

7-2009

El teatro en la vida de Valle-Inclán: Crónica de los años 1877-1908

Rodolfo Cardona

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cardona, Rodolfo. (2009) "El teatro en la vida de Valle-Inclán: Crónica de los años 1877-1908," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 357-375.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ 1. LOS COMIENZOS

Hace veinte años publiqué un artículo titulado «Valle-Inclán y el teatro: documentos» (Cardona, 1988) en el que empecé a hacer un examen de este arte en la vida de don Ramón. Recientemente J. A. Hormigón ha publicado una *Biografía cronológica* de Valle-Inclán que aporta muchos datos más. Por supuesto que en este apartado habrá algunas duplicaciones con referencia a los datos concernientes al teatro en la vida de don Ramón; sin embargo, citaré únicamente por el libro mencionado. Uno de los nuevos datos aportados es que el niño Ramón Valle en el año 1877 «impone su criterio para que se represente *El puñal del Godo*, de Zorrilla, en el que interpreta el personaje de don Ramiro» aunque luego el cura párroco se oponga a la representación. (Hormigón, 2006: 67)

Desde muy atrás sabíamos que Valle-Inclán se interesó seriamente en el teatro desde los primeros momentos de su vida en Madrid, hacia 1896, después de su primer viaje a México. En fecha imprecisa de ese año parece que Ruiz Contreras le presentó a la actriz María Tubau y a su marido, el director de escena Ceferino Palencia, en el saloncillo del Teatro de la Princesa (Hormigón, 2006: 192). En ese mismo año Valle-Inclán y Benavente organizan una peña en el Café Inglés junto con otros escritores entre los que se encontraba el autor teatral Joaquín Dicenta. Es posible que su amistad con Benavente le haya impulsado a interesarse de nuevo en el teatro. El 17 de julio de ese mismo año, según Hormigón, *El Faro de Vigo* anuncia el estreno de la zarzuela *Los molinos de Sarela* con libreto de Valle-Inclán y Camilo Barguiela (Hormigón, 2006: 196). Durante sus reuniones en el Teatro de la Princesa ve por primera vez a la joven actriz Josefina Blanco, su futura esposa.

Es interesante encontrar el dato que el 5 de septiembre de 1898 Valle le escribe una carta a don Benito Pérez Galdós pidiéndole ayuda para entrar como actor en la Compañía de Emilio Thuillier y Carmen Cobeña (Hormigón, 2006: 245). Lo que sí conocíamos es que Jacinto Benavente creó un personaje a medida de Valle-Inclán en su obra *La comida de las fieras* y que éste debutó como actor el 7 de noviembre. En *El Nuevo País* de ese mismo día salió una nota sobre este estreno en la que, entre otros detalles se menciona que «Valle-Inclán, decadente en *Literatura*, pisa las tablas con el ropaje de los personajes que también supo dibujar en sus novelas y en sus artículos» (Hormigón, 2006: 246). Josefina Blanco, su futura esposa, forma parte del elenco. Valle obtiene en esta ocasión buena acogida y bastantes elogios en la prensa. Su amigo Alejandro Sawa le invita a tomar parte como actor en su traducción de la obra de Alphonse Daudet *Les rois an exil*.

En efecto, el 21 de enero de 1899, Valle-Inclán interpreta el papel de El Marqués de Stauska en la adaptación de Sawa de *Los reyes en el destierro*, estrenada en el Teatro de la Comedia. Las reseñas en la prensa se ensañan con Valle-Inclán como actor. José de Laserna en *El Imparcial* del 22 de enero escribe: «El Sr. Valle-Inclán, que en *La comida de las fieras* debutó con aplauso, como “joven decadente” no tuvo anoche buena fortuna [...] fue muy reído y estuvo a punto de estropear el buen éxito de la obra». (Hormigón, 2006: 252)

En julio de ese mismo año, a consecuencia del altercado, ya tan conocido y comentado, con Manuel Bueno en el Café de la Montaña, Valle-Inclán quedó manco de su brazo izquierdo. Se ha dicho que a esta mutilación se debe el que don Ramón abandonara su sueño de convertirse en actor. No lo creo así. Lo más posible es que no pudiera soportar la severa crítica y, sobre todo, la hostil acogida del público que asistió al estreno de *Los reyes en el desierto*. Si bien abandonó las tablas como actor, su interés por el teatro continuó vivo, como lo demuestra su cooperación con la compañía “Teatro Artístico”. En agosto comienzan los ensayos de *La fierecilla domada* de Shakespeare. Según informaciones escritas Hormigón menciona la posibilidad de que Valle-Inclán se ocupara «de la peluquería y atrezzo, quizás también del diseño de los figurines». (Hormigón, 2006: 272)

Del 17 de septiembre en adelante empiezan a aparecer notas en la prensa anunciando el próximo estreno de *Cenizas*, la primera obra dramática de Valle-Inclán. Hacia octubre se inician los ensayos de esta obra, pero notas en la prensa durante los meses de noviembre y diciembre mencionan la postergación del estreno. De pronto, el 11 de diciembre los periódicos anuncian el estreno de *Cenizas* para el día siguiente. En efecto, el 12 de diciembre a las cuatro de la tarde se estrena en el Teatro Lara con Benavente en el papel de Pedro Pedal y Gregorio Martínez Sierra en el del Padre Rojas. El mismo “Teatro Artístico” costea la edición de *Cenizas*.

2. PRIMEROS ESFUERZOS DRAMÁTICOS: *CENIZAS*, *EL MARQUÉS DE BRADOMÍN*

Valle-Inclán no llegará a escribir y estrenar su segunda obra para el teatro hasta el año 1906, cuando el 25 de enero el Teatro de la Princesa monta su *Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*. Lo cual no quiere decir que no haya estado involucrado en obras de teatro por medio de una serie de adaptaciones. Con Ruiz Contreras adapta *La Condesa de Romaní* de Alejandro Dumas que estrena Ceferino Palencia en el teatro Novedades hacia principios del año 1900. El 11 de octubre de 1902 Manuel Bueno informa al periódico *El Liberal* que junto a Valle-Inclán han adaptado *La embustera* de Alphonse Daudet para la compañía de Carmen Cobeña. A comienzos

del año 1903 le propone a Manuel Bueno una refundición de *Fuenteovejuna* de Lope. Él solo había adaptado la obra de Alfred de Musset *André del Sarto* que se estrena el 1 de febrero en Granada. El 2 de febrero el crítico teatral *Caramanchel* informa en *La correspondencia de España* que Valle-Inclán y Manuel Bueno han entregado su refundición de *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega. En junio de este año publica *Jardín umbrío* en la que incluye un breve ensayo dramático que titula “Tragedia de ensueño”. El 27 de octubre en el Teatro Español de Madrid la compañía Guerrero-Mendoza estrena la refundición de *Fuenteovejuna* que hicieran Manuel Bueno y Valle-Inclán. El 6 de enero de 1904 hay una reposición de *Fuenteovejuna* con buena crítica. El 6 de mayo la Compañía de Carmen Cobeña representa en Oviedo la adaptación de Manuel Bueno y Valle-Inclán de *La embustera* de Daudet y el 14 de ese mismo mes se estrena su adaptación de *On ne badine pas avec l’amour* de Alfred de Musset con el título de *No hay burlas con el amor*. Mientras tanto le informa a Galdós que está trabajando en su adaptación de *Marianela* para la escena. No llega a terminarla a pesar de que el 27 de septiembre *La Correspondencia de España* anuncia su próximo estreno. Y, por fin, el 25 de enero de 1906 la compañía de Matilde Moreno y Francisco García Ortega le estrena su *Marqués de Bradomín*. (Hormigón, 2006: 288, 319, 325, 348, 358, 387)

