«LUCES DE BOHEMIA». VARIACIONES: IRONIA Y COMPROMISO

La crítica ha venido fijándose especialmente en la obra dramática de Valle-Inclán y, acaso más particularmente en la que escribió a partir de 1920, como *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia*, primer «esperpento» definido. No es cosa de intentar siquiera una concordancia o contraste de las varias opiniones, empresa más ardua que provechosa. Pero porque creo que no todo está dicho sobre el «esperpento» citado, y aunque no ha dejado de asaltarme la duda de si valía la pena incrementar esa bibliografía, voy a probar un ejercicio de interpretación por si vale para alguien más. Se excusa el alarde erudito, salvo casos que se juzgan necesarios, dejando al lector avisado y en autos los datos que se dan por sabidos. En todo caso he procurado hacer un ensayo de lectura ceñida al texto, y ello tanto por razones de principio como, por consiguiente, de método.

La primera cuestión que se plantea es bien simple: se trata, como se ha dicho, de una lectura, no de una representación lo que aquí va a jugar. Modo de recepción perfectamente legítimo aun para la pieza más teatral, y la verdad es que Valle al escribir *Luces de Bohemia* no parece haber pensado en las necesidades prácticas de una puesta en escena, y sí mucho en las calidades de su prosa. Una vez más el primor de estilo no cede en las acotaciones escénicas, habitualmente despojadas de tensión literaria en otro dramaturgo. Dejo, pues, la obra en su posible realización escénica, precisamente por las distintas posibilidades de interpretación que en manos de un director, actores, etc., ofrece ésta y cada obra dramática, con lo que correríamos el riesgo de alejarnos demasiado del texto escrito por el autor. El atenernos a la lectura, medio legítimo de recepción sin duda, no supone desconocimiento de las virtudes dramáticas que la pieza encierra y de su eficacia contrastada en escena, pese a las dificultades que, neciamente, se le hayan podido poner. Dejando, pues, las tablas y viniendo a la lectura, ocurre que tampoco llegamos a terreno muy seguro ni a interpretaciones unívocas y válidas para todos, claro es. No espero proponer una «archilectura»,

aunque sí busco lecciones lo menos polémicas, pero sí abiertas a discusión. La lectura, después de todo, tiene algo de representación teatral privada, en donde el lector tiene que dejarse llevar por el texto y su imaginación para dar cuerpo, voz, gestos, ademanes y tono a los personajes; para dar realidad al escenario también, instalándose en el mundo ficticio como si no lo fuera, aunque reservándose al mismo tiempo un sentido crítico intacto. Pienso en una lectura «como si» nos enfrentáramos con la verdad objetiva, pero sin dejar de considerar que estamos ante una obra de arte por la palabra.

Cuando queremos escuchar la voz de las figuras del esperpento, ocurre que en ocasiones el autor nos ha hecho indicaciones en las apostillas, bien que muy escuetas, dando el tono de énfasis (Max), desgarro (personajes populares) y chulería (generosamente repartido), o fiado en la fuerte caracterización de los tipos para que percibamos con el oído interior algo que es tan esencial en la obra, prestándoles la entonación que nos parezca más adecuada. Porque estos personajillos tienen escasa densidad y profundidad: son palabras, nada menos, pero palabras dichas. En esto reside, creo, la principal peculiaridad del dramaturgo, más que en el juego dramático o en las ideas o en las proyecciones y excitaciones sentimentales.

Ahora bien, el margen de interpretación que deja a la lectura nos enfrenta ya con una ambigüedad en el sentido, toda vez que la zumba, la soflama, el desgarro, la suficiencia y otros matices más admiten una gama de realizaciones. Incluso el carácter madrileño y chulesco, que muchas veces está marcado por el léxico y el fraseo (no por peculiaridades fonéticas, apenas, a diferencia de los costumbristas en quienes se apoya, como bien ha mostrado Zamora Vicente) es dejado al arbitrio lector. Cuando la Pisa Bien, por ejemplo, contesta a la pregunta de su coime sobre sus relaciones con Max, responde tan sólo: «Colaboramos». La fuerte dosis de zumba y sus posibles subtonos quedan a cargo de la entonación y escandido de la palabra, a los elementos suprasegmentales, no notados por la escritura ni apuntados por el autor.

