

rectores que las hacen no tienen un gran interés, sino también porque los textos adaptados tampoco lo tienen: se ha descendido desde Boleslaw Prus a Henryk Sienkiewicz; Skolimowski ha realizado en 1967 *¡Arriba las manos!*, donde, con mayor fuerza, reanuda su trayectoria polaca y realiza, a través de una reunión de cinco médicos en un vagón de ferrocarril, un ajustado dibujo de la sociedad polaca. Después de tres meses de prohibición ha sido finalmente estrenada.

Hoy, Skolimowski aparece aislado y con una obra muy rica, pero que sólo tiene una repercusión accidental en un país que, habiendo sido el primero en romper la brecha del «nuevo cine», por culpa de una serie de dificultades de tipo administrativo, censura y económicas, nacidas frente a unas películas que, en cierto momento, se empezó a pensar que podían ser peligrosas y que, no habiendo sabido, ni tenido ocasión, de encontrar un público, resultan excesivamente caras.—AUGUSTO M. TORRES

EN LA BASE DEL ESPERPENTO

I

Es bien sabido —y no perdamos ninguna ocasión de recordar a nuestro gran don Pedro Salinas— que la visión esperpéntica tenía precedentes en la obra valleinclaniana (1).

Al señalar esos precedentes, se han mostrado con preferencia aquellos en que dominaba lo visual, lo cual se explica por la presión que sobre los estudiosos de tal tema ejercen las referencias del autor a los espejos deformadores, así como por la gran importancia que los peles y fantoches tienen en su obra (2).

Todo acercamiento a lo que el «esperpento» y el esperpentismo su-

(1) PEDRO SALINAS: «Significación del esperpento, o Valle-Inclán, hijo prodigo del noventa y ocho», en *Literatura Española. Siglo XX*, 2.^a ed., México, 1949.

(2) Para una bibliografía —provisional— del tema, recomendamos: EMMA S. SPERATTI PIÑERO: *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*, México, 1957.

GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965.
ANTONIO RISCO: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el «Ruedo Ibérico»*, Madrid, 1966.

ALONSO ZAMORA VICENTE: *Asedio a Luces de Bohemia*, Madrid, 1967.

RICARDO GULLÓN: «Técnicas de Valle-Inclán», *Papeles de Son Armadans*, número CXXVII, octubre 1966; pp. 21-86.

GONZALO SOBEJANO: «*Luces de bohemia, elegía y sátira*», *id. id.*, 89-106.

J. L. BROOKS: «Valle-Inclán y el esperpento», en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. XXXIII, 3, 1956; pp. 152-164.

ponen en la literatura de Valle-Inclán, y aun en un ámbito mucho más extenso de la literatura española, resultará meramente aproximativo si no se tienen en cuenta otros elementos básicos de tal subgénero y tal actitud, que también cuentan con importantes precedentes en las obras del autor anteriores a *Luces de bohemia* (3).

En ellos lo esencial es un desajuste entre idealidad y realidad, entre los sentimientos y la manera de tenerlos (calidad de la persona) y expresarlos los personajes, o simplemente entre dos planos distintos de la misma realidad. El desajuste entre lo ideal y lo real puede darse por la presencia de dos niveles que al coincidir originan ironía o sarcasmo, así como por el contraste entre lo que se pretendía y lo que se logra. Es un «tratamiento» mucho más sutil que el manejo de los recursos plásticos tan comentados. Y creo que la importancia de unos y otros guarda esa misma proporción que su sutileza.

Desde los primeros escritos del autor, antes ya de las *Sonatas*, van apareciendo esos elementos que, más tarde, al ser dados aisladamente y sometidos a cuidadoso proceso de intensificación y organización iban a constituir el esperpentismo. Los ejemplos van siendo más numerosos y más relevantes en la trilogía de *La guerra carlista* y en las *Comedias bárbaras*; a partir de *La pipa de kif* acabarán siendo esenciales, bien coexistiendo con otros, como en *Divinas palabras* y en *Luces de bohemia*, bien siendo únicos, como en los esperpentos propiamente dichos: *Los cuernos de Don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*.

