

damente que otros, puesto que, a mi ver, aportan nuevas perspectivas para el estudio del romanticismo hispánico y de la figura de Larra en particular. No obstante, en conjunto, los ensayos examinan una amplia gama de temas desde una pluralidad de enfoques críticos. Esta variedad, que refleja la riqueza del movimiento romántico, a su vez crea un problema de organización para el compilador de la colección, problema que no queda resuelto satisfactoriamente por una división un tanto arbitraria —dado el contenido de los artículos— en cinco secciones (cuyos títulos sólo se especifican en la introducción al tomo, y no aparecen ni en el índice, ni al comienzo de los apartados). No queda claro, por ejemplo, el razonamiento tras la colocación del artículo de Jean René Aymes, al final de la sección III, aunque representa el punto de partida de los estudios sobre Larra. El ensayo de Olympia González debiera, quizás, agruparse junto con los artículos sobre el teatro, ya que tiene que ver con las ideas de Larra sobre el drama romántico. Tampoco se explica la inclusión del ensayo de Michael Schinasi, que cita documentos poco conocidos y llega a conclusiones interesantes, pero que tiene poco que ver con Larra y el romanticismo en sí. Asimismo, esta sección sobre el teatro romántico, al excluir la obra dramática de Larra, destaca el hecho de que la crítica sigue ocupándose casi exclusivamente de la producción periodística de Larra y rechazando su teatro (sólo Adler y Cazorla comentan brevemente *No más mostrador*), novela, poesía y traducciones. Un estudio completo de Larra y su influencia en la trayectoria del movimiento requiere el examen de su obra “menor” junto con el de los artículos.

Por último, hay que mencionar la cantidad considerable de erratas que en algunos casos dificultan la lectura (la repetición de varias líneas, por ejemplo, en la página 168, o la transformación del nombre de Kirkpatrick en “Fitzpatrick”, p. 130) y debieran ser corregidas en caso de una segunda impresión.

Dejando de lado estos pequeños reparos, *Evocaciones del romanticismo español* es una colección valiosa de artículos que ha de interesar a todo estudioso de Larra y del romanticismo hispánico en general.

GABRIELA POZZI
University of Chicago

J. M. GARCÍA DE LA TORRE (ed.), *Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Rodopi, Amsterdam, 1988; 130 pp.

Este volumen, fruto de un simposio celebrado en la Universidad de Amsterdam en octubre de 1987, recoge siete trabajos dedicados al análisis de distintos aspectos lingüísticos y estilísticos de la obra de Valle-Inclán.

El libro abre con un estudio de Ignacio Soldevila-Durante sobre “El léxico de Valle-Inclán: estado de la investigación y contribución a su estudio”. Después de hacer un breve resumen de lo realizado en este campo y con el fin de dar una idea de lo mucho que queda por hacer, el autor aporta una interesante lista de galleguismos y americanismos hasta ahora no registrados por los especialistas. El artículo, sin embargo, va mucho más allá de lo anunciado en el título, convirtiéndose, de hecho, en una apología apasionada no sólo de la “creatividad léxica” del autor gallego, sino también de la importancia de los estudios lexicográficos en sí. Sus comentarios sobre la concepción dinámica de la lengua que tenía Valle-Inclán me parecen especialmente esclarecedores. Pero, con todo, me resulta difícil compartir la opinión que expresa sobre la importancia de la lexicografía para los estudios literarios. Obviamente, si un lector tiene un conocimiento de los riquísimos recursos lingüísticos de Valle-Inclán, está en mejores condiciones para apreciar tal o cual aspecto estilístico de su obra. Pero para lograr una justa valoración del teatro de Valle-Inclán, por ejemplo, ¿es realmente necesario, como indica Soldevila-Durante, contar previamente con un inventario léxico *exhaustivo*, y no sólo de toda la obra de este autor, sino también de *todas las obras teatrales* escritas por esas fechas? Yo lo dudo. Esto aparte, el ensayo ofrece una introducción bien documentada a este campo específico de los estudios sobre el escritor gallego.