Pasamos ahora a examinar su *Marqués de Bradomín*, piesa titulada “Coloquios románticos”, una obra imbuida por un impresionismo maeterlinckiano. Es evidente que Valle-Inclán, después de la poco satisfactoria experiencia con *Cenizas* decidiera aventurarse por un camino muy distinto al de las formas teatrales utilizadas por entonces en España. Al iniciarse en el arte dramático con *Cenizas* era lógico que Valle-Inclán escogiera como modelo el teatro naturalista de Galdós. Pero ahora se trataba de algo diferente que muy posiblemente había experimentado con las adaptaciones mencionadas.

Se propuso ahora la creación de un teatro poético, al que le llevó, posiblemente, su adhesión por la estética modernista. De los dramaturgos europeos que se habían encausado por esos mismos derroteros los modelos más probables utilizados por él fueron Maeterlinck y D’Anunzio.

Desde la primera acotación ya se nos revela la tendencia impresionista que trata de captar el paisaje en sus efectos luminosos y coloristas de un momento específico del día. Así leemos, por ejemplo: «El sol otoñal y matinal deja un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables» donde los adjetivos “otoñal” y “matinal” califican específicamente esos efectos tanto luminosos como temporales que persigue y que elabora a través de los colores. Lo irónico, claro, es que estos efectos eran imposibles de reproducir en un teatro español de estos años

cuando ni se soñaba con los experimentos que Hubert von Herkomer había hecho a finales del siglo anterior en su escuela de teatro en Bushey, Hartfordshire, donde la madre de Gordon Craig, la actriz Ellen Terry, había llevado al futuro gran visionario y fundador de los modernos efectos de luz aplicados a la creación de espacios escénicos. ¡Qué hubiese dado Valle-Inclán por haber podido ver las neblinas, salidas de sol, escenas iluminadas por la luna, cataratas, fuentes, etc., creadas por von Herkomer a base de gasas y luz eléctrica que, por primera vez, se utilizaba lateralmente! Todo esto lo tuvo que soñar Valle-Inclán y sólo encontró fiel expresión en sus famosas acotaciones. Es irónico, sin embargo, que hayan sido precisamente estas acotaciones, en las que Valle-Inclán creó virtualmente efectos teatrales y hasta cinematográficos comparables con los que, casi simultáneamente, se ponían en práctica en algunos teatros europeos, las que crearon el mito de que su teatro era “para leer” e imposible de representar.

En *El Marqués de Bradomín* crea Valle-Inclán un teatro de atmósfera que, con ciertos toques maeterlinckianos, logra algo superior y sólo comparable con el teatro chejoviano. Tiene razón J. A. Hormigón al decir que,

estamos ante una pieza Chejoviana por su estructura, su concepción del ritmo, su atmósfera envolvente, el desarrollo psicológico de los personajes a la que falta, sin duda --añade con perspicacia-- la densidad de los dramas de Antón Paulovich, su sabiduría teatral, aunque contenga sus rasgos estilísticos fundamentales. (Hormigón, 1972: 39)

Valle-Inclán unifica efectos auditivos y visuales para crear un ambiente propicio al desarrollo del conflicto, brindándole así un acompañamiento que destaca su tono. Al principio, por ejemplo, escuchamos el dulce tañer de la flauta con la que Florisel amaestra sus mirlos, al tiempo que se nos presenta un jardín romántico envuelto en una melancolía gallega. Estos efectos audiovisuales continúan a lo largo de la obra y van puntuando el lento tempo de la vida en palacio:

...La Señora... se aleja lentamente, y a los pocos pasos, suspirando con fatiga, se sienta a la sombra de los rosales, en un banco de piedra cubierto de hojas secas. Enfrente se abre la puerta del laberinto misterioso y verde. Sobre la clave del arco se alzan dos quimeras manchadas de musgo y un sendero sombrío, un solo sendero, ondula entre los mirtos. Muy lejano, se oye el canto de los mirlos guiados por la flauta que tañe Florisel. (Valle-Inclán, 2001, II: 107)

Muy pronto aprende Valle-Inclán a manejar grupos y a crear efectos especiales de un impacto visual que anuncia el mejor cine del futuro. «En la puerta del jardín asoma una hueste de mendigos. Patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados... llegan por el camino aldeano, fragante y riente bajo el sol matinal». (Valle-Inclán, 2001, II: 105)

Nótese el contraste creado entre el grupo y el fondo del que emerge. Al llegar La

Señora le ofrecen adecuado marco con el que el contraste entre ellos y el ambiente en que se encuentran, se acentúa.

Y así, con lento ritmo en una serie de cuadros románticos, nos va creando don Ramón un teatro en el que el espectáculo es el ingrediente principal conseguido muy adrede. Veamos como último ejemplo de esta cuidadosa orquestación de elementos utilizados por él, en ésta, su segunda obra dramática, el final de la primera jornada:

Bajo los viejos árboles, que cuentan la edad del palacio, los mendigos se arrodillan y rezan a coro. Las campanas de la aldea tocan a lo lejos, y pasa su anuncio sobre la fronda del jardín como un vuelo de tórtolas. Una sombra blanca aparece en lo alto de la escalinata.

La Dama.- ¡Ya llegas, ya llegas, mi vida! ¡Temí que no vivieses y no verte más!

El M. De B.- ¿Y ahora?

La Dama.- ¡Ahora soy feliz! (Valle-Inclán, 2001, II: 120)

Todo se aúna, la naturaleza obedientemente responde en romántica correspondencia al desarrollo trágico de estos coloquios de un amor otoñal. Al hablar de “trágico” debemos entender aquí ese término en una acepción muy distinta a la de la tragedia clásica. Entramos aquí en esa nueva tonalidad, tan bien explotada por Chejov, en la que encontramos esas “tragedias” que son producidas no por lo inevitable de un *fatum* sino por las jugarretas irónicas que las circunstancias de la vida ponen en nuestro camino frustrando aquellas cosas que más deseábamos. El “¡Ahora soy feliz!” del final de la primera jornada quedará trunco por una de esas circunstancias inesperadas.

