

ro (1807)”; o el caso de “Un pirata en el Callao” frente a “Lida”.

Si bien es cierto que Compton presenta las veinticinco primeras tradiciones en su versión primitiva, el lector se enfrenta, sin más, a textos con evidentes faltas de ortografía o, en ocasiones, a meros errores tipográficos indicados con un *sic*. De tal suerte que las insistencias de perfección y atentos cuidados adjudicados a Ricardo Palma aparecen como si fueran meras formulaciones retóricas.

Así, en el campo ortográfico se nota muy a las claras, por ejemplo, una confusión o fluctuación en el uso de las letras *g* y *j* (elojio, majia, muger, jentil, relijioso, colejio, enjendró, ánjel, trájico, rejimiento, virjinal, entre otras palabras); o una innumerable muestra de palabras con una acentuación distinta a las reglas actuales (vírjen, lábios, récio, órden, jóven, garzon, capitan, habian, corazon, consolacion); y otro tipo de faltas de ortografía (cimetría por simetría, cadalzo por cadalso, grava por graba, estoi por estoy, silvato por silbato, entre otros); finalmente, incluye errores meramente tipográficos indicados con un *sic*: volaptuosidad, consorvar, giaba, igdinación, espec tro, crespúculo, etcétera.

El autor seguramente tuvo sus razones para incluir esta serie de anomalías ortográficas y tipográficas; sin embargo, el lector de este trabajo las desconoce y se enfrenta a los textos primitivos sin mediar ninguna explicación filológica y estilística que dé cuenta de estas imperfecciones; esta fijación de textos, en consecuencia, requiere de un complemento que explique esas peculiaridades ortográficas. Finalmente *La trayectoria de las primeras tradiciones de Ricardo Palma* de Merlin D. Compton constituye una notable contribución al conocimiento de los trabajos iniciales y de la evolución de este escritor peruano, constructor de una magna imagen romántica y costumbrista de aquel país andino.

IGNACIO DÍAZ RUIZ

Universidad Nacional Autónoma de México

CARLOS JEREZ FARRÁN, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1989; 279 pp.

Una constante en la crítica de Valle-Inclán consiste en enfatizar la modernidad de su obra. La crítica parece haber asumido el deber moral de subrayar que, como otros artistas de vanguardia, Valle-Inclán, incomprendido en su época, cumple con el aciago destino de profeta que escribe contra su tiempo para ganar lectores futuros. Por ello, inevitablemente se intenta relacionar su teatro con otras corrientes europeas

del momento. Se lo asocia con Brecht¹, se lo caracteriza como precursor del teatro del absurdo² y como espíritu afín a Artaud³. Pero Valle-Inclán no sólo es moderno porque anuncia el drama del porvenir, sino también por su aguda conciencia del surgimiento de otras artes, especialmente del cine y de sus técnicas de *travelling* y de montaje⁴, desarrollado en esos tiempos sobre todo por Eisenstein. Estas asociaciones no son gratuitas, puesto que el mismo Valle-Inclán habló encomiásticamente del cine⁵, saludándolo como el arte de los nuevos tiempos.

El libro de Carlos Jerez Farrán se inscribe en los esfuerzos de la crítica por demostrar lo que ya es indudable: Valle-Inclán es un artista moderno en el pleno sentido del término. Como Emilio González López⁶, Jerez Farrán elige una vertiente europea para demostrar la afinidad del autor con lo último de la modernidad europea del momento. Como el título indica, Jerez elige el expresionismo como corriente a partir de la cual selecciona características que, en un segundo paso, contrasta con la obra valleincliniana, sobre todo con el esperpento.

La primera parte del trabajo de Jerez Farrán está formada por una revisión del movimiento expresionista, el cual puede sintetizarse como "... una negación rotunda a la tradición" (p. 15). A partir de una negación radical del pasado —y en el caso de Valle-Inclán del pasado inmediato, que aún determina el teatro contemporáneo del autor gallego—, el expresionismo se caracteriza así:

Exageración, autonomía cromática, dramatismo, caricatura, exteriorización de una realidad oculta, renovación artística e indiferencia ante la incomprendibilidad del público, son, todo ello, características que en mayor o menor grado pasarán a formar el "primum mobile" de los expresionistas (p. 16).

