

3
24

La matemática del espejo cóncavo

Análisis de las obras
del ciclo de los esperpentos
de Ramón del Valle-Inclán

Tesis que presenta:

Gabriel Antonio Rovira Vázquez
para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán
Humanidades
Lengua y Literatura Hispánicas

México, 1988



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCIÓN

- I. DE LA TEORÍA DE LOS ESPERENTOS,
 - A) LO QUE DICE VALLE-INCLÁN
 - B) LO QUE DICEN OTROS.

- II. DE LOS ESPERENTOS,
 - A) LUCES DE BOHEMIA, UN HÉROE FUERA DE CONTEXTO
 - B) LAS GALAS DEL DIFUNTO, DON JUAN SIN INFIERNO
 - C) LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA, UNA SANGRÍA DEL SENTIDO DEL HONOR.
 - D) LA HIJA DEL CAPITÁN, LA IMPUNIDAD Y EL CINISMO.

CONCLUSIONES.

NOTAS

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

I N T R O D U C C I O N

El arte que pretende, y promete, reflejar la realidad "tal cual es", siempre nos presentará, en última instancia, una realidad inventada. Incluso las crónicas de sucesos reales son una ficción en el papel, nunca el autor puede estar totalmente seguro de que fue realmente así como ocurrió todo, de que se dijo tal palabra y no otra, de que se hizo tal gesto y no otro. El artista comienza a serlo cuando se hace responsable de su libertad para inventar su propia realidad, su propia verdad con sus reglas particulares y las asume, una vez que las ha planteado, como base del mundo que va a crear en su obra.

Para Valle-Inclán, el mejor sistema para comprender la realidad es la deformación metódica que nos permite ver más claramente una realidad que de por sí es absurda. Valle-Inclán asume así su poder y su libertad y crea un universo distinto con sus propias reglas cuando inventa los esperpentos. El esperpento es la conjugación de lo bello y lo feo, la perfección formal para mostrar lo desagradable. Se trata de un teatro antitético, moralista y amoral, que se encuentra en el punto en que esta verdad deformada que vivimos se convierte por una paradoja en una idea comprensible y aterradora.

Pero ¿cuales son las reglas de esa deformación metódica?, ¿en qué

consiste esa "matemática del espejo cóncavo" de la que habla Max Estrella en Luces de Bohemia?, ¿cómo se logra esa extraña armonía de contrarios?, ¿en qué tipo de estructura literaria caben, al mismo tiempo, lo horrendo y lo hermoso?

Esas son las preguntas cuya respuesta se propone descubrir esta investigación. Para lograrlo se va a utilizar el método del análisis estructural por niveles que propone Todorov y divulga Roland Barthes en su libro Análisis estructural del relato, completado con el análisis de los géneros literarios dramáticos que propone Luisa Josefina Hernández (1), además de las aportaciones de la maestra Helena Berinstain a este tema.

El método es una plataforma a la que el crítico se sube para ver más allá de lo evidente. El método ofrece pautas para hacer una lectura cuidadosa que permite una mejor interpretación. Sin la disciplina de lectura que implica el método, el crítico no podría ofrecer una interpretación personal tan rica y útil para el lego.

El método es la herramienta que nos permite desarmar la máquina y entender su funcionamiento y descifrar su sentido. Pero el método no es lo más importante, sino la interpretación que éste nos permite obtener y que tiene, mucho que ver, finalmente con la subjetividad del crítico.

En esta tesis se analizarán los dramas esperpénticos únicamente como textos de un relato, el análisis de la representación en sí

como acto comunicativo complejo, es dominio de la pragmática y su estudio es tarea de los historiadores, comunicólogos y críticos de teatro.

Las obras que se van a analizar son las que don Ramón marca expresamente con la leyenda de "esperpentos", y son: Luces de Bohemia ., Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán y Las galas del difunto, estas tres últimas contenidas en la trilogía: Martes de Carnaval

II.- DE LA TEORIA DE LOS ESPERPENTOS.

a) Lo que dice Valle-Inclán.

Pero, ¿qué es el esperpento? Esta pregunta ha hecho gastar mucha tinta a los críticos desde 1920 y sin embargo aún queda mucho por decir al respecto, la respuesta no es fácil.

Quizá la razón principal de la controversia radica en que el mismo Valle-Inclán comenzó a teorizar desde el foro mismo de su obra sobre lo que estaba escribiendo y lanzó muchas afirmaciones que han confundido a críticos buenos y malos. Así, en Luces de Bohemia, Valle-Inclán enuncia su teoría de los esperpentos en un diálogo cuyos críticos suelen citar y que empieza así:

"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." (1)

Y es así como quedan bautizados los esperpentos. Nótese que Max Estrella quiere inmortalizar a Don Latino no porque sea un ser superior, sino precisamente por su carácter grotesco. La noción de la ambivalencia del género está planteada en la frase: "La tragedia nuestra no es tragedia".

Más adelante el texto sigue:

"Max.- Los ultraístas son unos farsantes el esperpentismo lo ha inventado Goya, Los héroes

clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato."

La calle de Álvarez Gato era una muy estrecha y famosa porque en una Ferretería que allí estaba tenían colgados un par de espejos deformantes, en la época de Valle-Inclán, y a esos espejos se refiere don Ramón (2). Hay que decir que él consideraba a Goya como el gran romántico, el verdadero intérprete del alma de España, sobre todo de esa corriente festiva, carnavalesca y deformante que desde El lazarrillo de Tormes venía circulando en España.

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."

La España de Valle-Inclán era un país en decadencia franca, un país donde se turnaban gobiernos a cual más corruptos, donde los prejuicios morales ataban a la cultura. Valle-Inclán amaba a España, y era perfectamente capaz de percibir su destino trágico, su dignidad, pero se daba cuenta de la mundanidad y el hedonismo que corrompían el espíritu de su gente. Los españoles podían ser como Héctor o como Edipo, sólo si eran vistos por un lente especial, El espejo cóncavo rehacía la dignidad trágica del pueblo español al deformar la figura de los héroes clásicos.

"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."

La disciplina, la precisión en la deformación de las normas, su sustitución sistemática, promueven la creación de un arte distinto de normas precisas, un arte basado ya no en el principio de la imitación (mimesis), sino en el de la creación (poiesis), el arte de la farsa.

"Don Latino.- ¿Y dónde está el espejo?

Max.- En el fondo del vaso.

Don Latino.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!".

El genial es Valle-Inclán, quien al sustituir la expresión "me quito el sombrero" empieza a predicar con el ejemplo. También es una sustitución de situación, una deformación de las normas, el hecho de que la bohemia (el fondo del vaso) sea la fuente de luces (sabiduría) para Max Estrella.

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

Don Latino.- Nos mudaremos al callejón del Gato."

Una vez Valle-Inclán fue entrevistado en la Habana sobre el "nuevo género estrafalario" que acababa de inventar, esto fue lo que dijo:

"Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen mu-

chos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos".(3)

Así, don Ramón describe al héroe esperpéntico como un ser inferior o ridículo colocado en una situación trágica.

En los cuernos de don Friolera, obra que se incluye en la trilogía Martes de Carnaval (pág 69), hay un prólogo donde se explica, de otro modo, lo mismo:

"Don Estrafalarío.- Reservamos nuestras burlas para aquello que no es semejante.
Don Manolito.- Hay que amar, don Estrafalarío, la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted."

La estética de don Manolito es la que quiere conmover al público. Es una estética basada en la emoción. Don Estrafalarío en cambio busca eludir al sentido crítico del espectador.

"Don Estrafalarío.- La mía no. Mi estética actual es una supresión del dolor y la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos."

Supresión del dolor y de la risa significa que no es el objetivo del arte estrafalarío emocionar al público, sino otro más trascendente, provocar su juicio. El efecto del tono grotesco de las farsas

es una mezcla de risa y dolor que provoca un distanciamiento y una liberación de la energía aportada por la liberación sin culpa de los deseos y temores más ocultos.

"Don Manolito.- ¿Y por qué sospecha que sea así el recordar de los muertos?
Don Estrafalario.- Porque ya son inmortales. - Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres más -- que la Revolución Francesa."

Al ser los muertos "inmortales" han perdido la gran certeza del hombre, la base de todos sus sistemas de valores. Los muertos pierden así el compromiso que tuvieron con los sentimientos humanos y pueden juzgar la vida con objetividad y desapego.

"Don Manolito.- ¡Usted, don Estrafalario, quiere ser como Dios!
Don Estrafalario.- Yo quisiera ver este mundo - con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: 'Yo difunto'."

Tener la perspectiva "de la otra ribera" significa guardar una distancia, o más bien, efectuar un distanciamiento que permita juzgar objetivamente los hechos. Para los muertos, que no están ya temerosos de la muerte, deben ser ridículas nuestras congojas, parece decir Valle-Inclán, por eso ellos que no están -- comprometidos sentimentalmente con la vida son los únicos capaces de juzgarla, ellos que están por encima de todos nosotros,

Los grotescos personajes de la vida.

En el mismo prólogo, pocas páginas después los dos intelectuales comentan la representación de un teatrillo de muñecos manejados por un ciego grosero y un picarillo, en una farsa de celos y muerte:

"Don Estrafalario.- El compadre Fidel (bululú), 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 Friole-ra, el celoso, 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 supe-rior, por naturaleza, a los muñecos de su taban-que. Tiene una dignidad demiúrgica."

El punto de vista del narrador es vital en la teoría de los es-
perpentos. Para aclarar mejor este asunto voy a reproducir ---
aquí un fragmento de la entrevista que publico el ABC de Madrid
el 7 de diciembre de 1928 con el título: "Hablando con Valle---
Inclán, de él y su obra":

"-Comenzaré por decirle a usted que hay tres --
modos de ver el mundo, artística o estéticamen-
te de rodillas, en pie o levantado en el aire.
" Cuando se mira de rodillas - y ésta es la po-
sición más antigua de la literatura-, se da a -
los personajes, a los héroes, una condición su-
perior 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. Se crean, por decir lo así, seres superiores a la Naturaleza Humana: dioses, semidioses y héroes.

"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 mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con --- nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor. Los personajes en este caso, son de la misma naturaleza humana, - ni más ni menos que el que los crea: son una -- realidad, la máxima verdad.

"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, la manera del demurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandezza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él.

"Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los 'esperpentos', el género literario que yo bautizo con el nombre de 'esperpentos'.

"El mundo de los esperpentos -explica uno de los personajes en Luces de Bohemia (Max Estrella)- es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido -- los he llevado a Tirano Banderas y a El Ruedo Ibérico." (4)

De todo esto podemos sacar ya al menos tres características del esperpento según esta teoría de Valle-Inclán: la deformación --

sistemática de la realidad, el punto de vista "elevado" y los personajes inferiores en circunstancias trágicas. Ahora veamos lo que opinan al respecto sus principales críticos.

b) Lo que dicen otros.

La bibliografía teórica sobre los esperpentos es extremadamente copiosa y en los últimos años se ha incrementado muchísimo debido a tres hechos principales: la derogación de las prohibiciones que no permitían que estas obras se difundieran, el centenario del natalicio del autor y, más recientemente, el cincuentenario de su muerte. Pretender abarcarla toda sería una tarea titánica que no está entre los objetivos de este trabajo.

Varios de los autores consultados coinciden en afirmar que al inventar el esperpento Valle-Inclán realmente creó un género nuevo. Azorín los llamó "novelas dialogadas" (5). Para Allen W. Phillips son "un nuevo instrumento expresivo perfecto" (6) y Manuel Bermejo los considera un "género aparte" (7) fuera de toda tradición anterior.

Algunos como Ramón José Sender creen incluso que Valle-Inclán no es dramaturgo pues sus obras son demasiado "quietistas" (8) algo parecido a las clásicas comedias de enredo a los embrollados melodramas de moda en la sociedad de Sender. Bajo esta concepción, lejos de ser un dramaturgo, Valle-Inclán sería una es-

pecie de pintor del lenguaje:

"Valle-Inclán funde en una sola obra la farsa y la tragedia, ignorando al mismo tiempo deliberadamente las leyes del teatro, al que considera como una sucesión de pinturas inmóviles" (9)

En su concepción particular del teatro, un poco dogmática, lo que hace a Sender sostener esta opinión, pues como veremos en su momento, es verdad que Valle-Inclán funde la tragedia con la farsa, pero ésto no implica necesariamente una trasgresión especial a las "leyes del teatro", y también es cierto que a pesar de la forma directa de producir el sentido y de las abundantes descripciones el teatro de Valle-Inclán presenta conflictos, interés dramático y acción lo mismo que cualquier otro drama.

El diccionario de retórica y poética de Helena Berinstain define los géneros como:

"Clase o tipo de discurso literario- determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos compositivos, en el que cada obra entra en una compleja red de relaciones con otras -- obras... a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, -- con determinados rasgos estructurales".

Esta red de relaciones genéricas, o "teoría de los géneros" está subordinada a las necesidades estéticas y filosóficas de ca-

da momento histórico, de modo que las clasificaciones varían y no constituyen un cuerpo o paradigma inamovible sino una teoría relativa y convencional, más o menos como una gramática. - Al respecto dicen Warren y Weliek:

"La moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores" (10)

Los criterios para reconocer el género no provienen tan sólo -- de las propiedades específicas de las obras sino de ciertas --- convenciones sociolectales. La tradición que proviene de Aristóteles, y se continúa con los neoclásicos para ser luego retomada y corregida por diversas escuelas contemporáneas reconoce tres clases de géneros, narraciones, dramas y poesías.

Lejos de la discusión sobre la existencia o inexistencia de los géneros, que sobrepasa con mucho los objetivos de este trabajo, me ceñiré en principio a esta distinción tradicional para no entrar en discusiones, en el entendido de que lo hago como una --- convención que me acomoda para este trabajo, con todo lo que esto implica de arbitrariedad y relatividad. Mignolo citado por - Helena Berinstain dice que:

"aunque se suele decir con razón que toda obra - literaria de alguna manera escapa al género, no es menos cierto que su producción y su recepción se llevan a cabo sobre un marco discursivo que -

los géneros imponen" (11)

Por la forma en que están construidas, con acotaciones y diálogos las obras que Valle-Inclán tituló "esperpentos", y que forman el corpus de este análisis, han de contarse entre los dramas.

Sin embargo es un viejo tema de discusión la pregunta sobre si el esperpento es un género nuevo o más bien una técnica, basada en una particular estética, utilizada y perfeccionada por Valle-Inclán a partir de 1920. Manuel Bermejo parece inclinarse por la primera posición cuando dice:

"Extraña, repetimos, el que tan poca atención se haya prestado al hecho en sí de que don Ramón se preocupase en bautizar con un nombre diferente aquellas obras.

"Creemos que no lo hizo movido por el simple afán de novedad, que siempre ha visto la crítica en él, sino porque se daba perfecta cuenta de que aquellas obras suyas eran, efectivamente, diferentes. Y por tanto inclasificables entre los géneros de la estética tradicional. Se curó en salud contra la incomprensión".(12).

El problema es que se analizan los esperpentos como conjunto (en el cual se incluyen también a veces las novelas de El ruedo Ibérico y Tirano Banderas), considerándolos como un género aparte y no como obras escritas en una técnica específica aplicable tanto a la épica como a la lírica (como en La pipa de Kiff) o a la dra

mática. El género de los esperpentos debe buscarse obra por obra. En cambio sus semejanzas deben buscarse en la técnica o el tratamiento que les da su autor.

A pesar de las confusiones que se han levantado alrededor de los esperpentos también es cierto que a nadie se le ha ocurrido hacer una representación con el texto directo de Tirano Banderas, por otro lado, ¿quién que haya visto las representaciones que se han hecho de Luces de Bohemia o de Divinas palabras se atrevería a decir que el teatro de Valle-Inclán es irrepresentable sólo por el hecho de que las acotaciones tengan una redacción esmerada? Tal vez se ha exagerado muchas veces la importancia del problema de los géneros de Valle-Inclán.

Tanto las obras de El ruedo ibérico como Tirano Banderas son novelas, esperpénticas pero al fin novelas y la trilogía de Martes de Carnaval, así como Luces de Bohemia son teatro aunque sean esperpentos.

En el caso de Valle-Inclán esta confusión ha tenido como consecuencia el abandono de los esperpentos por los directores de teatro, según el testimonio de Francisco Piña:

"Sin embargo, en la España del año veinte se decía -y se siguió diciendo durante mucho tiempo-, que el teatro de Valle-Inclán era un teatro "para leer" pero absolutamente irrepresentable. Y

esta estúpida cantinela, repetida hasta la saciedad, tuvo por resultado, efectivamente, que el teatro valleinclanesco -que se inicia con el drama en tres actos Cenizas, estrenado en el Teatro Lara el 7 de diciembre de 1899- no llegara a cumplir, sino en contadísimas ocasiones, su principal misión: subir a los escenarios". (13)

Valle-Inclán no es del todo inocente en esta confusión, he aquí dos opiniones de don Ramón con respecto a la "teatralidad" de su literatura que pueden resultar esclarecedoras (14):

"Señor D. Enrique Fajardo. Mi querido amigo: Me pide usted que tome parte en la encuesta de La voz, y lo haría con la mejor voluntad si fuese autor dramático. Sin duda me ha colocado usted en ese número por haber escrito algunas obras en diálogo. Pero observe usted que las he publicado siempre con acotaciones que bastasen a explicarlas por la lectura, sin intervención de historias. Si alguna de estas obras ha sido representada yo he dado al caso tan poca importancia, que en ningún momento he creído que debía hacer memoria del lamentable accidente, recordando en la edición el reparto de personajes y la fecha de la ejecución. Me declaro pues, completamente ajeno al teatro y a sus afanes, sus medros y sus glorias.
Le estrecha la mano Valle-Inclán".

Pero no se tome este texto literalmente, Valle-Inclán en realidad aceptaba haber escrito dramas, pero no obras para el teatro español de su época, anquilosado y decadente, como lo prueba su posterior declaración a la revista ABC:

"-¿Para el teatro? No, yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mu-

cho el diálogo y lo demuestro en mis novelas. Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles.

¿-¿Y bien, D. Ramón?

"-Muy sencillo, los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos, es ponerse al nivel de los analfabetos".

Este desprecio de Valle-Inclán por el teatro de su tiempo era bien conocido, así, por ejemplo, dice Francisco Piña (15):

"Después de ver la representación de Divinas palabras, pensé, ante todo, en la razón que asistía al autor para sentir el desprecio que sentía por el teatro español vigente cuando él escribió esta espléndida tragicomedia".

Así pues, tanto Luces de Bohemia como la trilogía de Martes de Carnaval serán consideradas aquí como obras dramáticas. Como ya señalé, algunas de las obras no dramáticas de Valle-Inclán han sido concebidas y escritas bajo los mismos preceptos que deformaron los dramas que nos ocupan, por lo que me inclino a pensar que el "esperpentismo" es una técnica y no un género. Manuel Bermejo toca este punto cuando se refiere a la libertad de forma del esperpento.

"El esperpento-deducimos de lo que su creador hizo- puede vertir cualquier forma literaria tradicional, prosa o verso, novela o drama, con tal

de que se persiga en ella el fin anteriormente mencionado: darnos una nueva visión de la realidad" (16).

La mayor parte de los autores consultados opina que lo esencial en el esperpento es el modo de ver la realidad "con desprecio y sarcasmo" (17) una realidad de por sí deformada. Fernández Almagro, por ejemplo opina que "lo que de él nace no es en puridad un género nuevo, sino un nuevo estilo, otra manera de ver el mundo" (18)

Sobre cómo se obtiene esta nueva perspectiva opina Sender que a través de una síntesis en la que se acumula lo grotesco, lo feo y lo procaz para producir lo inefable lírico e imagina al autor como una crudelísima deidad dionisiaca. (19)

Para Pedro Salinas "el esperpento es esencialmente una deformación "realizada con arreglo a un "modelo o patrón artístico" de tal "modelo" no explica otra cosa sino que a él concurren, como esperpento, lo feo y lo absurdo. Para él el esperpento es "locura pero con normas"(20).

En este punto es un poco más explícita Eugenia March, quien dice:

"Valle-Inclán en los esperpentos reproduce las sensaciones provocadas en él por impresiones de

la realidad española, pero transfigurados, re-suel-
tamente deformados en pro de un nuevo orden
sistemático. En otras palabras, la realidad ---
real matemáticamente deformada da origen a un --
nuevo plano o realidad sustituyente, esta es la
que encontramos en los esperpentos". (21)

Esta sustitución de la realidad implica la negación de los hechos inmediatos y como dice Antonio Risco, alcanza "una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser". (22)

Entonces la realidad real es suprimida en favor de otra que exagera o señala "precisamente lo falso, lo absurdo, lo pretendidamente grandioso de muchas acciones humanas" (23), como dice Manuel Bermejo. Tanto Phillips como Manuel Bermejo señalan que esta deformación empieza por los personajes que son sometidos a una desvalorización grotesca. Alfonso Reyes reseñó Divinas palabras en 1920, entonces escribió:

"Hay veces en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad es superior al sujeto que la padece. Cuando el sujeto es un fantoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él produce un género literario grotesco, al que Valle-Inclán ha bautizado con el nombre de 'esperpento'. Su última tragicomedia -Divinas palabras- está gobernada, hasta cierto punto, por la estética del 'esperpento'. Por eso es tragicomedia. Y el 'esperpento' resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes". (24)

En el caso de Luces de Bohemia, el personaje central, Max Estrella, aparece en el presente trabajo (lo que se verá en su momento), más bien como un héroe trágico a la altura de Edipo, pero no en Colono sino en un contexto ridículo y vil, por eso necesita la contraparte de "Don Latino de Híspalis, grotesco personaje" -como lo llama el propio Max-, aunque en otros casos de los esperpentos la definición de Reyes es indiscutible.

Eugenia March, Speratti Piñero y Manuel Bermejo coinciden en señalar entre sus "rasgos característicos del esperpento" un constante rebajamiento de la realidad que consiste en un desplazamiento de los atributos del ser del reino ontológico al que pertenece a otro distinto.

Esto significa que se atribuyen a los personajes cualidades actitudes o rasgos de animales; a los animales, gestos humanos, a las cosas, cualidades propias de seres animados, no inherentes a los objetos y que por sustitución producen sinestesia; a los seres animados, calidad de objetos inmóviles, cosificados. Todas estas estrategias son habituales en las expresiones tradicionales de la cultura burlesca, pero en Valle-Inclán se integran en un sistema más general de sustitución de la realidad.

Los mismos autores coinciden en otro punto, aunque con diferentes matices. El mundo de los esperpentos, dicen, parece un puro escenario teatral, un gran teatro guiñol. Los personajes presen

tan actitudes hipócritas, afectadas, melodramáticas, pomposas, grandilocuentes, pedantes, románticas... como si fueran malos actores y a ésto llaman los tres autores: Teatralería. Dice --- Speratti -hablando de Tirano Banderas-:

"La hipocresía y la falsedad, y en ciertas ocasiones la cobardía, son casi una necesidad para ellos: el medio se las impone y la naturaleza de cada uno las acata" (25).

María Eugenia March se explica este punto clasificando los esperpentos como una especie de metateatro, -así lo llama ella- que se distingue por una especial conciencia del autor de estar "haciendo teatro", la cual se traduce en una cierta calidad "teatral" de las acciones y los diálogos. Esta conciencia se revela también en la manifestación más o menos obvia de las relaciones que guarda la obra con otros dramas. También es común en este tipo de teatro un juego abismal de cajas chinas, en el que los personajes representan un drama dentro del drama.

Para acentuar más esta teatralidad, dicen cada uno de estos tres autores, Valle-Inclán caracteriza a sus personajes como muñecos fantoches a través de sus atributos, sus gestos o las descripciones que de ellos hace. Se les atribuyen además rasgos de máscaras o de hecho traen máscaras o maquillajes sobre sus caras y a falta de máscaras, muñecas:

"Valle-Inclán nos presenta en los esperpentos la fisonomía de España con una mueca, ella ignora - que la tiene, es inconsciente de su deformación y como Max (ver el capítulo XII de Luces de Bohemia) pudiera decir: 'Es nervioso ni me entero' (26)

Según Speratti, estos personajes sirven "para que España se duela de sí misma" al ver "los fantoches en que sus hombres se están - convirtiendo" (27).

Otra de las estrategias que utiliza Valle-Inclán, y que marcan - estos tres autores, es el juego plástico de luces, colores, sombras y espejos, el contraste violento que busca descubrir lo absurdo en nuestras percepciones de la realidad, como los espejos de los dibujos de Goya en los que una mujer se convierte en serpiente, un vago en mono, un sabio en rana, un militar en gato...

La mayor parte de los autores señalan la importancia fundamental que tiene la muerte en este ciclo dramático, pero en un contexto sustituido, la muerte no puede ser igual que en un contexto normal. Se trata de una muerte deformada, que a veces resulta un - hecho banal para los fantoches esperpénticos incapaces de sufrir trágicamente, aunque sus efectos sobre el muerto y algunos otros personajes no dejen de ser fatales. Se trata de una muerte sin sentido aparente o, más bien, cuyo sentido ha sido desplazado por otro meramente literario, simbólico, funcional.

Valle-Inclán desarrolló un lenguaje de ritmo propio y vocabulario especial para poder expresar este universo deformado. Un lenguaje sacado del habla popular, lleno además de palabras antiguas o de uso local que contribuyen a darle ese brillo especial y esa atmósfera extraña a los esperpentos. En este punto están de acuerdo todos los autores que se consultaron, pero destaca sobre todo el sesudo y paciente estudio de Emma Susana Speratti Píñero.

Los esperpentos tienen una cualidad de síntesis en la expresión que le permite a Valle-Inclán hacer aparecer lugares o personajes señalando únicamente los rasgos más característicos, Eugenia March llama a esta cualidad tipificación, y es uno de los secretos del autor para sorprender a sus lectores.

Extraña que sean tan pocos los autores que mencionan una cualidad de los esperpentos que a mí me parece fundamental; el humor, quizá por parecerles un tema demasiado obvio. No quiero decir que nadie se da cuenta de su presencia, sino que pocas veces se le da la importancia que tiene. A este aspecto Manuel Bermejo señala que el humorismo de los esperpentos está basado, sobre todo, en "la exasperación deformadora y el juego de contrastes violentos" (28).

