

Aproximación a Valle-Inclán

Del modernismo a los esperpentos

Víctor Calderón de la Barca

The first part of this article summarizes the problems of the publication and spread of Valle-Inclán's works from his death until the present time. There is a special reference to the *Obra Completa* (Collected Works) published in 2002 and to Japanese translations.

The second part reviews the author's different literary phases, although it focuses on *Luces de Bohemia* (*Bohemian Lights*) as an emblematic example of the theory of "Esperpento"

Key words: Valle-Inclán Modernismo Esperpento Bibliografía

1. Apuntes bibliográficos

Durante demasiado tiempo la obra de Valle-Inclán, (en adelante V-I), fue poco conocida fuera del mundo hispanohablante, y ello por varios motivos: la precariedad de las ediciones de sus obras en vida del autor —precariedad apenas aliviada en los primeros años posteriores a la guerra civil española de 1936-1939—, dificultades editoriales de diversa índole, el mito de la "irrepresentabilidad" de sus obras de teatro y en consecuencia la ausencia de traducciones de la mayor parte de sus libros. Afortunadamente ese panorama fue cambiando.

En Japón la profesora Yoshida (1986-88) tradujo en los años 80 las cuatro "Sonatas" y más recientemente el profesor Horiuchi (2005-06) ha traducido *Luces de bohemia*. (Para otras traducciones hechas con anterioridad por el profesor Horiuchi remitimos a la bibliografía). Hay que señalar también la traducción de algunos relatos breves de la

primera época de V-I, alguna de fecha tan temprana como la del profesor Kasai (1926), realizada en vida del autor.

Las traducciones, artículos y estudios de hispanistas japoneses dedicados a la obra de V-I hasta 1992 pueden localizarse en el excelente catálogo elaborado por el profesor Bando (2005). Es de desear que este catálogo que recoge artículos y traducciones del hispanismo japonés se vaya actualizando anualmente hasta llegar a la actualidad.

V-I ha sido y es objeto de congresos internacionales (UAB 2002) (UAC 2007), se han constituido equipos de investigación como el Grupo de Investigación de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela o el Taller de Investigaciones Valleinclanianas de la Universidad Autónoma de Barcelona, grupo ligado a la revista *on line* El Pasajero.

Las obras dramáticas de V-I —desde que José Tamayo llevara a escena en 1961 *Divinas palabras*— se han representado y se representan con regularidad en los más importantes teatros de España.

Algunas de sus novelas, como la de Tirano Banderas, se han llevado al cine o a la televisión. Puede consultarse una lista de adaptaciones para el cine y la TV en la citada revista *on line* de *El Pasajero* (2006).

La bibliografía sobre V-I es cada vez más abundante. Ya a principios de los años 90 el profesor Sanabre (1990 : 29), catedrático de la Universidad de Salamanca, señalaba la existencia de no menos de 3.000 trabajos dedicados al estudio de la obra de V-I. En este sentido la mejor fuente de información la proporciona la monumental *Bibliografía General de Ramón del Valle-Inclán* (Serrano 1995), completada, a partir de 1996, por las novedades bibliográficas que regularmente ofrece la citada revista *El Pasajero*.

Aparte de la edición de una selección de obras realizada por el propio autor entre 1913 y 1933 con el nombre de *Opera Omnia*, distintas editoriales intentaron sin éxito la edición póstuma de sus obras completas. La editorial Losada de Buenos Aires entre 1938 y 1950 ; Rúa Nova-Rivadeneyra en 1944, con reediciones en 1952 y 1954 por Plenitud, ediciones éstas llenas de erratas, cuando no de errores ; Aguilar publicó

unas “Obras escogidas” en 1958; el Círculo de Lectores publicó entre 1990 y 1992 bajo la dirección de Alonso Zamora Vicente un amplio número de obras y una biografía con abundantes ilustraciones. Espasa-Calpe inauguró sus ediciones de V-I en 1937 con la publicación de *Tirano Banderas*. Los volúmenes sueltos de la popular “Colección Austral” de esta misma editorial se reeditaron en los años 90 del pasado siglo con el añadido de estudios y glosarios realizados por especialistas en la nueva serie de la colección “Clásicos Castellanos”.

Desde el año 2002 contamos con una edición de su *Obra completa* (OC 2002). En efecto, la colección «Clásicos castellanos. Nueva serie», dirigida por Víctor García de la Concha, de la editorial Espasa acoge (casi) la totalidad de las obras, alguna vez publicadas o hasta entonces inéditas, del eximio escritor: novelas, teatro, poesía y escritos “varios”. Falta, sin embargo, un epistolario, que podría y debía haberse incluido.

*En el tomo I de esta edición de la *Obra completa* se explican las decisiones tomadas por los editores a la hora de elegir entre las distintas variantes que sufrieron los textos de V-I a lo largo del proceloso proceso de su elaboración y publicación.

En el tomo II hay un importante glosario de voces y frases, que es también índice onomástico y toponímico, muy útil para la cabal comprensión de determinados vocablos empleados por Valle-Inclán y para una depurada traducción de los mismos. Damos aquí, a modo de ejemplo, la transcripción de la entrada correspondiente a la voz “carcunda”:

carcunda [¡Arriba, carcunda!]: «persona de actitudes retrógradas» (DRAE). Hay un eco de la copla «Levántate, carcunda, /que las cuatro son/y viene Espartero/con su división», que el autor recoge en VD. En LB (xii).

Las siglas DRAE corresponden al Diccionario de la Real Academia Española, las de VD —que a su vez pueden encontrarse en el apéndice SIGLAS DE LAS OBRAS— a *Viva mi dueño*. Las de LB a *Luces de bohemia*, capítulo 12.

