

Polák, Petr

Teoría del esperpento

In: Polák, Petr. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2011, pp. 11-38

ISBN 9788021056701

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124524>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Teoría del esperpento

*Toda expresión del arte se resume en una
palpitación cordial que engendra
infinitos círculos.*

Valle-Inclán
La lámpara maravillosa

Consideraciones generales

Para abrir este capítulo procede señalar que Ramón María del Valle-Inclán¹ (29. 10. 1866, Villanueva de Arosa – 5. 1. 1936, Santiago de Compostela) pertenece a esa categoría de escritor cuya época no lo reconoce como el gran autor, a pesar de que se trata de una persona eminentemente activa en el ámbito cultural y uno de los máximos representantes del teatro innovador que se adelanta a su tiempo en muchos aspectos. Su dramaturgia se considera como «una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, la de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX».²

Tuvieron que pasar casi veinte años desde su muerte hasta que apareciera la primera obra teórico-crítica que tratara detalladamente el fenómeno del esperpento. En 1949 Pedro Salinas, que residía entonces en EE.UU., publica el primer estudio clave sobre este tema, titulado *Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98*.³ Según González López, el estudio mencionado supone un cambio radical en la visión de la obra de Valle-Inclán. Pero aún así no está privado, según el crítico, de algunos errores que habrá de corregir la generación siguiente.⁴

A partir de los años sesenta del siglo XX va creciendo paulatinamente el interés por la obra literaria de Valle-Inclán que culmina en los años ochenta y dura hasta nuestros días.⁵ Los estudios, ensayos y libros más importantes se publican justamente en el perío-

-
- 1) El escritor fue bautizado con el nombre Ramón José Valle Peña. Durante su estancia en México en los años 1892-1893 empieza a firmar sus primeras obras como Valle-Inclán.
 - 2) RUIZ RAMÓN, Francisco. «Valle-Inclán y su teatro en libertad». En *Historia del teatro español. Siglo XX*. 1ª edición. Madrid: Cátedra, 1980. pág. 93.
 - 3) SALINAS, Pedro. Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98. En *Literatura española siglo XX*. 2ª edición. Madrid: Alianza, 1972. págs. 224.
 - 4) Véase con más detalle GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán: del decadentismo al expresionismo*. 1ª edición. New York: Las Américas, 1967. págs. 181-182
 - 5) Manuel Aznar Soler recogió y ordenó todos los estudios críticos sobre la obra poética, narrativa y dramática de Valle-Inclán publicados hasta el año 1994. Véase AZNAR SOLER, Manuel. «Ramón del Valle-Inclán». En

do de las celebraciones del centésimo aniversario de su nacimiento.⁶ Los representantes de la crítica (tanto española como internacional) comienzan a investigar en el terreno que hasta entonces había pasado desapercibido por toda la variedad de motivos (políticos, teatrales, filosóficos, estéticos, etc.). Se celebran congresos, escuelas de verano y simposios.⁷ Las revistas literarias reservan sus números exclusivamente para comentar las creaciones de Valle-Inclán.⁸ En varias ciudades del mundo se ponen en escena piezas teatrales del escritor gallego, entre ellas *Luces de Bohemia*, *Divinas palabras*, *Águila de Blasón*, etc.⁹ En EE. UU. e Hispanoamérica las representaciones de las piezas dramáticas de Valle «son demasiado numerosas para citarlas».¹⁰

Antes de todo hay que afirmar que el teatro constituye el centro de las investigaciones emprendidas ya que de todos los géneros cultivados por el autor es el que «muestra mayor constancia a lo largo de su trayectoria literaria».¹¹ En cuanto al esperpento, éste forma el eje de los debates y discursos intelectuales dado su naturaleza híbrida y faceta original.

El interés inesperado causa la multiplicación de perspectivas, opiniones e interpretaciones acerca de la esencia de lo esperpéntico. Los críticos, académicos y dramaturgos van planteando cuestiones de muy diversa índole, intentan denominar la creación literaria valleinclaniana con conceptos ya generalmente establecidos en la teoría y, sobre todo, muestran un gran afán por llegar a comprender el núcleo estético, filosófico, conceptual y genérico de lo que el mismo autor llamó «el esperpento».

En las fuentes se encuentran dispersas clasificaciones del esperpento como p. ej. las siguientes: «tragedia grotesca», «distanciamiento», «teatro absurdo», «desmitificación», «expresionismo», «teatro de protesta» o «evasión». Los autores todavía no se han puesto de acuerdo en si se trata de un nuevo género literario, una estética original, un drama moderno o, más bien, una particular visión del mundo. La crítica literaria va en búsqueda continua de las fórmulas con las que podría aprehender la sustancia de los dramas *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927) los cuales fueron subtítulados expresamente por Valle como

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española/Modernismo y 98*. 1ª edición. Barcelona: Crítica, 1998. págs. 258-295. Otra lista (puesta en actualidad) se encuentra en HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. «Valle-Inclán». En *Historia del Teatro Español II*. 1ª edición. Madrid: Gredos, 2003. págs. 2311-2357.

- 6) P. ej. ZAHAREAS, Anthony N. *Ramón del Valle – Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. 1ª edición. New York: Las Américas, 1968. págs. 855; RISCO, Antonio. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*. 1. 1ª edición. Madrid: Gredos, 1966. págs. 278; FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. 2ª edición. Madrid: Taurus, 1966. págs. 257.
- 7) P. ej. en Universidad de Verano de Santander, Columbia University, Middlebury College School en Vermont, University of Philadelphia, etc.
- 8) Se trata de *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *La Torre*, *Revista de Occidente*, *Papeles de Son Armadans*, etc.
- 9) Para repasar las puestas en escena de los dramas de Valle-Inclán durante el franquismo consulte el artículo HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo. La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo. En PDF 2006, págs. 117-138, [cit. 2008-11-17]. Descargado de: <<http://www.elpasajero.com/ventolera/herasgonzalez.pdf>>.
- 10) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 118.
- 11) GREENFIELD, Summer M. *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. 2ª edición. Madrid: Taurus, 1990. págs. 15-16.

esperpentos. Aunque las obras mencionadas comparten rasgos semejantes, cada una difiere considerablemente de las demás siendo esperpento el objeto de la ininterrumpida evolución, modificación y perfección por parte de su creador: «Parece indudable [...] la fecunda y permanente insatisfacción estética de Valle-Inclán, nada proclive a instalarse cómodamente en la autocomplacencia e impulsado hasta su último texto por una voluntad envidiablemente juvenil de innovar [...]»¹²

Sánchez Colomer subraya, al hablar de la estética valleincliniana, la importancia de las nociones de «perspectiva» y «estilo», señalando la superposición de la primera sobre la segunda: «[...] el estilo a partir de *La lámpara maravillosa* (1916) se subordina a una determinada visión del mundo [...] perspectiva globalizadora, que determinará una voluntad de trascender los límites de la subjetividad, para expresar el espíritu colectivo del pueblo español.»¹³ Trecca añade que estas consideraciones representan «el primer paso hacia la teoría esperpéntica, sobre todo en lo que atañe a las técnicas de distanciamiento que implica la perspectiva de la otra ribera».¹⁴ El proceso de perfeccionamiento de estas técnicas *sui generis* conlleva las importantes diferencias entre *Luces de Bohemia*, *Los cuernos de Don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, y al mismo tiempo vuelve a justificar la reunión de los tres últimos en un volumen único titulado *Martes de carnaval*.

Queda por mencionar que la proliferación de las técnicas principales del esperpento se nota parcialmente ya en la dramaturgia anterior a *Luces de Bohemia* (p. ej. en *La cabeza del dragón*, *Farsa de la enamorada del Rey* o *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*).¹⁵ Las mismas técnicas se desarrollan también, aunque con diferentes matices, en las obras posteriores (p. ej. *Ligazón*, *Sacrilegio*, *Tirano Banderas*). Ruiz Ramón observa sobre este punto que «el sistema dramático valleincliniano se nos presenta como un sistema de variaciones cuya cristalización última será el esperpento [...] cuyos elementos pueden rastrearse [...] en las piezas anteriores de su teatro».¹⁶

12) AZNAR SOLER, Manuel. «Ramón del Valle-Inclán». En RICO, F. op. cit., pág. 264.

13) SÁNCHEZ COLOMER, María Fernanda. «Águilas de ojos soberanos y topos auditores: continuidad y renovación de la estética valleincliniana». En *Anthropos*. Núm. 158-159. 1994. pág. 113.

14) TRECCA, Simone. «Martes de carnaval: ¿Poética del fuego?» En *Valle-Inclán en el siglo XXI*. 1ª edición. Barcelona: Edicions de Castro, 2002. pág. 144. nota núm. 5.

15) La crítica ha señalado los elementos prefiguradores del esperpento que se encuentran en la obra temprana de Valle-Inclán. Véase BUERO VALLEJO, Antonio. «De rodillas, en pie, en el aire». En *Tres maestros ante el público*. 1ª edición. Madrid: Alianza, 1973. pág. 37-38. No obstante, Silvia Truxa cree que «que muchos críticos se dejan llevar un poco por el entusiasmo de detectar elementos esperpénticos tempranos, atribuyéndoles importancia desmedida, a expensas de los elementos modernistas.» Véase TRUXA, Silvia. *Del modernismo al esperpentismo del Valle-Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje*. [online], En PDF 1990, pág. 129 [cit. 2008-06-15]. Descargado de: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_127.pdf>.

16) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 95.

El término «esperpento»

En lo que concierne al esperpento como palabra, nos encontramos primeramente ante el problema de la explicación filológica. Resulta que desconocemos el origen y tampoco podemos delimitar con precisión requerida sus características semánticas. Así debemos partir del hecho de que la propia voz «esperpento» es de origen desconocido.

