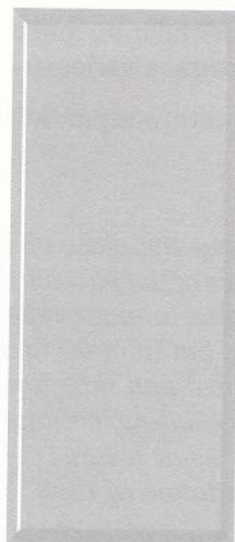


Marcelo de Barros Ramalho (Uniso)

El esperpento valleinclanesco



RESUMO

Este artigo focaliza o lugar de Valle-Inclán na Literatura espanhola através de sua obra-prima do século passado: *Luces de Bohemia*. *Luces* é um jogo, cujo humor está na habilidade do receptor para ver a deformação; mas para fazer isso, o receptor deve, primeiro, reconhecer a realidade que está sendo deformada e, então, de que maneira foi modificada. O resultado é uma peça que está em constante definição, porque o receptor não pode, imediatamente, reconhecer o que é familiar no que ele/ela está vendo, já que isso foi metamorfoseado em uma grotesca variação de si mesmo.

Palavras-chave: literatura espanhola; comunicação; jogo.

ABSTRACT

*This paper focuses the place of Valle-Inclán in Spanish literature with his dramatic masterpiece of the past century: "Lights of Bohemia/Luces de Bohemia". *Luces* is a play whose humour relies on the ability of the receptor to see the reality deformation, but in order to do so he/she must first recognise the reality that is being deformed and then how it has been changed. The result is a play that is constantly unsettling, because the receptor cannot immediately recognise what is familiar in what he/she is watching since it has been metamorphosed into a grotesque variation of itself.*

Keywords: spanish literature; communication; game.

Teoría del esperpento

Desde que en la década del 40 publica Pedro Salinas su ensayo sobre el esperpento, inaugurado una nueva visión crítica, el número de estudios, ensayos y artículos ha ido creciendo, especialmente en estos últimos años, en que Valle-Inclán dramaturgo, creador del esperpento, rebasa ampliamente el campo de la crítica literaria nacional e ingresa en el de la crítica internacional. Con ocasión del primer centenario de su nacimiento varias revista (*Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *La Torre*, *Revista del Occidente*, *Papeles de Son Armadans...*) le dedican sendos números; suben a los escenarios españoles algunas de sus piezas; tres años antes, en 1936, Jean Louis Barrault y Jean Vilar montan en París, respectivamente, *Divina palabras* y *Luces de Bohemia*; en Estados Unidos e Hispanoamérica las representaciones de los dramas de Valle-Inclán durante la celebración del centenario, escriben Zahareas y Gillespie, “son demasiado numerosas para citarlas”. La intensificación de la atención crítica a la obra dramática valleinclanesca y, en especial, a sus esperpentos, supone, como es lógico, la multiplicación de los puntos de vista y de las interpretaciones de la esencia, forma, sentido y significado del esperpento. Refiriéndose a él, se habla de “distanciamiento”, “tragedia grotesca”, “compromiso con la realidad”, “evasión”, “teatro antitrágico”, “teatro del absurdo”, “visión degradadora”, “visión descualificadora”, “expresionismo”, “desmitificación”, “teatro de denuncia”, “de protesta”, “extrañamiento”..., etc.

Como es sabido, el propio Valle-Inclán expuso fragmentariamente una “teoría” del esperpento, asistemática, y — no hay que olvidarlo — mediante unos personajes puestos en situación dramática muy concreta, que no autorizan a entender al pie de la letra. El fragmento del texto citado de esta “teoría” del esperpento es el siguiente, que transcribimos a continuación:

A) *Luces de Bohemia* (págs. 938-939)

1- MAX:

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

DON LATINO:

Una tragedia, Max.

MAX:

La tragedia nuestra no es una tragedia.

DON LATINO:

¡Pues algo será!

MAX:

El esperpento.

2) MAX:

(...) El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en le callejón del Gato.

DON LATINO:

¡Estás completamente curda!

MAX:

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.

DON LATINO:

¡Miau! Te estás contagiando.

MAX:

España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO:

¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX:

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO:

Conforme. Pero para 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 de España.

Gaspar Gómez de la Serna, en una entrevista que mantuvo con Valle-Inclán, obtuvo el siguiente comentario acerca de sus esperpentos:

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 es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, 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. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare ... Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde 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 en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*.

