

CAPITULO I

EL PROBLEMA DE LAS DEFINICIONES

Entre 1919 y 1930 Valle-Inclán se refirió en numerosas ocasiones al que sería su mayor hallazgo, el esperpento, las suficientes como para que se haya intentado deducir de ellas teorías, sistemas y definiciones. Sin embargo, en el quehacer escénico los esperpentos desbordan todo planteamiento teórico y, por supuesto, el estrecho marco de las definiciones, así sean las del autor. Además, a la luz del acervo que la vida teatral del siglo XX ha ido conformando, toda la obra dramática de Valle-Inclán muestra constantemente nuevas facetas y posibilidades, un motivo más por el cual dicha dramaturgia, y el esperpento en particular, van más allá de teorías y definiciones, y aún de las expectativas de su autor, quien ni siquiera pudo ver puesta en escena más que una mínima parte de sus piezas³.

³La lista de estrenos de sus obras que Valle-Inclán pudo presenciar, puede consultarse en J. Lyon, *THE THEATRE OF VALLE-INCLAN*, C.U.P., Cambridge, 1983, p. 212, y en S. M. Greenfield, *VALLE-INCLAN, ANATOMIA DE UN TEATRO PROBLEMATICO*, Fundamentos, Madrid, 1972, p. 295-6.

Hay en las declaraciones de Valle-Inclán acerca del esperpento la evidente intención de configurar un nuevo lenguaje teatral: también el planteamiento de complejos proyectos estéticos, sustentados por una peculiar visión del arte y el mundo. Es el caso de *LUCES DE BOHEMIA* (1920), primera obra designada como esperpento, en cuya escena XII el protagonista de la obra expone un programa artístico, a saber, la ubicación de los héroes clásicos frente a un espejo cóncavo. Ese texto, complementado por las ideas expuestas por Don Estrafalario en el Prólogo y el Epílogo de *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA* y por la entrevista del autor con Gregorio Martínez Sierra en 1928, tradicionalmente se había considerado como la definición del esperpento.

Pero tanto la práctica teatral como los análisis de los críticos que en las últimas décadas han asumido que los dramas de Valle fueron escritos para el teatro -John Lyon y Angel Loureiro, entre otros-, han revelado el carácter problemático, no sólo de esta supuesta definición en sí, sino del hecho mismo de elevarla al rango de definición del esperpento, que sólo ha servido para enredar los estudios valleinclanianos en numerosos equívocos. En primer lugar, para que lo que, originalmente, es la expresión de un personaje en un momento determinado de un desarrollo dramático adquiriera el carácter universal que toda auténtica definición requiere, ha sido necesario sacarla de su contexto. En segundo lugar, se ha obligado a Valle-Inclán a expresarse como un teórico, despojando, por lo tanto, sus palabras, de su naturaleza ambigua, polivalente y poética. Finalmente, al confron-

tar las diversas manifestaciones del autor al respecto, consideradas en sí mismas y en sus propios contextos, se evidencia que sólo forzándolas es posible construir con ellas un todo sistemático y coherente.

En *¡Aleliya!*, uno de los poemas que integran *LA PIPA DE KIF* (1919), Valle-Inclán expone lo que según Pedro Salinas es «el principio activo» de la estética esperpéntica (P. Salinas, 1970a: 95): «la ventolera/ de hacer versos funambulescos» inspirados por una «musa grotesca». El Prólogo y el Epílogo de *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA* (1921) contienen también una amplia reflexión sobre la creación artística, en la cual el elemento predominante es el punto de vista: «ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera», con la del títritero o el demiurgo. En cartas y entrevistas, como las que sostiene con Esperanza Velázquez Bringas, publicada en *REPERTORIO AMERICANO* (III, 13, 1921) y con Martínez Sierra (*ABC*, diciembre 7 de 1928) insiste Valle-Inclán en el tema, revelando en cada ocasión diferentes posibilidades. Un examen de estas distintas aproximaciones al esperpento, dentro de sus respectivos contextos y circunstancias, conduce a John Lyon a estas conclusiones:

Si nos acercamos a esas obras sin prejuicio alguno, nos damos cuenta de que la visión de Valle-Inclán no se queda petrificada en el año 1920 con la publicación de *LUCES DE BOHEMIA*, sino que, a partir de esa fecha, cada «esperpento» muestra un cambio de énfasis que altera el matiz de la definición original. La cosa

se complica bastante, por ejemplo, con la incorporación en 1924 de tres escenas nuevas en la versión definitiva de *LUCES*. (...) (J. Lyon, 1986: 40).