Veamos algunos ejemplos de ese esencial desajuste:

a) Entre lo ideal y lo real, por la interrelación de dos niveles, que origina por sí misma el sarcasmo: En *Los cruzados de la causa*, cuando los soldados liberales han dado muerte al muchachito que intentaba desertar, y cuyo cadáver está frente a la casa de don Juan Manuel, éste monologa:

La sangre de ese muerto ha manchado los muros de mi casa...
¿Habrá de secarse en ellos? Salpicó a mis ventanas, y de estar yo
asomado me salpicaría la frente... ¿Habrá de secarse o de lavarse?

SUNNER M. GREENFIELD: «Stylization and Deformation in Valle-Inclán's *La reina castiza*», *id. id.*, XXXIX, 1962; pp. 78-89.

MANUEL DURÁN: «*Los cuernos de Don Friolera* y la estética de Valle-Inclán», *Insula*, núm. 236-237, Madrid, julio-agosto 1966.

FRANCISCO YNDURÁIN: «Unas notas sobre *El ruedo ibérico*», *id. id.*,

LESLEY L. ZIMIC: «La técnica estética del esperpento: Anotaciones escénicas a *Luces de Bohemia*», *id. id.*

ANTHONY ZAHAREAS: «La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán», *id.* núm. 203, octubre 1963.

(3) Aunque *Luces de bohemia* no sea un esperpento «puro», es libro fundamental en el desarrollo del esperpentismo. No sólo por dar nombre y teoría al nuevo subgénero, sino por ser con *Divinas palabras* y *La pipa de kif* las obras en que se organizan e intensifican los precedentes de la estética deformadora.

¡Ese crimen es una vergüenza para toda la villa! ¿Y si en lugar de sangre, esos asesinos me tirasen lodo a la casa y a la cara, cómo les hubiera yo castigado? ¡Si mis hijos quisieran ayudarme!... Pero ellos no son como yo, y ni aun sabrán ver la afrenta... Yo debía llamarles ahora, como hizo Diego Laínez... ¿Para qué? Dios me ha desamparado y no hallaría entre ellos a mi Rodrigo... ¡Acaso, sin lo que ha mediado, pudo serlo Cara de Plata! Ahora ese mozo está revuelto contra su padre. ¡He sentido posar sobre mí su mirada de odio! ¡Y todo por una mujer, cuando hay tantas!... Don Galán lavará mañana la sangre del muro. ¿Dónde estarán mis hijos?

El criado bostezó en un rincón:

—Durmiendo en la cama de las mozas (4).

La idea que el caballero tiene de su condición viene a parar en la grotesca realidad de la sangre lavada no metafóricamente, sino realmente, por su bufonesco criado. Obsérvese que, paralelamente, la alta misión que el padre asignaría a sus hijos se destruye con la referencia a su real acción. De ambos contrastes, el primero es más importante y revela una visión de la vida como desajuste. La coincidencia entre la idealización que el «Vinculero» hace de su función señorial y la mezquina condición de don Galán origina el más corrosivo sarcasmo.

b) Entre aspiración y logro: el sacristán Roquito sueña con un destino heroico de guerrillero carlista. Que sus aspiraciones fracasen, no constituiría materia aprovechable para nuestro estudio; sería tan sólo base para un comentario irónico... que ya hace por sí mismo otro personaje (5). Pero llega el momento en que Roquito va a actuar; para destruir el caserío en que hay unos pocos soldados liberales, se cuelga una esquila al cuello y camina a cuatro pies. Así, su único acto bélico será logrado con el envilecedor disfraz que, épicamente, nos lleva a la reacción opuesta. El éxito de la estratagema no salva a Roquito de su definitivo hundimiento en lo grotesco (6).

c) Entre los sentimientos y la manera de tenerlos o expresarlos los personajes. Es frecuente en Valle-Inclán; abunda en *Divinas palabras*, en *La rosa de papel*, en *Luces de bohemia*, y se intensifica en los esperpentos. Es innecesario citar ejemplos de algo tan obvio. En uno de sus agudos comentarios lo señaló Alfonso Reyes, sin que tan finas observaciones hayan sido recogidas por los críticos de la obra de Valle-Inclán. Para el ilustre escritor mejicano, «el esperpento resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes» (7). Este desajuste, que es fundamental

(4) *Op. cit.*, XVII.