Con todo, se hace necesario advertir que esta edición ha recibido algunas críticas. Sánchez-Colomer (2002) en su artículo “Una reseña de reseñas” contrasta las opiniones de cuatro críticos. Todos ellos coinciden en que esta *Obra completa* de Espasa no es una edición crítica, fundamentalmente porque las obras de V-I aparecen sin el aparato de notas que acompañan a toda edición de ese tenor. Javier Serrano Alonso, el más crítico de los articulistas reseñados, va más allá poniendo en cuestión la solución adoptada por el editor a la hora de elegir entre las múltiples versiones que siempre tienen las obras de este escritor. En efecto, los editores se contentan con dar la última versión revisada por el autor. También critica Serrano Alonso que los editores no incluyan la más larga novela de Valle-Inclán, *Cara de Dios*, cuya autoría, si bien fue en un tiempo puesta en entredicho, múltiples estudios han demostrado que es obra suya.

El mayor elogio que se hace de esta edición es la de contener un amplio glosario de voces y frases, a veces no recogidas por el *Diccionario* de la RAE.

En todo caso, para el estudio, cabal lectura y posible traducción de las obras de V-I pueden seguirse utilizando las ediciones críticas que de un buen número de títulos existen ya en la colección de “Clásicos castellanos” de la misma casa editorial, como la de *Luces de bohemia* (Valle-Inclán 1970) preparada por don Alonso Zamora Vicente, que es de donde extraemos las citas que de esta obra aparecen en este artículo.

El dramaturgo e investigador Juan Antonio Hormigón (2006) ha publicado una importante recopilación de cartas del autor.

El Centro de Documentación Teatral –CDT–, organismo dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación de España, dispone de un importante archivo de hemeroteca, biblioteca y videoteca de obras de teatro representadas en los escenarios españoles, sobre todo de Madrid, a partir de los años 70 del pasado siglo. Así, en su catálogo videográfico pueden encontrarse las tres versiones de *Luces de bohemia* que en años distintos hicieron los directores Lluís Pasqual, José Tamayo y Helena

Pimenta (CDT : 1979-2007).

El CDT tiene un servicio de préstamos, que incluye el de videos, muy útil para la difusión del teatro español tanto clásico como contemporáneo y para su estudio en centros académicos como los de las universidades japonesas que tienen departamentos de español.

Una biografía de V-I se puede leer en la obra del historiador Fernández Almagro (1966) *Vida y literatura de Valle-Inclán*. También contamos con otra más literaria : la de Gómez de la Serna (1979).

Una más fiel reconstrucción de la vida de V-I es sin duda la documentadísima biografía elaborada por Juan Antonio Hormigón, tomo II de la serie arriba reseñada, pero que aún no se ha puesto a la venta.

Por su brevedad, pero también por su rigor, es muy útil el artículo biobibliográfico que el profesor Miguel Díez R. (2006) publicó en *Espéculo*, revista de la Universidad Complutense de Madrid.

2. Las etapas literarias de Valle-Inclán

1898, año de la derrota de España en su guerra con EE. UU. y de la pérdida de las llamadas últimas colonias de ultramar, fue el inicio de una profunda reflexión nacional. 1898 fue también el año que dio nombre a una gran generación de escritores : Unamuno, Azorín, Baroja, etc. En este etcétera, a pesar de ser su estricto contemporáneo, sólo muy problemáticamente se podría incluir a V-I, ya que en esos momentos V-I es, sobre todo, un “modernista”.

2.1 El modernismo

En esta etapa de su vida las preocupaciones del escritor son más estéticas que políticas. Y su estética sigue entonces la lección de Rubén Darío, el gran poeta de Nicaragua que renovó la poesía española y a quien V-I dedica un homenaje en *Luces de bohemia*, donde aparece como un personaje más dialogando con el marqués de Bradomín, ese don Juan “feo, católico y sentimental” que protagonizara sus *Sonatas*, novelas modernistas *avant la lettre* que V-I publicó entre 1902 y 1905.

La importancia del V-I modernista en la literatura española queda bien explicada en estos comentarios de Pere Gimferrer (1993 : 13) :

La prosa de Valle-Inclán evoca un mundo con un linaje particular de sabiduría rítmica del que no existían precedentes en castellano, salvo en la prosa de Rubén Darío. Y más adelante añade : ...del mismo modo que Rubén Darío sienta las bases del castellano poético de nuestro siglo..., el gozne en que se produce el quiebro o cambio de óptica que separa a la narrativa clásica —cuyos últimos representantes mayores son Galdós y Clarín— de la narrativa contemporánea... se halla cabalmente en la narrativa de Valle-Inclán (1993 : 16).

2.2 El ciclo de “La guerra carlista”

En los años de 1908 y 1909 V-I escribió una trilogía sobre la última de las tres guerras civiles que mantuvieron liberales y carlistas : *Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*.

Hay un evidente tono épico en la descripción de esa guerra de guerrillas, pero ello no impidió al autor poner de manifiesto su brutalidad, el fanatismo de sus héroes y el sufrimiento del pueblo.

El estilo literario de V-I fue cambiando a la par que la configuración de sus personajes. Ya hay aquí más diálogo, y un diálogo que ya apunta a lo teatral. La descripción elimina los elementos más esteticistas y se subordina a una narrativa de la acción.

Estas novelas constituyen, junto a las “Comedias bárbaras”, una etapa “de transición” hacia lo que luego será la más genuina aportación de V-I a la literatura española : el esperpento.

2.3 Galicia y las “Comedias bárbaras”

Contemporáneas de las novelas del ciclo de la guerra carlista son las “Comedias bárbaras”, acaso los primeros balbuceos del esperpentismo.

