Date Accepted: August 06 2016

Date Published: August 17 2016

La tragedia del niño muerto en la obra de Valle-Inclán dentro de la tradición grotesca

Carlos Gines Orta

University Ablai Khan, Almaty, Kazakhstan, carlos@firewalktheatre.com

Recommended Citation/Citación recomendada

Gines Orta, Carlos (2016) "La tragedia del niño muerto en la obra de Valle-Inclán dentro de la tradición grotesca," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 6 : Iss. 1 , Article 1.

La tragedia del niño muerto en la obra de Valle-Inclán dentro de la tradición grotesca

Abstract/Resumen

There is a tragicomic character in Valle-Inclán's works –the child who died violently- that has not been researched yet. The device within the grotesque style to use and manipulate this character in the hands of the author enables a wide range of possibilities, from the deepest feeling of tragedy to the buffoonesque laughter of the popular tradition.

Keywords/Palabras clave

Valle-Inclán, grotesque, dead children, tragicomic

Creative Commons License

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/)

Introducción

En la producción literaria de Valle-Inclán, cargada de muerte y tragedia, llama la atención la aparición frecuente de un momento especialmente trágico en el que un niño muere violenta, trágicamente.

La utilización de la violencia es un recurso que suele tender hacia lo grotesco, también en el caso de una muerte infantil. El autor puede así crear tensión y jugar con la carga trágica que conlleva el hecho, o dirigirla hacia el humor, con el mismo espíritu que Bajtín definió como “muerte alegre” a lo largo de toda la tradición popular oral hasta Rabelais.

En la obra de Valle-Inclán se repite la tragedia de la muerte de un niño, como las que aparecen en *Sonata de primavera*, *El resplandor de la hoguera*, *Voces de gesta*, *El embrujado*, *Divinas palabras*, *Lucas de bohemia*, *Los cuernos de Don Friolera* y *Tirano Banderas*.

La lectura que se hace es del tipo humorístico dentro de la tradición del grotesco.

Elementos grotescos, paródicos y humorísticos en otros autores

Podemos preguntarnos si esta repetición en la obra de Valle responde a una obsesión, si se trata de una máscara (que tiene por objeto hacer reír o producir horror), si representa una liberación personal del autor (catarsis), o si se corresponde con una tradición grotesca de humor negro muy arraigada en la tradición española, que sí tiene una predilección por la muerte del débil, del inocente, del indefenso. La muerte o crueldad infantil es especialmente reiterada en la picaresca, desde el *Lazarillo* hasta la *Vida de Estebanillo González*, y así en Quevedo el hermanico de Pablos es apaleado hasta la muerte en la cárcel ¡a los siete años!, y esta tradición se extiende a otras expresiones artísticas de la más pura tradición grotesca como el hijo del guardabosques en Buñuel (*La edad de oro*), fusilado por el padre porque le ha tirado el tabaco al suelo o los innumerables niños seccionados, colgados y ensartados que las brujas de Goya acumulan sin pudor para sus aquelarres.

Recordamos asimismo la tradición de la crueldad infantil en los cuentos (tradición oral y popular), y recordamos los mártires del *Flos sanctorum* entre los que aparecen niños torturados, los cuales también aparecen abundantemente en la hagiografía cristiana, que rememora a aquellos niños mártires que no renegaron de su fe y prefirieron una muerte cruenta ante el pagano: Justo, Vito y Pastor martirizados en tiempos de Diocleciano, o el niño Mamés en tiempos de Aureliano, entre otros muchos y que siguen la tradición de los santos inocentes degollados por Herodes. En la Edad Media, y en una época de fuerte antisemitismo, se divulgaron las torturas y asesinatos de niños indefensos a manos de los judíos: Guillermo de Norwich (siglo XII), Simón de Trieste, Dominguito de Val (siglo XIII), niño de Sepúlveda o niño de La Guardia (siglo XV). Hay pues una tradición cristiana de infanticidios crueles que ha pasado a la literatura (ya Chaucer narra el asesinato de un devoto niño por los judíos en el *Cuento de la priora*) y que ofrece grandes posibilidades literarias para producir tensión y espanto, o humor en tiempos de mayor desvinculación con la tradición hagiográfica cristiana, en épocas más liberadas de la fe. En esa misma tradición cristiana, Dostoyevski (*Los hermanos Karamázov*) presenta la visión de Lisa Jojlakova, que contempla la agonía de un niño crucificado mientras come compota de piña de América: esa visión la tiene porque ha leído en un libro que un judío había torturado y crucificado a un niño (esa información banal de lo que come y de dónde procede el alimento convierte la situación en cómica pues le resta seriedad y patetismo). Dostoyevski bebe de la misma fuente cristiana y de la misma tradición antisemita, y se recrea en la descripción de la tortura: “Un judío cortó primero todos los deditos de las dos manos a un pequeño de cuatro años, luego lo crucificó; después dijo en el tribunal que el niño había muerto pronto, cuatro horas más tarde”. (*Los hermanos Karamázov* 704)

