



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

esperpento. Originariamente, *hecho grotesco o desatinado.*

Género teatral, creado por Ramón del Valle Inclán, escritor español de la Generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos y sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial o desgarrado. (2ª acepción en el Diccionario de la Real Academia Española).

Hace un siglo era inimaginable que un término estéticamente bastardo se convertiría en el concepto teatral más debatido del siglo XX en lengua española. Y sin embargo ha ocurrido con *esperpento* desde que Valle-Inclán recurriera a él en 1920 para identificar una parte de sus piezas dramáticas. Hacía apenas seis años que la palabra había entrado en el *Diccionario de la lengua española*, refiriéndose en una primera acepción a un «Hecho grotesco o desatinado»; una segunda acepción indicaba que coloquialmente se decía de una «Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.» En la edición de 1970, sin embargo, se añadió una nueva acepción: «Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado.» Y por si no fuera suficiente se incorporaba el término *esperpéntico* como «Perteneiente o relativo al esperpento» y «Dicho especialmente del lenguaje, del estilo o de otros caracteres: Propio de los esperpentos o empleado en escritos que participan de su condición.» Desde 2001, en fin, se recogen los términos *esperpentismo* —«Tendencia a plasmar en la obra artística una visión deformada y grotesca de la realidad»— y *esperpentizar*: «Convertir cualquier aspecto de la realidad en algo esperpéntico.»

Tanto y aún más ha cambiado el uso del término *esperpento* en el último siglo, dando lugar a continuados debates en cuyo centro siempre aparece Valle-Inclán y el sentido y alcance estéticos que le imprimió desde que decidió utilizarlo para calificar un pequeño grupo de piezas teatrales: *Luces de bohemia* (1920 y versión definitiva, 1924); *Los cuernos de don Friolera* (1921 y en libro 1925); las piezas agrupadas en *Martes de carnaval* (1930): además de *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). No era una ordenación cronológica de escritura la elegida en el volumen sino atendiendo a los hechos históricos que le servían de fondo como señaló Casaldueiro: «Partiendo del 98, *Las galas*, pasamos a los años del pistolerismo de Barcelona, Martínez Anido y Dato, de 1917 a 1921, y llegamos al Directorio Militar, 13 de septiembre de 1923. Es la cronología de la más completa desmoralización. [...] Pasamos del soldado de *Las galas* a los

oficiales de *Los cuernos* y vamos a parar al General.» (Casalduero: 689-690). Es cierto que con su búsqueda angostura espacial y temporal, Valle-Inclán unía asuntos a veces muy distantes, pero no lo es menos que estas piezas ofrecen una interpretación muy coherente del periodo histórico de la Restauración, desde que su sistema político basado en el turnismo en el gobierno de sus dos grandes partidos comenzó a agrietarse profundamente en el momento del cambio de siglo.

Y finalmente, completa la serie de los *esperpentos* una breve obra dada a conocer en las páginas del semanario *España* en 1924: *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* Por su brevedad resulta como una reducida hijuela de su análisis de las contradicciones de la sociedad española restauracionista, pero de complejidad y atractivo singulares (Aznar Soler, 1995).

En sentido estricto, estas son las piezas llamadas a ser una de las manifestaciones más vigorosas del teatro español del siglo XX y rodeadas de algunas declaraciones de su autor en entrevistas —además de las escenas metateatrales de los propios *esperpentos*— el objeto de inacabables discusiones. Al refluir simultáneamente el *esperpento* hacia la sociedad lo ha hecho convertido en un término de uso muy común para calificar cualquier hecho, cosa o persona desaliñados y grotescos. Intento vano es tratar de saber hasta donde llega el conocimiento en la mayor parte de los usuarios de las implicaciones del término una vez pasado por el taller de Valle-Inclán, muchas de ellas muy sutiles y necesitadas siempre de precisiones. Lo cierto y constatable es que raro es el día en que no se escuchan o leen los términos *esperpento* y *esperpéntico*, resonando de algún modo los valores con que Valle-Inclán los dotó.

Es, en consecuencia, un término que don Ramón rescató del habla y de la literatura de su tiempo y que ha vuelto a ellas marcado con su indeleble sello. Se impone diferenciar entre los distintos usos y perfilar en lo posible su valor que justifica hoy su presencia en un diccionario de términos literarios, es decir, su alcance estético tal como Valle-Inclán lo formuló y referido a la pequeña serie de dramas citados.

Para llegar a esta posible definición es necesario evitar, de entrada y de una vez por todas, el uso abusivo que cierta crítica hizo del término durante años para referirse a gran parte de la obra del escritor gallego como si el proceso de creación de esta hubiera sido un camino hacia el *esperpento* y después desde el *esperpento* hacia sus últimas obras, si bien en este último aspecto se pueden aducir testimonios de don Ramón de que extendió sus procedimientos deformadores del mundo de los *esperpentos* a *Tirano*

Banderas y a *El Ruedo Ibérico* (Martínez Sierra, 1928). Tuvieron excesivo peso en que así sucediera estudios como los de Salinas (1970, pero 1947) o Risco (1966). El recuento crítico de cómo se organizó durante unas décadas la explicación de la trayectoria de Valle-Inclán en función del esperpento sería interminable y todavía hoy se detecta su poder de arrastre en algunos estudios sobre el escritor, que prefieren un manejo aleatorio de la crítica anterior a afrontar los verdaderos problemas de definición del esperpento.

De «enfermedad infantil de la crítica valleincliniana» ha sido calificado este «esperpenticentrismo» desmesurado (Aznar Soler, 2000: 339), que tanto ha perjudicado la apreciación de la complejidad y diversidad de los procesos creativos valleinclinianos. Debieron haber frenado estos usos del esperpento como centro imantador de su escritura estudios como el de Varela (1970) sobre lo grotesco como una categoría más amplia y globalizadora en su obra y no al revés. O su evidente ubicación dentro de la literatura expresionista que ha caracterizado buena parte de la mejor literatura europea de las primeras décadas del siglo XX (Lavaud, 2013) y en la que situaron con suficiente precisión algunos contemporáneos de don Ramón sus esperpentos. Cristóbal de Castro, por ejemplo, escribía en *La esfera* el 16 de octubre de 1926: «Valle-Inclán, renovador [...] ha modernizado sus “esperpentos” con las gracias, finas y nuevas, de un estilo sintético, sincopado, gesticular, como el de las vanguardias expresionistas.» No era el único. Dru Dougherty (2003: 208-211) ha rescatado un buen manojito de testimonios periodísticos donde los críticos lo emparentaban con la vanguardia surgida de la Primera Guerra Mundial de inequívoca impronta expresionista.

