

El 98 ha ido a pasearse en el callejón del gato

Fco. Javier Rodríguez Barranco

¿Mateo, dónde estará la bomba que destripe el terrón maldito de España?
(*Luces de bohemia*, escena sexta)

A don Ramón del Valle-Inclán le dolía España y le dolía mucho. Ésta es la razón por la que podemos descubrir con facilidad una enorme preocupación por la realidad social y política de nuestro país en su narrativa tanto como en la producción dramática. Dentro de ésta última, se nos brinda a veces con escandalosa chocarrería en piezas como la *Farsa y licencia de la reina castiza*, o de manera mucho más velada, como la lectura que defiende el profesor Bermejo Marcos para *Divinas palabras*¹, pero en los *Esperpentos* las referencias a la penosa situación española son constantes. Así en *Luces de bohemia* ("MAX.- La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España"), en la acidez de *La hija del capitán* ("UN PATRIOTA.-¡Viva el Rey con todos los atributos viriles!"), o en la fuerte ironía de *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, que se abre con una acotación descriptiva, uno de cuyos detalles es el siguiente: "*Retratos de celebridades: Políticos, cupletistas y toreros. Los pocos*

¹ Bermejo Marcos, Manuel: Valle-Inclán: *Introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 187-228. Este eminente estudioso de la obra de Valle-Inclán mantiene en su libro que *Divinas palabras* constituye en realidad una inmensa parábola del Pacto de El Pardo, mediante el que se instituyó la alternancia en el poder entre Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta. Bajo su punto de vista, el sacristán representaría una contrafactura ridiculizante de Cánovas del Castillo, mientras que el farandul Séptimo Miao lo sería de Sagasta. Mari-Gaila significaría así una alegoría de la política y el baldadío, del pueblo español, pero lo más relevante de esta lectura sería el que *Divinas palabras* se convertiría en la primera gran pieza esperpéntica. No pretendo polimizar excesivamente con el profesor Bermejo, pero aún reconociendo el indudable interés que su lectura suscita, me parece insuficiente para explicar algunos aspectos importantes de esa obra, como pueda ser todo el mundo mágico que se recrea y que alcanza su punto climático en el vuelo de Mari-Gaila, poseída

que saben firmar han dejado su autógrafo. El de Don Antonio Maura tiene una cruz”.

No es acertado, por lo tanto, desgajar al autor gallego del poderoso momento de reflexión nacional que se vivió en nuestro país durante el primer tercio del siglo actual². Los grandes temas que inquietaron a los hombres del 98 están también en los Esperpentos de Valle-Inclán, y si la preocupación por España ya ha sido mencionada, podemos asimismo descubrir aflicciones religiosas, sin necesidad de salir de *Luces de Bohemia*:

MAX- España, en su concepción religiosa, es una tribu del centro de África³.

MAX- Maestro, tenemos que rehacer el concepto religioso, en el arquetipo del hombre-Dios. Hacer la Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio (p. 55).

EL MARQUÉS- Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados (p. 186).

Comprobamos entonces que Valle-Inclán comparte inquietudes con sus coetáneos del 98, lo que sucede es que su enfoque es muy distinto y sus

carnalmente por el trago cabrió en la penúltima escena de la Jornada Segunda.

2 Un estudio de consulta absolutamente obligada a este respecto es el de Zamora Vicente, Alonso: *La realidad esperpéntica (aproximación a "Luces de Bohemia")*, Madrid, Gredos, 1974 (2ª edición). Durante la práctica totalidad de la obra, Zamora se esfuerza en demostrar la enorme carga de realidad que impregna las páginas del primer Esperpento definido explícitamente como tal, de ahí que cierre su estudio en estos términos: "Es la vida descendiéndose caudalosa, redondo azar inesquivable. Vemos a *Luces de Bohemia* como el reverso paródico de un periódico corriente, el diario rezumante de felicidades y proyectos. Una sonrisa mutilada sorprende a la realidad entera en un momento de la verdad sin aliños ni embellecimientos" ("Final", p. 207).

3 Las citas de *Luces de Bohemia* están tomadas de la edición de Alonso Zamora Vicente para la colección Austral (Espasa Calpe,

conclusiones, a veces, opuestas, lo que se percibe con particular claridad en los Esperpentos, sobre los que versará mi ensayo. Para el análisis de puntos de partida similares pero resultados contrarios, he construido dos secciones: en la primera, intento desbrozar dos modos bien distintos de acercarse a un mismo mito, como es el de don Juan Tenorio. En la segunda, por su lado, persigo una recreación esperpéntica del binomio Don Quijote-Sancho, donde el autor de *Luces de Bohemia* aprovecha la genial dicotomía cervantina para devolvernos a la realidad de una condición humana radicalmente envilecida.

Don Juan en el siglo XX.

Miguel de Unamuno se enfrenta a una cuestión bastante debatida como es la del donjuanismo en la pieza teatral *El hermano Juan*. Sabido es que el teatro de don Miguel es una creación principalmente de ideas, y la obra recién citada no podía escapar a la tendencia general: en este caso, uno de los polos ideológicos es la reinterpretación del mito de don Juan tenorio en clave psicoanalítica, pero este sustrato ideológico es lo suficientemente importante para que el autor considere necesario explicitarlo en un prólogo. Aquí, Unamuno enumera las diversas perspectivas desde las que se ha abordado anteriormente el mito de don Juan y recuerda que se han apoderado de esta figura los biólogos, los fisiólogos, los médicos o los psiquiatras y que se han dado a escudriñar si era o no un onanista, un enucoide, un estéril, un homosexual, un esquizofrénico, un suicida frustrado o un ex futuro suicida⁴, pero la lectura que hace Unamuno tiene más que ver con las teorías de Sigmund Freud, como dijimos. Para el pensador bilbaíno, la relación de la mujer con don Juan es algo que va más allá de la mera posesión carnal: el famoso burlador necesita las mujeres porque en ellas encuentra una situación maternal, incluso fraternal, y de ahí el título de la pieza. Pero Unamuno no se

1994). Entre paréntesis indicaré el número de página, y corresponde la actual a la 54.

⁴ Véase en la edición de José Paulino para la colección Austral (Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 112). El resto de citas de *El hermano Juan* están tomadas de aquí.

queda en el complejo de Edipo, sino que esta relación madre-hijo (o hermano-hermana) forma parte de un entramado trascendente: don Juan se funde con su madre y de esa manera alcanza una realización plena que, por un lado, le permite desarrollar íntegramente su condición humana, y, por otro, se trata de un proceso metafísico que permite al Tenorio elevarse por encima de la muerte. Veamos cómo manifestó Unamuno en el prólogo y en el texto de *El hermano Juan* una idea sobre la que ya se había pronunciado en alguna otra ocasión⁵:

...Y Zorrilla, tradicionalmente español, como Tirso, vio en la vida del Tenorio un misterio religioso que envuelve al meramente erótico. Don Juan quiere salvar el alma de la muerte. Y se la salva ella, Inés, su seducida, por el amor. La querida, maternal ya, en un abrazo de amor-abrazo del amor y de la muerte- se lo lleva al cielo (p. 116).