El DRAE actualmente ofrece tres explicaciones de su significado. La primera define esperpento como «hecho grotesco o desatinado». La segunda hace alusión a «una persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza». La tercera acepción hace clara referencia a la obra del autor gallego: «género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado.»¹⁷

No obstante, hay autores (p. ej. Germán Bleiberg) que demuestran que ya hacía mucho tiempo que la propia palabra circulaba en el lenguaje coloquial, de modo que Valle-Inclán, gran conocedor y manejador de argot, sabía muy bien a que se refería en concreto.¹⁸

Zamora Vicente en su famoso discurso leído en la RAE advierte que el esperpento es «palabra traída de una zona del habla cotidiana, familiar, que, de pronto, pasa a designar una actitud artística, una ladera de accidentados escarpes, y asciende a esa vaga comarca de los conceptos abstractos: esperpento, una nueva maquinaria en la aventura artística».¹⁹ A la vez recuerda que es palabra usada en el sentido directo, tradicional y con relativa frecuencia en la novela realista (*Miau*, *La de Bringas* y *Ángel Guerra* de B. Pérez Galdós, *Juanita la Larga* de Juan Valera, *Pequeñeces* de Luis Coloma, *Cuentos de Marineda* de E. Pardo Bazán), pero que no alcanza la circulación constante hasta en la obra de Eugenio Noel (*Vidas de santos*, *Las siete cucas*) y en los libretistas (Javier de Burgos, Miguel de Echegaray, etc.). También constata que el esperpento se asemeja, en lo que atañe a su contenido, al disparate o la greguería ramonianas: «Pero dentro de una consideración de diferente mirada (insisto: mirada artística) sobre la confusa realidad.»²⁰

Es bastante curioso ver cómo Galdós describe a una figura en la novela *Ángel Guerra* (que Valle conocía muy bien ya que fue reseñada por él en *El Globo*) con palabras *esperpento* y *estrafalario*:

17) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. 22ª edición. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 2001. pág. 978.

18) Véase CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos en Valle-Inclán*. 2ª edición. Madrid: Castalia, 1987. pág. 33.

19) ZAMORA VICENTE, Alonso. Asedio a Luces de Bohemia. Primer esperpento del Valle-Inclán. [online], 1967 [cit. 2006-11-30]. Descargado: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589518763436184165679/p0000001.htm>>.

20) ZAMORA VICENTE, Alonso. Asedio a Luces de Bohemia. Primer esperpento del Valle-Inclán. [online], 1967 [cit. 2006-11-30]. Descargado: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589518763436184165679/p0000001.htm>>.

«Empujábanse unos a otros para acercarse, y con la boca abierta daban brincos pretendiendo coger el deseado higuí, que saltaba en el aire con las sacudidas de la cuerda, a los golpes dados en la caña por el horrible esperpento, que tan estrafalariamente se divertía...»²¹

Cardona y Zahareas opinan que este extracto bien pudo influir en Valle-Inclán a la hora de escribir *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*.²²

Huelga decir que en el espacio reducido de este trabajo no podemos entrar en detalles renegando o afirmando la hipótesis expuesta. Lo cierto es que de ahí se desprende el significado original de la palabra (lo ridículo, desaliñado, horrible) que Valle utilizó consecuentemente. Sin embargo, procede subrayar que el esperpento en manos de Valle-Inclán llega a ser un concepto con diferente carga retórica, con valor completamente nuevo y sorprendente tras el original de cosa fea, risible o desagradable.

Teoría del esperpento en los textos de Valle-Inclán

Es bien sabido que Valle expone sus teorías acerca del esperpento sin ninguna sistemática pensada de antemano. A la vez trata de enunciar algo que se ha ido gestando en sus obras anteriores y que «brota a borbotones en una formulación casi intuitiva, que, [...], no pretende ser sistematizada».²³ El escritor tipifica el esperpento teóricamente en la escena XII de *Luces de Bohemia* y en el *Prólogo* y el *Epílogo* de *Los cuernos de don Friolera*.

Dicha preceptiva se vierte, entre otros documentos, en la conocida entrevista entre Valle-Inclán y Gregorio Martínez Sierra publicada en el diario *ABC* (7. 12. 1928). Ésta suele ser considerada como otra fuente de inspiración. Por eso encontramos de gran utilidad reproducirla a continuación junto con ambos extractos de los textos dramáticos.

Pero antes queremos advertir que para la buena comprensión del tema se deben tener en cuenta tres puntos importantes.

En primer lugar, el concepto del esperpento valleinclaniano está expresado principalmente mediante varios *dramatis personae* que se encuentran en una determinada situación dramática y que «no autorizan a entender al pie de la letra».²⁴

En segundo lugar, la visión de Valle-Inclán no queda petrificada con la publicación de *Luces de Bohemia* en 1920 sino todo lo contrario. A partir de esa fecha cada esperpento muestra un cambio de énfasis que modifica el matiz de la definición original. Como aciertan Lyon y Ruiz Ramón: «La cosa se complica bastante, por ejemplo, con la incorporación en 1924 de tres escenas nuevas en la versión definitiva de *Luces*, escenas que contradicen hasta cierto punto la rigurosa objetividad de la versión primitiva y producen

21) Citado en CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 33.

22) *Ibid.*, pág. 33.

23) ÁLVAREZ-NOVOA, Carlos. *La noche de Max Estrella hora a hora: análisis dramaturgico de Luces de bohemia de don Ramón María del Valle-Inclán*. 1ª edición. Barcelona: Octaedro, 2000. pág. 36.

24) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 118.

un cambio importante en el carácter de Max Estrella.»²⁵ Por lo tanto, se puede dar una sensación de cierta inconexión, reiteración o falta de concatenación.

En tercer lugar, igual que Buero Vallejo creemos que todo pensamiento que define, simplifica: «Valle-Inclán teorizante, es menos complejo que las realidades artísticas propias o ajenas en las que sustenta su teoría del esperpento, al modo como [...] Brecht – otro teorizante de fórmulas distanciadas y un tanto esperpénticas – resulta más complejo en sus mejores obras que en sus doctrinas.»²⁶

Escena duodécima de *Luces de Bohemia*

Ahora bien, Valle-Inclán formula la primera teoría del esperpento en *Luces de Bohemia*²⁷ por medio de un diálogo de los personajes principales: Max Estrella y Don Latino de Hispalis.

Max.-¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

Don Latino.-Una tragedia, Max.

Max.-La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino.-Pues algo será.

Max.-El Esperpento.

[...]

Max.-Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

Don Latino.-¡Estás completamente curda!

Max.-Los héroes clásicos reflejados en los espejos concávos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Don Latino.-¡Miau! ¡Te estás contagiando!

Max.-España es una deformación grotesca de la civilización europea.

25) LYON, John a RUIZ RAMÓN, Francisco. «Teoría y práctica del esperpento». En RICO, F. op. cit., pág. 315.

26) BUERO VALLEJO, Antonio. op. cit., pág. 37.

27) Sinopsis: A la caída de la tarde, el poeta Max Estrella, ciego y en la miseria, sale de su casa, a pesar de la oposición de su mujer e hija que temen por su salud. Lo acompaña su amigo Latino de Hispalis. Quiere que el librero Zaratuza le devuelva sus escritos, al considerar un abuso que lo ha pagado por ellos. Zaratuza (con la complicidad de Latino) engaña a Max que posteriormente empeña la capa para pagar un décimo de lotería, última esperanza de impedir que su mujer e hija mueran de hambre. A partir de ahí estos dos bohemios harán un recorrido por la ciudad nocturna de Madrid, mezclándose con las prostitutas, los chulos, los poetas modernistas y el pueblo que se manifiesta contra la explotación. Max es detenido por escándalo en la vía pública. En la cárcel encuentra a un obrero anarquista quien le cuenta el motivo de su detención y su certeza de que terminarán aplicándole la ley de fugas. El poeta ciego toma conciencia y asume su fracaso y su caída, al aceptar el dinero de los fondos reservados. A raíz del dolor que le producen la madre con el niño muerto por una bala de la policía y la ráfaga con que acaban con la vida del anarquista, expresa su opinión de España. Al hacerlo, formula la teoría del Esperpento. A punto de amanecer, Latino le quita la cartera con el décimo, y lo deja morir solo en un portal de su casa. La tarde siguiente (en la taberna de Picalagartos) Latino lee la noticia de la muerte de dos mujeres, que son precisamente la esposa y la hija de Max.

Don Latino.-¡Pudiera! Yo me inhibo.

Max.-Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

Don Latino.-Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

Max.-Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta.

Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Don Latino.-¿Y dónde está el espejo?

Max.-En el fondo del vaso.

Don Latino.-¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

Max.-Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable en España. (LB, págs. 160-161, 162-163)

Álvarez-Novoa intenta organizar las palabras desordenadas de Max Estrella que, según él, dan respuesta a estos tres interrogantes:

- ❖ ¿Cuál es la tragedia española? La tragedia española no es tal tragedia, sino el Esperpento.
- ❖ ¿Qué es el Esperpento? Una estética consistente en la deformación sistemática de las normas clásicas, mediante la cual las imágenes más bellas se convierten en absurdas
- ❖ ¿Qué se pretende deformar? España, para evidenciar que nuestro país es una deformación grotesca de la civilización europea.²⁸

Recalcamos que esta figura – mirarse en los espejos cóncavos – está estrechamente vinculada con la muy desarrollada visión pictórica de la cual fue dotado Valle-Inclán y que ha sido bastante estudiada por la crítica.²⁹ Salaün afirma que Valle tiene «una cultura pictórica enciclopédica y sus obras poseen una intertextualidad gráfica de una riqueza no explorada hasta ahora».³⁰

En general el espejo facilita a cada uno cierta visión de la realidad; en la literatura puede adquirir también la función de metáfora o símbolo. Ha sido sobre todo Speratti Piñero, pionera entre los estudios de la obra valleinclaniana, quien ha rastreado los espejos valleinclanianos. Aparecen ya en *Sonata de otoño*, en *Jardín novelesco* o en las *Comedias bárbaras*. Zamora Vicente observa que algunos espejos son particularmente confusos y desazonadores: por ejemplo los de las acotaciones de *Águila de Blasón*.³¹

28) ÁLVAREZ-NOVOA, Carlos. op. cit., pág. 36.

