

VALLE-INCLÁN Y JAMES JOYCE

Darío Villanueva Prieto

Acaso uno de los defectos más apreciables en que ha incurrido la crítica sobre Valle-Inclán haya sido el de circunscribirlo en exceso al ámbito de lo hispánico, como partícipe peninsular del modernismo hispanoamericano o “hijo pródi-go” del 98 según lo denominó Pedro Salinas, cuando el creador de los esperpentos es una de las figuras más descollantes, en toda Europa, de ese apasionante proceso literario que representa la renovación formal de la novela y el teatro. No han faltado, por suerte, quienes, desde Summer M. Greenfield a John Lyon, entre otros¹, han relacionado su dramaturgia con la de Alfred Jarry, Brecht, Beckett, Meyerhold, etc. Otros nos hemos ocupado de establecer los mismos lazos con los nombres fundamentales de la nueva novelística, Mann, Proust, Faulkner, John Dos Passos, Jules Romains...² Y ello, no para postular tales o cuales contactos y

¹ Sumner M. Greenfield. *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972; John Lyon. *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Cfr. además Emilio González López. *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*. New York: Las Américas Pub. Co., 1967; Juan Antonio Hormigón. *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972; y Ricardo Doménech. “Para una visión actual del teatro de los esperpentos”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 199-200 (1966): 455-466.

² Así por ejemplo, Roberta Salper de Tortella. “Creation of a Fictional World (Valle-Inclán and the European Novel)”, Anthony Zahareas, edit. *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. New York: Las Américas Pub. Co., 1968. 109-130. Por mi parte, “*La media noche de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa*”. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978. 1031-1054, y mi aportación al Simposio internacional sobre Valle-Inclán celebrado en mayo de 1986, titulada “Valle-Inclán renovador de la novela”, y publicada en el tomo II de las Actas correspondientes, compiladas por Juan Antonio Hormigón, *Quimera, Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. 35-50.

dependencias, sino para ubicar a Valle Inclán en el contexto que le pertenece, y no es otro que el de aquellos artistas máximos que mejor sintonizaron, desde su provincia natal, con las profundas transformaciones filosóficas, científicas, políticas, estéticas y sociales de su época, descubriendo con independencia y rigurosa simultaneidad nuevas formas literarias acordes con ellas.

Ramón del Valle-Inclán fue de entre los nuestros el escritor al que alcanzó más directamente la ola de fecundidad creativa que alumbró la renovación profunda de la literatura durante el primer tercio del siglo XX. Y esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que don Ramón era, en pleno sentido de la expresión, un hombre de su tiempo, abierto y receptivo a todo lo que de trascendental ocurría en el mundo que le tocó vivir, frente a la cerrazón y el ensimismamiento de otros colegas de su misma promoción, como Azorín —caso extremo—, Unamuno, Baroja incluso.

La amplitud de sus horizontes es innegable, si tenemos en cuenta su allegamiento a literaturas extranjeras como la italiana o la portuguesa, de la que fue traductor. Valle asistió, además, como testigo de excepción, a dos grandes momentos históricos, la primera guerra mundial (que vivió directamente en el frente de Verdún en 1916 comisionado por la agencia “Prensa latina” y *El Imparcial* de donde salió su importante obra de indudable inspiración aliadófila *La media noche*) y la consolidación institucional de la revolución mejicana en su segundo viaje a aquella República en 1921, huésped de honor del general Obregón. Añadamos su periplo teatral de 1910 por la Argentina, sus visitas a Cuba en 1893 y 1921, y su estancia en Roma como director de la Academia española de Bellas Artes en 1933 y 1934 para completar el cuadro del cosmopolitismo de Ramón María del Valle-Inclán. Pocos intelectuales europeos, además, siguieron a distancia con tanto interés como él la trayectoria de la revolución soviética, determinante, junto a otros hechos ya apuntados, del quiebro en la orientación de su obra literaria que se produce entre 1917, fecha de publicación de *La media noche*, y 1924, *Luces de bohemia* en su definitiva redacción. Y así, en 1934 Rafael Alberti y María Teresa León le traen de Moscú un saludo personal de Máximo Gorki y del primer Congreso de Escritores. Dos años atrás su firma era la única española, junto a las del propio Gorki, Romain Rolland, John Dos Passos y Albert Einstein entre otros, en el comité internacional de iniciativa para un congreso contra la guerra, y en 1935 su nombre figura en el presidium del congreso de escritores para la defensa de la cultura que se celebraría en París, entre cuyos doce miembros se encontraban también Aldous Huxley, Thomas Mann, Bernard Shaw y Edward Morgan Foster.

Asimismo estuvo Valle entre el selecto grupo de intelectuales y artistas europeos y americanos que firmaron la protesta contra la prohibición del *Ulysses*