ELVIRA.- ¿Madre o esposa?

JUAN.- Igual me da. Me aguarda su regazo tenebroso, que yo mismo con mis manos he cavado... Me abrasa la sed... Voy a casa... a casarme... (*Al llegar a la puerta del convento, las mujeres le dejan en manos del PADRE TEÓFILO. Suenan las campanas a lo lejos*). ¡Tañen a descanso! (p. 200)⁶.

Una primera clave de aproximación, entonces, a lo que Unamuno entiende que significa la figura del burlador de Sevilla muy bien puede ser la idea de maternidad transcendida que acabamos de mencionar, y que, como resulta obvio, posee una muy honda componente filosófica. En este contexto, y así nos vamos

5 "Este es el anhelo; la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres, y quién a otro ama es que quiere eternizarse en él" (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 53).

6 Esta cita está tomada del final de la penúltima escena del último acto. Muy próximas, por lo tanto al final de la obra, las campanas que se anuncian en la acotación son para José Paulino (nota a pie 65) un posible recuerdo del *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Esta opinión, que no me parece en absoluto

acercando a la concepción valleinclanesca del mito, cuando el hermano Tenorio pide que le llamen Juanito (“Llámame también Juanito, como cuando lo era [niño]”, p. 195) no se trata de una reducción moral del personaje, sino más bien de un diminutivo afectivo-metafísico que en el héroe evoca la inmortalidad de la infancia (“Y en nuestra niñez, al no saber que se muere, fuimos inmortales”, p.153). Pero cuando Valle-Inclán utiliza constantemente el término “Juanito” para referirse a su don Juan, la situación es bien distinta: en esta ocasión sí estamos ante un verdadero “Juanillo”, un mequetrefe, y ahora sí existe una correspondencia directa entre la merma del apelativo y la penuria moral del personaje. Es un diminutivo con toda la intención de un escarnio.

Situados ya dentro de la percepción valleinclaniana del tópico de don Juan Tenorio, el escritor gallego aborda directamente este mito en *Las galas del difunto* que, como es sabido, integra la trilogía *Martes de carnaval* junto con *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del capitán*⁷. Para la acción de su “Juanito”, elige Valle-Inclán un momento particularmente significativo de la Historia de España y bastante relacionado con la generación de escritores a la que por justicia la corresponde pertenecer: el desastre de Cuba y la pérdida de las últimas colonias ultramarinas. Pero, como veremos, la contemplación de este suceso suscita en él reflexiones poco compartidas.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que Valle había recorrido algunas Repúblicas Hispanoamericanas antes de la independencia cubana –muy significativamente Méjico, como también es sabido– y lo que el paso de España por estas regiones le sugiere no es más que un régimen colonial sin ningún tipo de

descabellada, vendría a reforzar el carácter ultramundano de la pieza de Unamuno.

⁷ Algunos estudiosos añaden a su edición de las obras de Valle-Inclán el entremés *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, que aunque propiamente no pertenece a *Martes*, participa del espíritu de los Esperpentos. Éste es el caso de Gaspar Gómez de la Serna (*Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1956) o Jesús Rubio Jiménez (*Martes de carnaval*, Madrid, Espasa Calpe-Colección Austral, 1992) o el director teatral Mario Gas, quien

atenuante, con todo lo que esto implica de explotación y atropello. Así lo dejó registrado en la estremecedora escena sexta de *Luces de bohemia*:

EL PRESO.-[...] En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América [...] (p. 100).

Partiendo de esta premisa, la Guerra de Cuba en realidad no es más que la guerra de liberación de un pueblo sometido⁸. No existió, pues, ninguna grandeza en la defensa que España realizó de estos territorios y cuando aquello se perdió en 1898 las cosas regresaron al punto del que nunca debieron haber salido. Cualquier atisbo de conmemoración épica que quiera llevarse a cabo de aquella desastrosa campaña no merece más que el escalpelo ridiculizante, porque existe una penosa circunstancia social y política en la España de los años veinte demasiado tangible como para que nos entretengamos en la evocación de grotescas empresas decimonónicas. Podemos encontrar en *Luces de bohemia* numerosos ejemplos de la crítica coyuntural social que atravesaba España en esos momentos. También así en *Las galas del difunto*, como en el siguiente pasaje que corresponde al diálogo inicial de la obra entre Juanito y La Daifa, una prostituta portuaria contrafactura esperpéntica de la de la doña Inés del Tenorio:

JUANITO VENTOLERA.- Siento no agradarte, paloma. Lo siento de veras.

LA DAIFA.- ¿Quién te ha dicho que no me agradas? Tanto que me agradas, y si quieres convidar, puedes hacerlo.

JUANITO VENTOLERA.- Estoy sin plata.

representó en el Teatro María Guerrero de Madrid las tres obras de *Martes* junto con ese entremés durante el otoño de 1995.

⁸ Tampoco debemos pasar por alto el hecho de que uno de los personajes más importantes de esta campaña de emancipación, José Martí, fue uno de los precursores del Modernismo, movimiento

LA DAIFA.- Algo tendrás.

JUANITO VENTOLERA.- El corazón para quererte.

LA DAIFA.- ¿Ni siquiera tienes un duro romanonista? (p. 88)⁹

Ante esta situación, el uniforme de rayadillo que vestía el ejército colonial español no resulta precisamente propicio para el tono elevado de los cantares de gesta:

LA DAIFA.- ¡A los redaños que tenía, algunos mambises habrá tumbado!

JUANITO VENTOLERA.- Muchos no habrán sido... Siempre se tira lejos.[...]. Allí sólo se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes. (p. 86)

Pues bien, ésta es la base sobre la que se asienta lo que el donjuanismo inspira a Valle-Inclán porque a partir de aquí el autor gallego se enfrenta abiertamente a los supuestos básicos que sustentan al héroe zorrillano y los desbarata en una pieza inmisericorde al respecto, toda vez que donde en el aventurero romántico eran la audacia, la decisión, la valentía, la irreverencia y el estilo apasionado de vida, en la deformación valleinclanesca se dan mezquindad, el aplebeyamiento, la felonía, la innobleza y la pícara concepción de la vida. Juanito Ventolera – desenoblecedor ya desde el mismo nombre- se nos ofrece como un ser de bajos intereses, cuyo esquema de valores se reduce a la olla bien repleta. Don Ramón, entonces, se aplica a destruir sistemáticamente cada uno de los episodios básicos que mantienen el espíritu altanero del Tenorio: si la obra de Zorrilla empieza con un Don Juan desafiante que regresa de una gloriosa campaña militar en uno de los

estético éste que tan caro resultó al escritor gallego durante gran parte de su creación.