"Un subgénero de la farsa en que las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida"

española, sin grandeza ni dignidad alguna" (29).

Desde este punto de vista el esperpento no deforma nada, sino -- que imita a un modelo deformado de antemano: la sociedad de su época. La posición de Rivas Cheriff es un poco exagerada, pero resulta ilustrativa para introducir el caracter moralista del ciclo. Manuel Bermejo habla de ésto cuando dice que el esperpento sirve...:

"Para darnos una radiografía moral de la humanidad toda, en la cual seamos capaces de contemplar, aumentada por las lentes de la sátira y el humor, coloreada con la gracia de un estilo bellísimo, la imagen de esos cánceres malignos que la van lenta, pero fatalmente, consumiendo" (30)

De modo que los esperpentos serán un tipo de obra didáctica, moralista.

"El esperpento... será el látigo encarnecedor -- del que se vale para mostrar las lacras e injusticias, los pecados y miserias de quien se llama pomposamente a sí mismo 'rey de la creación'".

Esta idea de un Valle-Inclán moralista va muy de acuerdo con la imagen que de él tenían sus amigos. Por ejemplo Francisco Piñón dice:

"Su aparente frialdad y su cinismo desconcertan-

te eran en realidad una máscara, tras la que se ocultaba un hombre ardiente, de sólidos principios morales, capaz de rendir culto fielmente a una ética rigurosa. Como buen satírico tenía un fondo inquebrantable de moralista severo y es-- tricto". (31)

Ramón José Sender también cree que Valle-Inclán escribió los esperpentos para cumplir una función moralista:

"Mostrando ese mundo deforme, agrio, inmoral, escandaloso, maloliente, torpe, ilógico, nos muestra el fracaso de sociedad basada, al menos teóricamente, en la armonía, la dulzura, la virtud, la prudencia, la inteligencia y la lógica" (32).

Muchos de los autores han tratado de definir el esperpento - en unas cuantas líneas, entre ellos Cesar Barja, quien dice al respecto:

"Más que una realidad y más que una esencia humana que se reducen, es una realidad y una esencia humana que se agrandan, pero vistas por el otro lado precisamente, por el lado ridículo y grosero de la farsa y el esperpento" (33).

Agrega que se trata de un "realismo crítico y satírico (sic)" -- sin aclarar lo que entiende por realismo. Por su parte Eugenia March define el esperpento como:

"una forma de expresionismo literario, relacionado ideológicamente con otras formas artísticas - de la primera postguerra europea.

"Por la concepción de teatro que implican los esperpentos son metateatro. (v. supra) y por la perfecta armonía entre contenido y forma con -- que se expresa la irracionalidad y absurdidad de la condición humana, este teatro de Valle-Inclán puede considerarse un precedente del Teatro del Absurdo" (34)

Las limitaciones de este trabajo me impiden abundar más en esta exposición sobre la crítica de los esperpentos, pues, como ya se señaló, la bibliografía pertinente es abrumadora. Tan sólo hay -- que agregar algo que ya señaló Manuel Bermejo:

"El esperpento nació como por generación espontánea... no fue un 'descubrimiento' más o menos genial de su autor, quien un amanecer feliz, dió con la fórmula maravillosa. Sino que fue el producto final de casi toda una vida de lucha difícil con la expresión" (35).

III.- DE LOS ESPERPENTOS

a) Luces de Bohemia, un héroe fuera de contexto.

"Max.- ¿Eres anarquista?"

El preso.- Soy lo que me han hecho las leyes".

- Luces de bohemia.

"Antiestrofa.- ¡Quiso morir en tierra extraña:
en tierra extraña ha muerto!"

- Edipo en Colono.

Luces de bohemia apareció por entregas en la revista España en 1921, ese es el año en que oficialmente nace el esperpento, y es en esta obra donde, en boca de sus personajes, Valle-Inclán expone su teoría de la deformación esperpéntica y donde inaugura, a través de esa deformación, una muy especial manera de representar la realidad.

Se han hecho ya muchos y muy buenos estudios sobre esta obra sobre todo en cuanto a la manera que tiene Valle-Inclán de señalar el carácter de los personajes (1) y en lo que respecta a su muy particular forma discursiva. Por eso en este trabajo solamente voy a considerar las obras como historias, sin extenderme en lo relacionado al discurso (2). Además no abordaré los personajes por su carácter, el cual percibimos en el texto a través de los múltiples indicios que nos ofrece el narrador y que nos llevan a darles una forma física o psicológica concreta, sino por su relación con los otros como actores que desempeñan una función en la trama.

El análisis estructural de la historia comienza con su división en unidades mínimas de sentido a las que Barthes llama funciones (3), y la identificación de éstas como nudos, catálisis, indicios o informaciones (4).

En Luces de bohemia los nudos constituyen poco menos de la quinta parte del total de las funciones, lo cual implica una trama sencilla para una obra que fue concebida más para exponer un tema que para contar una anécdota. En esta obra los hechos de los personajes son usados por el autor como un pretexto para mostrar un punto de vista sobre el peculiar mundo en que les tocó vivir, por eso la trama se mantiene sencilla para dar lugar a complicaciones de otra índole, como la construcción de un universo absurdo.

El análisis estructural distingue en la historia dos niveles del orden de las acciones; éstas en la sucesión que presentan en el discurso constituyen la intriga; ordenadas, en cambio, según un tiempo y una lógica ortodoxas conforman la fábula.(5)

En la literatura moderna, dicha distinción ha llegado a ser muy importante, pues los autores suelen no seguir un orden canónico en sus relatos. Sin embargo, en el drama que nos ocupa el orden de la intriga coincide con el de la fábula en un tiempo lógico-cronológico lineal.

En resumen, la historia de Luces de bohemia es la siguiente:

Max Estrella, pobre y olvidado poeta ciego, conversa con su mujer acerca

de los apuros económicos por los que están pasando. Llega don -- Latino, del que esperaban recibir dinero por la venta de unos -- libros y les dice que el negocio fue malo. Max decide ir él mismo a hacer un mejor trato con el librero Zaratustra, pero su "amigo" don Latino lo engaña y no logra nada. Después, en la taberna de - Pica-lagartos, la pisa-bien le cobra un billete de lotería que le habfa dado (el billete capicúa de sietes y cinco es el insensato objeto de la esperanza de Max). El poeta manda su capa a empeñar para pagarle. Pero, antes de que él pueda recuperar el billete, - se escucha el ruido de un mitin y ella sale a la calle y se va - con los huelguistas. Max y don Latino salen a buscarla, la encuen- tran y recuperan el capicúa. En este momento Max podría regresar a su casa, pero se topa en el camino con un grupo de jóvenes mo- dernistas y se pone con ellos a cantar en la calle (escandalizar para los guardias) y por eso y por burlarse de los guardias lo - llevan preso. El juez, Seraffn el bonito, interroga a Max, éste - se pone insolente y es encarcelado. Sus amigos modernistas deci- den protestar en la redacción del periódico. Max tiene como con- pañero de celda a un anarquista, al que después se llevan para - matarlo. Platicando con él cobra conciencia de la gravedad de la situación social que se vive en ese momento. Mientras tanto los modernistas protestan y logran que don Filiberto (el redactor de El popular) hable con el secretario de su excelencia, el ministro y liberen al poeta. Max decide protestar con el ministro por los malos tratos y éste lo retribuye con dinero que (para reivindicar se ante sí mismo) Max se gasta invitando a cenar a Rubén Darfo y a don Latino. Más tarde don Latino y Max reciben el ofrecimiento

gratuito de dos prostitutas. Luego Max presencia la injusticia de la lucha entre pobres y ricos, se entera del asesinato del anarquista y a partir de toda la experiencia ya descrita determina que la vida en ese mundo grotesco no tiene sentido (junto con el desencanto aparece la visión esperpéntica, la teoría de los serpientes que es la última palabra de Max Estrella) por lo tanto decide morir y se muere. Don Latino roba la cartera al cadáver de su "amigo", el cual no es atendido por nadie hasta que lo ve su esposa. Durante el velorio aparece Basilio Soulinake, diciendo que Max no está muerto sino cataléptico, el cochero funebre demuestra lo contrario y así Claudinita y Madame Collet sufren un desengaño insoportable. Max es enterrado en una pobre ceremonia a la que asisten cuatro personas. El billete capicúa sale premiado y don Latino se queda con el dinero que presume, borracho, en la cantina, mientras se entera del suicidio de Claudinita y Madame Collet.

Claude Bremond, en su artículo sobre "La lógica de los posibles narrativos" (6), propone un ordenamiento de los nudos de la historia en secuencias o microrrelatos. Dichas secuencias constan de tres nudos cada una, mismos que corresponden a la apertura de una posibilidad, su cumplimiento y su clausura. Las secuencias, ya sean de degradación o de mejoramiento, reciben nombres convencionales que resumen su significación (7) Por otra parte, las relaciones que establecen las secuencias entre sí pueden ser de sucesión continua, enlace o enlace (oposición) (8).

Si analizamos esta historia por sus secuencias desde la perspectiva de Max, tendremos que establecer primero el punto de partida y dilucidar cuál es la gran acción o secuencia general de la obra. - Al principio, Max Estrella se sabe a sí mismo en una situación degradada de la que, al parecer, no tiene salida, está en la miseria y le acaban de rechazar cuatro crónicas en un periódico. Su única esperanza es, en ese momento, la llegada de don Latino con el dinero de la venta de sus libros, pero don Latino es un aliado deficiente en el que Max no puede confiar, pues es tan miserable como él y por unos duros enganarfa a cualquiera, de modo que la secuencia es una ayuda no cumplida que equivale a una degradación puesto que él no obtiene el dinero que necesita con la venta de sus libros. Max intenta mejorar por sí mismo y continua con el objetivo de sobrevivir que va a ser el motor para la gran acción de la obra. En primer lugar, (1a. secuencia), Max se verá obligado a luchar por su subsistencia material (corporal) e intentará obtener dinero por un medio "real": la venta de sus libros en un trato justo, y al no obtenerlo, debido a la traición de don Latino centrará toda su esperanza en un medio "irreal": el billete de lotería. Cuando consigue asegurarse la propiedad del billete, o legitimar su esperanza, Max intenta ejercer su libertad y lo va a hacer cantando, como buen poeta, junto con los jóvenes modernistas. Sólo que la policía, órgano ciego y sordo de la represión, se lo va a impedir y lo va a encarcelar y es entonces cuando surge en Max la necesidad de conseguir otro objetivo, quizá más importante que el primero y que se va a contraponer a éste: la subsistencia del espíritu (2a. secuencia).

Max funde su libertad de cantar con su dignidad personal en un sólo concepto y eso es lo que va a causar su problema con las autoridades represivas.

Es por eso, y no sólo por ironizar que se llama a sí mismo ante Seraffin el bonito:

"Cesante de hombre libre y pájaro cantor"(9),

Y es eso lo que ha de llevarlo a la cárcel, en donde el encuentro con el anarquista lo hace cobrar conciencia de la magnitud que puede alcanzar la injusticia y lo hace ver más allá de sí mismo en la experiencia de otras personas.

Solamente la intervención de sus aliados, los modernistas, lo va a sacar del calabozo. Max buscará entonces, como parte de la supervivencia espiritual, una reivindicación de parte del ministro de la gobernación, pero éste le contrapone la oportunidad de obtener dinero y hace triunfar a la burda materia sobre el espíritu. La animalidad del cuerpo sobre la humanidad de la idea.

"Max:- ...No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los reptiles".

(Luces... p.79).

Max no tiene un modo digno de conseguir dinero, sino negociando su dignidad y la única manera que encuentra de reivindicarse ante sí mismo en lo espiritual, es siendo magnánimo y por eso se gasta el dinero que acaba de obtener en una cena con Rubén Darfo y don Latino, olvidando su primer objetivo que era conseguir dinero para la subsistencia familiar. De modo que, finalmente, no obtiene --

dinero y su dignidad es pisoteada. Ambos objetivos, la supervivencia material y la libertad espiritual han resultado incompatibles.

Como vemos en la sociedad en que se mueve el protagonista, obtener dinero significa perder la dignidad y viceversa, después de esto vendrá una última degradación espiritual, que lo hace perder toda esperanza de ser un hombre libre y una última degradación corporal: la muerte. Ambas degradaciones incluyen también a su familia, como veremos más abajo.

Desde la perspectiva de don Latino las secuencias de la obra serían mucho más fáciles de analizar. Don Latino, al igual que Max se propone el objetivo de sobrevivir materialmente, que se trasluce en el hecho de que siempre está procurando obtener dinero sin importar le los medios. Pero a diferencia del poeta no se plantea su elevación sobre la animalidad, él se queda al nivel de la necesidad, en el fondo de los reptiles, y por eso obtiene su dinero, sin importar que sea a costa del "amigo" y su familia.

En cambio Max, a partir de una situación degradada que implica la posibilidad de un mejoramiento, va a intentar obtener dos cosas -- contrapuestas: la supervivencia material y la espiritual, sin saber al principio que la una anulará a la otra, y finalmente, no sólo no va a obtener nada, sino que habrá de perder lo poco que tenía, incluyendo su vida y la de su familia. Esta es pues la gran secuencia de la obra: un mejoramiento no obtenido (económico) debido al

enclave de una secuencia contrapuesta, el mejoramiento espiritual, tampoco obtenido.

Peró esta gran secuencia general puede ser dividida en estructuras más pequeñas y particulares que aun arrojan un poco de luz.

Cuando Max intenta obtener ganancias por un medio real se enclava en la secuencia la traición de don Latino y se lo impide. Don Latino es artero con Max porque su propia necesidad de dinero lo obliga, a pesar de que durante toda la obra no deja de admirarlo, de ahí es de donde proviene la esencial ambigüedad de este personaje. Para don Latino, la supervivencia no tiene nada que ver con la dignidad. Después de este primer fracaso, Max intenta obtener dinero por un medio inseguro y azaroso: un billete de lotería fiado, pero Enriqueta, la pisa-bien, se lo quita, porque no se lo ha pagado. Para evitar el mal que significa la deuda, Max manda a empeñar la capa. Todavía se introduce aquí un proceso de abandono que interrumpe la negociación hasta que encuentran a la pisa-bien de un modo fortuito y se cumple la tarea, cerrándose al mismo tiempo todas las secuencias de este complejo episodio, que finalmente es una degradación pues Max pierde la capa por el billete.

Es de notar que a lo largo de toda la obra cada vez que el protagonista intenta mejorar su suerte por sí mismo, sufre una degradación. Así cuando Max se dedica a ejercer su libertad como poeta, sufre la oposición de la policía. Un error de apreciación de su propio poder lo lleva a enfrentarse con burlas a la autoridad y

por eso se ve obligado a establecer una negociación con Seraffin el bonito, pero vuelve a desobedecer por lo que es encerrado en vez de mejorar.

Max intenta una alianza solidaria con un miserable preso, como él, pero su compañero es llevado a la muerte, lo que constituye para el espíritu de Max y su esperanza de libertad una agresión directa. Esta secuencia es una de las partes cruciales para la iluminación de Max. Es en esa celda donde Max se da cuenta de que existen -- otros seres dignos además de los poetas, gente que lucha por ampliar la libertad y por la justicia social. Max identifica la -- dignidad con la libertad de modo que la primera sólo se puede obtener ejerciendo la segunda, es por eso que la autoridad, cualquier autoridad, nos impide ser dignos y como el mundo en el que vive -- Max es esencialmente autoritario, para él es imposible ser libre y por lo tanto, digno. Max vive en un mundo esperpéntico donde sólo hay lugar para la indignidad. Es por eso que matan a su compañero de celda. A Max, en cambio, sólo lo encarcelan porque él está menos comprometido con la libertad social y por eso se siente menos digno, menos valioso que el preso. En que Max comprenda estas cosas radica una buena parte de su iluminación.

En tanto ocurre lo anterior, intervienen los aliados modernistas -- de Max y llevan a cabo una secuencia de ayuda para liberarlo, mediante la negociación con el ministro a través de otro aliado que es don Filiberto el redactor.

Una vez "libre", en el sentido más tosco de la palabra, y después de su iluminación como persona social gracias al anarquista, sigue la escena ya mencionada en la que a cambio de su dignidad (léase - "libertad", en su sentido más pleno) se le ofrece dinero y él lo acepta conciente de su situación miserable.

Por esta falsa "retribución" Max contrae una deuda consigo mismo y realiza un sacrificio derrochando el dinero pues no quiere reconocerse como un rastrero reptil y vuelve a quedar en la misma situación de antes, pobre, indigno, desencantado e incapaz de ejercer su libertad.

De nuevo en la calle Max entra en contacto con otra marginada como él: la lunares, una prostituta que le ofrece gratuitamente su cuerpo y con eso realiza el único acto solidario y desinteresado de la obra, en medio de este mundo donde todos buscan su provecho personal. Somos testigos de un Max que vive, concientemente ya, su marginación pues no tiene otro camino y aprovecha la mínima dosis de vida, de libertad y de solidaridad que se les permite a los miserables.

Las últimas degradaciones espirituales del poeta provienen de una agresión del medio social que le muestra la injusticia de dos muertes reales pero simbólicas: la de la inocencia y la de la esperanza en la lucha por la libertad, al morir ambos valores, frente a la rabiosa impotencia del artista, mueren también la inocencia y la esperanza de Max, junto con su deseo de vivir, y el absurdo del ambiente que lo rodea toca fondo.

"Max.- Latino sácame de este círculo infernal"

(Lucas...p.161)

En este momento la acción se suspende en la obra y da paso al discurso donde se enuncia la teoría de los esperpentos que es su conclusión y su respuesta como artista después de todo lo que ha pasado. Entonces Max sufre su última degradación corporal: "decide" morir y muere en un sacrificio aparentemente inexplicable y sin razón, como si hubiera querido usar su última ración de libertad para realizar el único acto digno que es posible en un mundo así: morir.

Para don Latino, esto inicia una secuencia de mejoramiento en la que le roba la cartera a Max, lo cual es una agresión para él -- muerto y su familia, esta acción no sólo queda impune, sino que -- además el billete de lotería que iba en la cartera de Max sale -- premiado.

Como Claudinita y Madame Collet forman el núcleo familiar de Max y están muy estrechamente vinculadas con la actuación del protagonista, aunque de manera pasiva, su trayectoria debe ser tomada -- como una continuación de la del poeta, es decir, que los tres -- personajes están fundidos para cumplir una sola función actancial, de modo que la degradación que la muerte de Max representa para -- Claudinita y Madame Collet, así como sus posteriores degradaciones, se suman a la suerte del protagonista. Una apreciación de Basilio Soulinake inicia un proceso en el que la viuda y su hija llegan a

abrigar falsas esperanzas de ver a Max con vida, pero sufren un -
desengaño y para azuzar aun más su desesperación aparece don Latino
borracho, hablando bien del muerto, pero de una forma tan irre-
verente que se trueca en agresión. Después de eso las dos mujeres
se sacrifican, redondeando así la total degradación del poeta, --
aunque para don Latino, la muerte de ellas representa la elimina-
ción de sus adversarios, de los posibles acreedores al premio de -
la lotería.

Tenemos entonces una trayectoria decadente que sufre una degrada-
ción tras otra, hasta que el protagonista es destruido. Esta es -
la historia de la caída de una estrella casi apagada.

No se había mencionado en el análisis de los nudos y las secuen-
cias la escena decimocuarta que es la de los shakespearianos ente-
radores con el marqués de Bradomín y Rubén Darfo, escena en la que
no existe ni un solo nudo y nada se decide sobre la continuación -
de la historia. En esta escena predomina la descripción de ambien-
tes y sirve para contextualizar la figura de Max Estrella y acabar
su retrato a través de los diálogos entre dos singulares parejas,
que funcionan como una especie de coro, como una referencia vaga -
al estilo griego clásico: una de enterradores (antiestrofa) y otra
de bohemios (estrofa) que van condenando al poeta ciego al olvido.
También sirve esta escena como transición entre el fracaso del pro
tagonista y el éxito de don Latino a costa de Max y su familia.

Como ya mencioné, en este estudio los personajes interesan más por su función en la trama que por su carácter. Y para poder esquematizar las relaciones que establecen entre sí, seguiré a Greimas - que considera un sistema de seis actantes o clases de actores al que llama "matriz actancial", donde los actantes se agrupan en -- oposiciones binarias conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el deseo, la comunicación y la lucha o participación. En la relación de deseo se oponen el sujeto y el objeto; en la de comunicación el destinador y el destinatario (sea de algún bien o sea de alguna información), y en la de participación o lucha, el ayudante y el opositor (10).

Como parte de la deformación de la realidad propia de los esperpentos vemos cómo, en Luces de Bohemia, algunas de las funciones son cumplidas por objetos inanimados, como el billete capicúa o más generalmente el dinero, e incluso por nociones abstractas, como la dignidad o la libertad. También es notable la manera en que los personajes cambian sus funciones con respecto a los otros, como en el caso de don Latino que lo mismo puede ser el aliado de Max que su oponente, según le convenga; o cómo desempeñan varias funciones (a veces opuestas) a la vez, como el mismo Max Estrella cuando se opone, en el nivel material, a sus aspiraciones en el nivel espiritual. También existe el caso de varios personajes fundidos en una sola función actancial, como es el de la familia de Max unida en la suerte al protagonista.

Al principio, Max actúa por amor a su mujer y a su hija, a las que quiere darles de comer, para lo cual se suponía que don Latino lo iba a ayudar, pero Max lo tiene que suplir como destinador del sustento y convertirse, al mismo tiempo, en su propio ayudante ahora contra don Latino y Zaratustra que se han aliado como sus opositores. Don Latino quiere explotar a Max para lo cual busca la ayuda de Zaratustra, a su vez Max sólo lo considera "su perro" y se establece así una relación de simbiosis sadomasoquista, en la que ambos personajes se usan mutuamente.

Luego Max desea el capicúa que le dió la pisa-bien y para obtenerlo se vale de la ayuda del chico que va a empeñar la capa y de don Latino que lo ayuda a buscar a la florista, su oponente, para negociar con ella, cuyo objeto de deseo es el billete o el dinero que cuesta.

En la escena con los modernistas Max tiene un deseo abstracto que es el ejercicio de su libertad, se le oponen los guardias del poder ciego que ven en él un escandaloso ofensivo y lo apresan ante la ridícula e ineficaz oposición de don Latino y los modernistas.

Max obstaculiza su propia liberación al ofender al juez, es decir, que él mismo es su opositor. También aquí la ayuda de sus compañeros de juerga es muy ineficaz.

Max recibe de, preso una lección y un ejemplo, pues ambos coinci-

den en su deseo de justicia y libertad pero difieren en los medios y en el grado de compromiso. Max pone su esperanza en el preso, - pero la oposición de la autoridad es demasiado fuerte.

Lo que quieren los modernistas al ayudar a Max a obtener su libertad es su influencia y sabiduría. Se valen de don Filiberto como aliado intermediario ante el ministro, sólo así esquivan la arbitrariedad de la policía: por medio de la arbitrariedad de una autoridad superior. De modo que, al parecer, en el mundo posible de Luces de Bohemia los únicos aliados eficaces son para la corrupción. El orgulloso Max, por supuesto, exige una disculpa y apología, que el ministro le otorga transmutada en dinero, que él acepta.

Por la herida autoinflingida en su dignidad de poeta que desprecia la burda materia, se exige a sí mismo una reivindicación y ofrece a Rubén Darío y a don Latino una cena.

La anagnórisis de esta obra, que es una farsa trágica como veremos más abajo, es la escena en la que Max se enfrenta a su cosmos, el mundo esperpéntico representado por los vecinos, el empeñista, el comerciante, etcétera, de quienes la reacción ante la muerte del niño, el sufrimiento de la madre y el asesinato del anarquista, - agrade a su vez a Max y le destina un conocimiento insoportable de su realidad que lo lleva al desencanto y a la muerte.

Muerto su "amigo", la cartera y con ella el billete capicúa, se convierten en objeto del deseo de don Latino, quien se apodera de ella sin sufrir oposición.

En la escena del velorio, Claudinita y Madame Collet, junto con Basilio Soulinake desean la vida de Max, Soulinake les dió esperanzas a ellas, pero el cochero se opone a sus esperanzas y las desengaña. Basilio tampoco es un aliado eficaz contra el dolor. Tras ésto, a las dos pobres mujeres no les queda sino desear la paz de la muerte y es el mundo el que las orilla y las "ayuda" a llegar a este extremo, nadie se les opone.

Don Latino quiere sentirse dueño del premio de Max en la lotería, pero no es el único, pues todos en la taberna desean lo mismo. La noticia de la muerte de las dos mujeres, sus opositoras, cae de perlas a don Latino, pues aún pagando las deudas de Max le quedará algo para él.

Es muy significativo en esta obra el hecho de que las únicas ayudas efectivas que se brindan los personajes son para el mal, así como las contradicciones en los fantoches que cumplen una doble o triple función, a veces opuestas, a la vez. Este modelo actancial corresponde a la puesta en práctica de un sistema de valores distorsionado, en cuanto a la ética y a la lógica de las acciones se refiere.

Por supuesto que esta manera de reaccionar de los personajes de -

Luces de Bohemia obedece a su misma situación absurda, a un determinismo del medio o como dice Speratty Piñero:

"La hipocresía y la falsedad, y en ciertas ocasiones la cobardía son casi una necesidad para ellos: el medio se las impone y la naturaleza de cada uno las acata (11).

La tragedia de Max Estrella consiste precisamente en que es incapaz de acatar esta imposición del medio. El camino de traiciones que anda Max Estrella, así como su esfuerzo de liberación y comunicación lo van llevando paso a paso a iluminarse. Esta luz consiste en el conocimiento de la verdadera y grotesca cara del mundo, pero su rebeldía le impide someterse y por eso es destruido.

Al respecto Todorov dice:

"Las personas nunca tienen tales revelaciones, nunca toman conciencia, porque nunca han carecido de ella. Dicho en otra forma: las acciones conscientes y voluntarias caracterizan a los personajes fuertes: las inconscientes e involuntarias a los débiles (12).