En *Águila de blasón*, publicada en 1907, y *Romance de lobos*, publicada en 1908 —*Cara de Plata* aparecería en 1922— el lenguaje

empleado conserva el tono arcaizante de las “Sonatas”, el prestigio de lo antiguo, que no sin paradoja caracterizó al modernismo; pero ahora ya no se trata de las «memorias amables» escritas por la pluma elegante de un anciano nostálgico, sino de una representación medievalizante de los pecados capitales en la que el lenguaje se llena de abruptos y la naturaleza de amenazas. Sobre el trasfondo de una Galicia rural de acusados contrastes sociales dibuja su estampa de hidalgo despótico y mujeriego don Juan Montenegro.

Para perfilar a sus personajes y distinguirlos socialmente V-I cuida, a su modo, las reglas del decoro haciendo hablar a los mendigos un castellano plagado de voces en desuso —«cativa, oscuro, agora...»—, cuando no la lengua vernácula de Galicia —«¿Teu pai quen foy? ¿Tua nay quen e?»—, mientras al aristócrata le reserva lo que el autor llamaba el «castellano de los sojuzgadores».

Aunque el habla de los personajes está aún muy literatizada, parece como si V-I estuviese buscando, si es que no había ya encontrado, su principal recurso para la caracterización de los personajes: su manera de hablar. El castellano antiguo en boca de los personajes de los estratos sociales más bajos parece equipararse al gallego, que era en tiempos de V-I la lengua del pueblo. Éste transformado literariamente en plebe usa el castellano como supervivencia de un ancestral idioma democrático.

Frente a la retórica amanerada de las novelas modernistas, en las “Comedias bárbaras” empezamos a oír la lengua viva del pueblo, si bien aún asociada artificiosamente al antiguo castellano, tal vez para crear una atmósfera de perduración de lo antiguo, de las corrientes soteñrañas del viejo romancero, que a impulsos del nacionalismo decimonónico se abrieron paso hasta llegar a la generación del 98.

“Hijo pródigo del 98” llamó Pedro Salinas a V-I. Pero si en las novelas carlistas y las “Comedias bárbaras” el modernismo de V-I hace su canto del cisne, lo que el horizonte le depara es el absurdo y no la elegía nacional, ni siquiera en sus versiones más o menos “regeneracionistas”.

No se encuentra en las “Comedias bárbaras” el elemento ridículo —del latín *ridere*, reír— que informará luego el esperpento. Sin embargo, la prepotencia del hidalgo don Juan Manuel Montenegro y la crueldad de sus cinco depravados hijos, la sumisión y miseria de la plebe —esa masa coral de la hueste de mendigos—, la superstición de todos, derivan en una suerte de locura colectiva en que hunde sus raíces lo grotesco.

La descomposición de una entera clase social, representada por el espeluznante episodio de *Romance de lobos* en que los hijos, como cuervos, se disputan la herencia ante el cadáver de su madre para llegar al parricidio de la última escena, es el tema latente de esta tragedia rural. Lo monstruoso de las “Comedias bárbaras” anticipa lo grotesco de la tragedia urbana de los bajos fondos que será *Luces de bohemia*. La nueva clase social que sustituye a la vieja aristocracia rural no está menos corrompida ni es menos corruptora. El aire de la ciudad, frente al aserto hegeliano, tampoco hace libre a nadie. La risa liberadora de Rabelais sólo puede sonar allí donde la abundancia es compartida. La Galicia de las “Comedias bárbaras” es, como el Madrid de *Luces de bohemia*, un lugar simbólico de la miseria moral y material de un pueblo. En las “Comedias bárbaras” lo trágico es grotesco como en *Luces de bohemia* lo grotesco es trágico. Ni ésta ni aquéllas nos harán reír, y si en alguna ocasión esbozamos una sonrisa, pronto veremos cómo el gesto se congela en una mueca.

Galicia, creemos, es la clave del arco que reúne modernismo y esperpentismo.

2.4 La poética de Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*

En *La lámpara maravillosa*, publicada en 1916, V-I nos ofrece en clave entre mística y esotérica los principios de su estética, que va desgranando a modo de “Ejercicios espirituales”.

Influido por la teosofía de Mme. Blavatsky, traducida y editada profusamente, y las lecturas de algunos “heterodoxos españoles” —desde Miguel de Molinos a Juan de Valdés— V-I, bajo el ropaje de un peculiar

sincretismo de doctrinas extáticas, sofistas y pitagóricas, escribe un auténtico tratado de estética, donde Dios es sustituido por la Belleza: «La lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios: La Contemplación» (OC. I: 1907).

Interesa resaltar que en el juego poético de *La lámpara maravillosa* se encuentra ya teorizada esa ruptura de las unidades clásicas de tiempo y lugar que se dará plenamente en los esperpentos. «Del error con que los ojos conocen nace la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo» (OC. I: 1968). El escenario múltiple que en *Luces de bohemia* recorre en su dantesco itinerario el poeta ciego y visionario Max Estrella —cuyo nombre parece derivación del Máximo de Éfeso citado en *La lámpara maravillosa* (OC. I: 1969)— más que una sucesión de cuadros es una ampliación de círculos, la parábola de esa «suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte» (OC. I: 1968). Max encuentra la muerte al amanecer, pero se despide de la vida con un «Buenas noches».

2.5 Corresponsal de guerra

Al estallar la primera Guerra Mundial V-I, a pesar de su pasado carlista, tomó el partido de los Aliados. Estuvo en el frente como corresponsal invitado por el gobierno francés. Con esa ocasión escribió unas crónicas que llevarían el título de *Visión estelar de un momento de guerra*. (En realidad es éste el subtítulo que unifica los 40 brevísimos relatos de *La media noche* con la breve novela dialogada *En la luz del día* (OC. I: 901-960). Hay en ellas momentos de exaltación épica —«¡Qué cólera magnífica! ¡Qué mítica pujanza tiene el asalto de las tricheras! ¡Y qué ciego impulso de vida sobre el fondo del dolor y de la muerte!»—, pero no el análisis de una gran estrategia como la del «general que sigue los accidentes de la batalla encorvado sobre el plano» o la visión de conjunto que proporciona el campo de batalla visto desde la altura de un globo cautivo o de los aviadores. La visión es limitada, pero pie en tierra la épica cede su lugar a la descripción del tedio, la miseria, el absurdo y el barro, a «la visión del soldado que se

bate sumido en las trincheras».