⁹ Las citas de *Martes de carnaval* están tomadas de la edición de Jesús Rubio Jiménez.

momentos de máximo esplendor de Imperio Español, Juanito Ventolera es un “*sorche repatriado*” que regresa a la Península después de la desastrosa guerra que condujo a la pérdida de las últimas colonias; si Don Juan pronuncia un irreverente reto en el mausoleo de una de sus víctimas, el padre de Doña Inés, y la estatua acepta el desafío presentándose a cenar, lo cual constituye uno de los puntos álgidos de la obra, Juanito profana ladinamente la tumba del boticario, que casualmente ha muerto en su presencia, y le roba las ropas que le amortajan; si Don Juan se compromete en épico lance a seducir una novicia, la apuesta de Juanito ante otros tres rufianes como él consiste en hacerse con el bombín y el bastón del finado, que obran en poder de la boticaria; finalmente, si Doña Inés era una novicia pudibunda, de altos ideales y espíritu sensible y delicado, la Daifa, “una gachí de mistó” que entretiene a Juanito, es una prostituta de ínfima condición y alma folletinesca, casualmente hija del fallecido propietario de las galas.

En definitiva, el Tenorio de Valle es un fulano de muy baja estopa que deambula sin horizonte sobre un mundo patético, anonadado, vil. Veamos un par de pasajes significativos, empezando por la afamada escena del sofá en la obra de Zorrilla, que se metamorfosea en el siguiente diálogo de meretriz callejera:

LA DAIFA.- Ya has oído. ¡Qué ahueques!

JUANITO VENTOLERA.- ¿Así me da usted boleta, morena?
¡Usted no quiere ver en mí al testamentario de Aureliano Iglesias!

LA DAIFA.- ¡Camelista! ¡Si al menos tuvieses para pagar la cama! (p. 89)

Comprobamos que es la “dama” quién lleva la iniciativa. Otro pasaje importante es el episodio del homérico desafío de ultratumba, que se reinterpreta como sigue:

FRANCO RICOTE.- ¡Las burlas con los muertos por veces salen caras!

PEDRO MASIDE.- ¡No apruebo lo que haces!

EL BIZCO MALDUENDA.- Si un difunto se levanta, la valentía de nada vale. ¿Qué haces? ¿Volver a matarlo? Ya está muerto. Si ahora se levantase el boticario, por muchos viajes que le tirásemos puestos los cuatro en rueda, le veríamos siempre derecho.

JUANITO VENTOLERA.- ¡Eso supuesto que se levantase!

FRANCO RICOTE.- Vamos amigo, deja esa burla y vente a cenar.

JUANITO VENTOLERA.- Luego que recoja la manda (pp. 97-98)¹⁰

Es evidente que la desfachatez y bravura de don Juan, aun no siendo una actitud encomiable, provocan cierta estela de admiración por lo osado. La conducta de Juanito, empero, carece por completo de ese aditamento de arrojo y pasión. No es precisamente una estela de admiración lo que Juanito Ventolera deja tras de sí, y todo esto nos conduce, una vez más, a la conclusión de que actitudes como las difundidas en el *Tenorio* de Zorrilla son ridículas en una sociedad miserable, carente de cualquier tipo de ideales.

Pero debemos regresar a la obra de Unamuno que abría este apartado, porque las posibilidades de *El hermano Juan* no se agotan con lo que se expuso más arriba si se tiene en cuenta que los referentes de Unamuno son en realidad héroes del teatro: el Burlador de Tirso y el Tenorio de Zorrilla. Lo mismo sucede con la pieza del rector de Salamanca, y esto significa que la obra del escritor bilbaíno admite un análisis más allá de lo que habíamos considerado hasta ahora. De ahí que el título completo de la obra se *El hermano Juan o el mundo es teatro*, con lo

¹⁰ Y, si embargo, con ser lance muy poco heroico, apostilla el bizco Malduenda: "Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio".

que se quiere indicar que Unamuno se propone penetrar la verdadera naturaleza de las vivencias humanas. Esta circunstancia nos brinda nuevas posibilidades para *El hermano Juan* y permite conjeturar además que nos hallamos ante una de las piezas teatrales más importantes de su autor, porque, en efecto, el anhelo de transcendencia metafísica de *El hermano Juan* sólo puede llevarse a cabo si es representado: don Juan únicamente se puede concebir dentro del gran teatro que es el mundo. Ahora bien, ¿dónde acaba el teatro y empieza la vida? O es que acaso sea lícito, tan siquiera pensable, que lo que sucede a nuestro alrededor no forma parte de una portentosa representación teatral. Ésta es una de las inquietudes esenciales de esta obra de Unamuno y podemos hallarla en el prólogo y en el texto de la pieza:

Y este drama, tan hondamente sentido por Zorrilla como un misterio religioso, es, hoy todavía, en España, un acto de culto católico nacional. Y popular o laico. Cada año, por los días de la conmemoración de los difuntos, de las benditas ánimas del Purgatorio, el pueblo acude, como a una misa, a una procesión, a un funeral, a ver y a oír y a admirar, a temer y a compadecer a Don Juan [...] (p. 116)

ANTONIO.- Los dos estáis soñando... Algo peor: representando una pesadilla... los dos estáis jugando al escondite, pero no como en vuestra niñez. Aquel juego era vida; este es representación [...] (p. 164)

De alguna manera vamos alcanzando la textura entrelazada de *El hermano Juan*, lo cual le permite relacionarse con obras anteriores de Unamuno¹¹, así como

11 Entre otras, cabe añadir las siguientes a *Del sentimiento trágico de la vida*, mencionada ya en la nota 5: *Niebla*, en cuanto al personaje que reflexiona acerca de su autor: "JUAN.- ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo un sueño de niebla?" (p. 194); la cuestión acerca de la verdadera identidad que se aborda en *El otro*, también halla eco en *El hermano Juan*: "¡Recógete y piensa en emprender nueva vida, en ser tú mismo!" (p. 168) dice Antonio, el médico alienista, que es la misma exhortación de Ana al "Otro" en

de otros autores¹². Sin embargo, me parece crucial vincular la pieza del escritor bilbaíno con una de las más grandes producciones en lengua castellana: *La vida es sueño*. Veamos una selección de ejemplos:

BENITO.- No, no puedes serlo. No eres sino sombra de un hombre...(p.141).