(5) *Op. cit.*, XIX.

(6) *El resplandor de la hoguera*, VI.

(7) ALFONSO REYES: *Simpatías y diferencias*, I, p. 126; México, 1945.

en *Los cuernos de Don Friolera*, supone una indirecta subversión de grandes temas literarios. Así podemos ver que el incesto, después de ofrecernos un aspecto terrible en la *Sonata de Estío*, se nos aparece reducido a lo grotesco en *Divinas palabras* (8).

d) Entre dos planos distintos de la misma realidad. Suele consistir en la intromisión de un nuevo elemento real que por su insignificancia rebaja brusca e inesperadamente el nivel de lo descrito, o por connotaciones que al introducir elementos grotescos en un contexto grave subvierten, o al menos interrumpen desconcertadamente tal gravedad. Como ejemplo de la primera utilización puede recordarse un pasaje del cuento «Rosarito», en su último capítulo, cuando ya la tensión dramática se ha adueñado del lector.

La sala del Pazo—aquella gran sala adornada con cornucopias y retratos de generales, de damas y obispos—yace sumida en trémula penumbra. La anciana Condesa dormita en el canapé. Encima del velador parecen hacer otro tanto el bastón del mayorazgo y la labor de Rosarito. Tropel de fantasmas se agita entre los cortinajes espesos. ¡Todo duerme! Mas he aquí que de pronto la Condesa abre los ojos y los fija con sobresalto en la puerta del jardín. Imagínase haber oído un grito en sueños, uno de esos gritos de la noche, inarticulados y por más medrosos. Con la cabeza echada hacia delante y el ánimo acobardado y suspenso, permanece breves instantes en escucha... ¡Nada! El silencio es profundo. Solamente turba la quietud de la estancia el latir acompasado y menudo de un reloj que brilla en el fondo apenas esclarecido...

La Condesa ha vuelto a dormirse.

Un ratón sale de su escondite y atraviesa la sala con gentil y vivaz trotecillo. Las cornucopias le contemplan desde lo alto. Parecen pupilas de monstruos ocultos en los rincones oscuros. El reflejo de la luna penetra hasta el centro del salón. Los daguerrotipos centellean sobre las consolas, apoyados en los jarrones llenos de rosas. Por intervalos se escucha la voz aflautada y doliente de un sapo que canta en el jardín. Es la medianoche y la luz de la lámpara agoniza (9).

He ahí, en uno de los primeros escritos de don Ramón, muchos de los elementos que han de caracterizar toda su obra, sin que ni siquiera falte un caso evidente de buscado metricismo (*yace sumida en trémula penumbra*). En ese ambiente impresionista, de un impresionismo que se pierde en una realidad desrealizada por el misterio y por la voluntad de lirismo, el ratón, atravesando la sala «con gentil y vivaz trotecillo» es una irrupción de un elemento real que rebaja el nivel de lo descrito.

Otro ejemplo nos lo da el final del cuento «El rey de la máscara»;

(8) *Op. cit.* Jornada II, 120-121, escena 6.^a

(9) *Jardín umbrío* (pp. 63-64 de la ed. Col. Austral, Madrid, 1960).

en la noche de Carnaval, la casa del cura de San Rosendo de Gondar es visitada por unos enmascarados. El cura y su sobrina obsequian a los murguistas, que aceptan el convite sin descubrir sus rostros. Cuando al fin se van, ha quedado tendido en el suelo uno de ellos, precisamente el que disfrazado de rey o emperador, con su corona de papel y su cetro de caña, era llevado por los demás en unas angarillas. El cura intenta despertar al espantajo, le invita a beber: pronto verán él y su sobrina que la máscara es el señor abad de Bradomín... que ha sido asesinado. Aterrorizados, no saben qué hacer. La sobrina quiere avisar, pedir ayuda. Pero tío y sobrina temen verse complicados en el crimen. Deciden hacer desaparecer el cadáver. La descripción del cadáver quemándose en el horno de la casa no ahorra ningún elemento escalofriante. Después, la muchacha inicia el planto del muerto, que nos conducirá hacia un final inesperado, en el que dos elementos de la misma realidad, pero de nivel distinto, al coincidir, transforman todo el patetismo anterior, reduciéndolo a grotesca mezquindad:

... Sabel, casi exánime, se dejó caer en el banco:

—¡Ay! ¡Nuestro Señor, qué cosa tan horrible!