El ideal de V-I había sido poder hacer el gran relato de la guerra no desde las limitaciones del corresponsal que no puede contar sino lo poco que ve, sino como el poeta que escucha miles de historias individuales de cuya amalgama y síntesis habría de salir un nuevo relato troyano. Su fracaso profesional es precisamente lo que hace tan humanas aquellas páginas. Sus anécdotas componen cuadros vivos que nos muestran la guerra sin ornato patriótico y donde el heroísmo termina por resolverse en una muerte grotesca: «Unos caen, al modo de peleles recogiendo grotescamente las piernas; otros, abren los brazos y se quedan aplastados sobre la tierra; otros se doblan muy despacio sobre el hombro del camarada» (OC. I: 1914).

Pero junto a la descripción de aquellas muertes, a la par trágicas y grotescas, hay también otra enseñanza estética, la misma de los principios teóricos enunciados en *La lámpara maravillosa*, cuya realización en aquella ocasión le fue negada al escritor por su droga índica, pero que luego trasladaría a su obra.

«Yo, torpe de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde sus estrella» (OC. I: 1904). Es la misma visión estelar que intentó Max en *Luces de bohemia*.

2.6 Otras obras de transición

Entre 1909 y 1920 escribe V-I farsas y dramas (*Cuento de abril*, *Voces de gesta...*) en los que se puede ver cómo el estilo modernista se decanta hacia el lenguaje desgarrado y el relato adquiere la técnica aparentemente infantil del cuento y la marioneta. Ese mismo contraste se puede apreciar en la obra poética de esos años agrupada más tarde bajo el título general de «Claves líricas». Si *Aromas de leyenda*, publicada en 1907, sigue una línea modernista, *La pipa de kif*, de 1919, se acerca ya al tono del esperpento.

2.7 *Divinas palabras*

En esta “Tragicomedia de aldea”, publicada en 1920 y ambientada de nuevo en Galicia ya no hay hidalgos. Todo lo llena ese personaje colectivo de labradores, peregrinos, mendigos..., cuyas vidas encarnan, en medio de la miseria, las pasiones más elementales transmutadas en pecados por la hipocresía y castigadas brutalmente por el código del honor.

Mari-Gaila, la mujer adúltera, a la que obligan a bailar desnuda en un carro de heno por fornicadora; el avariento e incestuoso sacristán, objeto de burlas y acusado de marido consentido; el enano hidrocéfalo cuya deformidad todos explotan en beneficio propio, y tantos otros personajes conforman un coro de violencia, envidia, hipocresía y supersición en cuyo centro se enfrentan las dos fuerzas elementales del fuego —el Triasgo Cabrío que como en una pintura negra de Goya lleva en volandas a la pecadora— y el agua bendita que calma las pasiones con el conjuro mágico del latín litúrgico de unas “Divinas palabras”: «*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*» (OC. II: 593).

Esta obra de teatro de miserables realidades y alucinaciones —tan difícilmente representable en los años 20— podría pasar por precursora de lo que después se dio en llamar “realismo mágico”.

2.8 *Luces de bohemia*. El esperpento

Entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 aparece *Luces de bohemia* en la revista *España*. V-I la presenta bajo el rótulo de “esperpento”. En 1924, con el añadido de las escenas II, VI y XI se publica en un solo volumen.

El académico de la lengua don Alonso Zamora Vicente en el prólogo de su edición crítica de *Luces de bohemia* define así el esperpanto: «...voz traída del habla popular, que designa lo feo, lo ridículo, lo llamativo por escaparse de la norma hacia lo grotesco o monstruoso...». Y añade: «Esperpento, un nuevo mirar el contorno desde la literatura» (Zamora 1970: 21).

A partir de esa definición intentaremos sintetizar los rasgos más característicos de este complejo género literario que creó V-I.

El esperpento es, a nuestro modo de ver :

- a. una deliberada deformación idiomática que recoge muy diversos registros del habla, aunque con predominio de la popular, para pasarlos por el tamiz paródico de lo grotesco.
- b. una técnica del distanciamiento y de la deformación iconográfica del expresionismo aplicable tanto a la novela como al teatro en el tratamiento de personajes y situaciones.
- c. una crítica radical tanto de la literatura popular o populachera —representada tanto por el llamado “género chico” como por el costumbrismo—, del realismo de Galdós, del amaneramiento de los epígonos del modernismo y de la alta comedia burguesa de Benavente.
- d. una crítica política y social teñida de pesimismo antropológico.

- a. El habla. La deformación de la palabra.

V-I logra «...retratarnos al personaje por el rictus lingüístico que le caracteriza» (Zamora 1967). Dicho de otro modo, son los propios personajes los que se autorretratan en el uso de la palabra, en el diálogo. En *Luces de Bohemia* hay más de 50 personajes. Todos ellos giran alrededor de la figura protagonista de Max Estrella, que es quien les hace hablar.

Cada uno de los personajes es portador de una individualidad diferenciadora, pero, más que un estudio del carácter, lo que hay es el retrato, a través de los personajes y de la relación que mantienen entre ellos, de un ambiente, de un mundo —si no del mundo—, de una sociedad conflictiva, violenta y degradada por la miseria y el poder.

