



Estudio introdutorio a las características del teatro de Tennessee Williams

Oscar Montanaro

I. EL ESCRITOR, EL ARTE Y EL DRAMA

Tennessee Williams (cuyo verdadero nombre es Thomas Lanier) nació el 26 de marzo de 1914 en Columbus, Misisipi. Su obra dramática, con algunos altibajos, es considerada junto con la de Anouilh, representativa de la época presente.

Su éxito se fundamenta en los siguientes principios:

- Emplea una técnica que cuando debe serlo es robusta; pero que, cuando él lo quiere es sutil.
- Su temática es una mezcla de brutalidad y super-refinamiento, que descansa, casi exclusivamente, en los problemas de la psicología profunda.

Respecto a este último fundamento, se puede anotar que ha evolucionado, en el sentido de que sus personajes agobiados y destruidos por sus neurosis, son caracterizados por Williams en sus dos últimas piezas dramáticas con "cierta humanidad, teñida de nostalgia" (1).

Los dos principios transcritos se complementan en el concepto que él suscita sobre el escritor y el arte dramático. Respecto al primero, así lo concibe:

"... no creo que un escritor pueda tener unas bases sólidas si no ha sentido nunca con amargura las injusticias de la sociedad en que vive" (2).

Y en cuanto al arte dramático, escribió Williams en el prólogo de sus *Piezas cortas* estas ideas:

"El arte es una forma de anarquía y el teatro es una forma de arte. El arte sólo es anarquía en yuxtaposición con la sociedad organizada. Es una anarquía beneficiosa; debe serlo, y si es verdadero arte lo es. Es beneficiosa si construye algo que faltaba, y lo que construye puede ser la crítica de lo que existe" (3).

II. HUELLAS EN EL TEATRO DE WILLIAMS

En el teatro de T. Williams se destaca la influencia de Chejov; Donahue en su libro *El mundo dramático de Tennessee Williams*, al respecto, expresa lo siguiente:

"Durante sus años de formación, Williams conoció la obra del escritor ruso Anton Chejov. *Encontró que estaba de acuerdo con su propio sentir*" (4).

Esta actitud de Williams, la que ha sido subrayada en la cita anterior, se explica cuando se recuerdan las características de los personajes chejovianos, que brevemente explica Ignatov en su estudio sobre *El teatro europeo en los tiempos modernos*:

"En la producción chejoviana de mayor envergadura se observa una angustia, una cierta desazón, arremanada de silencios, que detallan y ahondan personajes que se sienten como vacíos de destino y, a pesar de todo, deben seguir viviendo" (5).

De modo similar, se notan estos detalles en los personajes de Williams, quienes "a pesar de todo" también continúan viviendo en sus mundos nostálgicos y carentes de metas definidas.

Otra influencia que reconoce Donahue en el teatro tennesiano es la del dramaturgo sueco Strindberg, quien "con sus obras *El Padre*, *La señorita Julia* y *El acreedor*, permitió a Williams penetrar en algunos de los ejemplos más vivamente cincelados del drama psicológico moderno". Además, puntualiza Donahue, Strindberg "tendía a dejar que sus personajes fueran destruidos por sus propias neurosis" (6). Esta tendencia sigue Williams en la caracterización de sus personajes, quienes se destruyen agobiados por sus neurosis.

Otras huellas no tan notorias como las de Chejov y Strindberg, son las de Eugene O'Neill, porque incluso, Williams "se muestra renuente a admitir tal influencia" señala Donahue; sin embargo añade: "Williams se forjó en un mundo dramático presidido por Eugene O'Neill" (7).

En los dramas de Williams cabe señalar la influencia que han ejercido las tesis de Freud y de Jung, las cuales le enseñaron al dramaturgo norteamericano a mirar una realidad que descansa, casi exclusivamente, en los problemas de la psicología profunda. Esta huella psicológica junto con la literaria de Strindberg, ya expuesta, han hecho que el teatro de Williams sea considerado como repre-

sentante del drama psicoanalítico de la época actual.

III. OBRAS DRAMATICAS

Tennessee Williams es un escritor de profesión. Su producción literaria es abundante (además del género dramático, ha cultivado el cuento, la novela y la lírica). En el presente trabajo, dados sus fines, sólo se harán referencias a sus obras de teatro, entre las cuales podemos señalar las siguientes:

Combate de ángeles (1940) obra que fue recibida con duros epítetos por la crítica y ante tal manifestación su autor se justificó diciendo: "No se puede mezclar sexo y religión como yo lo hice" (8).

El zoológico de cristal (1944), constituyó su primer éxito. Y por esta senda del favor del público, han seguido los dramas siguientes, algunos de los cuales han sido adaptados al cine.

Un tranvía llamado deseo (1947). Esta obra fue galardonada con el Premio Pulitzer en 1948.

Verano y humo (1948).

La rosa tatuada (1950).

Camino real (1952). Única pieza que no estructuró en actos. Tiene 16 cuadros.

La gata sobre el tejado caliente (1955).

El descenso de Orfeo (1956). *De repente en el último verano* (1958).

El dulce pájaro de la juventud (1959). *Período de Adaptación* (1960).

La noche de la iguana (1961).

El tren lechero no para aquí más (1963).

Además, ha escrito Williams una serie de piezas breves, en un acto y en las que desarrolla una variedad de temas y de especies dramáticas; estas piezas se remontan a 1936, con la obra titulada *La torre mágica*.

IV. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE WILLIAMS

Considerando el obstáculo de su extensa producción, se han entresacado las características de este autor, de dos obras suyas, ya consagradas por la crítica teatral y por la literaria, a saber:

El zoológico de cristal y

Un tranvía llamado deseo

Las características enunciadas, por otra parte, se han confirmado en otros dramas: *Verano y humo* y *La noche*

de la iguana, así como en algunas de sus obras escritas en un acto y recogidas en el libro *Piezas breves*.

En *El zoológico de cristal* escribe el autor, a modo de introducción, unas notas para la representación de esa "comedia de recuerdos"; en tales notas explica Williams su concepción del género dramático, como se comprueba con la siguiente cita:

"Estas observaciones no deben considerarse sólo un prefacio a esta comedia en particular. Se vinculan a una concepción de un teatro nuevo y plástico..." (9).

Y, precisamente, una de estas observaciones establece los rasgos definidores de su teatro:

"Todos deben... saber que la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética sólo puede representar o sugerir, en esencia, mediante la transformación, la transmutación en otras formas que las existentes simplemente en apariencia" (10).