El cura le dijo que si bebía un vaso de vino cobraría ánimo, y para darle ejemplo, se llevó el jarro a la boca, donde lo tuvo buen espacio. Sabel seguía lloriqueando:

—¡De por fuerza lo mataron para robarlo! Otra cosa no pudo ser. ¡Un bendito de Dios que con nadie se metía! ¡Bueno como el pan! ¡Respetuoso como un alcalde mayor! ¡Caritativo como no queda otro ninguno! ¡Virgen Santísima, qué entrañas tan negras! ¡Madre Bendita del Señor!

De pronto cesó en su llanto, se levantó, y con esa previsión que nace de todo recelo, barrió la ceniza y tapó la negra boca del horno, con las manos trémulas. El cura, sentado en el banco, picaba otro cigarrillo, y murmuraba con sombría calma:

—¡Pobre Bradomín!... ¡Válate Dios la hornada! (10).

Todo el macabro desarrollo del cuento viene a parar en esa frase exclamativa, cuya ambivalencia permite que la ingenua lamentación del cura tenga para el lector un valor próximo al absurdo y que subvierte la materia narrativa. El respeto al muerto, el miedo, el asesinato mismo, se resuelven —y se anulan, por consiguiente— en fulminante comicidad. El cuento había discurrido por cauces melodramáticos, arrastrando en él esas notas necrofilicas tan frecuentes en el autor, pero va a desembocar en lo grotesco. La profunda diferencia —es decir, el desajuste— entre lo que el cura quiere decir y lo que sus palabras dicen al lector es efecto de un procedimiento, que se

(10) *Jardín umbrío*, ed. cit., pp. 63-64.

perfeccionará al intensificarse en los esperpentos y en las novelas esperpénticas.

Un ejemplo de subversión de un texto patético por la presencia de elementos caricaturescos, uno y otros dentro de un tono realista, nos lo ofrece el capítulo XVIII del cuento «Mi hermana Antonia»: Ha muerto la madre del narrador; éste, un niño, describe así la escena:

Llenóse la casa de olor de cera y murmullo de gente que reza en confuso son... Entró un clérigo revestido, andando de prisa, con una mano de perfil sobre la boca. Se metía por las puertas guiado por Juan de Alberte. El sastre, con la cabeza vuelta, corretea tieso y enano, arrastra la capa y mece en dos dedos, muy gentil, la gorra por la visera, como hacen los menstrales en las procesiones (11).

El patetismo de la situación ha sido profundamente subvertido. Obsérvese el cambio de temporalidad verbal: todo el capítulo está situado en el pasado, y así los tiempos verbales son pretéritos, que dejan paso a esos presentes de fijación (corretea, arrastra y mece). La figura grotesca ha dejado más fuerte huella que todo lo demás. El empleo del verbo corretear y la precisión con que está descrita la actitud del enano —la expresividad del verbo mecer es un logro a costa de la exacta significación de tal verbo— muestran claramente una bien realizada intención del autor.

Son muchos los ejemplos que podrían aducirse para mostrar a lo largo de la obra de Valle-Inclán, desde sus primeros escritos, la preocupación por recoger el desajuste yacente en la vida entera del hombre.



Creemos, pues, que un elemento básico del esperpentismo es el desajuste entre la vida, cómo es y la vida cómo debiera ser (en gran parte, tal como Valle-Inclán creía que debería ser). Su radical discrepancia con la sociedad de su tiempo, con la realidad en que estaba inserto, le impulsaba hacia un mundo idealizado en su literatura de evocación. El hecho de que el mundo ideal del autor quedara un tanto confuso, de manera que se define más por ausencias que por presencias, nos coloca ante algo muy parecido a la «saudade». Añoranza romántica de un pasado mitificado, en el que todo resultaba valioso por el solo hecho de significar algo esencialmente distinto de la realidad imperante en el tiempo vital del autor (12).