Según Buero Vallejo, cuando escribe refiriéndose al texto arriba citado, Valle-Inclán, teorizante, es menos complejo que las realidades artísticas propias o ajenas en las que sustenta su teoría del esperpento. Y en su artículo, Buero Vallejo demuestra de manera incontrovertible cómo Valle-Inclán en sus esperpentos se sitúa por encima de sus personajes ni es su mirada la del autor demiurgo.

Para Antonio Risco, (*op. cit.*, págs. 79-109) los elementos con que Valle-Inclán caracteriza el esperpento rebasan los límites del género literario y pueden ser “referidos a toda una estética, implícita ya en su obra a partir de sus primeros escritos” y de la que toma ya conciencia, decidiendo cultivarla sistemáticamente, en el poema “Aleluya” de *La pipa de Kif* (1919). El descubrimiento de la musa moderna, que es la del esperpento, no es exclusivo de Valle-Inclán. “A fines del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral español, 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...” Por lo cual,

el esperpentismo es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual, ni siquiera nacional, sino europea, esto es, que en 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 y la imagen del mundo contemporáneo. (págs. 88-89).

En lo que se refiere a Valle-Inclán, hay que añadir, evidentemente, la valoración de la corriente barroca española representada por Quevedo y Goya, y también diver-

sas circunstancias de orden personal, entre las cuales no hay que olvidar los graves problemas de orden económico familiar que ha tenido que sufrir durante gran parte de su vida (pág. 90).

Partiendo de una visión negativa del presente, en la cual Valle-Inclán no se siente a gusto y de la que es insolidario,

el esperpento valleincliniano se profundiza más y más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser (pág. 196).

También Alfonso Sastre había hecho la crítica de la teoría del esperpento, del cual no tiene la exclusiva España ni como realidad ni como artística:

Basta con mirar el panorama literario europeo de los últimos sesenta años para comprobar que lo español no posee la exclusividad del esperpento. Si nuestro nihilismo sensualista fue expresado en el variado repertorio del esperpento español — Valle, Solana, Arniches, Buñuel, Cela... —, el nihilismo europeo radicado en la crisis de las formas económicas-sociales capitalista (nihilismo más enfático, en general, ue el español, el cual no pasa de considerar lo español como absurdo, mientras el nihilismo europeo generaliza sobre la existencia, de modo que lo que en España no pasa de una autocrítica regional en el resto de Europa se presenta como ontología) ha sido expresado en el variadísimo repertorio del esperpento europeo y americano (arte y literatura) (pág. 64).

Y cita a continuación a Jarry, Ionesco, Kafka, Pirandello, Chaplin Ghelderode (*sic*) Dürrenmatt, Frisch, “las imágenes cinematográficas de la Magnani o la Massina, las anticipaciones nihilistas de Büchner, Dostoievski o el Strindberg de *La sonata de los espectros*, y el esperpento constructivo de Brecht”.

Escribe Ricardo Domenech:

El *esperpento* descoyunta si es que puede decirse así, la realidad; transforma por completo la imagen aparente que tenemos de su estructura y de su dinámica precisamente para mostrarnos cómo son, cómo es la realidad (página 464).

Y cree ver en “este descoyuntamiento de la realidad una finalidad muy semejante a la que Brecht buscaba con su idea del distanciamiento”.

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 esperpéntica 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 (págs. 464-465).

Manuel García Pelayo ve una estrecha relación entre el esperpento como forma literaria y la sociedad burguesa y oficial, según Valle-Inclán la veía:

Puesto que la sociedad burguesa y oficial es, desde la perspectiva de Valle-Inclán, un mundo distanciado y extraño al que no le ve sentido, es claro que ha de percibirlo como absurdo, como 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 la contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre la tragedia y la farsa, entre lo inauténtico y lo auténtico. En resumen, como un mundo hueroy falso. La forma lógica de expresar literariamente tal mundo es la grotesca, y dentro del género grotesco Valle-Inclán inventa el esperpento [...] de modo que el género en cuestión viene a ser la transposición grotesca de una sociedad grotesca, en la que se muestra la misma contradicción tensa que ofrece el objeto (págs. 264-265).

Parejamente piensa Gómez Marín, quien, estudiando la evolución de la ideología de Valle-Inclán, escribe al final de su trabajo:

Resumiendo, podría decirse que se intenta deformar la imagen en el *espejo cóncavo* precisamente para hacerla coincidir con su original figura. La sociedad está deformada; el procedimiento óptico de Valle, pues, consistirá en reflejar en un espejo cóncavo para que la nueva distorsión de la líneas recompongan la imagen primitiva. Podría simplificarse el problema, considerando la operación como un simple procedimiento grotesco. Creemos, sin embargo, que la nueva óptica pretende la recomposición de la figura (pág. 202).