Toda esta degradación social tiene su reflejo en la lengua. En su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Zamora Vicente señaló que el gran prodigio del esperpento era la «deformación idiomática» que tanto se apartaba de la lengua pulcra del arte modernista. Y añadía : «Ahora, los héroes van a “hablar”, sencillamente». Es

decir, lo que vamos a oír en el escenario es la voz de la calle. ¿Hay pues deformación o, sencillamente, transcripción?

Más allá de la evidencia de que nos encontramos ante un artefacto literario y, por tanto, con una depuración del lenguaje, el habla de los personajes, repleta de voces vulgares, madrileñismos, voces de germanía y gitanismos, es una manera de hablar, la de un sustrato social, el del pueblo, que en sus giros, voces y tonos “hizo época”, es decir, contagió a toda la sociedad. Dice Zamora Vicente en el discurso que estamos glosando :

«Voz de la calle achulada y maltrecha, voluntariosamente alejada de las normas, de la pulcritud. Pero esta lengua no era solamente de estos grupos noctámbulos y de sus ocasionales interlocutores en las tabernas y buñolerías o en la cárcel. Todo el país estaba atacado por ella, por la actitud espiritual o sociocultural que ese estadio de lengua representaba».

Por tanto, hay transcripción. También la hay en la zarzuela. El esperpento, sin embargo, debía ser su reverso y hacer la crítica política desde la subversión de la literatura. El personaje que se había de mirar en los espejos cóncavos de la calle del Gato era el propio lenguaje, porque, según reza *La lámpara maravillosa*, «de la baja sustancia de las palabras están hechas las acciones».

En la alta conciencia lingüística de V-I la deformación no podía limitarse a la iconografía. La denuncia social y política se radicalizaba al darle la vuelta a las palabras. No era la “eironeia” sino “eureka”, el encuentro de un nuevo lenguaje, el expresionismo. En su etapa modernista V-I, siempre un creador de nuevas formas expresivas, había asociado adjetivos que raramente aparecían juntos o en contigüedad, como los del famoso grupo «feo, católico y sentimental» con que describía al marqués de Bradomín.

En la hora del esperpento, sin dejar de usar sus antiguos hallazgos expresivos, la retórica se enriquece con el neologismo hecho de sufixaciones desacostumbradas que engordan o adelgazan las palabras despertando imágenes latentes.

El exotismo, la musicalidad y los valores cromáticos de las obras modernistas de Valle-Inclán quedarían sustituidos por el casticismo, la palabra desgarrada, el grito y la caricatura en el esperpento; el período armónico y elegante de la descripción y la sintaxis modernista por «la prosa desnuda y asindética de la acotación escénica» (García de la Torre 1992: 26).

b. El expresionismo: una actitud La deformación del gesto.

Es conocido el interés de V-I por las artes plásticas, su amistad con pintores y escultores. Si su amigo Julio Romero de Torres pudo representar el ideal modernista en la pintura, Solana, Regoyos, Zuloaga, Ricardo Baroja serán los heraldos de las nuevas tendencias. Sería interesante saber también hasta qué punto estaba familiarizado V-I con la pintura —o el cine— expresionista que se hacía en Alemania. ¿Le hablarían sus amigos pintores de las nuevas tendencias europeas?

Hay en todo caso un ambiente común, un espíritu de época, que se manifiesta como protesta antiburguesa y reacción frente al realismo de raíz decimonónica que patrocina y consume la burguesía en toda Europa.

Llama la atención la semejanza de las concepciones artísticas entre un pintor nórdico como Munch y un escritor meridional como V-I. ¿Pudo acaso conocer V-I a través de la prensa española de la época la litografía que de *El grito* hiciera Munch en 1896?

El pintor anarquista, bohemio, alcohólico y desquiciado, que llegaría a diseñar los decorados de las representaciones de Ibsen, diría en su condena del realismo: «La cámara fotográfica no podrá competir con el pincel y la paleta mientras no pueda utilizarse desde el cielo y desde el infierno». Munch exigía de la visualización de los planos en picado y contrapicado la visión de tormentas interiores. ¿Y no es esto precisamente lo que ofrece la deformación esperpéntica definida por V-I en sus conocidas declaraciones al diario *ABC* en 1928? Recordémoslas parafraseándolas. Decía Valle-Inclán que había tres maneras de representación según el punto desde el que se mirara a los personajes:

de rodillas, al modo de Homero, quien así creó a sus héroes con rasgos de semidioses ; de pie y a su misma altura, y entonces es Shakespeare ; desde el aire, vistos desde arriba, y así se obtiene el distanciamiento que transforma al personaje en un títere, que es la manera de los esperpentos.

Esto es lo que viene a afirmar Max Estrella en su declaración programática de la escena XII de *Luces de Bohemia*: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». Pero algo más adelante añade: «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». La deformación, en efecto, no es posible si se da en todas sus partes en la misma proporción. Lo que así se obtiene es la imagen depurada de las deformaciones provocadas precisamente por las engañosas técnicas del realismo. Así como la teología de las meninas velazqueñas fue descompuesta por las meninas cubistas de Picasso como un asalto definitivo a la fortaleza de la visión hegemónica de la perspectiva que desde los lejanos días del Renacimiento italiano había capturado la mirada de Europa, el esperpento de V-I descompone la visión única del realismo, hecha de contigüedades y sucesiones, fragmentándola en imágenes poliédricas donde la unidad espacial queda sustituida por yuxtaposiciones y el discurso del tiempo por la simultaneidad de los círculos concéntricos.

La caricatura para serlo ha de inferirse del modelo exagerando sólo alguno de sus rasgos, y no todos. Eso es la comedia. Sin embargo, lo que el esperpento deforma no es el modelo, sino su imagen, lo que de él se predica, el lenguaje. Lo deforme es el espejo, la representación, la estética. La mirada deformante educada en el espejo plano y la perspectiva tenía que ser sustituida por el espejo curvo para mostrar lo real sin las ocultaciones o falsas ideologías de la visión prevaleciente.