A. Características de forma:

1. Empleo del personaje narrador. En *El zoológico de cristal*, Tom narra lo que ha ocurrido a su familia y naturalmente, lo que él mismo ha padecido; pero en su función de narrador, contempla los sucesos con frialdad a veces, y otras, con dolorosa y tranquila angustia. Tom - "Yo, les doy la verdad con las gratas apariencias de la ilusión" (11). "... empezaron a sonreírme también, como le sonríe la gente a un perro de tipo extraño que se les cruza en el camino a lo lejos" (12).

Tom en su papel de narrador recuerda el coro y como éste, en muchas tragedias, deja en el espectador una inquietud que él mismo será quien la resuelva, si la oportunidad llega, a solas con su conciencia.

Tom - "Y ahí termina mi memoria y comienza vuestra imaginación" (13).

Este recurso formal, es considerado por Jaime Rest en su *Teatro Moderno* (14) como una característica empleada por otros dramaturgos actuales (Miller, Eliot, Williams, Frisch).

2. Algunos objetos simples, sencillos son valorizados por los personajes, porque tras ellos se esconden ante la dura realidad. Sobre esto, se citan los ejemplos siguientes:

a. Blanche - *Un tranvía llamado deseo*, dice "La gente débil debe brillar y dar resplandor. Tiene que usar colores suaves, como las alas de las mariposas y poner una pantalla de papel sobre la luz" (15).

y con esta actitud la vemos en otras escenas: cubriendo la luz con una pantalla de papel, piensa huir de su angustioso mundo.

b. Para Laura - *El zoológico de cristal* - sus animalillos de fino cristal, los más diminutos del mundo, representan el refugio grato e i-

deal de aquella cotidiana y vulgar realidad.

c. Alma Winemiller - *Verano y humo* - recurre a los pequeños comprimidos blancos, cuando sufre depresiones de ánimo y ella, al final de la obra, se los recomienda a un joven desconocido que teme fracasar en su primer trabajo, diciéndole:

Alma "Le sorprenderá cuán infinitamente misericordiosos son" (16).

d. El reverendo T. Lawrence Shannon - *La noche de la iguana* - ve en el reptil atado un símbolo de su vida, y de la vida de los demás. Interroga Shannon a la nieta del poeta nonagenario:

Shannon "¿Quiere ver la iguana? ¿Atada al extremo de una cuerda? ¿Esforzándose por ir más allá del extremo de su cuerda maldecida? y añade:

¡Como usted! ¡Como yo! ¡Como el abuelo con su último poeta! (17).

e. Dorothy Simple. - *El caso de las petunias pisoteadas* - es una joven y bella propietaria de un pequeño negocio, protege su casa y su corazón tras una doble fila de petunias, a las cuales brinda un cuidado esmerado (18).

3. La música empleada por Tennessee Williams no solo para que sirva de simple fondo a la acción, sino también, en primer término, con la finalidad de que sus acordes sigan paralelos a la acción dramática y la intensifiquen.

a. Así, en *Un tranvía llamado deseo* las melodías de "La Varsovia" se escuchan con insistencia en los momentos culminantes del drama melancólico de Blanche, ya que esa melodía está ligada a la muerte de Allan, su primer esposo, y por ende, frustración amorosa.

b. Por otra parte, en *El zoológico de*

cristal indica el dramaturgo:

"La música es esencialmente de Laura por eso aparece con más claridad cuando la pieza se encuentra sobre ella y la hermosa fragilidad de vidrio que es su imagen" (19).

c. Otro ejemplo que se puede citar es el que sigue:

En una escena de hondo carácter trágico de *Verano y humo*, tiene lugar el asesinato del Dr. Buchanan, a manos de González, propietario de un casino, indica el autor: "Cesa bruscamente el canto flamenco" (el cual se había escuchado en la escena anterior).

Y añade: "Simultáneamente vuelve a oírse una nueva música sinistral" (20).

4. La iluminación es otro recurso escenográfico eficaz para acrecentar, formalmente, la intensidad dramática.

a. Para Laura Wingfield en *El zoológico de cristal*, apunta el autor esta recomendación:

"debe ser distinta de la de los demás, debe tener una claridad prístina característica, tal como la luz usada en los primitivos retratos religiosos de las santas y madonas" (21).

b. Otro caso es el que nos presenta Williams en *La noche de la iguana*, cuando finaliza el acto I, logrando una descripción pictórica en escena, gracias a los rayos de luz que iluminan unas manos. Concretamente, el autor hace las siguientes indicaciones:

"Shannon baja las manos de su frente ardorosa y las alarga a través de la sábana de lluvia plateada, como si buscara algo fuera y más allá de sí. Después ya nada es visible, salvo estas manos alargadas, que parecen implorantes, y finalmente un relámpago blanco, puro,

revela a Hannah y Nonno contra la pared, detrás de Shannon. Un haz de luz clara se detiene en las manos alargadas hasta que el telón ha caído despacio" (22).

c. En *Verano y humo* la iluminación tiene una función más práctica, porque es el recurso que emplea el dramaturgo para indicar los cambios de escenas. Así por ejemplo en el acto primero, al finalizar la escena II expresa:

"Las luces de la rectoría se atenúan hasta que queda sumida en las tinieblas", y como elemento luminotécnico de enlace:

"Una luz especial se proyecta sobre el ángel"

(Se refiere al ángel que en el centro de una fuente del pueblo, representa la Eternidad).

Y al inicio de la escena siguiente: "Las luces se encienden e iluminan el interior de la rectoría" (23).

Como se observa no ha cambiado el lugar, ni la decoración: el cuadro es el mismo.

5. Tennessee Williams participa de una característica propia del teatro contemporáneo, tal como lo apunta el ensayista Monner Sans:

"... el nuevo teatro se ha aproximado a la técnica cinematográfica, de tanto dinamismo y apresurado ritmo en la acción" (24).

En las indicaciones que preceden a su obra *Verano y humo*, indica el punto siguiente, relacionado con este dinamismo técnico propio del cine:

"Ha de hacerse todo lo posible para darle una fluidez ininterrumpida a la sucesión de escenas" (25).

Asimismo *Un tranvía llamado deseo* y *La noche de la iguana* están concebidas con el dinamismo apuntado.

