LA HISTORIA EN EL ESPERPENTO DE VALLE-INCLÁN[1]

La elaboración artística de historia en el esperpento hace que el filtro grotesco sea de un compromiso nacional. Sin embargo, debido a la proclividad de artífice atribuida a Ramón del Valle-Inclán, la crítica suele caracterizar el período de los esperpentos según la estilización puramente estética del período de las *Sonatas*.[2] Nótese, por ejemplo, que al discutir los cambios de estilo y de perspectiva en la evolución literaria de Valle-Inclán, se parte o de aquella escena (XII) de *Luces de Bohemia* en la cual Max Estrella precisa la nueva estética del esperpento, o de varios comentarios sobre "la fiebre del estilo" esparcidos por *La lámpara maravillosa*, o de aquella conversación mantenida con don Gregorio Martínez Sierra en la cual plantea Valle-Inclán tres modos de ver el mundo artística y estéticamente: "de rodillas, en pie, o levantado en el aire".[3] Es decir, a pesar de cambios importantes en la perspectiva de Valle-Inclán los críticos se preocupan más por su virtuosismo formal que por la toma de posición "comprometida".

Resulta, sin embargo, que estrictos criterios estéticos, por brillantes y analíticos que sean, no bastan para explicar ni el inquietante sentido de lo absurdo ni las implicaciones de literaturizar la historia. La conexión de los sucedidos históricos y el artífice de lo grotesco en casi todos los esperpentos —la crisis de las huelgas en *Luces*, la guerra en Cuba en *Las galas del difunto*, el golpe de estado militar en *La hija del Capitán*, gachupinismo, tiranía y revolución en *Tirano Banderas*, y el problema isabelino-carlista en *El Rue-*

---

[1] Me ocupo de este problema y de sus implicaciones estéticas, en forma más extensa, en "The Esperpento and Aesthetics of Commitment", *Modern Language Notes* (Spring, 1966).

[2] En un reciente artículo intitulado "Las Españas de Valle-Inclán", que acabo de recibir, Juan B. Avalle-Arce subraya la fuerte coloración "política" de la obra novelística de Valle-Inclán. Partiendo de *La guerra carlista* traza el tema de carlismo y sus implicaciones en *Tirano Banderas* y *El Ruedo Ibérico*. Aunque no me convence el que para Valle-Inclán el paradigma que sirva de punto de referencia sea el carlismo (pág. 62), comparto con su esfuerzo de plantear una toma de posición ideológica que poco tiene que ver con la estética y el esteticismo. *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century* (Nashville, Tennessee, 1966), págs. 52–62.

[3] Se publicó esta conversación en la prensa madrileña, (*ABC*, diciembre de 1928) y se ha reproducido y citado en casi todos los estudios importantes sobre Valle-Inclán.

do Ibérico— no es nunca arbitraria ya que la "historia esperpentizada" no dimana sólo de motivos existencialistas de lo absurdo, ni de afanes estilísticos de lo grotesco, sino también (¡y sobre todo!) de una severa crítica social y de una profunda preocupación por la tragedia nacional. Frente a la crítica que insiste en técnicas estilizantes, es menester, pues, afirmar que lo que en los esperpentos hay de historia es la actualización y el alumbramiento de su estética llamada deformadora.

Mi propósito es interpretar brevemente el papel de la historia en el primer esperpento, *Luces de Bohemia*, obra fundamental porque la absurda y dolorosa acción en la Bohemia de Max Estrella está constituida por lo que perfila tanto la textura estética de lo grotesco como la textura de la circunstancia española. Según Max, "El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada",[4] es decir, el estilo que deforma lo humano y lo ibérico florece de una situación en la cual yacen en conexión inextricable lo trágico, lo ridículo, y lo circunstancial. Por una parte, la agonía de Máximo Estrella evidencia la desvaloración del sentido trágico porque el bohemio poeta, ciego y orgulloso, obligado a hacer un papel trágico ante gente insensible, acaba por mofarse de su propia tragedia y por rechazarla como absurdo completo.[5] Por otra parte, el fondo de la crisis política y la rigurosa documentación que le sirve de base para construirla, plantea el complejo problema de reconciliar lo grotesco como literatura con lo grotesco como historia.[6] Es que la conciencia de lo grotesco impone a Valle-Inclán la tarea de elaborar un pasado de inquietantes sucesos políticos de donde la condición hispánica está saliendo con movimiento orgánico de una "trágica mojiganga".