Si la risa se riera del dolor se quedaría en crueldad, pero si la risa se ríe de la risa surge, en esta misma operación de reducción al absurdo,

el dolor. El esperpento vacía de significado a las palabras a base de repetir sus gastadas formulaciones. —«¡Collet, me estoy aburriendo!»— como la vida se extingue en la rutina de los días, en la mecanización de los gestos y la domesticación de las pasiones.

«¿Y dónde está el espejo?» —inquire don Latino. «En el fondo del vaso»— contesta, con la calavera en la pupila, el ciego visionario en la alucinación de su última noche.

«¡Veo magníficamente!». «¿Pero qué ves?». «El mundo».

¿Esta magnificación del poeta ciego es alucinación o iluminación?, ¿locura o clarividencia?. La magnificación es visión interior, pero también grito que quiebra el espejo en sinécdoques de una imagen. Desde el fondo del vaso el poeta experimenta una maximización de la luz, la explosión de una estrella que se extingue en la oscuridad. Acaso sea el homenaje que rindiera al autor de *Iluminaciones en la sombra*, el poeta Alejandro Sawa.

c. Un antirrealismo que vacila entre la mirada shakespeareana y la visión demiúrgica.

Max y don Latino podrían pasar por personajes shakespeareanos si *Luces de Bohemia* fuese una tragedia. Tienen la mala suerte de haber nacido en la misma España que retrató Goya en sus *Caprichos y Disparates*. Ya sabemos: «La tragedia nuestra no es una tragedia».

Sin embargo, «Cuando Valle-Inclán decide situar a sus personajes ante el espejo, no somete a todos al mismo grado de deformación» (García de la Torre 1993: 35). En efecto, así ocurre en *Luces de Bohemia*.

El preso anarquista, la madre del niño muerto, la Lunares, Madame Collet no están “esperpentizados”. De la quema, aunque no de la caricatura, podrían salvarse también Bradomín, Rubén e incluso Peregrino Gay. La honestidad no es llevada a pasear al callejón del Gato. Max es en este sentido una clara proyección del autor. Es no sólo el portavoz de sus ideas estéticas, sino su reencarnación sobre las tablas. Max Estrella está inspirado en la figura del escritor bohemio Alejandro

Sawa, pero parece más bien una hibridación de éste y del propio V-I.

Max Estrella no es personaje de los que el autor mira “desde el aire”. Escapa del esperpento. En todo caso, es él quien sostiene el espejo cóncavo, quien con su actitud de intrasigencia moral desnuda la hipocresía de los que se acercan a él. Sus ojos ciegos no ven, pero reflejan. Sus ojos son el espejo.

«¿A mi me ves?» —pregunta Madame Collet en la primera escena. «Las cosas que toco, para qué necesito verlas!» — contesta Max. El tacto del ciego es el sentido de su ternura. «Te ganas honradamente la vida» — le dice Max a la Lunares, la prostituta de quince años a quien adivina, mientras la abraza, el color de sus ojos. «Abracémonos, hermano». Así se despide Max del preso catalán.

La degradación de Max —y su crucifixión moral— llega precisamente cuando tras aceptar el dinero del Ministro acepta su abrazo. «Me he ganado las brazos de su Excelencia» — dice entre irónico y vencido.

Max es un personaje complejo, personifica el idealismo desengañado, el escepticismo nihilista, la rabia impotente ante la injusticia. Max es solidario con los de abajo. Frente al desdén aristocratizante de Dorio de Gadex —«¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!»—, Max contesta: «El épico rugido del mar. Yo me siento pueblo».

V-I no se andará con remilgos a la hora de retratar con toda su crudeza el egoismo, la brutalidad y la mentira del “honrado pueblo”, que en esto ricos y pobres en nada se diferencian: «La barbarie ibérica es unánime». Con todo, Max se siente pueblo. No es una pose. Está a su lado y comparte sus miserias, hasta su encanallamiento. Hay muchas maneras de acanallarse. Max lo hace «perpetrando traducciones y escribiendo versos» como otros ofician de ladrones y proxenetas. La poesía no enaltece ni redime. Sólo la violencia revolucionaria es virtuosa. «¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?».

Max sabe que la libertad sólo se puede buscar en la calle. «También aquí se pisan cristales rotos» es alusión al «se me rompe en un fracaso

de cristales» del soneto que Rubén Darío dirigiera a «Ese gran don Ramón de las barbas de chivo» (OC. II : 1207), pero también anuncio de que ese espacio de libertad que es la calle puede ser por eso mismo un círculo infernal: «Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos». El esperpento aquí no es sátira, sino un grito desesperado, como el de Munch, como el de Max, como el de Mateo.

d. Entre la crítica política y social y el escepticismo

El esperpento es desenmascaramiento que pone al desnudo el envilecimiento e hipocresía de la sociedad de su tiempo, y aunque pueda ser, en palabras de Aszyk (1986), «una propuesta particularmente española del teatro grotesco y de carácter vanguardista», su crítica se hace fácilmente universal y acaso encierre una profunda decepción del propio ser humano, un sentimiento de «vergüenza zoológica», por emplear las mismas palabras del marqués de Bradomín en la *Sonata de estío*, o tal vez una suerte de escepticismo ontológico.

V-I traspasa la sinestesia modernista a la fusión esperpéntica de tragedia y comedia. El resultado es la perplejidad de una mueca, una sonrisa sin labios, un fracaso de cristales.