De esta cita importa recuperar no tanto las similitudes entre el expresionismo y la obra valleincliniana, sino más bien las diferencias: a Valle-Inclán no le importa tanto revelar las características internas de

¹ Cf. JOSÉ MONLEÓN, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975.

² Cf. JUAN CARLOS ESTURO VELARDE, *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, Ediciones do Castro, Sada, A Coruña, 1986.

³ Monleón, en la edición citada, escribe lo siguiente: "Valle, que remonta el seudonaturalismo teatral español. Valle, expresionista y épico. Valle, cruel y artaudiano" (p. 110).

⁴ Cf. RAFAEL OSUNA, "El cine en el teatro último de Valle-Inclán", *CuH*, 112 (1979), pp. 177-184; y "Un guión cinematográfico de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*", *BHS*, 59 (1982), 121-128.

⁵ DRU DOUGHERTY, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Fundamentos, Madrid, 1983.

⁶ EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ, *El arte dramático de Valle-Inclán*, Las Américas, New York, 1967.

sus personajes, sino subrayar lo que paradójicamente es obvio, es decir, que la máscara hace al personaje, que la farsa es lo externo, pero también lo interno. No hay, pues, una “exteriorización de la realidad oculta del personaje”, sino una exteriorización que capta, en la forma, el contenido. En Valle, a diferencia del “realismo psicológico”, no hay el interés freudiano por revelar una realidad oculta. Para Valle el filisteo *es* su máscara. Por ello no importan las intenciones de los personajes, sino su realidad, que se manifiesta mediante sus acciones. Incluso cuando se trata de enfatizar la distancia entre un código y su práctica, Valle cala más hondo, precisamente porque descubre que detrás de la máscara no hay un rostro, sino otra careta.

Una asociación que establece Jerez Farrán entre Valle y el expresionismo parte del rechazo de una tradición. Sin embargo, a pesar de este rechazo es interesante observar la recuperación que el expresionismo lleva a cabo del drama clásico porque en Valle ocurre algo similar, aunque irónicamente: “La razón de esta revitalización del drama clásico se debe a las repercusiones detrimenales, según creen ellos, que había tenido el drama decimonono” (p. 18). El descrédito del realismo-naturalismo está en la base de toda vanguardia y, muy especialmente, en la obra de Valle-Inclán. Basta recordar sus declaraciones sobre Echegaray y los hermanos Álvarez Quintero para comprobar el rechazo, no tanto de la tradición, sino de la deformación de esa tradición, es decir, del drama filisteo que inundaba los teatros finiseculares. Este rechazo del realismo exige un replanteamiento estético:

El concepto de que el arte se origina no en la mimesis de lo observado, como formularía Aristóteles, sino en la inspiración del artista, suponía un arma muy eficaz para la desrealización del arte tradicional que los expresionistas tenían como meta (pp. 20-21).

Un concepto central en la tesis de Jerez Farrán es la distorsión, concepto también clave en los esperpentos. Según el investigador, la distorsión hace emerger una realidad oculta que consiste en “. . . reencontrarse con lo esencial humano” (p. 29). En Valle, como he mencionado, la distorsión no está al servicio de la revelación de una verdad oculta, sino de una caricaturización destinada a insistir en rasgos negativos que, a menudo, son tomados como valores. A este respecto, la animalización de los personajes es un elemento que comparte con el expresionismo. La animalización es un recurso paralelo a otra deformación, que consiste en presentar a los personajes como “fantoques”, “peleles” o marionetas. Aparte de que Valle-Inclán contempla a muchos de sus contemporáneos exactamente como marionetas, esta caracterización le sirve para

. . . revelarse [*sic*] en contra del imperante teatro realista para sustituirlo por otro más sugestivo y menos retórico, como el que lleva a cuestas el

compadre Fidel en *Los cuernos*, un teatro en el que el hombre aprende a reírse de las condiciones fatales de su existencia (p. 104).

El gusto de Valle por utilizar marionetas, por confundirlas con lo humano, ya presente según Jerez Farrán desde *La marquesa Rosalinda* (1912), también caracteriza las actividades del teatro experimental del momento a través de una vertiente de cabaret como ocurría en el *Quatre Gats* de Barcelona, en donde también se experimentaba con sombras chinas.