En “El lenguaje del hijo pródigo”, de José María García de la Torre, pasamos a un planteamiento sobre la evolución lingüística de Valle-Inclán. Fijándose sobre todo en el léxico de Valle, el crítico traza la historia de una lenta transición desde el lenguaje culto que caracteriza la obra modernista de su juventud hasta el lenguaje más bien coloquial, o de índole popular, que tiene su desarrollo más pleno en la obra de madurez, sobre todo en los esperpentos. Aunque García de la Torre parece estar consciente de que en la carrera de Valle ninguno de estos dos lenguajes llega a opacar, por completo, al otro. De hecho, uno de los puntos más interesantes de su exposición gira alrededor de *La cara de Dios*, una novela por entregas que publicó Valle en 1900 (es decir, en pleno apogeo del modernismo); una obra de juventud en la que, sin embargo, el crítico descubre un claro anticipo de ese lenguaje popular que años más tarde emplearía Valle en sus esperpentos (un lenguaje cuyos orígenes García de la Torre relaciona, atinadamente, con Arniches y otros autores del llamado “género chico”).

En la segunda parte de su ensayo, García de la Torre intenta explicar la “motivación interior” a que correspondería la evolución que acaba de trazar. Y es aquí donde su tesis, por desgracia, empieza a tambalearse. Su explicación la formula en términos de dos “actitudes”: una “estetizante”, que correspondería a la época modernista de Valle; la otra, “de compromiso”, que coincidiría con la creación de los esperpentos. Esta terminología, hay que decirlo, no resulta muy afortunada.

Bastante discutible, al menos, es la idea de que Valle-Inclán llegara alguna vez a escribir una obra que estuviera al servicio de tal o cual causa (que es lo que supongo que habría que entender por una “actitud de compromiso”). ¿Estaría el crítico confundiendo el empleo de un léxico popular con la noción de un compromiso con la causa del pueblo? Desde luego, son dos cosas muy distintas. En algún momento, García de la Torre da a entender que a lo que se refiere es más bien a la presencia en la obra de Valle de esa problemática española que tanto había obsesionado a los escritores del '98. Pero aquí tampoco su argumento resulta convincente; a fin de cuentas, la introducción de esta temática en su obra tampoco significaría necesariamente una “actitud de compromiso”.

Por otra parte, al desarrollar su interpretación, se ve que García de la Torre se ha dejado llevar demasiado por el esquema que presentó Pedro Salinas en su famoso ensayo “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del '98”. Porque, llevado por este ensayo (que se apoya, a su vez, en una oposición tajante entre modernismo y '98 que hoy en día sería difícil defender), García de la Torre llega a proponer una oposición, también rigurosa, entre la etapa modernista de Valle y la etapa que corresponde a los esperpentos: oposición que en realidad, como demuestra el propio crítico en la primera parte de su ensayo, no era de ninguna manera tan marcada. (De hecho, de lo que expone el crítico en la primera parte de su ensayo se podría sacar una conclusión muy distinta: a saber, que la trayectoria de Valle se caracteriza por una sorprendente unidad de “actitud”; que, a pesar de la introducción de distintos temas y del manejo de diferentes técnicas expresivas, la “actitud” de Valle a lo largo de su carrera se resumía en un mismo compromiso: aquel que tenía con su obra y con los valores estéticos que la sustentaban.) Pero aunque García de la Torre se contradice, llegando así a formulaciones equivocadas, esta contradicción no invalida por completo el ensayo. Porque, como ya señalé, en la primera parte hace varias observaciones atinadas, que abren nuevas perspectivas sobre el lenguaje de este autor.