29) Véase p. ej. LOZANO MARCO, Miguel Ángel. *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España (1898-1930)*. 1ª edición. Alicante: Universidad de Alicante, 2000. págs. 96-125.; MARCH, María Eugenia. *Forma e idea de los Esperpentos de Valle-Inclán*. 1ª edición. Durham: University of North Carolina, 1967. 173 págs. 23-27; FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. *El universo del esperpento de Valle-Inclán*. 1ª edición. Valladolid: Aceña, 1993. págs. 16-28.

30) SALAÜN, Serge. «Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista». En *Valle-Inclán en el siglo XXI*. 1ª edición. Barcelona: Edicions de Castro, 2002. pág. 129.

31) Véase ZAMORA VICENTE, Alonso. Asedio a Luces de Bohemia. Primer esperpento del Valle-Inclán. [online]. 1967 [cit. 2006-11-30]. Descargado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589518763436184165679/p0000001.htm>>.

Jerez-Farrán afirma que Valle-Inclán no sólo recurre a los espejos metafóricamente sino que los incorpora literalmente en sus obras «para dar la perspectiva desquiciada y distorsionada que corresponde al momento actual». ³² Según lo que reza la acotación en *Luces*: «Los espejos multiplicadores están llenos de interés folletinesco. En un fondo, con una geometría absurda, extravagante el Café» (LB, pág. 132). La técnica es posteriormente aplicada a los personajes concretos. Por ejemplo en *Sacrilegio* la realidad que se pone en evidencia es tan espantosa que asusta al contemplador: «El Padre Veritas, puesta la linterna en alto, se mira en el espejo de la charca... Sintió cubrirsele el alma de beato temor, frente al reflejo sacrílego de su imagen inmensa» (Sac, pág. 163). También en la novela *Tirano Banderas* aparece un espejo auténtico en el que se reflejan los dos ministros que el Barón de Benicarlés ve al entrar: «Estaban en el primer peldaño de la escalera bajo la araña destellante que proyectaba las figuras con una geometría oblicua y disparatada» (TB, pág. 154). Así que, el reflejo deforme que nos brinda el espejo causa necesariamente la ridiculización de estos dos personajes. Jerez-Farrán concluye que Valle hace de su arte «un espejo, amplifica la técnica óptica y la incorpora en el teatro y la novela haciendo de ambos géneros el espejo que Stendhal quería que fuese la novela e Ivan Goll el escenario». ³³

La llamada perspectiva – o matemática – de los espejos cóncavos tiende a subvertir el signo reflejado y a proyectar las connotaciones más apropiadas a las intenciones del autor. La técnica de anamorfosis posibilita proyectar en términos visuales el realismo psicológico del artista para propiciar una imagen coherente e inquietante a la vez. Villoro sostiene que se trata de una técnica opuesta a la psicología ya que «el autor no se propone entrar a la mente de sus criaturas; indaga sus posibilidades de espectro, el fantasma que proyectan, la sombra doblada en la pared». ³⁴

Es oportuno recordar aquí el poder elusivo de Valle-Inclán «para el cual la realidad se le presenta siempre como algo susceptible de radical transformación, bien hacia arriba o hacia abajo; hacia los mágicos y musicales jardines del modernismo, o hacia los más sordidos y prostibularios ambientes de barrio bajo – el de *La hija del capitán* [...]». ³⁵ En definitiva, la mirada subjetiva de Valle puede tener para algunos lectores el signo positivo («el mundo galante, refinado y perverso de *Sonatas*»), para otros puede significar deformación degradante, negativa y sarcástica, «reverso de claridad al entrar en conflicto con la tradición y la doctrina de las reglas que derivan del Manierismo, y, [...], del descubrimiento de la perspectiva». ³⁶ En este contexto no extraña que Max Estrella hable básicamente del proceso de deformación.

Sostenemos que si cualquier elemento está mirado en el espejo cóncavo altera considerablemente su valor auténtico (p. ej. la belleza). Lo bello representa el concepto efímero ya que se nutre de la opinión pública que se va modificando continuamente

32) JEREZ-FARRÁN, Carlos. *El expresionismo de Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. 1ª edición. La Coruña: Espasa, 1989. pág. 115.

33) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 116.

34) VILLORO, Juan. *Efectos personales*. 1ª edición. Barcelona: Anagrama, 2001. pág. 65.

35) BAQUERO GOYANES, Mariano. Valle-Inclán y lo valleinclanesco. [online], 1966, [cit. 2006-11-03]. Descargado de: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67920624322392785754679/p0000001.htm#I_0_>.

36) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 16.

a lo largo de toda la historia de la humanidad.³⁷ Así que, a nuestro parecer, es la sociedad (y sobre todo sus élites) y su contexto concreto que le asignan a una persona o una cosa el estatuto de bello, hermoso o lindo.³⁸ Siendo el poder de la sociedad realmente decisivo nos atrevemos a afirmar que no tiene que estribar solamente en «la construcción» del concepto de lo bello sino también en su posible inversión: lo que antes fue visto como bello, ahora es considerado feo, distorsionado, grotesco, violento, descarado y viceversa. Es decir, que «por bella que sea una imagen en sí misma, ésta queda forzosamente deformada si es observada dentro de un contexto inadecuado».³⁹

Igual se maneja el concepto de heroísmo. Si un acto del héroe no se estima como heroico en su contexto social, cultural e histórico, puede, debido a las circunstancias, resultar inapropiado, cómico e incluso ridículo.

El poeta Max Estrella reúne las características del héroe procedente de la tragedia clásica. Su nombre de pila contiene el elativo del adjetivo grande; el apellido designa un elemento celestial, algo trascendental, en contacto directo con la esencia suprema. Las estrellas dan luz, iluminan el camino nocturno y sirven para predecir el futuro. En esta ocasión hay que recordar que Max en la tercera escena vaticina su propia muerte: «Me muero y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca» (LB, pág. 64). Toda esa lucidez contrasta radicalmente con la ceguera del personaje principal de manera que se parece a Teiresio de *Edipo, El Rey*. Él mismo se identifica, en la escena VIII, con Homero y Belisario, otros ciegos emblemáticos del mundo grecolatino y bizantino. Al principio de la obra descubrimos en didascalias una alusión a Hermes, dios olímpico que resaltaba por su astucia: «Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes» (LB, pág. 42).

No obstante, al leer la obra teatral nos damos cuenta de que este personaje se mueve en un mundo que carece de cualidades divinas y no es suficientemente apto para poder enfrentarse a él: «[...] a ese mundo se le ha amputado, hasta hacerle imposible, toda posibilidad de nobleza y grandeza, propias del mundo de la tragedia clásica.»⁴⁰

37) «Krása nebyla nikdy ničím absolutním a neměnným, ale v různých historických obdobích a různých zemích na sebe brala odlišnou podobu, a to nejen pokud jde o krásu fyzickou (krásu muže, ženy, krajiny), ale také pokud jde o krásu Boha, svatých, krásu myšlenek.» ECO, Umberto. *Dějiny krásy*. 1ª edición. Praha: Argo, 2005. pág. 14.

38) Acerca del concepto de lo bello y lo feo en el teatro véase TRANCÓN PÉREZ, Santiago. Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. [online], En PDF 2004, 701 págs. [cit. 2009-01-03]. Descargado de: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>>. «La construcción, apreciación y experiencia de lo bello, por muy subjetiva y difusa que se presente, parece uno de los elementos más determinantes en la constitución de una obra artística. La existencia de la moda, con su cambiante modificación de los cánones estéticos relacionados con la belleza del cuerpo humano, no es un argumento en contra de la idea de belleza y su importancia cognitiva y perceptiva, sino todo lo contrario. La moda, al hacer variaciones sobre los modelos de belleza, no anula la existencia de cánones, sino que los vuelve más convencionales, nos descubre la parte de arbitrariedad cultural y subjetiva que toda apreciación o percepción de la belleza contiene. Pero todo ello no anula ni hace inútil la consideración de lo bello y lo feo en la vida y en el arte, sino más bien nos confirma la importancia enorme que le damos a la forma estética.»

39) LYON, John a RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 315.

40) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 127.

A lo largo de todo el drama le reconocemos a Max Estrella como objeto de todo tipo de delicuencias – robo, engaño, prostitución, etc. Su seriedad heroica y además noble están sometidos a la devaluación incesante por parte del retablo de fantoches que le van saliendo al paso (literatos, políticos, oficiales, periodistas, prostitutas):

«Máximo Estrella, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés.»
(LB, pág. 128)

Si al final del drama Max Estrella constata que los héroes clásicos han ido a pasearse por el callejón del Gato, rechaza la posibilidad de su propia tragedia y opta por ridiculizar su propia condición, regenerándose así como artista.⁴¹ Simultáneamente apunta a la sensación preponderante de la época de la que, en nuestra opinión, dimana el esperpento y sobre la cual sienta sus bases: la incapacidad del hombre moderno de encarar la realidad con honra y dignidad. Ya en las declaraciones del autor de 1921 puede encontrarse una justificación de esta actitud:

«Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos.»⁴²

Y en el mismo año:

«Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo Esperpentos. [...] Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos de los del teatro de Echeragay? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal...Para el espectador, una sencilla farsa grotesca. Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el Quijote lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena. En las figuras de Goya hay también rasgos del que observa el lado trágico.»⁴³

41) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 61.

42) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. «Valle-Inclán». En *Historia del Teatro Español II*. 1ª edición. Madrid: Gredos, 2003. pág. 2352.

43) *Ibid.*, pág. 2353.