y la piratería de que fue objeto por parte de editores sin escrúpulos.³ Con ello aproximamos dos grandes figuras, Valle-Inclán y James Joyce que con anterioridad no han sido puestas frente a frente con amplitud de perspectiva y voluntad de rigor, acaso porque el contacto que acabo de mencionar es el único —y no precisamente personal— que se registra entre los dos escritores, cuyas trayectorias son, empero, asombrosamente paralelas, hasta el extremo de constituir tema no ya para un artículo como el presente, sino mejor para todo un libro que algún día, inexorablemente, se escribirá.⁴ No faltan esos paralelismos en sus circunstancias vitales, pero más importantes son las coincidencias estéticas generales y particulares que apuntaremos luego. En su artículo necrológico publicado en *El Sol* titulado “Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)”, Juan Ramón Jiménez incluye un atisbo perfectamente válido a mis propósitos y poco sospechoso de parcialidad *choviniste* por provenir de un andaluz: “Ramón del Valle-Inclán —decía— era, es un celta auténtico. Como sus contemporáneos los mejores escritores celtas de Irlanda, George Moore, A. E. Synge, Yeats (Bernard Shaw es otro asunto), empieza influido por el simbolismo universal (...). En Inglaterra se ha comparado a Valle-Inclán con George Moore, pero no se le parece mucho y es muy superior a él. A quienes se parece de veras (...) es a Synge y a Yeats, a Yeats en el verso, a Synge en la prosa (...). Esta semejanza se ve en todo, alma y carne. Galicia e Irlanda siguen siendo gemelas. Y, como Irlanda a Yeats, y a Synge sobre todo, Galicia libró a Valle-Inclán del modernismo exotista, que pasó pronto en él, por fortuna para todos, y del castellanista, de tan lamentables y duraderos resultados en algunos.”⁵ Ciertamente, Juan Ramón no menciona a Joyce entre

³ Guillermo Díaz Plaja menciona en *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1965. 255, que Valle fue incluido junto a otros escritores en una lista al final de cierta edición-homenaje de *Ulysses*, pero Robert Lima demuestra que se trata de una información totalmente errónea en su biografía *Valle-Inclán. The Theatre of his Life*. Columbia: University of Missouri Press, 1988. 266, nota 94.

⁴ No pasan de breves alusiones las referencias que se pueden encontrar en la nutrida bibliografía valleinclanista a las posibles coincidencias entre el escritor gallego y el irlandés. Así en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal...*, el editor Anthony Zahareas alude a que el autor de los esperpentos “manipulates distortions with brilliant linguistic pyrotecnics as did James Joyce” (78) e identifica la impasibilidad del artista como lejano demiurgo practicada por uno u otro (87). Más adelante, en una breve introducción al dedicado a “Galicia”, se relaciona el interés de Valle por su patria chica con el de Joyce por Dublín o Faulkner por el *deep South* (249). Dos de estos aspectos reaparecen en el estudio conjunto de Zahareas y Rodolfo Cardona. *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970, el lingüístico (12) y el costumbrista (106-107). Sólo muy posteriormente encontramos un planteamiento cercano al de nuestro propio trabajo, si bien limitado por el tono y extensión de un artículo periodístico. Se trata del titulado “*Ulises y Luces de bohemia*”, publicado por Ian Gibson en el diario madrileño *El País* del miércoles 16 de junio de 1982.

⁵ Juan Ramón Jiménez, “Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)”, en José Esteban. *Valle-Inclán visto por...* Madrid: Las Ediciones del Espejo, 1973. 220-221. Ya en 1920 Juan Ramón

los escritores irlandeses, pero percibe una raíz común extensible al autor del *Ulysses* y, sobre todo, apunta un rasgo fundamental sobre el que hemos de volver: que el gallego Valle era —como también Joyce de *Finnegans Wake*— un escritor deslenguado, “el primer fablistán de España”, empecinado en la empresa de crear una lengua total, “como la que se hubiera formado natural y artificialmente en Galicia, sede eterna, piedra de Santiago, si hubiese estado en Galicia la Presidencia de las Españas, la Presidencia de la República inmensa española (de cuya República él hubiese sido... el Rey o el Pretendiente).”⁶

Quince años y unos meses más joven que don Ramón, James Augustin Joyce muere casi exactamente un lustro después de él, el 11 de enero de 1941, luego de haber dedicado también toda su vida a la escritura de poesía, teatro y novela con escaso éxito literario, luchando siempre contra una agobiante penuria económica. Ambos fueron individuos arrogantes, personajes polémicos, si bien en ello Valle alcanzó mayor resonancia por no haber abandonado España como Joyce Irlanda para residir la mayor parte de los años comprendidos entre 1904 y 1920 en Italia (aunque su amada Trieste perteneciese a Austria hasta 1918). Ambos escritores comparten, por cierto, esta pasión italiana, pues don Ramón, que no llega a Roma sino hasta 1933, está tocado de ella desde sus comienzos literarios, con su inclinación a D’Annunzio y la ambientación ligur de la *Sonata de primavera* de 1904. Y ambos conservan asimismo una intensa vinculación con su tierra nativa, como demuestran no sólo los continuos viajes de uno y otro a Irlanda y Galicia, respectivamente, sino también la propia temática de sus obras escritas en la distancia. Hay un dato más, reforzador de este paralelismo extraordinario que no me resisto a mencionar porque nadie, que yo sepa, ha reparado en él con anterioridad. En carta de 4 de agosto de 1909 dirigida a su hermano y fechada en Dublín, Joyce escribe: “Dear Stannie, the article on Don Carlos was not inserted.”⁷ Ese escrito joyceano, inédito y hoy por hoy inencontrable, versaba sobre D. Carlos de Borbón y de Este, el pretendiente al trono español, muerto en Varese el 18 de julio anterior. Es evidente, pues, la atracción que el carlismo tuvo para el irlandés, aunque suponemos que no sería del mismo signo y por las mismas razones por las que don Ramón fue carlista.

había expresado esta misma idea al propio Valle en una carta personal que recoge Melchor Fernández Almagro en *Vida y Literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 1966. 183. Sobre este tema existe una tesis doctoral de 1973 en la Universidad Complutense, que conozco por su resumen: Elizabeth Frances Keating, *Valle-Inclán y los escritores del renacimiento literario irlandés*. Madrid: 1973, 56.

⁶ Juan Ramón Jiménez. *Ibidem*. 222.