La tercera y última jornada terminará con la decisión de la Dama de abandonar su palacio, en medio de una tormenta, para unirse con su marido enfermo y con sus hijos. Y esa reunión feliz con que terminó la primera jornada se convertirá en despedida cruel. Cruel porque el Marqués no comprende la magnitud del sacrificio que hace la Dama al despedirse para siempre de él. El lector (o el público) comprende muy bien la magnitud de su sacrificio al escucharla expresar una esperanza que sabemos vana: « ¡Qué hice yo, Dios mío! ¡Y si, a pesar de todo volviese!...» (Valle-Inclán, 2001, II: 154)

El final es comparable al de alguna de esas composiciones musicales impresionistas que, en vez de la decidida *cadenza* de la escuela romántica, terminaban con una nota inconclusa, como tantos de los preludios de Debussy.

Con un lenguaje decididamente modernista crea Valle-Inclán un drama de amor en tono menor en un ambiente que evoca la pintura impresionista de los modernistas catalanes. ¿Cómo es posible no pensar en Rusiñol al leer la siguiente acotación?

El jardín se esfuma en la vaga luz del crepúsculo. Los cipreses y los laureles cimbrean con angusta melancolía sobre las fuentes abandonadas, algún tritón cubierto de hojas borbotea a intervalos su risa quimérica y el agua tiembla en la sombra

con latido de vida misteriosa y encantada. Se oye una risa de plata que parece timbrarse con el rumor de la fuente.
(Valle-Inclán, 2001, II: 123)

En lo que hay de subjetivismo, de vaguedad, de musicalidad, de evocación de ambientes y de nostalgia del pasado, podemos hablar de huellas simbolistas en esta segunda obra de don Ramón que, a veces, recuerda aspectos del pre-rafaelismo inglés, sobre todo en los pasajes referentes a Concha, la Dama, cuya palidez compara repetidas veces con la de una rosa blanca. También muy *art nouveau*.

Aunque se podría escribir *in extenso* aduciendo múltiples ejemplos de cada una de estas facetas de la estética de Valle-Inclán en esta obra, no deseo sino sugerir los elementos que la integran, algunos de los cuales ya han sido detenidamente estudiados por los críticos¹. Antes de pasar a comentar otras obras de esta primera época, desde este punto de mira es indispensable destacar cómo, desde muy temprano, encontramos personajes en cuya actuación se revela una cierta conciencia de que representan un papel. Me refiero a esa particularidad, tan común en ciertas personas cuya actuación social y circunstancias de su vida les van creando una *persona*, una *máscara*, de la cual, poco a poco van adquiriendo conciencia hasta tal punto que, al presentarse en sociedad, para poder aparecer en consonancia con esa *persona* ya creada, tienen que actuar.

No me refiero al caso extremo de Marivaux quien, después de haber conversado con una dama de cuya sencillez y *naturalidad* estaba enamorado, al volver al salón donde ella se encontraba, la halló ante un espejo ensayando todos esos modales que él había juzgado prodigio de naturalidad. Me refiero más bien a esa particularidad psicológica del hombre que le impele a crearse personalidades distintas ante distintas circunstancias o grupos sociales, particularidad que ha sido estudiada por Goffman (ver particularmente el Capítulo 1, 17-76). Evidentemente Valle-Inclán estaba muy consciente de ello como lo estuvieron muchos otros dramaturgos y novelistas antes y después de él, porque en *La lámpara maravillosa* le dedica este significativo párrafo:

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida! Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre. Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados en el mío, e

¹ Emilio González López, (1967), VIII, 63-68; Sumner M. Greenfield, (1972), II, 39-60; Roberta Salper, "Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín", (1968), 230-240, por mencionar algunos de ellos.

interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia. Han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte. (Valle-Inclán, 2001, I: 1963)

Es evidente, en este sentido, que desde el primer momento de su carrera como dramaturgo, Valle-Inclán incorpora esta particularidad psicológica en varios de sus personajes. Con el tiempo se irá acentuando esta utilización. En *Cenizas* ya aparece un ejemplo destacado de esta conciencia del actuar —con un propósito, en este caso, muy bien definido— en el Padre Rojas quien no sólo desempeña su papel de “pastor de almas” a la perfección sino que, además, desempeña una función de “dramaturgo” dentro de la acción de la obra, ya que es él quien prepara el desenlace para el *affaire* Octavia-Pedro Pondal, que él visualizaba con una escena de reconciliación de la esposa, no sólo con la Iglesia, sino también con su marido. El hecho de que “la vida” le frustre ese final no le quita ni un ápice a sus funciones de “dramaturgo” que concibe un *scenarior* para unos determinados personajes. Este es un aspecto de lo que suele llamarse “teatricalidad” en Valle-Inclán. Hay el otro, más simple y evidente, que es la ya mencionada tendencia de algunos de los personajes a desempeñar su papel. Así, por ejemplo, es forzoso que Bradomín haga su papel de “don Juan feo, católico y sentimental” y que Don Juan Manuel corte sus poses de mayorazgo feudal amante y conocedor de vinos y mujeres.

3. UN SALTO MORTAL: *LAS COMEDIAS BÁRBARAS*

Es difícil explicar el enorme salto que representa en su concepción dramática la creación de las dos obras siguientes que escribe Valle-Inclán: *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, subtituladas ambas *Comedias bárbaras*.

Del impresionismo modernista, con toques simbolistas, preciosistas y decadentes en su obra anterior, da un salto mortal y escribe páginas que pueden considerarse entre las más tempranas manifestaciones del expresionismo en el teatro europeo. Hay desde luego una conciencia de estar creando algo muy distinto de lo que hasta ahora había hecho.

Águila de blasón empieza *in medias res*. Tanto así que Valle-Inclán tendrá que escribir toda una nueva *comedia bárbara* como antecedente para esta obra. Estamos en el interior de una iglesia, plano general de ésta; se enfoca el altar mayor ante el que pasa el viejo sacristán...