Nuestra proposición respecto a la base ideológica del esperpento se deriva sobre todo de la opinión de Valle publicada en el prólogo a *Víspera de la Gloriosa*, edición de *La novela de hoy* del 16 de mayo 1930:

«La vida – sus hechos, sus tristezas, sus amores – es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy ...bueno, ¿para qué vamos a hablar? Antes, el destino cargaba sobre los hombros – altivez y dolor – de Edipo o de Medea. Hoy, ese destino es el mismo, la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor... Pero los hombres que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo.»⁴⁴

El drama se termina con la muerte del poeta ciego, «hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales» (LB, pág. 39), que simboliza el final de una época concreta. *Luces de Bohemia*, como ha demostrado A. Zamora Vicente, es un documental sobre la vida de un grupo de bohemios en un tiempo y lugar específicos. Huerta Calvo y Peral Vega observan que «al igual que en las Comedias bárbaras asistimos, desde una perspectiva más trágica, al fin de una casta, [...], en Luces asistimos a la elegía de un mundo bohemio».⁴⁵ Con esta clave descifran la aparición de Rubén Darío y, sobre todo, del Marqués de Bradomín, que, según ellos, pertenecen a una raza de perdedores: «De este modo, el carlista, el bohemio y el anarquista se dan la mano como últimos ejemplares de un mundo en trance de descomposición; como representaciones absolutas del héroe moderno; alguien completamente regañado con el sistema capitalista y burgués.»⁴⁶

Sin embargo, el poeta halla una solución de la crisis omnipresente que pueda salvar a España e incluso a la civilización europea: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (LB, pág. 162). Es decir, el espejo cóncavo en el callejón del Gato que reveló la crisis de los valores, declive de la moral y ausencia del individuo resistente representa al mismo tiempo el remedio con el que se puede renovar la sociedad contemporánea: «Valle-Inclán insiste en la presentación esperpéntica con el convencimiento de que es el mejor modo de presentar la realidad grotesca española del cambio del siglo y de que sus lectores o espectadores contemplándola como es, se decidan a cambiarla.»⁴⁷

El papel primordial del autor, demiurgo Valle-Inclán, estriba en proceder sistemáticamente de la deformación y estilización e ir contra las tendencias generales del gusto mayoritario. La finalidad de la deformación es el ejercicio de la crítica. En consecuencia, es la deformación fundamentalmente social. El escritor pretende inquietar, revelar lo

44) LYON, John a RUIZ RAMÓN, Francisco. «Teoría y práctica del esperpento». En RICO, F. op. cit., pág. 317.

45) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2353.

46) *Ibid.*, pág. 2354.

47) RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval – esperpentos*. 26ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 2003. pág. 69.

que no quiere ser visto, demostrar el mundo en tensión y distorsionarlo para ver una realidad nueva: la realidad esperpéntica.

De rodillas, en pie o levantado en el aire

Antes de abordar un extracto de *Los cuernos de don Friolera*, consideramos más conveniente intercalar en nuestro discurso la entrevista de Valle-Inclán con Martínez Sierra en la cual el escritor explica tres modos de cómo se puede concebir el mundo artística o estéticamente: *de rodillas, en pie o levantado en el aire*.

Hablando con Valle-Inclán, artículo de G. Martínez Sierra (ABC, 7 de diciembre de 1928)⁴⁸

«Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas – y ésta es la posición más antigua en literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él... (También es la manera de Goya.) Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir *los esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*.»

Valle resume en pocas palabras su concepción del arte y como cualquier otro resumen, tampoco éste no queda privado de inexactitudes y simplificaciones.

La tesis expuesta distingue entre tres perspectivas que indican cómo debe percibirse el mundo, siendo la última – levantado en el aire – la preferida por el autor. El escritor gallego intenta sujetar la realidad y observarla desde la posición del demiurgo omnipotente con lo cual se modifica radicalmente su óptica artística. Por lo tanto, si el primer

48) Véase RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 122. Citado en GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *España en sus episodios nacionales*. Madrid: Ed. del Movimiento, 1954. págs. 75-76.; FÉRNANDEZ ALMAGRO, Melchor. En torno al 98: política y literatura. Madrid: Jordán, 1948. pág. 191.

esperpento consiste en la tensión entre lo clásico y lo grotesco, en el contraste manifiesto entre el gesto del héroe trágico y su reflejo en los espejos cóncavos, las demás obras esperpénticas representan otro nivel bien diferenciado de la creación anterior, tanto textual como estéticamente.

Por lo general, la dramaturgia de Valle de los años veinte está poblada de una muy pintoresca galería de fantoches, máscaras, títeres, marionetas, peles y muñecos, es decir, personajes reducidos física y moralmente. En este caso ya no se pone de relieve ningún contraste entre los personajes como hemos visto en *Luces*; todas las figuras son meros reflejos irreversibles de un espejo convexo y asumen sin protestas el papel que se les impone. Dicho de otra manera, el ser humano es un monigote movido por los hilos invisibles. Ve lo que no es y actúa como no debe. En palabras del propio don Friolera: «El mundo es engaño y apariencia.[...] ¡Uno nunca se entera!» (CF, pág. 181).

La llamada estética de muñequización corresponde a la evolución del teatro europeo en un momento dado (*Über-marionette* de E. G. Craig, *Grand-Guignol*⁴⁹, *Teatro grottesco*, dramaturgia de L. Pirandello, J. Grau o de los hermanos Čapek) y le dedicaremos especial atención en el apartado correspondiente. Pero lo que salta a la vista (y merece un breve comentario por nuestra parte), es cómo Valle-Inclán afirma reiteradamente su filiación estética con los representantes del arte clásico español: Quevedo, Goya y Cervantes.

Volvamos otra vez a *Luces*. Las escenas I y XII coinciden con la salida y vuelta de Max a su casa. Así se abre y cierra el último círculo que parece condensar el destino del poeta. Reproducimos a continuación las palabras de Casaldüero sobre la estructura de *El Quijote*: «Cervantes se sirvió de la forma circular para su argumento porque tenía que expresar la idea del Destino.»⁵⁰ En las escenas respectivas de *Luces* hallamos también contraste entre el pasado y el presente ya que con las alucinaciones de Max, se evidencia la nostalgia por lo francés y el modernismo.⁵¹ En la escena I leemos: «¡Está hermosa la Moncloa! ¡El único rincón francés en este páramo madrileño! ¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!» (LB, pág. 42). En la escena de su muerte Max cree dirigir el entierro de Victor Hugo: «Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Victor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?» (LB, pág. 166). Incluso con el decir: «Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya» (LB, pág. 162) detectamos la preferencia por el pasado. De esta forma Valle logra «relacionar a su nuevo arte con una tradición clásica española que lo dignifica y que las innovaciones ultraístas no podían hacer».⁵²

Fernández García explica que en Quevedo se encuentra el principio de la crítica esperpéntica que de forma incisiva ha de existir también en Valle-Inclán. Su clave esencial

49) El estreno de *La cabeza del Bautista – melodrama para marionetas* en 1924 llamó la atención de la actriz italiana Mimí Aguglia que la incorporó al repertorio de su compañía teatral, especializada en obras de *Grand-Guignol* y, durante su gira por España y Portugal, la obra de Valle-Inclán obtuvo un notable éxito.

50) CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula, 1949. pág. 21. Citado en MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 105.

51) Esta evidencia se pone de manifiesto cuando Max Estrella encuentra a Rubén Darío (Esc. IX) y con la introducción del Marqués de Bradomín en la obra (Esc. XIV).

52) MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 105.

consiste en la decadencia de España a la que se suman la actitud político-social del escritor, la filosofía de desengaño, la realidad barroca («mundo al revés», «mundo-confuso laberinto», «mundo como mesón»), la técnica de aproximación de los objetos y la inmersión en una crisis de desaliento.⁵³ Igual que la obra quevedesca también la valleinclaniana presentan rasgos similares. En ambas la postura individual del artista se fusiona con la realidad agonizante y produce frutos de insatisfacción: humor, ironía, sarcasmo, grotesco, caricatura.⁵⁴

Baquero Goyanes observa de cerca como Quevedo convierte el tema ovidiano de la metamorfosis de Dafne perseguida por Apolo en un burlesco esperpento. Apunta que «los dioses olímpicos, las deidades de la mitología clásica quedan reducidas, en *La hora de todos*, a un conjunto apicarado y bullicioso, que se expresa en jerga germanesca».⁵⁵ Después asimila el procedimiento estético de Quevedo con el de Valle: «Cuando Valle-Inclán sitúa frente a los espejos cóncavos de la calle del Gato los más nobles y clásicos temas literarios, éstos se configuran como esperpentos. Y así, el tema del mancillado honor conyugal y la subsiguiente venganza, se contrae a la paródica versión de *Los cuernos de don Friolera*, de manera semejante a como el tema donjuanesco se esperpentiza en *Las galas del difunto*».⁵⁶

La relación contigua entre Valle y Goya ha sido denunciada mil veces. El autor de los esperpentos cita al pintor mundialmente reconocido ya en sus primeros libros pero, como señala Zamora Vicente, es en *Luces de Bohemia* donde se pone de manifiesto el paralelismo de manera explícita. Hay varios elementos goyescos en la obra esperpéntica de Valle-Inclán. Speratti Piñero⁵⁷ ha repasado los motivos de los dibujos goyescos que ayudan a entrever la metamorfosis hombre-animal que revela el esperpento: «el petimetre que ve su imagen trocada en la de un mono; la maja que contempla una serpiente enredada a una guadaña; el militar trocado en gato enfurecido, de enhiestos bigotes, etc.»⁵⁸ Cardona y Zahareas contemplan la manera con la cual Goya va intensificando paulatinamente, al igual que Valle-Inclán, el horror grotesco de *Los fusilamientos del tres de mayo* en sus *Caprichos y Disparates*. Constatan que lo hace por medio de «una distorsión que trata de dar expresión plástica a esa fuerza intangible que puede, caprichosamente, llevar al hombre a tomar actitudes fantásticas y a ejecutar acciones grotescas».⁵⁹ Con el propósito de demostrar la animalidad, la estupidez y la indiferencia, Goya se convierte, en la opinión de Valle, en un creador auténtico, indiferente e irónico.⁶⁰

53) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., págs. 15-16.

54) *Ibid.*, pág. 16.