---

[4] Cito por *Obras Completas*, tercera edición (Madrid, 1954), pág. 932.

[5] Con "la tragedia nuestra no es tragedia", Max opone el esperpento a la actitud trágica y lo aclara como si fuera una redefinición del sentido trágico de la vida. Véase mi artículo, "La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán", *Ínsula*, 203 (octubre, 1963), págs. 1 y 15.

[6] En cuanto a la Historia como objetivo principal de los esperpentos, es Valle-Inclán quizás el autor español del siglo XX menos estudiado y menos comprendido. Como bien acertó hace años Gaspar Gómez de la Serna: "Es increíble la ligereza con que tantas veces se ha escrito, amparándose alegremente en la técnica llamada deformadora del esperpento, que Valle manejaba poco menos que a capricho los datos históricos, creando artificiosamente las situaciones que mejor convenían a su arte". "Las dos Españas de D. Ramón María del Valle-Inclán", en *España en sus episodios nacionales* (Madrid, 1954), pág. 60. Véanse tres importantes estudios: E. Susana Speratti Piñero, *La elaboración artística en Tirano Banderas* (México, 1957), Sumner Greenfield, "Madrid in the Mirror: *Esperpento de la hija del Capitán*", *Hispania*, 48 (1965), págs. 261–266; y Juan B. Avalle-Arce, *op. cit.*

I

La narrativa de *Luces* trata de la frustración, la muerte, y el entierro del ciego poeta Max Estrella, mientras que el fondo documental está plasmado de los famosos disturbios durante los años 1917–1919. Juntando una acción inventada con una acción registrada en la historia, Valle-Inclán hace que el estilo grotesco y el cotejo de fuentes fidedignas se deslicen la una en la otra hasta confundirse del todo: "España es una deformación grotesca de la civilización europea" es la conclusión seca de Max (pág. 939). Las vívidas experiencias de las violentas huelgas, el caos desenfrenado, el desorden imperante, el desplome político y la carestía de la vida se arraigan, aun en los casos más inventivos, en una sólida base de hechos documentados. En realidad, al forjar la técnica deformista de los espejos cóncavos, Max analiza primero específicos sucesos contemporáneos y los enlaza luego con la historia de su país calificando la situación entera como futilidad triunfante: "La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España"(938). Implica todo esto que se ve la historia nacional como una continua sucesión de acción absurda y caos interminable donde de algún modo preexiste lo venidero porque persiste lo pasado.

Considérese que hay en *Luces* exhortaciones, tropeles de obreros, calles cubiertas de vidrio roto, faroles destrozados, polizontes, escaramuzas, patrullas, detenciones, palizas, tableteos de fusilada y asesinatos; haydiscusiones sobre propietarios y obreros, sobre enriquecimientos escandalosos y revoluciones, sobre el sindicalismo anarquizante; hay también desaprobaciones o ataques corrosivos contra la prensa, contra los militares, los artistas "apolíticos", el sindicalismo y el gobierno. Casi todos los detalles de la confusión política que historía Valle-Inclán (confusión complicada por huelgas violentas que resultaron en derramamientos de sangre) son asombrosamente verídicos y se pueden documentar mediante periódicos contemporáneos, documentos o estudios históricos. Los cataclismos político-sociales elaborados en *Luces* dan un largo catálogo de huelgas violentas, ambiciosas "juntas de defensa", leyes marciales, crueldades de policía, bandillas rivales de terroristas en que se oponía ya pistolero a pistolero, ya "sindicato libre" a "sindicato único". Y, claro, muchos asesinatos, mucha muerte inútil. El desempleo y el hambre se encadenan con las ametralladoras que disparan y matan en Cuatro Caminos. Desastre y miseria, pues, insolubles, ya que la confusión se aumentaba cada vez más. Se acentúan en *Luces* los aspectos más horribles y absurdos de dichas calamidades. Los episodios inventados contienen una vislumbre de las huelgas de modo que Max y su Bohemia quedan entraña-

