

MARÍA EUGENIA MARCH. *Forma e idea de los "Esperpentos" de Valle-Inclán*. The University of North Carolina Press 1969; 173 pp. (*Estudios de Hf*, 10).

En los últimos años, con aceleración notable durante el centenario, han ido aclarándose muchos aspectos antes ambiguos del arte de Valle-Inclán. La aportación más significativa del libro de M. E. March es confirmar que el esperpento es la total integración de un contenido —la visión de “una España enferma e incurable” (p. 169)— y de una forma adecuada a su expresión artística, que el autor había comenzado a forjar en su obra anterior. M. E. March se centra en las cuatro piezas teatrales denominadas esperpentos por el mismo Valle-Inclán (*Luces de Bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto*, *La hija del capitán*) y destaca en ellas la constancia de ese principio de coordinación entre impresión y expresión.

El análisis estructural pone de relieve la estrecha relación entre forma e idea. La autora parte de las teorías gnósticas sobre quietud espiritual expuestas en *La lámpara maravillosa*. En su manejo de este libro como base teórica para su análisis sigue caminos abiertos por E. S. SPERATTI PIÑERO (*La elaboración artística en "Tirano Banderas"*, México, 1957), J. FRANCO (“The concept of time in *El Ruedo Ibérico*”, *BHS*, 39, 1962, 177-187) y G. DÍAZ-PLAJA (*Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, 1965), entre otros. Los círculos infernales del tiempo engendran un punto fijo de iluminación estática y esta visión suprema de la realidad, repitiendo el motivo del círculo, se traslada a la obra literaria. La estructura interna de *Luces...* tiene como episodio central la escena 5 donde se mostrará “el estado de corrupción en que se encuentra España” (p. 87) y desde la cual “el resto de las escenas expanden el tema... como la piedra que cae en el agua y engendra círculos concéntricos” (pp. 86-87). La forma de *Las galas...* es también “perfectamente circular” (p. 147), mientras que la escena 4 de *La hija...* puede servir de foco porque viene a completar los temas de prostitución individual y nacional. La Sini aparece como símbolo de España (p. 161).

Es precisamente la visión estelar lo que determina el estilo del esperpento. M. E. March maneja tres definiciones que explican la múltiple intención del autor. En el “Prólogo” de *Los cuernos...* el esperpento se interpreta subrayando “la indiferencia del autor para con el mundo que crea y describe” (p. 32), actitud fundada en el alejamiento artístico. España es un gran Teatro Guiñol, y el paso que realiza Valle-Inclán a la visión del mundo como escenario (que precisa la autora en *La Reina Castiza*, p. 41) lo coloca en la trayectoria del metateatro. La estilística esperpéntica (tipificación, teatralería, caracterización guiñolesca, animalización) contribuye a desenmascarar “la farsedad de la vida vista en el marco de la idiosincrasia española” (p. 40).

Para expresar un mundo y una cultura deformes, Valle-Inclán incorpora la caricatura grotesca de los personajes y parodia las tradiciones literarias clásicas. De aquí surge la explicación que hace Max Estrella

del esperpento como "deformación sistemática de la realidad" (p. 32). Queda por investigarse la vinculación entre la caricatura y la parodia como recursos estilísticos en Valle-Inclán y sus posibles fuentes en la literatura de la época. (Para la caricatura satírica de tipo socio-político en la prensa y la parodia como forma predilecta de los saineteros del género chico, véase I. M. ZAVALA, "Notas sobre la caricatura política y el esperpento", *Asom*, 1970, núm. 1, 28-34, y A. ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpética*, Madrid, 1969).

Los personajes esperpéticos están incapacitados para comprender su estafalaria situación, su calidad de seres infrahumanos, incapacidad que comparten con sus modelos vivos en una España grotesca. El contraste de planos es fundamental en el esperpento en donde "va implícito un punto de ironía" (p. 32); este concepto, que fue esbozado por el escritor en una entrevista con Martínez Sierra ("Hablando con Valle-Inclán", *ABC*, 7 dic., 1928), lo cita M. E. March como tercera fuente teórica para el arte de postguerra. Para utilizar términos del "Teatro del grottesco" italiano, que demuestra paralelos con el esperpento (véase pp. 60-68), Valle-Inclán descubre "il volto" de su sociedad mientras sus creaciones se mueven en el plano superficial ilusorio de la máscara o de las formas convencionales de la sociedad "imagen de la muerte" (p. 61).