B. Características de fondo:

1. Desarrollo de temas íntimos y de constante agonía individual:

- Choque entre realidad y la ilusión: Blanche y su mundo de esplendor desmoronado por una amarga e incomprensible realidad, en *Un tranvía llamado deseo*.
- Pugna de la soledad individual contra la indiferencia de la sociedad (familia, escuela, etc.): Laura, quien se refugia en su mundo de cristal y lucha pasivamente contra su madre, encarnación de esa sociedad ajena a los nobles sentimientos y que añora hechos intrascendentes.
- El conflicto que se establece entre los personajes, sin que alcancen una solución feliz y satisfactoria, cuando han alcanzado una visión completa del mundo que les rodea: Alma, en *Verano y humo*, llega a comprender que el ser humano no es sólo una catedral gótica (espíritu) sino también un cua-

dro de anatomía (materia); y en el sentido contrario está John; pero para ambos tal comprensión es tardía.

2. Refleja T. Williams una concepción pesimista del tiempo: a veces sus personajes (Amanda y Blanche) añoran épocas idas que sólo en el recuerdo existen.

Esta concepción aparece como tema en una obra breve denominada *Mi último reloj de oro macizo*. Y el viejo y legendario Charlie Colton resume esta idea del tiempo que todo lo transforma:

Charlie: (Compara el presente con el pasado en la habitación de un hotel):

"Esta habitación era como el salón del trono. ¡Mis muestras aquí expuestas sobre un paño de terciopelo verde! ¡El ventilador del techo en marcha... ahora estropeado! ¡Y aquí desaparecían la palangana y el jarro y quedaba la mesa cargada de bebidas! ... ¡Se jugaba al póker... continuamente! ¡Gritos, risas...! ¡Alegría! ¡Dónde está todo aquello?" (26).

Animado por este concepto del tiempo, Tom, en *El zoológico de cristal* hace la siguiente aseveración:

Tom: "Yo no fui a la luna. Fui mucho más lejos. Porque el tiempo es la distancia más larga entre dos lugares..." (27).

Esta última reflexión de Tom permite comprender el drama de otro personaje: Blanche: la distancia que hay entre Belle Rêve y Saint Louis no es tanto espacial, como temporal, porque ambas encierran dos diferentes concepciones de la vida.

3. El amor es visto a veces a través de lo instintivo: Maxine Faulk en *La noche de la iguana* encarna este tipo de sentimiento pasional y primitivo; y otras con nostalgia; el amor de Laura hacia Jim, envuelto en la melancolía del

recuerdo y de lo imposible.

Y es Jim, quien le dice a Laura:

"¡La fuerza del amor es algo tremendo!

El amor es algo que transforma el mundo entero" (28).

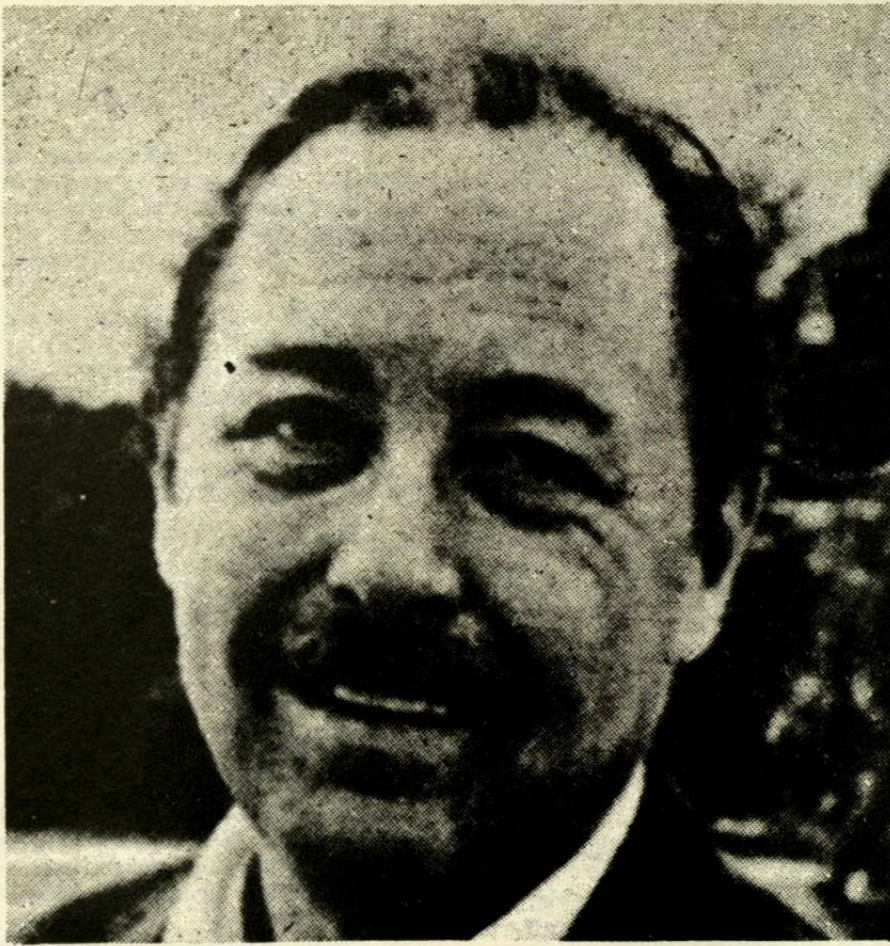
Sin embargo, en las obras de Tennessee Williams citadas en este trabajo, no gozan sus personajes de este noble y creador sentimiento.

4. Los personajes, especialmente los femeninos, adquieren en la obra dramática de T. Williams, naturaleza de tipos representativos de la sociedad norteamericana.

Entre ellos se caracterizan los siguientes:

- La mujer del sur norteamericano, soñadora, de un pasado y llena de orgullo (Amanda: *El zoológico de cristal*); frente a este tipo la sureña débil y que sucumbe ante la fuerza de la adversidad (Blanche: *Un tranvía llamado deseo*).
- La joven de profundos sentimientos, los cuales desvían su carácter por senderos falsos, que impiden comprender a tiempo la realidad (Alma: *Verano y humo*).
- El joven de ideas románticas, poco emprendedor y atado a un trabajo rutinario e incapaz de reconstruir su vida (Tom: *El zoológico de cristal*).
- Hijo de inmigrantes europeos, de poca educación. Esto lo hace ser brutal y lo lleva a actuar casi instintivamente; pero sobre todo ello, se siente orgulloso de su nacionalidad (Stanley: *Un tranvía llamado deseo*) (29).
- El sacerdote sin vocación, acusado de herejía y fornicación, predica en *La noche de la iguana*, una nueva teología, la cual ve a Dios "como relámpago y trueno" y no como "un delincuente senil" (30).
- El viejo Nonno, poeta por exce-





lencia, quien poco antes de morir, brinda un bello poema a la Humanidad, luego de veinte años de luchar en su concepción.

