

JOAQUINA CANOA GALIANA
Barcelona

ESTRUCTURA DE „LA HIJA DEL CAPITÁN”, DE R. DEL VALLE-INCLÁN

Para el análisis de la estructura de *La Hija del Capitán* voy a utilizar la teoría de Ingarden sobre las tres posibilidades de acceder a escena las objetividades representadas en el texto: 1) Por lenguaje y por percepción directa; 2) solamente por lenguaje; 3) por percepción directa. Las dos primeras se obtienen a partir del texto principal (réplicas de los personajes) y la tercera en el texto secundario (acotaciones escénicas)¹. El estudio se realizará, por tanto, a partir del texto en los tres niveles indicados.

Considero como estructura la organización de los materiales con una finalidad estética, y como materiales, todos aquellos elementos, en principio estéticamente neutros, que utiliza el escritor para su obra, sean palabras, temas o motivos. Por consiguiente, la organización de la estructura contribuirá a hacer patente el arte del escritor. La obra a analizar se incluye entre las que Valle-Inclán denomina esperpentos y presenta los amoríos de la Sini, hija del Capitán, con el General Miranda y la consiguiente venganza de su antiguo novio el Gol-fante, que culminará en un cambio de gobierno en la nación. En efecto, el General Miranda ha de defenderse de la difamación que aquél promueve contra su conducta, por considerarla difamación a la patria, y decide dar un golpe de estado que lo constituye en dictador.

La Hija del Capitán fue publicada por Valle Inclán en 1927 y prohibida seguidamente por el gobierno por „prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres”². Nuevamente será publicada en 1930 junto con — otros dos esperpentos en el volumen titulado *Martes de Carnaval*, título que toma el sentido irónico de la palabra martes („guerrero o militar”) y no el literal („día de la semana”).

Aunque el referente histórico de la obra podrá centrarse en la vida española anterior a la dictadura del General Primo de Rivera, de donde Valle Inclán extrajo sus materiales temáticos y verbales, por realizar una lectura considerándola como literatura y no como historia, hemos de aceptar un referente ficcional, sin posibi-

¹ Cfr. R. Ingarden, *Les fonctions du langage au théâtre*, Poétique 8, Paris 1971.

² Cfr. F. Ruiz Ramon, *Historia del teatro español, Siglo XX*, Madrid 1971, p. 146.

lidad de verificación. En consecuencia, el significado obtenido trascenderá una dictadura concreta histórica ya que será resultado de la interrelación de sus elementos constitutivos, analizados desde un enfoque semiológico, y no de su confrontación con la realidad extraliteraria, desde una perspectiva histórica.

Señalados presupuestos metodológicos y presentada la obra, dividimos el estudio en tres partes de acuerdo con las tres formas indicadas para presentar las objetividades en escena.

1. REALIDADES OBJETIVAS QUE ACCEDEN A ESCENA MEDIANTE PERCEPCIÓN DIRECTA Y LENGUAJE

Corresponden al llamado tradicionalmente modo dramático, por el que los personajes hablan y actúan en la representación. Para organizar la estructura de las realidades vividas en escena hemos de segmentar el texto correspondiente en unidades dramáticas mínimas. Tomando como unidad de base la situación, que, según la propuesta de Jansen³, tiene en cuenta la continuidad de elementos escénicos y textuales, el inventario de situaciones podría ser el siguiente⁴:

Escena I

situación 1. El Golfante, ante la casa del Capitán, solicita de la Mucama una entrevista con la Sini.

2. Unos pícaros hacen comentarios sobre el Capitán.

3. La Sini y el Golfante se declaran su amor y conciertan una cita. Él promete vengarse del General.

Escena II

4. En la partida de naipes el Pollo pide cambio de una ficha al Capitán.

5. El General solicita un convite del Pollo.

6. La Sini enojada intenta herir al General y el Pollo la detiene.

7. La Mucama entrega al General una nota de la Sini solicitando entrevista.

8. Se retiran tres de los jugadores.

9. La Sini pide audiencia al General y despide al Pollo.

10. La Sini acusa al General de su perdición.

11. La Sini acusa también a su padre. Se oyen voces de ¡socorro!

12. El Golfante confiesa haber matado al Pollo en vez de al General y deciden fugarse los dos, Golfante y Sini.

Escena III

13. General y Capitán deciden encajonar en el sótano el cadáver del Pollo.

14. La Sini coge la cartera y valores del muerto y se va.

³ S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, Langages 12, 1968. Jansen considera situación „la unidad coherente indivisible por relación a los dos planos, textual y escénico, pues una parte ininterrumpida de la línea textual (acotaciones/réplicas) corresponde a un grupo de elementos escénicos que no cambia” (ni el decorado ni las entradas y salidas de los personajes)'

⁴ Utilizo como texto la edición de *La Hija del Capitán* incluida en „Martes de Carnaval”, Colección Austral n° 1337, Madrid 1978.

Escena IV

15. La Sini habla con el mozo en el café.
16. El sastre Penela aconseja a Golfante y Sini recurrir al Batuco para negociar los documentos del Pollo.
17. El Batuco recomienda acudir al Director del Constitucional para preparar una campaña de prensa.

Escena V

18. En el Círculo de Bellas Artes varios socios comentan el informe de la prensa sobre un militar y una rubia.
19. Un cuarto socio añade que la rubia cobró una ficha que tenía el Pollo.
20. Un repórter informa que el Pollo está agonizando.

Escena VI

21. El Capitán incita al General a responder a la infamia de la prensa.
22. El general da órdenes a su ayudante y decide dar un golpe de estado.
23. El general encarga a Totó que llame al director del Constitucional.
24. El Brigadier ofrece su apoyo al General.
25. El General recibe información de su Ayudante.
26. Una comisión, presidida por el Coronel, ofrece su ayuda al General para el golpe de estado.

Escena VII

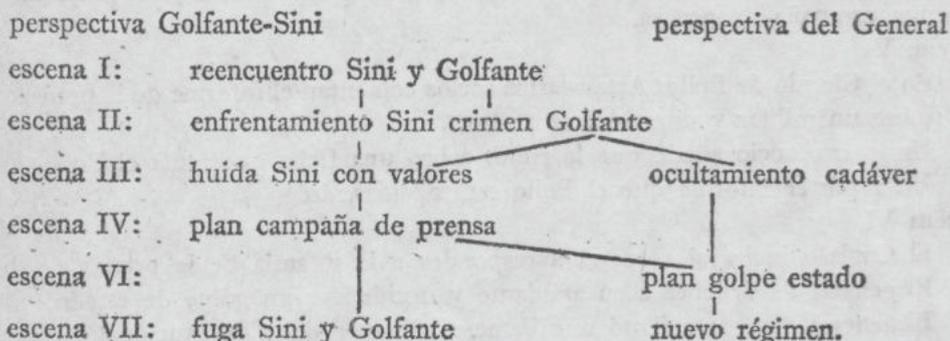
27. La Sini y el Golfante esperan el tren para fugarse.
28. A la llegada del tren real, las autoridades acatan la monarquía y la dictadura.