La «visión de altura» o la «armonía de contrarios» —como ha recordado Aznar Soler— eran conceptos que Valle-Inclán había desarrollado ya hacia 1910 y luego los siguió decantando en *La lámpara maravillosa* (1916), pero esto no contradice que en su voluntad de innovar no ensayara distintas «visiones» y «armonías», procurando armonizar «lo lírico y lo grotesco» en *La Marquesa Rosalinda* (1912), que calificó como «farsa sentimental y grotesca»; o que en *La media noche* (1917) se propusiera como objetivo proporcionar al lector la «visión estelar de un momento de guerra», como recuerda Aznar Soler (2000: 340). En el esperpento iba a tantear otras visiones y armonías igualmente arriesgadas pero que no deben confundirse con las anteriores.

Tratando de no olvidar la diversidad valleincliniana, diferentes estudiosos han ido perfilando cada vez con mayor precisión el uso del término *esperpento* referido a los dramas que don Ramón calificó como tales y tratando de precisar el sentido de cuantas declaraciones fue haciendo

sobre ellos: Zamora Vicente (1967, 1969), Cardona y Zahareas (1970 y reedición 1987), Aznar Soler (1992, 2000). Aún así no se ha podido definir con total claridad el esperpento, aunque sí describir sus circunstancias y delimitar sus rasgos fundamentales. Si por un lado arrastra los significados que se le otorgaban antes, por otro, Valle-Inclán insistió en algunos rasgos definidores, que han hecho que el término quede asociado indeleblemente a su nombre.

Antes de que Valle-Inclán hiciera suyo el esperpento ya circulaba hacía tiempo en el lenguaje coloquial y en la literatura. Zamora Vicente en su memorable discurso de ingreso en la RAE advirtió en 1967 con claridad que esperpento es «Palabra traída de una zona del habla cotidiana, familiar, que, de pronto, pasa a designar una actitud artística, una ladera de accidentados escarpes, y asciende a esa vaga comarca de los conceptos abstractos: esperpento, una nueva maquinaria en la aventura artística.» (1967: 13) Recordó, además, que era palabra relativamente usada en la novela realista, remitiendo a novelas de Pérez Galdós (*Miau, La de Bringas, Ángel Guerra*), Valera (*Juanita la Larga*), Luis Coloma (*Pequeñeces*), Pardo Bazán (*Cuentos de Marineda*) o después en Eugenio Noel (*Vidas de santos, Las siete cucas*) y en los libretistas del género chico.

Pudo, en realidad, haberse remontado más en el tiempo y haber aducido ejemplos de su uso desde mediados del siglo XIX al menos y en particular en el mundo del teatro como subtítulos de diferentes piezas y también con el tiempo en la crítica, para censurar obras que se consideraban malas. Estudios de críticos como los de Zavala (1972) y Smith y Varey (1970) han añadido abundantes testimonios más donde se constata el uso del término esperpento tanto en otras novelas como en piezas teatrales que tienen en común el tratamiento caricaturesco de personajes y hechos.

Pero acaso lo que se ha subrayado con la suficiente firmeza es que la palabra compareció con notable frecuencia en subtítulos de piezas teatrales disparatadas —como iba a suceder en el caso de Valle-Inclán— que recurrían a la caricatura de situaciones y personajes dando lugar a parodias. Deberían ya estudiarse de forma sistemática estas series de textos para deslindar mejor el camino que condujo a que esperpento accediera desde los arrabales de la historia literaria a su centro.

Y también en el lenguaje crítico el término esperpento se utilizaba habitualmente como sinónimo de obra mala. La correspondencia de Valera ofrece ejemplos nítidos o alguna vez lo hemos visto en críticas de Yxart o Benavente. Todo ello conforma un corolario de usos del esperpento que

esperpento

hacen menos insólita su adopción por don Ramón sin que por ello pierda su fuerza y su nuevo alcance estético.

Lo cierto es que Valle-Inclán calificó por primera vez una obra suya como *esperpento* en 1920 cuando publicó *Luces de bohemia*, en varias entregas en el semanario *España* entre el 31 de julio y el 23 de octubre. Cuando volvió a editarla en 1924 en libro, añadió tres escenas nuevas y realizó diferentes correcciones, pero mantuvo el subtítulo.

Simultáneamente fue haciendo declaraciones que unidas sobre todo a la escena XII de *Luces* configuraron por primera vez de algún modo el porqué de esta manera de escritura y sus técnicas. Ahora bien, como era su costumbre, don Ramón no expuso de manera sistemática sus ideas sino que las fue lanzando como verdaderos aforismos, que sugieren más de lo que dicen, pero a la vez dificultan precisar el sentido estricto de lo dicho. Su manera de teorizar era más intuitiva que racional, más sugeridora que construida con conceptos abstractos como correspondía a su estética simbolista. De ahí provienen no pocas de las discrepancias de la crítica posterior al definir el esperpento.

En el *Diario de la Marina* (La Habana) el 12 de septiembre de 1921 declaraba refiriéndose al esperpento: «Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo “género estrafalario”. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando por el contrario, grotescos en todos sus actos. Llevo escritas algunas obras de este nuevo género mío, y la verdad, con éxito muy lisonjero.»

Valle-Inclán por tanto veía sus nuevas obras como un «género estrafalario» — no en vano iba a llamar Don Estrafalario en *Los cuernos* a uno de los personajes a través de los cuales expuso también sus reflexiones— en el que lo trágico era presentado con gesto ridículo. Otra más de sus particulares visiones. Se trataba de una muestra más de su musa moderna funambulesca, una arriesgada unión de contrarios consistente en la inversión grotesca de la tragedia clásica, considerándola la representación apropiada de los tiempos antiheroicos que se vivían. El esperpento sería por lo tanto la forma moderna de la tragedia —la tragedia para unos tiempos antitrágicos por su falta de grandeza— como recalca en la célebre escena duodécima de *Luces de bohemia*, poniendo sus ideas sobre el esperpento en boca de Max Estrella y Don Latino, personajes centrales del propio esperpento. Lo cual limita el alcance preceptivo de lo

dicho y traslada la discusión a espacios de diálogo y confrontación dialéctica. No es doctrina cerrada, sino en proceso de elaboración, en fase de tanteo. Y siempre contrapesada y relativizada por las circunstancias en que se formula.