55) BAQUERO GOYANES, Mariano. Valle-Inclán y lo valleinclanesco. [online], 1966, [cit. 2006-11-03]. Descargado de: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67920624322392785754679/p0000001.htm#I_0_>.

56) *Ibid.*

57) Véase SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. *La elaboración artística en Tirano Banderas*. 1ª edición. Mexico City: El Colegio de México, 1957. 206 págs.

58) ZAMORA VICENTE, Alonso. «Introducción». En *Luces de Bohemia*. 47ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 2003. pág. 15.

59) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 65.

60) *Ibid.*, pág. 65.

Sin embargo, la esencia de la relación entre Valle y Goya estriba en la visión de la condición humana y en el modo de su exteriorización consecuente. Lafuente Ferrari en su excelente ensayo titulado *La situación histórica del arte de Goya* acierta (sin saberlo) la unión implícita entre ambos artistas:

«Se trata, pues, de un proceso de introversión y subjetivación de la pintura, y en ello reside la profunda significación esencial de Goya y esto es lo que define la situación histórica de su arte. En esta evocación de impresiones, fuertemente teñidas de subjetividad, está todo el proceso de la mentalidad moderna; ... este proceso de creciente subjetivación de la obra de arte puede igualmente estudiarse en la historia de la novela moderna La pura impresión entregada a las sensualidades del color y de la luz puede llegar a pulverizarse, desprovista de valor, si no es sensible vehículo de un contenido espiritual expresivo; ... queda la posibilidad de una acentuación de la acción voluntaria del artista sobre ese material que nos suministra la experiencia psíquica. De tal manera, con esa intensificación subjetiva aspiramos a lograr un cierto y potente paroxismo expresivo, y aun, a trueque de que el objeto sea cada vez arbitrariamente deformado, quedará, en cambio, rebañada sin rebozo nuestra actitud mental ante él. A este expuesto, al que obedecen lo que llamamos en el arte contemporáneo las tendencias expresionistas, corresponde una parte de la obra madura de Goya (Los Caprichos y Los Disparates).»⁶¹

Jerez Farrán al analizar «las antiestéticas de Valle»⁶² habla abiertamente de las «caracterizaciones goyescas». Advierte que la presencia de Goya es constante (incluso abundante) porque Valle emplea muchos de los rasgos caricaturescos reminiscentes del arte de Goya. Comenta el interés del autor por todos los detalles externos y expresiones faciales con los que se pretende exteriorizar la fealdad moral de los personajes. Según él, en las descripciones de Valle predominan la visualidad, la atención prestada a los detalles fisionómicos y la ironía burlesca. Con esta ironía escarnecedora Valle nos intenta sugerir que «la representación plástica va intrínsecamente unida a la calidad de la persona».⁶³ A través del detalle externo (p. ej. la bragueta desabrochada, el ojo de cristal, la cara de rana, las encías sin dientes, el labio borbónico, etc.) Valle indica el mismo desajuste grotesco que existe entre el puesto de la persona (su función, empleo o cargo oficial que desempeña en la sociedad) y su validez interior.⁶⁴ El propósito primordial consiste en la presentación de una persona concreta en toda su exterioridad para que sea visible su degeneración moral y emocional (la vulgaridad, la debilidad y el egoísmo).

La relación entre Valle-Inclán y Cervantes es también bastante peculiar teniendo en cuenta que las obras más famosas de ambos escritores (*Luces* y *El Quijote*) coinciden en varios aspectos formales y materiales. El elemento constructivo de la acción principal

61) LAFUENTE FERRARI, Enrique. «La situación histórica del arte de Goya». En *De Trajano en Picasso*. Barcelona: Noguer, 1962. págs. 123-140. Citado en MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 25.

62) Entre las antiestéticas pertenecen el primitivismo, la animalización, pieles y fantoches, carátulas y máscaras, espejos, la distorsión de la historia, lenguaje y afinidades escenográficas con el teatro expresionista.

63) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 113.

64) *Ibid.*, pág. 113.

es la andadura del protagonista que fácilmente permite realizar la llamada «revista de estados». Hemos señalado que Valle se sirve del mismo tipo de estructura que Cervantes para poder sintetizar el destino del protagonista que termina con su muerte. No cabe duda de que el propio personaje de Máximo Estrella surge parcialmente de la tradición quijotesca: «El idealista inadaptado en el siglo, reducido por éste al mero estado pasivo de soñador para avanzar en constantes tropezones con la realidad.»⁶⁵ Su situación ridícula se la crea generalmente el anacronismo: «el empeño de vivir en el presente como el hombre del pasado, con lo que todo el impulso heroico y exaltador se convierte en farsa.»⁶⁶ A Max Estrella al igual que a don Quijote les acompaña otro personaje que constituye «la antítesis» del primero. Don Latino de Hispalis y Sancho Panza reúnen las características inversas a las de su «amo». Además Latino, «grotesco Lazarillo», en vez de guiar al poeta ciego por los círculos infernales madrileños con precaución: «Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza» (LB, pág. 158), le desorienta, engaña y abusa de su debilidad. Interrumpe el velorio con «la tos clásica y del aguardiente» (LB, pág. 172) y con tambaleos de embriaguez viene a consolar a los familiares del difunto mientras su perro «salta por encima de la caja [...], dejando en el salto torcida una vela» (LB, pág. 175-6).

Incluso en *Lucas* podemos percibir «el proceso de quijotización»⁶⁷ de Don Latino que en la última escena del esperpento asume la perspectiva de Max y reconoce expresamente la vigencia de la estética de los espejos cóncavos:

Pica Lagartos.-¡El mundo es una controversia!
 Don Latino.-¡Un esperpento!
 El Borracho.-¡Cráneo privilegiado! (LB, pág. 205)

El eco quijotesco lo podemos localizar también en el personaje de Mari-Justina, la joven ventolera de *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), que comparte con el hidalgo cervantino «la persecución de una quimera – el amor que siente por el Rey – y las rupturas de las barreras sociales por vía del ensueño».⁶⁸

Por lo que atañe a las palabras del dramaturgo gallego publicadas en la entrevista, Buero Vallejo no quiere admitir que Valle creyera en aquella afirmación suya de que Cervantes jamás se emocionó con Don Quijote «a pesar de su grandeza». Observa que «la grandeza que don Ramón percibe en el héroe cervantino procede asimismo de la pluma de Cervantes».⁶⁹ Por lo tanto, don Ramón no debió creer en la frialdad de Cervantes ante su héroe puesto que él mismo, ante su heroína Mari-Justina, se enterece:

65) RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. 1ª edición. Madrid: Gredos, 1977. pág. 50.

66) *Ibid.*, pág. 50.

67) Véase con más detalle ALCHAZIDU, Athena, PERÉZ SINUSÍA, Yolanda, GÓMEZ GONZÁLES, Paula. *Esbozo de la Historia de la literatura Española*. 1ª edición. Brno: Nakladatelství Mgr. Anton Pasienska, 2004. pág. 75.

68) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2343.

69) BUERO VALLEJO, Antonio. op. cit., pág. 37.

Mari-Justina, sobre tu alba frente
la locura ideal de Don Quijote
permíteme besar.⁷⁰

Buero Vallejo explica que Valle como teórico quiere ser juez imperturbable y por eso propone el esperpento absoluto: «[...] considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía.»⁷¹ Pero como artista es tolerante, comprensivo y, a veces, compasivo. Eso significa que en los esperpentos de Valle no sólo hay mordacidad y burla ante las hordas de personajes huecos y culpables, sino también la compasión ante el inocente que sufre. Torrente Ballester, refiriéndose a *Luces* y a *Tirano Banderas*, observa que en el espejo cóncavo de la Calle del Gato, generador del esperpento, «no cupo la figura doliente de una mujer, cuyo hijo, de pecho, ha muerto víctima del jollín; como la del indio Zacarías, la estampa de esta mujer innominada hace temblar la pluma irrespetuosa de Valle-Inclán, temblar de indignación y de ternura».⁷²

La galería de los personajes esperpénticos que son contemplados «de pie» por don Ramón podría ampliarse con el preso catalán de *Luces de Bohemia*, la Daifa de *Las galas del difunto* (1926) que «nos conmueve acaso más que la romántica desventura de la virginal Doña Inés»⁷³, la Sini de *La hija del capitán* que comenta la España fantochesca: «¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho!» (HC, pág. 246) y así se presenta a la altura del escritor demiurgo. Otro ejemplo elocuente es la joven prostituta, La Lunares, de la escena XI de *Luces* a la que el autor contempla con más ternura y serenidad, en contraste con la ferocidad con la cual trata al resto de «los enanos y patizambos que juegan una tragedia» (p. ej. La Vieja Pintada, Latino, Zaratustra, El Ministro). Loureiro señala su parecido con el encuentro entre Quijote y Maritornes que, al igual que en la novela cervantina, se resuelve «en una patética falta de entendimiento, ejemplar porque se enfrentan dos visiones completamente diferentes de una misma realidad debido a que las engendran intereses encontrados».⁷⁴ Valle conmueve a los espectadores también con los niños fallecidos: los inocentes sacrificados que pagan por la ceguera de los adultos. La primera víctima la vemos en *El Embrujado* (1913), la segunda en *Luces* y la última nos sobrecoge al final de *Los cuernos de Don Friolera* (1921): creyendo matar a su mujer infiel el teniente don Pascual Astete mata a su hija Manolita. Pero la compasión no logra vencer la visión desdeñosa y obsesión demiúrgica de Valle. Al final de *Sacrilegio* (1927) El Sordo de Triana, desconocedor del engaño y de que están viéndole y oyéndole los bandoleros y sabiendo que va a morir, se arrepiente de todo, y pone un calor y una sinceridad tales

70) *Ibid.*, págs. 51-2.

71) *Ibid.*, pág. 45.

72) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «Historia y actualidad en dos piezas de Valle-Inclán». En *Ínsula*, 176-177, julio-agosto 1961. pág. 6. Citado por LOUREIRO, Angel G. «A vueltas con el esperpento». En LOUREIRO, Angel G. (coord.) *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La guerra civil*. 1ª edición. Barcelona: Anthropos, 1988. págs. 205-235.