Estructura funcional: Obtenidas las situaciones con un criterio dramático formal, pueden agruparse en unidades mayores o secuencias aquellas que posean el mismo contenido y tengan entidad independiente. A su vez, para poder organizar la estructura de la trama, habrá que separar las unidades funcionales de las que no lo son. Realizadas ambas operaciones, el inventario queda reducido al esquema siguiente:

	situaciones funcionales	situaciones libres
escena I	1,3: reencuentro Sini y Golfante y plan de venganza	2: comentario de pícaros
escena II	6,7,9,10,11: enfrentamiento de Sini a Gral y Capitán	4,5,8, partida de naipes
escena III	12: crimen Golfante y plan de fuga 13: ocultamiento del cadáver por Gral y Capitán 14: huida de Sini con cartera y valores del muerto	
escena IV	16,17: plan de campaña de prensa	15: comentarios de café
escena V		18,19,20: comentarios de socios del Círculo
escena VI	21,22,23,24,25,26: reacción militar y plan de golpe de estado	

escena VII 27,28: aceptación del nuevo régimen y fuga Sini y Golfante

Las secuencias funcionales de objetividades representadas se articulan de forma lógica y cronológica para constituir la trama o estructura funcional:



El reencuentro del Golfante y la Sini genera, por un lado, el enfrentamiento de la Sini al General y al Capitán, y por otro, la venganza del Golfante con el crimen; ambos hechos ocasionan la fuga de la Sini con la cartera y valores, y por otra parte, el ocultamiento del cadáver. Los valores en poder de Sini y Golfante provocan el chantaje de prensa contra el general. A su vez, la campaña de prensa y el problema del cadáver darán lugar al golpe de estado, que ocasionará un cambio de gobierno en la nación, mientras la Sini y el Golfante culminan su fuga.

Al reagrupar las situaciones funcionales en secuencias se ha tenido en cuenta que, aunque a nivel de argumento constituyen varias unidades, a nivel de trama pueden reducirse a una sola, puesto que cada motivo se presenta de una manera gradual. Por ejemplo, las situaciones 1 y 3 se han reducido a una, porque la primera es la preparación de la tercera. En la escena segunda, el enfrentamiento de la Sini con el general abarca varios pasos de preparación, que ocupan las situaciones 6, 7, 9, 10 y 11. Lo mismo ocurre con el plan de campaña de prensa, previsto con diferentes chantajistas (16 y 17) y por último, la preparación del golpe de estado, que durante varias situaciones muestra el gradual apoyo de los distintos militares el General, y va robusteciendo su decisión de tomar el mando del país. La acción de la trama toma a nivel superficial unas características de tempo, según la importancia que quiera darle el escritor a cada episodio ⁵.

Las secuencias libres, aunque pudieran suprimirse sin alterar la trama, desempeñan un papel importante como „connotadoras de mimesis”, porque van presentando la acción a través de las distintas persoectivas de ambiente, desde

⁵ La distinción trama/argumento no es tan operativa en la dramática como en el relato, ya que en el teatro la acción se vive y no se cuenta, aunque algunos hechos se dan por relato de los personajes, o del autor en acotaciones, y muy particularmente en esta obra. Por ello, al hablar de trama y argumento, más que insistir en la distinción entre cómo pasaron los hechos (en el caso de que hubieran ocurrido) y cómo se dan a conocer, matizamos como trama el conjunto de unidades funcionales, aquellas que si se suprimen se alteraría la obra, porque forman su sistema, y argumento como el conjunto de todas las unidades, aunque tengan funcionalidad débil.

el de los pícaros callejeros hasta las salas de juego, las tertulias de café y las sociedades culturales.

Exister además ciertos datos indiciales, insertos en las secuencias libres o en las funcionales, que van a orientar el desarrollo de la acción. Por ejemplo, el deseo de venganza, mostrado por el Golfante en la escena primera, anticipa de algún modo el asesinato en que termina la segunda. La foto de la Sini, mostrada por el Pollo a los parroquianos del café y encontrada en su cartera, orientará sobre la posible complicidad de éste con el General en los amoríos de la Sini. La ficha de juego que el Pollo muestra en la partida de naipes, a la que se alude en el café por los comentarios del Mozo y los planes de cobrarla de la Sini, sirve de indicio falso a los socios del Círculo, donde ella se presenta a canjearla. En efecto, al identificarla con la rubia objeto de querrela entre el Pollo y el General según la noticia de la prensa, confirman la sospecha de la muerte del Pollo a manos del General y la desvían del Golfante. Por último, una atmósfera de crimen va dominando la acción a través de las alusiones irrespetuosas a los muertos. El apodo Chuletas de sargento con que repetidamente designan al Capitán por sospechas de un crimen, disminuye la importancia de matar entre aquellos personajes, como pronto se comprueba con el homicidio equivocado que comete el Golfante. Las continuas referencias al cadáver del Pollo como fiambre traspasan las situaciones hasta contribuir al golpe de estado, donde el fiambre adquiere nuevo sentido en las palabras del rey: „El antiguo régimen es un fiambre y los fiambres no resucitan”. De este modo, los indicios de la ficha y el fiambre guiarán los hilos argumentales de la Sini y el General, desplazando el triángulo amoroso Golfante-Sini-General hacia Pollo-Sini-General, quedando libre el Golfante.

Estructura actancial: Así como a partir de la segmentación del argumento en unidades mínimas hemos podido separar las constitutivas de la trama de aquellas que sólo alcanzan significado a nivel superficial de argumento, también podremos estructurar, entre todos los personajes de la obra, aquellos que tienen carácter funcional como actantes de la trama.

En primer lugar señalamos esquemáticamente la intervención de los personajes en las situaciones:

	Sini	Golfante	Gral	Capitán	Pollo	Mucama	Pícaros
escena I							
situac. 1.		×				×	
2							×
3	×	×					
escena II						Jugadores	
4				×	×		
5			×	×	×		
6	×				×		
7			×			×	
8					×		×
9	×		×		×		
10	×		×				

11	×		×	×			
12	×	×					
escena III							
13			×	×			
14	×		×	×			
escena IV							
15	×				Mozo	Penela	Batuco
16	×	×			×	×	
17	×	×				×	×
escena V							
18					Socios	Babieca	Repórter
19					×	×	
20					×		×
escena VI							
21			×	×	Ayudante	Totó	Brigadier Coronel
22			×	×	×		
23			×			×	
24			×				×
25			×		×		
26			×				×
escena VII							
27	×	×			Simplicia	Rey	Patriotas
28	×	×			×	×	×

Por su intervención verbal (no sólo de presencia) mayor o menor en las situaciones los personajes forman dos grupos, uno principal y otro secundario. Cuantitativamente tienen papel principal la Sini (interviene en 12 situaciones con 98 réplicas), el Golfante (7 situaciones, 58 réplicas), el General (13 situaciones, 58 réplicas), el Capitán (7 situaciones, 28 réplicas) y el Pollo (5 situaciones, 26 réplicas). Los demás tienen una intervención muy secundaria, vinculada generalmente a una escena y de una a tres situaciones.

Entre los cinco personajes principales ocupa el primer lugar la Sini, con el Golfante y el General, y quedan en segundo término el Capitán y el Pollo, cuya intervención se concreta a una sola escena.

Para determinar la importancia cualitativa de los personajes anteriores, es preciso analizar su actuación en el proceso mediante la reducción a actantes. Para ello voy a partir de la estructuración de la lógica dramática según la teoría de Souriau, que considera situación dramática

la figura estructural diseñada, en un momento de la acción, por un sistema de fuerzas presentes en el microcosmos, centro estelar del universo teatral, y encarnadas, soportadas o animadas por los principales personajes de este momento de la acción*.