⁷ Richard Ellmann (compilador). *Letters of James Joyce*, II. New York: The Viking Press, 1966. 230.

Pero ya al margen de estas elucubraciones más o menos biográficas, reparamos en algunas notorias concomitancias estéticas. Por ejemplo, Ibsen. Joyce publica un artículo sobre el dramaturgo noruego en 1900, y se cartea con él. Su devoción ibseniana se hace más adelante patente en su obra de teatro *Exiles*, escrita en 1914 y 1915, publicada en 1918 y estrenada con nulo éxito siete años después. Valle, por su parte, manifestará en su madurez despegado hacia el autor de *El enemigo del pueblo*, coincidiendo, bien es cierto, esta actitud suya con su desencanto de todo lo teatral, pero no cabe duda, y así ha sido señalado, que desde “Cenizas”, su primera obra dramática estrenada y publicada en 1899, reescrita luego como “El yermo de las almas”, Valle se caracteriza por una hábil utilización de la técnica de las acotaciones escénicas difundida entre los dramaturgos simbolistas europeos finiseculares por el propio Ibsen.⁸

En otro orden, hay que apuntar también lo que significó para nuestros dos escritores la música. Joyce era un gran aficionado a ella, y presumía de buen oído y excelente voz, de los que carecía absolutamente Valle. Pero el arte melódico influye en la literatura de ambos desde los mismos títulos de obras rigurosamente coetáneas como las *Sonatas* (1902-1905) y *Chamber Music*, el primer poemario del irlandés, aparecido en 1906. Basta leer ese intenso breviario estético valleinclaniano que es *La lámpara maravillosa* (1916) para atisbar que Valle suscribía aquel *dictum* de Pater: “All art constantly aspires towards the condition of the music.”⁹ James Joyce a su vez, dedica el undécimo episodio de *Ulysses* (“The Sirens”) a experimentar hasta donde fuese posible por el camino de una modulación narrativa émula de la musical.

Algunos exégetas de la gran novela joyceana, como Marcel Brion y Stuart Gilbert, han destacado en el escritor dublinés una decidida voluntad por superar las categorías humanas del tiempo y el espacio remontando su visión del universo hasta un punto elevado equivalente a la posición de Dios.¹⁰ Pues bien, ese anhelo, que está explícito en *La lámpara maravillosa*, es el resultado de lo que Valle-Inclán llama la “visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella” que le permite dar una ojeada estructural, no atomística, de la batalla entre los aliados y los alemanes en *La media noche. Visión estelar de un momento de*

⁸ Cfr. los dos primeros capítulos de John Lyon. Op. cit., especialmente 10, 12, 13 y 31.

⁹ *The Renaissance* (1873). London: MacMillan Library, 1910. 135. En *La lámpara maravillosa*, cfr. 791-800. *Obras completas de don Ramón de Valle-Inclán*, tomo I. Madrid: Editorial Rúa Nova, 1944.

¹⁰ Cfr. Marcel Brion, “The Idea of Time in the Work of James Joyce”. Varios Autores. *Our Examination Round his Factification for Incarnation of Work in Progress*. New York: New Directions, 1972 (la edic., 1929). 23-33; y Stuart Gilbert. *El Ulises de James Joyce*. Bilbao: Siglo XXI de España Editores, 1971. 382 (traducc. de Manuel de la Escalera).

guerra.¹¹ Íntimamente ligados a este núcleo de las estéticas joyciana y valleinclaniana están otros dos aspectos fundamentales. En primer lugar, el concepto circular, cíclico, del tiempo, presente en *Finnegans Wake* —y también en *Ulysses*— por influjo de una teoría muy cara a Joyce, la de la repetición eterna de Giambattista Vico para quien la historia de la humanidad era como una cadena de *corsi e ricorsi*, mientras que en el Valle de *El Ruedo Ibérico* —y también en el de *Luces de bohemia*— es resultado tanto del gnosticismo, la mística quietista de Miguel de Molinos y el pensamiento mágico, desarrollados en *La lámpara maravillosa*, como de una profunda vivencia de una Compostela “inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos” —escribe Valle— donde “la cadena de los siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso.”¹² Y en segundo término aquella “ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el tiempo”¹³ compartida por uno y otro escritor, genera en sus respectivas obras la *impasibilidad* por la que se pronunciaba como ideal estético Valle-Inclán en una muy citada entrevista que le realizó José Montero Alonso en 1930.¹⁴ Valle como Proust, como Pirandello, como Gide, como Brecht, el teorizar sobre la imagen estética que se ha de dar del mundo, y la relación que debe existir entre creador y criaturas, se inclina por el distanciamiento. El escritor es como un *demiurgo*, un creador absoluto. En otra de las entrevistas fundamentales que dan razón de la estética valleinclaniana, la de Gregorio Martínez Sierra en *ABC*, finales de 1928, don Ramón no hace sino parafrasear un párrafo del capítulo 2 de la *Poética* de Aristóteles que trata de los objetos de la *mimesis* literaria, al afirmar que “hay tres modos de ver el mundo, artística y estéticamente; de rodillas, en pie o levantado en el aire”. Esta última forma, continúa Valle, es “muy española, manera de *demiurgo*, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro de sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también (...). Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los ‘esperpentos’.”¹⁵ Es, añadamos nosotros,

¹¹ Madrid: Imprenta Clásica Española, 1917. 8.

¹² *La lámpara maravillosa*. Ed. cit. 821-822.

¹³ *Ibidem*. 827.

¹⁴ “Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre (...) porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo sea la acción misma”. En Dru Dougherty. *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevista y conferencias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982. 190-191.

