, su inmunidad, la fuerza que da el ir en pareja. Es a veces sólo un adjetivo, repetido, que es toda una definición:

Los señores guardias, *unánimes*, se echaron el arma al hombro, *unánimes* sacaron el pie marcando el paso, *unánimes* inflaron la equis de las correas, y *unánimes* el tono, la palabra y el gesto, advirtieron...

Tricornios y fusiles parecen actuar en forma independiente, como fuerza ciega.

A los costados de un vagón de tercera, por *sendas ventanillas* asomaban fusiles y tricornios la Benemérita Pareja.

...Jadeaba el tren. Ahora, por el mismo costado del vagón, *asomaban parejos los cañones de dos fusiles. Apuntaban*. Sonaron alternos disparos.

Los brillos simétricos de tricornios y fusiles asomaban apostillando la cinta de la carretera.

(15) Julián Marías llama a la manera de narrar de Valle-Inclán *interpretación intrínseca*: "al decir, simplemente al nombrar, al narrar, va poniendo las cosas a una luz determinada, va interpretándolas sin comentarlas". (*Valle-Inclán y El ruedo ibérico*, conferencia pronunciada en el Club Español de La Plata, setiembre de 1966).

A veces la Pareja es aludida como un objeto de dos partes simétricas:

La Pareja, repartida a una y otra linde, con los fusiles montados, *desdoblaba las negras siluetas*.

La Pareja, silenciosa, a la sombra del muro, *desdoblaba la adusta geometría de sus siluetas*.

La intervención del autor en su relato queda comprometida en muchas ocasiones por una sola palabra: un gerundio despectivo:

En el teatro la Señora luce el regio descote, *soberaneando* desde la bañera de su palco, moños y calvas, atriles de la orquesta y cuerpo de baile.

La Majestad de Isabel II, *...campaneando* sobre los erguidos chapines pasó del camarín a la vecina saleta.

Otras, un verbo expresivo:

Recogieron las carabinas y se apearon [la Guardia Civil] En la mesa del jefe de estación *adobaron* el parte.

Uno o más adjetivos: Isabel es reina, pero se puede decir, con todo respeto, "la Majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona".

Muchas veces la entrada de un personaje inicia capítulo, y el autor lo detiene un momento en la puerta para hacer su presentación, como si se tratara de un actor:

"Se movió discretamente una cortina, y salió muy entonado el Rey Consorte: cabeza de peluquero, levitín de fuelles, bombachos color canela, botitas de rusell con tacón alto (*Viva mi dueño*).

Venía por el pasillo el taconeo de la Coronela. Entró, perfumada y frufrente, un clavel en el escote, recogidas las mangas del peinador, frotándose las manos con una esencia, las muñecas con pulseras (*Viva mi dueño*).

Rompiendo cortinas, con frufú de sedas, aparece la Señora Infanta: moño de batería, pañoleta de encajes, falda de volantes, meriñaque de mucha rueda. Trae en la mano una carta (*Viva mi dueño*).

La técnica de presentación, rápida, instantánea, se extiende a artes del atavío:

Trae en la mano una carta [la Señora Infanta], se engalla y la muestra con un baile en los largos pendientes de calabaza: *brillantes y turquesas*.

Hasta cuando se trata de personajes históricos, están obser-

vados en una situación particular —*hic et nunc*—, en el momento en que el autor los convoca al escenario:

De sobremesa, servido el café, puesta lumbre a los vequeros, el gran revolucionario mandó cerrar las puertas y, paseándose, abrió el pecho a los hermanos Claudio Nerón y Tiberio Graco. Don Juan Prim, verduoso, cosméticas la barba y la guedeja, levita de fuelles y botas de charol con falsos tacones, que le aumentaban la estatura, sacaba el tórax (*Baza de espadas*).

En las pocas ocasiones en que ocurren acciones habituales, las mismas van engarzadas en un contexto de visión objetiva, ocular, de presencia:

El Marqués de Torre-Mellada —parasol de alpaca, uniforme con espadín, sombrero apuntado, entre un juez y un alcalde, los murguistas detrás, las vaquillas de capea por delante, *presidia, año tras año*, la Ceremonia de los Verdes (*Viva mi dueño*).