Ya en 1983, en su libro sobre el teatro de Valle-Inclán, había advertido J. Lyon sobre el peligro de reducir el análisis del esperpento a la teoría del espejo cóncavo, expuesta por Max Estrella en *LUCES DE BOHEMIA*:

It is perhaps unwise to attempt too many generalizations before examining the plays themselves. Valle-Inclán's coinage of the word *esperpento* to describe *LUCES DE BOHEMIA*, *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*, *LAS GALAS DEL DIFUNTO* and *LA HIJA DEL CAPITAN* has, in some ways, produced an inhibiting effect on critics in their approach to these plays. Since the word exists, it imposes the need to define it and this obsession with definition has obscured certain aspects of Valle's evolution as a dramatist. There have been two main consequences of this. First, the fixation of critics with the *esperpento* genre has detracted from those later plays not labelled *esperpento* by the author (...). Secondly, there has been a strong tendency to study all the *esperpentos* in the light of a single blanket definition generally based on certain passages from scene 12 of *LUCES DE BOHEMIA*. Most of the attention has been concentrated on the *type* of play they are rather than on the individual works, each with its own thematic emphasis and dramatic

qualities. Consequently, the similarities (which undoubtedly exist) between these works have been given greater importance than the differences which distinguish them (J. Lyon, 1983: 106).

Un primer proyecto de naturaleza esperpéntica es la invocación a una nueva musa, la «musa grotesca», que se encuentra en *¡Aleluya!*. El texto es una especie de manifiesto poético, expresión característica de los artistas de estas décadas, y como tal, es una muy significativa síntesis de intenciones literarias, que cobran vida en la práctica teatral y novelística de Valle-Inclán, posterior a 1919:

¡Aleluya!

Por la divina primavera
me ha venido la ventolera
de hacer versos funambulescos
-un purista diría grotescos-.
Para las gentes respetables
son cabriolas espantables.
(...)
En mi verso rompo los yugos,
y hago una higa a los verdugos.
(...)
¿Acaso esta musa grotesca
-ya no digo funambulesca-
que con sus gritos espasmódicos

irrita a los viejos retóricos,
y salta luciendo la pierna,
no será la musa moderna?
Apuro el vaso de bon vino,
y hago cantando mi camino.
Y al compás de un ritmo trocaico,
del viejo gaitero galaico,
llevo mi verso a la Farándula:
Anímula, Vágula, Blándula.

Vale destacar en estos versos la voluntad renovadora, pero también la actitud iconoclasta, desafiante, olímpica y antiautoritaria del poeta. Además del tono retador, que ya en sí es programático, Valle se propone hacer ahora («me ha venido la ventolera») «versos funambulescos», ejercicios de volatinero, acrobacias poéticas que, además, resultarán grotescas y «cabriolas espantables» para los «puristas» y las «gentes respetables»; con ello no sólo rompe yugos, sino que «hace una higa» a los críticos y quizás también a las autoridades de todo tipo. Al final del poema, y siguiendo una tradición que se remonta a Homero, Valle invoca a la musa: pero ahora se trata de la *musa moderna*, figura funambulesca que da gritos espasmódicos, que «irrita a los viejos retóricos», que «salta luciendo la pierna». Valle insistirá en esta imagen en el *Apostillón* de la *FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA*, obra publicada en 1922:

Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás.

Como lo anota Manuel Durán, se trata, ni más ni menos, de «la musa griega, inspiradora del artista, que centenares de imágenes plásticas ennoblecedoras han grabado en nuestra memoria» (M. Durán, 1988: 256-257), de la misma divinidad que, desde Rafael y Giulio Romano en el Renacimiento, Guido Reni, Poussin o François Girardon en el siglo XVII, A. R. Mengs, Andrea Appiani, Agustín Pajou o John Flaxman en el período neoclásico, pintaron, dibujaron y esculpieron profusamente los artistas: la musa, siempre serena, sobria, cadenciosa y solemne, lira y laurel en mano coronando a los poetas o danzando alrededor del carruaje del dios Apolo, simbolizando en complicadas alegorías el canon de belleza más prestigioso que haya creado la imaginación en Occidente. Es, pues, difícil concebir algo tan respetable. En la tradición lírica, especialmente entre neoclásicos y parnasianos, abundan las musas: escuchamos, por ejemplo, a la sagrada musa que «alza el divino canto y la acordada/ voz hasta el cielo osada./ con eco que supera resonante/ al estruendo confuso y vocerío» (Nicolás Fernández de Moratín, 1737-80, *Oda a Pedro Romero, Torero Insigne*). El vate neoclásico

catalán Manuel de Cabanyes (1808-1839), en su poema *La Independencia de la Poesía*, canta a la musa en estos términos:

Como una casta ruborosa virgen
 se alza mi Musa, y tímida las cuerdas
 pulsando de su arpa solitaria,
 suelta la voz del canto.
 (...)

 las cumbres vaga en desnudez honesta:
 mas ¡guay de quien la ultraje!