Creo que no hay frase, parlamento ni término que no esté pidiendo su música correspondiente. Hay que leer con el oído interior muy alerta, y aun así nos encontraremos con que no damos con el acento único posible. Verdad es que en la lectura, incluso en la de otros géneros literarios, se producen lo que Riffaterre ha llamado efectos de convergencia, ni más ni menos que reflejos y proyecciones del contexto tanto literario como de situación: al progresar la acción y manifestarse los personajes vamos adquiriendo claves para su entendimiento y con ellas una orientación para reconstruirnos su habla,

incluso retrospectivamente. En definitiva, pienso que las peculiaridades fónicas de nuestros personajes son algo esencial, frente a tantas obras en que tales motivos son menos frecuentes y no tan marcados. Quedemos, pues, en que la realización oral, aun en imagen, deja y no casualmente sin duda un haz de posibilidades.

Más problemático resulta el margen de interpretación del texto cuando supone o parece suponer una ironía, que puede estar en el punto de vista del autor, en el parlamento de un personaje o en una situación. Pero aquí ha ocurrido un término singularmente multívoco: ironía. Será necesario ver de utilizarlo con el menor riesgo de ambigüedad o imprecisión. Para ello no van a sernos de mucha ayuda tantos teorizadores que sobre ello han escrito. Pienso más bien en un uso para el caso y dejo de lado el remontarnos en un excurso histórico doctrinal, que no sería tempestivo (1). El porqué de esta urgencia por aclararme lo que entiendo por ironía en este esperpento nace de que, adelantaré, parece que es esa figura de pensamiento —más que de dicción— la que informa y conforma buena parte del texto, más aún, diría que la actitud irónica es la «dominante» en el mensaje verbal.

Para simplificar, diré que reduzco el sentido de «ironía» a una figura que pone en cuestión el referente del mensaje o, dicho más sencillamente, expresión cuyo sentido intencional no es el literal. Se trata, por tanto, de una difracción en el sentido del mensaje, cuyo ángulo de apertura puede llegar hasta la oposición diametral. Tampoco me puedo detener en análisis de fenómenos próximos, en cuanto suponen divergencia entre enunciado y sentido, tales como la reticencia, preterición, alusión, etc. Me importa sobre todo la característica de esa bifurcación, rasgo pertinente y distintivo de lo que ahora llamaré simplemente ironía. No me interesan, en cambio, como posibles rasgos asociados a aquélla, los componentes de tipo sentimental, imaginativo, intelectual, etc., que puedan acompañarla, y que serían adjetivos a la función básica de la difracción en el mensaje.

Ahora bien, como las más de las veces no hay una marca de ironía en el plano de la expresión, y tanto menos cuanto sea más

---

(1) Véase, por ejemplo, Jankélévitch: *L'Ironie ou la bonne conscience*, Alcan, París, 1936 (hay reedición reciente); o Muecke: *The compass of Irony*, Metuen, London, 1968. o J. A. Thomson: *Irony, An Historial Introduction*, Cambridge, con sus 26 acepciones. Hubiera bastado con acudir a la poética más convencional, pero también los tratadistas actuales nos llevan al mismo concepto. Así J. Dubois [*et alii*]: *Rhétorique générale*, Lovaina, 1970; o Gian Franco Pasini: «Dalla comparazione alla metafora», *en Lingua e Stile*, VII, 1972-3, p. 458, núm. 62, que refuerza la anterior tesis. No nos interesa para nuestro caso el sentido con que *eiron* se opone a *alazon*, o el uso socrático en el diálogo, pese a la *Eironeia*, de Valle-Inclán, a cargo del ministro. Es un seudohelenismo, claro.

aguda e intencionada, vamos a encontrarnos ante un terreno especialmente propicio a la variedad de interpretaciones, tanto si atendemos a la desviación del sentido como a los matices tonales que le hayan de acompañar. Campo ambiguo, si los hay.

Lo grave de nuestra figura es que no tiene por qué ir soportada en una estructura verbal, necesariamente, y en esto disiento de Riffaterre cuando afirma lo contrario: «El texto debe contener alguna señal indicando que lo que allí se dice no debe ser tomado en serio o que hay una significación doble (traduzco de «La description des structures poétiques», en *Essais de stylistique structurale*, París, 1971, página 338). Precisamente la mejor ironía no lleva marca textual, aunque sí nos pongan en la pista elementos suprasegmentales o bien de contexto verbal o de situación. Aquí de la lectura convergente.