El narrador-observador de esta novela, en proteica transformación, va asumiendo distintas funciones, delatadas por los distintos niveles de lengua usados en la narración. La descripción de las fiestas de la condecoración, por ejemplo, en *La corte de los milagros*, parece hecha de intento por un cronista social: “tono solemne, lleno de prosopopeya, casi de eco de sociedad de un periódico social” (16).

Fue muy conmovedor el momento, y escasos ojos permanecieron enjutos cuando se alzó para leer la salutación pontificia el rojo Legado apostólico.

Las cláusulas prosódicas subían en ampulosas volutas con el humo de los incensarios, y el cortejo palatino se maravillaba entendiendo aquel latín ungido de dulces inflexiones toscanas. La Familia Real tenía un resplandor de códice miniado. La Señora, particularmente, estaba muy majestuosa con el incendio que le subía a la cara.

Pero en el capítulo siguiente el autor toma nuevamente por su cuenta la narración y hace patente la falsedad de lo expuesto, aunque sin declaración expresa: La Señora pasa a su camarín a “aflojarse el talle” (suponemos que a esto se debía el incendio del rostro) y a tomar un dedal de marrasquino. Y es entonces una “comadre chulapona”, “benévola y zumbona”. Los “regios ojos” son “parleros” y “pone el sello” a su palabra real con un vaso de marrasquino.

Otras veces el narrador es un cronista que comenta escuetamente el viaje de los que van a Londres para parlamentar con

(16) *Idem*.

Prim, con lenguaje que parece el de un compañero de logia:

La Antorcha de Gades, logia del rito escocés, famosa en los anales setembrinos, acordó enviar parlamentarios al Desterrado de Londres. Los Hermanos Tiberio Graco y Claudio Nerón, una noche de aquellos idus julianos, salieron de escondite para embarcarse en Gibraltar. Esperando pasaje hicieron conocimiento con dos tenientes, capitanes graduados por la Campaña de África: Otro día se les juntó un clérigo sin licencias, que mediaba en los tratos para sublevar al Fijo de Ceuta: Reunidos en camarada, tomaron pasaje a bordo de un viejo vapor perteneciente a la casa armadora Lewinson y Calvo —el *Omega*— abanderado en Cádiz.

El parte policial de la Benemérita Pareja está redactado desde el punto de vista del guardia, bajando a su nivel de lengua:

En la mesa del jefe adobaron el parte: Lacónico, claro, veraz, como previenen las ordenanzas del Benemérito Instituto. La pareja había sorprendido a una cuadrilla de gente sospechosa que viajaba sin billete. Intimada la rendición, unos se dieron a la fuga y otros hicieron armas. La Guardia Civil, forzada a disparar, los puso en dispersión, viendo caer a uno de los que tenían opuesto mayor resistencia. El hecho había ocurrido entre los kilómetros 213 y 214.

En repetidas ocasiones Valle abandona su atalaya ideal, aceptando restricciones en su campo visual y repartiendo la visión entre el autor y dos o más personajes. En su penetrante estudio sobre Flaubert, Jean Rousset alaba el arte de las modulaciones en este autor, el arte de desplazar el punto de vista —de autor a heroína, de un personaje a otro— sin tomar el "*tissu de style*" (17). Aunque no lo prodigue, también en este arte es maestro el escritor gallego. Testigo, todo el capítulo III de *Baza de espadas*, titulado "Alta mar".

Es el viaje de un grupo de revolucionarios españoles, hermanos de logia, para encontrarse con Prim. El pasaje, heterogéneo, va conociéndose poco a poco, y el lector va tomando conocimiento con todos ellos, a veces, desde la posición de altura del autor, pero más a menudo a través de los progresivos conocimientos que hacen los personajes entre sí.

Al comenzar el capítulo visto el pasaje de tercera en el sollado, el narrador sólo nos hace ver una rubia que se desenreda el pelo con un peine sin púas, un gigante barbudo, imprecador, dos compadres españoles. En el capítulo siguiente —el autor no sabe aún nada de ellos— se hace dialogar a "la rubiales del peine sin púas", el "compadre más joven", el "otro compadre, un vejete". Se designan entre sí y recién desde ese momento el autor los irá designan-

(17) Jean Rousset: *Forme et signification*. Paris, Corti, 1962.

do por sus nombres, sus apodos: todo lo que ha surgido del diálogo: la Sofi; Indalecio, Inda, Miau; don Teo. Lector y narrador están identificados.