Después de esta visión panorámica, pasamos a un trabajo menos ambicioso, aunque, tal vez por eso mismo, más redondeado: un estudio de Ehane Lavaud-Fage sobre “Un motivo folklórico en la narrativa corta de Valle-Inclán: el molino”. Con admirable rigor metodológico, la investigadora va analizando la presencia de esta imagen en los distintos cuentos de Valle-Inclán, cotejando la relación que guarda, en cada caso, con las connotaciones que el molino tiene para el pensamiento popular tradicional, tal y como éste se resume en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas. Así llega a la conclusión de que si bien en los primeros textos de Valle la imagen del molino tiene significados secundarios que coinciden *grosso modo* con los que señala Correas (la mala fama, el robo, el asesinato, el trabajo), a partir de los años 1901-1902 el autor empieza a darle a esta imagen una confi-

guración más original, según la cual el molino se asocia con la paz y con el apego a la sociedad patriarcal; variación que, a su vez, como finaliza Lavaud-Fage, “pone de manifiesto la mentalidad de un periodo, la forma de escribir de una escuela literaria y el pensamiento profundo de un sujeto” (p. 47).

En el cuarto ensayo del libro, Antonio Risco aborda “El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán”. Autor no sólo de varios estudios fundamentales sobre Valle-Inclán, sino también de un libro sobre *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones* (Taurus, Madrid, 1987), Risco demuestra un dominio absoluto del tema. Después de reflexionar brevemente sobre la timidez con que Valle-Inclán utiliza elementos fantásticos en su obra (una timidez que el crítico atribuye a “ciertas determinaciones en los géneros literarios impuestos por una larga tradición”, p. 50), el crítico ofrece un fascinante panorama de aquellos elementos de fantasía que sí figuran, tanto en su teatro como en su narrativa. De las muchas conclusiones interesantes a que llega después de hacer este recorrido, cabría destacar dos. En primer lugar, la relación que descubre Risco entre la perspectiva fantástica de Valle-Inclán y el tema gallego; vinculación en que cree ver, por cierto, un sorprendente anticipo de lo “real maravilloso” latinoamericano. En el caso de Valle, dice Risco, lo mismo que en el de Carpentier, la literatura consistiría en un idéntico anhelo: “en ese intento de ahondar en el carácter de un pueblo, aliando su intuición e imaginación literarias a la mitología del mismo: o sea, en tratar de entender ese pueblo desde dentro, aventurándose, hasta donde puede, en su inconsciente colectivo” (p. 57). Observación aguda, a la que sigue otra, igualmente sugerente, sobre la forma en que lo fantástico se inserta dentro del sistema creativo de Valle, visto en su conjunto. Porque, tras señalar que el “nudo temático” más generalizado en relación con lo fantástico en Valle es aquel que forman el erotismo, la religión y la muerte, Risco luego pasa a explicar cómo este erotismo místico obedece a un anhelo schopenhauriano, muy afín tanto al espíritu del modernismo como a la estética del esperpento, de superar la voluntad de la naturaleza, de distanciarse de ella, a la vez que de refugiarse en la perfección de la obra artística.

En el siguiente ensayo, “Valle-Inclán, entre teatro y novela”, Luis Iglesias Feijóo plantea de nuevo la antigua cuestión de la teatralidad de Valle. Como se sabe, a partir de 1913, decepcionado con el teatro de su tiempo, Valle decidió no pensar más en hipotéticas representaciones de sus piezas. Siguió escribiendo obras de teatro, pero ahora concibiéndolas (y, de hecho, anunciándolas) como “novelas”; y de ahí la importancia especial que cobran en estos textos las acotaciones, que rebasan por mucho la función de ser simples indicaciones para una eventual puesta en escena, convirtiéndose de hecho en pequeñas prosas narrativas. Frente a esta situación, los críticos suelen reaccionar de dos maneras: o insisten en que el teatro de Valle es, efectivamente, muy