73) BUERO VALLEJO, Antonio. op. cit., pág. 39.

74) LOUREIRO, Angel G. op. cit., pág. 219.

en su arrepentimiento que el Capitán le dispara un tiro puesto que «si no le sello la boca nos gana la entraña ese tunante» (Sac, pág. 166).

Resulta que Valle-Inclán no es tan indiferente, firme y rígido en cuanto a sus declaraciones teóricas. En la mayoría de las obras esperpénticas «las máscaras deformadoras caen a menudo y descubren rostros de hermanos nuestros que lloran». ⁷⁵ Esta reflexión nos parece lúcida y acertada y posibilita una mejor comprensión del esperpento valleinclaniano. Opinamos que Valle consigue con esta actitud que sus esperpentos no se queden reducidos a farsas triviales y que evolucionen en verdaderas tragicomedias.

Los cuernos de Don Friolera

A primera vista el drama *Los cuernos de Don Friolera* parece estar escrito con la única intención – la de desarrollar las ideas claves de Valle sobre su estética nueva. La obra tiene estructura compleja. Está dividida en tres partes bien diferenciadas («Prólogo», 12 escenas, «Epílogo») que más o menos corresponden a las perspectivas mencionadas. Todas tratan el mismo tema: el adulterio y la defensa de la honra. ⁷⁶ No obstante, cada una de las tres partes tienen forma distinta acorde a la teoría *De rodillas, en pie o levantado en el aire*.

El Prólogo es, de hecho, una simple farsa del teatro de títeres representada por el Compadre Fidel (El Bululú) que en su posición del demiurgo omnipotente («en el aire») comenta la actuación ridícula de sus fanteoches con desdén y se divierte a su costa.

El Epílogo está concebido como el romance de ciegos («de rodillas»). En este romance heroico don Friolera cuya hombría fue ensuciada por la infelidad de su mujer, mata a su esposa lavando así su honor. Después es condecorado, combate valientemente contra los moros y el rey le nombra su ayudante.

La versión central de la pieza es mucho más amplia y, según la teoría divulgada por Valle, debería corresponder a la perspectiva «de pie». Pero no es exactamente así porque el escritor gallego, como ya hemos indicado en otro lugar, no fue lo suficientemente coherente en cuanto a sus declaraciones y realizaciones artísticas. Es aquí donde se modifica considerablemente la noción del esperpento. La nueva versión «no se queda ni en lo grotesco malicioso y desmitificador de la farsa de muñecos ni en el engolamiento y el

75) BUERO VALLEJO, Antonio. op. cit., pág. 45.

76) El tema del adulterio es uno de los más preferidos de la vanguardia teatral europea. Aparece en las obras respectivas de Alfred Jarry *Ubu cocu* (1899), Fernand Crommelynck *Le cocu magnifique* (esp. *El cornudo magnífico*, 1919) y Luigi Chiarelli *Maschera e il volto* (1917). Los referentes clásicos de esta tendencia (por lo menos en caso de Valle-Inclán y Jarry) son dos: William Shakespeare (*Otelo*, primera edición de 1622) y Calderón de la Barca (*El médico de su honra*, 1635). Sin embargo, Valle-Inclán no los parodia. En caso del primero es por su inmensa admiración que siente hacia el genio británico. En cuanto al segundo, Cfr. RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 133: «Valle tiene del honor calderoniano una idea tópica, muy extendida, que no corresponde al sentido real del honor en las tragedias de honor de Calderón.» Hay que subrayar que Valle pone en solfa sobre todo a los dramaturgos del teatro postromántico (J. Echegaray, L. Cano, E. Sellés). P. ej. el adúltero Pachequín exclama en escena cuarta: «El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray» (CF, pág. 151) demostrando su familiaridad con dramones echegarayescos.

falso énfasis mitificador del melodrama literario tradicional». ⁷⁷ Esta vez el esperpento valleincliniano se aproxima más que nunca hacia el concepto de la tragedia grotesca. Con la yuxtaposición de la farsa popular, melodrama tradicional y esperpento Valle-Inclán intenta hacer hincapié, en primer lugar, en la fusión simbólica de ambos polos opuestos y, en segundo lugar, en la originalidad y la autenticidad de su nuevo estilo. En otra ocasión Valle afirmó que el choque entre el personaje ridículo y su papel trágico respondía «al menguado espíritu de la vida moderna». ⁷⁸

La realidad descrita en el esperpento (12 escenas centrales) tiene por lo menos doble dimensión: trágica y grotesca. Por lo tanto, en las acotaciones podemos leer sobre el «fantoche trágico» (referencia al protagonista Don Friolera) o la «tragedia de fantoches». Según Ruiz Ramón «lo grotesco y lo trágico de la realidad [...] sólo puede hacerse, para no traicionar ninguna de esas dimensiones, mediante la síntesis dialéctica de la farsa y la tragedia, que es, en su esencia, el esperpento». ⁷⁹

Sería imposible formular todo este ideario sin la incorporación de dos personajes importantes en la obra analizada: don Estrafalario y Don Manolito. ⁸⁰ Tanto el Prólogo («Tragedia de los Cuernos de don Friolera») como el Epílogo (la recitación del «romance vil») van enmarcados por los comentarios de los dos personajes mencionados. Sus reflexiones críticas incorporan el metateatro con el que el autor viene a completar lo que esbozó ya en *Luces de Bohemia*. ⁸¹

La acotación inicial dice que los dos señores «corren España por conocerla, y divagan alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentarios» (CF, pág. 123). Esta didascalía llevó a Zamora Vicente a opinar que ambos intelectuales representasen contrafiguras del pintor Darío de Regoyos y del escritor belga Émile Verhaeren, quienes a finales del siglo XIX emprendieron un viaje proyectado con posterioridad en el libro *La España*

77) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 132.

78) DOUGHERTY, Dru. *Palimpsestos al cubo, prácticas discursivas de Valle-Inclán*. 1ª edición. Madrid: Fundamentos, 2003. pág. 202.

79) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 132-133.

80) Con las palabras «género estrafalario» Valle-Inclán designó el esperpento en la edición de Diario de la Marina (Cuba, 21 de septiembre 1925).

81) El metateatro, o sea, teatro dentro del teatro, no es, por supuesto, ninguna novedad. Existen múltiples posibilidades y técnicas de este tipo de arte dramático. Entendemos por metateatro (igual que Lionel Abel) «la forma necesaria de dramatizar personajes quienes por conciencia de sí mismos no pueden menos que participar en su propia dramatización.» Rubio Jimenez añade que «esta conciencia de sí mismos les lleva a verse representando el papel que les ha asignado la sociedad, representándose a sí mismos sin conocer hasta qué punto el hacerlo es consecuencia de una elección y hasta dónde se trata más bien de una imposición social, que provoca inevitables fracturas interiores en los personajes.» Véase RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval – esperpentos*. 26ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 2003. pág. 40. Bruce Wardrober, al analizar la obra de Pirandello, constata que el metateatro «es un arte dramático consciente de ser esencialmente arte, sin ser obviamente una *imitación de la naturaleza*. Se funda en metáforas, poéticas trasladadas a la acción y estructuradas con dimensiones plásticas. [...] Los personajes del metateatro tienen una plena conciencia de ser entes de ficción. Muévense en una acción más bien pensada que sucedida.» Véase WARDROBER, Bruce. *El metateatro y Pirandello*. [online], 2007, [cit. 2008-11-11]. Descargado de: <<http://dispersionesburguesas.blogspot.com/2007/03/el-metateatro-y-pirandello.html>>. Terminamos con que el metateatro incorporado en el texto dramático concreto posibilita a Valle-Inclán la autoreflexión y contiene también cierta justificación, el porqué de su existencia.

negra (1899).⁸² Huerta Calvo y Peral Vega sostienen que la influencia de este libro en la obra de Valle es manifiesta teniendo en cuenta sobre todo la configuración plástica de su producción literaria. A la vez admiten que fueron las pinturas de José Gutiérrez Solana⁸³ las que ejercieron mucha más influencia sobre la conformación definitiva del Valle esperpéntico.⁸⁴

Antes de abordar el texto dramático en sí, procede afirmar que ambos personajes dramáticos desconocen el cuerpo central de la obra. Lo ignoran por la razón de que se trata, justamente, de «*la nueva versión*, la inventada por Ramón María del Valle-Inclán». ⁸⁵ Es decir, ni don Manolito ni don Estrafalario asisten a su puesta en escena propiamente dicha. Por eso no son capaces de formular ningún juicio crítico sobre ello. Sin embargo, los diálogos entre don Manolito y don Estrafalario representan una «jugosa y densa reflexión de Valle acerca del arte dramático». ⁸⁶ Además todos los críticos que se han ocupado de la definición del esperpento se han referido necesariamente a estas escenas.

«El Prólogo» y los peles del Compadre Fidel

Los intelectuales se encuentran en las ferias de Santiago el Verde, en el corral de una posada «con entrar y salir de gentes, tratos, ofertas y picardeo», donde conversan sobre las cuestiones de la estética. Como conclusión de esta discusión se formula una estética del distanciamiento afectivo en el drama.

Don Estrafalario.- [...] Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.

Don Manolito.- Hay que amar, Don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted.

Don Estrafalario.- La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos.

Don Manolito.- ¿Y por qué sospecha usted que sea así el recordar de los muertos?

Don Estrafalario.- Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.

Don Manolito.- ¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!

Don Estrafalario.- Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto. (CF, pág. 126)

82) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2348.

83) Véase con más detalle LOZANO MARCO, Miguel Ángel. *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España (1898-1930)*. 1ª edición. Alicante: Universidad de Alicante, 2000. pág. 96-125.

84) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2348.

85) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 132.

86) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2348

Su diálogo es interrumpido por el Bululú que comienza a representar su breve tragedia⁸⁷ con los muñecos «de un teatro rudimentario y popular». Cuando se acaba los dos personajes aludidos la comentan con fervor.