Es precisamente ésta, que podría ser, también, la «dulce musa Delicia» de Rubén Darío, que «alza su tirso de rosas (...) bajo el gran sol de la eterna Harmonía», o la Calíope que en los lienzos de Poussin inspira a Apolo o corona a Homero, la imagen que ahora Valle-Inclán parece poner frente al espejo cóncavo, construyendo así su primer esperpento. En vez de la bella y serena figura danzante, armónica y pausada, vemos a una farandulera que hace extrañas cabriolas, a «una cupletista de cabaret» o «una tanguista apicarada» (M. Durán, 1988: 256–257), que «salta luciendo la pierna», que «se cimbra, se ondula, se comba, se achula», ya no al son cadencioso de la lira apolínea, sino «con el ringorrañgo rítmico del tango»: que en lugar de cantar con voz melodiosa al oído de bardos solemnes, los irrita «con sus gritos espasmódicos».

Estamos, pues, ante el primer atisbo de lo esperpéntico no sólo por contener el poema el reflejo de una

imagen clásica en el espejo deformante, o la interferencia de «dos imágenes, la noble, clásica y serena, y la vulgar, frenética y moderna» (M. Durán, 1988: 256–257), sino especialmente porque, como dirá Valle poco después, esta deformación «está sujeta a una matemática perfecta», obedece a un plan.

Resulta muy significativo que este primer proyecto esperpéntico tenga por objeto a la musa, al símbolo mismo de la creación poética. Podría decirse que Valle se ha remontado al punto de partida del trabajo artístico, al numen, a la inspiración o impulso creador original y que, al evocarlo, éste deba llegar ya esperpentizado a la imaginación del poeta.

En ¡*Aleluya!* existe otro aspecto que será constitutivo de la creación esperpéntica, cual es la evaluación de la historia cultural, la expresión de odios y amores literarios; en efecto, Valle se refiere con sorna e irreverencia a algunos de sus contemporáneos, como por ejemplo a puristas y académicos como Antonio Maura o el profesor Emilio Cotarelo, historiador del teatro español; al «pobre Ricardo León» o a Julio Cejador y Frauca, «baturro versallesco», autor de la monumental *HISTORIA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA CASTELLANA, COMPENDIDOS LOS AUTORES HISPANO-AMERICANOS*, publicada precisamente en 1919, y en la que tan duros ataques se lanzan contra Valle-Inclán. Rinde, en cambio, un franco homenaje a Rubén Darío, Pérez de Ayala, Poe, la legendaria Clemencia Isaura y Gonzalo de Berceo. Como veremos, una apasionada expresión de simpatías y especialmente de antipatías ar-

tísticas recorre toda la historia del esperpento. Esto resultará muy comprensible, en la medida en que el esperpento, además de la deformación de una realidad, es la «imagen de una imagen, es una imagen de segundo grado» (G. Torrente Ballester, 1968: 202-203, 213-216), «una literatura que se ejerce sobre otra literatura, una forma que se ejecuta sobre otra forma: una manera del espíritu que se ejerce sobre su propia tradición» (H. W. Cowes, 1967: 23-24).

En las aproximaciones propiamente autoriales, Valle recoge y amplía, pero también varía, lo expresado por el poeta de *LA PIPA DE KIF*, por Max Estrella y por Don Estrafalario en 1919, 1920 y 1921 respectivamente. La principal de ellas -la entrevista con Martínez Sierra- es de diciembre de 1928, cuando la carrera del dramaturgo ya ha culminado, y podría considerarse como un compendio y una apretada síntesis de lo que anteriormente y dentro del marco poético de sus obras han dicho los personajes:

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 la 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 atribuyó a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por

decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.

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 mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. (...) Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos, que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.

Y hay otra 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 (...).

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los 'esperpentos'... El mundo de los 'esperpentos' -explica uno de los personajes de *LUCES DE BOHEMIA* - es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes

llamados a representar una fábula no deformada. Son enanos y patizambos que juegan a la tragedia (...) ⁴.