En el capítulo siguiente presenta el autor por su cuenta a un nuevo personaje: el Pollo de los Brillantes, y con el pretexto de comprar cerillas lo hace bajar con don Teo a la cantina, en el escotillón de proa. Como es el momento en que “el vapor levaba anclas” “la parroquia era escasa”. Aprovecha el autor para destacar la presencia al pie del mostrador de “un marinero silencioso”. Por su diálogo con el cantinero se lo conoce de gustos sobrios: con gran escándalo de aquél pide un arenque y agua fresca como bebida (“¡Pero vas a estropear la salud, desgraciado! ¡Arenques con agua!”), y es otro de los personajes, don Teo, quien nos hace reparar —al autor, al lector y a su acompañante, el Pollo de los Brillantes— en que el tal marinero no es lo que aparenta: “Ése no es lo que aparenta... Repárele usted a las manos. ¡Son manos muy señoritas!”. A partir de aquí el autor se referirá a él como “el marinero de las manos pulidas”, hasta que un nuevo diálogo con un camarada nos revela que se trata de “el compañero Fermín Salvochea”.

Este perspectivismo lingüístico permite a Valle-Inclán rubricar determinadas situaciones. La Sofi, mujer ligera, pretende seducir a Fermín Salvochea. En una escena en presencia de sus compañeros, para hacer ver las dudas y desfallecimientos del asceta revolucionario, el autor tan pronto alude a él como Fermín Salvochea (el hombre o como “el compañero Salvochea” (el puritano):

Fermín Salvochea volvió a sentir los brazos desnudos apretándole las rodillas con un afán amoroso.

...el compañero Salvochea tenía una expresión agitada y confusa.

En *La corte de los milagros*, al llegar al coto de los Carvajales, a la primera persona que conoce el lector es al capataz, Blas de Juanes. El Marqués se dirige a él llamándole Blasillo, Blasillo de Juanes, a pesar de ser “un viejo de centeno quemado, duro, ojiverde”; la Marquesa lo llama “tío Juanes”, como todos en la región. La forma de tratamiento del Marqués alude, tácitamente, a un conocimiento antiguo, que empareja la edad de ambos personajes.

Situación parecida en *Viva mi dueño*. Están frente a don Juan de Borbón el Marqués de Bradomín y un clérigo, partidario secreto de aquél. La distinta manera de nombrar al personaje es indicio del doble punto de vista con que se lo juzga:

El Marqués de Bradomín experimentaba un asombro humorístico oyendo aquellos lances de melodrama. Jugaba *el Señor* su papel con magnífico desparpajo. Complicando la intriga, el clérigo narigudo salióse de su rincón y cayó de rodillas ante la *Augusta Persona*.

La primera denominación, en un caso de discurso vivido, en indirecto libre, es el burlón pensamiento del Marqués. La segunda rubrica la ostentosa escena de reconocimiento.

A veces, el autor hace suyo el juicio de un personaje. En una entrevista, Fermín Salvochea desconfía de un compañero de causa: "Aquella máscara calmuca, aquellas greñas color de buey, aquellos ojos oblicuos, brillantes de astucia, se le hacían insoportables". Cuando en un capítulo posterior vuelve a aparecer el personaje, visto por el autor, éste hace suya la desconfianza y calificación de Fermín y resume en dos palabras la imagen que aquél nos había sugerido: "A su lado el *escuerzo calmuco* arrugaba las cejas".

En ocasiones se le cede explícitamente al personaje el punto de vista:

Luces de Baskonia: —Verdes prados, boinas azules, redes al sol, lluvias de la costa, marinos pinares—. En Royal Panorama, las fichas de dominó en los mármoles, los descartes de malilla, las canciones a coro, pregonaban la cerrazón y el aburrimiento de la tarde. Boinas, sombreretes de suela, pipas y bufandas, chaquetones de agua. El Marqués de Bradomín, en una mesa de la ventana, revisa la Prensa de París: Nieblas de tabaco y olor de achicoria mixtifican la lectura del viejo dandy y la distraen con melancolías del tiempo pasado, memorias desmemoriadas, imágenes de un café provinciano, tedio y amores, años de estudiante.

...Levantó la cortinilla de la vidriera y miró al puerto: en el abrigo del muelle barrido por las olas, cabeceaban los mástiles de algunas embarcaciones y la chimenea de algún remolcador. La casilla del resguardo se ladeaba en la playa y en la punta del muelle lucía con mojados reflejos, la charolada capucha de un aduanero. El Marqués de Bradomín dejó caer la cortinilla sobre la verdosa vidriera.