En otras ocasiones, narrando la muerte de un niño, Dostoyevski se enternece: él vio morir a dos hijos suyos. Algo similar ocurre con Valle-Inclán.

Podemos comparar algunos textos en diferentes autores que tienen en común la crueldad contra un niño para así poder discutir si en ellos hay una crueldad enmarcada dentro del humor negro que sigue la tradición oral popular (o literaria) del grotesco, o si por el contrario no hay humor sino patetismo, tragedia, intento por parte del autor de lograr con su estilo conmover al lector.

De entre los muchos ejemplos literarios que existen vamos a citar algunos.

Tácito: Tras la caída en desgracia de Sejano y descubiertas sus traiciones, Tiberio, implacable, ordena acabar con él, y así, el hasta ese momento todopoderoso Sejano cae arrastrando consigo a sus familiares y amigos. Tácito narra el final de los hijos de Sejano. La brevedad y frialdad del texto consiguen hacer de la trágica escena un clímax de crueldad y barbarie:

Pareció conveniente, acto seguido, tomar medidas contra los hijos de Sejano que quedaban, aunque la ira de la plebe se estaba desvaneciendo y la mayoría se habían aplacado con los suplicios precedentes. Pues bien, se les conduce a la cárcel, siendo el muchacho consciente de lo que se les venía encima, mientras que la muchacha era tan ajena al asunto que continuamente preguntaba de qué se la acusaba y adónde la llevaban. No lo volvería a hacer más, decía, y podían castigarla con los azotes que se dan a los niños. Cuentan los historiadores de aquel tiempo que, como no se tenía noticia de que una virgen hubiera sido castigada con la pena de muerte, fue forzada por el verdugo a la vez que le echaba la cuerda al cuello; después, estrangulados, aquellos cuerpos de tan tierna edad fueron arrojados a las Gemonías. (*Anales* VI, 9)

En *Una humilde propuesta*, Swift propone una solución para evitar que los niños irlandeses, hijos de gente pobre, sean una carga para sus padres o para la nación. Para que la sociedad se beneficie de ellos, un indio americano informa al autor: “de que un niño sano y bien cuidado

constituye, cuando tiene un año, un alimento delicioso, saludable y nutritivo, tanto si se toma estofado, como si se ingiere asado, cocido o hervido. Y no dudo de que será igual de sabroso si se sirve en un *fricasé* o un *ragoût*. (*Una humilde propuesta* 704)”

Hay un texto similar en Sade, *Juliette* (III): invitados a comer por el gigante Minski, que sólo se alimenta de carne humana, Juliette y Sbrigani prueban la carne de un muchacho:

Y diciendo esto, mi esposo pinchó un tenedor en un cuarto de muchacho que le pareció muy bien condimentado, y habiendo puesto al menos dos libras en su plato, las devoró. Yo lo seguí, y como su apetito igualaba todas sus pasiones, pronto había vaciado una docena de platos. Minski bebía como comía: estaba ya en su botella de Bourgogne número treinta cuando se sirvió el segundo plato que regó de champán (*Juliette* 206).

