

CUANDO Max Estrella (*Luces de bohemia*, 1924) enuncia la estética del esperpento, le da como base los espejos cóncavos del Callejón del Gato: "Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas." La novedad no está en la aparición de los espejos sino en su poder deformante. Valle-Inclán se había sentido siempre atraído por ellos. Un espejo recoge en *Sonata de otoño* (1902) la quietud de una galería de retratos y el espanto de Bradomín, quien lleva en brazos el cadáver de Concha. Otro, en *Del misterio* (1906), muestra el surgir progresivo de un espectro. En *Los Cruzados de la causa* (1908) un espejo imaginado proyecta la evocación melancólica del pasado. Pero en *Aguila de blasón* (1907) su reflejo es ya un adelanto del esperpento. El pasaje está contenido en una apostilla escénica: "Don Galán se arrodilla, y hace la señal de la cruz con esa torpeza indecisa que tienen los movimientos de los borrachos. La imagen del bufón anarece en el fondo de un espejo, y el Caballero la contempla en aquella lejanía nebulosa y verdeante como en la quimera de un sueño. Lentamente el cristal de sus ojos se empaña como el nebuloso cristal del espejo." No es todavía el Caballero quien ve su imagen transformada por un capricho de óptica, pero es una ley óptica —una simple cuestión de ángulos— la que ofrece la visión al Caballero. Valle se limita a insinuar y deja que el lector construya el horror a través de la emoción inesperada del viejo despótico. Poco después *Gerifaltes de antaño* (1909) nos trae otro espejo. La imagen esta vez es directa: "Eulalia, después de un momento, toca en el brazo a su hermano, que se mira en un espejo con el gesto fijo y obstinado de un magnetizador: —No hagas eso, Agila. Agila parece salir de un sueño. —¿Qué hago? —Eso... Mirarte así..." Agila es vástago degenerado de una casa noble, y su contemplación es aprovechamiento literario del "síntoma del espejo". El Caballero contempla ya su propia decadencia. De esta visión a la que ofrecen los espejos cóncavos el paso es mínimo.

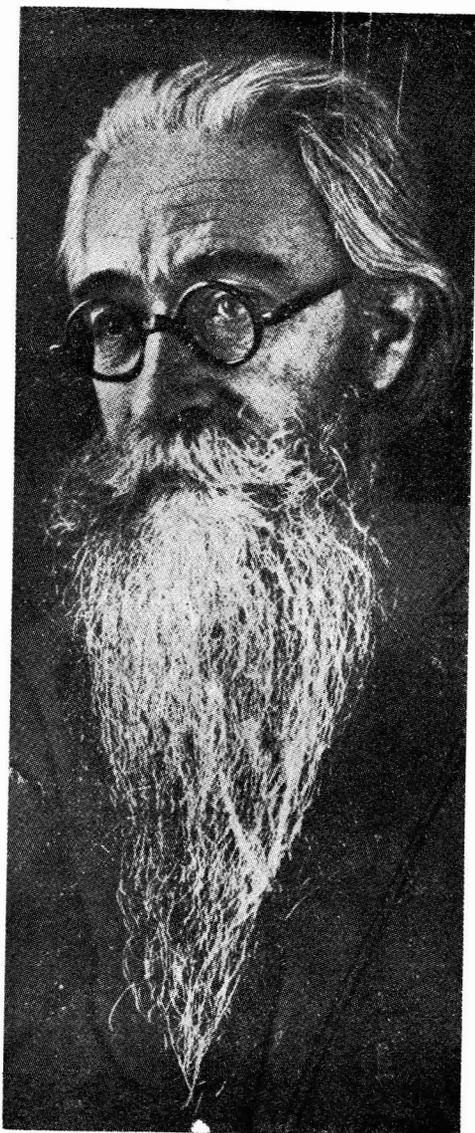
Pero Max Estrella no sólo atribuye a los espejos cóncavos el poder de reflejar la degeneración de la nobleza, sino también "toda la vida miserable de España". Esa vida era ya sin duda la de Don Galán, y era la de la vieja Rosalba, "hermana de la abuela, hija de una criada y del bisabuelo", en quien se ensaña la perversidad de Agila y a quien Valle nos presenta a través de un espejo: "Por un salón reflejado en el fondo de un espejo viene una vieja encorvada. Agila sonríe pensando que aquella vieja tan menuda, presa en el cristal, quiere salir para bailar sobre la consola dorada, entre los daguerrotipos. Pero de pronto la vieja huye del espejo y entra por una puerta."