blemente ligados al fondo de las calamidades nacionales. Comienza la elaboración con un obrero en huelga maniatado, se intensifica con el arresto del ciego poeta durante un alboroto callejero, y se dramatiza con la entrevista entre el obrero y el inocente Max. De aquí en adelante todo el fondo de la acción está lleno de turbas en las calles, "vivas y mueras", disparos, asesinatos, gritos, y comentarios corrosivos. Tal espectáculo de impulsos destructivos, de caos desenfrenado, de una ferocidad inútil y trágica impotencia vitaliza, por una parte, el artificio grotesco y, por otra, evidencia en miniatura el amplio bosquejo de los fracasos de España en general. Y como el foco de atracción en las últimas obras de Valle-Inclán es la muerte, culmina toda la agitación en la absurda muerte de dos víctimas: un niño es fusilado por accidente y un huelguista por intención.

El argumento espeja la historia. El obrero barcelonés, por ejemplo, esposado y con la cara llena de sangre, conoce la suerte que le espera: "cuatro tiros con intento de fuga" (915), es decir, un víctima más de la famosa *ley de fuga* intensificada por el general Anido y la cual consistía en "provocar o simular una evasión y ejecutar al preso".[7] La prensa va a corroborar que fue matado al tratar de escaparse pues sólo redacta, según Max, "lo que le mandan". Luego, el cinismo espeluznante del guardia que anuncia como el prisionero está para un *viaje de recreo* encadena el horror trágico del asesinato con el vulgarismo inquieto y fársico de la indiferencia. El humorístico *viaje de recreo* y el horripilante *cuatro tiros* convierten las huelgas elaboradas en un grotesco espectáculo. Por fin, los acontecimientos históricos se enfocan en el cuerpecito de un niño atravesado por una bala en los brazos de una madre congojosa que no puede sofocar sus gritos de "Asesinos de criaturas". Y el quisquilleo indiferente y estrafalario de la gente que acude por ahí (disputando ellos y llorando la madre) resulta tragicómico. Culmina todo esto cuando don Latino observa que en tal cólera trágica "hay mucho de teatro". La reacción de Max, llena de asco, cabe en una sola palabra: "¡Imbécil!" Valle-Inclán nos hace presenciar una tragedia incalificable y al mismo tiempo una idiotez increíble, mientras que el abrupto y mordaz *imbécil* de Max realiza un espectáculo de calamidad disparatada. Y he aquí precisamente que un sereno anuncia que han matado a "un preso que ha intentado fugarse" (937). Así es como Valle-Inclán materializa las posibilidades esperpénticas de la tragedia nacional al vincular el asesinato del obrero barcelonés con el del niño inocente. Max cristaliza las horripilantes y absurdas

[7] Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, núm. 275 de *Que-sais-je?* (Paris, 1963), pág. 82.

consecuencias de estos acontecimientos cuando en desesperado frenesí denomina la situación una *trágica mojiganga.* Y se realiza la integración entre grotesca historia y ficción grotesca cuando Max, inmediatamente de haber aspectualizado sobre las trágicas dimensiones de un sainete, vuelve a repasar la elaborada crisis nacional con: "¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?" (941). La historicidad del primer esperpento consiste pues en que los acaecimientos no sean meros rellenos sino que persistan dentro del ambiente todavía viviente y sean incluso actuales en él. La caricatura grotesca de Valle-Inclán no es exageración ya que, durante los años llamados "vals de los ministerios", hubo "trece crisis totales y treinta parciales" mientras que el número de asesinatos políticos sólo en Cataluña ascendió a más de setecientos.[8]

II

En una sección de Madrid, Valle-Inclán ha llenado unas pocas horas con estos episodios de las huelgas que duraron más de dos años y que se difundieron por muchas regiones, es decir, nos ha dado un mosaico grotesco de trozos y partículas históricas. La materia histórica, por fragmentaria y dispar que sea en *Luces*, está ligada por el dominador común de la *trágica mojiganga* que nos permite situar los varios fragmentos en cierta relación casual las unas con las otras. Así la *mojiganga* es corriente, limitada a una circunstancia histórica, pero al mismo tiempo es un grotesco, desmantelado, errante carnaval de la historia española. Falta explicar el proceso de trasladar las calamidades políticas de la historia a la literatura porque tal perspectivismo indica tanto la asombrosa habilidad inventiva de Valle-Inclán como el hecho de que los esperpentos están comprometidos con los sucesos inquietantes de la historia. La clave de este aparente barajar incesante de los mundos ficticio e histórico de un Madrid agitado reside en esta frontera entre los bohemios como españoles inventados y los bohemios como españoles de verdad[9]. En el mundo estilizado del esperpento, las huelgas, co-

[8] Según G. Gómez de la Serna, "Valle tuvo a su disposición, tras la bambalina preciosista y creadora de su estilo prodigioso, el fondo documental más nutrido, directo y ceñido que pueda imaginarse, y en la biblioteca de don Ramón puede hallarse aún el oportuno contexto" *op. cit.*, pág. 60.