¹⁵ Gregorio Martínez Sierra, “Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra”, *Ibidem*. 175 y 177. Recientemente Francisco Rico ha llamado la atención sobre la raíz aristotélica de la teoría valleinclaniana del esperpento en su libro *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. Barcelona: El Festín de Esopo, 1982. 47 y 48.

la forma ideada por Stephen Dedalus, el escritor protagonista, *alter ego* del autor, en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, la primera novela de Joyce, publicada en 1916. Hacia el final leemos esta frase que sin reserva alguna suscribiría don Ramón, y lo mismo Eliot y Yeats: “The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.”¹⁶

Finalmente, estos dos escritores unánimemente afectos a hacer de la discusión estética sustancia de sus propias obras literarias, ofrecen otra llamativa identidad. Del primer James Joyce, aquel rendido admirador de Ibsen, procede un elemento sustancial en su concepción artística futura, pues está ya rigurosamente plasmado en la primitiva visión de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, titulada *Stephen Hero*, de hacia 1903.

Se trata de lo que Joyce llamaba *epifanías*, revelaciones o manifestaciones de algo trascendente a partir de un hecho cotidiano, a simple vista banal.¹⁷ “Any object, intensely regarded, —leemos en *Ulysses*— may be a gate of access to the incorruptible eon of the gods.”¹⁸ La tarea del novelista era, según Joyce, simplemente percibir y expresar esas “epifanías”, ya afectasen a un solo individuo, como en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ya a toda la humanidad, como en el propio *Ulysses*. En *La lámpara maravillosa* don Ramón destaca con énfasis la siguiente máxima: “CUANDO SE ROMPEN LAS NORMAS DEL TIEMPO, EL INSTANTE MÁS PEQUEÑO SE RASGA COMO UN VIENTRE PREÑADO DE ETERNIDAD”.¹⁹ Para él, como para su colega irlandés, “El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados”, porque “en cada día, en cada hora, en el más ligero momento, se perpetúa una alusión eterna.”²⁰

¹⁶ *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). New York: Penguin Books, 1984. 215.

¹⁷ Un fragmento de *Stephen Hero*, luego omitido en *A Portrait...*, define por vez primera en la obra de Joyce su concepto de *epifanía*: “Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual ya fuese en la vulgaridad de la elocución o del gesto, ya fuese en una faz memorable del mismo espíritu. Creía [Stephen] que el hombre de letras debía dejar registradas tales epifanías con sumo cuidado, dado que son los momentos más delicados y evanescentes”, *Esteban, el héroe*. Traducc. de Roberto Bixio. Buenos Aires: Sur, 1960. 228.

¹⁸ Harmondsworth: Penguin Books, 1978. 413.

¹⁹ *La lámpara maravillosa*. Ed. cit. 785.

²⁰ *Ibidem*. 786-878. Tales “epifanías”, bajo otras denominaciones como las de “instante”, “impresión”, “momento”, “reminiscencia”, etc., constituyen una de las constantes estéticas que traban más íntimamente con Joyce y con Valle-Inclán a otros escritores del modernismo europeo, como Proust, Virginia Woolf, Unamuno, Huxley, Gide o Azorín. Quede tema tan sugestivo como este para un más amplio desarrollo en otra ocasión.

Percibida esta completa gama de concomitancias vitales y estéticas ya no nos puede resultar tan increíble el milagro de la intensa hermandad que existe entre *Ulysses* y *Luces de bohemia*. La naturaleza narrativa y dramática, respectivamente, de ambas obras no empece dicha comparación, pues Valle llegó a identificar estas dos formas fundamentales desde el momento en que, como también a Joyce y a Faulkner, el diálogo se le reveló instrumento idóneo para garantizar la objetividad en el relato de la acción, según leemos en la ya citada entrevista de José Montero Alonso.

Esta apreciación suya enlaza con el convencimiento que el escritor tenía de la profunda crisis que el teatro atravesaba²¹ y con la confianza que enseguida albergó sobre las posibilidades estéticas y expresivas del cine. Y así el ejemplo de Valle-Inclán es sumamente representativo en cuanto a un proyecto experimental de aprovechamiento y fusión de teatro, narración novelesca y cine, y en ese sincretismo estético puede residir, en gran medida, el aire de modernidad que su obra literaria conserva hasta hoy.

Como es bien conocido, James Joyce, que había empezado a escribir *Ulysses* en 1914, fue dando por entregas la mayoría de sus capítulos entre marzo de 1918 y agosto de 1920 en dos revistas minoritarias de Nueva York (*The Little Review*) y Londres (*The Egoist*). *Ulysses* no es libro hasta febrero de 1922, mediante una reducida edición parisina de mil copias numeradas. Las dos ediciones siguientes suman un total de 2.500 ejemplares, de manera que la primera auténticamente comercial es la de enero de 1924.²² Quiero significar con ello que el *Ulysses* pudo ser conocido en su integridad sólo por un selecto número de lectores ingleses, franceses y norteamericanos en los años en que Valle-Inclán, retirado en la quinta de la Merced, al lado de la Puebla del Caramiñal, se dedicaba con escaso éxito a la agricultura y con el genio que todos admiramos a la redacción de *Luces de bohemia*, que apareció en su primera versión de doce escenas en el semanario *España*, entre julio y octubre de 1920, y en la definitiva, ya como libro, en 1924.

Sin embargo, ya el mismo planteamiento básico de la anécdota es prácticamente idéntico en ambas obras. Se trata del periplo peripatético de un antihéroe contemporáneo por las calles de su ciudad en el transcurso de una sola jornada. A Leopold Bloom, oscuro agente publicitario, casado con una exótica mujer de origen gibraltareño, Marion Tweedy, matrimonio del que vive una hija, Milly, le

²¹ Índice de esto es la rotunda respuesta que Valle dio a uno de sus entrevistadores, "El Caballero Audaz" (José María Carretero) en mayo de 1915: "Si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista". Cito por D. Dougherty. Op. cit. 72.