JUAN.- [...] Yo no sé lo que sucede de verdad y qué es lo que soñamos que sucede en este teatro que es la vida [...] (p. 190).

JUAN.- [...] Soñando en mí y en palpitantes brazos de otros concibieron no pocas locas de amores imposibles [...] (p. 195).

El contexto ideológico-literario de *El hermano Juan* es muy complejo, como vemos, y a partir de una simple historia de amoríos y seducciones, Unamuno construye una pieza de honda reflexión sobre el sentido de la vida humana. Pues bien, no sólo el autor de *Fedra* se vale de Calderón como apoyo para la meditación que lleva a cabo, Valle-Inclán toma como referencia una pieza de éste –*El médico de su honra*– para otra de sus creaciones esperpénticas: *Los cuernos de Don Friolera*, donde el autor gallego desbaratará sin piedad el código de la honra que defendía el áureo dramaturgo. Unamuno y Valle-Inclán, se acercan a piezas cimera de nuestro teatro clásico, pero mientras el bilbaíno opta por la más

el final del acto I: "Y ahora a ser tú mismo, a salvarte"; comparte con *Nada menos que todo un hombre* la reflexión acerca de la esencia de la virilidad: "JUAN.- ¡Lláname hermano, o Juan a secas, mejor! Hombre... ¡no! ¡Un pobre hombre!" (p. 191)

12 Además del *Burlador* de Tirso o el *Tenorio* de Zorrilla, podemos recordar éstas: "Coplas por la muerte de su padre" de Jorge Manrique: "JUAN.- *Nuestras vidas son los ríos ... y el agua es siempre la misma, y los mismos ríos*" (p. 178, subrayado en la edición de Paulino); *Fausto* de Goethe: "JUAN.- ¡Ah!, ¡ya caigo! ¡Mefistófeles!" (p. 146); o *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, a la que ya nos refiriéramos en la nota 6: "¡O reírse, que es peor! ¡Risa divina! Sus truenos, los del final del *Don Álvaro* me suenan a poderosas carcajadas..." (p. 147).

adecuada para el entramado metafísico que se propone abordar, el autor gallego prefiere otra mucho más apta para la deformación esperpéntica: Unamuno busca en Calderón un correlato de sus inquietudes existenciales, mientras que Valle prefiere un contexto que escarnecer. Por otro lado, si el rector de Salamanca reflexiona en *El hermano Juan* acerca del carácter teatral de la realidad que creemos percibir, Ramón del Valle-Inclán desarrolla en *Los cuernos* un magnífico ejemplo de lo que él entiende debe ser la escena: un tablado de bululú (“DON ESTRAFALARIO.- Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español”, p. 130).

La cuestión básica es la misma que la que Calderón y la escuela que le sigue¹³ plantean: ¿cómo recupera el honor un marido engañado? Y si en el sistema de valores que éstos defienden ello sólo es posible por la inmolación de los infractores, o como mínimo de la casada adúltera, lo que sensatamente cabe preguntarse es: ¿hasta qué punto el adulterio de la esposa empaña el buen nombre del marido, suponiendo que éste posea tal buen nombre?, ¿cómo una brutalidad del calibre de una venganza a sangre y fuego puede entenderse como la catarsis imprescindible? Pero hay más. Es que resulta que esta modalidad salvaje de solventar las desavenencias conyugales es propia de una determinada región española, puesto que se trata del “honor teatral y africano de Castilla” (p. 130), lo cual nos hace pensar que la posición de Valle-Inclán con respecto a otro de los

13 Recordemos, por ejemplo, el amargo conflicto en que se mueve Don García en *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, cuando ha de optar entre la lealtad a la corona y el restablecimiento de su honor, que lo cree ultrajado por el monarca, contra quien no puede mover armas. Dice así en un punto del largo y elevado monólogo que cierra la Jornada Segunda:

que las pasiones de un rey
no se sujetan al freno
ni a la razón, ¡muera Blanca!

(Saca el puñal)

Pues es causa de mis riesgos
y deshonor, y elijamos,
corazón, del mal lo menos.

(vv. 1647-1652)

grandes tópicos de la Generación del 98 está más próxima a Ortega que, por ejemplo, a Machado o *Azorín*¹⁴.

Las situaciones se califican por sí mismas: el coronel del regimiento dice a Friolera, cuando éste cree haber matado a su esposa y comunica la acción al superior:

Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del cuerpo. ¡Fúmesese usted ese habano! (p. 195)

Sus compañeros de armas le forman Tribunal de Honor con la intención de expulsarle de la milicia: el atribulado Friolera piensa, asimismo, que "El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ^...* ¡En el cuerpo de Carabineros no hay cabrones! ¡Friolera!" (p. 135).

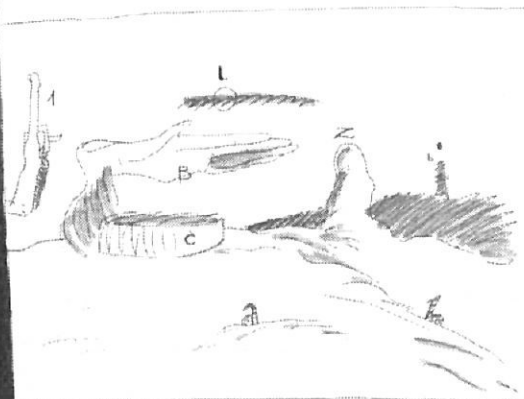
Pero ¿no es todo esto más que un índice del subdesarrollo nacional!, por no decir una majadería supina, que lo único que merece es un tratamiento ridiculizante? Evidentemente, y para llevar a cabo la idea de escarnecer estas

14 Aún sin abordar en profundidad la imagen de Castilla para el 98, no podemos obviar que mantiene Ortega en *La España invertebrada* que, a partir de la época de Felipe II, Castilla se transforma en lo más opuesto a sí misma porque toda su actividad se emplea en conservar el pasado -instituciones y dogmas- y en sofocar toda iniciativa, todo fenómeno innovador. Desde entoces, "*Monarquía e Iglesia se han obstinado en hacer adoptar sus destinos como los verdaderos nacionales*" (Revista de Occidente para Alianza Editorial, 196 (séptima edición), p. 51. Subrayado en Ortega). Esto, desde luego, se distancia de la evocación malancólica cargada de simbología que podemos penetrar en numerosos momentos de Machado, como por ejemplo en los siguientes versos: "¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos/ huye mi corazón de esta ribera,/ y en tierra labradora y marinera/ suspiro por los yermos castellanos?" ("*Los sueños dialogados*" en *Nuevas canciones*, vv. 1-4 de la estrofa II). Con todo, Valle-Inclán llega mucho más allá de Ortega: "Castilla está muerta, porque Castilla vive mirando atrás, y mirando atrás no se tiene una visión del momento" (Véase en Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony N.: *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia (*La lupa y el escalpelo*, 9), 1970, p. 242. Esta cita, y otras, de Valle son imposibles de documentar con mayor precisión según advierten los propios Cardona y Zahareas en la p. 235).