Esto es, que Max Estrella y su familia son personajes débiles que de pronto toman conciencia de su propia debilidad y este saca les da fuerza para el único acto cierto de sus vidas: el de morir.

En esta obra el narrador se mantiene todo el tiempo fuera de la historia, o mejor aún, por encima de ella, juzgando a sus personajes a los que considera moralmente inferiores a él pues respicdon

a un modo de comportamiento que sólo es posible en un mundo social en el que impera una ética basada en el interés personal y no en los principios.

Se advierte que en esta obra el narrador tiene unos valores morales distintos a los de sus personajes en el desprecio con que se refiere a ellos y en las constantes burlas y epítetos degradantes a los que los somete. Apenas se salvan de su crítica Max y su familia, el preso y la madre del niño muerto.

Se enfrentan pues, en esta obra dos sistemas de valores: el de la solidaridad y la justicia, representado por los personajes mencionados arriba y que es el que asume el narrador; y el de la avaricia y la brutalidad, patente en las acciones del resto de los personajes.

La posición del narrador es por lo tanto valorativa, subjetiva. El es en la historia el que sabe más de ella porque está en calidad de espectador, como mostraré un poco más abajo, al menos conoce ambos sistemas de valores y es capaz de compararlos. En este punto sí se cumple la teoría de los esperpentos, como la fórmula de Valle-Inclán, pues el narrador está por encima de sus criaturas como una deidad omnipresente e inquisidora.

El narrador solamente aparece en las acotaciones pues todo lo demás está en estilo directo como en el teatro convencional, ni siquiera hay un personaje definido que actúe como narrador, ni nadie que se interponga entre otro personaje y lo que dice. Sin

embargo, hay veces en que el narrador se limita a mencionar desde las acotaciones que los fantoches hablan sin que quede muy claro lo que dicen. Como en la conversación telefónica entre el redactor y el ministro en las escenas séptima y octava, o en la acotación final de la escena novena donde se ha elidido la conversación de los poetas.

Sin embargo, el narrador parece tener una clara conciencia de su papel y de su relación con el espectador-lector y constantemente está lanzando ciertos apoyos para él que resultan indicadores de esta conciencia. Valle-Inclán confiesa su opinión sobre la obra, desde afuera, cuando dice, por ejemplo, de Zaratustra que "promueve con su caracterización de fantoche una aguda disonancia muy emotiva y muy moderna" (Luces...p. 17). También son señales de esta conciencia las profecías que pone en la boca de los personajes: las de Max sobre su muerte (Luces...p.29-89), la de Claudinita sobre la borrachera de su padre (Luces...p.15) la mención constante del posible suicidio de Max y su familia a lo largo de toda la obra y la creencia de los personajes en que el billete capicúa saldrá, fatalmente, premiado (Luces...p.28).

El cuidado eufónico y las informaciones e indicios que contienen las acotaciones y faltan en los diálogos denuncian la voluntad de que el texto sea leído y no sólo representado. En la última escena, por ejemplo (Luces...p.143), hay información relevante en la frase "el suceso de la calle Bastardillos" sin la cual no queda muy claro el final de la historia, aunque se entiende que esta incertidumbre tiene su propósito estético y no es malo que el espec-

tador dude al final, pues eso lo obliga a pensar.

En Luces de Bohemia predominan cuantitativamente los indicios y - ésto habla del particular interés del autor por dejar muy bien - especificados a los seres y eventos de su drama. Esta función se cumple en las acotaciones, en lo que dicen unos personajes acerca de los otros y en las discusiones y otros diálogos donde se evidencian los sistemas de valores que entran en juego. Así pues en la obra abundan los indicios que marcan a los personajes extraordinariamente, efectuando sobre ellos una constante operación deformativa como la que marcan los críticos del esperpento, basada en la comparación con animales, con fantoches, o en el uso de máscaras, gestos, sombras y espejos, etcétera. En general producen el efecto de un rebajamiento de la realidad de la obra y una deformación caricaturesca.

A modo de ejemplo reproduzco aquí la descripción del librero Zaratustra, tan feo por dentro como por fuera:

"Zaratustra, abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente- promueve - con su caracterización de fantoche, una aguda disonancia muy emotiva y muy moderna. Encoquido en el - roto pelote de una silla enana, con los pies atrapados y cepones en la tarima del bracerero, guarda - la tienda..."(Luces...p.16)

Como ésta todas las descripciones de la obra presentan un rebaja-

miento de la realidad basado en el uso de los siguientes recursos en orden de abundancia: ambientes sórdidos y decadentes, alusiones descontextualizadas al mundo clásico, cosificación de lo vivo, animalización de lo humano, deformación física, comparación con -títeres, humanización de las cosas, humanización de los animales y simple deformación física.

La mencionada deformación ataca en esta obra a todos los niveles desde los principios mismos de la narración. Es común encontrar en los esperpentos ocasiones en que dos personajes que platican entre sí, cuentan una historia que cumple una función dentro de la trama, de diferente importancia según el caso, como cuando Max Estrella y el preso anarquista hablan de sus propias historias y de España, en el calabozo; cuando llega la "periodista" a la taberna de Pica-Largatos, contando el suicidio de Claudinita y Madame Collet; o cuando don Latino miente a Max sobre sus regalías...de modo que para formarnos una idea de ciertos hechos importantes sólo contamos con el testimonio deformado, a veces hipócrita o malicioso de los personajes, que siempre va a depender de sus intenciones y muy pocas veces responderá a la verdad.

Además, lo que no ocurre por lo general en otros dramas, en los esperpentos hay una importante participación del narrador como tal a través de las acotaciones, un narrador que tiene toda la intención de hacer notar lo grotesco y absurdo de lo que está narrando, según ya vimos, para mejor criticar a sus personajes. A veces también el

narrador coloca información en las acotaciones que no tiene forma de llegar al espectador de una representación teatral de los diálogos del texto, como en la descripción de Basilio Soulinake:

"Aparece en la puerta un hombre alto, abotinado, - escueto, grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos, bajo el testuz de bisonte obstinado. Es un fripón periodista alemán, fichado en los registros policíacos como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de Basilio Soulinake"

También hay indicios sobre los pensamientos filosóficos que confluyen en la obra como el anarquismo del preso o como la teosofía de don Latino, o el pensamiento particular sobre la muerte que tiene cada personaje, aunque hay que tomarlos con cuidado. Para mostrar un ejemplo de cómo funcionan estos indicios en su contexto, baste este diálogo de la escena novena en la que don Latino rebosa de ridícula pedantería.

"Don Latino... Pues sí, señor, aún cuando me veo reducido al extremo de vender entregas soy un adepto de la Gnosis y la magia." (Lucas...p.87).

Enseguida Rubén Darfo y don Latino se enfrascan en una discusión sobre la mecánica celeste, los elementales y el carácter divino del número. Los personajes filosofan, quizá, pero la obra no alcanza a ser un discurso filosófico, pues los personajes no hacen

sino alardear o, en el mejor de los casos, soñar. Cada uno defiende su propia verdad, su modo de afrontar la realidad que les torce vivir. Es la descripción de una sociedad donde las más altas figuras de la cultura son borrachines que hacen tertulia con pfca-ros y vagos de la peor calaña. Gente que busca la luz de la sabidurfa en el enfrentamiento con la vida de la bohemia. Max sabe - todo eso y por eso se burla de los "filosofantes" (Luces...p.87):

"Max.- ¡Calla, Pitágoras! Todo eso lo has aprendido en tus intimidades con la vieja Blavatsky" (13).

La metafísica es un lujo que estos personajes, ocupados en sobrevivir no pueden permitirse. Sin libertad y sin dignidad no hay - espacio para la filosofía, como no sea la de los iconoclastas y los desesperanzados. Por eso Max puede contestar así a Rubén Darfo cuando se confiesa creyente:

"Max.- Para mí, no hay nada tras la última mueca.
Si hay algo más vendré a decfrtelo"

(Luces...p.87).

Hija del nihilismo, la acción de esta obra hace triunfar la posición de Max Estrella, pues si hubiera otra vida Max hubiera regresado y no ocurre así en la obra.

También el espacio y el tiempo dentro de la historia, al ser manejados por el autor, cobran un sentido cultural y social. Este sentido nos llega a través de las informaciones que sitúan los objetos en el espacio y en el tiempo. Las informaciones están en las acotaciones y en algunos parlamentos donde se habla del ambiente -

histórico, político, social, etcétera. Algunos personajes son sólo parte del decorado carnavalesco y su descripción informa sobre las circunstancias. Por otro lado en casi todas las descripciones aparecen juegos con luces, sombras y espejos cumpliendo con su mágica tarea de volver absurdo lo que quería ser coherente. Un ejemplo de ambos casos es cuando aparece Zaratustra iluminando la librería con una vela temblorosa:

"Media cara en el reflejo y media en la sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala".(Luces ...p-20)

De este modo el sentido de cada escena se ve reforzado por la significación de los espacios y los decorados. Pero para apreciar mejor esta relación detallaré escena por escena.

La acción empieza en la casa de Max, pobre, pero llena de sol, de calor de hogar, salir a la calle es salir a la noche al frío, a sitios oscuros. Por eso es que Claudinita y Madame Collet no quieren dejar salir a Max, quien está ciego, viejo y cansado de vivir. Cuando Max sale a la calle, los lugares cerrados que aparecen en la obra, tienen todos, excepto la Secretaría Particular de su excelencia, el Ministro, un aire pesado y oscuro de lóbrega caverna.

La de Zaratustra es una cueva con escombros de libros y vidrios empapelados. La taberna (caverna) de Pica-Lagartos apenas está iluminada por el azul resplandor del acetileno y su zaguán es oscuro. como el zaguán del Ministro de Gobernación donde circula un -

"aire de cueva, olor frío de tabaco rancio" (Luces...p. 48) También es una cueva el calabozo, un "sótano mal alumbrado por una candileja" (Luces...p.53). Y no deja de tener un aire sordido de caverna - la redacción de El popular con su lamparita baja y verdosa sobre la mesa negra y su fondo oscuro. También es de cueva el cuadro cubista del Café Cclón, prolongado por empañados espejos, donde se habla de la muerte y de otros mundos (ver la escena novena). A pesar del sol tan alto al mediodía, la descripción del velorio de Max nos deja la idea de un lugar sombrío y cavernoso, así cambia la muerte lo que antes era una casa llena de sol. Por último repite el tema de la cueva la conocida Taberna de Pica-lagartos, la noche del día siguiente a la muerte de Max.

El diccionario simbólico de Cirlott (14) indica la interpretación medieval de "caverna" como el centro espiritual, el corazón humano o el lugar de reunión de imágenes, divinidades, antepasados o arquetipos. Para "cueva" indica un significado femenino de matriz, santuario, lugar de culto por un lado, la incertidumbre y lo desconocido por el otro. Platón propuso una alegoría en la que comparaba el mundo fenoménico con una cueva, dentro de la cual los hombres encadenados solo veían pasar las sombras de lo perfecto que afuera circulaba libremente. Así los personajes esperpénticos sólo son capaces de ver, y de reaccionar, de acuerdo con su percepción del mundo deformado en el que viven, como si se tratara de las imágenes de un cuadro cubista.

El resto son calles, las calles de un Madrid goyesco, un Madrid que no es simplemente la ciudad de Madrid sino una de sus versiones, la que imita los cuadros de Goya, ya sea la grotesca parodia del Jardín de Armida con mejillas de manzana a fuerza de maquillaje y sin sol, ya sea la expresión de los fusilados que abren los brazos mientras una mujer llora a su hijo muerto. Calles mal alumbradas por la luna con el sonido de los cascos de las patrullas y el tronar, bajo los pies, de los vidrios rotos por la ira proletaria.

También hay un lóbrego y Shakespearano cementerio, o por mejor decir camposanto, donde el Marqués de Bradomín se compara a sí mismo con la calavera bufonesca de Yorik.

Tota] un espacio situado por completo del lado oscuro de la vida, el lado que coquetea con la parca, la tierra de Hamlet (apático y entregado a la muerte) y de Fausto (cansado de la vida común y ávido de oscuras experiencias). La noche de los románticos, pero no en la exaltación sino en la degradación, es decir, del otro lado, a través de los espejos del callejón del Gato. Un espacio simbólico.

En cuanto al tiempo, hay que decir que la obra se ciñe a la unidad aristotélica de tiempo. Todo ocurre en un período continuo que empieza al caer la tarde en un otoño de finales de la primera década del siglo o inicios de la segunda un tiempo convulso, violento. La tarde es el momento de la incertidumbre, cuando el día no se ha resignado aún a su muerte. Las aventuras callejeras de Max ocurren

todas en la misma noche, al morir ésta, muere también el poeta. Ese día es el de su velorio y su entierro, pero el público no asiste al espectáculo del sol. En la tarde, nuevamente vemos a Rubén Darfo y al Marqués de Bradomín hablando sobre la muerte y sobre la luz y - oscuridad de las vocales y de las palabras. Al iniciarse la noche volvemos con Don Latino a la Taberna de Pica-lagartos, para concluir diciendo que el mundo es un esperpento.

El orden causal, en cambio está alterado en tanto que la magnitud - de las causas no corresponden a la de sus efectos, así tenemos que causas mínimas producen efectos máximos y viceversa, el ejemplo más claro es el de la muerte de Max Estrella, que ocurre de pronto, sin más aviso y por causa física prácticamente desconocida, aunque el - pretexto es el frío, la borrachera. También extrañan el encarcelamiento casi sin motivo de Max, la reacción mínima de don Latino ante la muerte de su "amigo", la actitud de Basilio Soulinake ante todo lo evidente y otras muchas cosas que serían ilógicas en un mundo no esperpéntico.

La lógica esperpéntica organiza el discurso como una progresión de brutalidades, sin modificaciones en el orden de la lectura para mantener la gradación en el camino de atrocidades que llevan a Max Estrella a descubrir el absurdo de su mundo: el robo de Zaratustra y la traición de don Latino, la pérdida de su capa, las revuecas en las calles, el encarcelamiento y los golpes, el diálogo con el preso, el diálogo con el ministro y la propia corrupción, el resaca, muy breve, de un mísero goce bohemio, el cual sólo sirve como - -

contraste a la visión del niño muerto, a la muerte del preso, a la propia muerte, al robo de la cartera a manos del "amigo" y al suicidio de la familia.

En cuanto al tiempo histórico sólo puedo decir que la obra está situada en alguno de los años que van entre 1909 y 1921, pero las indicaciones temporales son confusas: no coinciden la muerte del poeta ciego Alejandro Sawa (Max Estrella), con la de Pérez Galdós - - (1920), ni con el período largo de Maura (que comenzó en 1907), ni con las huelgas de Madrid y Barcelona (1904). Es decir, que la situación histórica es inexacta a propósito, para que coincidan estéticamente ciertos hechos en una aproximación y provean al espectador, de una visión global de la historia de España, en ese período.

Algunas acotaciones se convierten en verdaderas pausas para el lector al detallar minuciosamente un cuadro plástico o el aspecto de un personaje o de un paisaje, lo que ha dado lugar a la idea de que el teatro de Valle-Inclán es demasiado quietista .

El relato es de tipo iterativo (15), pues Max Estrella es un asiduo bohemio y esta noche (la de la obra) es tan sólo una muestra de tantas otras. Es por eso que Claudinita al ver salir a su padre ya sabe - que acabará en la taberna de Pica-lagartos (Luces...p.15).

EL GENERO DE LUCES DE BOHEMIA

Hemos buscado señalar algunas de las particularidades que nos han parecido especialmente significativas dentro del texto, con la intención de dar cuenta de su funcionamiento general y detallar así la lectura del mismo. Para hacerlo, hemos seguido un proceso de análisis que busca mantenerse, en la medida de lo posible, dentro de los límites de la obra. Sin embargo, consideramos que el análisis de las relaciones que la obra establece con su tradición literaria, puede darnos luces que complementen el análisis anterior. Específicamente la cuestión de los géneros literarios que en el caso de Valle-Inclán ha sido motivo de múltiples controversias.

No se puede hablar del género de una obra cualquiera sin antes especificar la teoría de los géneros que se está usando para hacer la clasificación. Particularmente de los géneros dramáticos, una de las propuestas más significativas y coherentes ha sido hecha en México por Luisa Josefina Hernández (16), y ésta es la teoría en la que se basará la clasificación de Luces de Bohemia. Esta teoría divide la producción dramática universal en siete géneros: tragedia, comedia, pieza, tragicomedia, melodrama, obra didáctica y farsa (17).

Algunos autores piensan que Luces de Bohemia es un tipo de combinación extraña de la comedia y la tragedia a la que llaman sin más explicación "tragicomedia", debido a que la risa que produce es dolorosa, muy cercana a oscuras culpas. Pero este sistema de clasificación

no considera a la tragicomedia como una mezcla de tragedia y comedia, sino que su definición obedece a criterios estructurales de la trayectoria del héroe. El héroe de la tragicomedia se propone una meta al principio, la cual va de acuerdo con su carácter y para lograrla se enfrenta a muchos obstáculos contrarios a su modo de ser. Por ejemplo, si se trata de un héroe ridículo o malvado, su objetivo irá de acuerdo a sus vicios y sus obstáculos serán acciones o hechos positivos de otros personajes o del azar. Si se trata de un héroe serio su objetivo será noble y se le interpondrán toda una serie de calamidades. El fin de la tragicomedia es ofrecer al público entretenimiento y riqueza emocional y espiritual determinada por el esfuerzo del héroe en lograr su fin. El tono oscila entre el placer y el dolor alternativamente de donde viene su nombre y la confusión que respecto a él se ha creado. La tragicomedia admite entre su material tanto hechos y personajes probables, como posibles e imposibles.

Si bien en un principio Max Estrella parece proponerse la meta de obtener dinero para su familia, en realidad no la va a mantener durante el resto de la obra, pues tiene otras cosas en que pensar, que para él son más importantes, como la dignidad o el ejercicio de la libertad, las cuales se oponen al primer objetivo dentro de la circunstancia en que se mueve el personaje. Si el conseguir dinero para su familia fuera su único objetivo y leiv motiv de la obra, muchas de las escenas perderían todo su sentido, como la conversación con el preso, el encuentro con la luna, la escena del

camposanto, etcétera, además sería inexplicable el hecho de que, una vez que ha obtenido dinero del ministro, en lugar de ir directo a su casa, va a gastarse todo con Rubén Darío y don Latino. Por otro lado no se le presentan los obstáculos cómicos que serían de esperarse, ni la gran cantidad de aventuras que sufre tienen que ver directamente con esta meta.

Max Estrella no es un héroe esforzado, ni demuestra una firme voluntad, pero esto no es una carencia inherente al personaje sino a su medio. Por esto y por otras cosas que se verán más adelante resulta muy dudosa la clasificación de esta obra como tragicomedia.

Esta obra parece más bien aproximarse al modelo que propone la maestra Hernández para la farsa.

La farsa es resultado de la elaboración exagerada del material de cualquier otro género. Por eso es que la farsa tiene un subgénero que se refiere a los otros géneros y cuyas características determinan el tipo de farsa: Así tenemos farsas trágicas, si la trayectoria del héroe es decadente y presenta otros elementos de este género; farsas cómicas si el héroe es un vicioso; farsas melodramáticas, si enfrenta dos valores morales; farsa didáctica, si su fin es enseñar; etcétera. A la farsa se le distingue por la sustitución que hace de la realidad, es decir, porque crea un mundo total o parcialmente distinto del real. La sustitución fársica puede ser de tiempo, de espacio, de acción (en cuanto a la lógica casual), de lenguaje e de - -

valores. La farsa ofrece siempre una catársis especial que libera, sin culpa, tensiones nerviosas acumuladas o deseos reprimidos. Los personajes de la farsa son simbólicos, corresponden a ciertas convenciones sociales muy antiguas o arraigadas, parecidas al concepto que tenía Jung del arquetipo. Su carácter y trayectoria se definen siempre en relación a su subgénero. Por lo tanto la concepción de una farsa corresponderá siempre a la exageración del modo de concebir, correspondiente a su subgénero.

También el tono de la farsa corresponde a la exageración del tono - del subgénero hasta volverlo grotesco, sin embargo, lo grotesco se encuentra tradicionalmente del lado carnalesco de la vida, del lado hedonista. Aún así, el tono grotesco está muy cercano al límite en el que se confunden el placer y el dolor, la risa y el llanto. Este tono se define por su culto a lo feo y lo desmedido y por su capacidad de provocar un sentimiento doble en el espectador, como la risa y la compasión mezcladas que nos causa ver a un enano bailando, o a un idiota cantando o a un perro orinando un ataúd.

En realidad el género de Luces de Bohemia, según el sistema de Luisa Josefina Hernández, se nos presentaría como una farsa trágica, y eso es fácil de deducir, precisamente por su capacidad de generar - un sentimiento doble de risa y culpa, es decir, por su tono grotesco, exagerado, en el punto de contacto entre lo ridículo y lo patético. Además del carácter de realidad sustituida del material dramático: la imposible muerte de Max; la ética increíble de don Latino, Zaratustra y otros malandrines; los paisajes y las fisonomías -

deformadas...etcétera.

La calidad arquetípica de los personajes también denuncia la farsa: el preso es "de todas partes", un "paria" (Luces...p.54); don Filiberto, el redactor, es "el hombre lógico y mítico"(Luces...p.54); - el propio Max, en su calidad de poeta ciego y visionario es un arquetipo; y lo mismo pasa con esa combinación de Virgilio, Lazarillo, Teseo, Mefistófeles, Sosia y Parásito que es don Latino de Hispalis; además tenemos al empeñista, la portera, el albañil, el guardia, el retirado, los sepultureros, etcétera, todos arquetipos, todos simbólicos.

Una vez establecido que Luces de Bohemia es una farsa trágica, queda por explicar cómo los elementos trágicos de esta obra han sido sometidos a la deformación y exageración metódica del esperpento, hasta ser llevados al límite grotesco de lo ridículo.

La trayectoria del héroe trágico es una peripecia o cambio negativo de fortuna, tras un enfrentamiento cósmico. Las tragedias, según - Luisa Josefina Hernández, se dividen en:

- a) Tragedia de primer orden: cuando el héroe comete un error cósmico (pecado de Ibris) que perturba la armonía de la naturaleza y por eso tiene que ser aniquilado, como Edipo Tirano o Macbeth.
- b) Tragedia de segundo orden o de sublimación: cuando el héroe paga un pecado que él no cometió, como Ifigenia o cuando su carácter lo - lleva a no cometer el pecado al que todo parece empujarlo, por lo - - cual se sublima, como Nora en Casa de Muñecas de Ibsen.

En ambos casos la tragedia ofrece, aparte de la purificación catártica a la que alude Aristóteles: identificación, compromiso, terror y autocompasión y filantropía. En la tragedia se pone en juego por lo menos un valor absoluto: la vida. La concepción de la tragedia es temática, centrada en una sola acción que es el enfrentamiento del héroe con el cosmos. El tono de la tragedia, cargada hacia el dolor, pero con la moderación de los héroes capaces de sufrir, es solemne, excepto en las escenas cumbres del pathos en las que se vuelve patético por un momento.

El tema más importante de Luces de Bohemia es el dolor y la muerte presentados a través de la actitud de Max Estrella ante la circunstancia que lo rodea, en este caso España. España aparece como una tierra en la que la corrupción y la injusticia han sentado su señorío. Luces de Bohemia es una obra cargada de significados de dolor, donde las palabras "pobreza" y "hambre" se refieren directamente al destino del pueblo, de sus personajes.

Los personajes de las tragedias son complejos, tienen muchas virtudes y, por lo menos, un gran defecto que domina su carácter y los lleva a la destrucción cuando se les presentan determinadas circunstancias. Como Max Estrella, quien es un héroe trágico, pero en un mundo absurdo. El sufre de incapacidad para ver las apariencias del mundo material y lo "ve" todo en esencia; como debiera ser, no como es, por algo es ciego y poeta, iluminado por la luz de la razón, al revés que el resto de sus semejantes.

"Max:...el ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros".

(Luces...p.77).

La oscuridad en los ojos representa la luz de la razón, como en el caso de Homero o de Tiresias, el adivino (Ver Luces...p.57). Max Estrella, lo mismo que Fausto, busca la sabiduría tratando de experimentar todo, al igual que el marqués de Bradomín, quien es capaz de decir:

"El marqués:...yo espero ser eterno por mis pecados"

(Luces...p.108).

Su viaje por lo rufn y lo absurdo lo ilumina con el conocimiento de la verdadera cara de la vida. Cuanta razón hay en la frase aquella de Max antes de su muerte, cuando don Latino le pregunta "¿y dónde está el espejo?" y él le contesta:"en el fondo del vaso" (Luces... p.106), con lo cual quiere decir que el esperpento, la deformación, es una forma de conocimiento y que la bohemia, es el viaje fáustico que le ha dado la luz y el que le dará la muerte.

Cuando Max alucina que puede ver, se aparecen ante él imágenes hermosas que lo defienden de la fealdad de su circunstancia y la aumentan por contraste. Pero estas visiones tienen también un significado simbólico y es que Max puede ver cosas que los otros no ven, - mirado así él es el cuerdo y los otros los locos. Max es elidente que lee en el oráculo de sus propias fantasías el anuncio de la

muerte. Así, la percepción esencial de la vida que tenía Max lo puso más cerca de los muertos que de los vivos, por esta especial perspectiva es que en el último instante es capaz de descubrir la visión esperpéntica. Max ya vivía en la otra rívera del Estigia y dijo, hablando de la muerte:

"Max: ¡Tú la temes, yo la cortejo!" (Luces... p.85).

Lo absurdo de Max es su contexto y Luces de Bohemia es la historia de su desencanto: al ser capaz de comprender el verdadero (y absurdo) sentido de la vida, se deja morir, enunciando como últimas palabras la teoría del esperpento. Ese momento es el de su pathos, su enfrentamiento cósmico, su patética mueca de muerte.

El pecado de Ibris (error trágico) de Max Estrella puede verse filosóficamente desde dos puntos de vista: según un marco materialista sería falta de visión de la realidad; según un marco idealista su origen sería la incapacidad para ver las apariencias del mundo fenoménico, las sombras de la cueva de Zaratustra. El solamente ve el significado profundo de sus actos y no las consecuencias, por eso resulta irresponsable y soberbio, por eso acaba destruyéndose a sí mismo y arruinando, de paso, a su familia. Max se olvida del sabio consejo del preso:

"El preso: En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados; aquí todo lo manda el dinero" (Luces... p.54).