Para Souriau la acción consiste en el paso de una situación a otra, paso que se realiza mediante el resorte dramático, principio mismo del drama ya que constituye el nudo de cada articulación (6). Separando de la estructura funcional

* Cfr. E. Souriau, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris 1950.

anteriormente elaborada (Cfr. p. 4) los elementos estáticos (situaciones dramáticas) de los dinámicos (resortes), la tensión dramática quedaría organizada así:

- escena I: situación inicial (La Sini amante del General)
 resorte: Reencuentro Golfante y Sini
- escena II: situación dramática 1ª: Enfrentamiento de Sini a general y Capitán.
 resorte: (crimen del Golfante)
- escena III: situación dramática 2ª: Ocultamiento del cadáver
 resorte: Fuga de Sini con los valores
- escena IV: situación dramática 3ª: Plan de venganza y lucro de los valores
 resorte: (Campaña difamatoria de prensa)
- escena VI: situación dramática 4ª: reacción contra la campaña de prensa
 resorte: (Golpe de estado)
- escena VII: situación final Nuevo régimen y fuga Sini-Golfante.

Puede comprobarse que la lógica dramática coincide con la narrativa, ya que los resortes aparecen al final de cada escena, constituyendo los nudos de cambio de articulación y por tanto son los que hacen avanzar la acción.

Se han indicado entre paréntesis aquellas actuaciones que sólo se reciben por lenguaje, puesto que no pasan en escena y serán estudiadas con detalle en la segunda parte. También se ha suprimido la escena quinta porque no presenta tensión dramática y se reduce a un comentario de los socios del Círculo.

La escena primera y la última presentan la situación inicial y la final en las que apenas existe tensión de fuerzas, por estar contenidas en un aparente equilibrio. En la primera, la Sini accede a los amoríos del General para detener el procesamiento de su padre. En la última, las fuerzas bienpensantes del país acatan la dictadura militar.

La verdadera tensión dramática se concentra en cuatro grandes situaciones. Para organizar el conjunto de fuerzas asumidas por los personajes en esos cuatro momentos de la acción, utilizo el esquema reelaborado por Greimas de cuatro actantes y dos circunstancias, estructurados según tres tipos de relaciones: deseo (sujeto/objeto); comunicación (destinador/destinatario); participación (ayudante/oponente)⁷.

Al comienzo de la obra se relata la situación inicial, en la que el Capitán detiene su proceso, en manos del General, mediante los amoríos de su hija y las partidas de naipes.

El reencuentro del Golfante y la Sini, al final de la primera escena, sirve de resorte dramático para cambiar la situación, de modo que la tensión de fuerzas de la escena siguiente se organiza así: la Sini (sujeto) quiere libertad (objeto) para seguir al Golfante (destinatario), libertad que ha de conseguir del General (destinador) y que obstaculiza su padre (oponente).

El Golfante intenta matar al General para vengarse, pero por error mata al Pollo de Cartagena, resorte que originará la tensión dramática de la escena siguiente: Ante la ausencia del criminal y la responsabilidad del cadáver, el Ge-

⁷ Cfr. A. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid 1971.

neral (sujeto) desea ocultarlo (objeto) con la ayuda del Capitán (ayudante) y el alboroto de la Sini (oponente), que aprovecha el momento para conseguir su libertad.

Al huir de casa, la Sini recoge la cartera y alhajas del muerto, resorte que provocará el juego de fuerzas actuantes en la escena cuarta: La Sini y el Golfante (sujeto) desean obtener beneficio de los valores del muerto (objeto) para lo que buscan colaboradores chantajistas (ayudantes). Estos les proponen una campaña difamatoria de la prensa contra el General, implicado en los documentos de la cartera, campaña que servirá de resorte para mover las tensiones siguientes.

Prescindiendo del comentario de los socios del Círculo ante la noticia de la prensa de la escena quinta, en la sexta se presenta la tensión provocada por la campaña difamatoria: el General (sujeto) desea cortar el ultraje (objeto) con la solidaridad de la milicia (ayudantes) y planea un golpe de estado.

El resorte del golpe de estado lleva a la situación final de cierto equilibrio, en que externamente se acata el nuevo régimen.

El análisis ha mostrado cómo en las situaciones dramáticas el papel fundamental de sujeto corresponde a la Sini y el Golfante que toman la iniciativa en las primeras escenas como agresores, mientras que pasa el papel de sujeto al General en las consiguientes al tener que defenderse de las agresiones recibidas, ocultando el cadáver y cortando la difamación. El Capitán no cumple papel de actante sino de circunstante, como oponente (de la Sini) o ayudante (del General).

La estructura actancial hace, por tanto, responsables de la acción al triángulo Golfante-Sini-General, y revela un proceso de agresión en el que están implicados el Golfante y la Sini y resulta agredido el General. Sin embargo se ha llegado a esta acción a partir de tres intrigas superpuestas: Capitán-proceso; Golfante-Sini; General-difamación. La primera solo sirva para presentar la acción y en seguida deja paso a las otras dos. El Capitán quiere detener su proceso entreteniéndolo al General con los amoríos de su hija y las partidas de cartas, equilibrio que se mantiene hasta que llega el Golfante y comienza la segunda. La intriga del Golfante sigue la estructura del modelo mítico: Hay un desequilibrio inicial (ha perdido su novia) y para recuperarla se ausenta de su tierra y sufre una alienación, convirtiéndose en organillero; al fin, recuperada ésta, puede reintegrarse a su patria. Sobre esta intriga privada se monta la intriga oficial, cuando el General ultrajado, transciende la ofensa a toda la milicia y toma una decisión en la que queda comprometida la nación entera. Este es el significado relacional que se ha descubierto al estructural la ficción vivida en escena y que será completado en el análisis de las dos partes siguientes.

2. REALIDADES OBJETIVAS QUE ACCEDEN A ESCENA POR LENGUAJE

Cuando los acontecimientos no se viven en escena, los personajes suelen desempeñar una función propiamente narrativa, al dar la explicación necesaria sobre ellos.

En *La Hija del Capitán* existe información sobre varios hechos, o bien ante-

riones a la obra (retrospecciones externas) o que pertenecen al desarrollo de la acción dramática (retrospecciones internas).

Lógicamente las retrospecciones externas aparecen al comienzo y dan a conocer los antecedentes de los personajes y la situación inicial. La vida degradada de la casa del Capitán aparece manifiesta en el comentario del Golfante a la Mucama: „Ya sé que no pagáis una cuenta y que tu amo tira el pego en su casa” (p. 178). A continuación, los pícaros populares añaden la segunda versión sobre el Capitán: „tiene una sumaria a pique de ser expulsado de la milicia”, o porque „los ranchos con criadi — llas de prisioneros están más penados que entre moros comer tocino” o „por tirar la descargada”. Y en consecuencia „para que el proceso duerma, la hija se acuesta con el Gobernador Militar” (pp. 179—180).

El General también se queja de las costumbres del Capitán: „Tu te las arreglas siempre para tirar la descargada” (p. 187). Y repetidas veces le llama Chuletas de sargento, con lo que recuerda la acusación del proceso. Lo mismo hace su hija que además le llama canalla, por haberla perdida. Completa el perfil del Capitán su propio comentario ante el cadáver del Pollo: „lo nacional es dárselo a la tropa en el rancho” (p. 198). De las cuatro declaraciones citadas se han obtenido varios rasgos calificadores de la conducta del Capitán: ‘asesino’, ‘tramposo’, ‘estafador’, ‘canalla’, en contraste con su exterior ‘postinero’.