poco teatral; o, a la inversa, defienden la gran teatralidad de sus obras, negándose a tomar en serio su supuesta “novelización”, a la que consideran, cuando mucho, una estrategia impuesta por las circunstancias. El interés de la interpretación de Iglesias Feijóo (que parte de ciertas ideas expresadas en otro momento por Antonio Risco) consiste en su propuesta de reconciliar estas dos posturas en una nueva síntesis, según la cual toda la obra de Valle sería literatura dramática, literatura que puede y debe ser leída, pero que también puede representarse. Es decir, para Iglesias Feijóo, lo que está forjando Valle es “una concepción revolucionaria de la literatura, superadora de géneros” (p. 71); una concepción que contempla la fusión del teatro con la novela (y, tal vez, también con el cine). En apoyo a su tesis, el crítico señala que la imposibilidad de estrenar sus obras, de ninguna manera representaba un obstáculo para la creatividad de Valle, sino más bien al contrario: “fue precisamente al comenzar a escribir libre de las ataduras que, después de todo, le imponía la imposibilidad de estrenar, cuando creó su mejor teatro. . . . Paradójicamente, pues hizo el mejor teatro al no escribir *para* el teatro” (pp. 74-75). Iglesias Feijóo termina reconociendo que, al adaptar estos textos para el teatro, inevitablemente se pierden los valores expresivos encerrados en las acotaciones; pero, como él insiste, esto no quiere decir que las obras no puedan ser llevadas, y bien, a escena. Con lo cual nos ofrece para este problema de la teatralidad de Valle una solución mucho más equilibrada y viable que la que suele darse.

Los otros dos trabajos del libro están relacionados con el último de los esperpentos de Valle-Inclán: *La hija del capitán*, publicado por primera vez en 1927. En su estudio “Del teatro de los niños al esperpento: visión del ejército”, Jean-Marie Lavaud empareja la visión del ejército que se desarrolla en este esperpento con la que se adelanta en *La cabeza del dragón*, una farsa infantil estrenada en 1909. La actuación del ejército no parecería cobrar la misma relevancia en las dos piezas; y, sin embargo, el crítico logra establecer entre ellas cierto parentesco en cuanto a los recursos satíricos que las sostienen. Lo que destaca, sobre todo, es la presencia en ambos textos de una misma técnica desmitificadora; un juego cervantino entre *el ser* y *el parecer*, que depende para su funcionamiento (entre otros mecanismos) de un contraste evidente entre las cualidades asociadas con los nombres de los personajes y su comportamiento efectivo o lo que se supone que debería ser su comportamiento. Así, en *La cabeza del dragón* el general Fierabrás es cualquier cosa menos el valiente caballero que figura en la *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia*; mientras que el comportamiento de los militares que protagonizan *La hija del capitán* no es lo que uno esperaría de unos soldados profesionales: como indican sus nombres, son criminales, o pícaros, todos ellos. Esclarecedor en cuanto a la gran deuda que tiene Valle con respecto a Cervantes, este cuidadoso cotejo de las dos obras también resulta instructivo en cuanto a la evolución de Valle, al demostrar

una vez más cómo la estética del esperpento —basada, según Lavaud, en la “simulación y la inversión de los signos” (p. 39)— ya estaba presente, al menos en forma latente, en las primeras piezas del autor.

En su *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán* (Castalia, Madrid, 1970), al ocuparse de *La hija del capitán*, Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas habían analizado las importantes diferencias que se registran entre lo que entonces se creía que era la primera edición del texto, la que se publicó en Madrid, en julio de 1927, en *La Novela Mundial*, y la versión definitiva, recogida en *Martes de Carnaval* (Rivadeneyra, Madrid, 1930). Estas diferencias consistirían, sobre todo, en una explicitación del contexto específicamente español en que debe entenderse la obra y, por lo tanto, la crítica que ésta encierra; en 1927 (es decir, todavía en plena dictadura de Primo de Rivera), Valle había ubicado la acción de su obra en un país imaginario, obviando así cualquier relación necesaria con España. En el último ensayo del libro, dedicado a “Las tres versiones de *La hija del capitán* (1927-1930)”, Javier Serrano Alonso anuncia y comenta un importante descubrimiento que vuelve todavía más compleja y reveladora la historia de este texto: el hecho de que el 20 de marzo de 1927, unos meses antes de su publicación en *La Novela Mundial*, el esperpento ya se había editado, en otra versión distinta, en el suplemento dominical de *La Nación* de Buenos Aires; de que fueron, por lo tanto, tres, y no dos, las versiones del texto que llegara a editar el propio autor. Al cotejar las tres versiones, lo que llama la atención, nos dice Serrano Alonso, es el hecho de que, al preparar el texto para la edición definitiva, Valle siguió, no el texto de *La Novela Mundial*, sino el de *La Nación*; es decir, que gran parte de las referencias españolas que se introducen en la edición de 1930, ya estaban presentes en la versión bonaerense y que luego fueron eliminadas para la primera edición española. Pero si en 1930 Valle retoma muchos de los elementos suprimidos de la primera versión, no los asimila todos, ni tampoco la asimilación se hace de una manera mecánica; según Serrano Alonso, las referencias a Primo de Rivera se vuelven mucho más explícitas, mientras que, por otra parte, “el autor se preocupa de estilar más aún a sus personajes y situaciones” (p. 106). En un apéndice a su trabajo (pp. 109-130), el crítico ofrece al lector una reproducción fotostática de la edición bonaerense del texto, así como una minuciosa “Tabla de variantes”, que le permite a éste no sólo verificar las conclusiones a que se llega en el presente trabajo, sino también hacer sus propias pesquisas al respecto. Se trata así de una contribución fundamental, de consulta imprescindible para cualquiera que se interese en los esperpentos, así como en la evolución en general que tuvo Valle durante la década de los veinte.