Consejo que repite al llorar su muerte don Latino:

"Don Latino: ¡ En España es un delito el talento!".
(Luces...p.116).

Y después uno de los sepultureros:

"En España el mérito no se premia, se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo" (Luces...p.125).

La obra continúa más allá de la muerte de Max para que nosotros podamos ver el contexto en el que el héroe vivía, con la luz que a él, demasiado tarde, le dió la bohemia.

Luces de Bohemia es la farsa de una tragedia de primer grado, aris totélica, en la que un hombre incapaz de ver las consecuencias de sus actos, lleva a su familia y a él mismo a la destrucción.

Max Estrella es un héroe trágico fuera de contexto, como ya lo señaló Speratti Piñero:

"En Luces de Bohemia no son los que mueren -Max Estrella, su mujer, su hija- los fantoches y los peleles. Son las figuras vivas: Latino de España, el comprador de libros, los "epígonos del Parnaso Modernista", acaso el mismo Bradomín que aún tiene ironía para asegurar que con su carga de años, más que Hamlet, está próximo a ser la calavera de Yorik. Son -

figuras a las que les pasó la hora o no saben vivir la que les corresponde (18)".

Por supuesto que esta farsa trágica nace del conocimiento de una -- tradición literaria anterior y por lo tanto guarda semejanzas con -- otras obras. En una entrevista dijo don Ramón:

"Podríamos decir que el Quijote es un caso de novela picaresca a la inversa. Los que rodean al Quijote -- son los pícaros. El caballero es el bueno" (19)

En palabras de don Ramón es ésta una interpretación que sitúa al héroe clásico fuera de contexto, lo mismo que Max Estrella según este trabajo.

Un viejo ciego recorre el mundo con la mano en el hombro de un lazarillo, un ciego sabio, un ciego que ve más que los otros, ¿cuántas -- veces hemos visto esta misma imagen aparecer a lo largo de la literatura universal?, tan sólo hay que acordarse del ciego Tiresias, de Edipo en Colono, del ciego de El lazarillo de Tormes, del mismo ciego de Gondar de Divinas Palabras, de la leyenda de Homero. El sabio ciego es un arquetipo, una figura clásica a la que un día Valle- -- Inclán hizo pasearse por el mundo absurdo de las calles de un Madrid esperpéntico.

Hemos visto hasta aquí, como Luces de Bohemia es una obra casada con la muerte y el dolor, donde el público encadenado en la caverna, de espaldas a la salida, ve pasar la sombra triste de la vida española y se enfrenta, junto con Max Estrella a un mundo moralmente inferior a él, un mundo que, en su momento, no estuvo preparado para Max Estrella.

b) Las galas del difunto, un don Juan en la miseria

"Juanito Ventolera.-Parece que representais el tenorio".

Las galas del difunto (20)

Las otras tres obras que, además de Luces de Bohemia, fueron calificadas como "esperpentos" por Valle-Inclán están reunidas en un sólo volumen titulado Martes de Carnaval (sugerente diálogo que se traduce al mismo tiempo como "soldados carnalescos" y como "el día más importante del carnaval") en el que don Ramón hace la autopsia a la moral de la milicia, desde su miserable tropa, pasando por los corruptos oficiales, hasta los generales que pueden dirigir el destino de un país conforme a sus propósitos egoístas. Las obras que contiene este volumen son: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del capitán.

La historia de Las galas del difunto, escrita en 1926, es la siguiente: La daifa Ernestina manda a su padre, el boticario, una carta para que la perdone, por medio de la bruja de los recados. Pasa por ahí Juanito Ventolera y Ernestina le coquetea para negociar una cita, en el desconocimiento de las mutuas identidades. El boticario recibe mal a la bruja, se guarda la carta, sin leerla, en la bolsa de su saco ante la burla de Juanito Ventolera quien resulta ser su alojado, o sea un "héroe" de la guerra al que la población civil está obligada a recibir en su casa mientras encuentra acomodo. Enseguida, el boticario muere de un ataque de alferecía. Poco después Juanito se encuentra en el cementerio con unos amigos que lo invitan a cenar. Entre bromas de difuntos les anuncia que va a robar la ropa del muerto y hace apuestas al respecto. Un rato después llega Juanito al mesón, donde lo esperaban sus amigos, luciendo Las galas del difunto y entre bromas apuesta que va a ir a

"reclamarle" a la viuda el bombín y el bastón del terno. Vemos entonces a la viuda que es prácticamente asaltada por un par de cobradores: el peluquero y el sacristán. Cuando la viuda se retira a dormir, Juanito entra por asalto en su casa. La señora se desmaya y Juanito la amarra y al parecer, en una escena elidida, la viola. Juanito llega por fin al burdel vestido con Las galas del difunto, encuentra la carta en el bolsillo y la lee frente a Ernestina, - quien se da cuenta que es la suya. Se descubre que ella es la hija del difunto, con la consiguiente sorpresa de todos.

La primera secuencia de la obra es el de la mutua seducción de la daifa Ernestina y de Juanito Ventolera, que para ambos representa un mejoramiento, después de una degradación anterior. En el caso de Juanito, esta degradación tiene mucho que ver con su regreso - de una guerra que nadie quiere ni comprende, y que es la causa cirecta de su miseria, no solo material sino espiritual y que justifica causalmente su total falta de escrúpulos. En el caso de - la daifa, un embarazo no deseado ha hecho que su padre la lance - de su casa y la ha llevado a una vida de prostitución, de la que sólo tiene dos posibles salidas, el perdón de su padre o la muerte de éste, que alguna herencia le dejaría.

Esta mutua seducción de dos miserables se va a extender por toda la obra como la gran secuencia que unifica las acciones y como el gran objetivo de Juanito Ventolera, motor de su actuación. Juanito se propone seducir a la daifa, pero desde su miseria. Para poder

hacerlo cree necesario lucir bien y, por lo tanto, sin importar los medios, Juanito va a obtener un traje y dinero para poder conquistar a la "furcia".

Pero antes, la daifa trata por medio de una carta, de obtener la lástima de su padre y fracasa, porque para él, contestar esa carta significaría una degradación de su honra, un desprestigio que finalmente no ocurre. Enseguida, el azar anuncia y ejecuta la primera degradación del viejo: la muerte que deja su cadáver a merced de la agresión de Juanito, que ve la oportunidad de apoderarse del traje que tanto necesita. Para el cuerpo del muerto, el robo del traje es una agresión sufrida, una profanación; para el pistolero en cambio, representa un mejoramiento, una ganancia que nadie le reclama, una salida justificada sólo por su falta de perspectivas económicas y su propia vanidad.

Toca entonces a la viuda pagar la retribución, del todo excesiva, por los servicios funerarios de su marido, en una secuencia que -- para sus acreedores es simplemente el cumplimiento de su tarea y significa mejoramiento. La apuesta de Juanito en el mesón, marca el inicio de una secuencia que amenaza a la viuda con otra agresión: ser asaltada y violada en su propia casa. Esto para Juanito es un mejoramiento, una tarea cumplida y representa para él una segunda ganancia que tampoco le reclama nadie.

Finalmente en la última secuencia, se descubre todo. Es la autode-

lación, una degradación mínima que pone en entredicho el cumplimiento de la seducción que ha emprendido el protagonista, en cambio para Ernestina es una degradación mayor: la de recibir tan malas noticias como la muerte de su padre. Aunque aún estaría por verse la opinión de la daifa en caso de que la muerte de su padre le significara alguna herencia, después de todo alguna vez la oímos decir acerca de él:

"La daifa.- ¡Y tener que desearle la muerte para mejorar la conducta!"

(Martes...p.12)

Como se puede observar, las acciones corruptas de los personajes son todas exitosas, en tanto que los personajes que tienen una actuación más convencional dentro de la sociedad de la obra (doña Terita y el muerto) no sufren sino degradaciones, de modo que en esta obra la ilegalidad vence, sin lugar a dudas, a la moral permitida.

En la primera escena entre Juanito y la daifa, ambos son presentados como objeto de su mutuo deseo sexual; sin embargo, Juanito para obtenerla a ella, tiene que ofrecer algo a cambio, y no precisamente su medallas, como se bromea al principio, sino dinero y una mejor apariencia, de donde surge la idea de robar al muerto.

En las secuencias de la carta, Ernestina y la bruja desean el perdón (y el dinero) del boticario de modo que le destinan una carta al viejo, aquí cumple la bruja su única función actancial importante

en toda la obra pues ella es la ayudante mensajera, de Ernestina a quien se le opone la figura del rapaz y del boticario mismo. En la profanación, Juanito Ventolera desea Las galas del difunto que sólo puede obtener del propio cadáver, lo animan, pero no lo ayudan, sus amigos los soldados. La siguiente secuencia tiene como sujetos al sacristán y al peluquero, quienes desean el dinero de la boticaria, esta última es el donador involuntario de una retribución. Una vez más, no hay ayudantes ni oponentes en esta secuencia. La violación de doña Terita es ejecutada por Juanito Ventolera con la ayuda obligada del oportunista mozo de la botica, el objeto es el dinero de la viuda, el bombín y el bastón son únicamente el pretexto. De esta gratuita agresión nadie defiende a doña Terita. En la última secuencia, lo que desea Juanito es halagar a la daifa pero "mete la pata" y sin saberlo es el destinatario de las malas nuevas.

En estas secuencias, excepto la de la carta y la de la violación, no hay ayudantes ni opositores, el sujeto de cada acción realiza su deseo por esfuerzo personal. Lo cual va en armonía con la falta de solidaridad que a cada momento muestran los personajes de la obra. El sujeto principal de la acción es Juanito Ventolera, él es el protagonista, alrededor de él, el obligado representante del mal, se teje la trama.

Estamos otra vez ante la confrontación de dos éticas distintas una convencional y otra dictada por la necesidad, en la que se eleva

la violencia sobre la pasividad, la brutalidad sobre la inteligencia, el interés personal sobre la solidaridad y el amor, el vicio sobre la virtud. En esta obra todos los personajes buscan afanosamente su supervivencia sin importarles los medios. Su propia situación económica los determina y los lleva a anteponer su necesidad a sus valores y así relativizar su ética hasta poder decir:

"Juanito Ventolera.- Dando la cara no hay bueno ni malo" (Martes...p.40).

El determinismo social, sin embargo, no anula sus valores y aunque su comportamiento esté justificado, los personajes saben que están actuando antisocialmente. Para Juanito Ventolera, en su situación:

"El hombre que no se pone fuera de la ley es un cabra" (Martes...p.40..

Esta "ética de la necesidad" armoniza muy bien con la deformación general de la obra, el constante rebajamiento de la realidad que somete a los personajes y a su mundo a frecuentes comparaciones con objetos inanimados, máscaras y muñecos o con animales, así como de formaciones plásticas causadas por juegos de luz y sombra y una constante y exagerada teatralería, que incluye menciones directas al drama de don Juan Tenorio. Un buen ejemplo de como los indicios deforman a los personajes es esta acotación:

"La bruja encaperuzó el manto sobre las sienes y volvió convertida en corneja".(Martes...p.13).

Particularmente en esta obra, los espacios y el tiempo apoyan el sentido de las escenas que en ellos se desarrollan. Todas las escenas ocurren en la oscuridad de la noche, la hora del diablo, la

la hora en que los lobos aullan y los espíritus se levantan para ser convidados por los don Juanes de otras obras, porque en ésta no hay fantasmas, ni diablo, pero sí maldad y magia.

Para una escena sobre la perdición, la casa del pecado se sitúa en un enredijo de callejones y señalando la sensualidad de la escena se entreabren las hojas de una puerta azul sobre una cama tendida. Para la deformada escena de la muerte del boticario, el contexto extraño del laboratorio de un hechicero, con pupila mágica en el cristal de la puerta que deforma la calle, donde ya no resulta extraño el vuelo sobrenatural de la bruja. La escena tercera ocurre en el teatro inevitable de todo don Juan: el camposanto de cruces, cipreses y tapias con su juego extravagante de luces y sombras. La cuarta también ocurre en un escenario donjuanesco: la casa de la Sotera, un mesón que recuerda la hostería de Christóforo Buttarelli del Don Juan Tenorio de Zorrilla o el mesón donde don Félix de Montemar hace sus fanfarronadas en El estudiante de Salamanca de Espronceda. Las flores en la escena y los aromas de la noche aumentan el carácter hedonístico de los personajes. La escena de la violación quiere poner en evidencia la candidez de la "virtud" que, en el contexto esperpéntico de la obra, raya en la estupidez, a través de la cursilería de la decoración:

"En el cielo raso un globo de luz. Alcoba grande y pulcra. Cromos y santicos por las paredes. El tálamo de hierro fundido (quizá un símbolo de fidelidad) y boliches de cristal translúcido, perfila, bajo la ---

luz, el costado donde roncaba el difunto. En la pila del agua bendita, un angelote toca el clarinete -alones azules, faldellín movido al viento, las rosadas -pantorrillas en un cruce de bolero"..

(martes... p. 48)

La última escena ocurre en la misma casa del pecado de la primera escena, pero en el ambiente festivo en el que el mal va a celebrar hedonísticamente sus triunfos.

La razón de los crímenes que el autor pone en su obra no es la mera truculencia amarillista que se proponga un efecto superficial, muy por el contrario, en la obra de Valle-Inclán, el crimen está presente sólo en función de su sentido profundo, como un llamado a la razón, prueba de ello es el hecho de que los mayores crímenes de Juanito Ventolera no están representados directamente en la escena. No vemos el momento en que le cambia su rayadillo al - - muerto y de la violación de doña Terita sólo nos enteramos por - las sutiles insinuaciones del narrador y por algunos diálogos especialmente significativos:

"La boticaria.- ¡Niño dame el rosario! ¡Llévame a la cama! ¡Echale un aspergío de agua bendita! ¡Anda suelto el maligno! ¡Me baila alrededor con negro revuelo! ¡Esposo mío, si estás enojado, desenójate! ¡Tendrás los mejores sufragios! ¡Aunque monten a la luna! ¡Niño llévame a la cama!

Juanito Ventolera.- ¡Niño, vamos a ello y cachea un pañuelo para ponerle mordaza! ¡Vivo y sin atolon--drarse! ¡Ya te llegará la tuya!"

(Martes... p. 52, los subrayados son míos)

Después de que la mujer se desmaya y Juanito la amarra con la camisa del galopín hecha girones, dice:

"Juanito Ventolera.- Vamos con la patrona a tumbarla en el catre".

"El galopín se mueve, obediente a la voluntad del soldado. Sacan a la desmayada del ruedo haldudo (de sus faldas) y la llevan en volandas. Por la cinturilla - del jubón, la camisa ondula su faldeta. Se apaga la luz oportunamente".

(Martes... p. 53, El subrayado es mío).

Las relaciones de orden causal están exageradas y trastornadas, -- existen causas nimias para excesivos efectos y ocurren efectos ridículos para grandes causas. Así por ejemplo: la "visita" de Juanito Ventolera y la violación que comete contra doña Terita, tienen -- como pretexto "recuperar" el bastón y el bombín del terno y como -- causa una fanfarronada; la muerte del boticario es causada por una carta de la hija que ni siquiera había leído; la noticia de la muerte de su antiguo amante y padre de su hijo causa un efecto casi nulo en la daifa Ernestina, quien de inmediato consigue otro pollo -- que la consuela a falta de su "gallo"; son ridículas las reacciones de Juanito ante las desgracias que presencia, como la de la muerte de su patrón.

Hay otro elemento que hace de esta obra un drama poco probable y - es que los personajes son caretas vacías, no tienen carácter y están dominados por su tipología maniqueísta: son víctimas o verdugos. En realidad sólo hay un personaje que se mantiene siempre - como víctima inofensiva y es doña Terita la boticaria, blanco del mal que reina en el corazón de los demás. Doña Terita es la virtud, débil, ingenua y ridícula, que se opone pobremente al vicio y a la maldad de los otros, sobre todo de Juanito Ventolera. Las personas reales no son buenas ni malas -aunque por sus actos lo parezcan- - sino complejas y como los personajes de la obra, a excepción de - uno, son todos malos, ya podemos adelantar que este esperpento no pertenece a los géneros realistas. La "maldad" o "bondad" de los fantoches de Las galas del difunto está determinada y matizada por sus condiciones económico-sociales, ellos no tienen voluntad propia y simplemente cumplen con el papel, de víctima o verdugo, que les ha asignado una fatalidad del medio. De modo que el maniqueísmo de la obra está justificado por las condiciones en que sobreviven los personajes, y precisamente es su falta de voluntad, su dependencia del azar lo que los hace simples.

El Género de las Galas del Difunto

En el paradigma de Luisa Josefina Hernández, existe un género no - realista, el de los melodramas, en el que los personajes son simples y representan valores que se contraponen en una lucha antagónica. En este tipo de obras, una anécdota complicada y llena de casualidades, producto de una concepción basada en la lucha de dos valores morales contrapuestos, alcanza un tono patético y extraordinariamente doloroso. Al ver una obra de éstas, el público - -

experimenta un juego de sentimientos en el que el horror y la com pasión no son una sola cosa, como en la tragedia, sino que se dan separadamente y el público sufre o se divierte, con las peripecias de los personajes, pero no se implica ni se siente comprometido - con la situación de ellos ni tienen posibilidades de identificarse con alguno.

Esto es algo que conocen muy bien los medios de comunicación oficiales y por eso abundan los melodramas en nuestra televisión, co mo abundan entre la_s novelas por entrega. Al no haber compromiso, los sentimientos fluyen libremente y el público libera en las vicisitudes de los personajes toda la frustración y la rabia que su situación existencial le provoca, el melodrama aceptado por la - oficialidad entorpece la acción. Pero el melodrama, por su concepción que enfrenta dos valores morales antagónicos, tiene una gran potencia didáctica en cuestión de moral. Esa es la razón de que en los melodramas aceptados por los medios oficiales gane siempre el bien, pues eso refuerza los sistemas de valores que mantienen al sistema en el poder. Y esa es la base de muchas leyes de censura moral, cuando reprimen las historias en los que personajes - inmorales triunfan.

Revisemos la moral de los personajes que intervienen en el esperpento que nos ocupa.

El boticario y la viuda representan a las víctimas que son dañadas

ESTE TEXTO NO DEBE
SER DE LA BIBLIOTECA

sin razón, eso no significa que el boticario sea un buen hombre - pues en vida era un viejo mezquino que sólo es inofensivo porque ya está muerto. La boticaria es un poco ingenua y parece incapaz de dañar a nadie, ella sí que podría ser la buena del melodrama, aunque su legalidad no es una virtud voluntaria, sino que responde a su situación circunstancial. Así pues, comparten el rol de víctimas y se lo turnan, el boticario y su mujer, ellos constituyen el lado del bien, un bien sin mérito intrínseco, determinista, circunstancial y, por lo tanto, esperpéntico.

Juanito, el cínico, es totalmente inmoral, no tiene sentido de la solidaridad y sus acciones están regidas en absoluto por el interés personal y por una especie de fatalidad del medio. En cuanto a Ernestina, su actuación en la obra es más pasiva, ella puede ser el motivo-objeto de Juanito, pero nunca participa en la acción principal, de modo que no tenemos una base actancial funcional para determinar su calidad ética, en cambio tenemos muchos indicios sobre su ocupación y los motivos del odio de su padre hacia ella, así como el hecho de que le desea la muerte al principio de la obra por puro interés económico. Todo eso nos impide considerarla como una santa.

En esta obra el triunfador absoluto e impune es el mal y este triunfo es el mensaje verdadero de la obra. La sociedad en que esto ocurre pretende ser un reflejo de la sociedad española de fines del siglo pasado, cuando el fracaso colonialista produjo la - -

decepción nacional y el cuestionamiento de los valores vigentes. - Esta sociedad es la que permite el triunfo del mal y es la sociedad que debe ser reformada desde su base.

Pero el mensaje de la obra no sería tan eficaz si se limitara a ser un melodrama común y corriente. En realidad este melodrama ha sido deformado y exagerado por la matemática del espejo cóncavo - hasta que su tono patético se convirtió en grotesco, hasta que el dolor se matizó de ironía y la muerte se volvió ridícula. El carácter de los personajes no sólo es representativo de un valor, si no simbólico, arquetípico, y las acciones que realizan son también simbólicas y representan la lucha entre lo que acepta y lo que no acepta la sociedad. Tenemos en esta obra una feroz farsa melodramática, con un fuerte contenido relativista.

Hay un detalle en la obra que podría pasar desapercibido si no se le mencionara. Al principio lo que parece mover a Juanito Ventolera a adueñarse del traje de su patrón, a como dé lugar, es el deseo - de lucir bien frente a Ernestina, dejemos que él nos aclare sus - motivos:

"Juanito Ventolera.- Sólo eso. Esta noche tengo que sacar de ganchete a una furcia (sacar a una mujer de la prostitución), y no quiero deslucir a su lado".

(Martes... p.32)

Pero estas "buenas intenciones" se ven totalmente frustradas con la opinión que tiene la daifa sobre el nuevo aspecto del pistolo:

"La daifa.- ¡Pues si voy a decirte la verdad, mejor me caías con el rayadillo y las cruces en el pecho!".

(Martes... p. 55).

De manera que todo el mal que se despliega en esta obra resultaría absolutamente gratuito si creyéramos en estos motivos. En realidad son dos los intereses de Juanito Ventolera, el primero es el que mueve a cualquier ladrón, el beneficio económico, que en este caso se reduce a cubrir la necesidad de vestido, y el segundo es el de demostrar su hombría, un machismo propio de todo don Juan - que se precie de serlo. Por otro lado, su horizonte de acción es tan limitado que la única oportunidad que se le presenta para cumplir con ambos intereses es despojando a un muerto.

A propósito del donjuanismo habló Valle-Inclán en una entrevista:-

"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 mu--- jeres. Es decir, demonio, mundo y carne respectivamente" (21).

El don Juan es para el español la realización cínica de sus impulsos más reprimidos, el ideal maligno de un pueblo católico.

Por eso cuando Tirso de Molina escribió El burlador de Sevilla - como cristiano corrido de un paraíso que debía volver a ganarse - lo hizo pensando en el castigo eterno que en su obra recibe don Juan, y pensó también que ese serviría de ejemplo para que nadie postergara la ocasión de arrepentirse y salvar su alma, con el fin de - mantener una vida disipada, durante la cual se permaneciera en el pecado sin remordimientos y sin intención de mejorar la conducta. En esa obra, el tema principal es el castigo que espera al pecador después de la muerte. Es una invitación a la virtud y una amenaza para los pecadores.

El estudiante de Salamanca, don Félix de Montemar, la romántica - creación de Espronceda, no sólo recibe la pena eterna, sino que - por sus culpas ha de enfrentarse al lado oscuro del cosmos y ser - vencido. El Don Juan Tenorio de Zorrilla, por su parte, se salva solamente por la vía del amor y el arrepentimiento, es decir, volviéndose virtuoso.

Pero llega el momento en la historia cultural de Occidente en que Dios es declarado muerto y el infierno, tanto como el cielo, clausurados. La vida para muchos pierde su sentido y su dirección, ya no hay razón para ser virtuoso y la ética se tambalea. Sólo la - necesidad de la convivencia social quedó para regir las vidas --

humanas y las leyes ocuparán el lugar que Dios dejó vacante. La otra vida dejó de contar y el castigo o el premio por los propios actos debía ser recibido en este mundo.

En obras donde no interviene directamente el dedo divino, la amenaza del infierno o la promesa de la gloria han sido reemplazados por el castigo o el reconocimiento social. En ellas un héroe vicioso o culpable que es castigado por la sociedad sirve de espanto para los malvados y da ejemplo a las buenas conciencias. Sin embargo, los jueces son corruptibles, el corazón del hombre resuena en armonía con el monedero de los poderosos, las leyes se adaptan a las conveniencias del gran capital y se vuelven sus serviles falderos. Una sociedad así, permite y promueve la impunidad de los peores crímenes del hombre contra su hermano el hombre: el asesinato, la usura, la propiedad privada... las leyes, y con ellas la sociedad, se esperpentiza. El modelo del drama en el que el bien y el mal se contraponían ahora tiene que reflejar una sociedad deformada y por eso ha de acudir a la matemática del espejo cóncavo.

Hay que aclarar que la magia en este drama, es una sabiduría que se inscribe de manera normal en la naturaleza del universo de la obra, donde se incluye la ciencia del boticario, sin implicar con ello la existencia o inexistencia del otro mundo, discutida al menos en tres escenas. Las acciones de los personajes y la impunidad de Juanito Ventolera "demuestran" la improbabilidad de la vida

después de la muerte. Este don Juan no puede tener nada de sobrenatural, como no sean las creencias supersticiosas de los demás personajes, porque si lo tuviera, el autor estaría aceptando la existencia del otro mundo. Este don Juan no puede creer en la inmortalidad del alma, porque si en ella creyera tendría culpas y esperarfa un castigo por su falta de respeto a los muertos. Tampoco puede creer en las leyes de una sociedad corrupta e injusta que lo tiene a él y a sus semejantes en la más precaria situación social y sin otra opción que el crimen.

Así es como el arquetipo maligno de don Juan se ve actualizado por la incertidumbre existencial que causó la desaparición de las bases de la pretendida grandeza española tras el "desastre" colonial, que fue más que nada un desastre moral. Es en esos años de crisis (1898-1899) en los que se sitúa la farsa, de hecho Juanito Ventolera es un soldado que regresa a España después de perdida la guerra colonialista de Cuba, él opina, como muchos de sus compatriotas, - excepto los grandes capitalistas que tenían intereses económicos - en el Caribe, de este modo:

"Juanito Ventolera.- Allí solamente se busca el gas--
to de municiones. Es una cochina verguena aquella -
guerra. El soldado, si supiera su obligación y no -
fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes"

(Martes... p. 15).