El altar mayor brilla entre luces, y el viejo sacristán, con sotana y roquete, pasa y repasa espabilando las velas. La iglesia es barroca con tres naves: Una iglesia de colegiata ampulosa y sin emoción, como el gesto y el habla del siglo XVII. Tiene capillas de gremios y de linajes, retablos y sepulcros con blasones. Es tiempo de invierno, se oye la tos de las viejas y el chocar de las madreñas. (Valle-Inclán, 2001)

En la penumbra de esa iglesia se oye la voz de Fray Jerónimo de Argensola que lanza anatemas desde el púlpito con voz pavorosa y terrible:

¡El pecado vive con nosotros, y no pensáis en que la muerte pueda sorprendernos! Todas las noches vuestra carne se enciende con el fuego de la impureza, y el cortejo que recibís en vuestro lecho, que cobijáis en las finas holandas, que adormecéis en vuestros brazos, es la sierpe del pecado que toma formas tentadoras. ¡Todas las noches muere vuestra boca, la boca pestilente del enemigo! (Valle-Inclán, 2001: 345)

De un jardín modernista, a la Rusiñol, hemos saltado al interior de una película de un G. W. Pabst, de un F. W. Mornau o, más recientemente, de un Ingmar Bergman (quien más tarde, en una de sus primeras películas, *Glycarnas afton* --*Noche de circo*, 1953-- iba a “plagiar” una de las más famosas escenas de *Divinas palabras*, con sus claroscuros y obsesionante idea del pecado y del mal y quien en ocasión de una visita a Barcelona con motivo de un Festival Internacional de Teatro declaró a *La Vanguardia* que siempre había querido dirigir *Romance de lobos*). Toda esta escena primera es ejemplar de esta nueva visión elíptica de Valle-Inclán que se nos parecerá ahora tanto a un guión de cinematógrafo: después del plano general del interior de la iglesia pasamos a un medio plano del púlpito con Fray Jerónimo y luego a un primer plano del fraile lanzando sus anatemas. Hay un corte.

Se oyen algunos suspiros, y una devota se desmaya. La rodean otras devotas, y en la oscuridad albean los pañolitos blancos, que esparcen un olor de estoraje al abanicar el rostro de la desmayada. Varias voces susurran en la sombra. (Valle-Inclán, 2001)

Y el siguiente intercambio entre un grupo de observadoras cerca de la desmayada sintetiza el conflicto principal de esta obra:

Una vieja.-	¿Quién es?
Una moza.-	No sé, abuela.
Un monago.-	Es la amiga del Mayorazgo...
Otra vieja.-	¡Para qué vendrá la mal casada a la iglesia!
Una voz en la sombra.-	Querrá arrepentirse, tía Juliana. (Valle-Inclán, 2001)

Hay una interrupción:

Se oye una risa irreverente, y el murmullo del comento se apaga y se confunde con el murmullo de un rezo... (Valle-Inclán, 2001)

La voz de Fray Jerónimo que durante este incidente debe continuar al fondo como un ronroneo, vuelve al primer plano:

Sobre vuestras cabezas, en vez de la cándida paloma que desciende del Empíreo portadora de la Divina Gracia,

vuela el cuerpo de las alas negras, donde se encarna el espíritu de Satanás. [Nótese cómo el fraile hábilmente crea un vívido escenario que dramatiza la condición del pecador y que, como un rayo cae sobre “la desmayada” iluminando con claridad meridiana su conflicto.] Si alguna vez recordáis el frágil barro de que somos hechos, lo hacéis como paganos: Os asusta el frío de la sepultura, y el manto de gusanos sobre el cuerpo que pudre la tierra, y las tablas negras del ataúd, y la calavera con sus cuencas vacías. ¡Pero como vuestra alma no se edifica, sigue prisionera en las cárceles del pecado! (Valle-Inclán, 2001)

Otro corte. Pasamos a un medio plano:

Dos señoras, madre e hija, conducen a la desmayada fuera de la iglesia. Ha recobrado el sentido y llora acongojada. Sostenida por las dos señoras, atraviesa el atrio [la cámara, en un travelling, sigue a las damas por detrás] y una calle angosta, con soportales, donde pasean en parejas algunos seminaristas y mocetones de aspecto aldeano, burdo manto de bayeta y derrengado tricornio. Al final de la calle hay una plaza desierta, sombrada por cipreses, como los viejos cementerios. [Con las damas de espalda, ya lejos de ellas, la cámara toma un plano general.] Las tres señoras penetran en una casona antigua. Anochece... (Valle-Inclán, 2001:346)

He presentado toda la escena primera de *Águila de blasón* como si fuese un guión de cine, a propósito para mostrar cuán lejos nos encontramos del ambiente y medios de expresión que habíamos visto en *Cenizas* o en *El Marqués de Bradomín*. En *Águila* toda la acción está dividida en escenas independientes. Es como si se tratara de una película en la que cada sección constituye una entidad en sí con *fade outs* al final. Cada escena, elípticamente (es decir, sin agotar sus posibilidades dramáticas) va desarrollando una acción que resulta, entonces, fragmentada. Esta superposición de escenas así concebidas, sin embargo, enriquece la acción al hacer posible una mayor variedad de ámbitos temporales y espaciales de los que una concepción tradicional del acto y la escena (tal como Valle-Inclán utilizó en *Cenizas* y *El Marqués de Bradomín*) permitirían al dramaturgo.

Si nos ocupáramos de “influencias” tendríamos que referirnos a Shakespeare para clasificar esta nueva técnica dramática². Ahora nos basta hacer referencia a ella como una concepción estética nueva en él y que tiende al expresionismo, a la utilización de contrastes violentos (luz y sombra, lo bufo y lo trágico, lo grotesco y lo bello, etc.) y de distorsiones (caricatura, gesticulación).

Continúan ciertos aspectos ya notados en las dos primeras obras: el uso de efectos auditivos combinados con los visuales (véanse de nuevo las acotaciones de la primera escena) y el uso de lo conscientemente teatral y espectacular. Pero sobre todos estos

² Ver Alfredo Matilla Rivas, *Las “Comedias bárbaras”: historicismo y expresionismo dramático*, Anaya, Nueva York (1972), 60-61; Greenfield, nota 15, 69; y, sobre todo, Hormigón (1972) 54, 63-67, 72, 77 (en la pág. 64 cita las siguientes palabras de Valle-Inclán pronunciadas en 1927 pero que, obviamente, se refieren también a las *Comedias bárbaras*: «he hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare»).

elementos destaca uno que será el que domine estas dos obras, la barbarie, que el mismo Valle-Inclán destaca en el subtítulo.