Siguiendo en la misma obra, poco después de esa comilona, Minski se quiere satisfacer sexualmente y traen a una niña de siete años:

No exagero al asegurar que el miembro por el que iba a ser perforada era más grueso que su cintura. Minski jura, relincha como un animal, olfatea el orificio que va a perforar. Yo me complacía en dirigir este miembro ... Las carnes se abren, la sangre corre y la virgen pierde el conocimiento (*Juliette* 207).

Y luego la estrangula.

En Lautréamont la escena pretende ser trágica en principio: una madre lamenta la muerte de su hija pequeña, y detalla cómo fue violada por Maldoror y posteriormente violada y estrangulada por su perro:

...Pues no quiere ver cómo entran los dientes puntiagudos en sus venitas rosas ... Maldoror se acerca al altar del sacrificio ... De un puntapié le quiebra un ojo y el animal sale corriendo en dirección a la campiña, arrastrando en su huida el cuerpo

de mi hija ... Maldoror saca su navaja y se dispone a hurgar valientemente en la vagina de la niña infortunada. Ensancha la abertura y, uno tras otro, va sacando, por ese horrible agujero, los órganos interiores: los intestinos, los pulmones, el hígado y, finalmente, el mismo corazón, son arrancados de sus cimientos y esparcidos bajo el sol. El sacrificador se da cuenta de que la niña, ese pollo vaciado, lleva muerta largo rato. (*Los cantos de Maldoror* 154-155)

Finalmente, la madre se compadece de ese bárbaro.

Aunque los textos están sacados de su contexto literario se puede observar en ellos los diferentes matices que los convierten en textos cómicos (satíricos, grotescos) —entendemos que se trata de un humor que no a todos gusta- o textos trágicos. Recordamos que la transgresión es parte de la esencia misma del grotesco.

En Tácito, el tono trágico y brutal es más claro de observar que en los otros ejemplos que hemos dado porque se trata de historiografía, y por lo tanto presupone un hecho que es “verdad”. El autor quiere conseguir un texto patético, que sobrecoja al lector, con lo que les da a los niños un carácter doble, pues mientras el muchacho intuye la situación al ser mayor, la niña está ignorante de lo que sucede y pide un castigo acorde. El gran maestro Tácito, siempre en ese estilo lacónico tan suyo, consigue transmitir un clímax trágico y de horror. Para aumentar el ambiente terrorífico de la escena, Tácito recuerda la *tierna edad* de ambos hermanos y en boca de la niña unos argumentos pueriles para realzar su inocencia infantil.

En Swift es evidente el tono satírico e irónico al dar como solución a un problema social una barbaridad que nadie va a aceptar, tan evidentemente exagerada que va a crear una reacción, a fin de incidir en la búsqueda de una solución a ese problema real, que es en el fondo el deseo del autor: llamar la atención de la opinión pública acerca de la situación en la que se encuentran los niños irlandeses. La solución al problema es tan enormemente exagerada, que la crítica social se presenta de un modo cómico y convierte el texto en un texto grotesco: exageración, deformación,

caricatura, sátira. Dentro de su contexto, el texto es aún más evidentemente una burla satírica. El nativo americano “está muy bien informado”; de cada niño salen dos buenos platos para consumir “en una reunión de amigos”; si se condimentan con sal “tendrán, hervidos, un buen sabor a los cuatro días, sobre todo en invierno”. Con la piel se pueden hacer guantes y botas de verano. Es un error comer a los niños tras los catorce años, pues la carne “es dura y correosa y su sabor desagradable”. Además, siguiendo los planes de este proyecto, se conseguirá que haya menos católicos “que cada año nos infestan con recién nacidos, por ser los más prolíficos de la nación, además de nuestros enemigos más peligrosos”. Esta propuesta la presenta el autor sin ningún interés personal, sólo por el bienestar del pueblo. (*Una humilde propuesta* 704-708)

Todos esos detalles, el tono, las soluciones, etc. muestran más y más la comicidad grotesca del relato.