Max Estrella y Don Latino se embarcan en su discusión en plena borrachera, actualizando el clásico tópico satírico de cómo ayuda a decir la verdad el vino. El poeta y su lazarillo caminan en la noche madrileña bastante perjudicados. Su *descensus ad inferos* —ligado en la tradición al tópico anterior— con la ayuda del vino nubla cuanto menos su percepción aunque su ingenio rebrille por momentos. Hay que resaltar, además, que todo el esperpento rezuma alcohol y que este forma parte fundamental de la degradación de la vida española urbana que se presenta (Dougherty, 2003: 159-180). Diría más, el alcoholismo se detecta en el resto de los esperpentos como uno de los elementos de degradación social más importantes. En todo caso, la formulación del esperpento queda en *Luces de bohemia* abierta y relativizada.

Por si no fuera suficiente, cuando publicó en forma de libro *Luces* en 1924 añadió tres escenas nuevas que modifican hasta cierto punto la rigurosa objetividad pretendida en la versión primitiva, acentuando lo histórico y dotando de alguna faceta nueva a Max Estrella. Es decir, la hipotética doctrina establecida es presentada con el contrapunto constante que ofrece su plasmación en personajes y acciones concretos. Se ha señalado con reiteración que como consecuencia de estas confrontaciones se advierten diferencias y hasta contradicciones entre lo teorizado y lo escrito. La pretendida objetividad y distancia pretendidas a ultranza en las formulaciones teóricas primeras se encuentran atenuadas en la versión definitiva de *Luces*, lo que ha llevado a considerar este esperpento como «imperfecto» sin que por ello deje de ser una «obra maestra» (Aznar Soler, 2000: 347). Las tres escenas añadidas acentúan lo histórico mostrando las condiciones miserables de vida de ese Madrid «absurdo, brillante y hambriento» —símbolo de toda la sociedad española coetánea— en el que se mueve Max Estrella, pero sin permanecer impasible y distante como parecía requerir la teoría pura del esperpento. Por el contrario, le conmueven las injusticias, se compadece de los asesinados —el niño y el preso huido— y él mismo reconoce sus miserias y claudicaciones en la trágica mojiganga de la vida española.

Al desmantelamiento del personaje trágico tradicional, además, lo acompaña el desmantelamiento de la propia organización de la pieza dramática, construida con escenas sueltas que gozan de cierta autonomía y cuya sumisión a un orden superior no responde a una teatralidad efectista

sino anticlimática. *Luces de bohemia* no concluye con la muerte del estrafalario Max Estrella sino que se prolonga varias escenas. La muerte de Max Estrella nimbada de alusiones irónicas en su diálogo con Don Latino deja demasiados interrogantes y perplejidades flotando en el aire. Su cinismo lúcido suscita preguntas, algunas de las cuales se formulan en las escenas que siguen sin respuestas definitivas. También en estos aspectos constructivos resulta modélica la influencia de formas teatrales populares anteriores como la revista teatral política, que previenen de lecturas excesivamente condicionadas por el modelo del teatro épico brechtiano como se hizo en los años sesenta y setenta del siglo XX, olvidando que Valle-Inclán desconocía tales posibles modelos y en el mejor de los casos también estos utilizaban fórmulas del teatro popular aunque fuera para usarlas con un rigor constructivo ausente en aquellas (Rubio Jiménez; Lavaud, 2013).

En todo caso, entre 1920 y 1924 quedaba expuesta y realizada la parte sustancial del nuevo modo dramático —considerarlo un nuevo género literario es excesivo— si se suman a la escena XII de *Luces* y a las alusiones parciales a los mismos asuntos en otras —todas aquellas que muestran la miserable condición de artista en España, por ejemplo—, el «Prólogo» y el «Epílogo» de *Los cuernos de don Friolera* donde retomó con los personajes de Don Manolito y Don Estrafalario su reflexión sobre el esperpento, desarrollando nuevos argumentos. O, en fin, los matices que introducen sus declaraciones periodísticas.

Algunas ideas son recurrentes en estas reflexiones y declaraciones. La primera, la visión de la representación dramática como la de un espejo puesto en el camino de los personajes; en palabras de Max Estrella: «Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.» Y después: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento.» (XII: 132)

Es bien sabido, que Max Estrella se estaba refiriendo a los espejos deformantes que como reclamo publicitario de una ferretería llamaban la atención de los paseantes en la madrileña calle Álvarez Gato, invitándoles a mirarse y a reírse de sí mismos. Aquellos espejos cóncavos reducían y engordaban caricaturescamente las figuras de quienes se paraban ante ellos para mirarse grotescamente reflejados. Pero más allá de lo anecdótico, Valle-Inclán apuntaba a una revisión del propio concepto de teatro.

La definición del teatro como «espejo de las costumbres» es un tópico clásico, sobre todo referido a la comedia. Su mayor apoyatura ha sido durante siglos una formulación de Cicerón en forma de aforismo: «*Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*». En

realidad, la visión especular de las artes es muy general en la tradición occidental. Pero más potente para el teatro por lo que tiene de presentación directa de imitador e imitado encarnados en el actor. Fue transmitido por Donato en sus comentarios a Terencio y después se ha repetido hasta el cansancio por los preceptistas. El recuento de textos de preceptiva sería inacabable. También dramaturgos como Juan de la Cueva o Lope de Vega en su imprescindible *Arte nuevo de hacer comedias* ofrecen testimonios de indudable interés. Este recordaba como en Atenas reprendían con las comedias vicios y costumbres, premiando a autores y comediantes. Y añadía: «Por eso Tulio las llamaba “espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad”, altísimo atributo, / en que corre parejas con la historia.» (Versos, 123-126).

Maxime Chevalier, tras recordar la identificación de comedia con «espejo de la vida» o «espejo de las costumbres», llamaba la atención sobre un aspecto importante: la palabra espejo significa tanto «modelo» como «reflejo» (Chevalier: 73), La comedia nueva de Lope de Vega presentaba a los caballeros que la oían sobre todo modelos de conducta. La comedia era una escuela de urbanidad para formar caballeros perfectos, que hacían suyos los códigos de comportamiento basados en el honor que proponían a la vez que se castigaba a quienes lo transgredían. Era un modelo cerrado, cuyo desarrollo máximo se alcanzó con Calderón. Un modelo que Valle-Inclán rechazó sin paliativos, contraponiéndole otros. Trató de construir su sistema teatral llevando al terreno de lo paradójico el teatro clásico español, mostrando sus fallas y la falsedad de sus modelos. Ningún modelo es inocente, sino algo construido con una finalidad *doméstica*, es decir, de educación, o sea, de domesticación.