No es preciso aquí elaborar el expresionismo dramático desarrollado en estas obras por Valle-Inclán y que le hace, por estas fechas, verdadero precursor del expresionismo en el teatro *europeo*, ya que existe un estudio exhaustivo sobre este tema (ver Matilla). El fragmentarismo de la acción ha sido ya evidenciado en el análisis del movimiento dramático en la primera escena de *Águila de blasón* y creemos innecesario aducir más ejemplos. Sí es necesario hacer hincapié en el hecho de que en sus *Comedias bárbaras* Valle-Inclán hace uso de una doble acción dramática que se desarrolla simultáneamente en dos planos que están superpuestos. En uno tenemos la acción dramática que encuentra su expresión y su unidad únicamente por medio de la consideración, en conjunto, de las *tres Comedias bárbaras* a través de las cuales, como en un tríptico, tenemos la caída en el pecado, la inmersión en él, el arrepentimiento y la redención. Esta acción se conjuga a la vez, y simultáneamente, con «la gloria, la decadencia y la muerte del Mayorazgo» (Hormigón, 1972: 67). Así, la primera *comedia* (me refiero, por supuesto a *Cara de Plata*, aunque esta obra no fue escrita hasta 1920 como “preludio” a las dos *Comedias bárbaras* de que me ocupo en este texto) nos presenta el triunfo de este “señor feudal” sobre su hijo “Cara de plata”, por la posesión de Sabelita, sobre el abad de Lantañón y sobre el pueblo (conflicto sobre “el paso de Lantañón”). *Águila* nos dramatiza la decadencia del Mayorazgo y nos presenta “la degeneración de su estirpe” (Hormigón, 1972: 69). Y, por último, en *Romance de lobos*, su arrepentimiento y redención, utilizando como instrumento de ésta la protección del pueblo, y su muerte, en manos de sus propios hijos, que simboliza, así mismo, el hundimiento de su mundo a manos de una nueva generación que promete ser peor que la anterior porque, manteniendo su bárbara arbitrariedad, no participa de su nobleza y generosidad.

Individualmente, sin embargo, cada una de las tres *comedias* tiene un tema y conflicto independientes. En *Águila de blasón* es la inmersión en el pecado y el deseo de salir de él por parte de Sabelita, lo cual anticipa y motiva en parte el arrepentimiento y redención del Caballero en *Romance de lobos*. El conflicto entre padre e hijo de *Cara de Plata* se pluraliza aquí y se convierte en la maquinación de los hijos contra el padre. El conflicto principal, sin embargo, se centra en el arrepentimiento de Sabelita, su decisión de abandonar al Caballero, con la pérdida, para éste, de un verdadero amor, a lo cual se une íntimamente el conflicto entre padre e hijos que hace necesaria la llegada de Doña María, la esposa del Mayorazgo, al pazo. Ambos conflictos nos presentan la decadencia del Mayorazgo. Hay resolución en *Águila* que se manifiesta en dos situaciones: en cuanto al conflicto de los hijos, la decisión de Cara de Plata de

unirse a las partidas del rey D. Carlos que, por lo menos, representa para su padre un consuelo; en cuanto al conflicto de Sabelita, su frustrado suicidio y la decisión de Doña María de perdonarla y acogerla de nuevo como ahijada. Hay también resolución parcial para la situación del Mayorazgo: su realización, al final, de que es, en sus propias palabras, “un lobo salido”. La realización de su decadencia, de haber llegado al fondo, es el principio de la posibilidad de su redención que es el tema principal de *Romance de lobos* en cuya obra la trilogía encuentra su resolución.

He mencionado esta pluralidad y dispersión de elementos, conflictos y situaciones para dar una idea de esta nueva estética dramática desarrollada por Valle-Inclán en sus *Comedias bárbaras*. La redacción de dos de ellas en 1907 y 1908 y en España representa un esfuerzo creador por parte del autor mayor del que uno sospecharía posible dada su escasa experiencia teatral anterior, especialmente por la complejidad estética que representa su realización. Por esta razón creo importante abundar en ciertos elementos para dar una idea más precisa de lo que don Ramón fue capaz de escribir en estos años.

Aunque ya mencioné de paso la influencia de Shakespeare, creo indispensable, a pesar de lo dicho anteriormente, hacer hincapié en la presencia de este autor en su obra, especialmente en *Romance de lobos*. En esta obra hay situaciones que nos recuerdan específicamente la obra *King Lear* del dramaturgo inglés. Se ha discutido, aunque no con suficiente profundidad, la semejanza que existe entre *Romance* y la tragedia de Shakespeare. Las similitudes apuntadas anteriormente por los críticos se refieren a aspectos del argumento, especialmente los que tocan la división de las propiedades entre sus hijos (propuesta en *Romance* y ejecutada en *Lear*) y la relación de éstos con sus respectivos padres. Sin querer entrar en una detallada discusión comparativa de las dos obras, me parece indispensable mostrar aquí que la influencia de Shakespeare sobre Valle-Inclán en *Romance de lobos* se extiende hasta detalles mínimos que no tocan directamente el problema central de la obra sino más bien aspectos más profundos de tono y estilo, como de fondo. Cuando Valle-Inclán declara que está escribiendo obras con inspiración “sespiriana”, está diciendo algo que tenemos que tomar en serio y que nos puede orientar para la comprensión de su teatro. Se ha dicho repetidas veces que en la forma don Ramón sigue de cerca de Shakespeare en la estructuración de sus obras por medio de escenas independientes. Veamos ahora detalles de *Romance* para entrar en el espíritu que alienta esta obra donde encontraremos un paralelismo sorprendente con la de Shakespeare. En *Romance* D. Juan Manuel es redimido por la conciencia del amor al prójimo que surge como producto de su arrepentimiento por una vida de pecado en la cual ha martirizado a su mujer, símbolo, para él, del modelo cristiano es esposa (“santa” la llama repetidas veces). Pero veamos cómo se van

manifestando estos motivos que le llevan al arrepentimiento y cómo encontramos, al hacerlo, este sorprendente paralelo con *Lear*.

La cuarta escena de la Jornada Tercera de *Romance* nos presenta un diálogo entre D. Juan Manuel y Fuso Negro que trae a nuestra mente la escena entre Lear y Edgar en la que el Rey se ve, de pronto, como en una visión horrible de bestialidad y trata de ser lo más posible como el “loco” Edgar. Lear, de hecho, termina hermanándose con él, como hace el Caballero con Fuso. Ha habido ya varios momentos comparables, antes de esta escena de *Romance*: la escena tercera de la Tercera Jornada tiene un parecido bastante grande con la cuarta del tercer acto de *Lear*, cuando Kent le suplica al Rey que se refugie de la tormenta y éste le pide que le deje solo (“*Let me alone*”). La identificación de D. Juan Manuel con los mendigos que se encuentran refugiados de la tormenta en una cueva en la playa (escena VI de la Primera Jornada) sugiere un paralelo con el siguiente parlamento de la misma escena IV del tercer acto de *Lear*:

Poor naked wretches, whereso'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall you houseless heads and unfed sides,
Your Looped and windowed raggedness, defend you
From Duch seasons as these? O, I have taken
Too little care of this!

En esta confesión el Rey subraya los motivos cristianos de esta tragedia que, en esta escena, nos revela un sentimiento de humildad, nuevo para Lear, como lo es, también, para el Mayorazgo en *Romance*.