Cuando antes se ha dicho que la ironía era la «dominante» en *Luces de Bohemia*, tanto en el punto de vista del autor respecto de personajes y acción —del lector también— como en la manera de producirse las más de las figuras dramáticas, se pensaba en la primera redacción del esperpento, en la que se publicó en los números 274 a 277 de la revista *España*, y no en el texto con los añadidos al libro de 1924. De las tres escenas ahora incorporadas, en dos particularmente —las VI y XI— hay una carga de patetismo y compromiso sentimental que invalidan, no dan lugar al distanciamiento irónico y a su juego doble, bien que no deje de asomar algún matiz irónico en el coro de personajes que comentan la muerte del niño por la fuerza pública, por ejemplo: el autor hace que cada uno hable desde su esfera de intereses y aunque sus dichos carecen de intención segunda, parece, el autor se encarga de presentarnos sus razonamientos condicionados por su estado social, sin libertad de juicio. Y hasta en el pasaje de más escandaloso patetismo, cuando la madre se lamenta e increpa por la muerte del hijo, don Latino está a punto de echar a farsa el dolor. Don Ramón no estaba por lo sentimental. La escena del calabozo, entre Max y el obrero catalán preso, es una perfecta disonancia del tono general de la obra, pues aquí no deja verse el tono irónico, aunque sí el grotesco, por lo menos cuando Max se pone estupendo y considera que los muertos proletarios no importan porque se «reproducen populosamente, de un modo comparable al de las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente». Y cuando a continuación aconseja al recién bautizado Saulo. «Una buena cacería [de patronos que] puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta». ¿Estamos de nuevo en la farsa?

La escena II en la redacción final, la de la librería de Zaratustra, sigue dentro de la concepción general de la obra: las ideas que se discuten con toda seriedad parecen contempladas con ojos irónicos por el autor, el cual tiene una benévola zumba para don Peregrino Gay, si no me engaño. Los personajes manejan la zumba irónica, como cuando don Latino pregunta al pobre emigrante en Londres: «¿Cómo queda la familia real?», a lo que Gay, siguiendo el humor: «No los he visto en el muelle.» En otra ocasión se combinan en complicidad irónica autor y personaje, como cuando el librero, Zaratustra, que acaba de estafar a Max ante nuestros ojos, comenta las ideas expuestas sobre Lenin y los nuevos Evangelios: —«Sin religión no puede haber buena fe en el comercio.» Si parece claro que Valle ironiza, ya no lo es tanto qué subtonos comporta la frase de Zaratustra. Hay que optar por alguna de varias interpretaciones o, lo que no excluyo desde luego, asumir la disponibilidad ambigua como una voluntad de expresión en el autor. Porque esta frase puede leerse —decirse— con hipocresía untuosa o cínica... hasta con la más indignada convicción o hipócrita ejemplaridad.

Volviendo a mi planteamiento central, sería cosa de poco trabajo traer a colación pasajes en que la Pisa Bien, el Chico de la Taberna, Dorio de Gadex, Rubén, Bradomín, etc., se producen irónicamente con ratimagueo chulángano o con pedantería, como el inefable don Filiberto, en la redacción que visita la trinca modernista. La soflama, la sorna, la zumba están insinuadas a cada paso. Es un hablar al sesgo, y cuando no, el autor contempla las escenas que ha dispuesto para un evidente sentido segundo. No es casualidad que los dos «¡Viva España!» los oigamos en el Loro y el Pelón, caricatura de un patrioterismo que tiene su comento en el «¡Guau! ¡Guau!» del perro. Los personajes son presentados en las acotaciones con mirada grotescamente irónica, las melenas modernistas son «romántica greña», y Soulinake —tan admirado en su aparición en *La lámpara maravillosa* (2) es un fantasmón que encarna una ciencia teutona ridiculizada.

Hay frases que están dichas ingenuamente por los personajes pero que llevan la marca irónica del autor: así entre otras, el tópico, seriamente enunciado de que, «En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban» (IX). O que «nuestro sol es la envidia de los extranjeros» (II).