El pasaje es demostrativo del gradual acotamiento del campo visual y de la gradual autonomía del personaje. La primera descripción, a cargo del autor, con el acostumbrado recurso de la acotación escénica, es un resumen, primero de la costa vasca, después del café del puerto. En seguida, aislado, en una mesa de la ventana, el Marqués. El recurso a lo Proust de los olores, libera al personaje, entregándolo a una ensoñación, en que se mezcla lo real y lo vivido. La total liberación se produce en el momento en que mira por la ventana. La visión pertenece ya al personaje: los objetos que fijan su atención corresponden exactamente a su estado de ánimo y el léxico lo destaca: el muelle *barrido* por las olas, la casilla no ladeada sino *en trance de ladearse*, los mástiles y chi-

meneas que *cabecea*; la vidriera que se obstina en permanecer *verdosa*, en dejar pasar los verdes sucios de afuera.

El desplazamiento del punto de vista está sugerido otras veces por el cambio de tiempo verbal. Metido en "una cuerda de trajinantes" escapa hacia Córdoba el revolucionario Fernández Vallín:

"Pasaban por la venta de Calamucos y, arriscado, *metióse* adentro para reponer fuerzas. *Sonaban* ante el portón las amurriadas campanillas de un coche de diligencias, con tiro hacia Córdoba: *Refrescaban* el mayoral y los pasajeros. Fernández Vallín *comió, bebió, pagó* el gasto y *se proveyó* de tabaco: *Salió* a la puerta. El mayoral *requería* la tralla, subido al pescante, *montaban* los viajeros, *sacudía* el tiro las colleras con aprontado son de campanillas".

El indefinido *metióse* es el punto de vista externo, del narrador. Lo que sigue, en imperfectos, es lo que ve el prófugo, es su punto de vista. *Él* es el que, al entrar, *observa* que la diligencia mira hacia Córdoba, adonde le interesa llegar: los dos puntos entre esta visión y la que sigue (el mayoral y los pasajeros refrescándose en el interior de la venta) parecen indicar que es la mirada de Fernández Vallín la que, una vez visto el coche, busca como corolario lógico a sus ocupantes. Lo que sigue presenta al prófugo haciendo tiempo para quedar último. Sale cuando ya están todos acomodados y los observa para decidir su viaje. De nuevo los indefinidos marcan las acciones del personaje vistas desde fuera y los imperfectos las acciones de los demás vistas por él.

En las escenas de conjunto, que abundan sobre todo en *Viva mi dueño*, el punto de vista es cedido generalmente a un espectador común:

Se apoderan del entreacto *los galanes de la luneta* y asestan los gemelos a las madamas: aquellas dos, con mucho retoque de ricillos, cejas y lunares, son las generalas Dulce y Serrano. El cristobalón de las pautillas y brillantes es un fantoche revolucionario... que viaja por el extranjero, *según se dice*, con instrucciones de la Junta Revolucionaria de Londres.

El punto de vista es aquí el de los galanes de la luneta. Hasta las dudas: "se dice" lo confirman.

Un desfile por la Puerta del Sol de la familia real en marcha hacia la Plaza de toros, está vista desde la atalaya de un mirón común, apostado en la acera:

La Corte muestra su vana magnificencia en landós y carretelas. Clarines. Escolta de guardias. Morriones y plumeros. Grupos en corveta. Caballerizos de espadín y tricornio a la portezuela de las carrozas reales. La Reina Nuestra Señora, lozanea entre azules y guipures... La Señora saluda apomponada, florea la mano, tiene una afable sonrisa para su

pueblo. El Augusto Consorte se inclina con urbana medida, en un término casi olvidado del gran atalaje. Charoles y metales. Cuatro yeguas andaluzas. Encumbrados palafreneros: pelucas blancas y medias encarnadas. Otra sección de Guardias. Renovados clarines baten la marcha del Príncipe de Asturias.

Obsérvese el perspectivismo con que es vista toda la escena. La masa confusa de la escolta real se anuncia en primer término por los sonidos: "Clarines". De inmediato, al pasar la escolta frente al espectador, lo que es más visible: plumas y morriones. Después, las "grupas en corveta" nos van alejando a la escolta, mostrándola por detrás, para dar paso a las carrozas reales. Ahora es la visión impresionista de la reina, que "lozanea entre azules y guipures", saludando a su pueblo; pero sobre todo hiere los ojos el "gran atalaje": charoles, metales, las manchas de color de los encumbrados palafreneros: medias encarnadas, pelucas blancas.