El General aparece como ‘farsante’ y ‘presuntuoso’ en sus propias declaraciones:

Yo soy el único que inspira confianza en las altas esferas. Allí saben que puedo ser un viva la virgen, pero que soy un patriota y que sólo me mueve el amor a las instituciones (p. 223).

Su carácter mujeriego ya indicado por los pícaros es subrayado por el coro de burgueses del Círculo: „Un solterón con una querida rubia” (p. 215).

Los amoríos del General y la Sini se explican desde otras versiones. Según el Golfante „se ha ido cegada por los pápiros del tío ladrón” (p. 178). Y la propia Sini interpreta su conducta desde dos perspectivas opuestas: La primera ante su antiguo novio: „La mujer en mi caso, con un amigo que nada le niega, está obligada a un miramiento que ni las casadas” (p. 183). La segunda, confiada en el amor del Golfante, ante el general y su padre: „Tu y él sois dos canallas. Me habéis perdido” (p. 193). El amor al lujo y al sexo han calificado la conducta de Sinibalda.

Los antecedentes del Golfante son conocidos desde su primer encuentro con la Sini, ya que le explica como dejó los estudios y se hizo „organillero” „para el alpiste” mientras la buscaba por las calles de Madrid, lo que merece esta declaración confidencial de la Sini:

Tu has podido sacarme de la casa de mi padre. ¿ Que no tenías modo de vida? Pues atente a las consecuencias. ¿ Lo tienes ahora? Pronta estoy a seguirte (p. 182).

A través del lenguaje se perfila una imagen atrayente del Golfante, como 'pobre' 'enamorado' y 'celoso', aunque ya se ha mostrado corrompido en sus acciones.

En resumen, los rasgos de significación obtenidos a través del diálogo explican la situación inicial de la obra y de los personajes: El Capitán, sumariado, detiene el proceso entreteniéndolo al General con los amoríos de su hija y los juegos, y resulta el más degradado en su conducta. El general aparece como presuntuoso y mujeriego. La Sini, aunque dominada por el lujo y el sexo, revive el verdadero amor ante la presencia del Golfante que se asoma a la escena como pobre, celoso y enamorado.

Las retrospecciones o prospecciones internas explican los resortes dramáticos que ocurren fuera de escena: el crimen del Golfante, la campaña de prensa y el golpe de estado.

Del asesinato del Pollo aparecen varias versiones. La primera corresponde a su agente.

Ya está despachado, dice el Golfante a la Sini, mientras ella le advierte de su error: ¡Mal sabes lo que has hecho! Darle pasaporte a Don Joxelito (p. 194).

En un segundo momento, ante el cadáver del Pollo, el Capitán da su interpretación:

No parece que el asesino se haya ensañado mucho. Con el primer viaje ha tenido bastante para enfriar a este amigo desventurado. ¡Y la cartera la tiene encima! Esto ha sido algún odio (p. 197).

Posteriormente la Sini, ante los chantajistas, da una explicación irónica: „Tomó el tren para un viaje que será largo, y a última hora le faltó tiempo hasta para las despedidas” (p. 208).

La última versión se divulga a causa de la campaña de prensa:

Se ha verificado un duelo en condiciones muy graves entre el General Miranda y Don Joxelito Benegas — y éste — estaba agonizando en un hotel de Vicálvaro (pp. 217—218).

De las cuatro versiones citadas, sólo la primera es la verdadera y queda en el secreto del Golfante y la Sini, del que hacen partícipe al espectador. De este modo se convierte en omnisciente porque sabe más que los otros personajes. Precisamente el desconocimiento del asesino en las sucesivas versiones precipitará el desenlace, al complicar en su muerte al general, con el que se solidariza toda la milicia.

La campaña difamatoria se conoce por los preparativos entre las sucesivas escalas de chantajistas y posteriormente, por la reacción que provoca entre los socios de Bellas Artes y en los distintos estamentos militares. Por último, el golpe de estado, que solo se prepara en escena, es conocido a través de sus resultados. Una Doña Simplicia se refiere a „la acción regeneradora iniciada por nuestro glorioso ejército” cuando „un príncipe de la milicia levanta su espada victoriosa” y el Monarca ratifica sus palabras afirmando que „El antiguo régimen es un fiambre, y los fiambres no resucitan” (pp. 231—232).

La explicación sobre el uso de la función narrativa respecto a los resortes

dramáticos hay que buscarla más que en las reglas de la dramática que impedirían presentar en escena situaciones violentas o sangrientas, o en las dificultades de la representación, en la construcción de la obra, que vincula los cambios en la acción a los cambios de escena y lógicamente los resortes que las provocan quedan en elipsis y se alude a ellos solo por lenguaje, poniendo el mayor interés en los resultados que desencadenan.

El uso de retrospecciones externas es una constante de la dramática, donde, por el carácter concentrado de la obra en la que un tiempo mínimo abarca múltiples situaciones, los antecedentes de los personajes deben ser contados más que vividos.



Además de la función referencial del lenguaje, a la que me he referido anteriormente, las funciones expresiva y apelativa suministran abundante información sobre los personajes, ya que por el léxico utilizado pueden caracterizarse varios estratos sociales, como intento demostrar.

La expresión degradada de los pícaros callejeros al comienzo de la obra se refleja claramente en la potencia de sus metáforas taurinas:

- No llegan las pagas, hay mucho vicio y se cultiva la finca de las mujeres.
- Quien tiene la suerte de esas fincas. Menda es huérfano.
- Te casas y pones la parienta al toreo.
- ¿ Y si no vale para la lidia?
- Búscala capeada. (p. 181).

En el vocabulario del Golfante y la Sini entran los términos camelo, choteo, canguelo, petenera, pápiro, pingo, jeta, melopea, conquis, o las expresiones hacer changa, tener parné, tener quita, diñar, escachar... Es frecuente entre los jugadores que componen el círculo del General, peinar el naipe, tirar la descargada, cambiar el corte, quedar apré...

Ampliando el ámbito particular a sectores más representativos del mundo de las finanzas, la prensa y la cultura, encontramos el argot propio de los chantajistas (que forma „una masonería como la de los sarasas”, que „chanela” negocios „de gran mompori”, y que tiene como consigna „operar con mucho quinqué”); de los representantes de la prensa (que tanto hablan de „información bomba” o „éxito periodístico” como de „tirarse una plancha”) y de los señoritos del Círculo de Bellas Artes que ante „la gran noticia” de la prensa, tratan de descubrir la relación entre „la rubia opulenta”, „la gachí”, „la cachipé” y „el tío cachondo”, „el benemérito carcamal”, „el invicto Marte” o „el Marte Ultramarino”.

Por último, las autoridades militares y civiles marcan sus mensajes con unas fórmulas fijas, convencionales de aquella sociedad. Por una parte, „el honor militar”, „el sentimiento nacional”, „el amor a las instituciones”, „la salud pública”, „la salvación de España”, impulsan a „un viva la virgen” y a „la familia militar” a „tomar las riendas”, „redactar un manifiesto”, „sacrificarse por la patria”, „salvar el trono de San Fernando”. Y por otra parte, las mujeres españolas

„hijas de Teresa de Jesús, ángeles de los hogares”, ofrecen „sus fervientes oraciones” y „sus cordiales impulsos” a „la acción regeneradora” del „glorioso ejército”.