Zahareas valora así el teatro esperpéntico de Valle-Inclán: “El esperpento puede jugar con el absurdo: afirma el absurdo sin decirle sí, y lo niega sin decirle no”

Otros críticos han señalado lo que de “interpretación caricatural de la historia” (Fernández Almagro) hay en el esperpento, o la conexión de éste con distintas vertientes del género chico (Zamora Vicente).

De las citas y de otras, no traídas aquí para no cansar al lector, resultaría que el esperpento de Valle-Inclán es no sólo un género literario, sino una estética y, en consecuencia, una visión del mundo, a la cual 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, pero que coincide con un movimiento estético de protesta

y de búsqueda general en la literatura europea. La originalidad estilística del esperpento, en tanto que forma expresiva, no impide su conexión con formas expresivas de tradición popular transcendidas por Valle-Inclán. La deformación o descoyuntamiento instrumental del esperpento sería el único modo de reflejar críticamente una realidad específica, provocando así una toma de conciencia directa de carácter absurdo de esa realidad. El esperpento se convierte así en un instrumento de desenmascaramiento: el nuevo rostro por él proyectado presentativamente bajo la antigua máscara se revela irónicamente, ser la última y auténtica máscara. Dentro de la *historia* del teatro español, el esperpento cumple en su forma y en su significación el papel de redentor del teatro español y el punto de partida de una fecunda visión dramática de la realidad. Queda, sin embargo, un punto en que no existe ningún acuerdo y que podemos formular interrogativamente: ¿es trágico o antitrágico el esperpento?

A esta pregunta, que nos parece de gran importancia, puesto que lo puesto en cuestión en ella es la esencia y el sentido mismo del esperpento, trataremos de contestar en el análisis concreto de cada uno de ellos, pues la respuesta debe hacerse no en abstracto, sino a partir del universo dramático que es cada esperpento.

Es indudable que el esperpento, en tanto que visión dramática de la realidad, supone no sólo una ruptura con la tradición humanística, en general, sino, mucho más concretamente, con la tradición aristotélica del teatro occidental. Y esto obliga al crítico a una necesaria transformación de todos sus presupuestos críticos, es decir, a una adecuación de su "mirada".

Por otra parte, si admitimos — y no es posible entrar ahora ampliamente en esta cuestión — una *esencia* de la tragedia y de lo trágico y, por tanto, un sistema de coordenadas previas, es necesario tener en cuenta el problema de la *función* de la tragedia dentro de *cada tiempo* histórico. Porque es indudable que la función de la tragedia en *nuestro* tiempo no es la misma que en el tiempo de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Racine, Goethe o Strindberg, para señalar nombres claves.

Olvidar esto sería simplificar.

Un nuevo mirar la vida desde la literatura: el esperpento

Primer esperpento de don Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia* apareció por primera vez en la revista *España* en 1920 (del 31 de julio al 23 de octubre). En libro, con muy significativas variantes, en 1924. Con esta

obra nace para la vida literaria un nuevo término retórico: esperpento. Una voz traída del hablar popular, que designa lo feo, lo ridículo, lo llamativo por escaparse de la norma hacia lo grotesco o monstruoso, servirá, de aquí en adelante, para designar un nuevo arte en el que no es difícil percibir, aunque sometidos a una íntima geometría, los rasgos que designa esa voz. Esperpento, un nuevo modo de mirar el contorno desde la literatura.

Siempre que, por una u otra razón, nos hemos acercado al esperpento, la cita de los espejos del callejón del Gato ha sido forzosa: "Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos dan el Esperpento. La imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas". (Esc. XII.)

He aquí, transcrita, la cita inicial de lo que se ha convertido en un lugar común. Los espejos cóncavos como fuente de toda deformación, y los concretos espejos del callejón del Gato como recurso para explicar esa deformación en los que aún alcanzamos a ver, en la pared de una callejuela madrileña, los famosos espejos, reclamo de inocentes miradas, de burlas al pasar. Pero ¿cómo reducir esos espejos a su justo lugar? ¿Es posible subordinar el nacimiento de una forma literaria a la condición previa de unos espejos? Digamos que no e intentemos razonarlo.