2.9 Los esperpentos de *Martes de carnaval*

Martes de Carnaval, publicada en 1930, recogía en la colección *Opera Omnia* de la editorial madrileña Rivadeneyra la versión definitiva de tres obras que V-I había ya publicado antes por separado: *Los cuernos de Don Friolera*, de 1921, *El terno del difunto*, de 1926 —que luego llevaría el título de *Las galas del difunto*— y *La hija del capitán*, de 1927.

Sanabre —de quien tomamos estas notas— en la Introducción a su edición crítica de *Martes de Carnaval* recoge las declaraciones que V-I hizo en una entrevista periodística en 1921, recién impresa *Los cuernos de Don Friolera*, sobre el significado del “esperpento” en su obra (Sanabre 1990 : 13):

«Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que

titulo "Esperpentos". Este teatro no [es] representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro "di Piccoli" en Italia. De este género he publicado *Luces de bohemia...* y *Los cuernos de don Friolera*».

El esperpento era por tanto para Valle-Inclán un género teatral para muñecos, aunque más adelante reconociese que el tratamiento esperpéntico se podía aplicar a ese género híbrido de relatos que siendo más bien "novelas dialogadas" podrían pasar por obras de teatro.

Las tres obras de *Martes de Carnaval* comparten la característica formal de ser dialogadas y el tratamiento burlesco del estamento militar. Sin embargo, sólo de *Los cuernos de Don Friolera* puede decirse cabalmente que sea teatro para muñecos. Esta obra parece más próxima tanto cronológica como formalmente a sus dos "farsas" de 1920: *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Farsa infantil de la enamorada del Rey*.

En el Prólogo de esta obra Valle-Inclán reitera por boca de uno de los personajes la definición que del esperpento ya diera Max Estrella en *Luces de Bohemia*. Don Estrafalario dice: «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... Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera» (Valle-Inclán 1990: 114-15).

Esta técnica de la distanciación se convierte en teoría dramática. Don Estrafalario elogia, frente al drama español —cruel y dogmático— el teatro de Shakespeare —«violento, pero no dogmático». Añade que Shakespeare se desdobra en sus personajes dando a entender que sus pasiones vienen a ser una proyección de las del autor. «Creador y criatura son del mismo barro humano»— dice. Pero es entonces cuando don Estrafalario defiende la superioridad de una estética derivada del teatro de títeres, donde el bululú, como un demiurgo, «...ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque».

2.10 *Tirano Banderas*

Tirano Banderas —trasunto de tantos dictadores de la historia política de Hispanoamérica— protagoniza la novela homónima publicada en 1926 que, en palabras de Lázaro Carreter, «acaso sea la más importante novela española del siglo XX y cuya influencia en la literatura hispanoamericana ha sido inmensa» (1985 : 194). De esta novela seminal surgieron *El Señor Presidente* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* del paraguayo Roa Bastos, *El otoño del patriarca* del colombiano García Márquez o *La fiesta del chivo* del peruano Vargas Llosa.

La lengua que se habla en la imaginaria república hispanoamericana de Tirano Banderas, riquísima en su vocabulario, es una síntesis genial de las distintas variantes geográficas del español y registro del habla de todos sus estratos sociales.

Tirano Banderas es también un peldaño más en la escala de la degradación esperpéntica de los personajes de V-I.

2.11 “El Ruedo Ibérico”

V-I se había propuesto escribir una serie de novelas históricas, a modo de los galdosianos *Episodios nacionales*. Finalmente sólo pudo sacar tres novelas : *La corte de los milagros* en 1927, *Viva mi dueño* en 1928 y la incompleta *Baza de espadas*, que apareció por entregas en el periódico *El Sol* en 1932.

Estas tres novelas del “Ruedo ibérico” sólo abarcan el breve período que va de febrero de 1868 a mediados de septiembre del mismo año, cercana ya la revolución.

En el “Ruedo Ibérico” el esperpentismo se ha convertido ya en una técnica depurada. La pincelada rápida del maestro —dueño absoluto de su arte— ofrece en estas novelas la visión grotesca, a la par que crítica, de la sociedad española de esa época, «la caricatura de lo que ya era de por sí una realidad esperpéntica» (García de la Torre 1993 : 19).

Aires nacionales, el libro que encabeza la serie del “Ruedo ibérico”, despliega en apretada y eficazísima síntesis el fondo histórico sobre el

que el autor va a ir dibujando los episodios novelescos.

«El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases...

—¡Pegar fuerte, a ver si se enmiendan!...

¡No se enmedaban!... La tea revolucionaria atorbellina sus resplandores sobre la católica España... El bandolerismo andaluz llama a sus desafueros rebaja de caudales... El pueblo vive fuera de la ley desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, desde los toronjiles levantinos a los miñotos castañares... Entre tricornios y fusiles, por las soleadas carreteras, cuerdas de galeotes proletarios caminan a los presidios de África» (V-I 1993: 52-53).

Toda la España de las postrimerías del reinado de Isabel II convertida en un ruedo donde, bajo la presidencia de la Reina y las autoridades civiles, eclesiásticas y militares, los señoritos de la aristocracia conchabados con los bandoleros roban y se divierten a costa del sufrimiento y la miseria de todo un pueblo. La crítica es incisiva y el retrato corrosivo. El personaje es ya colectivo.