g. Un muchacho, símbolo de la vida auténtica, aquella que no han vivido muchos personajes de Williams; él es quien salva a Dorothy, en *El caso de las petunias pisoteadas*, de la "falsa y árida" vida atada al cuidado de unas petunias; él es quien repite con vigor la palabra que se oye por la noche en la colina de los muertos: "¡Sí, vivid, vivid, vivid!" (31)

CONCLUSION

Se han dado unos cuantos pasos en el mundo dramático de T. Williams; de ningún modo son definitivos, porque su producción es muy vasta y los propósitos suyos ambiciosos, desde el momento en que él afirma:

"... propugno que ningún campo significativo de la experiencia humana y de la conducta seguida en reacción a ella, se tenga por inaccesible a los escritores de cine, teatro y televisión de nuestra desesperada época, siempre y cuando se presente con honesta intención y con buen gusto..." (32).

Por otra parte, se carece de la perspectiva histórica necesaria para juzgar su obra literaria. El vive actualmente y continúa produciendo. Sólo el futuro indicará a los críticos y a los estudiosos

de su teatro, si los dramas de ayer son mejores que los de hoy o viceversa. Mientras tanto, quizá al igual que el viejo Nonno, el dramaturgo esté concibiendo su mejor obra. ■

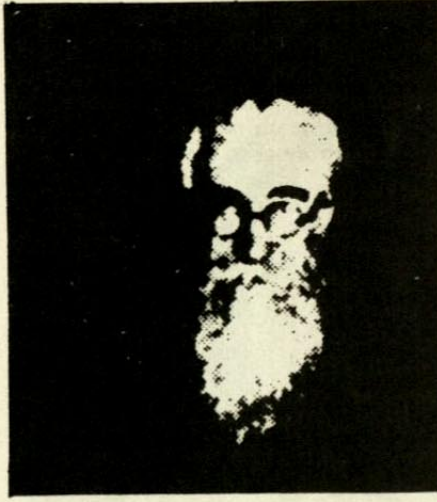
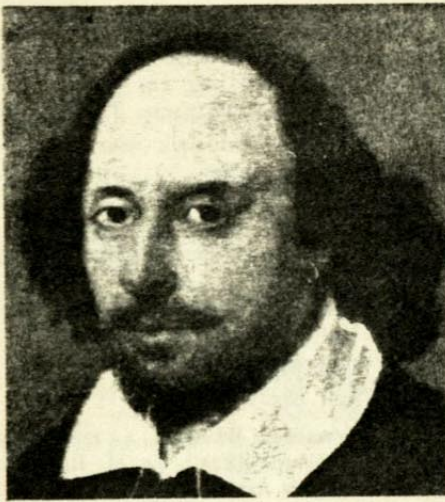
— NOTAS —

- (1). Isaac Chocrón. *Tendencias del teatro contemporáneo* (Venezuela: Monte Avila, 1968). pág. 68.
- (2). Guillermo de Torre. *Las literaturas contemporáneas en el mundo*. (Barcelona: Edit. Vicens-Vives, 1967), pág. 399.
- (3). Tennessee Williams. *Piezas cortas* (Dolores López de Cervera. Madrid: Edit. Alianza, 1968), pág. 8.
- (4). Francis Donahue. *El mundo dramático de Tennessee Williams* (México: Edit. Diana, 1967), pág. 245.
- (5). S. Ignatov. *El teatro europeo en los tiempos modernos*. (Argentina: Edit. Futuro, 1951) II t., pág. 189.
- (6). Francis Donahue. op. cit. p.247.
- (7). Ibid. pág. 249.
- (8). Ibid., pág. 28.
- (9). Tennessee Williams. *Teatro* (Traducción de León Mirilas. Buenos Aires: Losada, 6a. edic. 1968). pág. 125.
- (10). Ibid. pág. 125.
- (11). Ibid., pág. 130.
- (12). Ibid, pág. 164.
- (13). Ibid, pág. 193.

- (14). Jaime Rest. *Teatro moderno*. (Buenos Aires: Centro Editor de A.L., 1967) pág. 38.
- (15). Tennessee Williams. *Teatro*, pag. 69.
- (16). Ibid., pág. 282.
- (17). Ibid. pág. 107.
- (18). Tennessee Williams. *Piezas cortas*, pág. 188.
- (19). Tennessee Williams, *Teatro*, pág. 126.
- (20). Ibid, pág. 259.
- (21). Ibid. pág. 126.
- (22). Tennessee Williams. *La novela de la iguana* (Trad. de M. Barberá. Buenos Aires: Losada, 2da. edic. 1967) pág. 72.
- (23). Tennessee Williams. *Teatro* págs. 230-231.
- (24). José María Monner. *Introducción al teatro del siglo XX* (Buenos Aires: Columba, 3era. edic. 1963) pág. 21.
- (25). Tennessee Williams. *Teatro*, pág. 198.
- (26). Tennessee Williams. *Piezas cortas*, pág. 79
- (27). Tennessee Williams. *Teatro*, pág. 192.
- (28). Ibid. pág. 198.
- (29). Ibid. pág. 94.
- (30). Tennessee Williams. *La noche de la iguana*, págs. 53-54.
- (31). Tennessee Williams. *Piezas cortas*. op. cit. pág. 194.
- (32). Francis Donahue. *Op. cit.*, pág. 266.

● BIBLIOGRAFIA ●

- Chocrón, Isaac. *Tendencias del teatro contemporáneo*. Venezuela: Monte Avila, 1968.
- Donahue, Francis. *El mundo dramático de Tennessee Williams*. México: Edit. Diana, 1967.
- Ignatov, S. *El teatro europeo en los tiempos modernos*. Argentina: Edit. Futuro, 1957.
- Monner, José María. *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba, 3era. edic. 1963.
- Rest, Jaime. *Teatro Moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de A.L. 1967.
- Torre, Guillermo de. *Las literaturas contemporáneas en el mundo*. Barcelona: Edit. Vicens-Vives, 1967.
- Williams, Tennessee. *La noche de la iguana*. Trad. de M. Barberá. Buenos Aires: Losada, 2da. Edic. 1967.
- Piezas cortas*. Trad. Dolores López de Cervera. Madrid: Edit. Alianza, 1968.
- Teatro*. Trad. de León Mirilas. Buenos Aires: Losada, 6a. edic. 1968.