[9] Tal oscilación entre vida y arte se perfecciona en *Los cuernos de don Friolera*, donde la esfera de muñecos (ya que el autor, según los preceptos de don Estrafalario, ni un solo momento deja de considerarse superior a don Friolera y a los otros muñecos) representa una circunstancia española en que las marionetas no son marionetas sino un tradicional matrimonio español con el tradicional problema de la honra.

mo episodio trágico y ridículo, constituyen un doloroso carnaval; en el mundo verdadero de España, las huelgas, como elaboración artística de la historia no son más que una imitación de la realidad, una pura ficción; pero también en este mundo verdadero de España, las huelgas elaboradas valen, perduran más allá de la esfera estética del grotesco artificial y figuran, de hecho, como parte del mundo en que existen españoles como Valle-Inclán. Mientras Max Estrella define el esperpento, el cosmos ficticio de las huelgas elaboradas y el mundo concreto de 1919 se entrelazan y se cristalizan en la híbrida *trágica mojiganga:* "Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España" (939) es lo que propone Max, construyendo así el puente entre la estética pura de su esperpento y la elaboración histórica.

Para concluir, vale comparar este perspectivismo del esperpento con otras corrientes de la literatura moderna. Igual que en varios casos de literatura existencialista, el teatro de vanguardia por ejemplo, el sentido absurdo del esperpento estriba tanto en lo cómico como en lo angustioso ya que la "inquietud" causa risa y señala a cierta disparidad que puede ser cómica y al mismo tiempo grave. Cuando Valle-Inclán dice, sin embargo, que la novela camina paralelamente con la historia y con los movimientos políticos, da a entender que una perspectiva, por muy estilizada que sea, si ha de ser válida, no debe estar distanciada de la sustancia histórica de la experiencia cotidiana. Cuando Ionesco explica que la burguesía de títeres que él ridiculiza no se encuentra en ninguna sociedad determinada, sino en todas las sociedades de todos los tiempos, él, lo mismo que muchos de sus contemporáneos, niega la orientación histórica de lo absurdo literario. La base del teatro de lo absurdo es antihistórico y universal, mientras que en el esperpento es histórico y circunstancial. Becket e Ionesco, con su denominado "antiteatro", han logrado una desintegración con la cual han socavado venturosamente la llamada "dolencia del ser" y derrotado el peso de *Angst* con paroxismos de risa. Sin embargo, este teatro carece muchas veces de la urgencia e impacto inmediato del esperpento, precisamente por ser demasiado general y no tener orientación histórica. Una estética concebida sin su medio histórico es como el movimiento percibido sin lo que se mueve. La ventaja de la "universalidad" es también desventaja cuando las ideas de lo grotesco prevalecen sobre hechos grotescos. Por ejemplo, los elementos que en las farsas trágicas de Ionesco y Becket constituyen juegos sutiles, abstracciones y estilización consciente, en el esperpento son casos concretos y auténticos de experiencia grotesca. La idea misma de lo absurdo independiente de la historia puede convertirse en una divagación metafísica. Ya que

lo grotesco como lo absurdo trata de la inmediata condición del hombre, necesita un sentido de solidez y urgencia para que tenga un impacto verdadero. Cuando lo grotesco se convierte en un juego o se hace fórmula pierde vitalidad; cuando se formaliza completamente, como las *Notas y contranotas* de Ionesco indicarían, deja de existir como tal y se convierte en algo pseudo-grotesco, metafísico y abstracto. Eliminando la abstracción o el puro esteticismo, Valle-Inclán logra una posición comprometida y una autenticidad vital. La elaboración histórica y lo grotesco circunstancial constituyen, yo creo, la táctica más sutil de la estética del esperpento.

ANTHONY ZAHAREAS

University of Pennsylvania, Philadelphia