En el primer texto de Sade el tono es humorístico. Los visitantes son invitados a comer carne humana, la de un muchacho “muy bien condimentado”, y el marido se sirve con alegría dos libras de carne. La comicidad del texto se convierte en algo grotesco cuando prosigue con la descripción de lo que Minski come y bebe, consiguiendo un ambiente rabelaisiano, kilos de carne y litros de alcohol sin medida en cantidades inconcebibles.

El segundo texto es totalmente grotesco desde el comienzo. El autor nos quiere convencer de la veracidad de que el miembro de Minski es como la cintura de la niña. La descripción posterior es una animalización grotesca: Minski husmea como un perro, otra persona dirige su miembro hacia el objetivo como en las montas de los garañones, y el gigante relincha. Sade nos está describiendo la monta de un caballo semental de los que debía de tener en su castillo de La Coste.

En *Lautréamont*, puede parecer en principio un texto sádico y cruel, pero hay unos pequeños detalles que lo convierten en cómico: la participación del perro en la violación y el asesinato de la niña es grotesco, notablemente grotesco cuando Maldoror le parte un ojo al perro

de una patada. El diminutivo “venitas”, que pretende recordar la debilidad y pequeñez de la niña, no es creíble en la forma en la que el autor nos relata este cruel suceso, que definitivamente pierde toda la credibilidad cuando compara a la niña ultrajada con un “pollo vaciado”, que es de nuevo una animalización grotesca. Finalmente, algo impensable para una madre testigo de semejante crimen, “la madre compadece a ese bárbaro”. En Lautréamont, la crueldad del texto es claramente un intento de transgresión, de producir horror. Hay tal grado de exageración, que pierde toda credibilidad.

Estos textos nos recuerdan de alguna forma la tradición del humor popular, que luego pasará a la literatura, y así en Rabelais por ejemplo se repite varias veces la coletilla “sin contar las mujeres y los niños” tras enumerar algunas masacres de gente y dando cifras astronómicas de los fallecidos. Es lo que Bajtín denominó “la muerte alegre” en su famoso e influyente trabajo sobre la obra de Rabelais.

Recordamos que otro de los rasgos que conforman eso que llamamos “grotesco” es precisamente la violencia, que el autor manipula según su estilo, época o intenciones, ya presente en la comedia ática y en la tradición cómica popular y oral.

El niño muerto en Valle-Inclán

Cuenta Ramón Gómez de la Serna en su biografía de Valle-Inclán que éste fijó su residencia en Galicia, huyendo del frío del Guadarrama, pero “una desgracia, el que una caseta de playa caiga sobre uno de sus hijos y lo aplaste, le devuelve a Madrid de nuevo” (108). Tenemos pues un triste hecho real. Era 1914 y el niño tenía cuatro meses. Pero ya antes de esa amarga experiencia personal en su propia familia, Valle-Inclán había usado este tema macabro en diversas ocasiones. Observando la cronología de las primeras ediciones vemos que ya hay niños muertos anteriormente a este suceso en *Sonata de primavera* (1904), *El resplandor de la hoguera* (1909), *Voces de gesta* (1911) y *El embrujado* (1912).

En *Sonata de primavera* la niña muere defenestrada mientras el marqués de Bradomín distrae con su flirteo a la piadosa María Rosario, que cuida de su hermana pequeña, a la que ha sentado sobre el alféizar “circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua”. La ventana se abre, la niña cae, el propio marqués la recoge en sus brazos mientras María Rosario grita desesperada “¡fue Satanás!”. En la escena, producto de la fatalidad, vemos una muerte infantil poética, descrita con hermosas, musicales y luminosas palabras que contrastan con la desesperación de la hermana. Ésta nos ha sido presentada en la obra como una joven inocente, piadosa e inexperta. Se podría decir que la joven es una muchacha incauta, presa fácil y desarmada ante el maligno marqués. En la escena hay mucho más eco cómico que tensión dramática, con lo que obtenemos un grotesco más cercano al de muerte-rida que al de muerte-macabro, y así, cuando el marqués recoge a la niña del suelo, ella aún vive y le mira: “Levanté a la niña en brazos y sus ojos se abrieron un momento llenos de tristeza”, y el autor añade a la pintura un par de pinceladas macabras: la cabeza ensangrentada de la niña cae sobre el hombro del marqués, y su cabellera de oro, “olorosa como un huerto, estaba negra de sangre”. El cuadro lo completa el grito histérico “¡fue Satanás!”. El resultado es que la ironía del autor no ha desaparecido en esta escena supuestamente trágica descrita con bellas palabras.