Es decir, que la «tercera manera» contiene la idea del «transporte grotesco», implícita en la musa funambulesca de *¡Aleluya!*, la del demiurgo expresada por Don Estrafalario en el contexto de *LOS CUERNOS*, así como la del espejo cóncavo planteada por Max Estrella en *LUCES*. Sin embargo, y siguiendo al profesor Lyon en la exposición del problema de las definiciones esperpénticas, ni las declaraciones de prensa del autor necesariamente coinciden con lo expresado por sus personajes, ni las obras catalogadas como esperpentos responden a un programa previo, pues entre ellas hay grandes diferencias, tanto de estilo y tono, como en la concepción del héroe y su mundo. Más aún: no hay pronunciamiento autorial que alcance el grado de complejidad y riqueza de significados que pueden alcanzar la presencia y la palabra del personaje dramático cuando cobra vida en las tablas.

Siendo Valle-Inclán ante todo un poeta, sus aproximaciones al esperpento constituyen un conjunto no sistemático de intuiciones artísticas, expresadas en términos metafóricos. Como lo señala John Lyon, si bien las diversas modalidades esperpénticas permanecen fieles a su propósito iconoclasta fundamental «a través de todas sus metamorfosis», y aunque el esperpento es un

⁴ Entrevista publicada bajo el título «Hablando con Vallé-Inclán», en el ABC, diciembre 7 de 1928, reproducida en John Lyon, *THE THEATRE OF VALLE-INCLAN*, C.U.P., Cambridge, 1983, p. 209.

«concepto coherente y unificado», no es «tan homogéneo como se ha pensado hasta ahora» (J. Lyon, 1986: 48). Podrían complementar estas ideas, las expresadas por Buero Vallejo al respecto:

Todo pensamiento que define, simplifica. Valle-Inclán, teorizante, es menos complejo que las realidades artísticas (...) en las que sustenta su teoría del esperpento, al modo como en nuestros días Brecht -otro teorizante de fórmulas distanciadas y un tanto esperpénticas- resulta más complejo en sus mejores obras que en sus doctrinas (A. Buero Vallejo, 1973: 37).

Precisamente, ciertas interpretaciones discutibles de la obra dramática de Valle-Inclán se han originado o bien en tomar al pie de la letra sus declaraciones, o en el intento de concebirlas como «doctrina». Es claro que las diversas aproximaciones concuerdan en la propuesta de una estética deformante: la deformación, sin embargo, se da en diferentes grados, desde distintas perspectivas y con propósitos muy diversos. Tienen todas un marcado sello teatral, escénico, visual y espectacular, pero éste también resulta complejo e irreductible a fórmulas. En ellas queda clara una actitud que coincide con el teatro de vanguardia, pero no es posible identificar el esperpento con ninguno de los movimientos vanguardistas en particular. El teatro de Valle-Inclán hunde sus raíces en la tradición española de lo grotesco: sus ecos en el esperpento provienen de fuentes tan

diversas como lo son Cervantes, Goya, Quevedo, el teatro de muñecos, el sainete y el carnaval. Se ha demostrado que es posible leer el conjunto de la obra de Valle-Inclán como un largo y tortuoso acercamiento al mundo esperpéntico, pero esta lectura implicaría enrumbar hacia una meta única una obra que se ramifica sin cesar, que abre posibilidades heterogéneas y que, por ende, admite y aún exige, múltiples lecturas.

Hay que tener en cuenta, además, que los dos grandes manifiestos esperpénticos fueron puestos en boca del protagonista de *LUCES DE BOHEMIA* y de Don Estrafalario en *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*. Surgen, por lo tanto, en un contexto dramático; son el resultado de las peripecias no del autor, sino de sus personajes, escritores ambos; constituyen la conclusión a la que llegan dos artistas, Máximo Estrella y Don Estrafalario, luego de sumergirse intensamente en su mundo circundante. No se trata, pues, del producto del pensamiento abstracto del autor, del creador que se expresa a través de sus criaturas, ni de la especulación pura de un teórico. Así Max Estrella y Don Estrafalario hayan sido considerados como voceros de Valle-Inclán o estén de acuerdo con él, son personajes y no muñecos de ventrílocuo, cargan con sus propias vivencias y, en concordancia con ellas, exponen sus aspiraciones estéticas. No es, pues, pertinente ni fructífero aislar estos textos de sus ámbitos naturales, cuales son tanto los contextos dramáticos de los que orgánicamente forman parte, como el escenario, al cual están deliberadamente orientados los esperpentos.