(11) *Jardín umbrío*, ed. cit., p. 80.

(12) De máximo interés en cuanto al mundo ideal valleinclániano son los trabajos de los profesores JOSÉ ANTONIO MARAVALL y M. GARCÍA PELAYO en *Revista de Occidente* («Homenaje a Valle-Inclán», Madrid, noviembre-diciembre 1966; respectivamente, pp. 225-256 y 257-287).

Mientras tal añoranza actuó eficazmente en el escritor, adecuada a su ideario estético y dentro de poderosas corrientes artísticas de su época, la obra cumplía su finalidad de creación estética con su entrega a esa especie de magia evocadora. Que lo evocado fuese impreciso contribuía a la perfección de la obra, puesto que la vaguedad, lo indeciso, lo misterioso, eran propicios para el mejor logro de lo apetecido.

El Valle-Inclán evocador había conseguido ser artísticamente valioso, en tanto que su evocación de un determinado, y a la vez indefinido, pasado podía ser tratada con válidos procedimientos artísticos. Porque no debemos olvidar que el esteticismo es consustancial a Valle-Inclán y muy pocos escritores han tenido tan exigente concepto de la responsabilidad artística, ni la han servido con tan rigurosa fidelidad ni a costa de tantos sacrificios.

En cuanto la entrega a la literatura de evocación dejó de responder a tales exigencias, el autor—artista antes que nada—hubo de modificar totalmente la perspectiva y el modo expresivo de su obra. Su incompatibilidad con casi todo cuanto le rodeaba le hacía imposible una creación basada en la aceptación del mundo tal cual era. Intimamente seguía perteneciendo a un pasado que él había embellecido y sublimado, pero que había agotado en sí y en el autor mismo todas sus posibilidades.

Incapaz de aceptar la realidad, la dimensión cotidiana de la vida, insistió en su afán de eludir todo compromiso con la sociedad de su tiempo. Hubo instantes en que pareció atisbar en el porvenir aquella luz que se le había extinguido en el pasado; pero sólo fueron fugaces vislumbres de un ideal todavía más inarticulado y confuso que el anterior. Su antigua vinculación al carlismo y sus posteriores simpatías por la revolución rusa responden a una misma actitud de incompatibilidad personal con la sociedad en que le tocó vivir.

Su estética no podía seguir apoyándose en valores evocativos, no era ya posible la evasión lírica, ni era válido ya mucho de lo que había constituido la esencia de su arte. Otro autor, en trance semejante, quizá hubiera impuesto a su obra un cambio absoluto, rompiendo con todo lo anterior. (No cuentan ahora, claro está, los autores que en tal situación no hacen otra cosa que insistir, continuarse, repetirse, repitiendo fórmulas muertas.)

Valle-Inclán prefirió que la ruptura fuese—en definitiva—una continuidad. Los antiguos asomos de humor y de ironía, acrecidos y estilizados, expresarían su nueva visión del mundo. Nueva, por cambio de perspectiva y porque al operar directamente sobre la realidad para someterla a la deformación estética degradadora, los juicios de valor iban a alcanzar mayor importancia. Las obras apoyadas en la evoca-

ción habían sido una huida hacia refugios de ideal belleza, la sustitución del mundo real por un mundo de creación personal.

La huida iba a cambiarse en lo contrario; pero la inmersión en la realidad entrañaba una posición más agudamente crítica. El mundo de Bradomín, el de Adegá, el de los Montenegro, incluso el del histórico cura Santa Cruz, pertenecían exclusivamente al autor, que podía disponer de ellos con absoluta libertad. Nada necesitaba estar justificado *realmente*. Pero el mundo de los esperpentos iba a ser no una creación libre y desarraigada, sino una deformación. La realidad estaba ahí, como obligado punto de partida, y era inevitable adoptar frente a ella una posición más definida. No bastaba rechazarla porclusión, como antaño. La repulsa había de ser total, reiterada y convincente. La deformación sistemática era en su raíz y desde su raíz un quehacer estético, pero la selección de lo que iba a ser sometido a ella implicaba un quehacer ético. Que éste fuera subordinado, de segundo orden, no suponía que pudiera prescindirse de él.