A un paria le queda grande la categoría de mito, de ideal maligno, por eso este "héroe" de farsa no se llama don Juan, sino Juanito,

lo de Ventolera es por su carácter aventurero e inconstante. La calidad moral de Juanito Ventolera corresponde punto por punto a su sociedad.

Las galas del difunto de Ramón del Valle-Inclán es una historia en la que la maldad no es castigada, ni por Dios, ni por la sociedad y en la que el azar funciona como una extraña fatalidad que lleva, por casualidad, a Juanito a la ventana de la daifa que, por casualidad, es hija del boticario con el que se aloja el soldado, al que, por casualidad, se le presenta la ocasión que lo hace ladrón de las galas del difunto en las que, por casualidad, iba la carta de Ernestina que, también por casualidad, Juanito descubre y lee frente a ella. "Salvo que no hay azar -dice Borges-, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad (22)". Al igual que Borges, Valle-Inclán no cree en la casualidad pura, pero tampoco en la voluntad humana; él en esta obra parece querer decir que los seres humanos no se mueven por su voluntad, sino que son peles de determinismos de muchas clases: económicos, biológicos, sociales... que no son capaces de actuar motu proprio, llevados por sus anhelos, sus ideales y, mucho menos, por su inteligencia.

Esta farsa es, entre otras muchas cosas, una invitación a la integridad moral y no critica a la figura del malvado, que representa Juanito Ventolera, sino a una sociedad que promueve el absurdo de la existencia de seres como él, sin Dios ni ley, sin infierno ni cárcel.

No se puede culpar a nadie de no tener moral, si vive en una sociedad que basa su comportamiento en el interés personal, la avaricia, el egoísmo y la brutalidad, mientras predica el amor, la solidaridad, la virtud y la inteligencia. Como por ejemplo en la sociedad capitalista: no puede haber moral en el capitalismo. Son los hombres los que forman las sociedades y una sociedad hipócrita es necesariamente una sociedad de hipócritas.

c) Los cuernos de don Friolera, una sangría del sentido del honor.

"Don Gutierre.- Los que un oficio tratan ponen, señor, a las puertas un escudo de sus armas, trato en honor y así pongo mi mano en sangre bañada a la puerta, que el honor con sangre, señor, se lava".

-El Médico de su honra, Calderón

"Don Friolera.- Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar, como en Francia".

-Los Cuernos de don Friolera.

En Los cuernos de don Friolera, Valle Inclán va a poner en tela de juicio la ética del código del honor calderoniano, mediante la deformación del esquema clásico del drama de honor.

En esta obra Valle-Inclán va a transformar este esquema sometiéndolo a la especial estética del esperpento.

En el prólogo de dicha obra, un personaje intelectual, clérigo hereje y anarquista, opina al respecto:

"Don Estrafalario.- La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sepiiriana 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 escolás-

tica. Si nuestro teatro tuviera el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la Iliada. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática".

(Martes... p. 75)

Lo que molesta a Valle Inclán, como se revela en boca de don Estrafalarío, es la falta de espontaneidad de los personajes en los dramas de honor españoles, su dogmatismo.

En este tipo de dramas la conducta de los personajes está determinada por algo exterior a sí mismos: el "que dirán". El concepto del honor depende fundamentalmente de la opinión que de la persona tienen los demás. Son diversos los motivos por los cuales una persona puede perder su honor. Para el caso que nos ocupa es importante señalar que una de esas formas consiste en que su cónyuge cometa -- adulterio y, en tal caso, el único camino posible es la venganza fatal y sangrienta. Para el código del honor es más importante el prestigio, la honra, que la vida de otra persona.

En esta obra, Valle-Inclán nos presenta a ciertos sectores sociales que se gufan aún por el código del honor.

Concretamente a la milicia, con su anacrónica, y ridícula moral.

Para una mentalidad abierta, como la de Valle-Inclán, no podía ser -

menos que asombroso el encontrar todavía casos en los que un hombre era alentado a la venganza sangrienta, no por un apasionado deseo - sino por el sentido del deber que le imponía el código del honor y obras como El gran Galeoto y El Médico de su honra no podían ser menos que repugnantes para alguien que como él, amaba la vida sobre todas las cosas. De ahí su reprobación hacia Echegaray y su crítica, a veces injusta e incomprensiva, hacia Calderón. De ese asombro y esa repugnancia nace este su tercer esperpento: Los cuernos de don Friolera.

La obra está dividida en catorce partes: un prólogo, doce escenas y un epílogo. En el prólogo, dos intelectuales comentan la representación que hacen los títeres de un bululú, en la cual se nos cuenta la historia de don Friolera, misma que constituye la primera versión del drama. Las siguientes doce escenas son el drama mismo del cornudo, representado directamente por guiñolescos personajes propios del esperpento. En el epílogo, los dos intelectuales del prólogo - presencian y critican la misma historia, pero esta vez cantada en forma de romance por un ciego. Aunque tanto en el prólogo como en el epílogo se cuenta de dos maneras diferentes el mismo relato, o un relato muy parecido, ambas versiones conservan su propia estructura independiente y sus propias funciones de sentido como historias dentro de otra historia.

Respetando el orden de las acciones en la obra, determinado por la estética y no por la lógica, obtenemos el resumen de la intriga, que es como sigue: don Manolito y don Estrafalario, se pasean por una-

feria y critican los sistemas de valores éticos y estéticos mientras comentan primero una pintura y después, una representación de títeres sobre la historia de don Friolera, quien mató por celos a su mujer. Se intercala después la esperpéntica historia de don -- Friolera, en la que el teniente Pascual Astete (astado, cornudo),- don Friolera, recibe un anónimo que acusa a su mujer de adúltera.- En realidad Pachequín, cojo peluquero de muertos, le hace la corte a doña Loreta, su mujer, pero ella lo rechaza cortésmente, como corresponde a su virtud (quien sabe si a su deseo). Doña Tadea, la vecina, mal interpreta esa relación y se dedica a instigar los celos del teniente, Don Friolera intenta matar a su mujer, pero - interviene Pachequín, desarmado, y consigue retrasar la acción - hasta que llega la niña Manolita, hija del ahora infeliz matrimonio, y los salva, dejando en ridículo a su padre. Pachequín se lleva a doña Loreta en medio del escándalo. En casa de Pachequín, éste y - doña Loreta se declaran amor, pero no lo consuman. Con la ayuda - del peluquero doña Loreta intenta convencer a su marido de que la perdone y para lograrlo lo emborracha. Sus compañeros oficiales hacen tribunal a don Friolera y lo instigan a vengarse, lo mismo que doña Tadea con sus burlas. Mientras don Friolera siente la presión social, Loreta y Pachequín se ven a escondidas, él le pide que se fuguen, ella acepta, pero con la condición de llevarse a la niña.- Cuando tratan de escaparse, don Friolera les dispara, casi a ciegas y luego va a entregarse a casa del coronel, allí se entera de que no mató a su mujer, sino a su hija y enloquece. Luego, sin más -- aviso, volvemos a ver a don Manolito y a don Estrafalario, que encarcelados por sospecha de anarquismo y brujería, escuchan tras las rejas el romance del ciego sobre don Friolera, quien, según el ciego,

después de casarse recibe un anónimo de que su mujer lo engaña. El va a buscarla a casa de una alcahueta y mata a su hija por error y luego deguella a los amantes. Después se entrega y es premiado y elogiado por su acción.

Por lo pronto es importante señalar que se trata de cuatro historias contadas en diferentes niveles y con distintas relaciones entre sí. La primera historia es la de don Manolito y don Estrafalarío que van a la feria y ven los títeres, luego son encarcelados por su facha y desde la cárcel oyen cantar al ciego. La historia de los intelectuales sirve de pretexto para que entren dos versiones más de la historia principal, ambas contadas por otros personajes que toman el papel de narradores. En la primera versión, el fantoche de don Friolera recibe las burlas del bululú, quien lo instiga a matar a su mujer, la moña. Esta se defiende, pero al fin la mata. Luego vienen los "soldados" y se lo llevan. En la segunda el admirable y heroico teniente don Friolera se casa y recibe un anónimo que acusa de adúltera a su mujer. Va a la casa de la alcahueta y allí le dispara, matando por error a su hija. Luego deguella a los dos amantes. Se entrega y, por último, es premiado y elogiado por su acción. La historia principal es en cierto modo independiente de las otras, va intercalada después de los títeres del compadre Fidel, entre el prólogo y el epílogo y la justificación de su inserción es de carácter temático, pero no se comenta explícitamente, es decir, que su relación con el prólogo y el epílogo es por la semejanza del sentido: pues aquí se nos vuelve a contar, aunque más ampliamente, la historia de don Friolera y su "adúltera" mujer.

La razón de presentar tres versiones del mismo relato es la de poder comparar los tonos y los modos de contar de las tres. El del - compadre Fidel es el modo más grotesco, en el que los personajes - están completamente reducidos con lo que se impide cualquier identificación con el público, porque como dice don Estrafalario:

"Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos..."

(Martes...p.67).

En esta versión, la preferida de don Estrafalario, la burla del - bululú no se trasciende a sí misma, él puede burlarse de las actitudes de sus personajes, pero nunca los juzgará, ni les propodrán otra alternativa. En su representación no hay cabida para el con - flicto interior en la mente de sus personajes. Ellos no son nada más que agentes de la acción que representan.

En cambio don Estrafalario repudia el modo populachero del ciego - en el que el personaje central está magnificado hasta la inverosimilitud y el resto sólo son representantes de valores morales a - los que la "virtud" del protagonista se enfrenta.

El tercer modo es el del esperpento que ensaya Valle-Inclán en la historia principal, una farsa trágica como veremos más adelante, en la que el protagonista es un personaje complejo en un mundo absurdo. Un personaje que además siempre queda en ridículo y por el que sentimos compasión mezclada con risa.

Esta comparación de los modos de contar convierte a esta obra en -

todo un tratado de estética literaria.

El lazo que une a las tres versiones no es sintagmático, sino paradigmático, es decir, que no guardan entre sí relaciones lógico-cronológicas, sino que pertenecen a una misma clase definida por poseer una gran secuencia de acción similar aunque tengan desenlaces distintos. Esta gran secuencia es un intento de mejoramiento - en el que un personaje que se siente deshonrado por la traición de su mujer intentará recobrar la honra de la manera que marca el código del honor: matando a su mujer. Esta secuencia es clásica en todos los dramas de honor, constituye una secuencia convencional, una norma que define un comportamiento dramático tradicional. En cada uno de los tres relatos de don Friolera esta secuencia se ve matizada de diferente manera y cobra distinto sentido por el modo en que está narrada y por su desenlace. Desde el éxito en el asesinato permitido del romance del ciego, que acepta sin dudar el código del honor, hasta la burla total del bululú que se conforma con ridiculizar la costumbre, pasando por el cuestionamiento a que somete don Friolera su "deber de matar", debilidad humana que lo lleva finalmente a cometer su trágico error en la "Tragedia", cada una de las tres versiones representa un punto de vista distinto del mismo problema.

Para describir más detalladamente el drama por sus secuencias dividí la obra en los cuatro relatos que la componen.

El primero corresponde al prólogo y al epílogo y sólo contiene una secuencia de agresión que sufren los dos intelectuales: don Manolito

y don Estrafalario. La marca de que es posible una degradación está en el estado festivo desde el que los dos personajes presencian los títeres. El encarcelamiento ocurre en el tiempo que dejamos a los dos intelectuales para ver la "Tragedia" y vemos cumplida la agresión que significa el encarcelamiento al mismo tiempo que escuchamos el romance del ciego.

El segundo relato que como ya dijimos, está inserto en la historia de los intelectuales, es la función de títeres del compadre Fidel, donde el fantoche de don Friolera debe cumplir la eliminación de la moña que pone su honra en entredicho, así que ésta sufre la -- agresión y muere. Empieza entonces una secuencia de posible castigo al fantoche que es interrumpida por el final que le da el ciego.

La historia principal es la misma "tragedia" de don Friolera, es - decir, la tragedia deformada por el espejo cóncavo de la farsa. En ella vemos como el teniente recibe una piedra con un anónimo donde se le dice que es un cornudo. Luego sabemos que la resentida doña Tadea es la autora del anónimo. La chismosa cumple con su tarea - eficazmente, pues el oficial llega a sentirse víctima de un engaño al ver su honor en duda.

Como el protagonista es un personaje complejo, resulta difícil saber objetivamente si para él, matar a su esposa es en realidad un mejoramiento, pues implica la eliminación de un adversario que pone en entredicho su honor, pero a quien el ama con toda su alma, - ésto, aunado a su carácter temeroso será la razón por la que - -

fracasa su agresión contra doña Loreta, aunque en esto intervienen también Pachequín, quien con su intento de sacrificio (intento no cumplido) retarda la acción y Manolita, quien con su ayuda afectiva ablanda el corazón de su padre y salva a su madre.

En esta secuencia se oponen con más fuerza que en ninguna otra, el código del honor (de la opinión ajena, representada por Tadea Calderón) contra el código cristiano de la caridad y el amor y que corresponde al sentimiento personal del protagonista por su familia. Su yo público se enfrenta a su yo privado. Esta secuencia describe, por lo tanto, mejor que ninguna otra, la esencial paradoja psicológica que sufre el protagonista: un personaje con conflicto interno que se pregunta porqué debe matar a su mujer si la ama y se recrimina a sí mismo esta duda. Durante todo este relato se va a conservar la ambigüedad de don Friolera, que lo va a definir y finalmente va a provocar su tragedia.

El mismo conflicto interior de don Friolera empuja a su mujer, - quien ahora se ve rechazada por el marido, a hacer efectivas las - culpas que se le imputan, porque, además, Pachequín no le desagradada. Así que don Friolera ve, por primera vez en la realidad su honor en peligro, aunque esta degradación no se cumple debido al -- miedo de la mujer al marido y su resistencia a caer. Para Pache- - quín esta secuencia no es sino un intento de seducción que fracasa.

Doña Loreta intenta mejorar su suerte buscando que su marido la -- perdone y se reconcilie con ella, pero la sociedad, representada -

por doña Tadea y los oficiales, quiere "ver títeres" (Martes...p.79) y se opone a don Friolera y su esposa con una agresión a su prestigio. Así, el intento de la mujer fracasa. En esta secuencia don -- Friolera enfrenta su amor con la aceptación social, en perjuicio - del primero y se ciega, lo cual es efectivamente una degradación, un error trágico, pues ante esta perspectiva doña Loreta sólo cree salvarse si se alía con Pachequín, y lo hace en una negociación que - le permite al peluquero la tan ansiada seducción. Para el marido - tal alianza implica una alta traición y eso lo lleva muy lejos de poder perdonar y reordenar su vida, la tragedia se vuelve irreversí - ble. Acorralado, don Friolera intenta eliminar a sus adversarios y esta tarea se le revierte por un error que constituirá su castigo - trágico, pues la víctima de la agresión resulta ser su hija Manolita y no los dos amantes, lo cual, lejos de reordenar el cosmos hace infelices a todos. Los dos amantes ven fracasar ese mejoramiento - que creían alcanzar con la huida. Aunque por otro lado, muerta Manolita, ya no habrá nada que impida a doña Loreta abandonar a su marido, lo cual es un agravante del error de don Friolera.

El cuarto relato, el romance del ciego, es muy distinto de los otros. Comienza con el mejoramiento que constituye la boda del glorioso - teniente y sigue con la traición implícita en la seducción de su mujer. También este teniente comete un error, al tratar de eliminar a sus adversarios y recibe su hija la agresión. Finalmente, cumple su venganza y los destruye con una agresión efectiva, salvando así su honra.

Mientras que esta parte va directamente al cumplimiento de la secuencia principal, en la historia más importante, la yuxtapuesta - tragedia del teniente don Pascual Astete, el protagonista es un personaje dividido entre vivir tranquilo y recuperar su honra, dos deseos que se oponen de modo que la realización de uno implica la negación del otro, sus dudas ante esta perspectiva ponen al teniente Astete en manos del azar, por eso las secuencias de la historia principal no lo llevan directamente a vengar su honor, como sí ocurre en el romance del ciego, y en la representación del bululú.

Como se puede ver la obra tiene una trayectoria descendente pues - presenta más degradaciones cumplidas que otro tipo de secuencias, sobre todo en la parte que hemos llamado historia principal. Es -- una obra construida con los fracasos de sus personajes, quienes - son incapaces de cumplir todos sus deseos al mismo tiempo. El sentido más difundido de la justicia implica que a todo crimen debe corresponder un castigo y en la ética más común todo atentado contra la vida es un crimen. Pero en los dramas de honor, basados en el extraordinario código del honor calderoniano, si el crimen se - cometió en defensa de la honra, del prestigio, no sólo no merece castigo, sino que debe ser recompensado y eso justamente ocurre en este cuarto relato, donde finalmente el protagonista recibe su premio en lugar de un castigo; irregularidad de la justicia que ya vimos aparecer en Luces de Bohemia y en Las galas del difunto.

Como se puede observar, el primer relato, el de los intelectuales,

sirve de pretexto para introducir y criticar directa e indirectamente los otros tres, no forma parte de la acción del drama. El sentido de la comparación de tres versiones diferentes es el de obviar las ventajas de una visión "esperpéntica" del asunto. Los militares toman la vida demasiado en serio, sobre todo tratándose de cosas de honor. Esta extrema seriedad ha llevado a enaltecer situaciones obvias, como la del hombre obligado a matar a los que ama por seguir un código que ahora nos resulta demasiado inflexible y absurdo.

Utilizaré la misma división en relatos para describir los lugares - que ocupan unos actantes con respecto de los otros.

En el prólogo y el epílogo, la autoridad del supersticioso pueblo de Santiago el Verde desea llevar a los intelectuales a la cárcel. Estos dos reciben del pueblo una lección de estética en la que son destinatarios: el compadre Fidel; un pintor emulado con el mítico, - pésimo y desconocido Orbaneja que menciona Cervantes en el Quijote; y el ciego cantor.

En el segundo relato, el fantoche sólo quiere recuperar su honra a través de la muerte de la moña, el compadre Fidel es el Yago sui generis que le destina sus chismes al fantoche y quien le ayuda a matar a su oponente: la moña. Luego los soldados desean prender al fantoche, pero esta secuencia no está completa.

El tercer y cuarto relatos son más complicados y merecen analizarse secuencia por secuencia.

La primera secuencia de la historia principal tiene como sujeto a don Friolera, quien desea mantener su honra y tiene como opositor, según la información que le da doña Tadea, a su esposa doña Loreta y a Pachequín.

En la segunda secuencia, don Friolera, desea la muerte de doña Loreta y Pachequín, por la duda que le dejó doña Tadea. Lo ayuda la sociedad representada por la vecina y los militares; se le oponen Pachequín y la niña Manolita. En cambio, doña Loreta, quien sólo quiere la felicidad conyugal, recibe las agresiones de su marido a pesar de la ayuda de Pachequín (quien la respeta y la defiende), - pues es muy fuerte la oposición de la sociedad.

En la tercera secuencia, la teniente quiere conservar su honor y el de su marido ante los ofrecimientos seductores de Pachequín, el cojo peluquero de muertos, aunque la actitud de su marido y las presiones de la sociedad parecen empujarla al adulterio. El objeto de Pachequín es doña Loreta, que al parecer el teniente le entrega involuntariamente, aunque este mismo don Pascual Astete sea su principal oponente. Quizá resulta absurdo, pero las acciones del marido celoso son las que llevan a la mujer a preferir al cojo peluquero de cadáveres, por la razón de que éste tiene un sistema de valores más tolerante. De modo que don Friolera es, en esta secuencia, su propio adversario. A pesar de que a estas alturas doña Loreta se siente, con toda la razón, muy ofendida, desea que su marido se contente con ella y le devuelva su confianza, o al menos aplacar a la bestia que se ha desatado en su interior. Para lograrlo le da unas

copas que lo emborrachan y le dulcifican el carácter, su ayudante es Pachequín y su oponente la sociedad. En esta secuencia, una vez que la bestia interior de don Friolera ha sido vencida, el protagonista toma el rol de esposo amante, olvidándose, gracias al alcohol y a sus contradicciones internas, de las terribles intenciones que tenía en la secuencia anterior, y obviando su carácter dual. Una vez juntos, doña Loreta y Pachequín desean la libertad para unirse con tranquilidad; por supuesto que para don Friolera, su opositor, este plan es una afrenta y por eso en la sexta secuencia quiere vengarse de los dos supuestos amantes y les destina una bala que recibe por error Manolita. Ayudaron a provocar esta desgracia los militares y doña Tadea, a pesar de la oposición de doña Loreta y Pachequín.

Pasemos ahora a comentar la segunda versión de la historia: el romance del ciego. La primera secuencia del romance del ciego es tan simple, que en ella el teniente y su nueva esposa son recíprocamente objetos del deseo el uno del otro. En la segunda secuencia, don Friolera desea el prestigio que la sociedad le ha retirado, para recuperarlo necesita matar a su mujer y a su amante, quienes son sus opositores. En esta misma secuencia, el objeto de deseo de su esposa es el otro, ella le pone los cuernos al marido y la ayuda contra el teniente una alcahueta. En la tercera secuencia, don Friolera, para vengarse de los amantes, les dispara una bala que recibe su hija ante los ojos atónitos de la alcahueta, su oponente. En la cuarta secuencia, don Friolera logra su deseo de venganza y recibe de nuevo honor y gloria al morir sus opositores.

Como ya pudimos notar, en esta obra se maneja un código moral en el que el prestigio es más importante que la vida. El protagonista de la historia principal, enfrenta en su interior un sistema de valores basado en la solidaridad familiar, que incluye su amor por su mujer y su hija, contra el código inflexible y absoluto del militar. Finalmente, domina el código del honor y sustituye por completo a la moral de la solidaridad familiar, de modo que hace posible que sea premiado el asesinato de la esposa.

En las tres versiones domina el mismo sistema moral, la diferencia está en la clase de personajes que se someten a este juego. Así, mientras en la representación del bululú, él mismo y sus muñecos -- son descritos de modo que se nos ofrece una visión totalmente degradada de ellos, en el romance del ciego se nos da la versión contraria que sublima la figura del oficial don Friolera. En la historia principal, sin llegar a la completa deshumanización del teatro de muñecos, hay indicios sobre los personajes que los quiniolizan, los colocan en el nivel de los fantoches en cuanto a sus modos de expresión y los conectan muy claramente con la representación del compadre Fidel. Exclama el pobre don Friolera:

"Don Friolera.- ...El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde..."

(Martes... p. 79)

Llevada al colmo del dolor, doña Loreta sufre:

"La tarasca bate con la frente en la puerta y se desmaya..." (Martes p. 97)

Su manera de sufrir debe compararse con la de la moña del compadre Fidel:

"Grita aspando los brazos. Manotea. Se azota con rabioso tableteo la cara de madera..."

(Martes... p. 71)

Para que estas diferencias entre las versiones de la historia de don Friolera sean posibles, el narrador general de la obra (Valle-Inclán) cede su lugar en las dos versiones subordinadas al prólogo y al epílogo a dos narradores personajes que cuentan la misma historia con diferentes puntos de vista, mientras que los dos intelectuales los escuchan.

El narrador de la primera versión es el bululú, el compadre Fidel, quien al participar en la representación se convierte en actante de la historia. Es como un Yago, pero muy especial, pues permanece distanciado de sus personajes, en una situación moral privilegiada que le permite burlarse de ellos y definirlos como inferiores a él en su calidad de fantoches y sin asumir una actitud moralista. En cambio el narrador de la segunda versión es un ciego romancista que permanece fuera de su historia y tampoco es capaz de juzgar moralmente a sus personajes, pues los considera superiores a sí mismo, elevados a la categoría de héroes clásicos, esta forma de ver la historia es la exageración del punto de vista popular de las historias de adulterio, tal como las veía Valle-Inclán.

Por su parte, Valle-Inclán, al asumir su papel de narrador en la

versión yuxtapuesta, historia principal de don Friolera, adopta el punto de vista en el que los heroes trágicos se ven rebajados al nivel de los fantoches, ese que toma el compadre Fidel, el de la "superioridad demiurgica" y su perspectiva "elevada". Pero le añade toda la significación humana de la tragedia clásica y conjuga, así, las condiciones del punto de vista esperpéntico. Como ya hemos visto, el narrador esperpéntico permanece fuera de la narración y por encima de sus personajes, desdeñándolos, pues se sabe moralmente superior a ellos. En este caso la superioridad le viene por su libertad de elegir su propio código moral -que a juzgar por la opinión de don Estrafalarario: (Martes...p.75) que ya fue citado aquí, tiende a lo vivo, natural y espontáneo de las acciones humanas, contra lo estereotipado de los códigos- mientras que los personajes --viven atrapados por el determinismo de una ética impuesta. Desde esta posición, el narrador resulta más sabio (más "diablo" diría don Estrafalarario), que cualquiera de sus personajes y participa subjetivamente de la acción, criticando a sus fantoches.

La comparación entre estas tres formas de narrar hace concluir a Valle-Inclán, por boca de don Estrafalarario, una teoría estética que completa la que ya había enunciado Max Estrella en Luces de Bohemia y forma parte de la teoría del esperpento. De hecho, esta obra es -entre otras cosas, la demostración práctica de la teoría de los esperpentos y de la visión "elevada" que predicaba don Ramón en sus tertulias.

Para iluminar un poco más el sentido de la obra hay que detenerse,

en lo que toca a las circunstancias de espacio y tiempo, todas las escenas ocurren en ausencia del sol excepto cinco: el prólogo, el epílogo, la escena del amanecer marino de la guardia, la escena en que Pachequín hace la corte a la teniente y la escena en que don Friolera disfruta, quizá por última vez, de su jardín, su hija y su tranquilidad, el resto es todo sombrío y nocturno.

El prólogo y el epílogo ocurren en un tiempo y un ambiente distintos al resto de la obra y hay en ambos un aire festivo de procesión goyesca, aún en la cárcel, junto a la que canta el ciego bajo el brillo apolíneo del sol fronterizo de Galicia. Esta fiesta plástica se opone a la lobreguez general de la obra. Incluso el amanecer con que se inicia la historia principal, en la garita del resguardo, tiene una penumbra fría que va muy bien con el mal humor de don Friolera.