Pese a los indudables aciertos de M. E. March, su punto de vista es algo limitado y sus referencias bibliográficas son algo incompletas. Este trabajo se presentó primero como tesis doctoral (Columbia, 1967); al parecer no ha sido revisado ni ampliado desde entonces. No se mencionan los sugerentes estudios de A. RISCO (*La estética de Valle-Inclán*, Madrid, 1966), H. BOUDREAU ("The circular structure of Valle-Inclán's *Ruedo ibérico*", *PMLA*, 82, 1967, 128-135) ni el discurso de ZAMORA VICENTE ante la Academia Española en 1967, "Asedio a *Luces de Bohemia*". Para probar la filiación de Valle-Inclán con la generación de 98 la autora sigue de cerca a P. SALINAS ("Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98", en *Literatura española siglo xx*, México, 1949), cuyo análisis ignora el Valle-Inclán comprometido de su primera época. La integración del estilista con el escritor preocupado por su sociedad que reúne M. E. March en el esperpento, está ya presente, de distintas maneras, en sus obras anteriores.

El propósito fundamental del libro ha sido "mostrar que los *esperpentos* son una forma de expresionismo literario" (p. 169). Falta por estudiar a fondo las relaciones entre el arte valleincliniano de postguerra y el expresionismo europeo, cuyo auge en el teatro es contemporáneo al esperpento. Para aclarar lo que la autora quiere decir al calificar de "expresionista" a Valle-Inclán no basta ni el análisis lingüístico de E. RICHTER ("Impresionismo, expresionismo y gramática" en *El impresionismo en el lenguaje*, ed. de A. Alonso y R. Lida) ni las referencias a Goya y El Greco. El investigador que intentara definir a Valle-Inclán como expresionista tendría material de sobra en la prensa española de la época, donde aparecen artículos de Wedekind, Strindberg, Max Reinhardt, Gordon Creig, Jessner y la nueva escenografía

(véase *España*, 1918-23). El trabajo de M. E. March representa un paso hacia ese valioso ideal.

LISA E. DAVIS

State University of New York  
at Stony Brook

RICARDO GULLÓN, *La invención del 98 y otros ensayos*. Gredos, Madrid, 1969; 198; pp. (BRH, *Campo abierto*, 23).

Es una colección de trece ensayos de muy diferente extensión, enfoque diverso y tono a veces polémico sobre autores españoles e hispanoamericanos. A pesar de su pluralidad podríamos resumir así sus temas principales: 1) la validez del concepto de "generación" desde el punto de vista de la crítica formalista; 2) la importancia de un análisis minucioso del texto, a partir del texto que se cumpla y se cierre en él sin establecer falsas relaciones; 3) la literatura es expresión de la problemática del hombre actual (de ahí la importancia que Gullón concede a Pío Baroja); 4) la literatura es también testimonio íntimo, no sólo del escritor sino también del lector; 5) la crítica es abrirse a nuevas consideraciones e intentar nuevas exploraciones de lo inexplicable que es la poesía.

En "Juan Ramón Jiménez y Norteamérica" el autor legitima la poesía "yanqui" de este poeta al poner de relieve la sutileza, picardía e interés y de sus observaciones y su apertura de espíritu. Todo ello condensa algo diferente a la monótona nostalgia, al "corazón herido", con que se había caracterizado su poesía.

Gullón defiende el cancionero de Unamuno a partir de donde lo atacan otros: la musicalidad, la eufonía, el ritmo. Todo en Unamuno se integra, según él, en una poesía de carácter vitalmente filosófico. Del teatro unamuniano destaca el principio existencialista de que "vivir es representar", tal como sucede con su personaje don Juan, tenorio venido a más —decimos nosotros— en razón de la continua búsqueda por conocer, mediante el sufrimiento, su sustancia, su constitución, su yo. El protagonista se sabe ente de ficción o sueño como tal vez lo seamos todos, pero como "muñecos" no queda sino seguir representando, concluye Gullón. En cambio Baroja, anarquista y anticonformista, puede encarnar una lección de moral e independencia individual en esta sociedad que condiciona a la obediencia automática, dice el autor en "Saquemos a Baroja del purgatorio".

En el noveno ensayo del libro, "realidad del esperpento", el autor explica que, bajo la aparente desrealización, se busca una recuperación de la realidad que las viejas técnicas del realismo decimonónico ya habían gastado.

"Debo a sus libros, dice Gullón hablando de G. Miró, emociones finas y persistentes, la revelación de un mundo delicado y al mismo tiempo sólido, terroso, con olor a campo y a flor (p. 111)". Y siente que la metáfora de Miró es funcional y está integrada al asunto y al