No hace falta una profunda exégesis para destacar que lo verdaderamente importante es la visión de deformadora que devuelven tales espejos:

El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España. (Esc. XII.)

En el libro urge, pues, ver una llamada a la ética. Una constante advertencia y corrección. Y a la vez, conviene tener en cuenta ese "deformemos", afirmación clara de voluntad de estilo que es el pasar la vida toda por un sistema deformador.

Al estudiar las *Sonatas* se puede destacar la relación existente con Goya. Desde sus primeros libros Valle cita a Goya. Pero en *Luces de Bohemia* donde el paralelismo se pone en evidencia: "El esperpentismo lo ha inventado Goya." (Esc. XII.) Hay algunos de los dibujos goyescos, quizá los más conocidos, en los que es muy palpable la transformación: el petimetre que, ante el espejo, ve su imagen trocada en la de un mono; la maja que, en igual situación, contempla una serpiente enredada a una guadaña; el militar trocado en gato enfurecido, de enhiestos bigotes, etc. Sin embargo, el espejo es

una coincidencia, y, como siempre, el resultado intelectual de una visión interior del artista. Más podrían valernos los numerosos casos de mezcla de formas humanas y animales que llenan las placas de la serie (monos, aves, asnos, etc.). Y junto con Goya, ¿por qué no pensar también en Bosco ante la universal mueca que el esperpento refleja?

En cuanto al espejo como materia de logro literario, nos quedaría todavía por considerar su vigencia como motivo folclórico, tan vivo en narraciones e historias de valor tradicional, que fácilmente pudo ser reinterpretado por Valle-Inclán. Pero lo cierto es que él habló de unos espejos precisos, reales, exactos, que los primeros lectores de *Luces de Bohemia* podían ver y buscar en la calle del Gato, atajo para ir de los numerosos cafés del centro al Ateneo, al Teatro Español, de vuelta de innumerables tertulias donde Valle vio reflejadas conversaciones, actitudes, aquiescencias, profesiones... Aceptémoslo como una más de sus copiosas invenciones, quizá como una de tantas apostillas del escritor decididamente visual que fue Valle-Inclán, explicación que ha trascendido para siempre la existencia de ese pasadizo oscuro, triste, camino de ninguna parte.

En la línea de la parodia

Pero no podemos detenernos únicamente en la explicación de los espejos para comprender la concepción del esperpento como un todo armónico. De la lectura de *Luces de Bohemia* brota indudablemente un impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado. El hábito de mayor entidad es el que atañe al idioma: voz de la calle madrileña, cultismo y argot reunidos, creaciones metafóricas momentáneas, acunadas por una brisa a veces coloquial, a veces leguleya. El léxico de los sainetes y del género chico lo reencontramos, revestido ya de dignidad literaria, en *Luces de Bohemia*.

Dentro de ese género chico hay una variante de particular interés. Se trata de una ladera que preocupada fundamentalmente con la burla, la broma, coloca ante un imaginario espejo cóncavo otras de cierta importancia. Creo que en esta manifestación paródica de la literatura teatral hay un claro antecedente del esperpento. Valle-Inclán aprendió aquí procedimientos, audacias, sesgos de burla o de escarnio. Había esa literatura paródica algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento, lograda a fuerza de una consciente degradación, de un tozudo rebajamiento en la escala de

valores. Fama extraordinaria alcanzó en esta faceta, por su habilidad paródica y su fecundidad, Salvador María Granés, autor, por ejemplo, de *La golfemia*, parodia de *La bohème*, de Puccini, o del Trueque de *La Dolores*, de Bretón, en *Dolores... de cabeza*, etc. El genio de Valle-Inclán brilla al elevar un género de subliteratura a la categoría de arte.