Jerez Farrán encuentra el arsenal expresionista en artistas que, como Kokoschka, optan por técnicas similares a Valle:

En la obra de Kokoschka, *Asesino, esperanza de mujeres*, las acotaciones son más largas que el diálogo entre los actores, lo cual nos indica, como más tarde se verá manifestado también en Valle-Inclán, que la gesticulación y la pantomima, como factores desrealizantes, son más importantes que el diálogo (p. 35).

La tesis de Jerez Farrán consiste en presentar a Valle bajo la luz del expresionismo:

... es evidente que su lenguaje visual, antiestético si se quiere, y las técnicas modernas de su teatro, sin duda nos permite hablar del esperpento como una versión española del expresionismo europeo (p. 138).

Para el autor, el fondo político y cultural de Alemania antes y después de la Primera Gran Guerra es similar al de España durante el mismo periodo. Jerez Farrán destaca la rebelión contra la autoridad, el compromiso con la realidad contemporánea —que en Valle nunca deja de ser un compromiso estético— y el desdén por el poder que, en su opinión, equipara a Valle con Franz Werfel. A esto puede agregarse una visión antimilitarista, presente en la mayor parte de la obra valleinclaniana.

A pesar del esfuerzo que implica relacionar a Valle con el expresionismo y de que, en efecto, Jerez Farrán logra iluminar ciertas zonas de su obra, el investigador cede a un prejuicio usual frente al drama valleinclaniano, que consiste en señalar su difícil traducción a la escena. En este sentido, Jerez Farrán es quizá el último eco de un bloqueo al teatro de Valle-Inclán:

La relación que se establece entre esta metaforización visual y el contenido de la pieza difícilmente se puede dar a entender en el escenario de un teatro convencional, o incluso del más avanzado tecnológicamente (p. 230).

Al asumir la dificultad de montaje del teatro valleinclanesco, el investigador limita el alcance de su crítica, que consiste en repetir con

Brooks, con Greenfield y con Fernández Almagro, entre otros, lo que ya es el lugar común de una crítica acaso ignorante del lenguaje y de las posibilidades escénicas y que en el fondo quizás permanece vinculada al tipo de teatro contra el que Valle-Inclán precisamente oponía sus esperpentos.

BRUCE SWANSEY
Harvard University

ALBERTO PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Puvill Libros, Barcelona, 1989; 480 pp.

La reciente aparición de esta obra supone un avance para el conocimiento de la teoría literaria en general, y más especialmente para la del siglo xvii, ya que su autor ha rastreado el tema en obras de esta época y nos proporciona una estupenda antología de textos sobre ella, tanto de autores bien conocidos, como de algunos casi desenterrados por él.

El estudio preliminar brinda un panorama de lo que se ofrece después. Siguen a continuación treinta y siete textos, todos de gran interés, publicados entre 1621 y 1690, cuya procedencia está claramente precisada. Dos Apéndices, uno dedicado a *El cisne de Apolo*, de L. A. de Carvallo, y otro a la colección de retóricas y poéticas en castellano (siglos xvi y xvii) reunidas en la Biblioteca de la Universidad de Illinois, más los índices correspondientes, cierran la obra.

El presente trabajo es una continuación de otro, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, publicado en 1986, con cincuenta textos recolectados hasta 1619, la mayor parte de los cuales está dedicada al Manierismo de la segunda mitad del siglo xvi. Ahora los textos se refieren al Manierismo en su persistencia en el siglo xvii, pero también al Barroco. La crítica se recrudesció entonces con la aparición de Góngora, y la polémica se centró en los dos polos literarios, oscuridad-claridad, los cuales obligaban a adoptar una postura teórica.

Es en 1621 cuando Lope de Vega toma una posición clara en este sentido y se enfrenta al tema 'oscuridad', con obvios ataques a Góngora y, más aún, a sus seguidores, y expone su ideal poético: "... la poesía habría de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese..." (p. 77). El texto de Lope que en este volumen se incluye, "Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía", incluido en *La Filomena* (pp. 71-79), es una defensa de la poesía transparente y clara de los clásicos y un ataque al culteranismo.

El *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, un poco posterior (1624)