Pero volvamos a la escena cuarta de la Tercera Jornada de esta última *Comedia bárbara* y veamos cómo D. Juan Manuel, que está como loco (concluirá por enloquecer: “Enloquecido está ya”), ha asumido para sí el peso de la redención de los mendigos y obtiene así una nueva visión de la vida que le redime de su excesivo egocentrismo. Ahora va en busca de su muerte, pero en este momento lo coloca Valle-Inclán en presencia del loco Fuso Negro y la escena cambia, de la esfera de la progresión dramática narrativa a la de un simbolismo fantástico que hace hincapié en aspectos más relacionados con el tema central. Fuso Negro, como “Poor Tom” en *Lear*, se presenta como epítome de la desgracia, la destitución y la desolación; además, como poseído por el mismo diablo. Como en la escena IV del tercer acto de *Lear*, se juzga a los hijos. Hijos del Demonio Mayor, le dice Fuso Negro al Caballero:

Los cinco mancebos son hijos de su ciencia condenada. ¡Arreniégo! ¡Arreniégo!... De la su mano derecha a cada cual dió un dedo con su uña, para que rebusasen en el corazón de mi hermano el Señor Mayorazgo. Hermano de este día, por parte de los caminos y de pedir por las puertas, y de la cueva para morir... (Valle-Inclán, 2001: 510)

La escena se aparta cada vez más de la realidad entrando en una especie de delirio. La mujer con sus niños, que interrumpe el diálogo entre Fuso Negro y el Caballero, logra la transición hacia el asunto principal del argumento y crea la motivación para la resolución del drama:

Esta mañana, rayando el día, fui a la casa grande por tener un socorro para este camino tan largo. ¡Echáronme los canes!... ¡Malditos sean todos los ricos! [...] Y tenían dicho que darían socorro a las viudas y a los huérfanos! ¡El Mayorazgo huyóse para no cumplirnos la manda! ¡Cinco lobos dejó alrededor de su silla vacía! ¡Ay Montenegro, negro de corazón! ¡Por tu imperio se hicieron aquellos pobres a la mar, en una noche tan fiera! ¡Cuando seáis mozos reclamarle cuentas, mis hijos, que él os dejó sin padre! ¡Mal can le arranque el corazón y lo lleve por este arenal! ¡Mal cuervo le coma los ojos! ¡Malas ortigas le broten en el pecho! ¡Mal avispero le nazca en la lengua! (Valle-Inclán, 2001: 512-13)

Dos escenas más nos llevan al desenlace trágico de la obra. Al final de la penúltima escena, en la que el Caballero vuelve a su casona a reclamarla para sus pobres, termina con la proclamación de los mendigos: “¡Es nuestro padre!” que confirma la redención espiritual del Mayorazgo por medio del espíritu cristiano de la caridad. La resolución, sin embargo, se pospone hasta la escena siguiente, última de *Romance de lobos* que, precisamente marca el triunfo de la barbarie y el derrumbamiento moral de los Montenegros. De hecho, las últimas palabras de los hijos del Mayorazgo, después de que uno de ellos ha hundido «*la maza de su puño sobre la frente del viejo vinculero, que cae con el rostro contra la tierra*» prolongan la maldición de la mujer a un futuro en que todo se destruirá. La caída de la casa de los Montenegros se cumple al final de *Romance de lobos*: «¡Malditos estamos! ¡Y metidos en un pleito para veinte años!» (Valle-Inclán, 2001: 520)

Como podrá apreciarse, tal pluralidad y dispersión de elementos, conflictos y situaciones como encontramos en las *Comedias bárbaras* sólo podía haberlo conseguido don Ramón guiado por una estética dramática aprendida en un maestro como Shakespeare. Ni siquiera la rica tradición teatral del Siglo de Oro pudo servirle para crearlas.

Con las *Comedias bárbaras* Valle-Inclán descubre un realismo *sui generis* que, sin copiar fielmente la realidad es capaz de proporcionarnos un conocimiento bastante exacto de su Galicia en el momento histórico de la disolución de sus estructuras feudales a finales del XIX. Este realismo obtiene su realce al utilizar la técnica de la distorsión que nos presenta, como a veces sucede con las caricaturas, un retrato más *real* que el de la “imagen en el espejo”. Es esta distorsión junto con lo fragmentado de la acción, el uso de frases cortas en el diálogo y la elaboración del movimiento dramático en espectáculo, lo que inmediatamente identificamos como el *expresionismo* en estas obras.

Hay otros aspectos “caricaturescos” que realzan la realidad de este mundo desconcertante que nos presenta Valle-Inclán en sus *Comedias*, un mundo que nos parecería fantástico e irreal si más tarde Buñuel no nos lo hubiese documentado fotográficamente en sus películas que si bien no están basadas en la obra de don Ramón, están imbuidas de la misma visión de una realidad exaltada. Veamos, como ejemplo, esta acotación en la Jornada Segunda, escena 3 de Romance: «*Entra otra criada, una moza negra y casi enana, con busto de gigante. Tiene la fealdad de un ídolo y parece que anda sobre las rodillas*». (Valle-Inclán, 2001: 477)

Ejemplos de este tipo de realismo se podrían multiplicar, Hay, además, el uso del contraste grotesco que obtiene su más destacado ejemplo en la escena en que mientras Cara de Plata y *La Pichona* se hace el amor, Don Farruquiño hierve un cadáver en un gran perol para sacarle el pellejo y obtener así un esqueleto limpio que vender por una onza de oro.

Son pasajes como estos los que han inspirado en muchos críticos la idea de que la visión esperpéntica existió siempre en la obra de Valle-Inclán. Creo que más correcto sería el indicar que existe el uso de lo grotesco en la obra temprana de Valle-Inclán porque su visión del esperpento responde a otros impulsos y a otras intenciones que ya hemos estudiado en otro libro. (Cardona-Zahareas, 1970, 1982)

La elaboración escenográfica del espectáculo, de la cual podríamos aducir muchos ejemplos, la hemos visto magistralmente concebida en la primera escena de *Águila de blasón* que ya hemos citado y comentado detalladamente. Ejemplos de este tipo abundan en las tres *Comedias bárbaras*.

4. ELABORACIÓN, PUBLICACIÓN Y ESTRENO DE LAS COMEDIAS BÁRBARAS

El 28 de mayo de 1906 Valle-Inclán publica una narración con el título de *Águila de blasón* en *El Imparcial* de Madrid (Hormigón, 2006: 403), Hacia finales de ese año Valle-Inclán y Josefina Blaco se encuentran en Las Palmas con la Compañía de Ricardo Calvo. El 26 de noviembre el *Diario de Las Palmas* menciona en una reseña de la obra *Mar y cielo* de Ángel Guimerá, que «el ilustre literato Valle-Inclán dirige la compañía» (Hormigón, 2006: 414) Y al final de un comentario sobre la separación de Josefina Blaco del elenco de Ricardo Calvo, Hormigón añade «Lo que parece obvio es que fue en Las Palmas donde Valle-Inclán debió de concluir *Águila de blasón* en una nueva versión escénica» (Hormigón, 2006: 418). El 30 de diciembre don Ramón publica en *España Nueva* la última entrega de esta obra. (Hormigón, 2006: 419)

Durante muchos años se creyó que *Águila de blasón* no se estrenó hasta que Adolfo Marsillach la montó en el Teatro María Guerrero el 13 de abril de 1966.