Trasfondo real de la escena

Se cuenta en *Luces de Bohemia* un dantesco viaje: la peregrinación nocturna de Max Estrella, andaluz, hiperbólico, poeta de odas marginales, guiado por su *alter ego*, don Latino de Hispalis, por diversos lugares madrileños (librerías, tabernas, delegación de policía del Ministerio de la Gobernación, lugares de erotismo vergonzante, cafés de cierto renombre), hasta verle morir en el quicio oscuro de su propia casa. Todo el mundo está de acuerdo en que detrás de ese desventurado personaje se esconde la figura de Alejandro Sawa, poeta y escritor que muere ciego y loco, en Madrid, en 1909, dentro de la más escalofriante pobreza. Citas, testimonios, recuerdos, alusiones, etc., nos traen al borde la página de *Luces de Bohemia* una desalentadora verdad, la de la vida y peripecias de este sevillano grandilocuente y casi fantasmal, envenenado de literatura y de bohemia, cuya muerte en la miseria debió de conmover hondamente a los jóvenes literatos, a los que luchaban denodadamente por un nombre, por la fama. Igualmente son reconocibles los personajes más destacados que se citan en la trama del esperpento. El librero Pueyo, editor del modernismo poético, que aparece bajo el nombre de Zaratustra, y su librería; Ciro Bayo (don Gay Peregrino), fácilmente identificable tras su charloteo y sus citas; Pedro Luis de Gálvez, sonetista excelente, que ha llenado de tragedia y de anecdotario tremendo la historia de los primeros treinta años del siglo; Rubén Darío, que aparece admirablemente retratado en su papel de gran sacerdote de una poesía deslumbradora que provocó grandes reacciones. El ministro Julio Burell, que tanto y tanto tuvo que ver con los intelectuales del tiempo; Ernesto Bark (Basilio Soulinake), autor de varios libros, refugiado eslavo, gran amigo del poeta muerto, y del que indudablemente, Valle-Inclán recordaría algo más que la pura irrisión, desmesurada e inoportuna, que vemos en el entierro de Max Estrella. Y Dorio de Gadex, el escritor y crítico que alcanzó una cierta fama, que vivió del sablazo y que murió ignorado, dentro de un olvido verdaderamente atroz y sin riberas. Y tantos más. Desfile alucinante

de gentes alicaídas, a las que la vida ha zarandeado como muñecos, como personajes de un gran guiñol, y que Valle resucita pasajeramente, desde un hondo rincón de la memoria, para enseñarlos, ejemplarmente, en lo que tienen de dolorido fracaso. Y moviéndose todos en un contorno que llama directamente a la voz de cada día: Unamuno, Alfonso XIII, la Infanta Isabel de Borbón, Pastora Imperio, Antonio Maura, Joselito, el Marqués de Alhucemas... Una humanidad a la que la conmociones sociales visten de súbita resonancia temerosa. Y todos hablan con sabor de sainete, con la voz de la calle madrileña, empeñada de nocturnidad, churros y aguardiente. Rasgada, violenta, exclamatoria, achulapada, a veces obscena, a veces orlada de poesía elemental, directa y conmovida.

Trasfondo literario

Un rasgo define certeramente el arte de Valle-Inclán es el culto a la literatización. Es uno de los recursos más utilizados en el arte paródico, un hecho de claro abolengo modernista que deja en las *Sonatas* de Valle ejemplos de la voluntad. Un proceso aseQUIBLE y chocarrero de citas ajenas, de sabiduría de café, que se esgrime frecuentemente, con fines muy diversos. Al acercarnos a *Luces de Bohemia* nos asalta por todas partes la presencia de la "literatura", en citas, en recuerdos, en alusiones simuladas, en nombres concretos. Recordemos a continuación algunas muestras de entre la innumerable sucesión de citas mutiladas, difuminadas en la conversación.

Al entrar Max Estrella en la librería de Zaratustra, saluda con la expresión calderoniana:

¡Mal Polonia recibe a un extranjero! (Esc. II.)

Dorio de Gadex saluda, dirigiéndose a Max, con el ruberiano:

¡Padre y Maestro Mágico, Salud! (Esc. IV.)

El redactor de un periódico, ante la conversación tumultuosa de los demás, grita: *Juventud, divino tesoro!* (Esc. VII.)

También es a la luz de la literatización como entendemos la escena del cementerio en *Luces de Bohemia*: se trata de una parodia del entierro de Ofelia en *Hamlet*, de Shakespeare.

La utilización de este procedimiento de literatización presentaba en las *Sonatas* una radical diferencia frente al empleo en *Luces de Bohemia*. Allí

funcionaban las citas literarias, o artísticas en general, con “absoluta seriedad”, dignificando las situaciones y aquilatando la exquisitez del autor, de los personajes y del ambiente total de la escenografía. Aquí en *Luces de Bohemia*, domina, por el contrario, la absoluta despreocupación. Los textos se desmoronan escandalosamente. El conflicto mental entre lo realmente evocado en la raíz de toda la expresividad cómica, paródica, que, al rellenarse de amargura o desencanto, tendremos que llamar siempre esperpéntica. A modo de ejemplo consideremos el saludo de Dorio de Gadex, “Padre y Maestro Mágico...”, extraído de un responso (el maravilloso Verlaine), que se cierra con un “¡salud!” dirigido al hombre que va a morir en seguida. La anticipación funeral que el verso ilustre despliega hace que la amargura de la circunstancia se agrave considerablemente, en fin, cualquiera de las citas literarias recordadas en *Luces de Bohemia* participa de una mueca desencanto, de implacable llamada a la aridez de la vida cotidiana.