Valle-Inclán encontró en su obra anterior casi todos los medios expresivos de la nueva. Estaban repartidos a lo largo de toda ella. Cuantitativamente no eran muy considerables, pero cualitativamente habían merecido siempre la más fina atención del autor... y del lector. Esos recursos de expresión (desde los meramente plásticos y verbales hasta los de más compleja estructura) se convirtieron en el modo de expresión del esperpento.

El cambio de perspectiva produjo en tales modos y medios expresivos un cambio de signo: por ejemplo, la utilización de versos ajenos —otro de los recursos estilísticos que se muestra en la obra valleinclaniana desde los primeros escritos hasta los últimos— dejará de funcionar como elemento positivo para aparecer bajo signo negativo. En otra parte hemos estudiado ese aspecto de la técnica de Valle-Inclán; aquí hemos de limitarnos a recordar que desde *Lucas de bohemia* la incorporación de versos ajenos tiene una función desvalorizadora. No se trata, como ha podido pensarse, de una influencia del teatro paródico, sino de la continuidad de un procedimiento estético grato al autor y que ya sólo era posible cambiándose de positivo a negativo.

Lo mismo sucede con la temática: la superstición, fuente de tantas páginas, se mantiene, pero las notas de misterio, la participación del autor y del lector han cambiado de signo. El mundo supersticioso que se presentaba con estético relieve en varios de los primeros cuentos, en distintos pasajes de las *Sonatas*, en *Flor de Santidad* y en las *Comedias bárbaras*, se transmuta en corrosiva comicidad. Compárese el tratamiento de lo supersticioso en esas obras con el que recibe en *Las galas del difunto*: Y recuérdese que por si no bastase ya la distinta

perspectiva desde la que el viejo tema es ahora encarado, el autor hace que la superstición sea también en sí misma un tema debatido por los propios personajes; por añadidura se mostrará bajo el nuevo signo la correspondencia entre aquel sentimiento y el alma gallega. Las escenas III y IV de *Las galas...* dan ya la visión esperpéntica del tema, que había irrumpido en la genial escena primera, jornada primera, de *Romance de lobos*. Cuando don Juan Manuel pregunta a las ánimas «¿Sois almas en pena o sois hijos de puta?», el desafío y su expresión responden perfectamente al carácter del caballero; pero la fuerza expresiva de ese lenguaje opera a la vez sobre el lector, expulsándolo violentamente de su iniciada participación en el misterio tenebroso de la *Santa Compañía*.

Lo que en la *Comedia bárbara* era sólo una fugaz, aunque hiriente, luz, como de relámpago en la noche, es en *Las galas...* la iluminación continua y definitiva. Por eso en aquélla podía volver a caerse en el sentimiento supersticioso—la actitud de don Juan Manuel en la escena siguiente no deja lugar a dudas—, mientras en ésta el tema queda convertido en comicidad.

II

Para Valle-Inclán, la tragedia del hombre consistía en que los grandes valores ideales no podían ser ya realizados. De una parte, eso era prueba concluyente de la mediocridad humana; de otra, suponía la inoperancia de tales valores, ya que no eran realizables en el mundo del hombre, aunque éste se esforzase por alzarse hasta ellos unas veces y otras llegase a creer que los poseía en plenitud, que era su «portador». Pero en cualquier caso en que los anhelaba o creía haberlos alcanzado, sólo había anhelado o poseía la sombra degradada de un ideal.