Don Estrafalario.-[...] La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos que Torquemada: Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como *Ilíada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.

Don Manolito.-Porque usted es anarquista.

Don Estrafalario.-¡Tal vez!

Don Manolito.-¿Y de dónde nos vendrá la redención?

Don Estrafalario.-Del Compadre Fidel. [...] El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: Se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica. (CF, págs. 131-132)

De este diálogo se desprende claramente que las posiciones estéticas de ambos personajes se hallan encontradas. Don Manolito defiende el sentimentalismo decimonónico («el arte es cuestión de simpatía, ha de despertar las lágrimas o las risas del destinatario para que valga; el corazón de éste ritmará al unísono con el del autor y el de los personajes»⁸⁸) mientras que Don Estrafalario pretende superarlo colocándose en la posición superior («ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera») que implica necesariamente el debido distanciamiento artístico, una perspectiva ultraterrena, o sea, eterna. Por eso Don Estrafalario admira al compadre Fidel, que maneja sus muñecos y ni un solo momento deja de considerarse superior a ellos («Tiene una dignidad demiúrgica»⁸⁹).

No obstante, hay que decir que la actitud de Don Estrafalario es ambigua: por un lado, el personaje va en busca de «la superación del dolor y de la risa» y, por otro, muestra su gran admiración por William Shakespeare quien «rima con el latido de su corazón,

87) Puede ser una deformación intencionada de tragedia por el autor. No obstante, el catedrático Ricardo Senabre Sempere recuerda que la voz «tragedia» como vulgarismo aparece ya en algunas ediciones de *Manolo* de Ramón de la Cruz (1731-1794) y fue posteriormente explotado por muchos saineteros. Véase VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval - esperpentos*. 26ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 2003. pág. 129.

88) RISCO, Antonio. op. cit., pág. 56.

89) Véase RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. op. cit., pág. 51.

el corazón de Otelo». El dramaturgo isabelino «se desdobra», se pone en el mismo nivel de su personaje («de pie») con el resultado de que «creador y criatura son del mismo barro humano».

Viendo que se trata de dos vocaciones bien distintas e incompatibles, intentamos encontrar una explicación razonable de este desajuste ideológico.

En principio, opinamos que no se puede guardar ternura, ni comprensión profunda o interés verdadero por los sentimientos y experiencias vitales de un personaje dramático cuando, lo que realmente se pretende, es la enajenación, desinterés, indiferencia e impasibilidad.⁹⁰ Pero si todo el arte se convierte en impasible, pronto se producirá la desaparición del arte como tal. La impasibilidad tal vez facilite la inmortalidad («las conversaciones de los difuntos sobre los vivos», «la perspectiva de la otra ribera»). Sin embargo, la inmortalidad no hace nacer el arte. El arte «nace de saber que un día pasaremos».

Por lo tanto, las ideas formuladas por Don Estrafalario carecen de precisión. Tampoco creemos que uno pueda entenderlas al pie de la letra. Son más bien explicables desde el punto de vista histórico-literario y tienen mucho que ver con «el peliagudo problema *estética vs. historia*».⁹¹

Con el conjunto de las ideas expuestas culmina la reacción radical de Valle frente al sentimentalismo del teatro postromántico cuyas alusiones son bastante numerosas en el texto: p. ej. «El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero – El Gran Galeoto. – La Pasionaria. – El Nudo Gordiano. – La Desequilibrada»⁹² (CF, pág. 197).

A nuestro parecer, Valle-Inclán es consciente de que el concepto del distanciamiento absoluto (desposesión o alejamiento afectivo) no es capaz de renovar el teatro español a pesar de que domine tanto en la teoría del esperpento.⁹³ Dicho de otra manera, el distanciamiento es una técnica primordial pero no exclusiva del esperpento.

90) «Escribo casi siempre en forma escénica, dialogada [...]. Pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más *impasible* de conducir acción. *Amo la impasibilidad en el arte*. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación de su creador. Que todo lo sea, en fin, la acción misma.» (la cursiva es nuestra) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2311-2312.

91) Cfr. CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 179 (la cursiva es nuestra).

92) María Guerrero (1868-1928) fue una gran actriz teatral. Las obras que se mencionan formaron parte de su repertorio y corresponden a lo más característico de la llamada escuela de Echegaray (autor de *El Gran Galeoto* – 1881, *La Desequilibrada* – 1903). En esta escuela pertenecen también Eugenio SOLLÉS (*El Nudo Gordiano* – 1878) y Leopoldo Cano (*La Pasionaria* – 1883).

93) «En el esperpento, por tanto, el distanciamiento artístico implica la superioridad del autor sobre el personaje: el autor es elevado a la dignidad de demiurgo y el personaje es degradado a la condición de fantoches. Y esta dignidad demiúrgica del compadre Fidel es, como bien dice Don Manolito a Don Estrafalario, la que usted echaba de menos en el Diabolo de mi Orbaneja.» AZNAR SOLER, Manuel. Guía de Lectura de Martes de Carnaval. 1ª edición. Barcelona: Anthropos-Taller d' investigacions valleinclanianas, 1992. pág. 54. Citado por RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. op. cit., pág. 50.

Así mismo queremos señalar que la importancia de la estética antisentimental ha sido sobreevaluada por parte de la crítica sin que se hayan tomado en consideración la estructura compleja del drama y el espacio real ocupado por cada una de las unidades.

Ahora bien, la incongruencia entre el papel heroico y el personaje ridículo le llevó a Valle a intuir que la representación ideal de sus esperpentos se llevaría a cabo con muñecos. En esa representación ideal, el público estaría situado ante dos planos dramáticos: «Uno inmediato, la acción del muñeco, acción grotesca y deshumanizada; otro evocado, la acción del héroe desplazado por el muñeco, acción trágica y profundamente humana.»⁹⁴

Para la elaboración del plano trágico Valle recurre a la tragedia de Shakespeare a la cual somete (en 12 escenas siguientes) a una radical dislocación interna: los papeles serios son protagonizados por los hombres y mujeres «minúsculos». Sin embargo, Valle explota en el esperpento lo que les falta tanto a las tragedias clásicas como a las farsas populares: «El hecho de que la frontera entre el hombre deshonorado y el cornudo es como el filo de un cuchillo y que la situación tiene por eso, además de los momentos trágicos y metafísicos, mucho de divertido.»⁹⁵ Cabe añadir que el compromiso emocional que establece Shakespeare con sus personajes dramáticos resulta, al final, para Valle-Inclán una medida del distanciamiento que persigue el esperpento.⁹⁶ Así que la deformación grotesca que sufren los protagonistas no impide que se produzca el patetismo igualmente dramático que en el caso de sus modelos sespírianos.

La referencia a William Shakespeare en el Prólogo de la obra tiene otro aspecto importantísimo. Trouillhet Manso observa que el hecho de escoger al dramaturgo inglés como referente constante para los esperpentos valleinclinianos, en vez de los clásicos del siglo de oro (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca), tiene unas ineludibles implicaciones ideológicas o, tal vez, políticas.

Con las palabras de Don Estrafalario («la crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia»; «la crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe, es fría y antipática.»; «tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática») se expresa el desprecio no tanto por los valores teatrales de dichos escritores sino más bien por los ideales «caducos y nacionalistas» que contienen sus obras respectivas. Por eso España, según Valle, no dispone de una arraigada tradición de escribir tragedias que no estén relacionadas (estética o temáticamente) con los llamados dramas de honor calderoniano. Este tipo de piezas está, reinterpretando las palabras de Trouillhet Manso, omnipresente en la dramaturgia española y encierra la evolución dramática en un absurdo código que carece de la transgresión nacional.

Al contrario, la tragedia del genio inglés es mucho más universal ya que «no se rige por códigos nacionales sino que se genera por el desencadenamiento natural de las pasiones humanas, a través de tensiones afectivas: amor, odio, celos, envidia, odio, ambición...»⁹⁷

94) DOUGHERTY, Dru. op. cit., pág. 202.

95) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 55.

96) Véase TROUILLHET MANSO, Juan. Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento. [online], 2004, [cit. 2008-09-19]. Descargado de: <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html>>.

97) Íbid.

En 1932 Valle-Inclán incluso llegó a asimilar el teatro clásico español con una ideología monárquica y conservadora, y esto a pesar de la activa política de recuperación de este teatro durante la segunda República :

«¡En el teatro tiene que hacerlo todo la República! Calderón, Lope y Tirso, nuestros clásicos, respondieron a las necesidades de una época y un Estado, época católica y Estado monárquico.»⁹⁸

Las propuestas radicales emitidas por Valle revelan la importancia de Shakespeare en la configuración de la dramaturgia esperpéntica. Es bien sabido que la renovación teatral llevada a cabo por Valle-Inclán está estrechamente vinculada con el magisterio del escritor isabelino. A modo de conclusión, queremos señalar que para el panorama teatral español de principios del siglo XX tiene un poder casi regenerativo.

«El Epílogo» y el romance vil

El espacio dramático y las circunstancias escénicas cambian considerablemente al compararlos con el Prólogo: «La plaza del mercado en una ciudad blanca, dando vista a la costa de África. [...] Tras una reja de la cárcel están asomados Don Estrafalario y Don Manolito» (CF, pág. 198). Ven al ciego que vende los romances. El ciego recita la tercera y la última versión del mismo argumento arquetípico. Los intelectuales reanudan la discusión estética iniciada al principio de la obra y emiten sus conclusiones.

Don Estrafalario.-Toda la literatura es mala.

Don Manolito.-No me opongo.

Don Estrafalario.-¡Aún no hemos salido de los libros de Caballerías!

Don Manolito.-¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?

Don Estrafalario.-Ni Don Quijote ni las guerras coloniales. ¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Káiser⁹⁹?

Don Manolito.-Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos.

Don Estrafalario.-¡Qué lejos de este vil romancero aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?