Luces de Bohemia, sátira nacional

Toda crítica que se ha encarado con *Luces de Bohemia* ha intentado destacar de una u otra manera el aire de queja, de protesta que el esperpento encierra. Es verdad, pero también lo es que no se sabía con certeza contra qué o quiénes iba dirigida la protesta. Es indiscutible que con esa queja Valle-Inclán se incorpora al quehacer de sus colegas de generación, asaeteados por la preocupación de España. Mirando desde fuera, y en una primera ojeada, nos tropezamos con un Valle-Inclán que, ya saturado de una literatura preciosista, de princesas, salones, aristocracia, opulencias, etc., siente, como todo creador puro ha sentido alguna vez, la necesidad premiante de las visiones directas, sencillas.

El contorno al cual Valle ha vuelto su mirada, lejos de literaturas, era una España caduca, sin aliento, sin ética. Una España que era la caricatura de sí misma. Es entonces, cuando la realidad circundante duele, o se presenta como una pena agravada y en presente, cuando querríamos perfeccionarla, volver a llenarla de sentido, darle el hueco justo y preciso que merece. Y la realidad maltrecha se desgrana entre amargores, dejando ver los perfiles rotos de los figurones políticos, de la trampa social, de la inmoralidad administrativa. Esa es la España que aparece en *Luces de Bohemia*, una España sorprendida en trance de ruina, en desmoronamiento irremediable.

De ahí todo el continuo lamento que se desdeña página a página del libro. De esa crítica no se libra nada. Desde el Monarca hasta el último plebeyo, el bohemio que no tiene asidero en la vida. Lo verdaderamente desolador del esperpento inicial es ese desfile claudicantes de gentes sin meta, sin alientos ni futuro. Todo es una crujiente cáscara. Detrás de esa cáscara obrenada, y es preciso decirlo aprisa y alto, el afán reformador, el ansia de un “esto no puede seguir así, eso no sirve”. Precisamente esa es la diferencia fundamental entre la crítica valleinclanesca y la de sus compañeros de generación. Hacia 1920, la protesta de los jóvenes escritores del 98 ya no tiene sentido. Está superada, eliminada.

Luces de Bohemia arremete contra “toda” una sociedad. Es, sin duda, la primera gran obra literaria española contemporánea en que desaparece el héroe, en que se olvida lo biográfico o argumental, personal, de devenir individual, para que sea una colectividad entera su personaje. De ahí ese repertorio múltiple y variopinto de sus héroes, procedentes de tantas escalas sociales, unos citados para ser puestos en sangrante evidencia, otros colocándose ellos mismos ante nuestros ojos con su egoísmo, su frivolidad, su palabrería vacua. No podemos ver en la sátira de Valle-Inclán un ataque contra una España trashumana y fantasmal, como era la de Azorín, la de Unamuno, sino que es más profunda. Ataca por igual a todos los que participan de una manera o de otra en la circunstancia. No se trata de una queja contra instituciones o contra personalidades, ni contra supuestos previos. Es una queja total, en la que se ve, por vez primera una crítica colectiva. El lazo que le une a Goya, tan traído y llevado a propósito del esperpento, no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano.

Enfocadas desde este ángulo las cosas, cambia mucho y se aclara el sentido de la crítica valleinclanesca. Asistimos a la burla de la bohemia, tan inoperante y estéril. Contemplamos la esquemática alusión a personajes desaparecidos y a personajes vivos, a los malos procedimientos de la administración, a los concursos literarios banales y con resultados de abrumadora mediocridad; asistimos a diálogos sobre la inutilidad de los servicios públicos, los tranvías, las comedias, los malos comediantes, las lecciones académicas. Oímos complacidamente el desajuste inarmónico entre las relaciones sociales (gobernantes en casa de un torero difunto, el ministro con pujos literarios). Nos anonada por su exageración grotesca la actitud de la co-

lectividad ante las campañas africanas. Son puestos en la picota artistas al ser enjuiciados artísticamente. Se citan bailarinas, toreros, poetas fracasados y aferrados a su propio fracaso como a un deporte inevitable... Y oímos al industrial pequeño y alicorto, y al agente de la autoridad, y al sereno, y a los porteros solemnes de los ministerios, y al joven ingenuo que sueña todavía con la inmortalidad literaria, y a las busconas de la calle fría y desamparada... Y hasta los animales domésticos. Una multitud que funciona como puede en el engranaje de las horas lentas, irremediables, del vivir pesados, apenados, angustiados, de la pobreza, de la marcha hacia la nada total.