En la segunda escena, aún lejos de la ira de don Friolera, quien no aparece en esta escena, su casa está llena de flores, sol y vida. Contrariamente a lo que pasa en la tercera escena que ocurre al anochecer en un cementerio umbroso y es, plásticamente, un augurio de muerte. Para la escena cuarta, la luz se confabula con doña Tadea para urdir una trama complicada a través de una reja en la casa del ofuscado teniente.

En la quinta escena Pachequín ofrece a la teniente su "paraíso portugués" con su "claro de luna" y el "huerto de luceros" (Martes...p. 103). Cuando va la mujer a buscar la reconciliación nuevamente, una

lámpara llena de sugestivas sombras y duras luces, la sala domin--
guera de su casa, ahora en penumbras como la cabeza de don Friole-
ra, quien en ese momento está sufriendo la lucha entre su yo públi-
co y su yo privado.

La séptima escena es una donde vemos al pobre teniente consolarse
con una triste copa en el billar de doña Calixta y soportar las im-
pertinencias de un contrabandista, en medio de un ambiente sórdido.

En una sala de juego muy marinera y acogedora, en medio del orden -
de lo que se resiste al cambio y se pudre en la inmovilidad, unos -
militares prevaricadores y sin moral, juzgan la moralidad de la ca-
sa de don Friolera. En su jardín, con la niña en las rodillas, don
Friolera disfruta las últimas horas de tranquilidad. El jardín es -
su paraíso, el fons adae (23) del que muy pronto será expulsado. Su
última tarde dorada en el huerto de naranjas. Como todos los adanes
don Friolera no se resigna a perder su paraíso y en esa escena hace
su duelo depresivo.

El teniente recibe la noticia del juicio de los militares y la "su-
gerencia" de matar a su mujer en el lugar donde hace su servicio: la
garita. Por cierto que, como parte del decorado en esta escena donde
los personajes quieren ser solemnes, el falderillo Herlín es al im-
placable ojo del teniente Rovirosa, el del ojo de vidrio, una bestia
temible. Don Ramón era ante todo un humorista iconoclasta.

La verdadera traición y el trágico error del teniente ocurre en el

límite del Edén privado de don Friolera, ahora un campo de batallas morales y mortales, en la obscura noche de la ofuscación.

Por último, la escena en la que el teniente Astete se entrega a la "justicia" ocurre en la hora más íntima y en el cuarto más familiar de la casa de un ridículo y lacrimoso coronel, que felicita a don Friolera por haber matado a su esposa y deshecho a su familia:

"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. ¡Fúmese usted ese habano!"

(Martes... p. 166)

En fin, la obra termina con el espíritu crítico de los intelectuales encarcelados. Ellos critican desde su celda a la literatura popular que idealiza al código del honor.

El relato de los dos intelectuales no solo sirve como contraste sino que hace de enlace entre dos versiones subordinadas de la historia de don Friolera y su mujer. El relato central se relaciona con el resto de la obra por coordinación pero está yuxtapuesto para marcarlo de manera especial como "lo más importante". Esto hace de la historia un relato repetitivo donde se cuenta varias veces lo mismo pero de modos distintos y desde diferentes puntos de vista.

Alguien podría argumentar que el relato central ocurre "antes" de que aparezcan los intelectuales por Santiago el Verde y que por eso escuchan la historia a través de la tradición oral del pueblo. Sin -

embargo, el tiempo de esta narración es independiente del resto de la historia y de las otras narraciones que corren a cargo de los personajes en el presente de la representación. Las distintas versiones ocurren en una clase de tiempo distinta de la peripecia de los intelectuales, por esto es que se puede sostener que en la obra no hay un caso de verdadera prospección o retrospección.

Entonces, el prólogo y el epílogo tienen una temporalidad distinta a la de la narración principal, ambas temporalidades son absolutamente independientes, por lo tanto la unidad de la obra ha de buscarse en el sentido y no en las tradicionales unidades aristotélicas, aunque cada relato conserva una relativa unidad temporal.

La causalidad también está sustituida, pues los personajes actúan conforme a un patrón conductual preestablecido. Además, la dimensión de las causas aquí tampoco corresponde a la de sus efectos. Curiosamente, este mismo fenómeno se da en El médico de su honra de Calderón de la Barca. Ninguno de los dos "cornudos", el teniente y don Gutierre, se preocupa de asegurarse por sí mismo de que su esposa sea culpable, lo que sí hace por ejemplo Otelo, con la famosa historia del pañuelo de Desdémona. En el caso que nos ocupa, la actitud de don Friolera es menos comprensible que la de don Gutierre, pues el teniente no es llevado por la fuerza ciega de los celos, sino por la extraviada luz de un código moral inclemente y anticuado ¿será tan sólo una coincidencia que los tres ilustres cornudos aquí mencionados sean militares gloriosos?

El Género de Los Cuernos de don Friolera

Si el drama estuviera contado desde la perspectiva del ciego romanista, tendríamos el enfrentamiento de un virtuoso militar contra la perfidia del engaño de una mujer malvada. El tono sería patético y la anécdota compleja. Estaríamos entonces ante un simple melodrama folletinesco. Si el drama estuviera contado todo desde la perspectiva del compadre Fidel, el melodrama estaría deformado hasta convertirse en una grotesca farsa de fantoches, el más esquemático y pueril tipo de farsa. Pero el drama está contado desde la perspectiva de Valle-Inclán, el narrador de los esperpentos, y esto hace el análisis del género más complicado.

Esta dificultad me obliga ahora a explicar otro de los géneros que distingue Luisa Josefina Hernández (L.J.H., Notas 1930, Ver notas 16 y 17 de este mismo capítulo): la obra didáctica.

Según la maestra Hernández, el fin de la obra didáctica es enseñar y por eso muchas veces maneja símbolos o alegorías. Para lograr su objetivo, la obra didáctica toma elementos de los demás géneros, aunque siempre ordenándolos de una manera lógica-simbólica, es decir, de acuerdo a lo que marca su concepción tautológica (silogística) que va de las premisas (têsis), pasando por un nudo (antite-sis), a las conclusiones (síntesis). La obra didáctica ofrece, sobre todo, información y busca lograr en el espectador un cambio de actitudes. Según la clase de elementos que tome de otro género, la obra didáctica puede tener cualquier clase de tono y manejar cual-

quier tipo de material, un buen ejemplo de este tipo de obras lo constituyen las de Bertold Brecht: Madre coraje; Cabezas redondas, cabezas puntiagudas; El círculo de tiza caucasiáno, etcétera.

Parece que Los cuernos de don Friolera tiene una muy clara intención didáctica en la que por medio de una comparación y una crítica se comprueba una tesis silogística cuyas premisas acusan la brutalidad de la filosofía del sentido del honor, de su ética, y sobre todo, su estética capaces de provocar y ensalzar la absurda tragedia de don Friolera y su conclusión es una actitud crítica y tolerante, la de narrador demiúrgico, crítico y con una alta y abierta conciencia moral, actitud ésta a la que se invita al espectador.

El pretexto para exponer estas tesis es una historia de adulterio - que se cuenta tres veces y se critica. Una de estas tres versiones de la historia es la más claramente dramática, la única que no está subordinada y la que ocupa la mayor parte de la obra y debe ser por lo tanto la base de la clasificación de este drama: la "tragedia".

En dicha versión vemos a un "héroe" complejo, amante padre e iracunda bestia al mismo tiempo, en el momento en que debe enfrentar los dos códigos morales que han dirigido toda su vida hasta entonces sin estorbarse el uno al otro: el código cristiano de la caridad y el del honor. Las circunstancias especiales en las que vive este "héroe" hacen que sus defectos se vean acrecentados y ésto lo lleva a cegarse y dejarse dirigir, en contra de sí mismo, por un código moral intránsito basado en el prestigio, a enfrentarse con su cosmos social y

cometer en su ceguera un error trágico que lo destruye a él y a su familia. Es decir, estamos ante algo que parece una tragedia, la de un hombre que, cegado por una ideología absurda y llevado por un - designio social (y por lo tanto relativo y convencional) atenta contra la vida (un valor absoluto) de los que ama, causando su propia desgracia, engañado además por su ceguera que lo hace dar crédito a falsos rumores.

Sin embargo, ésto es un esperpento y el héroe está deformado, junto con todo lo que lo rodea, exagerado, afeado, ridiculizado. Su dolor nos da risa y compasión a la vez. Sus comparsas son tipos que simbolizan a las diferentes clases sociales de los que depende el prestigio, y no son personajes "reales" o que pudieran haber existido en la realidad, al menos no como son en la obra. La realidad, pues, - de la obra ha sido deformada hasta convertirse en ese mundo grotesco, goyesco y simbólico. Es por tanto una farsa, pero una farsa didáctica que se vale de una trayectoria trágica para enseñar. Una - farsa didáctica con elementos trágicos, cuyas premisas absurdas llevan a los personajes a consecuencias nefastas. Si utiliza tres versiones de la misma historia es para lograr una visión más objetiva del mismo caso, para ésto también sirven los comentarios estéticos y de técnica literaria de los dos intelectuales.

Es ésta, quizá la obra de Valle-Inclán que está más cerca de la - perspectiva del nuevo teatro didáctico, inaugurado por Bertold Brecht algunos años más tarde, cuando hubo que combatir al III Reich y a la desmoralización y militarización de Alemania.

Por otro lado el sentido del término "tragedia" usado por Valle-Inclán para denominar esta obra se refiere a la deformación ridiculizante de la tragedia clásica, propia del esperpento. Cambiar una "a" luminosa por una "i" oscura lleva la palabra de una dignidad griega y antigua a una ridiculez y una bajeza esperpénticas.

En esta tragedia el teniente Astete no ejerce su libertad, pues actúa de acuerdo con un código preestablecido que está en contra de sus verdaderos sentimientos, está atrapado en una fatalidad social. La ética que se basa en el amor a la vida, en la solidaridad, la virtud y la inteligencia no podría, en ningún caso, ir en contra de la vida. Valle-Inclán creía que no había nada más valioso que la vida, es por esto que debía repugnarle la parte sangrienta del código del honor, esa aceptación social del homicidio en tercer grado y, sobre todo, la sociedad que lo promueve y después lo ensalza.

A nosotros puede parecernos ahora brutal el código del honor, pero lo cierto es que fue la manera de proceder de ciertas clases sociales en algunos períodos de la historia de España, y cualquier conducta fuera de este modelo aceptado por la sociedad (el perdón y la aceptación madura de la infidelidad, por ejemplo) era repudiada por todos. Aquel que perdía el prestigio, perdía todos sus derechos sociales. Es por eso que Valle-Inclán pudo interpretar la intención de Calderón al escribir El Médico de su honra, como la de hacer un melodrama moralista donde triunfara el bien, el máximo bien que es el honor. Para él, la obra resulta grotesca y se convierte

en una farsa en la que el criminal don Gutierre que acaba de san--
grar a su mujer hasta matarla no es castigado sino recompensado -
con otra mujer por el rey. En su época, don Gutierre pudo ser un
héroe, en la nuestra, un absurdo.

A valle-Inclán le parecían ridículas y anticuadas obras como El --
gran Galeoto, El nudo gordiano, La desequilibrada, citadas todas -
en el epílogo de Los cuernos de don Friolera (Martes...p.169) y -
por eso gustaba de ir a interrumpir las representaciones de las -
obras de don José de Echegaray, por eso se manifestó en contra de
que le dieran el premio Nobel, por eso mandaba cartas a la calle -
de Echegaray con el membrete de "calle del viejo idiota"-y llega-
ban las cartas!, según cuenta Gómez de la Serna (24) -y por eso ha
ce decir irónicamente al galán cojo Pachequín a propósito de doña
Loreta:

"Pachequín.- ¡El mundo me la da, pues yo la tomo, co-
mo dice el eminente Echegaray!

(Martes... p. 103)

Frecuentemente en la obra se menciona también el Otelo de Shakes--
peare, pero hay que tener cuidado al tratar de relacionar esta obra
con aquella tragedia isabelina, o a esta última con cualquier otra
obra española de cornudos, como El Médico de su honra, a la que tam-
bién se alude varias veces. Otelo no se pregunta porqué siente ce-
llos. Don Gutierre, El Médico de su honra, sabe que debe sentir ce-
llos. Otelo es, en la lectura de Valle-Inclán, como ya lo había dicho
don Estrafalarío (Martes...p.75), la naturaleza viva y humana, don
Gutierre es el código y la gramática. En cambio el caso de don --

Friolera es patético porque él ni siquiera siente celos, ni ganas de matar. El mata y se encela porque es su deber de soldado, pero en el fondo todo esto le duele mucho. Don Gutierre por su parte no recibe ningún castigo por "cumplir con su deber", ni la sociedad le reclama, ni él se reprocha a sí mismo. El sufrimiento de don Gu tierre no es como el de Otelo, ni como el del ridículo teniente - Astete. El médico de su honra asume la muerte de su esposa como una fatalidad, e incluso siente la satisfacción de un deber cumplido, - aunque ahora nos resulte escandaloso y podamos pensar que todos los "romances del ciego" deberían quemarse.

d) La hija del capitán, la impunidad y el cinismo.

"Per Ubú... el mal derecho vale tanto como el bueno..."

-Ubu roi, A. Jarry.

"El coronel Camarasa:... Un príncipe de la milicia no puede ser ultrajado, porque son uno mismo su honor y el de la Bandera. El Gobierno, que no ha ordenado la recogida de ese papelucho inmundo..."

-La hija del capitán.

Era inevitable que en 1927 la policía recogiera La hija del Capitán, primer esperpento donde se retrataba a los altos jefes del ejército español (altos en poder no en moral), según consta en la nota que apareció el 6 de agosto en El liberal de Madrid:

"La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado La hija del capitán, cuya publicación califica su autor de "esperpento", no habiendo en aquel (folleto, sic.) renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilí--mas (sic.) a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto, sería suficiente para poner de manifiesto, que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho e intolerante, y si exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de

prostituir el gusto, contra las buenas costumbres".

Dice un refrán que quien nada debe, nada teme y algo temía el Gobierno militar de Primo de Rivera cuando recogió la edición de una obra que trataba de un golpe militar apoyado por el rey. Algo temía (y debía) Primo de Rivera, quien un año antes había mandado en carcelar quince días a Valle-Inclán llamándolo "eximio escritor y extravagante ciudadano". Uno de los propósitos de este análisis es encontrar ese sentido, ese efecto que la hacía tan peligrosa a los ojos del dictador.

La hija del capitán tiene una anécdota compleja, no obstante, como se puede apreciar en el siguiente resumen, existe una sola acción principal que domina toda la red de eventos de la trama y que es - la ascensión de los militares al poder.

La voz popular atribuye al capitán Sinibaldo Pérez el haber devorado el cadáver de un subalterno, por lo que lo llaman "chuletas de sargento". Para salvarse del juicio que sigue a su hazaña, ha hecho que su hija Sinibalda se acueste con el general más influyente. Por otra parte, la hija tenía un admirador que no podía pagarle sus lujos. Después que el capitán y su hija se mudan al barrio de lujo de Madrid, el admirador deja los estudios y su familia y parte en busca de su amada. Esta es la situación inicial de los personajes cuando el admirador, ahora golfante, vestido de organillero da con la casa donde viven Sinibalda, su padre y su influyente amante. El golfo hace una cita con la Sini y decide él mismo matar al general que

se interpone entre él y el objeto de su deseo.

La Sini intenta, llena de rabia y por cuenta propia, acuchillar al general, pero don Joselito, el pollo de Cartagena, se lo impide. El general recibe un recado, del cual -nos hace suponer el narrador- es autor el golfante, quien intenta hacer salir al general para matarlo, pero éste no lo lee. Sin saber ésto, la Sini corre al pollo, don Joselito, para discutir a gusto con el general. El golfante, que acechaba, confunde al pollo con el militar y lo mata. En medio de la confusión, la Sini hace ver su error al golfante, y ambos deciden fugarse. Los militares encuentran el cadáver y lo interpretan como la manifestación de un odio contra don Joselito. Por evitar el escándalo, no buscan responsables, sino que ocultan el cadáver y las evidencias. Aprovechando el azoro de los militares, la Sini le roba la cartera y las joyas al muerto. Su padre intenta matarla, pero el general se lo impide, temiendo una complicación y la Sini, se va sin que nadie la detenga. Entre el botín de la Sini aparecen documentos comprometedores que ella y el golfante hacen efectivos con la ayuda de dos chantajistas profesionales: el sastre Panela y el Batuco. La Sini cobra una ficha de juego del Círculo de Bellas Artes por cinco mil pesetas que es parte del botín. La sociedad, representada por los miembros del billar de Bellas Artes, reacciona pasivamente, limitándose a hacer chismes que los entretengan en un verano aburrido. El "escándalo" es el pretexto para que el general, salvado por un pelo de la muerte, dé el cuartelazo, apoyado por todo el ejército. La Sini y el golfante huyen con el dinero sin que nadie los detenga. El rey apoya a los

militares y el caso de don Joselito es olvidado.

La estructura de las secuencias puede ser vista desde la perspectiva del general y entonces vemos que todo el relato no es sino una gran secuencia de mejoramiento que lleva a este personaje y a sus secuaces militares a obtener el poder absoluto en la nación. Pero este modelo se ve complicado por una serie de acciones de los otros personajes que se enclavan durante la realización de la secuencia principal y que aparentemente se le oponen. Otro posible punto de vista para definir la estructura de la obra es el de la protagonista: la Sinibalda, quien busca liberarse del general y finalmente lo consigue. Y aunque la acción del general domine toda la obra, ambas perspectivas vistas a la vez aparecen como dos grandes líneas de acción paralelas, ambas exitosas y ambas relacionadas entre sí, porque funcionan mutuamente como catalizadores de la acción (no confundir con catálisis) que aceleran el cumplimiento la una de la otra. El sentido que se deduce de esta estructura es el de que la única forma de obtener un poco de libertad es por medio del dinero o del poder. Queda una tercera opción aún más ruin: la del capitán, que prostituye a su hija para conservar sus privilegios.

Veamos primero la acción del general que es la más destacada en la obra: la de obtener el poder.

La primera vez que alguien se opone al cumplimiento de esta gran secuencia es cuando la Sinibalda trata de acuchillar al general y éste se salva de la agresión gracias a la intervención del pollo. Después

hay otra agresión al general que parte del golfante, pero un error del adversario hace que se salvo; otra vez, indirectamente, le debe su vida al pobre pollo de Cartagena. Luego amenaza oponérsele - una degradación que consiste en el escándalo de verse envuelto en un crimen, pero sabe cómo actuar y evita el posible error de sus aliados, también evita el error de seguir a los fugitivos y el de retar a duelo al responsable de la publicación del escándalo. Y tan eficazmente evita los obstáculos, que los usa para acusar de difamación al gobierno civil y tener así un pretexto para el golpe. - Una vez salvados los "obstáculos", el General y su séquito obtienen el poder.

Nótase cómo en la lógica absurda de este esperpento, el defender la imagen pública de los militares, amenazada por un escándalo pasional, se convierte en el pretexto para un golpe de Estado.

Para poder analizar la perspectiva de la pareja de ladrones, Sinibalda y el golfante, hay que situarlos en las circunstancias que viven al iniciarse la obra, mismas que están definidas por indicios repetidos a lo largo del texto y son las siguientes: Ante la posibilidad del castigo por sus acciones pasadas, el capitán ha hecho negocio con el general:

"El horchatero.- ¡Bien seguro se halla! Para que el proceso duerma, la hija se acuesta con el Gobernador Militar".

(Martes... p. 181)

Esto para la Sinibalda y el golfante implica ya una situación degradada, para ella por verse utilizada y prostituida; para él por la separación de su amada. El único que sale ganando es el general, quien por retribución ha conseguido una amante de planta.

Es por toda esta situación inicial degradada que desde el principio de la obra la Sini y el golfante aparecen como aliados naturales, aparentemente en contra del ejército. Su primera acción consiste en tratar de eliminar a su adversario, cada uno lo intenta por su lado pero ambos fracasan, la una por la oposición de don Joselito, el pollo de Cartagena y el otro por un error debido al mismo sujeto, quien resulta muerto en la confusión. Entonces, el capitán ve en su hija un obstáculo para sus fines e intenta matarla como castigo (no cumplido) a su rebeldía, pero el general lo detiene y con ello evita un error de su bando, que podría provocar un escándalo y dar al traste con sus intenciones de subir al poder. La Sinibalda entonces puede procurarse un mejoramiento al robarle la cartera y las joyas al muerto, para quien ésto constituye una agresión. La muerte de don Joselito y el miedo de los militares al escándalo le dan ocasión de huir con su pretendiente. Los bienes del pollo son su instrumento, su boleto hacia la libertad.

En este punto, los nuevos amantes se unen y ya no se separan, lo cual de por sí es un mejoramiento, y empiezan a actuar como un solo actante al que amenaza un posible castigo que finalmente no se lleva a cabo. Y no sólo no se lleva a cabo el castigo, sino que incluso, con el mismo propósito de cuidar el prestigio militar, se les hace

efectivo el botín a través de la participación de dos aliados. Finalmente huyen sin que nadie los persiga.

Lo primero que llama la atención de este modelo es que ninguna secuencia de castigo se ve terminada, es decir, que el canibalismo, el lenonismo, el soborno, el asesinato, el robo, el chantaje y la fuga que cometen los personajes de la obra permanecen impunes. En esta obra triunfa el mal y cínicamente se enorgullece de su triunfo. Como todos los personajes actúan para el mal, la mayor parte de las acciones aquí emprendidas tienen resultados que benefician los intereses de todos los personajes, excepto la única víctima: don Joséto. Se trata, pues de una obra construida de puros éxitos, pero éxitos del diablo, donde todos los personajes tienen trayectoria ascendente y dominan los procesos de mejoramiento. La única que sale perdiendo en esta obra es la justicia.

Como ya vimos en el análisis de las secuencias, las perspectivas del general y el capitán (más el resto de los militares) se emparejan frecuentemente, lo mismo que las del golfante y la Sinibaldá, en ambos casos las funciones actanciales son interdependientes de modo que los cuatro personajes forman un bloque, se contraponen, según varían sus intereses, pero no se eliminan los unos a los otros porque los militares nunca actúan en contra de la pareja de ladrones, ni a éstos les interesa oponerse a la acción principal de la milicia.

En la secuencia principal de la que es sujeto el general y con él los demás altos jefes militares, el sujeto de su deseo se resume en

dos palabras: poder y prestigio. Le otorgan su apoyo al general los jefes militares y lo ayudan el mismo rey y la prensa, pues aunque esta última parezca oponerse, en realidad funciona como distractor del pueblo. La única oposición "real" la podría representar el débil y blando gobierno civil que es destituido. La pareja de ladrones que al principio parece oponerse al general acaba ayudándolo, - aunque involuntariamente, a conseguir un pretexto para dar el golpe de Estado.

Al analizar la matriz actancial desde los diferentes puntos de vista, en la situación inicial de la obra vemos que, el general tiene como objeto de deseo a la Sinibalda, quien será entregada por su propio padre, ante la ínfima oposición del golfante, el capitán, en cambio desea libertad, seguridad y poder, cosas que sólo el general le puede dar, y sólo si su hija lo ayuda, aunque sea involuntariamente. - Para la Sinibalda, podría ser más apetecible el joven golfante que el viejo general, pero lo que en realidad desea es su libertad y dinero para disfrutarla, ella recibe de su padre la agresión de ser vendida y, ante esto, sólo cuenta con la ayuda del golfante, pero éste último lo único que le puede dar a su amada son promesas, pues es muy fuerte la oposición de los militares y tiene que esperar la ocasión en que su mismo objeto de deseo lo ayude a liberarla.

Cuando la Sinibalda trata de matar al general, lo que desea es venganza y libertad, por eso le destina una cuchillada que fracasa por la oportuna oposición del pollo. En el siguiente atentado, el golfante quiere vengarse y liberar a la Sinibalda, pero acaba dándole al pollo, su involuntario opositor, lo que le destinaba al general.

En la secuencia que sigue a la muerte de don Joselito, el capitán desea vengarse y recuperar su honor matando a su hija, pero el general, quien sólo desea silencio para conservar su prestigio, se le opone. La Sinibalda, en cambio, desea los bienes de don Joselito y los consigue gracias a la ayuda del general, que neutraliza la oposición de su padre, un auténtico pelele del alto mando. Entonces es cuando la Sini y el golfante pueden salir huyendo en busca de libertad y del dinero que le puedan sacar a los bienes de don Joselito, circunstancialmente los ayuda el general, quien sólo quiere acallar el posible escándalo que puede traer una persecución; incautamente se opone el capitán, pero ante la fuerza de su superior se doblega. Por último, la Sini y el golfante han de valerse de la ayuda del sastre Penela y el Batuco para hacer efectivos los documentos de crédito que poseía don Joselito, la idea es oponerse al alto mando, pero el alto mando les dará su dinero para que todos queden en paz y el crimen reluzca cínicamente, con todo el esplendor de la impunidad.

La maldad impune y la corrupción esencial de los hechos aquí descritos sólo son posibles en este esperpento gracias a un código ético anormal. Esta forma de actuar de los personajes corresponde a una especie de fatalidad del medio que sólo ofrece algo de libertad a aquel que posea dinero y poder y sólo en la medida en que los posea, de modo que no es por su voluntad individual y libre que los personajes deciden actuar de ese modo, es que no pueden hacerlo de otra forma.

En La hija del capitán el narrador corresponde muy bien a lo esperado por la teoría de los esperpentos: está fuera de la historia, se coloca a sí mismo por "encima" de sus personajes, los juzga y califica todo el tiempo y participa emocionalmente (aunque desde una perspectiva desdeñosa) de las acciones.

De ahí que en esta obra, lo mismo que en Luces de Bohemia, domine la función indicial y en todos estos indicios exista la tendencia a rebajar la realidad, a través de las estrategias de degradación de las que se vale este narrador endiosado y que son, en orden de importancia: sordidez, deformación, humanización de las cosas, animalización de lo humano, humanización de los animales, cosificación de lo vivo, fealdad y decadencia, como en estos dos ejemplos:

"El coronel Camarasa, que venía al frente era pequeño, bizco, con un gesto avisado, y chato de faldero con lentes: se le caían a cada momento"

(Martes... p. 227)

"En un silo de sombra, la pareja de dos bultos cuchi-chea. Son allí el golfante del organillo y la Sinibal da".