La descripción, de la que hemos transcritto un pequeño fragmento, ocupa dos densas páginas. Las distintas secciones del desfile están perfectamente amojonadas: "Otra sección de guardias". "La marcha de los Infantes". "Más landós", "más carretelas".

La oposición entre el entusiasmo que siente el espectador ante la primera parte del desfile y su cansancio ante las largas y reiteradas secciones del mismo, está perfectamente anotado al promediar la descripción: "La misma algazara de cornetas. Caballerizos y palafrenes. Las mismas pelucas blancas, las mismas medias encarnadas. Otra sección de guardias. Más coches de la Real Casa". En cuanto a los sonidos, los primeros "Clarines", aislados, al frente de la enumeración, son un violento toque de atención. Pero luego son los "renovados clarines" que anuncian al Príncipe de Asturias, y así en degradación hasta llegar a la fatigada "ráfaga de cornetas" que anuncia el último tramo del desfile. Hasta la reflexión sobre el fervor de los aplausos y los vítores —la Unión Liberal paga mejor a los "viveros" que la Intendencia de Palacio: aquéllos aplauden y gritan más— es la de un espectador común, el hombre de la calle.

### *Gramática y estilo*

Quiero terminar este breve rastreo en la técnica narrativa de *El ruedo ibérico* con algunas observaciones sobre su estilo.

1º) Habíase destacado el diferente ritmo que se manifiesta entre *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*. La sintaxis es expresiva en este sentido. En el amplio retablo que es *La corte de los milagros*, donde todos juegan a ignorar el abismo sobre el que

vive España, las *actitudes* de los farsantes están rubricadas generalmente por el adjetivo predicativo, que los inmoviliza en plástica composición. Generalmente al final de la frase, terminando la curva descendente de la enunciación, cuando la actitud es de hipocresía, languidez o desconfianza:

La doña Pepita Rúa acudió *pulcra y beatona*  
Caminaba *rígida y extraña*.  
La Marquesa sonrió, *triste y compasiva*.  
Recogióse *calina e insinuante*.  
El Marqués saltó del pescante, *refitolero y medroso*.

En frases de repulsa, altanería o picardía, se interpone generalmente el predicativo entre sujeto y predicado:

Respondió *hueca y espetada* la rancia infanzona.  
Se inclinó *pueril y mundana* la marquesa.  
Husmeó *impertinente* la rubia.

Otra nota constante de la sintaxis de *La corte de los milagros* es el uso del imperfecto, en una función semejante de inmovilización plástica (18):

El Marqués *se afligía*, versátil, en la contemplación de su triple imagen.

Sentenció toñete:

—Parece que la diña el General Narváez.

El Marqués *se quitaba* el bisoñé con un gesto de momia.

El palaciego *se desbarataba* con aspavientos mojigatos.

El landó rozaba la acera. Se inflaba rubicundo el inglés del pescante, y el lacayo, al pie del estribo, rendía la chistera galoneada.

Cambia rotundamente la sintaxis al pasar al dinamismo reflejado en *Viva mi dueño*. Sobre todo se manifiesta en la descripción de personajes y escenario. Se habrá observado, en los ejemplos presentados, cómo siempre en esta novela, al presentar a algún personaje, el autor lo detiene un momento en el sujeto, donde lo fija con una serie de aposiciones, generalmente entre guiones —rápidas, esquemáticas—, y pasa en seguida a la acción del predicado:

La portera, *flaca, dentona, los ojos descoloridos, el pañuelo en la punta del moño, la raya del pelo con calvas*, se apartó con bufido de gata resfriada.

La aposición sirve a veces, en este tipo de descripción esque-

(18) En un lúcido ensayo: "El Ruedo Ibérico en el espejo plano" (*Grial*, Revista Galega de Cultura, Nº 13, xulio-setembro 1966) R. Carballo Calero, al parangonar la novela del escritor gallego con los *Episodios nacionales* de Galdós, destaca esta particularidad de la sintaxis de *El ruedo ibérico*: "La composición en Valle-Inclán es impresionista, realizada por yuxtaposición de escenas, las cuales a menudo se inmovilizan al final en un cuadro plástico que las fija en la retina del lector mediante el uso del pretérito imperfecto".

mática, para dar el resultado de una acción anterior sin acudir al verbo:

Sacó una silla la jamona del estanco: *Casabé, mitones, pelerina de estambre, el gato sobre el ovillo de la calceta.*

En la prosa afiebrada de *Viva mi dueño* el escenario está casi siempre descrito por la acotación escénica. El esquema es casi idéntico al de las obras dramáticas. A veces, también el contenido. Compárense estas dos descripciones, pertenecientes a *Cara de plata* y *Viva mi dueño*.