El arte literario del esperpento

El esperpento supone una quiebra de sistema lógico y de las convenciones sociales. Estructuralmente puede reducirse a una *superposición* de los modelos pertenecientes a campos semánticos opuestos y disonantes. A veces, lo guiñolesco se superpone a lo personal y los hombres son vistos como fantoches; así, don Latino “guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos como un pelele”. Otras, lo humano es comparado a lo animal — Rubén está “como un cerdo triste” — o, viceversa, lo animal aparece humanizado: “Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero.” Finalmente, los objetos inanimados se vivifican: “el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático”.

Pero el brillo, el prodigio permanente del esperpento es la deformación idiomática. Los personajes hablan desde ángulos que no son los acostumbrados en la lengua pulcra del arte modernista, la lengua del Valle-Inclán joven. Vamos a encontrarnos ahora con la desaparición de aquel pausado y comedido hablar, sometido a numerosas disciplinas, en el que se venían manifestando las vidas artísticas, exquisitas, de sus primeros personajes. No obstante, la lengua *Luces de Bohemia* es, en conjunto, compleja, múltiple, dominada por un desgarramiento artísticamente mantenido, capaz de ilusionar, de dar idea de una plebe atiborrada de resabios literarios y de vida al borde de lo infrahumano. Es un habla de integración, donde hallan cabida, en apasionante conjunción, el habla pulida del discreto cultivado y la desmañada y vulgar de las personas desheredadas de dinero y espíritu.

Junto al retrato de personajes por su rictus lingüístico característico, llama poderosamente la atención la presencia de la lengua de arrabal madrileño. Un lenguaje al borde de las jergas, del habla críptica de taberna

y delincuencia, factor de atracción en el esperpento. Pero es preciso subrayar lo que en esa lengua se refleja en un determinado estadio sociocultural típico de esos años: toda la sociedad española estaba invalida por ella. Pío Baroja dio fe de ello al decir que “hablar en cínico y en golfo” era signo frecuente y nada escandalizador.

Esa preocupación por el habla coloquial, alejada de los primores modernistas y de las exquisiteces en general, guió a la mayor parte de la creación teatral de principios de siglo. Unas veces se detuvo en un ambiente humano de pasiones sencillas y problemas elementales, con sus pudores, limitaciones y prejuicios. Es la tragedia grotesca de Carlos Arniches. Otras veces, esa lengua se paró en el chiste ocasional y fácil, complacido en el chascarrillo de los parecidos semánticos o fonéticos, en la deformación idiomática, etc. Es la astracanada de Muñoz Seca. Y la tercera rama es la que ha logrado la superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social: el esperpento. Valle-Inclán elimina en su esperpento el vulgarismo voluntario del género chico, el sentimentalismo patético de la tragedia grotesca y la facilidad a borde de labios de la astracanada.

En *Luces de Bohemia* vemos desfilar el habla ocasional y viva, repleta de vivencias, de todos y cada uno de los hablantes: del ministro, del poeta excelso y del ripioso despoblado, del aristócrata y del tabernero, del asilado político y de la portera impolítica, de la vendedora callejera de lotería y de la ramera marginada o perseguida, y de la pareja de guardias, y del periodista, y del sereno, y del obrero con preocupaciones políticas, y del pequeño industrial, y del... De todos, en fin. Detrás de ese nutrido repertorio de personajes del esperpento surge de nuevo, cegador relámpago, la concepción social del arte, tan nueva en su momento, que aún puede costar trabajo reconocerla, pero en la que vemos la insoslayable urgencia de “participar” de estar en un aquí y en un ahora, del que no se puede nadie, absolutamente nadie, considerar insolidario. Detrás de eso surge, amenazadora, una desconsoladora anonimia, la de la vida aislada de las grandes ciudades, donde se comparten engañosamente las veinticuatro horas del día, pero donde resulta difícil hallar un co-latino próximo.