(Martes... p. 228)

La pretendida superioridad del narrador se basa en que maneja un sistema de valores morales distinto al de sus personajes. A él no le interesa el dinero, ni el poder, por eso ve con desprecio a los pobres mortales y ridículos ambiciosos que son sus personajes, como si estuviese en la otra ribera de la Estigia. Este narrador, por supuesto, conoce y maneja los dos sistemas de valores que se

contraponen en la obra, así como todos los datos de la historia.

Este mundo de seres cínicos, egófstas y ambiciosos requieren de un espacio y un tiempo adecuados para su truculento juego, y es por eso que, si bien en la primera escena, que sirve de introducción, se nos presentan los personajes en un ambiente de luz y sol, todo el resto de la obra ocurre de noche. Esta atmósfera nocturna está recrudescida por los contrastes plásticos de luces y sombras, además de los espejos deformantes del Café Universal que contribuyen a crear esa atmósfera de incertidumbre que llena la obra.

Muchos de los objetos a los que se refieren las informaciones y que forman el espacio y el tiempo del drama han sido extraídos de un contexto antillano y apuntan a las expediciones de la guerra colonialista en Cuba, de modo que podemos ir situando la obra después del desastre del 98, más seguramente hacia mediados de la década de los veintes. La mayor parte de los autores coinciden en que se trata del ascenso de Primo de Rivera, lo cual ocurrió en 1923, --veinticinco años después del fracaso colonial.

Las primeras dos escenas tienen como fondo dos escenarios de relativa normalidad plástica. El primero es una calle llena de sol y el segundo la sala familiar y de lujo colonialista en la casa del capitán. Los espacios alternan dos cuadros de tranquilidad y luz, con dos cuadros oscuros y agresivos. Las dos escenas que ocurren en espacios sórdidos y oscuros son: el jardín nocturno y lleno de

contrastes violentos de luz y sombra en la casa del capitán que refuerza el descubrimiento del cadáver de don Joselito en medio de su charco de sangre y propicia el robo y la huida de la Sinibalda; y la escena del nebuloso rincón del café Universal, donde diversos tipos sirven de decorado y crean ambiente de cantina decadente. Tal es el marco en el que la pareja de ladrones negocia con sus secuaces: el Batuco y el sastre. La tranquilidad y la luz regresan en las siguientes dos escenas, dos cuadros que reflejan la idea de apatía y de corrupción institucionalizada. El primer cuadro es un perezoso patio-mirador en el Círculo de Bellas Artes, el segundo la casa del general llena de "lujo oficial con cargo al presupuesto" (Martes...p.220). La última escena de la obra ocurre en el ambiente decadente y hostil de la estación de ferrocarriles que de pronto se llena de fiesta, con todo y el rancio discurso de la monarquía y sus rémoras.

El clima de incertidumbre que llena la obra es perfectamente armónico con la inestabilidad política de España en el primer cuarto del siglo, donde apenas un gobierno se volvía cómodo para la monarquía, se inventaba un golpe de Estado. El discurso del general está lleno de alusiones personales:

"El general: Naturalmente, yo soy el único que inspira confianza en las altas esferas. Allí saben que puedo ser un viva la virgen, pero que soy un patriota y que sólo me mueve el amor a las instituciones. Eso mismo de que soy un viva la virgen prueba que no me

gufa la ambición, sino el amor a España. Yo sé que - esta frase ha sido pronunciada por una Augusta Per--sona. ¡Un viva la virgen, señora, va a salvar el Tro no de San Fernando!"

(Martes... pp. 223)

El orden temporal es lineal: va del principio al fin. Se trata de la historia de un golpe de Estado, la huida de la Sini está subordinada a la acción principal, es su pretexto, su causa aparente, - por lo tanto la obra sólo cuenta una historia.

Sin embargo, algunas veces el ritmo del tiempo de la acción es suspendido en las acotaciones para que el narrador describa con más - detalle un cuadro particular. El ejemplo corresponde al asesinato del pollo de Cartagena:

"El eco angustiado de aquel grito paraliza el gesto de las tres figuras, suspende su acción: quedan apri sionados en una desgarradura lívida del tiempo, que alarga el instante y lo colma de dramática incerti- dumbre. La Sini rechina los dientes. Se rompe el en- canto. El capitán Chuletas, con brusca resolución, - toma una luz y sale..."

(Martes... p. 194)

Esta acotación es también un buen ejemplo de como el narrador se - dirige al lector y le comenta sus opiniones sobre la plástica del conjunto.

Para aumentar aún más la incertidumbre hay una sustitución en el orden de la magnitud de las causas en comparación con sus efectos, aquí también causas nimias provocan enormes efectos y graves acciones se quedan sin reacción: un asesinato agravado con robo no es - perseguido por la justicia, un crimen pasional y un error aceleran el mecanismo político de un golpe de Estado.

La muerte de don Joselito coloca a los militares en una situación que les hace urgente la impunidad penal que es fuero del poder absoluto, para no ser inculcados por la posesión de un cadáver. Por otro lado, el escándalo periodístico, provocado por los documentos que la Sini robó al pollo, es achacado al gobierno civil como una agresión contra el honor militar, lo cual les brinda un pretexto - que pueda "justificar" el golpe de Estado, y de este modo los soldados obtengan poder y libertad para actuar impunemente.

Esta sustitución hace que el lazo entre la causa y el efecto sea - por lo menos inusual y provoca una lógica extraña en las acciones, colocándonos ante un mundo basado en el absurdo del egoísmo, donde una acción que merecería castigo es recompensada. Aunque nosotros ya sabemos lo que se premia y castiga en la España esperpéntica de Valle-Inclán (25).

El género de La hija del capitán.

En esta obra se crea, por lo tanto, un mundo de maldad y locura, donde lo normal es el crimen. Un mundo donde la ética ha sido distorsio--

nada hasta el absurdo. Como es lógico suponer, Valle-Inclán no buscaba que esta obra fuera verosímil -ya no digamos realista-, sino que quería presentar el reflejo deformado, caricaturizado de su propia sociedad. Por esta razón, las acciones que aquí ocurren no corresponden a la lógica normal, ni son cosas que ocurrirían, al menos no de esa manera, en la realidad. No entra el Tren Real, con el rey adentro, a una sórdida estación de segunda sin que el bombo y la pompa lo anuncien tres días antes, por lo menos; ni se oculta un muerto dentro de un cajón en la casa de un influyente. Lo que aquí ocurre sólo es posible en el universo sustituido del esperpento, aunque se parezca asombrosamente a la realidad. Los personajes tampoco son reales, sino generalizaciones simbólicas. Todos ellos alcanzan la categoría de arquetipos: el general glorioso, el capitán sin entrañas, la bella prostituida (en la que algunos han visto la representación de la Madre Patria), el vago, el reportero chismoso, los militares pomposos, la señora dama de la caridad, el rey, etcétera.

Los chistes de la obra están basados en casos éticamente serios, son transgresiones morales que nos cuesta trabajo aceptar y que provocan un efecto de risa dolorosa durante toda la obra. Recuerde se, por ejemplo este comentario de la cínica Sinibalda sobre la absurda intervención del azar en la muerte de don Joselito, que salvó al general de ser acuchillado. El último chiste de la obra:

"La Sini: ¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña (se muere), la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho (muero)!"

(Martes... p. 232)

De modo que estamos ante una verdadera y exagerada farsa de tono grotesco, personajes simbólicos y material imposible, cuyos efectos en el público son los de liberar, sin culpa, la energía que se acumula al reprimir impulsos de rabia, de deseo, de agresividad. La liberación de estos impulsos es libre de culpa pues ocurre en un marco socialmente aceptado. Y en esto consiste la catarsis farsica.

Esta farsa es el resultado de la elaboración esperpéntica de un género de obras a las que Luisa Josefina Hernández llama melodramas (Notas, L.J.H. 1980). El melodrama (26) fue el género predominante durante el siglo pasado, es una obra que, a través de los personajes y sus acciones, contrapone dos valores morales que obedecen a una convención social. Los personajes son representaciones alegóricas de uno solo de los valores en pugna (el malo, el bueno, la virtuosa, el valiente, el cobarde, la abnegada, etcétera). Su único fin es el juego de sentimientos. Su ejemplo más claro (y por el cual es injustamente vilipendiado) son las telenovelas. Se conciben los melodramas como un enredo anecdótico cuyo tono patético - llevará al receptor a un juego de sentimientos, liberador de tensiones y que, por lo tanto, distrae el entendimiento. Como ya decía, esta farsa es producto de la exposición de un melodrama a la deformación sistemática del espejo cóncavo. Presenta, como todo melodrama, una anécdota compleja basada en la lucha del bien y el mal, y más específicamente de la justicia contra la injusticia.

Como aquí triunfa el mal, que nunca es castigado, sino todo lo contrario, no es posible caracterizar al bien. Todos los personajes

son deshonestos, incluso el más inocuo, la víctima: don Joselito, - el pollo de Cartagena, tiene cola que le pisen. Sin embargo, hay - aquí una lucha de la injusticia con una débil justicia, una lucha - desigual que de hecho no se realiza, sólo se plantea. Ella, la justicia es la gran perdedora en esta obra. Es una cuestión de justicia que toda agresión o daño al prójimo sea castigado y lo contrario sólo es posible en una sociedad corrupta, indiferente, que mira los crímenes como una medicina contra el aburrimiento durante el ve rano. Una sociedad adormilada con una ética deforme.

La corrupción política, económica y social de España es el primerísimo tema de la obra, una España que vivía quizá una de las más inciertas épocas de su historia, la víspera del franquismo, cuando el cuartelazo y el crimen eran cosa de todos los días. Sólo el tema de la muerte podría ocupar el siguiente sitio en importancia, llenando con su gélido soplo el total de las escenas.

Según mi opinión, esta obra puso en evidencia algo que sólo se podía comentar en voz baja: la corrupción general de España. Todo el mundo estará de acuerdo en que es mil veces mejor un gobierno civil, cualquiera que éste sea, a un gobierno militar. Eso era algo que to dos decían en secreto, que todos pensaban, pero don Ramón tuvo el - atrevimiento de llevarlo al teatro. Por eso fue recogida la edición. La verdad no peca, pero incómoda.

VI.- CONCLUSIONES

El fin último del análisis estructural es el de construir los modelos de las obras que analiza e ir contribuyendo a la elaboración de una gramática del discurso literario. Estos modelos permiten clasificar los tipos de discurso, lo cual a su vez sirve para predecir su comportamiento o cuantificar sus desviaciones con respecto a otros modelos, es decir, medir el uso que hace el autor de su libertad creadora (1).

Para describir el modelo del esperpento se irán dando cuenta de los elementos y las relaciones que se repiten de una obra a otra. Algunos de ellos son más importantes que otros, o definen mejor a los esperpentos dentro de su contexto literario. Serán consideradas aquí todas las partes del modelo que conseguí elaborar, incluso las que a mí me parecen menos importantes y que alguien mejor preparado que yo puede encontrar altamente significativas. Para ello voy a consignar primero los elementos más relevantes y dejaré para el final aquellos rasgos que no aparecen en todos los esperpentos, aunque sí en dos o tres de ellos.

Llama la atención, en primer lugar, que el tipo especial de construcción a la que somete Valle-Inclán sus obras alcanza todos los

niveles. Todo desde la primera función hasta el narrador mismo, pasando por los personajes, el tiempo y el espacio, mantienen con su contexto extrañas relaciones.

La deformación proviene de la base misma del acto narrativo, el cual no mantiene una intención directa, pues cuando el lector no está supeditado a la visión falseada del testimonio de los personajes, depende de un narrador que participa desde las acotaciones con el propósito de rebajar la realidad y enjuiciarla.

Tanto las Luces de Bohemia, como en Las galas del difunto y La hija del capitán, el orden de las acciones es el mismo en la fábula que en la intriga, en la lógica que en la estética.

En Los cuernos de don Friolera, cada una de las cuatro historias de la obra tienen una fábula idéntica a su intriga, aunque viéndolas en conjunto las relaciones que establecen unas historias -- con otras complican un poco la intriga, además la intriga de la historia principal está yuxtapuesta a la del prólogo y el epílogo, por lo que guarda cierta independencia del resto del conjunto. - No obstante, la regla del esperpento es la de conservar un orden cronológico lineal en cada uno de los relatos. Las mayores complicaciones de los esperpentos ocurren en relaciones que se encuentran en otros niveles.

La matriz actancial en los cuatro esperpentos tiene características distintas, pero hay un fenómeno que se repite y constituye - por lo tanto un rasgo distintivo relevante. Todo sujeto que tenga un deseo positivo, es decir bueno encontrará siempre alguna - oposición más o menos fuerte, en tanto que todo sujeto que pretenda lograr algo malo, o que la obtención de su objeto de deseo implique un daño para otro personaje, no encontrará oposición y si la encuentra, ésta será tan débil que resulte insignificante o ineficaz. Así, aunque la trayectoria de los personajes varíe según el subgénero de las farsas, marcando peripecias ascendentes en las tragedias y descendentes en los melodramas, en todos los esperpentos hay un triunfador indiscutible que es el mal.

Dice Todorov que "todas las acciones que rigen el universo del - relato derivan de una lógica establecida dentro de éste"(2), pero en los cuatro esperpentos la lógica de la acción parece ser - la misma, pues la estructura de ciertos hechos de los personajes, se repite constantemente, de modo que es posible una generalización que convierta la enunciación de estas estructuras en las -- constantes de acción que dominan la lógica del esperpento. Existen por lo menos tres de estas constantes que funcionan en las - cuatro obras y constituyen por lo tanto rasgos relevantes de nuestro modelo. Son las siguientes:

1) Constante del árbol caído. Si algún personaje puede obtener

beneficios de mal de otro, los obtendrá sin ningún miramiento -- acerca de la ética, la gratitud o la amistad, y además no sufrirá culpa alguna ni será castigado por el daño infringido. Tal es el caso de don Latino cuando le roba la cartera a Max, o del librero Zaratustra que lo estafa con los libros; también es el caso de Juanito Ventolera al robarle la ropa al muerto o al asaltar a la viuda; y es lo mismo cuando la Sinibalda le roba sus bienes al pollo de Cartagena; y es equivalente también la intención del contrabandista que le pide su casa a don Friolera en caso de que lo cesen o del mismo don Friolera al disparar contra su esposa para recuperar su honor.

2) Constante del cariño interesado. Las condiciones sociales de los personajes los obligan a buscar la utilidad en todos los actos de su vida, incluso en sus relaciones personales. De modo que si un personaje estima o parece estimar a otro, en realidad lo explotará y será explotado por éste, creando así una simbiosis utilitaria y, en el sentido de depender el uno del otro y utilizarse, sad_omasoquista. Como ejemplos tenemos a la relación de don Latino, el "perro" de Max, que siempre que puede lo estafa, a pesar del cariño y la admiración que le guarda; la relación entre la Sini y el general donde ella recibe protección y lujos a cambio de sexo, de forma más sutil busca luego en su relación con el organillero libertad a cambio de fidelidad; también don Friolera le condiciona el cariño a su esposa a cambio -

de su fidelidad; la daifa por su parte busca el cariño de su padre por el interés de salir de su vida de perdición, el mozo de la farmacia le es fiel a Sócrates Galindo y su mujer mientras -- tienen posibilidad de mantenerlo, pero cuando la viuda cae en desgracia se asocia con Juanito Ventolera para robarla y violarla.

3) Constante del honor. Cuando un personaje siente ofendida la causa de su honor, perderá por el que él considera su ofensor todo sentimiento humanitario: por eso Serafin el bonito manda encarcelar a Max Estrella cuando éste lo ofende; por eso el capitán trata de matar a su hija por "ingrata" en dos ocasiones; por eso Sócrates Galindo es incapaz de leer la carta de su hija, y a no digamos de perdonarla; y finalmente, por eso don Friolera, en sus tres versiones, es capaz de atentar contra la vida de su esposa.

Esta manera de actuar proviene de un sistema ético ajeno al que enseña la moral burguesa. Los sistemas de valores del esperpento están basados, en intereses ajenos a la salud, la vida y el bien común. Estos intereses son de carácter egoísta y el resultado es una legislación moral desequilibrada y privilegiadora. En La hija del capitán, Luces de Bohemia y Las galas del difunto, el interés egoísta es el del beneficio económico, y por eso en las tres obras alguien le roba algún bien material al más indefenso de los personajes: el que esté muerto. En Los cuernos de

don Friolera el interés es el prestigio individual. Y no es que los personajes anuncien abiertamente que siguen un código ético basado en la avidez o en el prestigio, sino que sus conductas -- son egoístas por adaptación a un medio agresivo. Sobre este punto opinó una vez Valle-Inclán, en una entrevista que le hizo 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 (sic) la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo (sic) los oscuros pensamientos motrices consecuencias de las fatalidades del medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre lo hace suponer que es un animal pensante..."
(3)

Esta misma idea está muy bien expresada por Speratti Piñero cuando dice, a propósito de los personajes de Tirano Banderas:

"La hipocresía y la falsedad, y en ciertas ocasiones la cobardía son casi una necesidad para ellos: el medio se las impone y la naturaleza de cada uno las acata"(4).

Por otro lado, en las cuatro obras, los espacios --la circunstancia de lugar-- son altamente significativos y matizan el sentido de cada escena o de todo el drama. No son de ninguna manera simples decorados. Es de notarse, por ejemplo, que el primer tema en importancia: el de la muerte, se materialice en tres de las -

obras de forma gráfica, mediante el espacio de un cementerio.

La misma importancia y significación tiene la hora del día en la que ocurren las acciones, y la hora favorita de los esperpentos es, por supuesto, la noche. Los esperpentos suelen conservar -- una unidad lógica-cronológica en la acción, no en el mismo sentido en que lo entendían las duras preceptivas neoclásicas del siglo XVIII en Francia, sino en un sentido verdaderamente más clásico y al mismo tiempo más español y moderno: toda la acción de la obra se cibe a un tiempo limitado, aunque no necesariamente continuo, pero siempre progresivo. Quizás tengamos que excluir a Los cuernos de don Friolera de este rasgo del modelo, si lo tomamos como una obra compuesta de varias historias, pero no, si tomamos cada una de las historias por separado.

No hay excepción, en cambio, para la sustitución del orden causal, pues en todos los esperpentos la magnitud de los efectos y las causas no se corresponden mutuamente. En estos dramas las causas más insignificantes, un recado que no es atendido, una sospecha infundada, una pregunta fuera de contexto, un comentario distraído, tienen efectos desproporcionadamente graves y, -- por el contrario, efectos nimios siguen a causas que, en otro -- contexto, serían decisivas, la muerte de un amigo o del esposo, el robo a un cadáver, un asesinato, una violación, son cosas que parecen no tener importancia.

Los esperpentos están contruidos como una progresión ascendente de brutalidades, de modo que siempre en la siguiente escena presenciaremos una transgresión ética peor que en la anterior, o un matiz o efecto que empeorará la situación.

Por otro lado, la función dominante entre las unidades de significación de los cuatro esperpentos es la de los indicios. Indicios que rebajan a los personajes al compararlos con animales o con cosas, o al poner a los animales o a las cosas en el mismo nivel que a ellos, o al atribuirles características grotescas, muecas extrañas o ridículas máscaras. Las informaciones se reducen a meros trazos rápidos y eficaces, como en los dibujos de Goya y las catálisis sólo se usan cuando distender el tiempo de la acción está justificado por el sentido general de la obra o cuando se mezclan con los indicios.

Otro de los rasgos importantes es el de la posición del narrador. El narrador de los esperpentos se mantiene siempre fuera de la historia y alejado de sus personajes. De hecho este narrador se coloca a sí mismo por encima de sus personajes.

Helena Berinstain hace un distingo entre narrador objetivo y narrador subjetivo y dice:

"El teatro y la narración dialogada son, por --- otra parte, ejemplos de relato en que la objetivi

dad y la discreción con que se presenta el narrador son extremos; el mundo interior de los personajes se manifiesta en ellos por otras vías y de manera indirecta ante el lector". (5)

Esto es cierto solamente hasta cierto punto, pues si consideramos el texto teatral, el drama, como un relato e incluimos en él las acotaciones, entonces no podemos calificar, de ninguna manera la posición de Valle-Inclán de "objetiva" ya que ciertamente está juzgando y calificando a sus personajes. Independientemente de que es absurdo considerar la "objetividad" en el arte sin someterla a una cierta relatividad cuantitativa, como ha quedado --- bien demostrado con la experiencia de la novela naturalista.

El narrador de los esperpentos es absolutamente subjetivo y omnisciente. El vale en la historia y sabe de ella más que cualquiera de sus personajes. El es el juez de sus acciones y se siente superior a ellos porque conoce y maneja los dos sistemas morales en pugna: el de la solidaridad y el de la avaricia (o del prestigio). En los esperpentos, el conjunto de valores que nos transmite el narrador, no corresponde al de los personajes y es ésta la razón por la que Valle-Inclán se siente moralmente superior a ellos y los desprecia. Uno de esos valores que comunica el narrador de los esperpentos es el que lo hace despreciar la resistencia burguesa al cambio y es uno de los secretos de la alta efectividad revolucionaria de los esperpentos.

Las obras están contadas en estilo directo, vemos en ellas a los personajes actuar y hablar por sí mismos, como si estuviéramos -- viendo la representación. Sin embargo, existe un narrador per-- fectamente consciente de su papel de demiurgo y que además mues-- tra una clara voluntad de ser leído, tanto por el cuidado con -- que hace las acotaciones como por sus constantes comentarios --- -que son como guiños al lector virtual- sobre la plástica de la obra y los antecedentes de los personajes.

La degradación abarca, como ya dijimos, todos los niveles del -- drama, pues al sustituir las normas de acción del teatro clásico, por otras que implican una lógica y una ética distintas, Valle-- Inclán está alterando todos los niveles del teatro como se usaba en su época, en su relación con la realidad. Esta creando una - realidad nueva, teatral, fugaz, intensa... para sustituir a esta - otra que nosotros creemos vivir.

Como el esperpento implica la sustitución de la realidad referen-- cial por otra deformada, al lector-espectador le cuesta al prin-- cipio aceptar los absurdos que ve, quizá por esta razón los es-- perpentos resulten demasiado exigentes para algunos lectores, -- pues antes de comprender lo que pasa tienen que hacer una revi-- sión de todos los sistemas de valores y juzgar la coherencia de la obra con base en las reglas, muy particulares de ese mundo es-- perpéntico. Los personajes de estas farsas son arquetípicos o -

simbólicos, representantes ya sea de una clase social, ya de un oficio, de un sector, un poder, un valor, incluso un país, y por lo tanto sus acciones siempre llevan una carga de significado -- que las trasciende.

Los esperpentos, como todas las farsas, son obras humorísticas, pero con un tipo de humor muy especial. Si en Los cuernos de -- don Friolera, el bravo teniente Rovirose se espanta del perrillo Merlín, eso nos dá risa, porque no concuerda con la bravura y el valor militar. Así es como Valle-Inclán ridiculiza la seriedad oficial: lo absoluto, la muerte, el poder del miedo, todo es sometido sin ningún respeto a la más implacable de las parodias.

Don Ramón desafía así el máximo pilar de nuestra cultura, el concepto de "lo respetable". Pero se vale de la risa porque, según dice Mijail Bajtin, contrariamente a la seriedad:

"La comicidad no fue nunca un agente de la violencia, ni erigió hogueras. La hipocresía y el engaño no podían reír. La risa no prescribía -- dogmas; no podía ser autoritaria ni amedrentar -- a nadie. Era una expresión de fuerza, de amor, de procreación de renovación y fecundidad" (6).

El humor es además, una defensa de la vida contra la moral, una confrontación de los valores éticos ideales, según la norma social, y una representación que implica un atentado a estos valores idealizados, ya sea que el atentado venga de parte del narra

dor o de los personajes. Ante la moral burguesa, el humor de -- los esperpentos es un humor "culpable" precisamente porque está basado en la transgresión de la ética normal.

La base del tono grotesco de las farsas está precisamente en la sustitución de los valores lógicos, éticos y estéticos por otros distintos a los que aceptamos como "normales". La "anormalidad" de los esperpentos proviene de los más oscuros rincones del alma humana y no es extraña a las sensibilidades más prôbidas. ¿Cuántas veces, si somos realmente honestos, sólo nuestros escrúpulos nos impiden aprovecharnos del débil como lo hace don Latino al - robarle la cartera a Max Estrella" El teatro de Valle-Inclán es un espacio de la libertad donde vemos realizados, de manera so-- cialmente permitida, nuestros más indecibles deseos.

Presenciar en el escenario la grotesca caída de la lógica o de la moral, nos provoca una respuesta de risa culpable y aterrada, que sirve para liberar las energías acumuladas por la represión a que sometemos el ello, al enfrentar el principio de placer con el de la realidad, esta liberación se llama catarsis fârsica y nos permite ver representados, de una manera socialmente aceptada, como es en el teatro, profundos deseos agresivos largamente reprimidos. La identificación de las cosas que pasan en el escenario esperpén tico con estos impulsos reprimidos nos produce culpa y temor; su inadecuación con la "normalidad" nos produce la risa. A esta cua

lidad de promover un sentimiento ambiguo la llamamos tono grotesco (7). Pero lo grotesco va más allá. Lo grotesco es un ámbito donde las cosas pierden sus límites y se entremezclan, donde lo bueno es al mismo tiempo malo y lo feo puede ser hermoso, donde la fuerza se confunde con la debilidad y la luz con la sombra.

Lo grotesco es el resultado de esa unión violenta de los contrarios, la realización simbólica de una "patafísica" como la que proponía el padre Ubu de Jarry. Una distinta y nueva realidad con sus propias reglas. Por eso es que al conjugarse en los esperpentos el dolor y la risa, se trascienden a sí mismos y adquieren un significado metafísico que hace decir a don Estrafalarío:

"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" (Martes... p. 89).