Frente a ese modelo cerrado y calderoniano, la propia tradición áurea ofreció otros. La misma comedia nueva no era tan monolítica como a veces se pudiera pensar y acudió a la parodia y hasta al *disparate* como ha resaltado, entre otros, Frederic Serralta (1976, 1980, 2004). Valle-Inclán sostuvo un continuado diálogo con aquella tradición al que se ha referido la crítica continuamente, pero su conocimiento de ella no debió ser tan amplio y detallado como para descubrir aquellas comedias disparatadas por lo que se entienden sus críticas al modelo de Lope y su desarrollo posterior en manos de Calderón y actualizado en los excesivos dramas de Echegaray después. No solo la comedia, sino Quevedo o Cervantes fueron citados por él continuamente en su reflexión sobre el esperpento. Y de aquí la necesidad de considerarlos (Swansey).

También Cervantes consideraba el teatro espejo de las costumbres. En los coloquios que sostienen el cura Pero Pérez y el canónigo de Toledo —

que cumplen en el *Quijote* un papel similar a los de Don Estrafulario y Don Manolito en *Los cuernos de don Friolera* en la discusión estética sobre el *esperpento*— someten a una dura crítica las novelas de caballerías, desacreditándolas y tratando de encauzarlas moral y literariamente. También reflexionan sobre el teatro y a través de estos coloquios Cervantes cargó contra la *comedia nueva* de Lope de Vega poniendo en boca del canónigo que «todas o las más son conocidos *disparates* y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas» (I, xlvi: 552). El cura suscribe sus críticas trayendo a colación la autoridad de Cicerón, «porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia.» (I, xlvi: 553).

Unos y otros evocan el carácter modélico de la comedia, considerando disparatadas y peligrosas aquellas que no se ajustan a sus patrones morales. Lo novedoso de Valle-Inclán es que apuesta por la representación disparatada y excesiva como procedimiento no sólo válido sino el más adecuado para representar la menguada vida española de su tiempo. Cambia por lo tanto de espejo. Y simultáneamente denuncia otras representaciones disparatadas culpándolas de enmascarar los problemas, en lugar de revelarlos. «Espejos de disparates» son las representaciones que tergiversan la historia dando lugar a cosas falsas como los romances de ciegos o las representaciones de bululú, salvo que en este último caso, el disparate es redimido por el comportamiento demiúrgico del compadre Fidel, que crea y destruye simultáneamente la ficción planteándola en clave de farsa como bien aprecia Don Estrafulario. Si el espectador entiende su razonamiento los «espejos de disparates» pierden su sentido negativo y se convierten por el contrario, en reveladores de los engaños que oculta la mala literatura: el *esperpento* adquiere un valor moral con su denuncia satírica de los vicios sociales con un tratamiento grotesco adecuado. El teatro pasa a ser entonces modelo de comportamiento y espejo de las costumbres en el sentido correcto. Los artificios están ordenados y organizados de tal manera, que revelan la realidad profunda y sus conflictos en lugar de enmascararlos.

Y obligan a examinarse también a quienes juzgan la mojiganga española como parte que son de ella. Tanto da que sean Don Manolito y Don Estrafulario, que recorren el país para conocerlo, como Max Estrella en su última noche por los infiernos madrileños. No son solo los espejos del callejón del Gato los que hay que mirar, también están —como señala Max en la escena XII— «En el fondo del vaso» (XII: 133). La última

verdad se dice con la lengua liberada por el vino, reconociendo también el propio encanallamiento, momentos antes de morir, con una mezcla de desesperación y amargura, masticando ortigas. Debió haber sido Max Estrella, siguiendo el mito romántico, el poeta prometeico que cumpliera su misión siendo faro y guía para los demás y no es sino un ciego borracho, la deformación grotesca del Víctor Hugo tal como se dice en varias escenas: Don Latino ante el inspector Serafín el Bonito: «¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!» (V: 63). En la escena XIII a Claudinita: «¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo!» (XIII: 141) Y en la escena última reitera: «Nos lega una novela social que está a la altura de *Los Miserables*» (XVI: 165-166) Y como lo buscado es la unión de contrarios, no obstante, Max es ciego, pero un ciego visionario que siguiendo la estela de otros ciegos valleinclanianos, tiene el don de la otra mirada, que le permite ver más allá de lo físico y diagnosticar los males del país con precisión matemática. Como elegía y sátira de aquel mundo bohemio finisecular consideró *Luces de bohemia* Gonzalo Sobejano (1966) en un memorable estudio. Crítica feroz de la situación española, pero autocrítica también no menos intensa de los artistas y del mundo intelectual en la mojiganga nacional.

También Don Manolito y Don Estrafalario han sido diseñados, acentuando su carácter extravagante; son dos intelectuales pobretones y excéntricos que recorren el país para descubrir su penosa realidad y que reflexionan sobre sus causas, describiendo su incapacidad para desprenderse del fanatismo calderoniano y otras lacras que hacen derivar de una literatura que falsea y enmascara la realidad en lugar de crear conciencia crítica como queda señalado.

Por lo tanto, todo es cuestión de visiones, de perspectivas, de la calidad de los espejos. A Valle-Inclán le interesaba la perspectiva de la otra ribera, para regodearse con las desventuras de sus personajes, pero sin olvidar la paradójica finalidad modélica de su espejo, destinado no a encantar sino a desencantar. Si se acepta que Don Estrafalario es en cierto modo una máscara de don Ramón, la poética del esperpento que expone es una defensa de sus fórmulas teatrales contra las vigentes. Es obvio que *Los cuernos de don Friolera* es una obra en clave contra el teatro de Echegaray, cuyo repertorio se ridiculiza. Se ha repetido hasta el cansancio. Echegaray como reencarnación de la peor tradición áurea calderoniana: el fanatismo del honor entendido este sobre todo y ante todo como apariencia. Y también contra cierto *andalucismo*, corriente caudalosa que desde mediados del siglo XIX inundaba los escenarios españoles y en aquel momento nadie lo representaba mejor que los Álvarez Quintero contra quienes don Ramón lanzó algunos de sus más acerados dardos.

También en esto fue aplicado alumno de don Miguel de Cervantes, quien metido en el cura y el canónigo toledano lanzó duros e interesados ataques contra determinados aspectos de la *comedia nueva* de Lope, pero dejando el diálogo abierto, ya que el suyo no es sino uno de los posibles puntos de vista desde el que se juzgan. Las cosas cambian según desde donde se contemplen. Y el asunto es todavía más hondo: plantea el lugar del espectador con relación a la obra de arte, que desde el siglo XVIII se convertirá en tema medular de la modernidad. Los complejos artefactos que propone Valle-Inclán a sus lectores y espectadores en los esperpentos muestran también los entresijos de cómo han sido contruidos, para que no olviden que son mentira y que al cabo habrán de analizar los juegos de apariencias que les ofrece la realidad si quieren entenderla y cambiarla.