En *El resplandor de la hoguera* es un niño el que muere trágicamente. Está la tropa preparada para el combate, se escuchan las arengas de los oficiales y sus gritos heroicos: “¡Acordaos de Numancia!”. Un muchacho de doce años se mete entre las filas para conseguir su asno escapado. Lo alcanza, se encarama en él y cabalga alegremente: “Cerca del puente, una bala le abrió un agujero en la frente. Siguió sobre el asno con las manos amarillas y un ojo colgante sobre la mejilla, sujeto de un pingajo sangriento. Fue inclinándose lentamente hasta caer, y el asno quedó inmóvil a su lado”. El padre recoge el cadáver del hijo lo deja en la cuneta y aún debe evitar que “un soldado que, al retroceder de espaldas, iba a poner sobre el rostro del niño muerto su zapato lleno de clavos”. (*El resplandor de la hoguera* 124)

Si en el relato anterior la descripción ha sido bastante limpia, y sólo vemos un poco de sangre cuando el marqués recoge del suelo a la niña, ahora el autor disfruta más en la presentación del niño escurriéndose de la montura con el ojo colgando. Una narración aséptica hubiera sido algo así: “La fatalidad quiso que cerca del puente una bala perdida alcanzara al pequeño jinete...”. En cambio, vemos al muchacho resbalando sobre el lomo del asno, su ojo colgando sujeto con un pingajo de sangre. Más adelante aún sigue el regusto macabro, propio del humor negro del autor: un soldado está a punto de pisotear la cara del niño con sus botas de clavos. Como en el ejemplo anterior, nos hallamos ante un ejemplo grotesco de muerte-risa. La ironía envuelve el relato. Idefonso Manuel Gil cree que esta escena es esperpéntica pero no insólita en las novelas de *La Guerra Carlista*. (Gil 71)

La carga patética del niño muerto en *Voces de gesta* se apoya más que en la descripción del hecho, en la brutalidad de la historia: el enfrentamiento entre el bien pacífico y primitivo, y el mal salvaje y civilizado de la guerra. Ginebra fue violada por un arquero y cegada. Tuvo un hijo fruto de esa violación. De nuevo llegan los soldados años después, el arquero, ahora capitán, quiere yacer con Ginebra, su hijo, que trata de impedirlo, es muerto por su padre biológico:

Entre las garras le hace presa, dando un relincho montaraz

Y como un oso le sofoca, refregando faz con faz.

Con los brazos aprieta un nudo sobre los clavos del arnés:

Cuando le suelta, cae doblado como un lirio, ante sus pies. (*Voces de gesta* 64)

Luego el capitán, violador y asesino, será decapitado por Ginebra tras ser violada por segunda vez, mientras duerme. Esta escena tiene un *pathos* más épico, recuerda más a las historias bíblicas y a las tragedias griegas de crímenes y castigos que a las descripciones anteriores repletas de ironía.

En *El embrujado* el niño es víctima de la avaricia y el desprecio entre madre y abuelo. Es la época expresionista del autor. Las fuerzas del bien y del mal en lucha, pero vence el mal con

todo su poderío: lujuria, avaricia, satanismo, brujería y sus consecuencias: hambre, miseria, violaciones, asesinatos, infanticidios, envidias. La naturaleza humana se desata y destruye, igual que destruye la naturaleza envolvente. Los actos culpables de los adultos ocasionan la muerte del niño. El niño muere cuando el nuevo amante de la madre dispara para evitar que se lo arrebaten a la madre, fuente inagotable de la perdición de todos. El raptor llega moribundo a casa de Don Pedro Bolaño, el abuelo del niño:

JUANA DE JUNO.- ¡Está aterido el ángel de Dios!

MALVÍN.- ¡Está muerto!

JUANA DE JUNO.- ¡De la sien le corre un hilo de sangre!

(Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte 144)

El asesino del padre del niño, amancebado con la madre, a la que abandona por otra mujer, la considera una mala mujer, y como María Rosario también grita “¡Fue el Demonio!” refiriéndose a ella, pues cree que le embrujó. Simbólicamente es también el barquero, el que lleva a los caminantes a la otra orilla. Todo en la obra es una cadena imparable de daños. Aquí no hay risa, el ambiente creado es trágico, y el niño muerto, es la inocente víctima de los odios y las envidias ajenos. El grotesco en este caso es del tipo hiperbólico, supersticioso y satánico, de la misma naturaleza que el que aparece en las novelas góticas, pero desprovisto de la ironía de aquellas.

En estos dos últimos ejemplos de Valle-Inclán nos encontramos ante la lucha entre el bien y el mal absolutos, la contraposición entre la luz y las tinieblas (también presente en las narraciones hagiográficas cristianas), que denominamos “simbolismo grotesco” siguiendo las ideas de Luis Beltrán, quien cree que la definición de escritor realista para Dostoyevski es inapropiada, y propone el concepto de *simbolismo*, que ya había sido sugerido anteriormente por María Zambrano:

Este concepto reconcilia y explica las dos dimensiones esenciales de las grandes novelas de Dostoievski: la carnavalización, subrayada entre otros por Bajtín, y el

hermetismo, esto es, la comprensión del mundo y de la historia como el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal absolutos. El primero de estos elementos –la carnavalización– nos remite a la simbología del folclore y a la literatura cristiana popular (de carácter folclórico). El segundo elemento, el hermetismo, nos remite a su vez al dualismo de la lucha entre el bien y el mal, a las concepciones demoníacas y apocalípticas. (Beltrán 277)

Esta fusión de ambos elementos es lo que Luis Beltrán denomina *simbolismo grotesco*, que ya aparecen fundidos antes que en Dostoyevski, en Rabelais, Shakespeare, Cervantes o Goethe. El simbolismo se forma en la prehistoria, en las estéticas orales, y así, el simbolismo grotesco, aparte de crear un sistema de tensión de opuestos (bien-mal, seriedad-rida, luz-tiniebla, muerte-rida), articula una serie de géneros menores, entre los que destacan los puramente herméticos (enigmas, profecías, confesiones, presagios, revelaciones, simbologías, interpretaciones, misterios), a los que se añadiría el diálogo. (Beltrán 279)

A partir de 1914, fecha de la muerte de su hijo, podemos trazar una segunda etapa del autor a la hora de presentar la muerte de un niño. Tardó varios años en volver al tema, y lo hizo en *Divinas palabras* (1920). La muerte del niño, deforme y macrocefálico, es cómica. Como dice Juan Carlos Esturo “Valle se ha esforzado en presentar al enano repugnante”. (131) Así se libera de la tragedia posterior, por la que nadie siente dolor. Valle desarrolla su humor macabro en la escena de forma cómica. El niño es emborrachado: “Miguelín, la boca rasgada por una mala rida, y la lengua sobre el lunar rizado del labio, hace beber al enano, que, hundido en las pajas del dornajo, se relame torciendo los ojos”. (*Divinas palabras* 85) Su muerte es festiva: mientras que quien le emborracha anima, “¡Bebe Napoleón!”; otra voz sugiere: “¡Píntale unos bigotes como los del Káiser!”. Las descripciones finales del autor siguen con la broma festiva: el idiota pone los ojos en blanco, su lengua muerta cae sobre sus labios negruzcos, la boca está cada vez más torcida, tiene un último temblor y muere, los ojos de vidrio, la lengua entre los labios asoma

como degollada: y las moscas del ganado acuden a picarla. Los comentarios de los presentes, ahondan en la muerte-risa, de parecida manera a la que veremos ante el cadáver de Max Estrella: “¡Mételo en el pozo que eso no es nada!”; “Se encandila viendo a la rapaza, es muy pícaro”; “Acaso no sea muerte total”. Y una vez que comprueban que está muerto, alguien avisa: “Espichó”. Abandonado el cadáver, será devorado por los cerdos. Todo este cuadro grotesco tiene el sello característico de humor macabro propio del autor. No hay sentimiento, condolencia o emoción, sino pura deformación grotesca. Se otea ya el esperpento de títeres.