No obstante, al examinar el *Almanaque del Diario de Barcelona* para el año bisiesto de 1908 que da una crónica de los acontecimientos teatrales del año anterior, encontré que «el 4 de marzo del año 1907 la compañía cómico-dramática de Francisco García Ortega estrenó, para beneficio del Sr. García Ortega, una obra, *Águila de blasón*, que el autor, Señor Valle-Inclán, titula comedia...» El estreno se verificó en el Teatro Eldorado de Barcelona. Dejo al comentarista del *Almanaque*, quien, entre paréntesis, parece ser el primer crítico que se ocupa de elucidar a qué género literario pertenece esta obra, que nos dé su opinión. En primer lugar el cronista pone en tela de juicio la propiedad de llamar “comedia” a esta obra «que, si de algo en rigor tiene es de drama”. Aunque dice «más exacto sería decir que de lo que participa principalmente es de novela o de serie de cuadros de costumbres, de bien malas costumbres por cierto». Y luego añade, «Liberalmente considerada, no hay en ella más que color local y algún tipo interesante que recuerda otros pintados por el Sr. Valle-Inclán. Es un desfile de personajes que hace difícil la comprensión del argumento a la simple audición». Y termina dándonos el veredicto del público: «*Águila de blasón* fue mal recibida...» lo que explica que, posiblemente García Ortega no la repusiera en Madrid, por cuya razón pocos se enteraron de su estreno: «*Águila de blasón* data de 1907, por lo que, al verificarse su estreno en 1966, nos llega con cincuenta y nueve años de retraso». (*El espectador y la crítica*, 1967: 196)

Más recientemente Hormigón ha encontrado otras noticias que corroboran mi descubrimiento y de las que doy razón. El 1 de marzo aparece en el *Noticiero Universal* de Barcelona la primera escena de la Jornada Primera de *Águila de blasón* y el *Diario de Barcelona* anuncia que al día siguiente se estrenará la obra. En efecto, el 2 de marzo se estrena la primera versión dramática en cuatro actos y un epílogo en el Teatro Eldorado de Barcelona por la compañía de García Ortega con Josefina Nestosa, la primera actriz, en el papel de Sabelita, Josefina Blanco en el de Liberata la Magnífica y Francisco García Ortega en el de D. Juan Manuel Montenegro (Hormigón, 2006: 424). El 11 de marzo de 1907 *El Imparcial* de Madrid publica un fragmento de *Águila de blasón* subtítulo “Tragicomedia” (Hormigón, 2006: 425). En mayo de ese mismo año en el número XVII de la revista *Ateneo* salen dos escenas de esta misma obra. «Corresponden a la segunda y tercera de la Jornada Cuarta de la edición en libro» (Hormigón, 2006: 432). Y, por fin, en julio de ese año aparece la primera edición de la obra con el título *Águila de blasón. Comedia bárbara en cinco jornadas*. «Contiene un *Prólogo* que recoge el de la *Comedia bárbara* (18-IV-1906), con alguna variante. Está editada por F. Granada y Cía. de Barcelona» (Hormigón, 2006: 434).

Según leemos en Hormigón, durante el mes de octubre de 1907 Valle-Inclán “trabaja intensamente” en *Romance de lobos* y el 21 de ese mes inicia su publicación en el folletín del diario *El Mundo de Madrid*, concluyendo su publicación el 26 de diciembre.

El 25 de enero de 1908 sale a luz la primera edición de esta obra con el título *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, aunque la obra consta únicamente de tres jornadas, como sabemos (Hormigón, 2006: 443-46). Ese mismo año inicia la composición de *Cara de Plata* que no llegará a terminar hasta 1920.

5. REFUNDICIÓN DE CENIZAS

Es curioso que el mismo año en que sale *Romance de lobos*, pieza en la que ya se plasman todas las innovaciones estéticas mencionadas anteriormente, con las cuales Valle-Inclán ha concebido y creado un teatro innovador e insólito, de estructura abierta y lo más distante que puede concebirse de una *pièce bien faite*, es el momento en que decide volver a su drama primerizo, *Cenizas*, para refundirlo con el título de *El yermo de las almas*. Sabemos que don Ramón se casó con la actriz Josefina Blanco el 21 de octubre de 1907, aunque habían estado viajando juntos durante el período en que ambos trabajaron para la Compañía de Ricardo Calvo.

Se puede especular que bajo la influencia de su esposa, mujer de teatro con amplia experiencia en las tablas, Valle-Inclán pusiera a un lado el proyecto de *Cara de Plata* que, como hemos visto, ya había empezado, y emprendiera la composición de obras de teatro “más representables” en los escenarios de su época. Como primer proyecto y, posiblemente por necesidades económicas para enfrentarse con el nacimiento de su primera hija en 1908, se dedicó a la reelaboración de *Cenizas* que publicó ese año. Casi todas sus publicaciones de 1908 son reelaboraciones de obras escritas anteriormente o con temas y fondos ya explorados por don Ramón. Así, su *Una tertulia de antaño* representa una variación sobre el tema de *Sonata de invierno* y entra en el terreno de la temática carlista sobre la cual escribe, y publica, *Los cruzados de la causa*, novela que inicia el ciclo de ese tema. Publica una segunda edición de *Corte de amor* con un nuevo Prólogo en el que puntualiza: “Mi estética cuando escribí este libro...” una aclaración necesaria ya que ahora se ha adentrado en una estética muy distinta de la de esa época. Pero hasta este mismo Prólogo no es sino una reelaboración del que cinco años antes había escrito para *Sombras de vida* de Almagro San Martín. Y, por último, ya he indicado la publicación de *Romance de lobos* en forma de libro. Sus nuevas responsabilidades de hombre casado y padre de familia le obligan a ingeniar modos de ganarse la vida entre los que encuentra cómodo, a la vez que útil, el publicar una nueva versión de *Cenizas*.