Sin embargo, para llegar a la deformación grotesca total que se inicia en 1919, se necesitaba algo más. Desde las *Sonatas* el humor de Valle-Inclán se ha ido oscureciendo y se ha convertido poco a poco en desencanto, angustia, desesperanza,



GENESIS del ESPER- PENTO

Por
Emma Susana SPERATTI PIÑERO



acritud. Con el humor han cambiado también los modelos pictóricos que influían sobre su expresión delicadamente visual. Valle abandona los modelos de los años juveniles y la lección que recoge ahora está de acuerdo con su estado de ánimo. Cuando Max Estrella dice que "el esperpentismo lo ha inventado Goya" es más verdadero y preciso de lo que puede suponerse. Recorramos las salas que el Museo del Prado dedica a los esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán especialmente interesantes y aleccionadores (Sala xcvi, números 31-33). En ellos el espejo es elemento fundamental. Un périmetro se contempla y la imagen devuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes erizados y mirada retadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales? ¿Puede sorprendernos la fauna humana que pulula en *Tirano Banderas* y en *El Ruedo Ibérico*? Por lo demás, la influencia de Goya no comienza entonces. Desde *Sonata de invierno* (1905) su nombre aparece en los textos de Valle-Inclán. La farsa lo recoge para un Aranjuez de caricatura en *La marquesa Rosalinda* (1913). El recuerdo de Goya vuelve en visión macabra con *La media noche* (1917), reaparece en *La pipa de Kif* (1919), y, en *Los cuernos de Don Friolera* (1925), se le une el de Orbaneja, ese pintor del que nada nos queda, del que se burló Cervantes, y a quien Valle ha supuesto, quizá, precursor de la deformación intencionadamente grotesca.

En torno al espejo, elemento predilecto, se han entretendido la influencia pictórica y la agria actitud emocional hasta confundirse todos en el eje de una nueva estética, porque "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada".

El esperpento, sin embargo, no es sólo la imagen del espejo. Lo integran también el *pelele* y el *fantoche* humanos. El hombre como muñeco de titiritero había surgido en la mente de Valle-Inclán de la proximidad o del contacto con la muerte. *El resplandor de la hoguera* (1909) los muestra con frecuencia: "El antiguo sacristán, las manos atadas, la cabeza erguida, la expresión demente, era bajo sus trapos mojados, un heroico y resplandeciente fantoche." "Cuatro o cinco soldados cayeron a lo largo de la carretera como peleles en un tinglado de feria." El *garabato*, otra palabra que luego se asimiló íntimamente al esperpento, va unida desde el comienzo a los títeres macabros: "De pronto, vió que el voluntario agitaba un momento las manos y se hacía en el aire un garabato grotesco."

En un intervalo menos sombrío, los títeres sólo servirán para caricaturizar la vaciedad mental de una corte de farsa: "En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel" (*La cabeza del dragón*, 1914). Pero en 1917 *La media noche* los recupera con su primer valor. En estas escenas de la guerra del 14, Valle-Inclán vuelve a describir la muerte de unos soldados como lo ha-

bía hecho en *La guerra carlista*: "Los dos centinelas pasan sobre los muertos llevándose su olor: Ya tocan las alambradas, y en aquel momento una violenta sacudida los echa por los aires con las ropas encendidas: El repuesto de cartuchos que llevan en las cananas estalla como una cohetada: Caen ardiendo, simulan peleles." "Entre nubes de humo y turbonadas de tierra vuelan cuerpos deshechos: Brazos arrancados de los hombros, negros garbatos que son piernas..." Y esta vez el uso se extiende. Un ambiente puede ser tan destructor como las balas. El efecto se ve en las mujeres cuyo aspecto "hace recordar esas muñeonas ajadas y maltrechas que desechan los niños".