ORIGENES DEL ESPERPENTO Y SIMILITUDES ENTRE EL ESTILO, EN TROILO Y CRESSIDA, DE WILLIAM SHAKESPEARE Y EL ESTILO, EN EL GENERO ESPERPENTO, EN LA OBRA DE VALLE INCLAN.

Georgina Meneses

INTRODUCCION

La mayor parte de los críticos que han analizado la obra de Valle Inclán, coinciden en señalar a *Luces de bohemia* como el primer drama del autor en que se manifiesta plenamente el nuevo género literario: el esperpento. Otros críticos, creen que la esperpentización vino originándose desde las primeras obras de Valle Inclán: "El esperpento, contra lo que mantiene más de un crítico, no surge con *Luces de bohemia*, sino que por el contrario, esta obra es como la culminación, el redondeamiento y explicación estética de una manera de enfrentarse a la realidad, (...) cuyas raíces hay que buscar en la obra toda anterior de Valle-Inclán".

(Bermejo, M., pp. 230-231)

Coincidimos con esta apreciación. Y, creemos, además que desde que el autor escribió sus obras más tempranas, como *Las sonatas*, ya llevaba el germen del esperpento en su pluma.

Sabemos, el mismo Valle Inclán lo pone en boca de su personaje Max Estrella, que una de sus fuentes de inspiración para su estética del esperpento, fue Goya. "El esperpento lo ha inventado Goya" (*Luces de B.* p. 239). A la influencia de este artista, en lo que respecta a la estética del feísmo, debemos agregar la influencia de Quevedo, en cuanto al estilo satírico se refiere. Sin embargo, creemos que las raíces esperpénticas, no se circunscriben sólo a España, sino que el autor dio forma a su criatura con células

de los más diversos orígenes:

"La estética esperpéntica —según Díaz Plaja— sigue la línea de Quevedo y la picaresca; posee un claro acento madrileño, aunque la estética del esperpento no es, contra todo lo que se ha dicho hasta ahora, una estética de raíz nacional. Sin discutir la influencia de Goya, el culto a lo terrible y lo monstruoso encuentra en Europa otros precedentes no menos importantes: del Bosco a Brueghel, de Callot a Blake, de Dürero a Hogarth y Daumier". (Bermejo, M., p. 21).

Una idea que nos inquieta, aunque no hemos podido encontrar información al respecto y sólo fundamentamos nuestra hipótesis en el resultado de un estudio comparativo y, tomando sobre todo en cuenta la admiración de Valle Inclán hacia Shakespeare y la presencia de algunos personajes de éste, que algunos críticos creen encontrar en obras del poeta español, es la que nos surge al hallar una similitud entre la realidad grotescamente deformada que nos refleja Valle Inclán a través de sus espejos cóncavos y la realidad manifestada en la misma forma por medio de Tersites, el deforme griego, personaje de *Troilo y Cressida*. Nos preguntamos, pues, si algunas raicillas de la inspiración esperpéntica del poeta español, no se abonarían por allá.

A continuación damos algunas citas que respalden, en parte, nuestra suposición.

"Valle Inclán fue un firme admi-

rador de Shakespeare, cosa que se afirma en varios lugares, incluso el prólogo del mismo *Friolera*. El blanco literario, pues, no es esa obra de Shakespeare sino su reflejo en la literatura de España". (S.M. Greenfield, p. 225)

"La crueldad shakesperiana es, magnífica porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no es dogmático". (Palabras de Valle Inclán, Díaz Plaja, p. 136).

"Algunos críticos ven la presencia de *King Lear* en las comedias bárbaras. Mantilla, por ejemplo, menciona "el impulso trágico y "la coincidencia de trama (...)" (S.M. Greenfield, p. 69).

Nuestro trabajo lo hemos organizado de la siguiente manera:

- Concepción del esperpento.
- ¿Qué es el esperpento?
- Similitudes que creemos encontrar entre *Troilo y Cressida*, de Shakespeare, y algunas características del género esperpento.
- Conclusión.

CONCEPCION DEL ESPERPENTO:

S. M. Greenfield nos dice: "La teoría del esperpento es concebida por el ciego poeta Max Estrella en una costanilla de Madrid cuando el cielo se está poniendo lívido con la remota luz del amanecer" (página 121).

Nosotros diríamos, más bien, que el esperpento vio la luz en ese amanecer, pero que ya había sido concebido desde hacía mucho. Las palabras de Max Estrella fueron, quizás, tan solo el parto de la criatura:

"(...) El esperpento, contra lo que mantiene más de un crítico, no surge con *Luces de bohemia*, sino que por el contrario, esta obra es como la culminación, el redondeamiento y explicación estética de una manera de enfrentarse a la realidad, (...) cuyas raíces hay que buscar en la obra toda anterior de Valle Inclán" (Bermejo, p. 230).

Nosotros teorizamos con la idea de que el autor, en sus primeras obras, comenzó por analizar la parte puramente instintiva, más bien animal, que ha quedado en el fondo del ser humano, aquella parte "fea" del hombre, que ha permanecido virgen, o en bruto, como quiera llamarsele, sin haber podido pulirse por las normas ya sea sociales, éticas, religiosas, etc. y que en determinados momentos aflora con toda la fuerza del instinto, animalizando al hombre. Aunque si bien es cierto, en obras posteriores, se criticará también la forma enajenada con la que el hombre se doblega ante ridículas normas tradicionales, (*Los cuernos de don Friolera*, por ejemplo), asemejándose también, entonces, a un animal domesticado que da prioridad a lo aprendido sobre lo lógico o razonable.

Para nuestra primera suposición, hemos tomado como ejemplo unos pocos detalles de la conducta del marqués de Bradomín, en la Sonata de estío:

- 1) Cuando el marqués va a la alcoba

de Isabel a pedir ayuda para sacar a Concha, su amante y prima de ambos, que acaba de morir en sus brazos y en su lecho. No obstante, se deja arrastrar por la pasión y termina olvidando a la muerta y acostándose con la prima. Es decir que hay un triunfo del instinto no sólo sobre los valores, sino también sobre la razón. (¿Animalización?).

2) El grotesco relato de su viaje con la muerta, medio en brazos y medio a rastras, a través de los innumerables corredores en los que, además, hay espejos, ante los cuales cierra los ojos para no ver su macabra realidad, lo consideramos un rasgo esperpéntico, del mismo modo:

3) Los voluptuosos deseos que encienden sus sentidos al llegar, por fin a la alcoba de Concha y depositarla en el lecho:

"Todavía hoy el recuerdo de la muerta es para mí una tristeza depravada y sutil (...) El corazón sangra y se retuerce y dentro de mí ríe el diablo que sabe convertir todos los dolores en placer". (*Sonatas*, p. 123).