²² Para todo lo relacionado con la complicada y problemática historia editorial de *Ulysses* puede consultarse Sylvia Beach. *Shakespeare and Company*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1984. Traducc. de Roser Infesta Valls.

corresponde en Valle-Inclán Max Estrella, escritor bohemio y misérrimo, casado con una francesa, Madame Collet, de la que ha tenido una hija, Claudinita. Ambos cuentan, por lo demás, con un compañero de correrías nocturnas: el de Leopold Bloom es el joven intelectual Stephen Dedalus, y como tal pareja de personajes representan respectiva y contrapuntísticamente el instinto y la elementalidad frente a la inteligencia y la compleja sensibilidad; a Max Estrella, figura sublime y ridícula a la vez, como un Quijote, le acompaña y traiciona un pícaro Sancho, don Latino de Híspalis.

El escenario del deambular de estas dos parejas es Dublín y Madrid, recreadas con la minuciosidad de un escritor costumbrista en su topografía, ambientes y prácticas colectivas. En este sentido, James Joyce va, por supuesto, mucho más lejos que Valle, pues cuenta para ello con la natural expansión de la prosa narrativa frente a la condensación sintética de la teatral, favorecida por la escenografía. El escritor irlandés llegó a declarar a Frank Budgen que su propósito era “to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book”.²³ Impresiona leer cartas como la que Joyce escribió desde Trieste a su tía Josephine en febrero de 1920: “I want that information about the Star of the Sea Church, has it ivy on its seafront, are trees in Leahy’s terrace at the side or near, if so, what are these steps leading down to the beach? I also want all the information you can give, tittle-tattle, facts, etc. about Holles Street maternity Hospital. Two chapters of my book remain unfinished till I have these...”²⁴ El “Madrid absurdo, brillante y hambriento” de Valle Inclán es también, con la salvedad hecha, inconfundible. El guardillón de Max está en Bastardillos, esquina a San Cosme, en el barrio de Palacio; la librería de lance de Zaratustra, en el Pretil de los Consejos; la taberna de Pica Lagartos en la calle de la Montera...

Por supuesto que detrás de esta concreción topográfica hay un poderoso impulso de trascendencia. En el Madrid de Valle como en el Dublín de Joyce se corporeiza el *pathos* histórico y político de dos naciones católicas, una Irlanda a la que Joyce, por boca de su personaje Dedalus, había definido como “the old sow that eats her farrow”,²⁵ y la España “madrastra de sus hijos verdaderos” en la famosa frase de Lope de Vega que resuena en tantas páginas de *Luces de bohemia*: “En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados” (Escena sexta); “En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo” (Escena décimacuartas); y,

²³ Apud Frank Budgen. *James Joyce and the Making of “Ulysses”*. London: Grayson & Grayson, 1934. 69.

²⁴ S. Gilbert (compilador). *Letters...*, I. London: Faber and Faber, 1957. 136.

²⁵ *A Portrait of the Artist...* Ed. cit. 203. De nuevo Stephen llamará a su país “la cerda vieja que devora su propia lechigada” en el episodio “Circe” de *Ulysses*. Ed. cit. 524.

y el celador John O'Connell al propio Hades homérico. La redacción del periódico que Leopold visita es ruidosa como la isla donde habita el dios Eolo, tan mudable como el redactor jefe se muestra en sus relaciones para con Bloom. Paralelamente también a la *Odisea*, en el relato de este día el hambre y el ritual de la refección tienen lugar señalado en el octavo episodio que recuerda la estampa de los lestrigones. Las camareras Miss Lydia Douce y Miss Mina Kennedy, un feroz militante del Sinn Fein apodado "The Citizen", y la delicada Gerty MacDowell de los episodios once, doce y trece son para Leopold como las sirenas, Polifemo y Nausicaa para Ulises. Finalmente, pero sin agotar las claves odiseicas, el doctor Sir Andrew Horne bien podría ser contrafigura del dios Helios; el burdel, palacio de Circe; y el albergue de cocheros regido por Fitzharris, alias "Piel de Chivo" ("Skin-the-goat"), majada del porquerizo Eumeo.

Es cierto que Valle-Inclán, como también Joyce, parodia en el deambular bohemio y nocturno de Max Estrella y Latino de Híspalis la visita de Dante y Virgilio a los infiernos, pero este correlato no es incompatible con el homérico, que está muy claro, aunque no alcance los extremos del detallismo joyceano. Max es un Ulises degradado que abandona su Itaca y su Penélope para realizar un arduo periplo del que regresará derrotado y muerto, pero poseedor, como Odiseo, de una experiencia y madurez magníficas, que en su caso son de índole estética, aunque arraigadas en la trágica realidad de su patria: la teoría del esperpento, formulada en la escena duodécima, la misma de la muerte del protagonista.

Hay en la entrevista ya citada de Valle con José Montero Alonso una frase fundamental para comprender el sentido de esa degradación o vulgarización literaria de nuestro siglo (recuérdense nombres como Girardoux, Herman Broch, William Faulkner, Azorín, Borges, Malcolm Lowry, Cunqueiro...): "La vida —sus hechos, sus tristezas, sus amores— es siempre la misma, fatalmente, lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Hoy... Antes, el Destino cargaba sobre los hombros —altivez y dolor— de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, la misma grandeza, el mismo su dolor. Pero los hombros que los sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. El dolor de don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable porque se trata de un poeta bohemio: de Máximo Estrella..."³¹

³¹ Op. cit. 192.