También en 1920 y en la primera obra que el autor denominó propiamente “esperpento” tenemos el luctuoso suceso de la muerte de un niño. En el transcurso de una manifestación, una bala perdida ha traspasado la sien del pequeño. Los gritos desgarrados de la madre conmueven a Max Estrella. Alrededor se congregan varias personas que emiten diferentes opiniones. Max, totalmente conmovido le pide a Don Latino que le saque de ese “círculo infernal”. La voz de la mujer le traspasa: “¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!”.

Estamos ya en la deformación estética que Valle-Inclán denominó “esperpento”. Hay sinceridad en el dolor de la mujer y sinceridad en la tristeza de Max. No obstante, la presentación de la mujer “despechugada y ronca” marca una escena deformada y ayuda al lector a no conmoverse demasiado. La deformación del cuadro se consigue al mezclar ese momento trágico con una serie de comentarios cínicos, populistas, interesados, chistosos, defensivos, del populacho presente, que destruyen el *pathos*. Lo que se consigue es crear una escena absurda, más cercana a la risa que al dolor, porque las ocurrencias más graciosas se imponen sobre los gritos de la madre, que acaban siendo huecos y vacíos. Los comentarios de los vecinos y transeúntes: “Siempre saldréis diciendo que no hubo los toques de ordenanza”; “Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden”; “El Principio de Autoridad es inexorable”, etc. desconciertan al lector por su insensibilidad e indiferencia, pero donde todo se presenta claramente como una farsa es gracias a los comentarios inauditos e hilarantes de Don Latino:

“Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos”; “Hay mucho teatro”. Don Latino está viendo una obra de teatro, no una escena real, y la madre es una actriz tan mala que no ha sabido transmitir la hondura del dolor al sostener a su hijo muerto. “En la muerte del niño, el grito desgarrado de la madre queda rodeado por un coro grotesco, inhumano, indiferente. El coro recuerda al populacho de fondo en los grabados de Goya. El absurdo existe y procede de una realidad grotesca”. (Esturo 165)

En *Tirano Banderas* (1926), el prestamista español Quintín Pereda denuncia a la mujer del indio Zacarías por el empeño de una joya. Se personan los guardias, se llevan a la mujer, el niño llora, la madre lo llama, el niño permanece en la casa asustado. Valle consigue una tensión trágica, seria:

-¡Ven! ¡No te asustes! ¡Ven! ¡Corre!

El niño corría un momento, y tornaba a detenerse sobre el camino, llamando a la madre. Un gendarme se volvió, haciéndole miedo, y quedó suspenso, llorando y azotándose la cara. La madre le gritaba ronca:

-¡Ven! ¡Corre!

Pero el niño no se movía. Detenido sobre la orilla de la acequia sollozaba, mirando crecer la distancia que le separaba de la madre (*Tirano Banderas* 138-139).

El patetismo es evidente. Aunque la obra *Tirano Banderas* se encuadra en la estética esperpéntica, es decir, grotesca, en este pasaje el autor se pone serio, no hace burla, y relata una tragedia sentida con dolor. Como dice Ildefonso Manuel Gil, el niño tiene la condición de víctima inocente. El esperpento desaparece por un momento para mostrar una dura realidad. La consecuencia será que los cerdos devoran la cara y las manos del niño y los zopilotes le sacan el corazón. El estilo se convierte en severo y sobrio. Se evita con cuidado aquí la visión deformadora que se aplica a todos los personajes. El autor no ve al niño desde arriba, ni aún

frente a frente, sino que sufre ese episodio, el desenlace, y lo siente desde el centro mismo del dolor del niño y padeciendo con él y por él. (Gil 77-78)

Pero una vez que ya el niño está muerto, el padre recoge sus restos y los guarda en un morral. Empieza ahí un vagar de un padre supersticioso que está convencido de que los restos del niño le traen buena suerte: vence en el juego, las balas no le alcanzan, sabe que la revolución va a triunfar. Por lo tanto, en este texto tenemos ambas caras: muerte penosa y sentida (muerte trágica), y tratamiento posterior macabro que puede leerse con tintes cómicos (muerte-risa). El grotesco aparece como reacción del padre, posteriormente a la muerte de su hijo.