Unido todo esto al elemento muerte y al estilo irónico y jocosos, veremos que hay bases para creer que nos encontramos, ya, ante la simiente de la esperpéntización.

Ahora bien, es de suponer que este afán de detenerse ante la parte fea del hombre, este análisis feísta que llevaba a cabo Valle Inclán y que al principio se circunscribió a lo individual, Bradomín, por ejemplo, se extendió más tarde hacia lo colectivo, hacia un determinado grupo social. Nacería, entonces, *Divinas palabras*, donde si bien la estética del feísmo está aplicada en forma colectiva, el meollo es siempre el mismo: el triunfo del instinto sobre el principio o la razón:

"En *Divinas palabras* se mira de modo crítico y realista, no a los gloriosos y nobles hidalgos aristocráticos del pasado remoto, sino a un grupo popular de personas indiferentes a los valores morales (...) Estos personajes, algunos de los cuales ya conocíamos de obras anteriores, obedecen tan sólo a sus instintos más primitivos y elementales: el sexo, la avaricia, el provecho personal".

(A.W. Phillips, p. XLV).

Aunque si bien es cierto que algunos críticos, como Bermejo, por ejemplo, le atribuyen a *Divinas palabras* un sentido simbólico de crítica socio política, nosotros creemos que es en *Luces de bohemia* y en *Tirano Banderas*, donde la estética del feísmo ha dado un paso más, hasta llegar a descubrirnos la fealdad política social de sociedades cuyas estructuras están, desde sus bases, deformadas por seres grotescamente degradados, animalizados por la ambición, el ansia del poder y otras lacras sociales:

"Valle se sirve del esperpento (...) para darnos una radiografía moral

de la humanidad toda, en la cual seamos capaces de contemplar, aumentada por las lentes de la sátira y el humor, coloreada con la gracia de un estilo bellísimo, la imagen de esos cánceres malignos que la van lenta, pero fatalmente, consumiendo".

(Bermejo, p. 16).

Es, entonces para nosotros, en *Luces de bohemia* donde el autor asentó las bases de cómo presentar una situación político social deformada. No olvidemos que el escenario de la obra es "un Madrid absurdo, brillante y hambriento", en el cual, entre otras incongruencias, una bala perdida mata a un niño, donde se ultima por la espalda a un huelguista hecho preso y cuyo guarda y verdugo, ha anunciado momentos antes, que lo llevaría a un viaje de recreo; y donde la deshumanización y animalización inmediata, se nos da, también palpable, a través del falso amigo don Latino de Hispaliis.

En *Luces de bohemia* se esperpéntiza la realidad española de esa época, en *Tirano Banderas* se sintetiza la esperpéntica realidad latinoamericana. En ambas, hay una denuncia y una crítica a la injusticia social y a la deshumanización:

"Valle veía toda la miseria e injusticia social de un mundo cruel y en sí deformado. En una entrevista celebrada en 1920 (...) le preguntaron qué debemos hacer, respondió sin titubear: "Arte no. No debemos hacer arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social" (A. W. Phillips, p. XVII).

¿QUE ES EL ESPERPENTO?

Daremos algunas definiciones de lo que los críticos dicen acerca de este género:

"El esperpento ni es solamente un nuevo estilo ni se limita a un género específico: implica un modo de ver la realidad que ya es en sí deformada, (...) a la cual Valle Inclán ve con desprecio y con sarcasmo". (A.W. Phillips, p.XXIV). "Cuando pensamos en un esperpento, en términos de Valle-Inclán, no nos referimos de modo necesario a una forma determinada sino más bien a cierta cualidad que puede conducir a una gran variedad de efectos: cómicos y patéticos, aterrorizadores y trágicos, monstruosos y absurdos". (Cardona y Z. p. 30).

"El esperpento creado, literario, por otro lado, es el producto de una selección y de una estructura imaginativa que Valle-Inclán basó en hechos grotescos" (ob. cit. p. 39).

"Para su autor, todo puede ser esperpento con tal de que se dé en ello una deformación sistemática

de la realidad". (Bermejo M. p. 15).

Ahora bien, ¿de qué recursos se vale el autor para darnos el esperpento?

Una de sus técnicas es a través de su estilo que cosifica o bien animaliza a sus personajes. Es decir, que al mismo tiempo que, mediante el relato de la conducta de éstos, nos damos cuenta de su animalización, el autor los deforma también físicamente con características de cosas grotescas, con rasgos animales, o animalizándolos del todo. Así tenemos en *Luces de bohemia*, al librero Zaratustra, "abichado y giboso, la cara de tocino viejo y la bufanda de verde serpiente", a don Latino de Hispaliis como a un "perro, chivo loco, o cerdo hispalense"; al tirano Banderas, "un negro garabato de lechuzo, con su paso de rata fisgona". Pero, es además, con su estilo satírico burlón y bastante despreciativo, con el que convierte a sus criaturas en deformaciones humanas, seres degradados, o simples marionetas. Estilo en el cual va involucrada una estética "capaz de superar el dolor y la risa" y el cual es producto del distanciamiento que le permite ver, al autor, el mundo desde una perspectiva suprahumana, "de la otra ribera". O sea, que supone un alejamiento entre autor y creación. Porque, como dicen los críticos, Valle Inclán repitió el siguiente concepto en varias ocasiones:

"Hay tres maneras de ver literariamente a los personajes: de rodillas, como Homero a su héroes; frente a nosotros, como Shakespeare ve a los suyos; y por debajo de nosotros, como Cervantes que, en todo momento, se cree más cuerdo que Don Quijote. Es el modo también de Goya y de Quevedo". (Díaz Plaja, p. 136).

El esperpento es la estética del feísmo. Es la "deformación sistemática de la realidad". La realidad distorsionada de Valle Inclán, es el reflejo de ésta, a través de espejos cóncavos y convexos. "Para su autor, todo puede ser esperpento con tal de que se dé en ello una deformación sistemática de la realidad". (Bermejo, p. 15).