Esa era también la idea de James Joyce, que en carta escrita en italiano a su amigo Carlo Linati, en septiembre de 1920, confesaba que con *Ulysses* “la mia intenzione é di rendere il mito *sub specie temporis nostri*.”³² Pero no otra cosa es el esperpento tal y como Valle lo explica por boca de Max en la famosa escena duodécima de *Luces de bohemia*: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento (...)”. “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”, pero “la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejos cóncavos las normas clásicas.” He aquí implícita la estética del escritor irlandés, porque ¿qué otra cosa hace Joyce en *Ulysses* que llevar a pasear a los héroes clásicos, como Valle proponía, por una rúa donde, al igual que en el madrileño callejón del Gato, un establecimiento comercial ofrecía como reclamo unos espejos cóncavos y convexos, deformadores hasta la ridiculez de las imágenes de los que por allí pasaban?

Luces de bohemia posee también, como *Ulysses*, una estructura episódica, es decir, épica, extraña pues a la especificidad del género teatral, que es por fuerza más estático y mostrativo. Esa es una de las razones, junto a otras derivadas de su cáustico tema, por las que la pieza no fue considerada representable en su momento. Tal estructura ratifica, sin embargo, la identidad entre novela y teatro que Valle postulaba según hemos comentado ya.

Joyce, por su parte, realiza la misma operación en sentido contrario. El episodio decimoquinto, que corresponde al homérico de Circe y fue bautizado goethianamente por Middleton Murry como la “Walpurgisnacht”, noche de Walpurgis, de magia negra y aquelarre, en la que Fausto se da cuenta del profundo abismo en que ha caído, está escrito todo él en forma dramática, dialogada. Acaso por ello sea el más *esperpéntico* y *valleinclaniano* de todo el *Ulysses*. Leopold Bloom y Stephen Dedalus entran en el burdel de Bella Cohen —Circe dublinaesa— y traban relación con tres prostitutas, de igual modo que Max y Latino comercian contra las rejas del Botánico con “La lunares” y “La vieja pintada”. Todo este sector nocturno y tabernario de *Ulysses* es, obviamente, el que apunta mayores y más intensas relaciones con *Luces de bohemia* hasta el extremo de que parece imposible la inexistencia de comunicación entre ambos autores. Véase si no la pelea que concluye la “Walpurgisnacht” con la llegada de la policía y confróntese con la agarrada de Max y los guardias del capitán Pitito que da con los huesos del poeta ciego en la cárcel. Pero la explicación de esas coincidencias está en el argumento del relato homérico que actúa como patrón común para la novela y el esperpento valleinclaniano. Como prueba adicional, me limitaré a tres episodios más, dos de ellos ya mencionados a propósito de *Ulysses* con su correspondiente referencia a la *Odisea*.

³² *Selected Letters* 270.

Se trata del sexto, séptimo y octavo de la novela joyceana, tras los cuales se vislumbra el sustrato homérico de “Nekuia” —el canto XI que relata la visita del héroe al mundo inferior—, Eolo y los lestrigones, respectivamente. El entierro de Patrick Dignam que reúne en el cementerio de Glasnevin a varios amigos suyos, entre ellos Leopold Bloom, nos remite a la escena decimocuarta de *Luces de bohemia*, cuando Max Estrella recibe sepultura en el madrileño cementerio del Este con la asistencia, entre el cortejo, de dos personajes de excepción, Rubén Darío y el Marqués de Bradomín. Luego, en *Ulysses*, Bloom llega a la redacción del periódico *Freeman’s Journal*, donde desea publicar un anuncio comercial, de lo que trata con el displicente redactor jefe Myles Crawford, de igual modo que en la escena séptima de Valle los amigos de Max acuden a la redacción de *El Popular* para que el único periodista presente, don Filiberto, interceda por el poeta ciego ante el Ministro de Gobernación. Finalmente, el protagonista joyceano recalca en el Pub de Davy Byrne para reponer fuerzas, y la función de este enclave de su recorrido es punto por punto equiparable a la taberna de Pica Lagartos en la escena tercera de *Luces de bohemia*.

Siguiendo adelante en el texto de *Ulysses* alcanzamos, después del capítulo de los lestrigones, el correspondiente en la *Odisea* a “Escila y Caribdis”. Se trata del episodio más sutil y difícil de toda la obra, pues contiene una alambicada discusión sobre Shakespeare y su *Hamlet* en la Biblioteca Nacional de Dublín en la que intervienen el bibliotecario y Stephen Dedalus junto a otros interlocutores, mientras que Bloom es tan solo un ocasional y mudo testigo, pues está allí para consultar una revista. No es ésta la única presencia de la tragedia del Rey de Dinamarca a lo largo de *Ulysses*. *Hamlet* actúa en la novela como punto de referencia para el desarrollo del núcleo más importante de su complejo temático, pues sirve a varios motivos como los de la paternidad, el exilio, el aislamiento, el adulterio, la muerte, la divinidad y la creatividad. En *Luces de bohemia*, Rubén Darío exclama: “Todos tenemos algo de Hamletos”, pues este personaje y la Ofelia del “divino William” centran su conversación con Bradomín mientras Max Estrella es devuelto a la tierra en la “Escena decimocuarta”.