Don Manolito.-¡Me dijo usted tantas cosas!

Don Estrafalario.-¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!

98) Publicado en el artículo titulado El premio Fastenrath en *Heraldo de Madrid* (16 de mayo de 1932). Citado en TROUILLHET MANSO, Juan. Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento. [online], 2004, [cit. 2008-09-19]. Descargado de: <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html>>.

99) *Káiser* se refiere a Guillermo II, emperador de Alemania, que se vio obligado a abandonar el trono en 1918 al concluir la Primera Guerra Mundial.

Don Manolito.-¡Con decoraciones de Orbaneja!¹⁰⁰ ¡Ya me acuerdo!

Don Estrafalario.-Don Manolito, gástese usted una perra y compre el romance del ciego.

Don Manolito.-¿Para qué?

Don Estrafalario.-¡Infeliz, para quemarlo! (págs. 200-201)

Igual que en el «Prólogo» vuelve a manifestarse en la actitud de Don Estrafalario la misma repugnancia, esta vez por el romance de ciego («una forma popular judaica, como el honor calderoniano»). Hay que acentuar que no le repudia sólo el romance como tal sino toda la literatura popular que impone unos valores cerrados sobre sí mismos e intolerantes. Don Estrafalario se queja de que no han servido para nada *El Quijote* y las guerras coloniales. «¡Aún no hemos salido de los libros de Caballerías!», observa el intelectual. Según él, se sigue con la visión idealizadora y falseadora de lo real glorificando falsos heroísmos: «La España oficial se sigue valiendo de patrones falseadores, que hacen que se dé una situación paradójica – que los españoles sigan apareciendo en la literatura oficial *como unos bárbaros* cuando en realidad *somos unos borregos*.»¹⁰¹

Por eso se cerrará el debate aconsejando a Don Manolito que compre el romance para quemarlo. El consejo que revela «la más rigurosa expurgación de la literatura sentimental, literatura populista – [...] – sustentadora del triunfalismo de la moral calderoniana; y, [...], del Ejército, de la Monarquía y de la Iglesia, a los que dicha moral orienta».¹⁰² El triunfo es, definitivamente, del teatro de guiñol: «Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, [...], es más sugestivo que todo el retórico teatro español» (CF, pág. 130).

Esencia del esperpento según la crítica teatral

Después de haber analizado varios fragmentos de los principales textos sobre el esperpento valleinclanesco consideramos oportuno acercarnos una vez más hacia su esencia repasando brevemente el discurso crítico y teórico que se ha ofrecido al lector interesado a lo largo de los últimos treinta años. Dedicaremos nuestra atención a las ideas expuestas por Antonio Risco, Francisco Ruiz Ramón, Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Carlos Jerez Farrán, Serge Salaün, Ricardo Doménech y Manuel García Pelayo.

El estético español Antonio Risco piensa que el esperpento traspasa los límites del género teatral y constituye, más bien, una inconfundible actitud artística que se mani-

100) *Orbaneja* remite a la anécdota que recoge el *Quijote* sobre Orbaneja «el pintor de Úbeda, el cual preguntándole qué pintaba, respondió: lo que saliere.» Se convirtió en sinónimo de mal pintor. En fecha más reciente J. M. Lavaud, ha recordado la coincidencia con el segundo apellido de don Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, con lo que habría una irónica alusión al dictador.

101) RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. op. cit., pág. 51. La cursiva es nuestra.

102) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 42.

fiesta en la mayoría de las obras del escritor.¹⁰³ También observa que durante el primer cuarto del siglo XX la literatura y el arte occidental son asaltados por sucesivas oleadas del esperpentismo: «[...] aspectos del expresionismo pictórico y teatral de Alemania, las *boutades*, parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire – ... *Les mamelles de Tiresias* (1917) -, la farsa de Alfred Jarry *Ubu Roi* (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka...»¹⁰⁴ Por lo tanto, Risco llega a la conclusión de que el esperpento no es exclusivo de Valle-Inclán. Muy al contrario, sostiene que «el esperpentismo es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual, ni siquiera nacional, sino europea, esto es, que Valle-Inclán nace de una actitud equivalente a la de los autores que se acaban de citar frente a las escuelas artísticas que le precedieron inmediatamente [...]».¹⁰⁵ La visión negativa de la realidad presente es característica para Valle-Inclán y con el tiempo «se profundiza más y más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco [...], una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser».¹⁰⁶

Francisco Ruiz Ramón enlaza con el ideario de Antonio Risco y define el esperpento como «estética»; añade que en el sentido amplio de la palabra puede ser interpretado también como una visión del mundo «a la cual llega el escritor desde una concreta circunstancia histórica española y desde una determinada ideología, resultado de una toma de posición crítica, cuya raíz es a la vez individual y social».¹⁰⁷ Según él, el esperpento tiene varios puntos en común con el movimiento artístico europeo de su momento (p. ej. la expresión de protesta o la efervescente búsqueda de las nuevas oportunidades literarias). Afirma que debido a su estilo particular, originalidad temática y continuidad con los géneros consolidados (sobre todo con la farsa popular) el esperpento es capaz de defender su autonomía e independencia en el contexto de las letras universales. Ruiz Ramón concluye que dentro de la historia del teatro español el esperpento desempeña un papel redentor y significa «el punto de partida de una fecunda visión dramática de la realidad».¹⁰⁸

Ha contribuido al debate también Ricardo Doménech, el profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, que relaciona el teatro de Valle-Inclán con el de Bertolt Brecht. Doménech dice que la transformación radical de la realidad cotidiana (el académico utiliza el término «descoyuntamiento») persigue, en esencia, el mismo objetivo que el efecto de alienación brechtiano: «Valle presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que éste no puede por menos de quedar atónito, pues esta realidad es increíble. Esta imagen es-

103) Antonio Risco recuerda p. ej. el poema *Aleluya* del libro *La pipa de Kif* (1919). Otro ejemplo elocuente es indudablemente la novela *Tirano Banderas*.

104) RISCO, Antonio. op. cit., pág. 88.

105) *Ibid.*, pág. 88-89.

106) *Ibid.*, pág. 196.

107) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 126.

108) *Ibid.*, pág. 126.

perpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad esperpéntica, la conciencia de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea.»¹⁰⁹

Manuel García Pelayo considera el esperpento como una «forma literaria» cuya esencia estriba, ante todo, en la relación compleja entre el dramaturgo y la sociedad burguesa. Acentúa, por lo tanto, la dimensión social de la obra valleinclanesca y la fascinante interacción vida-arte. Valle ve en el mundo burgués y oficial un mundo distanciado y extraño, «un mundo en el que no coinciden, sino que divergen lo que es y lo que se aparenta ser o se cree ser, como un mundo dominado por contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre la tragedia y la farsa, entre lo inauténtico y lo auténtico».¹¹⁰ García Pelayo cree que la mejor forma de abordar literariamente el mundo falso y espiritualmente vacío es la grotesca.

El restante grupo de críticos sitúa el esperpento en la línea del movimiento vanguardista. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega destacan algunos rasgos expresionistas inherentes al esperpento. En concreto, se trata de «la presencia de lo macabro, la tendencia a la animalización y cosificación de los personajes, la distorsión de la historia, la recuperación de las máscaras no en su simbolismo de hipocresía – [...] – sino con su halo primigenio de acentuar la expresividad del gesto exagerándolo».¹¹¹

Carlos Jerez Farrán va más lejos en cuanto a la interpretación expresionista del esperpento. El crítico señala las siguientes concomitancias: «El interés manifestado por la dramaturgia de Max Reinhardt y Gordon Craig, así como las representaciones que de piezas de Georg Kaiser había realizado Rivas Cherif, las sombras y las técnicas luminosas procedentes del cine, todo ello, en fin, nos permite hablar del esperpento como una versión española del expresionismo europeo.»¹¹²

Serge Salaün caracteriza el esperpento como «la versión estética de la rebelión expresionista» que se engendra a través de la carnavalización del mundo exterior.¹¹³ El crítico francés vincula inequívocamente la vibración del cuadro *El grito* (1893) con la vibración omnipresente en los dramas del escritor gallego: «El teatro de Valle es un prodigioso representante de una estética moderna de la vibración y de la convulsión que entra por la piel. En sus obras, todo vibra: el aire, el viento, las luces y las sombras, los cuerpos, el lenguaje.»¹¹⁴

Es muy curioso averiguar que igualmente los hispanistas checos, en el momento de etiquetar la obra dramática de Valle-Inclán, suelen optar por el expresionismo.¹¹⁵

109) DOMÉNECH, Ricardo. «Para una visión actual del teatro de los esperpentos». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, págs. 455-466. Citado en RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 124.

110) GARCÍA PELAYO, Manuel. «Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán». En *Revista de Occidente*, págs. 257-287. Citado en RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 124.

111) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2346.

112) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 138.

113) SALAÜN, Serge. «Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista». En *Valle-Inclán en el siglo XXI*. 1a edición. Barcelona: Edicions de Castro, 2002. pág. 138.

114) Íbid., pág. 138.

115) Véase con más detalle FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. 1a edición. Praha: Karolinum, 1999. págs. 258-260.; ALCHAZIDU, Athena, PERÉZ SINUSÍA, Yolanda, GÓMEZ GONZÁLES, Paula. op. cit., pág. 136.

De todo el conjunto de los estudios e investigaciones resumidas se desprende que el esperpento es generalmente considerado como una particular actitud estética cuyas huellas pueden rastrearse ya en la producción literaria española que lo precede¹¹⁶ y que, en cierto modo, coincide en varios aspectos con los movimientos artísticos de su época.

116) Baquero Goyanes utiliza el término «prevalleinclanesco». En su estudio breve menciona a Juan Ruiz, Antonio de Guevara, Quevedo, Espronceda o Larra. Véase BAQUERO GOYANES, Mariano. Valle-Inclán y lo valleinclanesco. [online], 1966, [cit. 2006-11-03]. Descargado de: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67920624322392785754679/p0000001.htm#I_0_>.