

ronado por la reacción, Valle-Inclán ha tenido que recurrir al guiño (bajo las deliciosas gafas de concha), y no ha dejado de hacer trampas desde entonces.

Como, al fin y al cabo, «todo es uno y lo mismo y, si se vuelve del revés, una montaña es un abismo» (lo dice Arlequín en *La marquesa Rosalinda*), pues nosotros podíamos, en justicia, dejar de preguntarnos cosas, evitar que las formas nos obsesionasen, intentar que los libros dejaran definitivamente de oler. Pero es que hasta esa idea es comunicable, aunque la cambiemos de color en nuestra transmisión. Por eso siguen siendo útiles y estimables obras como *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, donde la simpatía y el cariño innegables del autor por el tema tratado han conseguido obtener de la estricta ciencia que se vuelva toda ella del revés, y del abismo insondable hemos pasado a la montaña, de la ciega moral al pecado de cien ojos, de Virgilio a Prudencio, de todo a nada.—LUIS ALBERTO DE CUENCA (*Don Ramón de la Cruz*, 28. MADRID-1).

JOSE MANUEL GARCIA DE LA TORRE: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico»*. Gredos, Madrid.

Este es un estudio que se ciñe a una metodología rigurosa y apropiada. El autor, que lleva años hurgando en las últimas dos novelas de Valle-Inclán, presenta una categorización exhaustiva de sus temas, entendido este término en sentido muy amplio. Como bien señala, en *El Ruedo Ibérico* se insiste en un tema central que configura de modo unitario todos los motivos («temas» para el crítico) de la obra: «El tema es una realidad—en este caso la española—caricaturesca. Tema y personajes aparecen contemplados mediante una perspectiva que—por múltiples procedimientos—nos devuelve la imagen bajo los rasgos más adversos, achacosa, grotesca» (p. 41). Desde luego, esta afirmación no encierra novedad alguna, ya que sigue una línea de investigación originada por Speratti-Piñero en sus estudios sobre *Tirano Banderas* y el esperpento (1). La novedad de este libro, y hay que apreciarla debidamente, consiste en el despliegue de los «múltiples procedimientos» con que Valle-Inclán realiza su proceso deformador de la realidad histórica. En ningún otro es-

---

(1) Claro que el profesor García de la Torre es el primero en señalar su deuda a estos estudios, ya reunidos en *De «Sonata de otoño» al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*, Tamesis Books, Londres, 1968.

tudio dedicado al escritor gallego queda así plasmado su proceder sistemático de literato consciente. Al entrar en los numerosos ejemplos que aduce el crítico, vamos vislumbrando los resortes que controla con ciencia matemática el novelista. Ya se sabía, por los estudios de Boudreau y de Franco (2), que tanto la estructura del *Ruedo* como su organización temporal obedecían a un esquema rigurosamente elaborado por Valle-Inclán. Son los motivos particulares dentro de esas líneas generales los que ahora despliegan una elaboración análoga, haciendo resaltar con nueva fuerza el absoluto dominio estilístico del Valle-Inclán tardío.

El estudio se divide en tres partes, que presentan la materia novelada («España, la sociedad española») y las dos perspectivas que condicionan su tratamiento artístico («La herencia modernista» y «La esperpentización»). Esta organización responde, en términos generales, a una dualidad en el mismo Valle-Inclán: un «radical escepticismo» que convive con «una soterraña o manifiesta nostalgia... por la magnificencia y monumentalidad de ese país, de esos ambientes y de esa sociedad que caricaturiza y critica» (p. 29). En cada apartado el crítico hace un registro detallado del contenido de las dos novelas, fijándose en una serie de contrastes, los cuales reflejan, en el fondo, una divergencia entre el ser y el parecer de la España decimonónica.

Después de reseñar la realidad histórica novelada en *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño* («La reina Isabel II», «Intrigas, conjuras», «La familia militar» y «El honrado pueblo» son unos de los muchos epígrafes), el crítico se detiene a considerar la persistencia de temas modernistas, ya modificados por la nueva modalidad. Así, por ejemplo, la descripción morosa del rostro de los personajes en las *Sonatas* sufre un brusco cambio de óptica: «De la contemplación y descripción estética o idealizante pasa a la contorsión, a la 'ruptura del sistema'... Lo que es nuevo por completo, quiero insistir, es este variar bruscamente de perspectiva para introducir un abrumador predominio de un sentido irónico o grotesco» (pp. 124-25).