Joyce se recrea en su magna obra en todo tipo de juegos paródicos con la Literatura. En el capítulo del periódico, encadena en breves párrafos, cada uno de ellos encabezado por un titular de prensa, toda clase de figuras retóricas, y en la tertulia de la Biblioteca Nacional, aparte de que los personajes discutan sobre Literatura, modula el discurso en diferentes registros de estilo. Pero donde esta prestidigitación literaria alcanza su clímax es en el episodio de la Maternidad adonde Bloom acude para interesarse por su amiga parturienta Mina Purefoy. Allí los estudiantes de Medicina, y con ellos Dedalus, organizan una escandalosa juerga desarrollada, paródicamente, en clave de los distintos estilos prosísticos ingleses, desde el primitivo anglosajón hasta Dickens, Ruskin y Carlyle, pasan-

do, entre otros, por Mandeville, Bunyan, Swift, Addison, Sterne... En *La realidad esperpéntica* y su edición de la obra, Alonso Zamora Vicente nos ha enseñado a ver en *Luces de bohemia* una sostenida parodia del lenguaje poético exquisito de los modernistas, junto a la estilizada presencia, con ribetes saineteros, de la lengua del arroyo, y esa literaturización burlesca se extiende a otros autores como Calderón, Espronceda o Torquato Tasso. Cuando Max y Don Latino dejan la taberna de Pica Lagartos sin destino fijo, el poeta pregunta con la afectación propia de sus colegas de escuela: “¿Qué rumbo consagramos?”. Más adelante, Dorio de Gadex le recibe con un verso de Rubén: “¡Padre y Maestro Mágico, salud!”. Antes, a su entrada en la cueva de Zaratustra, Max había saludado con una cita de *La vida es sueño*: “¡Mal Polonia recibe a un extranjero!”, para responder al propio Dorio que le pregunta por su acceso a la Academia con una nueva referencia calderoniana: “Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos” (Escena cuarta).

El artificio paródico es consustancial a la definición esperpéntica y al tratamiento del mito por parte de Joyce, cuya irreverencia no se detiene ni siquiera ante la religión. El *Ulysses* comienza con el canto burlesco del *introibo* de la misa por parte de Buck Mulligan, y ese registro blasfematorio reaparece en el episodio del prostíbulo, en la noche de Walpurgis que ha sido comparado a una “misa-negra”. Max Estrella, por su parte, hace de su compañero de celda, el obrero anarquista, el Saulo de la nueva religión revolucionaria (Escena sexta).

Tampoco falta en Joyce y Valle-Inclán una pareja inclinación hacia la pintura y el esoterismo. Si el *Ulysses* dedica cada uno de sus capítulos a un arte o disciplina diferente, el de Nausicaa es exclusivamente pictórico, mientras que en la definición del esperpento de *Luces de bohemia* destaca la presencia de Goya y su estilo. En los capítulos tercero y cuarto de Joyce se plantea y discute el tema de la *metempsícosis*, la reencarnación y transmigración de las almas que tanto obsesiona a Leopold Bloom. Mucho se ha escrito sobre el interés de Valle-Inclán por el ocultismo y la magia, interés que comparte con Joyce y otro de los grandes escritores de nuestro siglo, Fernando Pessoa. La *metempsícosis* está presente en varias de sus obras, como *Tirano Banderas*, *Voces de gesta*, *Viva mi dueño* y *La lámpara maravillosa*. En *Luces de bohemia*, Max, don Latino y Rubén Darío mantienen, en la escena novena, una difusa conversación teosófica y espiritista, y el velatorio del poeta va incrementando su hálito esperpéntico con la llegada del extravagante Basilio Soulinake, empeñado en que Max Estrella no está muerto, sino que “presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia” (Escena décimo tercia).³³

³³ Para ambos aspectos de la obra de Valle-Inclán, vid. respectivamente Eva Lloréns. *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid: Ínsula, 1975, y Emma Susana Speratti-Piñero. *El ocultismo en Valle-Inclán*. London: Tamesis Books, 1974.

Con todo, si tuviésemos que concretar en un solo punto la coincidencia sustancial de las respectivas artes de estos dos escritores, la elección no ofrecería lugar a dudas. Joyce y Valle-Inclán fueron, principalmente, dos grandes filólogos, dos genios en el dominio del lenguaje, de donde extrajeron todo lo necesario para su recreación estética de un mundo complejo y nuevo. Más aún, ambos se identifican en lo siguiente. Si cada idioma representa una manera de afrontar la inteligencia del mundo y proporciona un punto de vista sobre la realidad, no es extraño que en esa era de la relatividad y el pluralismo que es la nuestra, algunos escritores ansiosos de totalidad, pero fieles también a las nuevas actitudes favorables a un conocimiento antidogmático de lo que rodea al hombre, se hayan sentido maniatados por el uso exclusivo de una sola lengua. La única forma de superar esa limitación sería, entonces, una especie de “furor verbal” que, si se acepta la expresión, puede servir como marco de referencia común para James Joyce y Ramón del Valle-Inclán.³⁴

Mas siendo uno el impulso que mueve a los dos escritores, los resultados de ese plurilingüismo son bien distintos en el caso del gallego y el irlandés. Joyce, después del *Ulysses*, se entrega durante dieciséis años a su obsesiva obra *en marcha* —*work in progress*—, que aparecerá en 1939 con el título de *Finnegans Wake*. Esta ambiciosa novela, que, como ha escrito Domingo García-Sabell en uno de sus *Ensaïos*, “é, quere sere, a síntesis definitiva i espresa do ser do home e do ser da vida”³⁵, sobre una base inglesa crea un críptico idioma al que contribuyen diecisiete lenguas más, desde el hebreo, el árabe, el griego y el latín, al francés, inglés o alemán, pasando por el gaélico. *Finnegans Wake* resulta así metáfora novelística de la torre de Babel, un texto que no puede leerse, sólo estudiarse, y de él se deduce un último mensaje de solipsismo e incomunicabilidad.