Lo que ya se hace menos fácil es seguir al autor en su pensamiento cuando, para empezar, sitúa la acción después de enumerar las *dra-*

(2) Aunque está visto en sus raíces melodramáticas francesas el espíritu revolucionario ruso. Esto se escribe en 1916. Véase *Obras completas*, I, p. 793.

matis personae «en un Madrid absurdo, brillante y hambriento». ¿Habrá ironía en lo de «brillante»? No estoy muy seguro. Sí parece haberla en la presentación de Dorio de Gádex, «jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí, mima su saludo versallesco y grotesco» (IV) Luego será, «feo, burlesco y chepudo, abre los brazos que son como alones sin pluma» *(ibíd.).* Pero las ingeniosidades que profiere no revelan, precisamente, un ingenio ático aunque otra cosa crea él: ironía del autor, posiblemente, que lo deja en su ramplona agudeza, adrede. Salvo que no haya sabido darnos el personaje anunciado, y en drama o novela no vale decir que tal personaje tiene tales o cuales cualidades, hay que ponerlo en acción convincente. Creo que algo parecido pasa con las «genialidades» de Rubén y Bradomín —no digamos del pobre Max— personajes los más caros para el autor: quedan por bajo de nuestra expectativa. Es evidente que Valle tuvo mucho más sentido para la caricatura y la visión grotesca, para el gesto ridículo, y aun en ello hay, me parece, una distancia incomprometida que suena a tratamiento irónico.

El esperpento que nos ocupa no tiene conflicto dramático, sino que se organiza en una secuencia de escenas al hilo de las andanzas nocturnas de Max Estrella, con el epílogo del velatorio en el sotabanco, cementerio y cierre final en la taberna de Picalagartos. La tesis (?) de que «la vida es una controversia», en boca del tabernero, esto es, algo absurdo en sus incongruencias, o «un esperpento», según don Latino, también está apoyada en el destino, irónico, que ha corrido el décimo de lotería perdido, recuperado, premiado al fin y sustraído cuando no podía ya remediar a Max, pero sí a su mujer e hija. Cuando ha logrado el poeta el remedio a su penuria con el dinero del fondo de reptiles, el ministro comenta, «Eironeia», pues el dinero se va a tomar del de la policía, por la que ha sido vejado. Situación irónica que nos recuerda —sin más consecuencias— la de Lázaro, curado por el ciego con el mismo remedio que había sido causante de su descalabradura, el vino. En uno y otro caso los autores señalan el contraste.

Finalmente, por ahorrar más citas, juega en la farsa la ironía radical de toda acción dramática, leída o representada, que consiste —ya se ha dicho muchas veces— en que el espectador o lector tiene unos sentidos que no alcanzan los personajes. La palabra tiene una trayectoria parabólica que sobrepasa a los que están en escena y lleva al destinatario sentidos distintos.

En resolución, parece admisible una homogeneidad en la redacción primera de *Luces,* sujeta a tratamiento irónico predominante. Los

pasajes que pudieran conllevar una carga emotiva, las muertes de Max y de sus familiares, están tratados sin implicaciones sentimentales y con notas grotescas o irónicas. De las escenas añadidas, la segunda sigue en el mismo tono; en cambio la VI y la XI se salen del planteamiento general en el tono modo de visión y carga patética —con las salvedades antes apuntadas—. El carácter adventicio se advierte más cuando se considera que, si bien el episodio del obrero catalán asesinado viene preparado, levemente, desde la escena II —una acotación—, luego de haber encontrado en Max un fervoroso simpatizante, cuando el poeta es recibido por su viejo amigo, el ministro de la Gobernación, para nada vuelve a acordarse del preso y amenazado de muerte. La charla con el ministro se va por la vía de la añoranza de la juventud literaria o por las lamentaciones de la miseria que padece el poeta. Ni por un momento se le ocurre a éste pedir protección o indignarse por la suerte de su bautizado. Después, en un tiempo teatral demasiado comprimido, podrá oír la descarga que liquida al rebelde: unas frases, y es todo. La invitación a regenerarse desde el Viaducto tiene la respuesta de don Latino: «Max, no te pongas estupendo.»