Y es justamente por su tono grotesco que hemos clasificado a los cuatro esperpentos como farsas. Las cuatro farsas pueden ser -- subdivididas en dos grupos, pues Luces de Bohemia y Los cuernos de don Friolera son farsas trágicas de primer orden, en tanto -- que La hija del capitán y Las galas del difundo son farsas melodramáticas. Ambos grupos presentan características especiales que no tienen que ver únicamente con el género.

Las dos farsas trágicas tienen 14 escenas mientras que las melodramáticas sólo tienen 7. En las dos farsas trágicas se exponen claramente tesis filosóficas (entre ellas la teoría de los esperpentos), en los melodramas no. Las dos tragedias presentan una trayectoria actancial decadente que en los melodramas es ascendente: el triunfo del mal. Siendo el protagonista de los melodramas un personaje maligno es un actante fuerte, en cambio los pobres héroes de las tragedias son débiles. Mientras que los melodramas son relatos sencillos de una sola historia, las tragedias se complican más: Luces de Bohemia es un relato que cuenta una vez lo que ha ocurrido varias veces, Los cuernos de don Friolera es un relato que cuenta de varias formas lo que ha ocurrido una sola vez.

El hecho de que los esperpentos sean farsas que provienen de la deformación de tragedias o melodramas, los coloca del lado del dolor, ningún esperpento proviene de una comedia, una pieza de tono serio o una mágica tragicomedia. Son obras que hablan del dolor de ser hombres en un cosmos absurdo.

Los esperpentos también mantienen ciertas diferencias entre sí de las que es preciso hablar, aunque quedarían fuera del modelo literario. Por ejemplo, el único en el que no aparece un cementerio como decorado es el de La hija del capitán, el sentido de esta recurrencia es el de marcar la importancia de la muerte

te. El hecho de que en La hija del capitán no aparezca un cementerio no significa que en esta obra la muerte no sea una presencia constante.

Los cuernos de don Friolera basa su sistema ético en un solo valor primordial, el honor, en tanto que el valor primordial en los otros esperpentos es el beneficio personal, generalmente de tipo económico o político. En ambos casos se trata de sistemas éticos contrarios a todo humanitarismo.

El arte de los esperpentos realmente tiene mucho que ver con el de Goya. En sus escenas más luminosas el esperpento imita las rojas mejillas de pintura de los personajes de El quitasol de Goya. Sus mujeres: la Sini, doña Terita, la lunares, doña Loreta... Todas parecen sacadas de las famosas Manolas. Algunas escenas, sobre todo la del niño muerto en Luces de Bohemia (escena undécima), recuerdan a Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808. Pero sobre todo los esperpentos tienen que ver con las Pinturas Negras, Los disparates y Los caprichos. La bruja de los recados parece tomada de El aquelarre; Zaratustra el libero de Dos viejos comiendo. Los cantores y las ferias de Los cuernos de don Friolera recuerdan a La romería de San Isidro y El aquelarre. La misma teoría de los esperpentos tiene muchísimo que ver con la serie de Sorpresas ante el espejo. Parece ser, pues un viejo hábito español el burlarse de la sociedad, mostrarle su cara para

tratar de removerle un poco el piso y hacerla reaccionar.

Este modelo no constituye por sí mismo un género literario, sino una técnica que, con sus debidas adaptaciones, puede ser aplicada a cualquier clase de relato. Por lo tanto, no se justifica la clasificación de los esperpentos como una clase o genero aparte. El modelo de drama esperpéntico pertenece al género tradicional - de la farsa, pero le da a ésta un tratamiento especial de sustitución de la ética de los personajes y de constante rebajamiento de la realidad. En su obra Valle-Inclán ha utilizado esta misma técnica en obras no dramáticas sino épicas como Tirano Banderas.

Fuera de que el esperpento no es propiamente un género, se cumple realmente la teoría de los esperpentos: la realidad esperpéntica está rebajada en todos los niveles, el narrador se mantiene en -- una perspectiva "elevada" moralmente superior a sus fanticos y -- los personajes de los esperpentos son héroes inferiores en circunstancias dolorosas.

El teatro de Valle-Inclán es amoral en el sentido de que sus personajes manejan un sistema ético egoísta, distinto del de la solidaridad. Quiero anotar sin embargo, que en este párrafo amoral -- no significa necesariamente anormal. Cabe preguntarse: ¿Es realmente exagerada la deformación a la que Valle-Inclán somete sus -- obras? Las sociedades capitalistas como la nuestra, dicen basar-

se en la virtud, la bondad, la solidaridad, el amor a la vida y - la inteligencia y en realidad maneja un código ético esperpéntico que privilegia el bien personal sobre el común e incluye la prohibición de denunciar esta mentira, por eso, desde el punto de vista de nuestra sociedad actual, el teatro de Valle-Inclán no sólo es amoral, sino inmoral.

NOTAS: Introducción.

-] Sobre el método de la dramaturgia mexicana para analizar obras dramáticas según su género no existe mas bibliografía que la tesis de doctorado de John Kennet Knowless, Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama en México. México, UNAM, 1971, 1a. ed. Así que para completar el método se ha tenido -- que recurrir a los apuntes de clase que ella dictó en la UNAM en 1981 para los alumnos de la carrera de Licenciatura Dramática y Teatro, más adelante se abundará sobre esta teoría para -- que el lector pueda seguir el análisis.

NOTAS Capítulo I.- La teoría del esperpento.

- 1) Ver la ya mencionada edición de Austral p. 105 a 107, todas las citas de Luces de Bohemia, lo mismo que las de la Trilogía -- Martes de Carnaval, se harán de la misma edición, por lo que sólo se anota el número de página, conviene mencionar que la puntuación de los textos se ha copiado fielmente en todas las citas.
- 2) Para ver la relación de Valle-Inclán con los espejos ver a -- Emma Susana Speratti Piñero: Elaboración artística del esperpento, la. edición, p. 86 y 87.
- 3) "Don Ramón en la Habana", Diario de la Marina, septiembre de 1921, citado en Dru Dougherthy. Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, p. 107.
- 4) En el Heraldo de Madrid, el 14 de junio de 1926 apareció una explicación similar:

Cervantes, Velázquez, Quevedo, Goya mismo, aunque era romántico, la mayor parte de los artistas españoles consideran a sus personajes criaturas inferiores.

El creador no fraternaliza con los seres que -- crea: permanece ajeno a ellos. La crueldad, tan característica de la literatura nuestra, procede de eso: de que al autor, que está por encima de sus personajes, le son indiferentes los dolores de los personajes esos: sólo conmueve el infortunio de los iguales.

El pueblo español, individualista y aristocrático, encuentra bien esa tendencia artística. Por eso ríe de muy buena gana comedias que tienen -- por objeto hacer burla de personajes desventurados, sordos, maestros hambrientos". Ver Dougherthy op.cit., p. 175.

- 5) Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán, citado en el libro de Manuel Bermejo Marcos. Valle-Inclán Introducción a su obra. p. 13.
- 6) El es el prologuista del libro de don Ramón: Sonata de Primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno, -- en la edición mexicana de Porrúa. "Estudio preliminar", p. -- XVII.
- 7) Op.cit. p. 24 a 29.

- 8) Cfr. Valle Inclán y la dificultad de la tragedia, p. 32.
- 9) Ibid. p. 144
- 10) Teoría literaria, p. 282.
- 11) Diccionario de retórica y poética, p. 242.
- 12) Op.cit. p. 11.
- 13) El Valle-Inclán que yo conocí, p. 7.
- 14) La primera apareció en La voz, el 20 de mayo de 1927 y la segunda en una encuesta de ABC hecha el 23 de junio del mismo año, ambas han sido citadas en Dougherthy Op.cit. p. 164 a -- 165.
- 15) Op.cit. p. 7 a 13.
- 16) Op.cit. p. 16.
- 17) Op.cit. p. XXIV.
- 18) Vida y literatura de Valle Inclán, p. 106.
- 19) Cfr. Op.cit. p. 134.
- 20) Literatura española del siglo XX, p. 87 a 114.
- 21) Esperpentos de Valle-Inclán, p. 42.
- 22) La estética de Valle-Inclán, p. 106.
- 23) Op.cit. p. 24 a 29.
- 24) "La parodia trágica", en Obras completas, tomo IV, p. 105.
- 25) La elaboración artística en Tirano Banderas, pp. 99.
- 26) March, Op.cit. p. 60.
- 27) Op. cit. p. 90.
- 28) Op.cit. p. 16.
- 29) "El arte y la justicia social" en La Internacional de Madrid, 1920, cit. en Dougherthy, Op.cit., p. 102.
- 30) Op.cit. p. 16.

- 31) Op.cit., p. 22.
- 32) Op.cit. p. 134.
- 33) César Barja en Las Américas, cit. en Bermejo Op.cit. p. 19.
- 34) Op.cit. p. 169.
- 35) Op.cit. p. 18.

NOTAS Capítulo II : De los esperpentos.

- 1) Ver las obras de Manuel Bermejo, Anthony Zahareas y Rodolfo Cardona, Esperatti Piñero y Fernández Almagro, citadas en las notas correspondientes al Capítulo II (De la teoría de los esperpentos) en este mismo trabajo.
- 2) Para Todorov, el relato se puede describir como historia o como discurso, tomando a la historia como una convención abstracta - percibida y contada por alguien por medio de un discurso y no como hechos con existencia propia. Ver Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario" en Análisis estructural del relato, antología Roland Barthes y otros,
- 3) Ver Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato, Barthes Op. Cit. pp. 7 a 40.
- 4) En el texto citado en la nota (3) Roland Barthes clasifica las funciones por su significación de la siguiente manera:
 - 1) Unidades distribucionales, que presentan coherencia local intensa y funcionan en el eje sintagmático. Se dividen en:
 - a) Nudos : en los que se decide la posibilidad de continuación de la historia. Los nudos abren, mantienen o cierran las secuencias del relato y cumplen dos funciones: una temporal y otra causal.
 - b) Catálisis : que ocupan el espacio narrativo entre los nudos. Las catálisis pueden afectar al orden, a la duración y a la frecuencia de las acciones del relato.

II) Unidades integrativas, que presentan coherencia global extensa y funcionan en el eje paradigmático. Se dividen en:

- a) Indices o indicios : que caracterizan los seres o eventos del relato. Pueden referirse a caracteres, sentimientos, atmósferas, psicologías o sistemas simbólicos o filosóficos.
- b) Informaciones: que sitúan los seres o eventos del relato en el espacio y en el tiempo.

Mayor información al respecto se puede obtener en el libro de Hele na Berinstain, Análisis Estructural del relato literario.

- 5) Ver el artículo de Todorov "Poética" en ¿Qué es el estructuralismo? de O. Ducrot y otros, p. 120.
- 6) Cf. Barthes, Op. Cit. pp.101 a 123. Lo mismo, aunque un poco más elaborado en Berinstain, Op. Cit. pp.31-35.
- 7) Cesare Segre llama a la lista de dichos nombres el modelo narrativo y lo considera otro esquema estructural. Ver su libro Las estructuras y el tiempo, p. 79.
- 8) Ver Berinstain, Op. Cit. p. 35, donde se definen así estos conceptos:
 - a) Por sucesión continua implica alternancia de mejoramientos y degradaciones.
 - b) Por enclave implica intercalación de un proceso en otro.
 - c) Por enlace implica oposición de dos agentes antagónicos.
- 9) Para evitar trabajo al lector citaré en adelante, cuando me refiera

al texto de Luces de Bohemia directamente en el texto como:

Luces...p. correspondiente, basándome en la 15a. edición de la - colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, que es la que más fácilmente se consigue en México.

10) Greimas: "La lógica de los posibles narrativos" en Barthes Op.Cit. p. 197 en adelante.

11) Emma Susana Speratti Piñero. La elaboración artística en Tirano - Banderas, p.99.

12) Citado en Berinstain, Op. Cit.p. 66.

13) Helena Petrovna Han, Madame Blavatsky, nacida en Rusia en 1831, fue la fundadora de la Sociedad Teosófica, en Estados Unidos, el año de 1875. Fue autora de los Libros: Isis sin velo y La doctrina secreta (1888). Se le atribuyen extraordinarios poderes psíquicos.

14) Juan Eduardo Cirlott. Diccionario de Símbolos,

15) Según su frecuencia, el relato se puede presentar en alguna de - estas tres variantes: como relato singulativo, que cuente una sola historia; como relato competitivo o repetitivo en el que una misma historia se reitere; y como relato iterativo, que narra una sola vez lo ocurrido varias veces, o bien varios acontecimientos análogos. Ver: Helena Berinstain. Op.Cit. p. 97 en adelante.

16) Luisa Josefina Hernández, se ha ido convirtiendo poco a poco en una de las más grandes figuras de la literatura teatral mexicana,

gracias a su intachable producción artística, pero sobre todo por su teoría de los géneros que Tomás Espinosa califica como "el único caso sólido, fructífero (diseminado en la cátedra) coherente y rara avis de precisión en la teoría dramática mexicana". Existe un libro en el que se analizan las obras de Luisa Josefina Hernández bajo la luz de su propio método: John Kenneth Knowless, Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del teatro en México. México, UNAM, 1971, 1a. edición. Hay también algunos conceptos soltados, un poco desorganizadamente en entrevistas y artículos sueltos sobre obras particulares. Utilizo algunos de estos trabajos como fuente, pero también las notas de clase que dictó la maestra en 1980 para los alumnos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, y cito como "Notas LJH 1980".

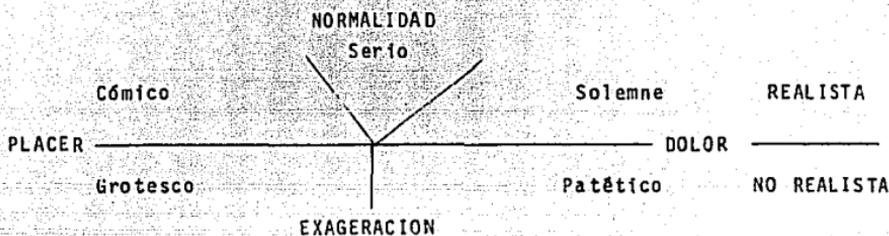
- 17) En la página 16 del libro de Kenneth (ver nota anterior) se puede leer:

"Esta división depende de la singular combinación de elementos dados en ella (la obra). Estos elementos comunes a todo drama, son: el personaje, la trayectoria de la figura dramática en la obra, el tono, la concepción y la relación que existe entre el público y la obra".

A continuación se definen estos elementos de las obras dramáticas:

- a) El tono: es la forma particular de una obra de aludir a la realidad y marca el tipo de estímulos emocionales que recibirá el público. Depende del grado de adecuación de los personajes a un

esquema normal de actuación y de su inclinación particular hacia el placer o el dolor. Es posible así determinar a partir del grado cero o normal que constituye el tono serio, realista, de la pieza, los tonos trágico y patético por un lado y cómico y grotesco por el otro, como se indica en el siguiente diagrama.



- b) La concepción: mecanismo empleado por el autor para ajustar su obra a su propósito. Se refiere al momento de la creación de una obra. Constituye el plan general y se detecta por el efecto total del sentido y la trayectoria del protagonista.
- c) Efectos : resultado que busca lograr el autor en el público a través de su obra. Propósito conductual que se detecta por la concepción de la obra y su sentido general.
- d) Composición de carácter : conjunto de características que integran a los personajes de la obra.
- e) Trayectoria de los personajes: es el "camino" dramático que sigue el héroe de la obra y que finalmente define el género. Hay que distinguir los conceptos de protagonista y héroe. El protagonista es el que provoca la acción y alrededor del cual gira

el drama, como Romeo y Julieta en la obra de Shakespeare. El héroe es el que lleva la trayectoria dramática que define la obra, como las familias de Verona en la misma obra.

- f) Material : se refiere a la cualidad de estar más o menos relacionado con la realidad el material de la obra, o sea las circunstancias dadas, las acciones, el universo dentro del cual se mueven los personajes y los personajes mismos, el grado de verosimilitud del mundo posible de la obra. El material es probable si personajes con defectos y virtudes llevan a cabo: trayectoria de vidas humanas que pueden ocurrir y de hecho ocurren en la realidad, como que alguien se mate al caer de un quinto piso. Es posible si se trata de personajes que solo tienen virtudes o sólo defectos, los cuales intervienen en acontecimientos que pueden ocurrir pero que difícilmente ocurren, como que alguien se salve de caer de cinco pisos, milagrosamente. Es imposible si se trata de acontecimientos que nunca podrían ocurrir en la realidad, como que alguien salga volando de un quinto piso y se pose suavemente en el suelo.

Con base en esta distinción, las obras se dividen en géneros realistas, (tragedia, comedia, pieza), no realistas (melodramas, tragicomedias, obra didáctica) y farsas.

- 18) Emma Susana Speracti Piñero. La elaboración artística en Tirano - Banderas, p. 90.
- 19) La entrevista está recogida en el libro de Dru Dougherty, Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, p. 274.

- 20) Las galas del difunto, p. 29, en : Ramón del Valle-Inclán, Martes de Carnaval, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 5a. edición, Colección Austral, No. 1337. En adelante para facilitar las cosas, citaré - las obras de esta trilogía sobre militares bufonescos en el texto del trabajo como: Martes...p. correspondiente. Escogí la edición de Austral por ser la más accesible en México y porque contiene la versión definitiva de estos esperpentos.
- 21) Citada en Dougherty, Op. Cit. p. 160.
- 22) Jorge Luis Borges. Siete noches, p. 11.
- 23) Huerto de Adán.
- 24) Ramón Gómez de la Serna. Don Ramón del Valle-Inclán.
- 25) Ya se habló de eso en el inciso dedicado a Luces de Bohemia, veanse de ese libro las páginas 54, 116 y 125.
- 26) Ver Kenneth Knowless, Op. Cit. el capítulo correspondiente al melo drama.

NOTAS

Conclusiones.

- 1) Helena Berinstain. Diccionario de retórica y poética.
- 2) Ver: Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato, antología de Roland Barthes y otros; ver también en Berinstain op.cit. p. 26. Aunque la base de la generalización que he realizado son las mismas reglas de derivación que propone Todorov para poder dar forma a las reglas de acción del relato, mediante predicados de base convencionales, he querido simplificar, en la medida de lo posible, mi explicación con el fin de no entorpecer la lectura del texto, y también por eso mismo no me he atenido a la terminología de la propuesta estructuralista, además de por mi deseo de ser accesible a los lectores no especializados.
- 3) "La comedia bárbara de Valle-Inclán", España, 16 de febrero de 1924, No. 409, recopilado en: Dru Dougherty. Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, p. 147.
- 4) Emma Speratti Piñero. La elaboración artística en Tirano Banderas, pp. 86-104.
- 5) Helena Berinstain. Análisis estructural del relato literario, p. 107.
- 6) Mijail Bajtin, La cultura popular en la edad media y el renacimiento, p. 40.
- 7) Ver Luis Josefina Hernández. Un enfoque teórico de la farsa. - Introducción a Los calzones de Karl Sterheim.
- 8) Berinstain, op.cit., p. 26.

B I B L I O G R A F I A

I DIRECTA

- VALLE INCLAN, Ramón del. Luces de bohemia (esperpento). Espasa Calpe, Madrid, 1983 Col. Austral No. 1307 15a. Ed.
- VALLE INCLAN, Ramón del. Martes de Carnaval (esperpento). Espasa Calpe, Madrid, 1978 Col. Austral No. 1337 Vol. Extra 5a. Ed.
- VALLE INCLAN, Ramón del. Memorias del Marqués de Bradomín: Sonata de Primavera, sonata de estío, sonata de otoño, sonata de invierno. Ed. Porrúa, México 1981, Col. Sepan Cuantos No. 135 7a. Ed. Estudio preliminar de ALLEN W PHILLIPS.
- VALLE INCLAN, Ramón del. Tirano Banderas (Novela de Tierra Caliente). Editorial Porrúa, México 198 Col. Sepan Cuantos No. 287 31. Ed. Introducción de Arturo Souto Alabarce.

II.- INDIRECTA

- BAJTIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974. Breve biblioteca de Reforma
- BARTHES, Roland y otros. Análisis estructural del relato Premia editora, México, 1982 Col. La Red de Jonás. 1a. Ed.
- BERINSTAIN, Helena. Análisis estructural del relato literario. México UNAM 1984.
- BERINSTAIN, Helena. Diccionario de Retórica y poética. México Porrúa, 1985.
- BERINSTAIN, Helena. Guía para la lectura comentada de textos literarios. México, s/e. 1977.
- BERMEJO Marcos Manuel. VALLE-INCLAN: Introducción a su obra. Salamanca, Ediciones Anaya S. A., 1971, 1a. Edición Colección: Temas y estudios.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. No hay burlas en el amor y El médico de su honra. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. Col. Austral No. 593
- CASARES, Julio. Crítica profana 1a. ed. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946 Col. Austral No. 464.
- CIRLOTT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos Barcelona, Ed. La bor, 1969

- DOUGHERTY, Dru. Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias. Madrid, Fundamentos, 1983. Col. Espiral-ensayo No. 74
- FERNANDEZ, Almagro, Melchor. Vida y literatura de Valle-Inclán. Madrid, Taurus, 1966.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, Don Ramón María del Valle Inclán. Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944 Col. Austral No. 427 1a. Ed.
- HERNANDEZ, Luisa Josefina. Un enfoque teórico de la farsa, introducción a los calzones de Karl Starheim. México, UNAM. 1977.
- KENNET KNOWLES, John. Teoría y práctica del Drama en México: -- Luisa Josefina Hernández. UNAM, México, 1972. 1a. Ed.
- KNIGHT, Wilson G. Shakespeare y sus tragedias, la rueda de fuego. México, FCE. 1974 Col. Breviarios, No. 285.
- MARCH, Maria Eugenia, Esperpentos de Valle Inclán, Madrid, Castalia, 1970.
- PIRA, Francisco. El Valle Inclán que yo conocí (y otros ensayos) México, UNAM, 1969. 1a. Edición Col. Poemas y Ensayos.
- Redacción I. Primer semestre. México, SEP. 1983. Preparatoria - abierta 1a. Edición.
- REYES, Alfonso. Apuntes sobre Valle-Inclán "Simpatías y diferencias" México, 1945. Vol. II
- REYES, Alfonso. Obras completas México, FCE, 1962. 1a. ed. Tomo IV.
- RISCO, Antonio. La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico. Madrid Ed. Gredos 1966.
- SALINAS, Pedro. "Significación del esperpento o Valle Inclán -- hijo pródigo del 98" en Literatura Española del S. XX, México - 1949. 2a. Ed.
- SEGRE, Cesare. Las estructuras y el tiempo. Barcelona, Planeta, 1976.
- SENDER. R.J. Valle Inclán y la dificultad de la tragedia. Gredos, Madrid, 1965.
- SOFOCLES. Las siete tragedias. México, Porrúa, 1976, Col. Sepan cuantos. No. 14, 13 edición.
- SPERATTI Piñero, Emma S. De "Sonata de Otoño" al esperpento - London, s/e, 1968.

-SPERATTI PINERO, Emma Susana. Elaboración artística en Tirano Banderas. México, El Colegio de México 1957. (FCE) N.R. de F.H. 1a. Ed.

-Van Dijk K, Teun A. Estructuras y funciones del discurso México, Siglo XXI Editores 1980,

-WELLEK, René y Austin Warren. Teoría literaria. Madrid, Gredos, - 1979, Col; Románica Hispánica, tratados y monografías No. 2

II.- OTRAS OBRAS DE VALLE-INCLAN

-VALLE INCLAN, Ramón del. Baza de espadas y Fin de un revolucionario (el Ruedo Iberico). Espasa-Calpe, Madrid, 1971 Col. Austral- No. 1311. Vol. Extra. 2a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. Cara de plata (comedia bárbara) Espasa-Calpe, Madrid, 1980. Col. Austral No. 651, 5a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. Claves líricas. Espasa-Calpe, Madrid 1976 Col. Austral No. 621. 3a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. Corte de amor. Espasa-Calpe, Madrid. 1979 Col. Austral No. 271, 6a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. La corte de los milagros (el ruedo Ibérico). Espasa-Calpe, Madrid, 1973, Col. Austral No. 1296. Vol. Extra. 3a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. (La guerra carlista) Los cruzados de la causa. Espasa-Calpe, Madrid, 1980. Col. Austral No. 460, 6a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. Divinas Palabras (Tragicomedia de Aldea) Espasa-Calpe, Madrid, 1979, Col. Austral No. 1320, 91. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. Flor de Santidad (historia milenaria) y - la media Noche (visión estelar de un momento de guerra). Espasa-Calpe, Madrid, 1975. Col. Austral: 302, 5a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. (La guerra carlista) Gerifaltes de Antaño. Espasa-Calpe, Madrid, 1980. Col. Austral No. 520, 5a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. Jardín Umbrío. Espasa-Calpe, Madrid, 1979. Col. Austral No. 555. 5a. Ed.

-VALLE INCLAN, Ramón del. La lámpara maravillosa (ejercicios espirituales) Espasa-Calpe. Madrid, 1974. Col. Austral No. 811, 3a. Ed.

VALLE INCLAN, Ramón del. La marquesa Rosalinda (farsa sentimental y grotesca). Espasa-Calpe, Madrid, 1961. Col. Austral No. 1331 1a. Ed.

VALLE INCLAN, Ramón del. Romance de lobos. Espasa-Calpe, Madrid, -- 1977 Col. Austral No. 681. 6a. Ed.

- VALLE INCLAN, Ramón del. Tablado de Marionetas (para la educación de príncipes). Espasa-Calpe, Madrid, 1982. Col. Austral -- No. 1315, Vol. Extra 5a. ed. Contiene: Farsa italiana de la ena morada del rey, farsa infantil de la cabeza del dragón y farsa y licencia de la reina castiza.
- VALLE INCLAN, Ramón del. El resplandor de la hoguera. Espasa--- Calpe, Argentina, 1954. Col. Austral No. 480. 2a. Ed.
- VALLE INCLAN, Ramón del. Viva mi dueño (el ruedo ibérico) Espasa-Calpe, Madrid, 1969. Col. Austral No. 1300 Vol. Extra 2a. -- Ed.
- VALLE INCLAN, Ramón del. Voces de gesta y cuento de abril. Espasa-Calpe- Madrid, 1979. Col. Austral No. 415. 5a. Ed.