Valle-Inclán, por su parte, no escribe en 1926 su *Tirano Banderas* en castellano ni en español, sino en una *koiné* hispánica de inabarcables fronteras que incluye en un mismo párrafo “modismos americanos de todos los países... desde el modo lépero al modo gaucho” según reza una carta del autor al mejicano Alfonso Reyes, de noviembre de 1923;³⁶ pero hay asimismo numerosos galleguismos léxicos y sintácticos, voces arcaicas —furor verbal el suyo no sólo proyectado en el espacio, sino también en el tiempo— y hablas jergales (en esto último, sobre lo que ya vimos en *Luces de bohemia*, destacará en 1928 el intenso empleo del caló en *Viva mi dueño*). Una lengua de todos que, a diferencia de la eutrapelia

³⁴ Cfr. para este aspecto en el escritor irlandés “The Revolution of Language and James Joyce”, de Eugene Jolas. 79-92 de *Our Examination Round...* citado en la nota 11.

³⁵ “James Joyce e a loita pola comunicación total”. *Ensaïos I*. Vigo: Galaxia, 1963. 105.

³⁶ Reproducida en Emma Susana Speratti-Piñero. *De Sonata de otoño al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*. London: Tamesis Books, 1968. 201.

joyceana —esa especie de brillante crucigrama culto que es *Finnegans Wake*—, proclama el ideal de una comunicación democrática y universal, acorde con la ideología de la solidaridad que Valle-Inclán, tras los aldabonazos que para su conciencia significaron la guerra mundial, la revolución mejicana y soviética, y la dictadura española, había ya abrazado. Una lengua que, a la vez y en asombroso sincretismo, proporciona toda una interpretación estética y filosófica de la realidad, como ocurre en el que es acaso su esperpento más trascendente: *Luces de bohemia*.

* * *

La literatura comparada, según la definen Claude Pichois y André-M. Rousseau, “es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencias, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor.”³⁷ Pero es bien sabido, asimismo, que tal definición sería reprobada por el propio F. Baldensperger y algunos destacados representantes de la escuela francesa de literatura comparada como Van Tieghem o Jean-Marie Carré, cuya formación rígidamente positivista sólo les permitía admitir como legítima la comparación monocausal que se funda en una relación directa genética entre los miembros comparados, esto es, en *rappports de fait* por contacto, parentesco o influencia. Y sin embargo, lo que desde tal perspectiva cae en el terreno menos estricto de la “littérature générale”, cuando no en la pura especulación sin rigor —la percepción de analogías poligenéticas entre obras que no han establecido entre sí ningún diálogo intertextual— no deja de representar un campo de investigación apasionante, no sólo para extraer de esas coincidencias puras las constantes estéticas en las que se basa la teoría literaria, sino también para justificar fehacientemente cómo los trasfondos extraliterarios comunes, ya filosóficos, ya históricos, sociales o culturales, condicionan de forma similar a las distintas literaturas.³⁸

En este orden de cosas, los paralelismos percibidos entre *Ulysses* y *Luces de bohemia*, que pertenecen sin lugar a duda al segundo tipo de las pesquisas comparatistas antes mencionadas, nos llevan forzosamente a integrar a nuestro escritor

³⁷ Claude Pichois y André-M. Rousseau. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969. 198. (Traducción de Germán Colón Doménech).

³⁸ Cfr. Manfred Schmeling. “Introducción: literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista”. Vol. colectivo *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984. 20-30 (Traducc. de Ignacio Torres Corredor).

en el modernismo europeo, ese vasto movimiento continental de profunda renovación artística tal y como está definido en un conocido volumen colectivo de 1976, preparado por Malcolm Bradbury y James McFarlane.³⁹ Algunas de las características sustanciales que definen allí a este otro modernismo, que no coincide ni cronológica ni estéticamente con el hispánico, se ajustan tanto a la entraña artística de Valle-Inclán como a la de James Joyce, Proust, Mann, Brecht, Gide, Pirandello, Wedeking, Svevo, Hesse, Pound, Rilke, V. Woolf, Hauptmann, Jarry, y los demás “modernistas”: fusión de simbolismo y naturalismo, autoconsciencia, relativismo, distorsión estética de la realidad, búsqueda de la totalidad, fragmentarismo, manipulación de la literatura del pasado... Podríamos, así, liberar a nuestro escritor de aquel corsé provincial que denunciábamos al principio de nuestro trabajo, situándolo en un ámbito más amplio como reclama su soberbia estatura de creador y renovador literario.⁴⁰ Y no haríamos sino confirmar, desde un finisterre cultural tan poco integrado en los grandes movimientos occidentales como es, por incuria propia e ignorancia ajena, el nuestro, aquella certera afirmación del crítico y poeta modernista T. S. Eliot que ya citamos literalmente en el ensayo sobre “Tiempo y representación literaria”: la de que el conjunto de la literatura europea, desde Homero hasta el presente, y dentro de ella la literatura de cada país, configura algo así como un vasto orden de simultaneidades.

³⁹ M. Bradbury y J. McFarlane. *Modernism. 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

⁴⁰ Valle-Inclán no figura entre el reducido número de escritores españoles —Unamuno, Ortega, Juan Ramón y Lorca— mencionados en algunos de los capítulos de la obra citada en la nota anterior. Posteriormente, J. J. Macklin ha publicado “Pérez de Ayala y la novela modernista europea” (1981), que se puede consultar en Darío Villanueva edit. *La novela lírica, II, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus, 1983. 34-50.