Luengas brañas comunales en los montes de Lantaño. Sobre el roquedo, las ruinas de un castillo. Acampa una tropa de chalanés. A la redonda, los caballos se esparcen, mordiendo la hierba de las célticas mámoas. En la altura, una vaca montesa embravecida muge (*Cara de plata*).

En la llanura fulgurante, el villaje ancho y decrepito. Fuera de bardas el gitano aduar. Sobre un cerro de retamares, la ruina del castillo. Triscan las cabras, y el pastor remontado en la sombra de la ruina, hace calceta (*Viva mi dueño*).

La disposición de los miembros de la enumeración es casi siempre la misma, semejante a la que acabamos de transcribir: oración unimembre, bimembre pero no partida en sujeto y predicado ("Sobre un cerro de retamares, la ruina de un castillo) y oración bimembre partida en sujeto y predicado.

Se combina en páginas de muy concisa descripción el uso de la aposición para el personaje y el escenario:

El inspirado vate, la chalina flotante, la pechera fuelle, las manos abiertas y haciendo garabitos, se volvió al sabio silencio de la biblioteca. Obras de Julio Verne, Diccionario Geográfico de Madoz, colecciones encuadernadas de la Gaceta.

2º) Totalmente sensible al aspecto del imperfecto, a su acción continuada frente a la puntual del indefinido, el uso de este tiempo es en Valle-Inclán, como en Flaubert, una de las notas más destacadas de su estilo en esta etapa de su prosa. Hemos visto su acción fijadora y demorada en algunas posturas y acciones de *La corte de los milagros*. Veamos ahora cómo el paso alternado del imperfecto al indefinido determina, en una escena de sorpresa en un camino, la sensación relampagueante de las acciones:

Han apresado un caballista, y el resto de la banda, temerosa de que pueda "cantar", sometido a tormento, decide salirle al encuentro a la Pareja. Ésta, ante el ataque, mata al prisionero:

Un fogonazo dio su llamarada en el coscojar. Rodó por el campo el trueno de un tiro y, encadenados, el vuelo de una garza, el latir de

un mastin, un fugitivo rebato de cencerros. Unánime *exclamó* la Pareja:

—¡Los caballistas!

Y doblándose sobre el camino *montaba* los fusiles. *Espantaba* el rucio las orejas y *encogía* las ancas. *Aplastábase* el espolique, barriga en tierra. *Clamaban* en el aire los pelos, las uñas y las voces de Tito el Baldado:

—¡Esta es la hora maldecida de mi muerte!

La Pareja hizo fuego. Con un trastrueque inverosímil se arruga el baste y el preso, en un batir de manos y cascos al aire. La Pareja volvía a cargar y quedaba en alerta.

El indefinido acota las acciones violentas: el fogonazo, los vuelos sorprendidos, el ladrido, los cencerros, el grito de la Pareja. La sintaxis es expresiva: ante todo, los tres sustantivos altamente significativos: fogonazo, llamarada, coscojar, como sujeto y complementos de un verbo neutro, *dio*, son tres notas detonantes. El último, *coscojar*, con su significación de piedras sueltas, donde da el tiro, trae aparejado el esquema de la segunda oración. Como el tiro, al dar en el coscojar, suelta un haz de piedras, así el verbo *rodó*, puesto al comienzo de la oración, lanza el haz de sus sujetos: vuelo, ladrido, cencerro. Síguese luego un instante de expectativa por lo que va a pasar, subrayada por el imperfecto, que inmoviliza y dibuja como en aguafuerte las figuras sorprendidas en el camino: el montar de los fusiles, el susto del rucio y espolique, el espanto del tullido (se erizan pelos, uñas, voz). De nuevo las acciones rápidas, decisivas, del disparo y revoleo del preso; en indefinido, y otra vez el imperfecto marcando el alerta y la espera.