Común a las dos épocas, según este análisis, es la presentación visual de los personajes y la evocación plástica de sensaciones, pensamientos y emociones. Propias del *Ruedo*, en cambio, son las nuevas coordenadas pictóricas —Goya, Velázquez, Solana— y reminiscencias literarias de Quevedo y Cervantes. El procedimiento más carac-

---

(2) Vid. Harold L. Boudreau: «The Circular Structure of Valle-Inclán's *Ruedo Ibérico*», en *PMLA*, LXXII (1967), pp. 128-35, y Jean Franco: «The Concept of Time in *El Ruedo Ibérico*», en *BHS*, XXXIX (1962), pp. 177-87.

terístico que resulta de esta revisión es la «epítasis retórica» o «designación épica» con que Valle-Inclán fija y repite un rasgo saliente del personaje. Se hace notar, además, la posible deuda de este recurso a la obra cervantina: «Lo cierto es que podríamos pensar en lo notado por Hatzfeld al estudiar *El Quijote*. Según el crítico citado, en éste se opera 'la transformación de las ideas en motivos'. Luego éstos 'sufren, ya aislados o entrelazados, pequeñas variaciones rítmicas'» (p. 250). De hecho las variaciones presentadas (Torre-Mellada es «el palaciego», «el carcamal palaciego», «el taimado palaciego», etcétera) (p. 246) confirman la coincidencia, que también puede tener sus raíces en las «mutuas resonancias» de los temas enlazados y variados en las *Sonatas* (3).

En la sección dedicada a «La esperpentización» se destaca la misma sistematización en el empleo de los recursos de deformación. Procedimientos salientes dentro de esta modalidad son: analogías a base de cartas de baraja, comparaciones que evocan lo taurino, la revista musical y las nuevas técnicas cinematográficas, y el empleo de la perspectiva infantil. Típica de esta sección es la serie de vocablos que producen la deformación de la cara, pasando por «carantoña», «careta», «carátula» y «carota» a «máscara», «mascarote», «facha» y «disfraz» para acabar en «jeta» (pp. 288-91). De nuevo el crítico investiga las múltiples procedencias de los recursos esperpénticos, subrayando reminiscencias pictóricas, literarias, escénicas y populares.

Es preciso notar que algunas de las categorizaciones presentadas no pasan de ser meras listas. Conste, sin embargo, que la mayoría de los epígrafes establecen una fina progresión en la expresividad que Valle-Inclán logró dar a su lenguaje. En este sentido el apartado «Sensaciones Internas» (pp. 223-233) puede servir de modelo, ya que la variedad inventariada («Las locuras acrobáticas del pensamiento», «Miedo, angustia», «Aridez, consolación», etc.) pone de relieve la retórica que maneja el novelista para producir los efectos deseados. Es decir, queda al desnudo el método expresivo con que Valle-Inclán traduce a la literatura el estado de ánimo de una época histórica.

Cabe señalar que la metodología del estudio puede presentar dificultades para una lectura rápida en busca de nuevas orientaciones. Pero el gran acierto del profesor García de la Torre consiste en que su enfoque esclarece el proceso sistemático que guió a Valle-

---

(3) Vid. Amado Alonso: «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán», en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 209-10.

Inclán al componer sus últimas novelas. Cuánto abarcaba su conocimiento y juicio de los antecedentes de la Revolución de 1868 está a la vista gracias a este singular estudio.—*DRU DOUGHERTY (University of California, Berkeley. Dpt. of Spanish. BERKELEY, CALI. 94720, USA).*

## EL LARGO SECUESTRO DE UN DRAMATURGO

El teatro de Francisco Nieva no existe. Lo que ahora se ofrece al lector (1) es sólo una lejana, difuminada evocación, insinuación posibilística que es denuncia a la par, por el silencio vaciado que engendra: ni siquiera el hecho de la proscripción, habida cuenta de la ceguera fundamental de la censura (destructora de lo sexual, pero incapaz de percibir lo erótico, verdugo del mensaje llano, aunque no de la ironía; meros ejemplos de miopía tijerosa), puede lograr que la imaginación, oasis edénico cuando la realidad saca las uñas, invoque lo que daría de sí la pública unión del Nieva dramaturgo con el Nieva escenógrafo. No hace falta recurrir al libro de José Monleón (2), la cartelera teatral es pródiga en elocuencia: si hay un teatro español, será en algún cajón empolvado, entre las páginas de un libro, fantasma huidizo disfrazado de literatura. Francisco Nieva ha elegido vivir en este Madrid poblado de espíritus. Tras una estancia en París, fecunda en contactos vanguardistas, «me divorcio, me voy a Italia. Pinto, escribo, hago escenografías, vivo como buey sin cencerro y pienso también que volver a España siendo ya “como soy” no me va a afectar mucho. Me hace gracia esa parte entumecida, esa jerarquización casi tribal, la prudencia, el diario *ABC*, el teatro Eslava, el restaurante Comodore, los artículos de Pemán, el minué hacia el progreso y el Mercado Común. Parece que hay muchos escrúpulos en representar mi teatro, pero lo escribo mejor aquí» (3). A la exiliada clandestinidad de lo teatralizante se suma (¡oh subversionalidad esencial del verbo descorsetado...!) una brillante serie plástica, en la que incluso el Teatro Nacional le llama para realizar escenografías. El escritor, entre tanto, va urdiendo una obra en su doble vertiente de *Teatro furioso* y *Teatro de farsa y calamidad*.

(1) F. N.: *Teatro furioso*, Akal/Ayuso Editores, Madrid, 1975.

(2) J. M.: *Treinta años de teatro de la derecha*, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

(3) «De las declaraciones a Fernando G. Delgado», en *Insula*, núm. 343.