Por lo tanto, el punto de partida no puede ser más canónico: la poética del espejo. Pero los héroes del esperpento se han ido de paseo al callejón de Gato o después se alude al espejo del fondo del vaso. Espejos de controvertida calidad, populares, imperfectos, dispuestos a producir imágenes disparatadas si no están matemáticamente presentadas. Valle-Inclán habla del espejo, pero también de la mentira del espejo, de que no es sino una convención más para representar la realidad y utilizada de manera libérrima. El esperpento se sitúa en el dominio de las paradojas del espejo que no son otras que las paradojas de la modernidad.

En su arranque no solo estaba la clásica imagen del espejo, sino también una personal valoración de la tradición literaria y plástica española, buscando unos modelos, rechazando otros. En la misma escena XII de *Luces* afirmaba en boca de Max: «El esperpentismo lo ha inventado Goya» (XII: 132). En unas declaraciones periodísticas de 1921 volvía a comparecer junto a Cervantes: «Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo Esperpentos. [...] Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera a su mujer, diciéndole parlamentos de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... Para el espectador, una sencilla farsa grotesca. Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el Quijote lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aún cuando él esté en momentos de pena. En las figuras de Goya hay también rasgos del que observa el lado trágico.»

Y en otra célebre entrevista con Gregorio Martínez Sierra publicada en *ABC* el 7 de diciembre de 1928 se explayó sobre estas mismas ideas, sosteniendo que había tres modos de ver el mundo artísticamente: de rodillas, de pie o levantado en el aire. Al esperpento correspondía la tercera manera, «que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él... (También es la manera de Goya). Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*.»

Al colocarse «levantado por el aire» en posición demiúrgica y amparándose en Cervantes, Quevedo y Goya no era extraño que tratara a sus personajes como muñecos, cuyos hilos manejaba como quería y por ello los personajes de los esperpentos serán reducidos muchas veces a fantoches, títeres, marionetas, peleles o muñecos, sumándose su carácter mecánico a su carácter grotesco, si bien en algún momento y con relación a alguno de ellos se pondrá «en pie» junto a él, suavizando de algún modo el estricto modelo teórico inicial como señaló Buero Vallejo. Con razón veía este que sin una cierta conmoción emocional no era posible la tragedia, ni el esperpento en tanto en cuanto este es una forma nueva de teatro que tiene sus ribetes de tragedia (Buero, Vallejo). La distancia y la mirada desde la altura no son siempre constantes y en ocasiones desciende y pisa el duro suelo español con sus personajes, residiendo acaso aquí la clave de porqué ha suscitado adhesiones tan profundas y duraderas en el público y en los estudiosos.

La muñequización de los personajes es una consecuencia de su paso por los espejos deformantes del callejón del Gato, que revelan la realidad y ofrecen una posible salida, y también de esta visión demiúrgica desde la altura: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (XII: 132). Presentando así, con toda su crudeza, esta realidad a los lectores y espectadores, se abre la posibilidad de que se decidan a cambiarla. No es por mero regodeo la recurrencia a la representación grotesca, sino con intención crítica, trascendiendo las meras apariencias.

Al reivindicar la tradición satírica de Cervantes, Quevedo o Goya lo hacía recalando la dimensión moral que acompaña en sus obras al

esperpento

tratamiento grotesco de sus personajes. La risa o el tratamiento humorístico tienen una finalidad en cierto modo terapéutica. Se exorcizan demonios y se reclama una reacción moral. Al moralista le duele cuando se ríe. También por este lado, la supuesta visión de los personajes desde la otra ribera, hay que relativizarla, porque Valle-Inclán no se evade de la realidad histórica de su tiempo, sino que a su manera —anárquica, desconcertante, de acuerdo, pero no por ello menos dolorida— se implica en acciones dirigidas a cambiar la situación. Y de aquí que no se deba descifrar el esperpento como una mera abstracción teórica, sino ciñendo sus enunciados a la realidad histórica de los que partía.

Lo circunstancial y lo histórico se daban la mano. Valle-Inclán se situaba en la estela de grandes personajes del pasado que habían reflexionado sobre la decadencia española. No era una actitud ocasional sino que en la construcción de sus máscaras de artista ya venían jugando un papel notable y la prueba de que era percibido así socialmente es que quienes le retrataban recurrían a aquellos modelos históricos para fijar su efigie simbólica. Con insistencia en esta comparecen rasgos de caballero español áureo y de asceta. No importa que muchas veces sean caricaturas: la caricatura con sus procesos de estilización busca no solo mostrar los aspectos risibles del caricaturizado, sino presentar los rasgos fundamentales que definen su personalidad y en aquellos años hasta fundida con otros personajes dotándola de un alcance simbólico.

Con relación a Goya, hay que destacar el carácter visionario que le había otorgado Rubén Darío en su poema «A Goya», incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905), donde ofrece una visión del artista aragonés que viene a concurrir con la que ofrecerá Valle-Inclán y con un tono funambulesco similar: «Poderoso visionario, / raro ingenio temerario», que ofreció terribles imágenes de España, que resuenan permanentemente en el esperpento (Rubio Jiménez: 21-52, Lorenzo-Rivero). Su mezcla de fantasía y realidad venía fascinando a cuantos se acercaban a su arte hasta convertirlo Baudelaire en uno de los faros indispensables de la modernidad. La unión de contrarios que tan afanosamente buscaba Valle-Inclán ofrecía en la plástica de Goya ejemplos admirables tanto en sus grandes pinturas como en los *Caprichos*, *Desastres de la guerra* o en los *Disparates*. Como un verdadero esperpento analizó el retrato de la familia de Carlos IV en una conferencia malagueña destacando que «aquella triste familia que en el cuadro aparece destinada para un “pim, pam, pum”, y que, sin embargo se hallaba encargada del destino que le ofrecía el peso de la corona. A esa relación entre aquellas figuras y sus funciones es a lo que yo llamo Esperpentos.» (En Gago Rodó: 72-73)