Quizá como ningún escritor de su generación usó Valle-Inclán la ruptura o disonancia de los tiempos para producir determinados efectos. El fragmento siguiente describe el momento en que la Reina, apurada por Sor Patrocinio, escribe a Roma para someter al Santo Padre su intención de hacer abdicación del trono. La sabia disposición de los tiempos verbales refuerza el patético momento de la firma de la Reina y la espera anhelante de los conjurados: el Rey Consorte y el Padre Claret:

Firma la Reina entre lágrimas. Sor Patrocinio retira el papel. En silencio le hace cuatro dobles y se lo guarda en el pecho bajo los siete puñales de un corazón de plata. Se aleja entre los sollozos de la Señora. Por el postigo del Moro voló alechuzada a meterse en un coche con tiro de mulas que tenía apagados los faroles. Rodó el coche: Una mano presurosa, saliendo entre lutos, bajó las cortinillas. *La Seráfica Madre, al trote de las mulas bernardas, huía por las callejuelas del viejo Madrid.* Penetró el coche en un zaguán palaceño y detrás, con lento sigilo, fueron entornadas las hojas del portón. La Seráfica, toda velada, desaparece por una galería con los cuadros del Vía Crucis.

La acción en la Cámara de la Reina, sin diálogo, dramática, acelerada para impedir el arrepentimiento de la soberana, está en

un presente momentáneo. Los tres indefinidos que siguen, en su estricta acepción de acontecimiento sacan la acción a la calle, pero como vista aún desde la Cámara de la Reina sollozante. La mano que baja las cortinillas del coche pone fin a la primera escena. La segunda se va a desarrollar en el otro palacio. La primera comenzaba en el interior de Palacio y seguía en la calle; ésta irá desde la calle a las habitaciones interiores. Una, del presente al indefinido; la otra del indefinido al presente. Entre las dos escenas simétricas —acusada la simetría por los tiempos verbales— está la oración “La Seráfica Madre, al trote de las mulas bernardas, huía por las callejuelas del viejo Madrid”. Aquí el imperfecto, con su acción durativa, muestra al coche recorriendo el espacio entre un palacio y otro.

---

Sólo algunas notas —las que se dan en forma más reiterada— han quedado apuntadas aquí acerca de la técnica narrativa de *El ruedo ibérico*, la serie novelesca donde se ha manifestado quizá con más fuerza la poderosa voluntad de estilo de Valle-Inclán, quien pareció haber hallado en la Reina Castiza y su reinado, como agudamente lo observó César Barja, “el tema preciso”. ¿Puede haber alguna duda de que, además, se incuban en ella modalidades del relato, que luego de la segunda guerra mundial aparecerán como muy nuevos y audaces?

AMELIA SÁNCHEZ GARRIDO

## PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Boletín de Investigaciones Literarias* (Nros. 1 a 7).  
*Boletín Informativo "Departamento de Letras"* (Nros. 1 a 3).

### SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

Tomo I: Alma N. Marani: *La poesía de Giovanni Pascoli*.  
Tomo II: Lidia N. G. de Amarilla: *El ensayo literario contemporáneo*.  
Tomo III: Julio Caillet-Bois: *La novela rural de Benito Lynch*.  
Tomo IV: Ángel H. Azeves: *La elaboración literaria de Martín Fierro*.

Tomo V: Alma N. Marani: *Jacopone Da Todi*.  
Tomo VI: Raúl H. Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt*.  
Tomo VII: Emilio Carilla: *Lengua y estilo en Sarmiento*.  
Tomo VIII: María Esther Mangariello: *Tradición y expresión poética en los "Romances de Río Seco", de Leopoldo Lugones*.

### SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo*.  
Tomo II: *Friedrich Hebbel*.  
Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses*.  
Tomo IV: *Lope de Vega*.  
Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*.  
Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina*.  
Tomo VII: *Dante Alighieri*.  
Tomo VIII: *Andrés Bello*.  
Tomo IX: *Ramón María del Valle Inclán*.

### SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

Tomo I: Franz Grillparzer: *Medea* (Versión española, prólogo y nota de Ilse T. M. de Brugger).

### SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

Tomo I: *Estudios literarios*.

*ESTA OBRA*  
*se terminó de imprimir*  
*el 25 de Enero de 1967*  
*en los Establecimientos Gráficos*  
*E. G. L. H.*  
*calle Cangallo 2585*  
*Buenos Aires (Rep. Argentina.)*