Peleles y fantoches se incorporan tanto a *La pipa de Kif* como a *Luces de bohemia*. En ambas su signo es ya definitivamente esperpéntico. Carnavalesco, con menor hondura, en *La pipa de Kif*, pero pleno de intención en *Luces de bohemia*. Porque en *Luces de bohemia* no son los que mueren —Max Estrella, su mujer, su hija— los fantoches o los peleles. Son las figuras vivas: Latino de Hispalis, el comprador de libros, los "Epígonos del Parnaso Modernista", acaso el mismo Bradomín que aún tiene ironía para asegurar que con su carga de años, más que Hamlet, está "próximo a ser la calavera de Yorik". Son figuras vivas a las que se les pasó la hora o no saben vivir la que les corresponde. La verdadera intención de los fantoches la revela *Los cuernos de Don Friolera*: "Sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel." Es decir, para que España se duela de sí misma debo hablarle por medio de los fantoches en que sus hombres se están convirtiendo.

La máscara o la careta, con la que a menudo se compara el rostro de los seres esperpénticos y que llega a ser verdadera negación del rostro, tampoco es completamente nueva en la predilección de Valle-Inclán. Ya la traía *El rey de la máscara* hacia 1892, y la traía encubriendo el rostro de un muerto. En 1904 la retomó *Sonata de primavera*, en donde la sombra del sarcasmo, ausente hasta entonces, deja sus primeras huellas. Aun el lector menos avisado recordará el desasosiego provocado por los dos pasajes que se refieren al Paso de las Caídas, tan extraños dentro del tono general del libro. Y es allí donde reaparece la máscara. El señor Polonio, mayordomo de la princesa Gaetani y antiguo fabricante de caretas, arrepentido del impulso que dió con sus creaciones al Carnaval, las vuelve a lo divino y las convierte en rostros de algunas de las figuras del Paso; pero este mismo Polonio, tan piadoso, embosca al hombre capaz de matar a traición. Se recordará también que la lluvia destruye las máscaras de cartón ante los ojos burlones y complacidos de Bradomín: "El último en aparecer fué el Paso de las Caídas. Oyóse la voz trémula del mayordomo. —¡Ya llega! ¡Ya llega! Llegaba, sí, pero cuán diferente de como lo habíamos visto la primera vez en una sala del Palacio. Los cuatro judíos habían depuesto su fiereza bajo la lluvia. Sus cabezas de cartón se despintaban. Ablandábanse los cuerpos, y flaqueaban las piernas como si fuesen

a hincarse de rodillas. Parecían arrepentidos... La lluvia caía como un castigo... Busqué con los ojos al señor Polonio: Había desaparecido." Estas caretas se deshacen como la máscara de colorete que en 1926 recubrirá el rostro del Ministro de España y en 1927 el del Marqués de Torre-Mellada. Pero entre 1904 y 1926 las caretas y las máscaras vuelven a aparecer de vez en cuando, ya en *Aguila de blasón*, ya en *La pipa de Kif*, ya en *Luces de bohemia*, en comparaciones insistentes e intencionadas. Y si en *¡Aleluya!* Valle-Inclán nos dice: "Darío me alarga en la sombra una mano, y a Poe le nombra", no es difícil adivinar el por qué. Poe había ocultado a la muerte iras una máscara. Con máscaras encubrirá Valle a los seres esperpénticos, pequeñas muertes aniquiladoras de España.