Y con este texto se cierra el libro: un libro que no pretende ofrecer una visión de conjunto de toda la obra de Valle-Inclán, sino más bien, como hemos visto, iluminar ciertos aspectos de ella que hasta ahora han

sido poco o insuficientemente estudiados por la crítica. A pesar de los dos o tres pequeños defectos que he creído encontrar, este propósito se cumple plenamente. De hecho, por el excepcional rigor que demuestran la mayoría de los textos aquí recogidos, el libro seguramente ha de constituir uno de los homenajes más interesantes de los muchos que se le rindieron a Valle-Inclán con motivo del cincuentenario de su muerte.

JAMES VALENDER
El Colegio de México

ROBERTA L. SALPER, *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Rodopi, Amsterdam, 1988; 232 pp.

Partiendo de artículos que aparecieron en *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, un compendio de crítica publicado en Nueva York por Las Américas en 1968, Roberta Salper abarca aquí la “genealogía, geografía y desarrollo” de los personajes recurrentes en las obras del gran autor gallego, así como “nuevas clasificaciones de los textos completos de Valle-Inclán al igual que de los personajes repetidos”. Su fin es “desenmarañar y aclarar” el proceso creativo de Valle-Inclán, que a veces reintroduce en obras de su última etapa personajes de sus más tempranas épocas, como, por ejemplo, en el caso del protagonista de *Sonatas*. *Memorias del Marqués de Bradomín* (1902-1905), quien reaparece tardíamente en el esperpento *Luces de bohemia* (1920).

La observación de que existe tal reiteración de personajes (y temas) en las obras de Valle-Inclán no es ni nueva ni revolucionaria. Sin embargo, son pocos los críticos que han estudiado a fondo la trayectoria de algún personaje (serán Montenegro y Bradomín dos de los pocos) a través de los cuentos, novelas y dramas del autor. Pero la doctora Salper examina la interacción de numerosos personajes en la *totalidad* de la obra de Valle-Inclán. Ahí está el valor de su trabajo. Como nos dice en la “Introducción”, existe “una red de más de doscientos personajes que habrían de reaparecer en todos salvo cuatro de sus textos principales”, siendo éstos tres esperpentos dramáticos (*Los cuernos de don Frioleira*, *Las galas del difunto*, *La hija del capitán*) y la novela esperpéntica *Tirano Banderas*. Se explica satisfactoriamente tal omisión con base en razonamientos que parten de ideas expresadas en *La lámpara maravillosa*, texto que en estos últimos años se está reconociendo como fundamental para entender la visión estética de Valle-Inclán en su arte y en su vida.

La obra de Salper se despliega en cinco capítulos, cada uno con subdivisiones. Después del primero, “Génesis y evolución de un mundo”, donde se examina brevemente el proceso creativo de Valle-Inclán, en-