Acercaba así el esperpento a la tragedia grotesca. La importancia que lo grotesco adquiere en muchas de sus obras —y que la crítica artística subrayaba una y otra vez en los años veinte—, salta a la vista en dibujos y en colecciones de estampas donde lo satírico se halla en primer plano. La animalización de los personajes o la mezcla de animales y seres humanos es habitual en los *Caprichos* y ha sido citada por todos los estudiosos. Se han analizado en particular algunos de sus dibujos en los que aparecen personajes mirándose en espejos, porque los espejos más que deformantes, resultan transformadores de quien se asoma a ellos, mostrando su interior, es decir, resultan más bien pantallas que revelan el carácter profundo del personaje con sus características morales: un petimetre ve transformada su imagen en la de un mono; una maja o petimetra se transforma en una serpiente enroscada en una guadaña; un alguacil convierte en el espejo en un arrogante gato. O se ha añadido después un estudiante que es mostrado al mirarse en el espejo como una rana. Las tres primeras imágenes estaban expuestas en el Museo del Prado desde los años ochenta del siglo XIX y Valle-Inclán sin duda las vio. El procedimiento de animalización por deformación progresiva del hombre para acercar la imagen de un hombre a la de un determinado animal era común y en estos casos se halla asociada al simbolismo moral de estos con lo que nuevamente aflora el carácter moralista de estas pinturas. Valle-Inclán lo hizo suyo y se sumó a esta tradición. Hace pasar a sus personajes por los espejos del callejón del Gato y pasa él mismo delante de ellos. Más que una deformación grotesca física, lo que revelan los espejos cóncavos del esperpento es la condición moral de quien se mira en ellos. Y también coloca en primer plano otros espejos cóncavos tal como señaló Sobejano: «El espejo cóncavo que proporciona la deformación grotesca no es en *Luces de bohemia* unos de aquellos espejos del la calle del Gato. No es un cristal de feria. El espejo está —lo dice Max Estrella— *en el fondo del vaso* (escena XII). Enfebrecida por el alcohol que engaña el hambre y la derrota, la mirada ve a través del fondo del vaso los desvaríos de una edad.» (Sobejano, 1966: 90)

En la misma revista *España* donde Valle-Inclán publicó la primera versión de *Luces de bohemia* había publicado Emilio Carrere su artículo «El bohemio» donde al clasificar los diferentes tipos que podían encontrarse de este, mencionaba «el tabernario»: «Los tabernarios forman la negra y sórdida legión. Son los fracasados, los hundidos definitivamente, los que abrasan sus pulmones en la llamita trágica y azulencia del alcohol. Le piden al fondo del vaso el secreto de la inspiración. Recuerdan los nombres luminosos de los ilustres borrachos que se llamaron Poe, Verlaine, Baudelaire, que fueron grandes no por el alcohol, sino a pesar del alcohol.» (Carrere: 8)

esperpento

De aquí puede proceder la afirmación de Max Estrella sobre «el fondo del vaso». Más todavía si se considera que a continuación se refiere a Alejandro Sawa como uno de los bohemios más representativos se podían ver en los años anteriores en Madrid. No es necesario insistir en la equiparación entre Sawa y Max Estrella (Rubio Jiménez: 117-134) Comparecen citados también tres célebres poetas borrachos que ejercieron enorme influencia en el arte finisecular y uno de ellos —Verlaine— hasta será mencionado en *Luces de bohemia*. Elegía y sátira de aquel mundo es este esperpento como queda dicho. La emoción elegiaca gira alrededor de la bohemia heroica de Max Estrella, comparable solamente a la anarquía heroica de Mateo el proletario. La indignación satírica recae sobre policías (el capitán Pitito; el sereno que se envanece de su autoridad; el inspector Serafín el Bonito), políticos (el ministro o su ayudante) y capitalistas: la escena del niño muerto resulta insoportable por el terrible contraste entre los alaridos de la madre que lo sostiene en sus brazos desesperada y los comentarios justificativos de los bien pensantes. En su redacción definitiva, *Luces de bohemia* contiene una fuerte crítica de la estéril política represiva de aquellos años contra el proletario insurrecto: espían los maricas de la Acción Ciudadana; viejos principios son manipulados por los políticos con total descaro; se combate en África en una maniobra de distracción de los problemas reales del interior del país; entretanto, el pueblo hambriento se encenaga en la prostitución, la lotería y la taberna.

Aunque en las últimas escenas se trata de situar la acción en un nivel más general y filosófico el recorrido de Max Estrella, no faltan elementos que sirven de contrapunto al peligro del exceso de patetismo. El velatorio de la escena XIII resulta grotesco con su mezcla de lamentos de la viuda con chistes de los visitantes y el extravagante debate científico de Basilio Soulinake. La escena XIV en el cementerio tiene momentos de reposo filosófico, mientras Bradomín y Rubén retoman su reflexión sobre la muerte, pero también otros más desenfadados. Y desde luego la última escena en la taberna nos devuelve al clima de mojiganga predominante en la vida española donde las pasiones más bajas arrastran a los personajes.

Valle-Inclán recurrió a modelos españoles para exponer sus ideas sobre la deformación grotesca o la muñequización de los personajes, pero sin olvidar que en el teatro europeo de entonces era una tendencia de creciente importancia en diferentes países como reacción o contrapunto a los excesos realistas y naturalistas anteriores ahora desacreditados. La marionetización del personaje defendida por Maeterlinck, E. G. Craig, Meyerhold o el teatro grotesco italiano son algunas manifestaciones de esta reacción reateatralizadora más amplia en que se inscribe la escritura innovadora de don Ramón. Con un doble sentido al menos: recordatorio de

que el hombre es un muñeco movido por hilos invisibles que lo sobrepasan tal como el fatalismo simbolista venía proponiendo y ahora de manera todavía más brusca y expresionista. Pero, además, juguete de sus propias pasiones que lo arrastran por donde no quisiera, en particular la avaricia y la lujuria (Lavaud, 1992).

Abundan en la bibliografía crítica que vengo citando las galerías descriptivas de los personajes de los esperpentos, resaltando como todos estos procedimientos degradadores que los conducen a la animalización y aun a la cosificación están al servicio de mostrar esa España degradada cuya decadencia se representa y se critica. Si acaso hay que indicar que se ha insistido más en los aspectos plásticos —aunque habría que abundar más no solo en lo deformante sino en la entonación sombría de las pinturas, verdaderos aguafuertes con frecuencia— que en otros aspectos como son los sonidos y las voces, con su permanente disonancia, expresión también de ese mundo carnavalizado y chirriante. Sobejano (1988) llamó oportunamente la atención sobre cómo en el Valle-Inclán tardío se encuentra un verdadero «diálogo a gritos», que da la verdadera medida del nivel de desquiciamiento de las relaciones personales. Ya no se trata de una estética basada en este aspecto en una retórica de la entonación intensificada como ocurría en el melodrama, sino en la acentuación de esta hasta el grito y la estridencia carnavalesca, que en realidad hacen casi imposible la comunicación.