Referencias bibliográficas

- Aszyk, Urszula (1986) "Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert Verlag 1989: 133-142 en Centro Virtual Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com>> [21-07-07]
- Bando Shoji (2005) *Spain Kankei Bunkei Mokuroku* Kohro-sha
- CDT (1979-2007) *Catálogo videográfico* Centro de Documentación Teatral-INAEM <<http://documentacionteatral.mcu.es>> [21-07-07]
- Pasqual, Lluís (dir.) *Luces de bohemia* Centro Dramático Nacional (filmada en 1985) No. del catálogo: 469
- Tamayo, José (dir.) *Luces de bohemia* Compañía Lope de Vega (filmada en 1997) No. del catálogo: 1228
- Pimenta, Helena (dir.) *Luces de bohemia* Ur Teatro (filmada en 2003) No. del catálogo: 2077
- Díez R, M. (2006) "Ramón del Valle-Inclán, Jardín Umbrío y El miedo" *Espéculo. Revista de estudios literarios* Madrid: Universidad Complutense de Madrid

- <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/vamiedo.html>> [21-07-07]
- El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (2006) Estfo n. 22
[on line] Taller d Investigacions Valleinclanians T.I.V, Departament de
Filologia Espanyola, Universidad Autónoma de Barcelona
<<http://elpasajero.com>> [21-07-07]
- “Valle-Inclán en la pantalla”
<<http://www.elpasajero.com/Pantalla3.htm>> [21-07-07]
- Fernández Almagro, M. (1966) *Vida y literatura de Valle-Inclán* Madrid: Taurus
(También en Editora Nacional, 1943)
- García de la Torre, J.M. (1992) Introducción de *Viva mi dueño* Madrid: Espasa
Calpe, Austral p.26
- (1993) Introducción a *El Ruedo Ibérico I. La Corte de los milagros* Madrid:
Espasa Calpe, Austral
- Gimferrer, P. (1993) Introducción a *Sonata de Primavera y Sonata de Estío* Madrid:
Espasa Calpe, Austral pp.13 y 16
- Gómez de la Serna, R. (1979) *Don Ramón María del Valle-Inclán* Madrid: Espasa
Calpe, Austral n. 427 (1ª edición 1944)
- Horiuchi Kenji (tr.) (2005) *Luces de bohemia* Escenas 1-7 en *Estudios Hispánicos* 30,
Osaka: Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka
- (tr.) (2006) *Luces de bohemia* Escenas 8-15 en *Estudios Hispánicos* 31 Osaka:
Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka
- (tr.) Otras tr. en la misma revista cit. de Estudios Hispánicos
(2005) *Flor de santidad*,
(2004) *La rosa de papel*; *La cabeza del Bautista*, en N. 28
(1996 y 1999) *Jardín umbrío* en Nos. 20 y 23
- Hormigón, J.A. (2006) *Biografía cronológica* Tomo I (1ª edición nov. 2006); *Biografía
cronológica y Epistolario* Tomo III (1ª edición abril 2006) Madrid: ADE Serie
Teoría y Práctica del Teatro n. 26
- Kasai Shizuo (tr.) (1926) *El gato negro* Sekai Tanpen Shosetsu Taikei (5) Nanou
Oyobi Hokuo Hen, Kindaisha
- Lázaro Carreter, F. (1985) *Literatura Española*, Madrid: Anaya
- OC (2002) *Ramón del Valle-Inclán. Obra Completa* (Tomo I: Prosa; Tomo II:
Teatro, Poesía, Varia) Madrid: Espasa, col. Clásicos Castellanos. Nueva
serie
- (I: 1907) *La lámpara maravillosa*
- (I: 1968)
- (I: 1969)
- (I: 901-960) *Visión estelar de un momento de guerra*

- (I: 904)
- (I: 914)
- (II: 593) *Divinas palabras*
- (II: 1207) Darío, Rubén *Soneto iconográfico para el señor marqués de Bradomín*
- Sanabre, R. (1990) Introducción a la edición crítica de *Martes de Carnaval* Madrid: Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, p.29
- (1990) en nota p.13 remite a D. Dougherty *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos 1982 p.122
- Sánchez-Colomer, M.F. (2002) "Una reseña de reseñas: la recepción de la *Obra completa* de Valle-Inclán editada por Espasa Calpe" [on line] *El Pasajero*, otoño 2002 <<http://www.elpasajero.com>> [21-07-07]
- Reseña los siguientes artículos:
- Pozuelo Vivancos, José María "La cima de una ambición" y
- García Velasco, José "Hacia un corpus integral de Valle-Inclán" en *ABC* cultural 16 marzo 2002
- Rico, Francisco "Nota al pie" *Babelia. El País* 1 junio 2002
- Serrano Alonso, Javier "Un Valle-Inclán aún incompleto" *Revista de Libros* n. 67-68, julio-agosto 2002
- Serrano, A. et al. (1995) *Bibliografía General de Ramón del Valle-Inclán* Santiago de Compostela, España: Universidade de Santiago de Compostela
- UAB (2002) eds. Aznar Soler, M. y Sánchez-Colomer, M.F. "*Valle-Inclán en el siglo XXI*". *Actas del II Congreso Internacional celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona* A Coruña, España: Edición do Castro: 2004
- UAC (2007) Celebración del VIII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea "*La obra literaria (teatro y novela) de Valle-Inclán*" en octubre 2007 en Universidad de A Coruña, España.
- Valle-Inclán, R. (1970) *Lucas de bohemia. Esperpento* Madrid: Espasa Calpe. Clásicos Castellanos, edición crítica de Alonso Zamora Vicente
- (1990) *Martes de Carnaval* Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, edición crítica de Ricardo Senabre
- (1993) *El Ruedo Ibérico I. La Corte de los milagros* Madrid: Espasa Calpe, Austral
- Yoshida Ayako (tr.) (1986-88) *Sonata de Estío* (1986), *Sonata de Primavera* (1986), *Sonata de Otoño* (1987), *Sonata de Invierno* (1988) Seiwashorin
- Zamora Vicente, A. (1970) Prólogo de *Lucas de Bohemia. Esperpento* Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos

- (1967) “Asedio a Luces de Bohemia, primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán” *Discurso de ingreso en la RAE* leído el 28 de mayo de 1967, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<http://www.cervantesvirtual.com> [21-07-07]