atrocidades, lo primero que hace Valle-Inclán es mover a sus personajes como muñecos de trapo en un tablado de marionetas. Carentes de cualquier apéndice de humanidad, no son más que grotescas figuras de simplona mentalidad, unidimensionales. Por otro lado, hay una serie de detalles que van desmontando sucesivamente el entramado de la escuela calderoniano: los protagonistas de la historia son absolutamente innobles –por dentro y por fuera –, así Friolera es un fantoche trágico atrapado por una colección de convecciones que le angustian, pero que no comprende (“¡Este mundo es una solfa! ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Friolera! ¡Si bastase!...La galería no se conforma con eso”, p. 135); Loreta, la esposa casquivana, es un alarde de vulgaridad: “Serán rejalgares, pero a usted se le convierte en jarabe de pico” (p. 138) dice en un momento del jugueteo amoroso; por fin, el apasionado amante, soliviantador de la paz conyugal, no es más que un barbero “rapa-cadáveres”, cuarentón, cojo, narigudo y que tampoco parece particularmente sublime puesto que en cierta ocasión le sorprendemos “*bizcando un ojo sobre los perifollos del peinador, por guipar en la vasta amplitud de los senos*” (p. 189), como leemos en una acotación.

Otros detalles significativos son los siguientes: el único personaje que recibe un cierto tratamiento benévolo es Manolita, la hija, que es a la que por error mata Friolera creyendo estar restituyendo su honor; quien arteramente siembra la zozobra en el ánimo de Astete es una vieja gazmoña –doña Tadea, maliciosamente apellidada Calderón – cuya sombra “*tiene reminiscencias de vulpeja*” (p. 146), y que materializa la más abyecta gama de lacras nacionales, como son la beatería, la murmuración, la envidia, la maledicencia o la hipocresía; el lugar donde tiene lugar el Tribunal de Honor es la planta superior del billar de Doña Calixta, local decorado con pinturas de pésimo gusto (contrabandistas de trabuco, manolas de bolero y calañés, picadores y toros): a un acto de grotesca justicia se adecua perfectamente un espacio de chabacana decoración; por último, con respecto al engolado coronel, que tan calurosamente aplaudió la salvajada de Friolera, muy sutil, pero inequívocamente se sugiere su condición de cornudo. En

definitiva, un entorno humano y social degradado, para una acción no menos grotesca.



Don Máximo Estrella de La Mancha y Latino Panza

Las reflexiones acerca del Quijote son frecuentes en los hombres del 98, como es de sobra conocido. Azorín (*La ruta de Don Quijote*), Unamuno (*Vida de Don Quijote y Sancho*), Ramiro de Maeztu (*Don Quijote, Don Juan y la Celestina*), o algún novecentista señalado, como Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) lo trataron ampliamente, hasta el punto que podemos pensar que consiste éste en un tema casi recurrente de esta generación, o incluso llegar a concebir que se trata de una de sus señas de identidad. Pues bien, a Valle-Inclán interesó asimismo la dicotomía esencial tan genialmente desarrollada por Cervantes y no fue un interés superficial puesto que llegó a recrear la obra del alcalaíno en una de sus más

logradas producciones: *Luces de bohemia*. Lo que sucede es que el tratamiento del autor gallego es bastante *sui generis*.

Si iniciamos ya nuestro análisis, el rigor expositivo quizá determine que comience por justificar en qué me baso para afirmar que se puede muy bien proceder a una lectura de *Luces de bohemia* en clave de re-creación de las andanzas del Quijote. En primer lugar, son muchas e importantes las semejanzas entre los protagonistas de ambas obras: Máximo Estrella es ciego físicamente al igual que el héroe cervantino lo es en cuanto a la realidad que le rodea, pero comparte con éste que su ceguera le permite acceder a otro tipo de realidades (“El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros”, p. 125; “Donde yo vivo [el guardillón de una casa de vecinos], siempre es un palacio”, p. 92); El caballero de la Triste Figura aspira a la Edad de Oro en la que imperen los criterios de honestidad y valentía propios de la Caballería Andante y el personaje valleinclanescos aspira a un verdadero cristianismo y una Revolución Social, que muy bien pueden entenderse como la concreción en el siglo XX de los viejos ideales caballerescos (“Hay que resucitar a Cristo”, p. 55; “La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia”, p. 76); ambos mueren en olor de lucidez: Don Quijote porque se le hace insoportable la estrechez del mundo que acabara de penetrar, y Max Estrella cuando define el Esperpentismo en la escena duodécima de *Luces*, tras lograr la clarividencia que le permite vislumbrar hasta el fondo lo estafalario de la circunstancia que le rodea (“Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”; “Es incomprendible cómo veo”, pp. 162 y 166, respectivamente); la alucinada mirada de don Quijote transformaba a la grosera Aldonza en la sin par Dulcinea, y Max, por su lado, considera a una prostituta callejera como algo muy distinto de su verdadera condición, pero bastante acorde a la peculiar visión del mundo del poeta ciego (“LA LUNARES.- ¿Cómo me encuentras?; MAX.- ¡Una ninfa!”; “¡Te ganas honradamente la vida!”, pp. 147 y 148, respectivamente); por último, y referido a la lingüística, dice el preso anarquista a Max en la escena sexta: “Parece usted hombre de luces. Su

hablar es como de otros tiempos” (p. 99), y ¿acaso no utiliza don Quijote una amplísima gama de registros arcaizantes, donde quizá destaque la sintaxis medieval y el mantenimiento de la F- inicial latina, en cuanto a la fonética, en un momento que la lengua de Castilla ya había desechado este sonido?