☆

Con todo esto llegamos a plantearnos a otra luz el caso de compromiso del autor en esta obra, del compromiso social y político, quiero decir. Y me refiero al «autor», no a don Ramón del Valle-Inclán, pues entiendo que ha de separarse cuidadosamente la persona histórica que fue el autor y el que se eligió como «autor» en este caso concreto, buscando un punto de vista, imaginando por composición de datos observados y rememorados y convirtiendo en expresión literaria el todo. No de otra manera creo que puede entenderse aquí y en cualquier otro caso la literatura como *mímesis*, incluso en casos de «realismo» programático. Valle no dejó de ser consciente de la transmutación a que había de someter los datos de la experiencia. Por ejemplo, en lo que decía a Ricardo Rojas, recogido por Ramón Gómez de la Serna (3). «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración». Cierto que la cita más parece aproximada que literal y rigurosa, pero

(3) Lo tomo de «Don Ramón del Valle-Inclán», en *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1941, p. 304, base del libro que luego dedicó al autor.

viene a concordar perfectamente con una voluntad de forma en nuestro Valle. Lo cual es perfectamente compatible con los «parecidos» que se le han señalado con la historia y anecdotario de su tiempo, bien que en una mezcla libérrima que funde motivos del momento con otros ya pasados, y en un ambiente popular ya literaturizado, en que parece invitársenos a una lectura segunda, en tono de parodia, remitida a un metatexto. Y aquí nos encontramos, de nuevo, con la bifurcación del sentido en el mensaje, es decir, con la misma figura angular de la ironía.

Pero lo que ahora quisiera examinar es la atribución al esperpento, por de pronto, de un compromiso y hasta de una posición combativa. Fueron Enrique Díez Canedo y don Antonio Machado quienes primero —si no me engaño— nos pusieron ante el Valle combativo. Léanse los prólogos que escribieron a las ediciones de *Tirano Banderas* y *La Corte de los milagros,* respectivamente (ed. Nuestro Pueblo, Madrid, Barcelona, 1938). Se comprende que la coyuntura fuera muy apta para fijarse en lo que la obra novelesca pudiera decir a una postura polémica. En cuanto a las ideas de Valle, aunque no nos importan tanto en su vida práctica, ya sabemos que en el mismo año de *Luces de Bohemia* le dedica un soneto Luis de Araquistain en *La pluma* (octubre) del que entresaco:

Por el Oriente, otra vez el evangelio asoma
... ...
funde emoción y norma, la ley y el bolchevismo.
Vos, don Ramón, que sois el primer bolchevique,
y el último cristiano —que sois fuego y justeza—
consentidme que nueva tan buena os comunique.

(fechado en Milán, 26 de septiembre de 1920).

Si repasamos someramente —por no abrumar con citas— los juicios que la literatura valleinclanesca a partir del año decisivo de 1920 ha suscitado, bien se advierte que ha ido ganando adeptos la tesis del compromiso, en ocasiones hasta grados que nos parecen exagerados. Salinas, como tantas veces se ha dicho, fue quien primero y de modo más sereno nos presentó un «hijo pródigo del 98» en el nuevo Valle (4); y así Avalle-Arce, María Eugenia March. Más ponderado es el juicio de Gonzalo Torrente-Ballester: «El esperpento es la respuesta de Valle-Inclán-Max Estrella a la realidad histórico-social de nuestro país, la respuesta moral», y precisa, que «es el drama de unas

(4) Moreno Villa escribe: «Nadie se ha preguntado todavía por qué ruta llegó Valle a esta visión tragigrotesca del mundo, habiendo comenzado con una visión d'annunziana.» Señala luego su coincidencia con Solana en lo esperpéntico. Resume, «Vivió por y para la gran literatura», en *Los autores como actores,* capítulo «Móviles de trabajo», El Colegio de México, 1951.

cuantas personas víctimas de unas circunstancias objetivas que no han creado», ni elegido, añadiría yo. (La respuesta moral podría alcanzar un eco mucho más lejano, hasta entenderse como protesta del hombre existencial: la vida de Max y comparsas vale por cualquier vida humana, y al morir no hay sino despedirse con un sarcástico, «Buenas noches», se acabó la farsa, el esperpento que es la vida. ¿Por qué no leer con este sentido último?)