En ningún caso, por otro lado, debe perderse de vista, que Valle-Inclán no recurría esta modalidad de escritura por capricho o por mera experimentación formal sino insistiendo en que «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas.» (XII, 1983: 132) Y remachaba un poco después: «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.» (XII: 132-133)

En las escenas de *Luces* irán compareciendo por ello los diferentes ámbitos de la vida española, desde los más elevados a los más inferiores. Nada escapa a su repaso y con razón se han podido proponer análisis de la organización compositiva del esperpento como un recorrido de la pareja protagonista desde la mísera buhardilla donde malvive el poeta ciego hasta las esferas más elevadas del poder de la opinión —la redacción de los periódicos sometidos a los dictámenes de sus valedores políticos— y de la política —el despacho ministro—, pero descendiendo también a los lugares más miserables y aun siniestros: la comisaría de policía, la cárcel; pero

también otros donde se muestra la mojiganga en que consiste la vida española: cantina.

Valle-Inclán *pasa revista* con mordacidad a la vida española constituyendo *Luces* una verdadera *revista teatral política*, como lo serán a su manera cada una de los otros esperpentos (Rubio Jiménez: 53-84). En su peregrinación nocturna por los infiernos de Madrid, Max Estrella ira encontrando numerosos tipos que representan a la sociedad española. Lugares y personajes se irán sucediendo y el resultado es una descarnada sátira de la vida política y social del sistema político de la Restauración aunque se encuentre ambientada en Madrid, que sintetiza todo aquel mundo. Presentada su imagen grotesca se deduce una invitación a que cambien sus costumbres, aunque la situación en que comparecen en la escena final, esperando más un milagro transformador gracias a un golpe de suerte en la lotería que por otros caminos, deja escasos resquicios a la esperanza. Hay como una imposibilidad en aquel mundo para escapar de sus propias miserias sociales.

En su desenfadada sátira Valle-Inclán irá poniendo en juego cuantos ingredientes le vengan bien, tanto de la *alta cultura* —y por eso son perfectamente legítimas lecturas que comparen este Madrid con el París de Víctor Hugo y Baudelaire, con Londres en *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, o con Dublín en *Ulises*, de Joyce— como de la *baja cultura* y de la cultura popular: las abundantes referencias a géneros teatrales populares y a otra literatura nada académica.

El trabajo de Valle-Inclán no es azaroso, sino sistemático, es «el supremo juego» como él mismo definió el arte. Y de aquí la ordenación minuciosa de cuanto comparece en el esperpento que ha dado lugar a una composición equilibradísima tras su aparente espontaneidad ensartando escenas sueltas. Ya en su día se evocó a la hora de definir la composición de los esperpentos la andadura de la novela, trayendo a colación una vez más el modelo de *La Celestina*. Hasta se publicó alguno de aquellos esperpentos etiquetado como novela: *Las galas del difunto*, todavía llamada *El terno del difunto* se editó como «novela» en la colección popular *La Novela Mundial* el 20 de mayo de 1926 Indecisa entre «esperpento» y «novela» anduvo también *La hija del capitán*, ya que, aunque cuando fue publicada por primera vez el 20 de marzo de 1927 en *La Nación* de Buenos Aires, lo hizo calificada como «esperpento», cuando cuatro meses después fue editada en *La Novela Mundial* el 28 de julio, apareció doblemente calificada: como «esperpento» y como «novela». Resultan denominaciones engañosas si se asocia novela con escritura libre y sobre todo desordenada. Por el contrario, la organización de todos los esperpentos fue muy cuidada

y medida. Valle-Inclán, además de estar acostumbrado a escribir obras fronterizas entre la novela dialogada y la obra teatral, estaba pensando seguramente en que sus obras iban a ser más leídas que representadas, al menos en aquel momento. Esto no implicaba dejación en los aspectos compositivos, sino que aplica todo su habitual rigor constructivo en todos sus esperpentos.

Torres Nebrera (1994) analizando la composición de *Luces de bohemia* propuso un convincente esquema compositivo lleno de simetrías, que subyace a esa aparente concatenación de escenas sueltas. La unidad se logra con la permanencia del personaje de Max Estrella, pero reforzada con otros elementos. En las escenas últimas se retoman momentos de las escenas primeras, cumpliéndose ciertos presagios. Se organiza la composición en 15 escenas siendo la octava como un eje divisorio, a cuyos lados detecta numerosas simetrías que traban con enorme cuidado lo aparentemente suelto.

Y no solo en *Luces de bohemia*, también en los otros esperpentos desarrolló una cuidada escritura en la que si por un lado incidía en su sarcástica crítica de la vida española por otro lo hacía con su característica exigencia artística. Las siete escenas de *Las galas del difunto* plantean una acción de filiación folletinesca. Cabría esperar un desarrollo lleno de meandros y desequilibrado. Sucede justo lo contrario. El dinamismo de la acción da lugar a una sucesión de espacios, pero al final se vuelve al inicial, el burdel, lo que da lugar a una estructura circular, reforzada por una utilización angosta del tiempo. El hábil manejo de la carta que la Daifa escribe para su padre desencadena la acción dramática, pero a la vez constituye un anclaje que permitirá llevar a buen puerto el esperpento (Aznar Soler, 1992: 62-65).

En el caso de *La hija del capitán* vuelve a encerrar su acción en siete escenas, reuniendo en ellas acontecimientos dispares en apariencia: El crimen del capitán Sánchez y el golpe de estado de Primo de Rivera unos años más tarde, pero sin que mermen el interés folletinesco de los amores de El Golfante y la Sini, la prostitución de esta con un general y los crímenes pasionales. Encadena sucesos que ninguna relación tienen entre ellos, violentando una unidad de contrarios muy arriesgada, pero de la que sale realmente airoso lo que contribuye a mostrar el mundo absurdo en que viven. La extremada trama urdida, sin embargo, no deja nada al azar y las averiguaciones convierten este esperpento en un verdadero drama policíaco siguiendo la moda de este teatro entonces en auge según analice en su día y lo hizo acentuando el trazo granguiñolesco por el lado más truculento y macabro (Rubio Jiménez ed., 1992).

La brevedad de *¿Para cuando son las reclamaciones diplomáticas?* no exigía un especial cuidado en su organización puesto que su desarrollo es lineal y no necesitado de especiales recursos de teatralidad.