Sólo los ejemplos anteriores serían ya demasiadas coincidencias para que pueda pensarse que el acercamiento de *Luces de bohemia* al planteamiento de *Don Quijote* es casual, pero puede aún reforzarse la idea de la común esencia de estas dos obras si analizamos aspectos globales de ambas. Así, si don Quijote vislumbraba un castillo muy principal donde sólo había una venta, y los venteros eran los castellanos de la fortaleza, Valle-Inclán metamorfosea a Enriqueta la Pisa-Bien en la Marquesa del Tango, y a Gorito, su coime, en el Rey de Portugal, sólo que, evidentemente, en el caso del autor gallego esta transformación tiene una importante carga burlesca. Más importante me parece otro detalle, y es el de que si *Don Quijote*, en su anécdota más literal, se alza contra los Libros de Caballería, tan importante género novelesco de la época, *Luces de bohemia* pretende ser de alguna manera el epitafio del Modernismo, escuela estética que aun cuando para 1920 había sufrido ya los primeros embates de las vanguardias, todavía seguía muy pujante. Sólo en el contexto de plantearse la vigencia de este movimiento, cabe interpretar la conversación de la penúltima escena entre un decadente Marqués de Bradomín y Rubén Darío durante el entierro de Max, o los siguientes versos, desilusionados, corrosivos, puestos en boca del vate nicaragüense:

¡¡¡La ruta tocaba a su fin,
y en el rincón de un quicio oscuro,
nos repartimos un pan duro
con el Marqués de Bradomín!!! (p. 141)

Cervantes ridiculiza un género con enorme vigencia en su época como eran las novelas de Caballería y Valle-Inclán, utilizando unas veces personajes cargados

de simbolismo, como Rubén o Bradomín, otras mediante la mención expresa de poetas de su época, como los categorizados bajo el apelativo burlón de “Coro de poetas modernistas”, hace lo mismo respecto a una estética todavía potente, pero que sin duda merecía ya un debate acerca de su pervivencia¹⁵.

Pero la exposición acerca de las similitudes entre *Luces de bohemia* y *El ingenioso hidalgo* no sería completa si obviáramos la otra gran correspondencia: Latino de Híspalis-Sancho Panza. En efecto, Latino –Aunque debiéramos decir mejor Ladino- de Híspalis, es todo un alarde de contacto directo con las cuestiones mundanas, bastante alejado de las regiones ideales donde se mueve su compañero de desventuras. Latino comparte con Sancho Panza la visión pícara, desidealizada, de la realidad, y una maestría prodigiosa en cuanto al sentido práctico de la vida. Veamos algunos ejemplos: “Max, convídale a una copa. Hay que domesticar a este troglodita asturiano” (p. 84) aconseja Latino al poeta ciego cuando éste pretende mantener su dignidad frente a los abusos de la autoridad ¿No se aprecia un hábil manejo de la gramática parda en ese comentario?, ¿no cabe imaginarse al siniestro personaje guiñando un ojo mientras así se expresa? Es el enorme apego de Latino a las menudencias terrenales que continúa luego en otras situaciones: “Querido Max, hagamos un trato. Yo me bebo modestamente una chica de cerveza, y tú me apoquinas en pasta lo que me había de costar la bebecua” (p. 136); “¡Max, no te pongas estupendo!” (p. 158) es el lacónico comentario del siniestro personaje al desgarrado planto de Máximo al final de la escena undécima. Latino, por lo tanto, evidencia un carácter desidealizado (“Dorio, no malgastes el ingenio, que todo se acaba. Entre amigos basta con sacar la petaca, se queda mejor. ¡Vaya, dame un pitillo!”, p. 110), que le lleva a

15 Por otro lado, en *Luces de bohemia* se alude explícitamente a un Libro de Caballería: “DON GAY.- Cumplidamente. Ilustres amigos, en dos meses me he copiado en la Biblioteca Real el único ejemplar existente del Palmerín de Constantinopla” (pp. 52-53). Quizá no sea más que un pequeño guiño del autor porque luego no tiene desarrollo en la obra, pero ayuda a no perder de vista cuál es el referente de Valle-Inclán a la hora de confeccionar *Luces*, impresión ésta que se refuerza cuando en *Los cuernos de Don Friolera* también se denosta este lamentable modo de hacer literatura: “DON ESTRAFALARIO.- ¡Aún no hemos salido de los Libros de Caballería!” (p. 200).

desentenderse de las cuestiones cruciales (“MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea; LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo”, pp. 162-163) y ante una actitud así, no resulta extraño que abandone a su compañero en el momento supremo de enfrentarse a los molinos de viento, tras mudados ahora en el poder establecido. Así lo alcanzamos se percibe en la actuación general de Latino y en la ironía particular de la siguiente conversación:

SERAFÍN EL BONITO.- Cállese usted.

LATINO.- Perdone usted mi entrometimiento.

SERAFÍN EL BONITO.- ¡Si quiere acompañarle, también hay para usted alojamiento.

LATINO.- ¡Gracias, Señor Inspector!

No es ocioso, pues, afirmar la gran similitud entre el desastroso cabalgar de Don Quijote por las llanuras de la Mancha, acompañado por su fiel escudero, y el desventurado deambular de Máximo Estrella en la gélida noche madrileña, acompañado de su perro (“Don Latino de Híspalis: Mi perro”, p. 129). Podemos aventurar entonces que, como señalaba anteriormente, el *Quijote* y *Luces* participan de una misma esencia: Cervantes construye una anécdota en la que dos personajes distintos encarnan en realidad las tendencias disímiles que se producen en el interior de una misma persona, y Valle-Inclán se vale de este artificio para asignar a Máximo Estrella las cualidades positivas de la psicología individual, mientras que Latino concreta las negativas. Latino de Híspalis significa la región más canallesca del alma de Máximo Estrella, pero juntos constituyen un todo personal dado que es de todo punto impensable una individualidad con carácter íntegro casi sin fisuras, como el poeta ciego, u otra absolutamente taimada, como la de Latino. Son las tensiones opuestas entre la tendencia del ser humano hacia empresas sublimes y otras bien distinta que reduce su aspiración a las cuestiones terrenales, pero en el caso de Valle-Inclán, si cabe, la encarnadura común de los dos personajes se palpa con mayor facilidad puesto que no en vano ambos ejercen

una misma actividad –la literatura–, sólo que mientras Máximo se entrega a ella en cuerpo y alma, con espíritu altruista, además, Latino se dedica a la venta de subproductos folletinescos: “MAX.- ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos, peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas” (p. 158).

Ahora bien, si en el apartado anterior hemos señalado las semejanzas entre dos importantes tópicos de la literatura española (Don Juan y el código del honor) y la reinterpretación esperpéntica para esbozar cómo se ponen en solfa dichos mitos, ¿no cabría inferir también que Valle-Inclán se aproxima a la obra de Cervantes para desbaratarla esperpénticamente? Nuestra respuesta ha de ser negativa en este caso, o al menos no como lo hemos analizado en *Las galas del difunto* y *Los cuernos de Don Friolera*. Para mantener esta negación, y sin ánimo de extenderme, conviene recordar que la figura del autor alcalaíno inspira un gran respeto al autor de *Divinas palabras*. A Cervantes parece rendir tributo Valle-Inclán en dos obras del *Tablado de marionetas para la educación de príncipes*: *La cabeza del dragón* y *La enamorada del rey*. En estas obras, Valle-Inclán se ríe de los mismos personajes que lo hiciera Cervantes, cuyo planteamiento básico, no obstante, se mantiene indemne. Así, en la primera de esas piezas, por ejemplo, el lugar de la acción es el reino de Micomicón; vemos un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando; hay una criada que se llama Maritornes, un pícaro bravucón conocido por Esplandián y un viejo y ridículo militar, el general Fierabrás, en cuyo apelativo descubrimos, además, otra punzada antimilitarista: su legendario nombre le viene de su esposa, en atención al mal genio manifestado en el hogar, que no en el campo de batalla. Con respecto a *La enamorada del rey*, el planteamiento es netamente cervantino, pero con importantes variaciones: el papel de Don Quijote lo ejerce la nieta de una ventera que se queda prendada del monarca porque al contemplarlo bajo un extraño juego de luces le parece que ostenta una figura gallarda y donairosa, mientras que la cruda realidad se centra en el monarca bufo. La facha y la catadura moral del rey son ridículas, pero la ilusionada niña ventera despierta nuestra simpatía, y a su