Todas las variantes léxicas de los distintos niveles sociales tienen de factor común el tono farsante de sus declaraciones, llenas de presunción, artificiosidad y grandilocuencia, indicio de su degradación moral interior.

Potencian la función apelativa los frecuentes insultos que se dirigen los personajes dentro del círculo de la Sini. El Capitán llama a su hija ¡víbora! ¡hija malvada!, ¡grandísimo pendón!, a lo que ella corresponde con los calificativos de ¡asesino!, ¡Chuletas de sargento!. El Golfante dirige al General varios apelativos: tío ladrón, tío cabra, tío cebón, que incrementa la Sini con una larga letanía: tío ganso, tío cochino, gorrista, marrano, canalla, sinverguenza, asqueroso.

Se habrá podido observar que las calificaciones de los personajes siempre aluden a rasgos de conducta, adoptando unos frente a otros un tono de ironía que encierra una postura ética, de condena, que contrastará con la actitud del escritor en las acotaciones, siempre esteticista y distanciada, sin valoraciones de conducta, como vamos a comprobar a continuación.

3. REALIDADES OBJETIVAS QUE ACCEDEN A ESCENA POR PERCEPCIÓN DIRECTA

Después de haber examinado lo que hacen o lo que dicen los personajes en el texto principal, para completar el análisis previsto solo queda saber lo que dice el autor en el texto secundario, las acotaciones, traducibles a escena por efectos auditivos o visuales. Sin embargo, muchas acotaciones de Valle-Inclán no son fácilmente representables, como luego comentaremos.

La función representativa del texto secundario se centra en dos aspectos: descripción de ambientes y descripción de personajes.

Descripción de ambientes: La obra se desarrolla en escenas interiores, salvo el comienzo y el final. Las tres primeras presentan la casa del Capitán, ante la fachada exterior, en la sala o en el vestíbulo. Las tres siguientes se viven en un rincón del café universal, en una galería del Círculo de Bellas Artes y en el salón de un ministerio. La última ocurre en una estación de ferrocarril.

La descripción va avanzando como una cámara cinematográfica desde una perspectiva exterior, que sitúa la casa del Capitán en el barrio de „Madrid Moderno”, en una „calle jaulera de minúsculos hoteles” a la hora de la siesta. En el mirador „espioja el alón verdigüalda un loro ultramarino” y „por la verja del jardín” el Golfante habla con una mucama negra.

En la segunda escena se describe la sala interior donde en la misma tarde se celebra una partida de naipes. Toda la decoración está compuesta de motivos de Ultramar („Lacas chinescas y caracoles marinos, conchas perleras, coquitos labrados, ramas de madrépora y coral”).

La tercera escena presenta el lugar donde después de la partida el General y el Capitán encuentran el cadáver del Pollo, el vestíbulo de la casa, decorado

igualmente con elementos coloniales („La cigüeña disecada, la sombrilla japonesa, las mecedoras de bambú”).

El ambiente de la casa del Capitán tiene fuerte sabor colonial, conseguido por la decoración, el loro y la negra mucama.

Las acotaciones sobre las dos primeras escenas pueden traducirse a percepciones visuales. Son más difíciles de percibir las que sitúan la tercera escena, reducibles a efectos auditivos: „El rodar de un coche. El rechinar de una cancela. El glogloteo de un odre que se vierte. Pasos que bajan la escalera”). Pero existen otras expresiones no traducibles a escena. ¿Cómo se podrá indicar, mediante decoración, que los motivos ultramarinos „difunden en la sala nostalgias coloniales de islas opulentas”, o que „sobre la consola y las rinconeras [...] eran faustos y fábulas del trópico”? Hay algo que no se puede mostrar en decorados: la estructuración del lenguaje.

La yuxtaposición de frases nominales compuestas de un astantivo, solo o con expansiones adjetivas o nominales, produce el efecto de un cuadro pintado con tres o cuatro brochazos, donde después se van colocando los detalles:

Madrid Moderno / La siesta / Persianas verdes / Enredaderas / Resol en la calle / Un organillo. Más adelante: Una puerta abierta / El rodar de un coche / El rechinar de una cancela / El glogloteo de un odre. Y por fin los detalles: En yermos solares la barraca de horchata y melones, con el obeso levantino en mangas de camisa. / Sobre un plano de pared, diluïdos, fugaces resplandores de un cuadro con todas las condecoraciones del Capitán: Placas, medallas, cruces.

Además de estos efectos pictóricos aparecen múltiples efectos sonoros conseguidos por la selección y combinación de sonidos y palabras, por ejemplo: „En la sala, nostalgias coloniales de islas opulentas”, donde hay una buscada intención estética en la repetición de s y l. Abundan los términos polisílabos, sean sustantivos (enredaderas, jardinillo, glogloteo, escalera, vestíbulo, mecedora, aleteo, resplandores, condecoraciones, caracoles, movimiento, madrépora, tapetillos, rinconeras) o adjetivos (verdiguálda, ultramarino, disecada, japonés, minúsculos, coloniales, opulentas). Se busca la repetición de esquemas sintácticos en los que están combinados bisílabos con tetrasílabos (alón verdiguálda / loro ultramarino / islas opulentas / ramas de madrépora / fondos de jardinillo) y otros efectos fónicos por la repetición de fonemas o sílabas (faustos y fábulas / lacas chinescas / sobre la consola / el loro dormita / partida timbera / ramas de madrépora y coral).

La escena cuarta se desarrolla en un café dudoso, como se deduce de su presentación. Las indicaciones visuales configuran el cuadro mediante frases paralelas („espejos / mesas de mármol / rojos divanes. / Mampara clandestina. / Parejas amarteladas”). A continuación aparecen los rasgos acústicos: en una mesa hay „bullanga”; en otra „un señorito y un pirante maricuela se recriminan”, y por fin penetra la Sini, „entre alegras y salaces requiebros” y „llama al mozo con palmas”. La yuxtaposición de frases, combinadas con recursos fónicos de repetición de sonidos, medida o acento, producen a la vez efectos plásticos y rítmicos. Por ejemplo, en la frase „Tiazos del ruedo manchego, / meleros, / cereros,

/ tratantes en granos" se colocan dos miembros trisílabos entre otros dos más amplios, mientras que en „Una rinconada en el café Universal" alternan palabras de dos y cuatro sílabas.

En la escena quinta hay un mirador del Círculo de Bellas Artes adonde llegan ruidos de dentro („la gresca del billar, el restallo de los tacos, las súbitas aclamaciones") y de fuera („el campaneo de los tranvías y el alarido de los pregones") descritos con los mismos esquemas sintácticos paralelos.

El salón ministerial de la escena sexta, tan importante como el plan que allí se va a promover según se deduce de su descripción, „con grandes cortinajes de terciopelo rojo, moldurones y doradas rimbombancias" contrasta con el sencillo „primor casero" del Capitán. El escritor no se contiene y entra directamente en la acotación en función apelativa al lector: „Lujo oficial con cargo al presupuesto", ya que esta indicación no es posible traducirla al espectador.

La última escena del esperpento se desarrolla en un ambiente amplio, una estación de ferrocarril, presentada en triple plano: sala de espera, andén y tren real, donde sucesivamente se sitúa la acción. Después de las pinceladas de presentación del primer cuadro, mediante frases nominales yuxtapuestas („Una estación de ferrocarril: Sala de tercera. Sórdidas mugres") se acrecientan las sensaciones acústicas con efectos fónicos: „Sórdido silencio turbado por estrépitos de carretillas y silbatadas, martillos y flejes. En un silo de sombra, la pareja de dos bultos cuchichea". El contraste silencio / ruido se incrementa por la repetición de sonidos suaves (sórdido silencio / silo de sombra) o más fuertes (r y t) que oponen el ambiente dentro / fuera.