Ahora bien ¿qué aporta como innovación estética esta reelaboración? En primer lugar su estructuración original en tres actos se cambia al de tres “episodios” precedidos de un “Prólogo” y los espacios escénicos de la acción han aumentado y alcanzan mayor fluidez, mostrando así que la nueva estética dramática de las *Comedias bárbaras*

ha dejado huella. La acotación es de un realismo casi documental en los exteriores; en los interiores hay, todavía, toques de preciosismo decadente que acompañan y acentúan muy bien el tema y la acción dramática. Utiliza, como hará Eisenstein en sus primeras películas sonoras años más tarde, efectos de sonido que sirven no de acompañamiento sino más bien de contrapunto, al efecto visual de la escena. Así, por ejemplo, en el principio de la acotación del Prólogo:

Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con un lujo funerario, bárbaro y catalán. La fachada, blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta segar, y un organillo, que custodian dos pícaros con calzones de odalisca, desgranran su música, y la música es chillona e irritante como la luz del sol en la fachada blanca de la casa y en la tapia azul del solar. (Valle Inclán, 2001, II: 49)

Y Valle-Inclán descubre otro gran auxiliar del arte dramático: el silencio. Hay largas pausas silenciosas que ayudan a crear un clima de expectación, unas veces, de monotonía, otras, y que en todos los casos preludian ese último y prolongado silencio de la muerte:

En una estancia llena de silencio, con un vasto aroma de alcanfor... sentado, con la abatida cabeza entre las manos y en la actitud de un hombre sin consuelo, está Pedro Pondal...

-----o-----

Pedro Pondal deja caer el cortinaje y vuelve a sentarse...

-----o-----

Hay un largo silencio entre los dos amantes... Pedro Pondal levanta sin ruido el cortinaje de la alcoba... (Valle Inclán, 2001)

Este silencio, cuando está interrumpido, lo es por sonidos en contrapunto, como el de «los gritos de los vendedores de periódicos que pasan pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso...». «Susurros, más silencio... Las voces tienen ese murmullo de rezo... En el silencio que sigue se oye el afligido suspiro de la enferma...». «Al penetrar en la estancia bajan más la voz y cuando la vieja calla, el médico guarda silencio...» «El médico recoge su sombrero y sale con un reír grave, incrédulo y burlón, Pedro Pondal le acompaña en silencio...» «Se despide su amiga María Antonia desde la puerta y sale: El taconeo de sus pasos tiene toda la gracia y voluptuosidad de un baile [y Valle-Inclán acota luego en contrapunto] Cuando se extingue, la enferma, repentinamente triste suspira y se queja» «Octavia suspira y calla. Pedro Pondal se sienta lejos de ella y con los ojos fijos contempla el péndulo de un reloj, que viene y va, lento, monótono, llorando con el llanto nervioso de las actrices».(Valle Inclán, 2001)

Definitivamente “el silencio” es un componente hábilmente utilizado por Valle-

Inclán como elemento de la estética dramática que aplica a esta obra que, con esta elaboración, cambia de un drama naturalista antiburgués en una obra más simbolista con reminiscencias maeterlinckianas. Fuera de Chejov, quien lo lleva a su más lograda utilización dramática, ningún otro dramaturgo europeo comprendió tan bien como Maeterlinck el valor dramático del silencio.

También importante, y esto queda mejor plasmado en la reelaboración que en la obra original, es que en *El yermo de las almas* el pecado no es sólo el resultado de acciones y decisiones de ciertos personajes. Es más bien una categoría estética que actúa a modo de patina sin la cual la historia de esos amores desgraciados no tendría ningún interés, excepto el melodramático. Lo que distingue una pieza de Echegaray de un drama como *El yermo de las almas* es, precisamente, la categoría estética que Valle-Inclán ha logrado impartir al pecado. Y no es que exalte el pecado con alegría pagana ni que lo condene con fervor ético o religioso. Es más bien, en palabras de Guerrero Zamora, «como un último refinamiento», como «la sal para la tierra», el «factor mágico y hechizante que liga indisolublemente lo que quizá el amor solo y de por sí no lograría» (Guerrero Zamora, 1961, I, 169). Es por esto que el pecado en esta obra aparece como categoría estética. Y es este “último refinamiento” que adoba esta historia de amor lo que le da un carácter decadente: la presencia constante de la muerte, su morbosidad.

CONCLUSIÓN

En el período de tiempo que hemos acotado para esta reseña del teatro en la vida de Valle-Inclán, se inició con un intento de actuar cuando aun niño y actuó dos veces en los escenarios madrileños una vez con éxito y otra con un fracaso. Se representaron seis adaptaciones ya sea suyas propias o escritas al alimón con algún amigo, de obras de otros autores tanto extranjeros como españoles. Sería necesario, en el futuro, examinar estas adaptaciones. En primer lugar, ¿fueron encargos de compañías de teatro, o fueron adaptadas y luego presentadas a una compañía para su montaje? En cuanto a las tres obras escritas en francés, ¿fueron traducidas y adaptadas de nueva planta, o fueron sólo adaptadas utilizando una traducción ya hecha por otro? Si se pudieran encontrar los textos sería interesante estudiarlos para ver qué elementos en ellos pudieron influir en la obra original posterior de don Ramón. También, aun sin esos textos, habría que estudiar las obras adaptadas para ver si en ellas hay elementos que luego entran en la obra original de Valle-Inclán. Es muy probable que la adaptación de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega le haya inspirado la idea de escribir las *Comedias bárbaras*. Sea como fuere, habría que ahondar en estas adaptaciones.

De las cinco obras dramáticas que escribió durante estos años, tres de ellas se llegaron

a montar pero ninguna con éxito. Es de notar que en todas ellas el resorte principal de la acción es un adulterio. El adulterio continúa presente en obras posteriores de don Ramón. Es tema de estudio en toda su obra dramática. Cooperó con varias compañías como la del “Teatro Artístico”, la de Guerrero-Mendoza, la de Ceferino Palencia, la de García Ortega y la de Ricardo Calvo, en varias capacidades (diseñador de atrezzo, de figurines, director de escena, entre otras). Se casó con una actriz muy competente y de larga experiencia. Es posible especular con la idea de que, a partir de su boda con Josefina Blanco, su teatro dio un giro nuevo y que empieza una segunda etapa en su trayectoria teatral que queda fuera de nuestro presente estudio. Basándonos en los datos que hemos examinado, se puede afirmar categóricamente que Valle-Inclán, desde sus primeros años, fue “un hombre de teatro.”

Referencias bibliográficas

- CARDONA, R. y A. N. Zahareas, (1970, 1982), *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid: Castalia
- GOFFMAN, I., (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday
- GONZÁLEZ LÓPEZ E., (1967), *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York: Las Américas Pub.
- GREENFIELD, S. (1972), *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid: Fundamentos.
- GUERRERO ZAMORA, J., (1961), *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona: J. Flors.
- HORMIGÓN, J. A., (1972), *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid: A. Corazón.
- _____, (2006) *Biografía cronológica: 1866-1919*, Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- MATILLA RIVAS A., (1972), *Las “Comedias bárbaras”: historicismo y expresionismo dramático*, Nueva York: Anaya
- SALPER R., (1968), “Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín” en A. N. Zahareas et al, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York: Las Américas Pub.
- VALLE INCLÁN, R. M., (2001-2002), *Obra completa*, I, II, Madrid: Espasa Calpe.