ingenua visión no se aplica en modo alguno la parodia ridiculizante. Zorrilla y Calderón, por tanto, sólo provocaron la sorna en Valle, pero parece que no sucede igual con Cervantes.

Pero si procedemos al análisis intrínseco de *Luces de bohemia*, comprobaremos que el tratamiento esperpéntico que recibe Máximo Estrella no alcanza los límites de ridiculización que reciben las figuras de Juanito Ventolera o Don Friolera. Aunque el torpe deambular del poeta ciego puede parecer grotesco en no pocas ocasiones, lo cierto es que en la estética desde la otra ribera, es decir aquella que pretende reírse abiertamente de sus personajes –como Dios se ríe de sus criaturas–, *Luces de bohemia* es el primer jalón, un jalón importante, eso está fuera de toda duda, pero el autor gallego no ha logrado todavía desasirse por completo de las menudencias emocionales que le unen a sus creaciones, y se conduce aún con sus sufrimientos (principalmente con el del protagonista, pero también aunque en menor medida con los de su familia). Ello se observa bien en dos escenas que rezuman denuncia social: la sexta en la que tiene lugar el diálogo con el preso anarquista, y la undécima –escena que adelanta las figuras del *Guernica* de Picasso– en que Valle se hace eco y participa del dolor de una madre ante el hijo asesinado por la policía, y que concluye con el fusilamiento por la espalda –ley de fugas– del obrero de la escena sexta. Las siguientes citas cierran las escenas recién mencionadas:

EL PRESO.- ¿Está usted llorando?

MAX.- De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.

Se abrazan. EL CARCELERO y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. MAX ESTRELLA tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera un tumulto de voces y galopar de caballos.

MAX.- Latino ya no puedo gritar...¡Me muero de rabia!...Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin...La Leyenda Negra, en estos

días menguados es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica moziganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

Pienso que no pueden ser más elocuentes ambos fragmentos: Valle-Inclán se sitúa detrás de los personajes que le inspiran mayor consideración y les reconoce aún cierta dignidad. En los siguientes esperpentos, los que se agrupan bajo la trilogía *Martes de carnaval*, los personajes ya se han metamorfoseado decididamente en los títeres de un bululú.

No me parece, por lo tanto, que Valle-Inclán haya desmoronado esperpénticamente el planteamiento de la novela cervantina, que le proporciona el molde en que mover a sus personajes pero tampoco lleva a cabo una copia literal: *Luces de bohemia* no consiste en una traslación *ce por be* de la obra de Cervantes, sino que Valle-Inclán aporta su genio particular y además introduce importantes matices que condicionan la adecuación del *Quijote* a la circunstancia española de principios del siglo actual. La afirmación anterior nos lleva a la consideración de los detalles que separan *Luces* y el *Quijote*, y conduce mi ensayo por otros derroteros, pero ayuda a concluir este apartado realizando un análisis sin el cual sería incompleto. Podemos comenzar la relación de diferencias recordando la atenuación importante que se produce entre el alcance de las empresas de los protagonistas de ambas obras, puesto que, frente al afán de servicio a la humanidad que muestra el hidalgo manchego, la principal hazaña de Máximo Estrella consiste en la supervivencia diaria –la de él y la de su familia– y esto le obliga a aceptar en la escena octava el óbolo con cargo a los Fondos Reservados que le ofrece el ministro de la gobernación, acción ésta que, a todas luces, nunca emprendería el caballero de La Mancha. Por otro lado, descubrimos que en la

perspectiva de Valle-Inclán no es Alonso Quijano quien incita a Sancho a acompañarle, sino que es Latino el que sitúa a Máximo en el camino de sus desventuras, que tan funesto final conocen (“Max, si te presentas ahora conmigo en la tienda de ese granuja y le armas un escándalo, le sacas hasta dos duros. Tú tienes otro empaque”, p. 46; “CLAUDINITA.- ¡Si papá no sale ayer tarde, está vivo!”, p. 175). Comprobamos, pues, que no es don Quijote quien ofrece una Ínsula a Sancho, sino que es Latino quien anima a Máximo a conseguir algo tan menguado como dos duros. Además, en medio del violento clima social que se respira, pretender que don Quijote rompa las cadenas de los galeotes, resulta patéticamente irrisorio, de ahí que Max no pueda liberar al preso anarquista en la escena sexta y quede al final postrado en el suelo llorando su impotencia y su rabia. No corren buenos tiempos para las gestas de la Caballería Andante.

Otra diferencia importante que hace que la aproximación entre ambas obras no sea total deviene de los aspectos que separan a Sancho Panza y Latino. Ya hemos señalado que Latino, como Sancho, deja que el arrogante ciego se enfrente solo a los molinos de viento, con la importante salvedad de que al menos el criado manchego intenta detener la alocada acción de su amo, lo cual no sucede en el caso del personaje de Valle-Inclán. Se trata, en definitiva, de que en la obra de Valle se produce una intensificación extraordinaria de los aspectos más ruines de Latino, frente a su antecedente cervantino, que podemos seguir persiguiendo: mientras Sancho Panza nunca pretende enriquecerse a costa de su señor –la famosa Ínsula se entiende como un regalo por sus hazañas sin que pertenezca, desde luego, a Don Quijote–, lo cual es comprensible, el personaje de Valle-Inclán se nos presenta tomando parte con el librero Zaratustra en la nada sublime proeza de estafar a Máximo (“*El librero, al tiempo que habla, recoge el atadizo que aún está encima del mostrador, y penetra en la lóbrega trastienda, cambiando una seña con DON LATINO*”, p. 51). Además en Sancho se observa una progresión interior hasta alcanzar la conversión definitiva cuando acompaña a Don Quijote en su lecho de muerte. Latino, muy al contrario, roba los pocos cuartos que guardaba Máximo al fallecer (“Max, me llevo tu cartera y te la

devolveré mañana”, p. 168), y se presenta curda a su velatorio (“*Se oye rumor de voces, y la tos de DON LATINO DE HÍSPALIS. La tos clásica del tabaco y del aguardiente*”, p. 172). La luz que precede a la muerte de Alonso Quijano es la que culmina el proceso de regeneración interna de Sancho, pero en un contexto donde triunfa lo ruin y lo chabacano, es lógico que no se produzca la redención de Latino Panza. Es muy pesimista la imagen que transmite el autor gallego, y esta falta de esperanzas se muestra clara en el jactancioso final de la obra:

PICA LAGARTOS.- ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO.- ¡Un esperpento!