Sin duda, en fin, el artefacto dramático más complejo al que se enfrentó fue el de *Los cuernos de don Friolera* con su «Prólogo», las tragedia grotesca de la parte central en doce escenas y el «Epílogo», que Valle-Inclán acertó a situar en el centro de *Martes de carnaval*, pero a su vez cuidando la estructura simétrica en tríptico de la obra. La presencia de Don Manolito y Don Estrafalario en el prólogo y en el epílogo le confieren una estructura circular y cerrada. Aznar Soler señala la unidad espacial de las diferentes partes en torno a un imaginario San Fernando del Cabo, aunque aparentemente por los nombres parezcan varias (1992: 84-85). También en las acciones se produce una particular angostura, ya que tanto en las formas periféricas —prólogo y epílogo— se dramatizan los mismos hechos, salvo que en estas enmarcados en los diálogos de Don Manolito el Pintor y su compañero Don Estrafalario, que parece ser escritor puesto que andan divagando sobre un libro que reúna «dibujos y comentarios». Reducida la representación de los amores del teniente Friolera a una función de bululú primero y al final teatralizada con la ayuda de un cartel de ciego y su consiguiente romance, queda espacio para que los espectadores —la pareja de intelectuales nombrada— se explayen con sus comentarios, dando lugar a una nueva exposición de la poética del esperpento. Aceptado que el mundo es un gran teatro la cuestión que se plantea es saber cuál es la mejor perspectiva para contemplarlo, Don Estrafalario abogando por la distancia y la superación del dolor y de la risa, Don Manolito más apegado a argumentos sentimentales. Las representaciones de *Los cuernos de Friolera*, sea aquí en clave de bululú —como «tragedia» llena de recursos del mundo de la farsa y sus procedimientos de reversibilidad en manos del compadre Fidel—, después como tragedia grotesca y al fin convertida en pliego de ciego muestran lo relativo de todas estas representaciones de un mismo tema y su dependencia de intereses muy diferentes en cada caso.

Definitivamente los espectadores han sido incorporados al espectáculo gracias al papel mediador de Don Estrafalario y Don Manolito cuyas opiniones tienen ocasión de escuchar, expuestas al hilo de las representaciones y contrastadas. Acaso la clave sea el propio balanceo de las argumentaciones, cuyo verdadero alcance no es siempre fácil de discernir en algunos aspectos, mientras otros quedan meridianamente claros. El espectador no está fuera de la escena sino de algún modo dentro, implicado en la discusión de los temas teatralizados que le afectan directamente al ser un análisis de la situación política del país. Son estas las opiniones que se emiten con mayor claridad, quedando cierta ambigüedad

en la exposición de los principios estéticos del esperpento que se resiste a ser racionalizado por completo.

La serie de obras calificadas por Valle-Inclán como esperpentos es tan breve como intensa. Sus declaraciones sobre este nuevo y personal modo de escritura teatral tan agudas como ambiguas en algunos aspectos. En todo caso, componen un corpus singular dentro de la literatura española. Los esperpentos de Valle-Inclán inquietan por la tenebrosa realidad española que presentan, pero fascinan por su extraordinaria taracea donde don Ramón puso en práctica la más arriesgada de sus tentativas estéticas.

BIBLIOGRAFÍA

Aznar Soler, Manuel, *Guía de lectura de Martes de carnaval*, Barcelona, Anthropos-Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1992.

— «Esperpento e Historia en *¿Para cuando son las reclamaciones diplomáticas?»*, *Valle-Inclán y su obra*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'idees-Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1995, pp. 565-578.

— «*Luces de bohemia: Teoría y práctica del esperpento*», en *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp. 339-360.

Buero Vallejo, Antonio, «De rodillas, de pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)», *Revista de Occidente*, 1966, pp. 132-145.

Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos en Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970, 1987, 2ª ed.

Carrere, Emilio, «Los españoles pintados por sí mismos. El bohemio», *España*, 24, 9-VII-1915, pp. 7-8.

Casalduero, Joaquín, «Sentido y forma de *Martes de carnaval*», en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 270-303.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica 1998, 2 vols.

esperpento

- Chevalier, Maxime, *Cuento tradicional, cultura y literatura: siglos XVI-XIX*, Universidad de Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999.
- Gago Rodó, Antonio, «Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málaga», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543, septiembre 1995, pp. 61-78.
- Lavaud, Jean Marie, *Ramón del Valle-Inclán: "Luces de bohemia", una revolución dramática*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2013.
- Lavaud, Jean Marie y Eliane Lavaud, «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y las vanguardia», *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera S. A., 1992, pp. 361-372.
- Lorenzo-Rivero, Luis, *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*, Sada, A Coruña, Edición do Castro, 1998.
- Martínez Sierra, Gregorio, «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra», *ABC*, 7-XII-1928.
- Risco, Antonio, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*, Madrid, Gredos, 1966.
- Rubio Jiménez, Jesús, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de bohemia"*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Salinas, Pedro, «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 86-114.
- Serralta, Frederic, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 450-461.
- «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Criticón*, 12, 1980, 55-75.
- «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope», *Criticón*, 92, 2004, pp. 171-184.
- Smith, V. A. y J. E. Varey, «*Esperpento: Some Early Usages in the Novels of Galdós*», en *Galdós Studies*, London, Tamesis Books, 1970, pp. 195-204.

- Sobejano, Gonzalo, «*Luces de bohemia*, elegía y sátira», *Papeles de son Armadans*, XLIII, nº CXXVII, octubre 1966, pp. 89-106.
- «Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos», *Estelas, Laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 111-136.
- Swansey, Bruce, *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán*, Pamplona, Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra, S. A.), 2008.
- Torres Nebrera, Gregorio, «La matemática perfecta del espejo cóncavo. Acerca de la composición de *Luces de bohemia*», *Anthropos*, 158-159, julio-agosto 1994, pp. 79-88.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa Calpe, 1973 (1983, 4ª ed.) Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente.
- *Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1990. Edición crítica de Ricardo Senabre.
- *Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1992. Edición, introducción y notas de Jesús Rubio Jiménez.
- Varela, José Luis, «El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Ediciones Prensa Española, 1970, pp. 211-255.
- Zamora Vicente, Alonso, *Asedio a «Luces de bohemia», primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Real Academia, 1967.
- *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de bohemia»*, Madrid, Gredos, 1969.
- Zavala, Iris M., «Del esperpento», *Homenaje a Joaquín Casaldueiro. Crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 493-496.

Jesús RUBIO JIMÉNEZ

Universidad de Zaragoza