Sin embargo, esta realidad sometida a una visión degradadora a través de espejos especiales, este sentido del humor de Valle Inclán, que pasa del comentario jocosos a la ironía y al sarcasmo más cruel, no tiene por objeto burlarse del ser humano, sino señalar los males trágicos que deforman su naturaleza, que lo insensibilizan y lo animalizan; que unas veces hace que el hombre se deje arrastrar por sus más bajos instintos y, otras, se doblegue mansamente ante falsos conceptos:

"El esperpento es el resultado "... de una mirada que comparte la real des-ventura. No se trata de caricaturas grotescas, sino de vida creciente dolorosa... El esperpento es una cala en la humanidad: sin creer en ella no se realizaría tal expedición". Se sirve Valle del esperpento para darnos su lección a-

marga y brutal, pero expresiva. Quiere destruir "... una humanidad corrompida, inservible, en esperanza de otra más presentable y generosa". (Bermejo, p. 22).

La crítica más acre al concepto del honor y el deber, se nos da en *Los cuernos de D. Friolera*, grotesca farsa donde está unido lo doloroso y lo divertido, lo trágico y lo risible. La jocosa forma en que se presenta la tragedia de Dn. Friolera, es una magistral manera de cubrir el dolor con capas de absurdo, hasta deformarlo de un modo tan grotesco, que lo que produce es hilaridad. Sin embargo, creemos que la carcajada es tan sólo un distanciamiento que permite que nos pongamos a pensar. Detrás de lo cómico, está la tragedia humana empujada por un ridículo código de honor, al cual pueden pisotear los privilegios, pero al que deben respetar los infelices frioleras:

"¡Asesinos! ¡Cabrones! ¡Más cabrones que yo! ¡Maté a mi mujer! ¡Mate usted a la suya, mi coronel! ¡Mátela usted, que también se la pega! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! "

Pero, no olvidemos que Valle Inclán maneja sus personajes desde alturas demiúrgicas. Esta circunstancia hace que lleve la degradación del infeliz Friolera, hasta convertirlo, por su dolorosa equivocación de haber matado a su hija, en vez de a su mujer, de héroe trágico, a "trágico fantoche": un esperpento:

"Indignado por la corrupción de la sociedad y de la política, Valle, utilizando reminiscencias del drama de honor calderoniano y del *Otelo* de Shakespeare, plantea una situación potencialmente trágica, pero desvalorizada por el aire de farsa cómica que le dan los personajes". (A.W. Phillips, p. LIII).

En cuanto al tema, en el esperpento, éste es una trama de ficción e historia, en ella se encuentran hilos de realidad y fantasía:

"Los estudiosos del esperpento, sin embargo, se encuentran continuamente ante los dos peligros gemelos del esteticismo y el historicismo; porque mientras que la forma y el estilo de los esperpentos son artificiosos en extremo (...), su contenido es realista (cada uno de los esperpentos está basado en realidades históricas de España fácilmente documentables)". (Cardona, p. 43).

Con respecto a los personajes, Bermejo nos dice lo siguiente:

"En el esperpento nos encontramos casi siempre con personajes "fuera de lo corriente". Tanto, que para la mayoría de los estudiosos de la obra de Valle ni siquiera alcanzan la categoría de seres humanos. (...) En ninguno de los esperpentos falta la presencia de la muerte". (Bermejo, p. 26-27).

En realidad, la muerte es un personaje importante en casi todos los esperpentos, casi siempre su presencia da

un vuelco a la situación; es, diríamos, como el punto de giro de la acción dramática.

Resumiendo, tendremos que lo que destaca en el esperpento, o sus características más notables, son en cuanto a estilo:

- a) Una sistemática deformación, hasta llegar a convertir la realidad en algo absurdo y grotesco. Cosificación y animalización.
- b) El lenguaje es de una alta nota satírica y cargado de humor.

En cuanto a la estética:

Culto al feísmo, a través de la idea de espejos cóncavos que devuelven una realidad caricaturizada.

En cuanto a la tradición:

Nueva versión de la tragedia. Así, *Friolera* está concebido en molde de los grandes héroes trágicos del honor, pero deformado hasta convertirlo en un risible pelele, un anti-héroe.

En cuanto al contenido:
Historia y ficción.

En cuanto a los personajes:

Personajes fuera de lo corriente por la misma deformación que les da el autor. La muerte como personaje principal.

En cuanto al sentido crítico, o mensaje:

Descubrir los males que deforman a la humanidad y la animalizan.

SIMILITUDES ENTRE EL ESTILO EN TROILO Y CRESSIDA Y EL ESTILO EN EL ESPERPENTO.

Comenzaremos por enumerar, muy a grandes rasgos, algunos aspectos que encontramos similares, además del estilo:

1. Tema: basado en una leyenda clásica, semi-histórica. O sea, un contenido de historia y ficción.
2. Estilo: satírico, burlesco, irónico y animalizador.
3. Género: Sátira cómica, o tragicomedia satírica.
4. Objetivo, o mensaje: Criticar los falsos conceptos, mostrando el grotesco reverso de la medalla. Y mostrar, además, lo absurdo de llevar al hombre hacia su infelicidad, en aras del respeto a códigos ridículos.

Es justamente en la forma grotescamente caricaturizada de deshumanización y la falta de respeto por el derecho a la felicidad del hombre, donde encontramos uno de los puntos de contacto más sobresalientes, entre el esperpento y el estilo de Shakespeare en *Troilo y Cressida*. Si bien la diferencia estriba en que Valle Inclán nos anuncia sus deformaciones a través de espejos cóncavos y Shakespeare, sin anunciarlas, nos las muestra por intermedio del deforme grie-

go Tersites.

En cuanto al tema, que como sabemos es una parte de la guerra de Troia, entretrejada con la historia de amor de Troilo y Cressida, Shakespeare, parece que se complaciera en degradarla, a través de su personaje Tersites, enfatizando lo absurdo de esa "heroica guerra":

"¡He aquí lo que puede llamarse una superchería, una truhanería y una canallería: esta guerra! ¡Y pensar que todo el pretexto es una puta y un cabrón!" (Shakespeare, p. 1424).

Tersites la llama también, guerra de cornudos, y vemos en el siguiente parlamento, cómo animaliza a Menelao y a Paris, los dos rivales:

"El cornudo y el corneante están de pelea. ¡Bravo, toro! hu... hu... u...y! ¡Vamos mi gorrión de los dos hembras! ¡Hu...u...u...y, Paris, ¡hu...u...uy! El toro lleva la ventaja. ¡Cuidado con los cuernos, eh!" (Op. cit. p. 1459)

Por otro lado, la incisiva ironía del griego, nos muestra la verdadera personalidad de los admirados héroes como Ajax o Aquiles, de quienes nos desnuda sus debilidades:

"A cada minuto gruñes y te burlas de Aquiles; pero estás tan devorado por la envidia ante su grandeza como Cerbero delante de la hermosura de Proserpina, por eso ladras detrás de él". (op. cit. p. 1418).