EL BORRACHO.- ¡Cráneo *privilegiado*!

Fallece Max y queda latino que de algún modo recoge el testigo, pero de este botarate, paladín de la gramática torcida, poco altruismo podemos esperar. Es la pervivencia de lo innoble. Permanece lo ruin y Sancho Panza no cabalga en esta obra hacia la superación personal, sino que se enfanga en el tono canallesco de la sociedad que le rodea. Es el triunfo del mal, que luego, se hará mucho más agudo en las últimas piezas escénicas del autor gallego: *Ligazón y Sacrilegio*.

Valle-Inclán, por lo tanto, recrea las andanzas del hidalgo manchego, pero las incorpora al momento histórico que le ha tocado vivir, y eso ha de inducir forzosamente importantes disensiones, algunas de las cuales acabamos de analizar. En tal coyuntura, el resumen de este apartado bien pudiera ser el siguiente: cabe afirmar que Valle-Inclán elige el planteamiento básico de la grandiosa novela de Cervantes para modelar el primer Esperpento calificado así, pero el autor gallego no esperpentiza los postulados básicos de la obra cervantina, como antes había acometido con otros importantes tópicos de la literatura española, sino que se muestra bastante respetuoso con el planteamiento de Cervantes, sin que este respeto signifique una traslación al pie de la letra. Valle-Inclán respeta el espíritu del *Quijote*, pero lo reinterpreta, lo incorpora a la

chabacana realidad española de los “locos” años veinte y, en definitiva, lo enriquece.

Conclusiones

¿Valle-Inclán modernista? ¿Valle-Inclán noventa y ocho? O quizá ¿Valle-Inclán ambas cosas? En mi opinión, lo más acertado sería optar por acogerse al tercero de los interrogantes propuestos, porque intentar negar la dimensión modernista del escritor gallego sería algo así como querer cerrar los ojos a la obviada. Cabría incluso preguntarse si Valle-Inclán no siguió siendo modernista cuando recreó los Esperpentos, no modernista al estilo de las *Prosas profanas* de Darío, evidentemente, pero quizá sí más próximo a esa especie amplia y difícil de catalogar a la que tan convencionalmente se le ha asignado la etiqueta de *posmodernismo*¹⁶. Pero claro, por otro lado, tras las páginas anteriores, me parece lo suficientemente justificado el afirmar que el escritor gallego participa plenamente de las grandes cuestiones históricas, políticas, sociales, ideológicas, estéticas y religiosas que inquietaron a los hombres más genuinamente *noventayochistas*, si es que cabe hablar de una generación del 98 como tal generación.

En el ensayo que concluyo era eso lo que pretendía acreditar, y guiado por esta finalidad me detuve sobre aspectos que quizá otros autores no habían tratado tanto, como las diferentes lecturas de don Juan en Unamuno y en Valle-Inclán, o

16 Recuérdese como ejemplo de esa extraña estética, no ya a los nombres como Leopoldo Lugones o Julio Herrera y Ressig, sino algún otro quizá menos conocido, como el colombiano Luis Carlos López (1883-1950), para quien el amor es un puro fenómeno gástrico, o su bella ciudad natal, Cartagena de Indias, apenas le merece más consideración que unos zapatos viejos:

¿Y qué? Pura ironía
del hígado, muchacha. En el amor
y en otras cosas de mayor cuantía
todo depende de la digestión;
Fuiste heroica en los tiempos coloniales,
cuando tus hijos, águilas caudales,
no eran una caterva de vencejos.
Mas hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno le tiene a sus viejos zapatos.

la reinterpretación valleinclanesca del sustrato esencial de la novela de Cervantes. Pero además quería llamar la atención sobre el hecho de que esos grandes temas son elementos básicos de los Esperpentos: el sarcasmo, lo ridículo, la sorna, la estética de la deformación, en definitiva, no esconden un afán de alejamiento de los graves problemas de la vida española, sino que, muy al contrario, constituyen una mueca de amarga burla ante la realidad que el autor de *Las galas del difunto* observa a su alrededor. Intentar, pues, separar a Valle-Inclán de la profunda corriente de pensamiento que significó la generación del 98, se me antoja una barbaridad de proporciones colosales, porque los Esperpentos son algo más que una apuesta estética: constituyen todo un compromiso ético. Sin embargo, es aquí donde se alza la singularidad de don Ramón: en el contexto socio-cultural del primer tercio del siglo actual, los Esperpentos tienen el valor, tal y como se propuso el autor, de una mirada desde la otra ribera, una progresión hasta una altura desde la que mofarse de sus personajes y de los sujetos reales que los han inspirado. Permite esto al creador mover las criaturas a su antojo, exactamente igual que un bululú hace con sus marionetas. Así pues, las grandes cuestiones están en Valle-Inclán exactamente igual que en Unamuno o en Ortega, es sólo que el autor gallego ha alcanzado ya la otra orilla y desde esta posición le resulta fácil aplicar un tratamiento socarrón. En estilo lapidario: al sentimiento trágico de la vida, opone Valle-Inclán el sentido grotesco de la realidad.

Don Ramón significa, pues, el flanco ridiculizante dentro de la Generación del 98, pero únicamente se comprende bien la punzada burlona de los Esperpentos si se la considera envuelta por el desengaño atroz que merece a Valle la circunstancia que observa a su lado. Sólo nos duele realmente lo que antes se amó, o al menos ilusionó, porque lo que nos ha sido indiferente, aunque descubramos luego su carcoma interior, seguirá resultándonos indiferente, un poquito más miserable si se quiere, pero indiferente en definitiva. Una cosa así opino que sucedió al autor de *Los cuernos de don Friolera*: Valle-Inclán disfruta de un primer momento de fe en la belleza, pero sobre todo de fe en el ser humano, y es éste su primer momento modernista *stricto sensu*, aristocrático, sensual,

pictórico, exquisito. El transcurso de los años, sin embargo, le hace descubrir toda la podredumbre que se esconde bajo una ligera capa de hermosura. Es entonces cuando da forma definitiva a sus Esperpentos, y aplica inmisericorde el dedo sobre las pústulas sociales.