El segundo plano presenta el andén, donde los acordes de la banda de música abren paso a las autoridades que llegan. Parece que el contar la escena desde la acotación significa que el autor no concede a estas marionetas entidad suficiente para dotarlas de voz:

El coronel besa el anillo a un Señor Obispo. Su Ilustrísima le bendice [...] Sonríe embobada la comisión de Damas de la Cruz Roja [...] Pueblan el andén chisteras y levitas de personajes.

Con la llegada del tren real se agrupan los tres planos, ya que la Sini y el Golfante acuden desde la sala de espera y todos se reúnen para testimoniar su acatamiento al Rey y al nuevo gobierno, excepto la Sini, que con su última frase simboliza todo el esperpento: „Don Joselito (...) si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria. ¡De risa me escacho!"⁸.

En resumen, la presentación de ambientes hecha por Valle Inclán desde las acotaciones tiene fuerte poder mimético que nos vincula a los lugares representativos de aquel Madrid que describe, desde los hotelitos de las afueras hasta el céntrico Café Universal, el Club aburguesado o el salón ministerial, todos ellos rodeados de elementos típicos: el organillo, la barraca del horchatero, los

⁸ A. Risco estudia con detalle esta última escena y demuestra la técnica cinematográfica con que esta presentada. Cfr. A. Risco, *La estética de Valle Inclán en los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, Madrid 1966, p. 116.

tranvías, los pregones de las calles. Pero estas descripciones están conseguidas en una obra esperpéntica sin procedimientos de deformación. Valle no contempla el ambiente desde un espejo cóncavo, como hará con los personajes, sino desde una perspectiva de simpatía que lo transforma, mediante abundantes recursos de potenciación del lenguaje, difícilmente traducibles a escena, en una realidad sensorial que impresiona muy gratamente los ojos, los oídos y la imaginación del receptor.

Descripción de personajes: Dos perspectivas deformadoras utiliza el escritor en la descripción de los personajes, una laudativa y otra peyorativa. No se puede dudar, ante la presentación de la Sini y el Golfante, el tono de simpatía con que carga todos los rasgos descriptivos, que contrastan con la degradación que muestran al actuar.

Las vistosas entradas de la Sini en escena presentan su imagen física atrayente, muy compuesta y llamativa:

La Sinibalda, peinador con lazos, falda bajera, moñas en los zapatos, un clavel en el pelo, conversaba por la verja del jardinillo con el Golfante del manubrio (p. 181).

La Sinibalda, mantón de flecos y rasgados andares, penetra en el humo entre alegres y salaces requiebros de la parroquia (p. 201).

El mismo procedimiento sinécdoquico describe el atuendo casero de la Sini y el de su ropa de calle. En el primer caso, la yuxtaposición de cuatro elementos equivalentes dos a dos, unos con respecto al vestido (peinador con lazos / falda bajera) y otros de complementación (moñas en los zapatos / un clavel en el pelo) con el mismo esquema sintáctico de sustantivo y expansión, produce un efecto rítmico que parece acrecentar la armonía del conjunto. Lo mismo puede afirmarse de la segunda descripción, con dos frases circunstanciales cuya coordinación binaria de elementos origina esa especie de rítmico contoneo con que podemos imaginarnos la entrada de la Sini en el café.

También el Golfante cuida su exterior vistoso de organillero:

Al golfante del manubrio, calzones de odalisca y andares presumidos de botas nuevas, le asoma un bucle fuera de la gorrilla con estudiado estragalo, y sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito gargarero (p. 177).

En esta descripción aparece el mismo esquema sintáctico rítmico que en la de la Sini („mantón de flecos y rasgados andares” / „calzones de odalisca y andares presumidos”) y que se empareja igualmente en la coordinación una prenda de vestir y la forma de andar, lo que incrementa el tono postinero de ambos. Además, el léxico inusual seleccionado para esta descripción (odalisca, estragalo, morisquetas) contribuye a presentar el atuendo del golfante, frente al habitual de la Sini, como un disfraz circunstancial.

En la misma línea de postín y presunción se describe la salida de su casa del Capitán:

Salía, en traje de paisano, el Capitán Sinibaldo Pérez: Flux de alpaca negra, camisa de azulinos almidones, las botas militares un abierto compás de charolados brillos, el bombín sobre la ceja, el manatí jugando en los dedos (p. 179).

Existe un emparejamiento de cinco miembros, compuestos de sustantivo y expansión, que va presentando por partes (flux / camisa / botas / bombín / manatí) al atuendo conjunto del capitán que le da esa apariencia de chulo, incrementada por las características de cada pieza (de alpaca negra / de azulinos almidones / de charolados brillos) y el modo de llevarlas (sobre la ceja / jugando en los dedos) donde pone el autor su pincelada irónica.

El utilizar la misma estructura sintáctico-semántica para caracterizar la apariencia de tres personajes, los únicos presentados en la primera escena, confirma una técnica seguida por Valle-Inclán y comprobada en otras obras⁹: el repetir varias veces un mismo recurso artístico y después dejar paso a otro que también aplica en varios casos (por ejemplo, en la escena segunda veremos como describe varias veces al General utilizando una coordinación binaria de adjetivos en función predicativa con un verbo de movimiento).

Con el mismo porte chulo se caracteriza el personaje Batuco, aunque contrastado por un físico desagradable:

El Batuco accede saludando con el puro: chato, renegrado, brisas de perfumería y anillos de jugador, caña de nudos, bombín, botas amarillas con primores. Un jastialote toscó, con hechura de picador (p. 207).

El autor ha completado la descripción en la última frase con un juicio de valor, donde ya utiliza el registro devaluativo de su deformación. Con la misma intención devaluativa se usa el lenguaje religioso en la caracterización de dos personajes que aparecen en el café: el Mozo y el sastre Penela. El primero „prócer, calvo, gran nariz, noble empaque eclesiástico” como lo muestra en sus movimientos: „se acercó con majestad eclesiástica”; „Siempre entonado y macareno se salió del corro” (pp. 201—202). El carácter servil, de marioneta, se acrecienta y degrada hasta la fingida adulación que muestra Penela, según el autor:

una afectada condescendencia de dómine escolástico. El peluquín, los anteojos, el pañuelo que lleva a la garganta y le oculta el blanco de la camisa como un alzacuello, le inflijen un carácter santurrón y sospechoso de mandadero de monjas (p. 204).

La selección de un léxico polisílabo y altisonante, con reiteradas coincidencias fónicas y semánticas (afeminado / afectado; santurrón y sospechoso; mandadero de monjas) contribuye a esta significación.

En esta galería degradatoria de tipos, ofrecen paralelo la descripción de los compañeros de juego del General y la de los señoritos del Círculo de Bellas Artes. Formaban el primer conjunto

Un ricacho donostiarra, famoso empresario de frontones, un cabezudo exministro sagastino y un catalén tra pisonista, taurófilo y gran escopeta en las partidas de su Majestad (p. 190).