Sobre estas dos últimas muertes, en *Luces de bohemia* y *Tirano Banderas*, Buero Vallejo recuerda que Torrente Ballester apuntaba con perspicacia que en el espejo cóncavo generador del esperpento no cabía la mujer doliente con el hijo muerto en brazos, ni la del indio Zacarías: en ambas la pluma irrespetuosa de Valle-Inclán tiembla de indignación y de ternura. (273) Buero Vallejo amplía esa lista de escenas en las que Valle-Inclán se conmueve: el anarquista de *Luces de Bohemia* posee grandeza, Max Estrella a veces es un personaje digno, como lo son su esposa y su hija, cuyas muertes nos estremecen y no son esperpénticas, o la Daifa, de la que el escritor no se ríe, ni la condena en su desgracia, o Juanito Ventolera, cuando aparece como una víctima de la guerra: la guerra es el esperpento. (274)

Finalmente tenemos la muerte de Manolita en *Los cuernos de Don Friolera* (1921), abatida por un disparo de su propio padre, un accidente lamentable, pues la bala iba dirigida a su esposa y al amante de ésta, Pachequín. No sólo la escena, sino toda la obra, es un esperpento cómico. Estamos ante monigotes que mueven los brazos en aspa y gritan, muñecos de guiñol cómicos que representan una tragedia también cómica. No hay morbo, no es una escena macabra como las que tantas veces nos presenta Valle-Inclán, es un teatrillo callejero como los que debía haber visto en verano en las calles de Madrid con sus hijos. Grotesco teatral en estado puro.

Conclusión

Observamos que el tema trágico de la muerte violenta de un niño es utilizado en Valle-Inclán de forma primordialmente irónica, con grandes acentos de burla y pinceladas añadidas de regusto macabro, siguiendo la tradición grotesca española desde la picaresca hasta Goya. No obstante, los niños mueren por causas fatales, por desgracias, por equivocación. Tras 1914, quizás debido a la muerte por accidente de un hijo suyo, hay en el autor un largo silencio. Cuando retoma el tema, vuelve a su tendencia macabra, pero en dos ocasiones, los niños de *Tirano Banderas* y de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán levanta la pluma irónica y grotesca, se conduce, se emociona, le duelen esas muertes. No obstante, es inevitable que su estilo utilice también estas dos muertes, posteriormente a su condolencia, con intenciones cómicas y grotescas.

OBRA CITADA

- Beltrán Almería, Luis. "Dostoyevski y el realismo". *Aún aprendo. Estudios de literatura española*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. 271-280.
- Buero Vallejo, Antonio. "De rodillas, en pie, en el aire". *Ramón del Valle-Inclán*. Ed. Ricardo Domenech. Madrid: Taurus, 1988. 269-283.
- Dostoyevsky, Fédor. *Los hermanos Karamázov*. Barcelona: Bruguera, 1979.
- Ducasse, Isidore. *Los cantos de Maldoror*. Introducción de Luis de Villena. Madrid: Gredos, 2004.
- Esturo Velarde, Juan Carlos. *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1986.
- Gil, Idelfonso Manuel. *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1975.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Sade, Marqués de. *Juliette III, IV*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.

Swift, Jonathan. *Obras selectas*. Prólogo de Emilio Lorenzo. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

Tácito. *Anales*. Barcelona: Editorial Iberia, 1985.

Valle-Inclán, Ramón de. *Voces de gesta*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

---. *Martes de carnaval*. Madrid Espasa Calpe, 1973.

---. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid Espasa Calpe, 1975.

---. *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

---. *El resplandor de la hoguera*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.

---. *Tirano Banderas*. Prólogo de Antonio Valencia. Madrid: Espasa Calpe, 1978.

---. *Sonata de primavera*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.