Gustador constante del teatro, histrión en la vida y, a veces, en las tablas, Valle



...histrión en la vida y en las tablas...

captó con agudeza no siempre benévola la interpretación de los actores. Por esto, quizá, cuando no simpatiza con los personajes que presenta, subraya en sus movimientos la afectación de la escena. Son picos de ironía los que vuelven tan evidentemente exteriores algunas actitudes y sentimientos en las *Sonatas*, pese a la elegancia del conjunto: "En aquel momento el señor Polonio apareció en la puerta del salón, y en ella se detuvo. La Princesa incorporóse en el sofá y se enjugó los ojos. Después, con noble entereza, le interrogó: ¿Ha muerto? El mayordomo inclinó la frente: —¡Ya goza de Dios! Una onda de gemidos se levantó en el estrado. Las damas rodearon a la Princesa, que con el pañuelo sobre los ojos se desmayaba lánguidamente en el canapé, y el Colegio Mayor se santiguó" (*Sonata de primavera*). Con todo, aún estamos frente a una comedia fina, acicalada. Pero con el humor de Valle, la comedia evoluciona primero hacia la farsa, luego hacia el esperpento. Valle-Inclán piensa, en definitiva, que el mundo que lo rodea es un teatro en que los actores casi siempre son malos actores. Las primeras obras esperpénticas, con su forma dramática, disimulaban en cierto modo esta faceta del pensamiento de Valle. Las últimas, esencialmente narrativas, la muestran en toda su fuerza sarcástica. Domiciano de la Gándara, después de su grandilocuente defensa ante

el ranchero, es llamado "mal tragediante" por la abuela italiana. Celes Galindo, el "asno divertido", mientras espera la audiencia de Santos Banderas, tiene "esa actitud petulante y preocupada del cómico que, entre bastidores, espera su salida a escena" porque "presenta su hora, y la trascendencia del papelón le rebosaba" (*Tirano Banderas*). Y en su juego de transposiciones de hombre a bestia y de bestia a hombre, Valle nos ofrece otra visión en que se advierte un evidente cruce teatral: "Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias" (*La corte de los milagros*). Pero la afectación teatralera no era suficiente, y Valle echó mano de otro recurso que expresaba aún mejor la modalidad de las nuevas figuras. Se le ofrecía el cine mudo de las primeras décadas del siglo xx. El propio Valle nos ha revelado de dónde tomó la agitada y ridícula gesticulación de sus esperpentos. Otra apostilla escénica nos da la clave: "Entre el baratijo de lilailos sale un revólver antiguo, tomado de orín. —El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe. —Ahora lo empuña con gozo y rabia de pelicularo melodramático" (*La rosa de papel*, 1924).

Estética, aspecto, intención, gesticulación melodramática, todo queda plasmado entre 1919 y 1925. Si amor, muerte y religión habían sido los tres temas fundamentales de las *Sonatas*,¹ desde ahora amor y religión, huecos, vacíos, petrificados, están sojuzgados por la muerte. De los tres temas, solo ella nos queda, dominante. Bajo este signo comienzan las grandes obras esperpénticas: *Tirano Banderas* (1920), *La corte de los milagros* (1921), *¡Viva mi dueño!* (1928). De todas ellas es *Tirano Banderas* la que ofrece el esperpento perfecto. Para crear la figura de don Santos —muñeco de patio, momia indiana— Valle-Inclán arrojó sobre los hombros del cadáver decapitado del tirano Lope de Aguirre la burlesca calavera con que los mexicanos simbolizan la muerte durante el Día de Difuntos. A la sombra de don Santos prorrumpen la corrupción, la decadencia y el crimen. Acerca de lo que quiso expresar tenemos las palabras del propio Valle: "Trabajo en una novela americana de caudillaje y avaricia gachupinesca... Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante."² Nos vuelve el eco de *Luces de bohemia*:

MAX. —La tragedia nuestra, no es tragedia.

DON LATINO. —¡Pues algo será!

MAX. —El Esperpento.

1 Amado Alonso, *Estructura de las "Sonatas" de Valle-Inclán*, *Verbum*, Buenos Aires, XXI, núm. 71, 1928, páginas 7-42.

2 Carta citada por Rivas Cherif en *España*, Madrid, 16 de febrero de 1924.