Además del tono peyorativo de algunos términos (ricacho, cabezudo, trapisonista), la ironía se establece entre el apelativo común de camastrones con que los presenta y las calificaciones específicas tan ponderativas (famoso empresario,

⁹ Cfr. mi estudio *Semiología de las Comedias bárbaras*, Madrid 1977

gran escopeta). Estas aclaraciones sobre los personajes tienen carácter narrativo más que descriptivo y ofrecen al lector (no al espectador) abundante información sobre ellos.

Entre los socios del Círculo, además de „un viejales camastrón, un goma quitolis y el chulapo ayudante” están el Pollo Babieca y el repórter. En cuanto al primero, después de una caricaturesca descripción de su porte exterior („Un babieca fúnebre, alto, macilento”), el autor hace un comentario interpretativo que alcanza sus antecedentes:

Toda la figura diluye una melancolía de vals, chafada por el humo de los cafés, el roce de los divanes, las deudas con el mozo, las discusiones interminables (p. 215).

Respecto al segundo, los antecedentes alcanzan a explicar sus variadas ocupaciones: „Es meritorio en la redacción del *El Diario Universal*. El Conde de Romanones, para premiar sus buenos oficios, la ha conseguido una plaza de ama de Leche en la Inclusa” (p. 217). El carácter narrativo e interpretativo de estas acotaciones no solo potencia la función apelativa hacia el lector, sino la función expresiva, que marca el lenguaje con un tratamiento muy subjetivo.

El tono degradatorio alcanza el máximo en la descripción de los militares. El General, apellidado con nombres irónicos („El vencedor de Periquito Pérez”; „El Pachá de la Sinibalda”) aparece en la segunda escena en la partida de naipes y se describe varias veces con el mismo procedimiento: dos adjetivos coordinados (con o sin expansiones) antepuestos al verbo „Vinoso y risueño [...] levantó su corpulenta espalda”; „Saturnal y panzudo [...] abría los brazos”; „Bufo y marchoso, saca la lengua”; „asornado, vuelve a la mesa de juego” (pp. 186—187). Múltiples calificativos presentan al General como „veterano de toros y juergas, fumador de vegueros, siempre con luces alcohólicas en el campanario”. Su aspecto externo („con la bragueta desabrochada”, „de corpulenta es tampa”, „panzudo”) contrasta con el de los chulos anteriormente descritos.

En la misma línea degradatoria están los otros militares: El coronel Camarasa „era pequeño, bizco, con un gesto avisado y chato de faldero con lentes” (p. 227). Su ayudante Totó „rubio oralino, pecoso, menudo: Un dije escarla ta con el uniforme de los húsares de Pavía” (p. 223). La animalización y la cosificación fomenta el tono degradante. Ni los subalternos se salvan del espejo cóncavo: el Asistente „soñoliento, estúpido, pelado al cero” (p. 191). El ayudante del General „Barbilindo, cuadrado, la mano en la sién, se incrustaba al quicio de la puerta”, ambos autómatas y marionetas, como militares sin graduación.

En la última escena, donde las fuerzas representativas del país acatan la dictadura, los calificativos devaluativos son abundantes. Una Doña Simplicia „tarasca pechona y fondona” mientras lee su discurso „infla la pechuga buchona”, y el rey desde la ventanilla del tren asiente „con una sonrisa belfona”. La sufijación deformadora de Valle para matizar cada acontecimiento aparece aquí en -ona, mientras que en la escena segunda se utilizaba el sufijo en -oso para calificar al general („vinoso, „marchoso, verboso”, rijoso”) y a su compañero de aventuras al Pollo de Cartagena („saluda marchoso”).

Como resumen de la descripción de personajes en las acotaciones, puede afirmarse que se presentan a través de la técnica deformadora del espejo cóncavo. La deformación sólo atañe a rasgos físicos llenos de visajes y contorsiones, y aunque se hace de modo descriptivo, al autor adopta un escorzo determinado que obliga al receptor a buscar, a través de las apariencias, la verdadera dimensión de los personajes.

Con una técnica expresionista el escritor trata de seleccionar solamente algunos trazos, con los que pinta una imagen y que por ello resulta deformada. Pretende que estos rasgos físicos sean la expresión corporal del interior de los personajes, pero en seguida se comprende que son solo eso, apariencias, sin nada detrás, por lo que resultan títeres, fantoches o máscaras de carnaval.

Mientras que en el lenguaje de los personajes en el texto principal existían juicios de valor, en las acotaciones el autor permanece distanciado; la perspectiva ética ha dejado paso a la técnica expresionista. Y esta característica diferencia a su vez la descripción de personajes de la descripción de ambientes, donde dominaba el esteticismo sin la técnica devaluadora del espejo cóncavo.

Otras muchas diferencias podrían establecerse entre el lenguaje del texto principal y el de las acotaciones respecto al léxico. Si en el primero cada grupo de personajes tiene su argot especial, en las acotaciones sólo habla el creador a gran distancia de sus creaturas, y pone la marca de su originalidad en la elegancia de su léxico, en la cadencia de sus períodos, en la plasticidad de sus esquemas.

En cuanto a los recursos de desautomatización utilizados para perfilar los personajes, se ha podido comprobar que Valle Inclán utiliza un mismo procedimiento para estructurar contenidos sucesivos, sean o no afines, como he mos indicado en cada escena y recapitulamos a continuación:

En la escena primera describe al Capitán y a su hija con el mismo esquema sintáctico, compuesto de la yuxtaposición de varias frases nominales formadas por un adjetivo y una expansión.

La escena segunda presenta al General en tres momentos sucesivos, mediante la coordinación de dos adjetivos predicativos antepuestos a la oración (y con la utilización del adjetivo en -oso).

En la escena cuarta (la tercera no presenta descripción de personajes) el Mozo de café y el sastre Penela son calificados con términos del campo semántico religioso.

El Babiaca y el repórter de la escena quinta son presentados de modo paralelo (se acerca un babiaca / entra un chisgarabis) y a los rasgos descriptivos se añade un informe sobre los antecedentes.

La escena sexta describe a dos militares de la confianza del General, Totó y Camarasa, con el mismo esquema de yuxtaposición de adjetivos (pecoso, menudo / pequeño, bizco) a los que se añade una calificación animalizadora o cosificadora.

Por último, las autoridades que pronuncian discursos en la escena final, Doña Simplicia y el Monarca, se califican con formas adjetivas en -ona.

Estas comprobaciones demuestran: 1) la tendencia igualadora de Valle Inclán

ante sus figuras. Todas son-marionetas que desempeñan su papel en una farsa. Es el creador el que las manipula utilizando en cada momento una perspectiva que se manifiesta en una técnica concreta. 2) En consecuencia, un mismo procedimiento informa sustancias diferentes o afines, con lo que se llega a unas estructuras organizadoras de la forma, independientemente de las sustancias en que se manifiestan. Entre estos procedimientos ocupa papel primordial, por su carácter estructurante, el emparejamiento o recurrencia, que coloca elementos lingüísticos equivalentes en posiciones equivalentes, con lo que todo el mensaje se hace recurrente.

En conclusión, las distintas partes del análisis han servido para mostrar como el escritor, para presentar una acción inusual, propia del esperpento, ha tenido que utilizar un lenguaje inusual, desautomatizado en sus estructuras y en su lexico por una original selección, y unos personajes contorsionados a base de fuertes trazos, pero elevando todo ello a una categoría estética inigualable¹⁰.