Vemos, pues, cómo Tersites tiñe sus parlamentos con una tremenda ironía, y cómo nos va mostrando la parte cruda y grotesca de una realidad idealizada anteriormente.

Debemos tomar en cuenta, además, la descripción física que nos da Shakespeare de su personaje en el reparato: "Tersites griego deforme y grosero".

Su feísmo físico y su grosería, se reflejan constantemente, en su modo de expresarse, el cual, a su vez, va denunciando realidades deformadas. Es decir, que es factible pensar, en el reflejo distorsionado de los espejos cóncavos.

Tersites: (...) Se te cree la doméstica macho de Aquiles.

Patroclo. ¡La doméstica macho, granuja! ¿Qué es eso?

Tersites: — ¿Qué? ¡Su puta masculina! (...)" (Shakespeare, p. 1450).

Y, por último, en cuanto al mensaje, se nos muestra cómo es atropellada la felicidad del hombre, a veces por uno mismo, aferrado a los tradicionales conceptos del honor y el deber, y otras, por los demás exigiendo que códigos absurdos sean respetados, cueste lo que cueste. En este caso tenemos al enamorado Troilo, que si bien tuvo un momento de "debilidad" para pensar en él y en su amor y abandonó la batalla, fue en cambio incapaz de defender su amor cuando las circunstancias lo exigían, y se doblegó ante la fuerza implacable del sentido del deber: guerrero-héroe, antes que hombre:

"Llamad a mi escudero; quiero desarmarme ya, ¿Por qué he de ir

a batirme fuera de los muros de Troya, cuando encuentro aquí en mi interior, un combate tan cruel? Que vayan al campo de batalla los troyanos que son dueños de su corazón; porque Troilo, ¡ay!, no es dueño del suyo". (Shakespeare, p. 1404).

Pero, después, ante la disyuntiva del deber, sacrificará a Cressida que grita: "¡Troilo! No quiero partir de Troya".

"Dirigíos a su casa; voy a llevarla al griego en un instante, y cuando la entregue en sus manos, imagina que sus manos son un altar y que tu hermano Troilo es un sacerdote que ofrece su propio corazón". (op. cit. p. 1441)

Más tarde, el resultado será la infidelidad de Cressida y la tremenda amargura de Troilo. Sin embargo, Tersites hará su presencia, nuevamente, para burlarse de ambas, creando así un distanciamiento, al convertir el hecho en una caricaturesca bufonada:

"Este abominable bellaco, ese criado de Diomedes, ha puesto en su yelmo la manga de ese joven imbécil, de ese majadero de Troya, que tiene una pasión tan vil. Me gustaría verlos encontrarse, y me encantaría que ese joven asno troyano que ama a la tal ramera mandase a ese canalla desvergonzado griego de la manga a llevarle un mensaje sin mangas a esa embustera impúdica buscona". (Shakespeare, p. 1457).

Y para completar, descubrimos a través de la sátira mordaz de Tersites, el verdadero fondo tanto de seres como de eventos que por largo tiempo han sido colmados de falsos valores. Pero, al mismo tiempo, el deforme griego, nos hace pensar en los espejos de Valle Inclán, donde se refleja la verdadera forma de una realidad grotescamente deformada.

CONCLUSION

Nuestro estudio nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

- a) Valle Inclán concibió su género esperpéntico, desde sus más tempranas obras; partiendo del individuo al grupo étnico, para llegar a lo socio-político.
- b) Que uno de los objetivos del autor, fue el de una dura crítica ante la degradación de la sociedad y la animalización del ser humano.
- c) Que otro de los objetivos es señalar lo ridículo de algunos tradicionales conceptos, los cuales el hombre no ha querido o no ha sido capaz de superar. Los que fueron creados como un código de superación, pero que obedecidos o aplicados ciegamente, conducen a la infelicidad, a la desesperación y hasta a la muerte. (Friolera). Conceptos absurdos y contradictorios; conceptos que deforman la reali-

dad y la tornan grotesca:

"Armado de su esperpento, Valle Inclán derriba mitos, pone cargas explosivas a los paredones berroqueños de tanto falso castillo de "valores y virtudes". (Bermejo, p. 17).

- d) Y, por último, tratar de desmistificar esa ciega admiración del hombre por sus héroes o lo heroico:

"Como creador total, independiente y demiúrgico, tiene la prerrogativa de exagerar, subrayar e inflar las situaciones, deformar las condiciones. Las consecuencias que esto tiene son de capital importancia; que el hombre deje de ser admirador de héroes o humanista; que cese de verse a sí mismo a la luz de lo épico, de lo trágico o de lo romántico". (Cardona, p. 56).

- e) Creemos hallar justamente en los puntos c y d, la mayor similitud con lo propuesto por William Shakespeare en su tragicomedia *Troilo y Cressida*; la infelicidad y la muerte, producto de un absurdo concepto del ser y del deber de héroe, y de una "guerra de cornu-

dos" donde la mayor parte de sus héroes son unos peleles.

BIBLIOGRAFIA

- Bermejo, Marcos.* VALLE INCLAN, INTRODUCCION A SU OBRA. Ediciones Anaya, Madrid, 1971.
- Del Valle-Inclán Ramón,* SONATA DE ESTIO, Ed. Porrúa, México, 1979.
- Del Valle-Inclán Ramón.* DIVINAS PALABRAS, Ed. Aguilar, Madrid, 1971.
- Del Valle-Inclán, Ramón.* LUCES DE BOHEMIA, Ed. Aguilar, Madrid, 1971.
- Del Valle-Inclán, Ramón.* TIRANO BANDERAS, Ed. Aguilar, México, 1976.
- Del Valle-Inclán, Ramón.* LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA. fotocopia, Universidad de Costa Rica.
- Díaz Plaza, Guillermo.* LAS ESTETICAS DE VALLE INCLAN, Ed. Gredos S. A., Madrid, 1972.
- Phillips, A. W.* ESTUDIO PRELIMINAR A LAS SONATAS, Ed. Porrúa, México, 1979.
- Greenfield, S.M.* ANATOMIA DE UN TEATRO PROBLEMÁTICO, Ed. Fundamentos, Madrid, 1972.
- Shakespeare, William.* OBRAS COMPLETAS, Ed. Aguilar, Madrid, 1949.