Para Sender, amigo que fue de Valle y, por otra parte, mucho más comprometido en vida y obra que don Ramón, nuestro esperpento «es el más literaturizante de la escuela modernista en el sentido de que trata al escritor como a un mártir, a un héroe y a un profeta sin más méritos que el hecho estrictamente profesional de escribir y al margen de lo que con sus escritos haga o diga» (*Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*; Gredos, Madrid, 1965). Opinión que suscribo, salvo que la inconsistencia doctrinal de Valle y su héroe creo que resultan de una visión puramente literaria, incomprometida en serio para otros fines.

Menos aceptables son las opiniones de quienes han dado primacía, si no exclusividad, a la intención dialéctica del esperpento. Así, por ejemplo el muy diligente valleinclanista señor Zahareas, quien atribuye a la redacción de 1924 una gran coherencia en la utilización de motivos políticos, vagos y difusos en 1920 y que ahora «se convierten en la preocupación central» (*Ramón del Valle Inclán, an appraisal of his life and works,* Las Américas, New-York, 1968, p. 175). Y todavía más, «Considérese que hay en casi todas las escenas de *Luces de Bohemia* exhortaciones, tropeles de obreros, calles cubiertas de vidrio roto, faroles rotos, polizontes, escaramuzas, patrullas, detenciones (sic), palizas, tableteos de fusilada y asesinatos (*ibíd.*, p. 623). Una simple estadística nos mostraría que en la redacción de 1924 el tema (?) de la justicia social y de la protesta ocupa un bajísimo porcentaje de los pasajes, muy por bajo del dedicado a temas literarios, de ambientación castiza chulesca, que dominan y dan tono marcado a la pieza. De todos modos no es el único caso de wishful thinking, como puede comprobarse leyendo, entre otros textos, los que figuran en los números 28, 46, 6, 82 de *Primer Acto* (años 1961, 1963 y 1967, respectivamente), donde entre los colaboradores españoles aparece Renée Saurel, con su artículo muy en la línea del compromiso, «Valle Inclán, hidalgo libertario» (traducción de *Le Temps Moderns,* núm. 204), aunque razonablemente objetivo: «A partir de 1920, Valle-Inclán hace cara a la realidad y a la denuncia. En esteta todavía —él no es un tribuno político, sino un esteta generoso e indignado— se convierte en un francotirador, sin teoría, con frecuencia

incoherente.» Equilibrada opinión que acepto sin reservas. Desde otro ángulo, y aunque los argumentos *ex silentio* sean tan precarios, no deja de ser ilustrativo el silencio de una España que pudo y tuvo que estar más atenta a ese supuesto compromiso de Valle y al valor testimonial de su esperpento, justamente en los momentos más propicios para ser recibido como mensaje combativo. Alberti pudo hacer de la *Numancia* cervantina una adaptación al Madrid sitiado; y todos los que lo vivimos podemos recordar las representaciones de *Fuenteovejuna* de Lope en los años anteriores a la guerra. Pues bien, cuando se repasa el teatro en la zona roja, el de Valle-Inclán más bien brilla por su ausencia. Véase al respecto el artículo de Robert Marrast, muy bien informado, «Le théâtre à Madrid pendant la guerre civile» *(apud, le théâtre moderne,* Entretiens d'Arras, 1957, París, 1965).

Un director de escena del talento que ha demostrado Juan Antonio Hormigón (5) puede, por otra parte, ver en *Luces,* y aun en muchas más obras de Valle, un texto decididamente combativo. Pero esto es ya una interpretación, posible, pero no aceptable como la más próxima a la intención del autor.

Y no me preocupa ahora el repasar los datos que tenemos sobre la vida de Valle, incluidas las anécdotas que aun apócrifas suelen dar indicios de verosimilitud, pues a poco que nos fijemos en su prosa, en la de 1920 y posterior, tendremos que aceptar su permanente y siempre exigente voluntad artística que, bueno, no es necesariamente opuesta a la de una propaganda, denuncia o excitación; pero que se propone muy en primer término la realización de una obra bella, de una obra poética, en nada parecida a la literatura panfletaria. Si no se lee *sub specie artis,* me temo que la obra de Valle se nos desenfile y, además, nos decepcione las expectativas de mensaje político social. Ha destruido con una risa amarga o distante, pero ¿qué propone?

FRANCISCO YNDURAIN

Rafael Salgado, 7
MADRID

(5) Véase su libro *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo,* en Comunicación, serie B, núm. 23, Madrid, 1972.