STRUKTURA „CÓRKI KAPITANA” R. DEL VALLE-INCLÁN

STRESZCZENIE

Po wstępie, który przedstawia utwór i założenia metodologiczne, analiza próbuje wyjaśnić strukturę sztuki w ramach rodzaju dramatycznego, w trzech częściach według trzech form wprowadzania na scenę rzeczywistości przedstawionych w tekście, jakie ustala Ingarden:

1. rzeczywistości obiektywne dostrzegalne werbalnie i fizycznie,
2. rzeczywistości obiektywne dostrzegalne werbalnie,
3. rzeczywistości obiektywne dostrzegalne fizycznie.

Pierwsza część organizuje strukturę funkcjonalną i aktancjalną rzeczywistości przedstawionych na scenie, tzn. akcji i jej aktantów.

Strukturę funkcjonalną uzyskuje się poprzez segmentację odpowiedniego tekstu w najmniejszych jednostkach dramatycznych czyli sytuacjach i podział ich na funkcjonalne (nieodzwone dla czasowego rozwoju przyczynowego zjawisk) i niefunkcjonalne czyli wolne (nieodzwone). Przy pomocy pierwszych i za pośrednictwem ustaleń powiązań logicznych i chronologicznych — organizuje się wątek czyli struktura funkcjonalna z następującym wynikiem: pewne zabójstwo mające charakter osobistej zemsty i wynikające z konfliktu miłosnego zbiega się z pewnym wydarzeniem narodowym, jakim jest narodzenie się dyktatury wojskowej. W związku z tym, że nie ma powiązania logicznego między tymi faktami, pojawiają się pewne ogniwa po-

¹⁰ Para completar el estudio de *La Hija del Capitán*, pueden consultarse los siguientes trabajos: R. Cardona, y A. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid 1970; J. Casaldueiro, *Sentido y forma de Martes de Carnaval en A. Zahareas*, (Editor) Ramón del Valle-Inclán. *An Appraisal of his Life and Works*, New York 1968, pp. 686—694; E. Gonzalez Lopez, *El esperpento antimilitarista: La Hija del Capitán en El arte dramático de Valle-Inclán*, New York, 1967, pp. 256—261; S. Greenfield, *Madrid in the Mirror; Esperpento de La Hija del Capitán*, „Hispania”, vol. 48, 2, mayo 1965, pp. 261—266; M. E. March, *La Hija del Capitán. Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*, „Estudios de Hispanófila”, 1949, pp. 161—167; M. Paley de Francescato, *Teoría y realización del esperpento en Martes de Carnaval*, „Cuadernos hispanoamericanos”, Madrid, agosto 1969, pp. 483—495, y J. Oleza, *La estructura sintáctica en La Hija del Capitán*, „Cuadernos de Filología”, Universidad de Valencia, junio 1971.

średnie, które wiążą obydwie plany, oficjalny i prywatny. Tak więc, Golfante (Włóczykij), który przybywa aby odzyskać swoją narzeczoną i zemścić się na kochanku, pewnym wysoko postawionym wojskowym — zabija przez pomyłkę Pollo, który jest postacią człowieka zwykłego, lecz bardzo popularnego; trup Pollo wraz z dokumentami, jakie miał przy sobie, zostaje wykorzystany przez Golfante i Sini za pośrednictwem agencji i prasy, w celu zamieszania w to Generała. Ten zaś, uważając atak na niego za obrazę narodu powstrzymuje bieg rzeczy wraz z zamachem stanu, który czyni go dyktatorem.

Struktura aktancjalna przedstawia napięcie dramatyczne sił lub funkcji, które rozwijają postaci dramatu w momentach kulminacyjnych akcji. Stosując schemat czterech aktantów i dwóch cyrkumstantów wypracowany przez Greimasa, można sprawdzić jak rola podmiotu przypisywana jest początkowo parze: Golfante-Sini, którzy podejmują inicjatywę zabójstwa i szantażu dokumentami i jak później rola podmiotu przechodzi na generała, co wynika z chęci ukrycia trupa i powstrzymania zniesławienia. Tak zatem, w procesie agresji, w który zamieszani są jako sprawcy Golfante i Sini, napadnięty okazuje się Generał, a pozostałe siły działają jako pomocnicy lub przeciwnicy. W ten sposób, pewnej akcji nielogicznej odpowiadają pewne aktanty również nielogiczne, bowiem — przestępca pozostaje na wolności, za zabójstwo wini się Generała, a temu z kolei udaje się uwolnić w sposób nielogiczny i *esperpéntico* zdobywając władzę nad narodem.

W drugiej części analizuje się rzeczywistości przedstawione i przekazywane poprzez język (*lenguaje*), a które odnoszą się do:

a) przeszłości postaci, elementu potrzebnego ze względu na koncentrację czasową dramaturgii,

b) elementów (sprężyn) dramatycznych, które występują poza sceną, ponieważ nie są akcją, lecz tym co porusza akcję,

c) komentarzy różnych postaci, szczególnie w tych sytuacjach wolnych, nie niezbędnych, ale istotnych ze względu na nadany im charakter chóru (chór łazików ulicznych, chór mieszczan z Koła Sztuk Pięknych) i wypowiediane z różnej perspektywy sądy opiniujące prowadzenie się postaci.

Trzecia część bada rzeczywistości przedstawione, które pojawiają się na scenie fizycznie, a o czym informuje się w didaskaliach. Didaskalia są opisowe, jeśli idzie o środowisko postaci dramatu, a ich analiza prowadzi do pewnych istotnych wniosków.

Powstawania opisu sytuacji scenicznej nie poprzedza zamiar deformacji i jest świadectwem optyki estetyzującej, wraz z odwoływaniem się do licznych środków potęgujących siłę języka, w którym wyrażane są efekty plastyczne i dźwiękowe, bardzo trudne do przeniesienia na scenę. W opisie postaci, przeciwnie, stosuje się już od pierwszej chwili technikę deformacji, zarówno gdy jest to opis pochwalny, kiedy przedstawia się rzucający się w oczy sposób noszenia się madryckich *chulos*, co stanowi kontrast w zestawieniu z ich zubożałym wnętrzem jak i wtedy, gdy opis ma charakter dewaluujący, a czym stopniowo obejmuje się wszystkie warstwy społeczne, od agentów zajmujących się interesami, prasy, mieszczaństwa aż po środowiska kościelne, milicję i monarchię. I chociaż w opisie postaci nie wprowadza się sądów waloryzujących odwołując się jedynie do aspektu fizycznego, to selekcja kilku cech, które doprowadzone są do przesady, aby stworzyć obraz — wnosi pewne figury zdeformowane, które wydają się być jakby przeniesieniem fizycznym wnętrza ludzkich również pokrzywionych.

I na koniec — sposoby odautomatyzowania stosowane przez pisarza w celu wyprofilowania charakterów nie nakładają się na zawartość konkretną, lecz stosowane są w kolejnych fazach, kim by nie były postaci, co potwierdza z jednej strony — tendencja ujednolicania widoczna u Valle-Inclana w odniesieniu do jego figur (postaci), rozumianych jako marionetki tej samej farsy, a z drugiej — egzystencja pewnych schematów strukturalnych w zakresie formy, niezależnych od substancji w jakiej są wyrażone, a które przynoszą charakterystykę stylu pisarza.

W sumie *Córka kapitana* — ze względu na akcję, kształtowanie postaci i odautomatyzowanie języka jest — wewnątrz rodzaju dramatycznego — sztuką z gatunku *esperento*, ponieważ wszystko w niej zostało stworzone z perspektywy wklęsłego zwierciadła.