El profundo desajuste entre idealidad y realidad halla su rotunda expresión en el esperpento. No se trata sólo del viejo conflicto primera-realidad, sino de algo más profundo. En la oposición de ideal y realidad, que había motivado casi toda la obra valleinclaniana anterior a *La pipa de kif*, lo real había sido fácil y bellísimamente sustituido; la evasión esteticista había alcanzado alta plenitud. Pero todo eso ha de cambiarse, también por razones estéticas, en desvalorización degradante. El autor sabía que aquel profundo desajuste era algo más que tragedia, porque el hombre necesitaba seguir creyendo en los grandes ideales, para no tener que aceptar que la mezquindad era su condición personal. Si no se creía, bastaba con aparentarlo; es lo que trata-

ban de hacer «conscientemente» las clases dirigentes, y lo que hacían, con absurda inconsciencia, los demás.

Valle-Inclán veía en la realidad todos esos intentos de llenar tan gran vacío con frases pomposas y gestos huecos, doble hojarasca retórica, que era como la fachada de cartón y purpurina que permitía mantener la ficción de que el edificio estaba en pie. Contemplado todo eso con ojos fríos y distantes, la tragedia se iba entreverando de subversivos elementos cómicos, que la rebajaban al nivel de lo grotesco y de lo absurdo.

Los héroes clásicos iban a ser vistos solamente en los espejos deformadores, pero no porque hubieran ido «a pasearse por el callejón del Gato», sino porque todos los espejos eran ya cóncavos o convexos. Héroe clásico es el portador de los pretendidos valores eternos, y éstos no podían ser vistos ya más que a la luz de la deformación sistemática. Porque la realidad, la «verdadera» vida del hombre, era en sí misma mentira y mezquindad. De modo que la visión del espejo plano había venido a parar en falsedad y el nuevo realismo valleinclaniano aspiraba cruelmente a la verdad.

En otra ocasión escribí: «Max Estrella, sacerdote ruin de la gloria literaria, viene a ser—como otros personajes esperpénticos—una inversión del plano inclinado que, a propósito de Erasmo y Cervantes, comentaba don Américo Castro. Para el humanista resultaba cómica la desproporción entre la grandeza de Júpiter y los trucos metamorfoseadores de que se valía para bajar al mundo de los mortales a saciar ciertos apetitos. En el esperpento se recorre el camino inverso: la mezquindad humana se enmascara para fingir una elevación hacia grandes ideales. Quedará siempre fuera de ellos, perneando como un pelele, agarrada a hilos de mera palabrería. Esos grandes ideales no pueden resistir el choque y se pinchan como globos de verbena. Pero los seres viles, estafalarios o energuménicos que los llevaban pueden crecer estéticamente en su dolor, y aun en su abyección, hacerse arquetipos. Al proyectar su absurdo sobre la vida, fortalecen valores humanos que estaban en el polo opuesto de la fanfarria» (13).

Obsérvese que lo que ahora venimos diciendo es lo mismo, precisando los dos puntos de vista utilizados. En el párrafo transcrito, veíamos primero el inútil esfuerzo del hombre por seguir encarnando aquellos grandes ideales; ahora vemos también esos ideales destituidos de su grandeza por culpa de la mezquindad de la vida. Desde arriba y desde abajo, lo que prevalece es el desajuste entre ideal y realidad.

(13) «De Baroja a Valle-Inclán», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número 179, Madrid, octubre 1964.

En definitiva, los que habían ido a pasearse por el callejón del Gato no eran sólo los héroes clásicos, sino también los temas clásicos, esos grandes temas que habían sido válidos mientras se creyó en la capacidad del hombre para altos destinos. La degradación de los valores ideales y de su expresión en temas literarios es lo que Valle-Inclán recoge del mundo en torno; su aguda y condenatoria visión culmina en el esperpento, aunque como hemos visto se había insinuado ya en muchas ocasiones. El esperpento nos muestra cómo la creencia en tales valores no era ya más que grotesco fingimiento.

Para la España contemporánea, en su representación política y social, mejor que cantar el gori-gori a todo lo que se necesitaba considerar digno, era seguir pensando que lo muerto estaba vivo, ni más ni menos que como en *Luces de bohemia* Basilio Soulinake se empeña en creer que Max Estrella no está muerto. Seguir pensando cede el paso muy pronto a aparentar que se sigue pensando, y creyendo; es decir, se pasa a una completa ficción, con lo que *se guardan las formas* y se consigue la única finalidad verdaderamente deseada: *ir tirando*.