En esa literatura de los años veinte hay un afán de grotesco, de romper con los moldes tradicionales de una manera o de otra. Es el mismo ánimo que lleva a la “greguería” o al “disparate” de Gómez de la Serna. La mirada sobre la realidad se ha disfrazado armónicos irreverentes. Lo grotesco está presente en toda expedición literaria. Y justamente en esta expedición de *Luces de*

Bohemia es “grotesco” la voz más importante, en compañía de otra serie de “palabras clave”: “pelele”, “fantoche”, “troglodita” y la misma “esperpento”.

Del teatro al cine

Luces de Bohemia se nos presenta cada vez más relacionada con el cine. Los personajes hablan tumultuosamente, gesticulantes, con un agrio manoteo que nos sirve para ver de cerca su situación anímica. El largo forcejeo de sobreentendidos, gritos, balbuceos, aspavientos, nos lleva de la mano al afanoso movimiento del cine inicial, atestado de carreras, persecuciones, situaciones limítrofes con lo cómico, tolveneras de terror... En este rasgo de plasticidad y de movimiento tan cercano a la cinematografía aprecio la vertiente de mayor modernidad de *Luces de Bohemia*. Las huelgas, su griterío, los reflejos y el susto de los disparos lejanos, los contrastes de luz y de sombra, la escena amorosa en las verjas de un jardín público inmerso en el hondón de la noche, el ir y venir tembloroso de los personajes por las callejas madrileñas, bajo los fugaces resplandores de los faroles mortecinos, todo, todo es cine de la mejor ley. Las exquisitas apostillas escénicas de Valle (“Se cierra con golpe pronto la puerta de la Buñolería”; “Llega el sereno, meciendo a compás el farol y el chuzo”; “Gran interrupción”; “Lobreguez con un temblor de acetileno”; “La cara es una gran risa de viruelas”; “Hay silencio”; etc.) deben ser definitivamente consideradas como admirables prosa de guión cinematográfico y no como meros consejos escénicos.

Luces de Bohemia en la obra valleinclanesca

Para concluir esta presentación volvamos al valor de *Luces de Bohemia* en la obra de Valle-Inclán. Valle ha abandonado su antigua preocupación literaria, llena de erudición y preciosismo, una visión, en ocasiones, de biblioteca palatina, ha descubierto la realidad marginada del vivir, la luz trágica de los atardeceres en un barrio cualquiera, en la esquina con taberna, con esas gentes entristecidas que esperan, casi sin darse cuenta, la presencia tangible del milagro; el de sobrevivir. Todo se nos presenta encadenado férreamente a situaciones concretas de su tiempo, a personas y cosas que dejaron su huella risible o dolorida sobre la faz de España. Y se protesta contra “esto y aquello” con voces repletas de autenticidad. Detrás de la es-

cenografía, se deslizan los acaeceres como un juego de situaciones y malabarismos verbales que estaban a punto de hacerse ininteligibles. Con ellos y entre ellos se deslizaba la vida empobrecida y amarga del cruce de los dos siglos, arrastrándose por los tugurios, las tertulias, las comisarías. Y detrás y por encima, la voz de Valle-Inclán ha sabido colocarnos, como resultado de su amarga queja contra una sociedad estúpida, suicida, frívola y no solidaria, no sólo una llamada a la ética y a la conducta sana, sino, sobre todo, una luz de esperanza, de mejoramiento, de fe en una convivencia. Que la noche de Max Estrella no sea más que un viento último, volandera ceniza, pero esperanza en un mundo más cordial y desprendido, donde haya siempre tendida una mano al infortunio. (Vicente 1969)

REFERÊNCIAS

- BUENO VALLEJO, Antonio. De rodillas, de pie, en el aire. In: *Tres maestros ante el público*. Madrid: Alianza, 1973.
- CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castali, 1981.
- MARTINEZ SIERRA, G. Hablando con Valle-Inclán. *ABC*, 7 dic. 1938.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Ramón del Valle-Inclán: la cultura, la política, el realismo y el pueblo*. Madrid: Comunicación, 1972.
- RISCO, Antonio. *La estética en los esperpentos y en "El Reudo Ibérico"*. Madrid: Gredos, 1966.
- RAMÓN, Francisco Ruiz. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2001.
- VICENTE, Alonso Zamora. *La Realidad esperpéntica. Aproximación a "Luces de Bohemia"*. Madrid: Gredos, 1969.
- ZAHAREAS, Anthony N. (ed.) *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*. New York: Las Américas, 1968.

Endereço do autor:

Av. General Osório, 35

Sorocaba, SP

CEP 18060-000

E-mail: marcelo.ramalho@uniso.br