El esperpento denuncia tal actitud: es la connotación de que la realidad no es ni siquiera eso, sino infrarrealidad. Por eso, como género teatral está muy cerca de la tragicomedia, de la comedia grotesca y de la simple parodia. La técnica es a veces aproximadísima, pero la gran diferencia es que se pone de relieve que lo paródico, lo grotesco, no residen en el tratamiento dramático, sino en la realidad captada.

El hombre, más concretamente el español coctáneo de los esperpentos, ese ser pomposamente llamado a tan altos destinos irrealizables, es un pobre diablo que sólo consigue dignificarse, algunas veces, por el sufrimiento. Tal dicotomía explica las dos perspectivas que se dan en el esperpentismo: todo está visto desde una fría y despectiva altura, de la que en ocasiones se desciende para sufrir lado a lado con las víctimas, sobre todo con las víctimas inocentes, con esas criaturas que también son una constante en la obra valleinclaniana y que para nosotros representan la protesta del autor contra la vileza y la injusticia, contra la brutalidad de unos y la culpable indiferencia de los demás; contra ese absurdo en que ha venido a parar la vida del hombre (14).

El sufrimiento humano es lo único que se mantuvo en pie, lo único capaz de contener verdad y dignidad, después que don Ramón del Valle-Inclán en sus esperpentos hizo tabla rasa de todos los convencionalismos.

Ese hacer tabla rasa explica la indignación que los esperpentos suscitaron en tantas gentes que, por complicidad o por ingenuidad, ne-

(14) «Las víctimas inocentes en Valle-Inclán», *id.* núm. 199-200, julio-agosto, 1966.

cesitaban seguir creyendo en que la vida, y más ceñidamente, la vida oficial española, se apoya en muchos y muy sólidos valores ideales positivos.

Reducir, como se hace en *La hija del capitán*, a picante y grotesca historia de infra-alcoba el afán salvapatrias de un general, pongo por ejemplo, es subrayar la terrible realidad que se oculta tras los gestos y palabras grandilocuentes del patriotismo oficial. No importa que esa realidad fuese una redonda suma de encantos femeninos o pueda ser un delirio de megalómano, o el empujón que los grandes exploradores dan al individuo que, creyéndose ser todo, no es más que el alguacil de la explotación. No importa, porque el autor no manipulaba datos históricos, sino que sometía la realidad a un tratamiento que, al deshacer cartones y borrar purpurinas, nos muestra ese total desajuste a que nos venimos refiriendo.

Descubre así, dejándolas a nuestra vista sangrantes y sucias, las entrañas de la realidad española. El esperpentismo, creación artística genuina, es por añadidura una forma de conocimiento y un afán de justicia.—ILDEFONSO MANUEL GIL.

LOS PROLOGOS DE JACINTO GRAU

En los últimos años, y por medio de ediciones realizadas en España, están llegando al lector medio las obras de muchos autores, considerados grandes escritores, pero que son, paradójicamente, grandes desconocidos. Uno de los nombres con más necesidad de ser reivindicado es el de Jacinto Grau, ya que dentro del panorama teatral del siglo xx (1) pocas obras superan en calidad a *El conde Alarcos* o a *El señor de Pignalión*, amén de las relaciones, directas, en unos casos, indirectas, en otros, que tienen las obras de Grau con el mejor teatro escrito en Europa, desde Strindberg hasta Pirandello, del original tratamiento de grandes mitos, como el de Don Juan, de su vinculación a los movimientos literarios más importantes de la primera mitad de siglo—*Conseja galante* es el Modernismo en escena—, de su acercamiento a la Biblia y a los temas tradicionales hispánicos, con *El hijo pródigo* y *La redención de Judas*, por una parte, y la citada *El conde Alarcos*, por otra, para acabar con unas obras personalísimas,

(1) La producción literaria de Grau se extiende desde 1898 hasta 1958. Su primera obra de teatro data de 1903.