

**DE ROSTRO ESPAÑOL Y QUEVEDESCO**  
**ALGUNAS CORRESPONDENCIAS ENTRE QUEVEDO Y VALLE INCLÁN**

MABEL ERCILIA BRIZUELA  
 Universidad Nacional de Córdoba

Ha escrito Celina Cortazar:

El arte de Quevedo, fuertemente intelectual, responde a su visión deformante y degradadora del mundo y del hombre; es arte que no imita la naturaleza (lo cual no quiere decir que sus elementos no le sean proporcionados por la observación directa) sus contactos con la realidad son frágiles y sutiles, y de esta débil relación nace el efecto sorprendente y grotesco (1).

Estas mismas palabras servirían para calificar el arte de Valle Inclán tres siglos después. Se trata de un arte esencialmente español. El propio Valle lo define en declaraciones a Martínez Sierra, cuando explica las tres maneras de ver el mundo de rodillas, en pie o desde el aire (2). Creando héroes "de condición superior a la condición humana", contemplando hombres "como si fuesen ellos nosotros mismos" o mirando "enanos y patizambos que juegan una tragedia". Esta última mirada es la que el autor escoge porque 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...".

Cuando Valle Inclán acuña el nombre de esperpento, designa con él un punto de vista, una perspectiva desde la cual se observa el mundo y, también, el mundo degradado que se nos entrega. En síntesis, mirada deformadora -objeto deformado, mirada desmitificadora- objeto desmitificado.

En este arte de Quevedo y Valle Inclán se privilegia la doble función desmitificadora y mitificante de la literatura, porque, como señala Buerro Vallejo, "el artista desmitifica, desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos, para volver a mitificar" (3).

Esto es precisamente lo que hacen Quevedo y Valle. Y no cabe mejor ejemplo en la vasta obra satírica del primero que el "Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado" donde, observa Celina Cortazar, "todos los elementos del grotesco literario se ponen en juego para degradar a los héroes del ciclo carolingio... La animalización y cosificación de lo humano, así como la animación de lo inerte, entran en juego para darnos un mundo distorsionado, dislocado por un dinamismo sin frenos, universo deformado y monstruoso" (4).

Veamos estos ejemplos:

El rey Grandonio, cara de serpiente,  
barba de mal ladrón, cruel y pia,  
el primero rey zurdo que en Poniente  
se ha visto, por honrar la zurderia;  
Ferragut el soberbio, el insolente,  
.....  
el de los ojos fieros por lo bizco,  
pues se afeitaba con cerote y cisco.

Vino el rey Balugante poderoso,  
.....  
recién convalidado de sarnoso,  
hediendo al alcrebite y el unguente;  
.....

El son alborotó la gurullada  
en pie se ponen micos, lobos, zorros,  
unos con la cabeza trastornada;  
otros desvían la cabeza a chorros;  
.....

(5)

Y Valle Inclán pasea por el Callejón del Gato a los héroes clásicos, deformándolos en sus espejos cóncavos:

MAX.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.  
.....

Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo, que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

(6)

Esos espejos del Callejón del Gato son, fundamentalmente, la pupila del demiurgo. "¿Y dónde está el espejo?", pregunta Don Latino; "En el fondo del vaso", responde Max Estrella, ¿Dónde está el espejo? En el fondo del ojo que deforma la realidad española al contemplarla desde arriba.

Este proceso de rebajamiento no es mero afán esteticista, aunque se fundamente en una estética desrealizadora. Más que eso, se trata aquí de expresar el mundo en toda su crudeza, desde una perspectiva de distanciamiento. La realidad histórica que le toca vivir, es un estímulo que el autor no puede desaprovechar. La aborda con sentido crítico, la desmitifica, la refleja en un espejo deformante y la comunica.

"La sátira -señala Celina Cortazar- es un género que surge en los momentos de decadencia de los pueblos, la visión jocosa y descoyuntada de España, que Quevedo nos expone, corresponde al espectáculo del Imperio bajo los últimos Austrias. En cierto sentido, esta visión cómica y grotesca es una de las facetas de ese dolor de España que en forma patética se da en su poesía grave" (7).

El mismo dolor de "España vista a través de una lágrima" que nubla la mirada de Valle Inclán y deforma las figuras y el mundo, después de los sucesos del 98.

Por ello, este proceso de caricaturización es un intento de acercar la realidad a nuestros ojos, de mostrárnosla en toda su pequeñez, con sus lacras, empobrecida, desvalorizada.

El arte de Quevedo y Valle Inclán, originado en una actitud demiúrgica, se afirma en tres principios estéticos básicos:

1) Rebajamiento de la realidad. Producido por esa visión totalizadora del autor que ve el mundo desde arriba, encaramado en el aire. Y, desde allí, la perspectiva es panorámica, desde allí se observa todo empequeñecido y deformado. La naturaleza se pervierte. Lo humano se animaliza, lo inerte cobra vida y lo animal se humaniza.

Valle afirma que "el artista debe mirar el paisaje con ojos de altu-

ra para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables. Conservando en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento. Por eso hay que pintar las figuras, añadiéndoles algo que no hayan sido..." (8).

Así describe Quevedo un caballo en el Poema Heroico:

Una endrina parece con quedejas;  
tiene por pies y manos volatines,  
de barba de letrado las cernejas,  
de cola de canónigo las clines;  
pico de gorrion son las orejas;  
los relinchos se meten a clarines;  
breve de cuello, el ojo alegre y negro,  
mas revuelto que yerno con su suegro.

(9)

Y Valle presenta a tres personajes de Luces de Bohemia:

Ante el mostrador los tres visitantes, reunidos  
como tres pájaros en una rama, ilusionados y  
tristes, divierten sus penas en un coloquio de  
motivos literarios. Divagan ajenos al tropel  
de polizontes... y al comentario apesadumbrado  
del fante que los explota...

(10)

2) Humor, ironía, sátira. Por medio de ellos se descubren las lacras de una sociedad en decadencia. El humor permite enfrentarse a una realidad absurda -sin comprometerse sentimentalmente- para mostrar la cara tragicómica del mundo. La ironía refleja el desajuste entre la realidad subjetiva y la realidad objetiva, provoca el distanciamiento y con ello una mayor objetividad.

Desde esta perspectiva los personajes son fanteches o peleles, pura máscara y careta.

Por la poesía satírica de Quevedo desfilan "tipos tratados con técnica caricaturesca: pedigueñas, cornudos, calvos, viejas afeitadas, mujeres flacas, viejos teñidos, narigudos, médicos, el mundo de la justicia... hidalgos pobres, taberneros, gente del hampa, etc., etc. Toda la España de su tiempo pasa bajo sus ojos y queda inmovilizada en el dibujo grotesco y deshumanizado" (11).

Entre tantos ejemplos que nos proporciona la poesía satírica de Quevedo, citamos los sonetos "Mujer puntiaguda con enaguas", "Vieja verde, com puesta y afeitada", "A un hombre de gran nariz", "Justifica su tintura un ti-  
roso", "Pecosa y hoyosa y rubia", "Protestas del cornudo profeso", etc. (12).

La misma galería de personajes extraordinarios -sistemáticamente de-  
formados- que pueblan los esperpentos de Valle Inclán, entre individuos y más  
caras, moviéndose con muecas y gestos animalescos (13).

3) Desgarro lingüístico. Esos personajes hablan de un modo peculiar  
(como peculiar es el modo de presentarlos y la perspectiva desde la cual se  
los observa). La parodia de palabras y frases vigentes en la lengua alcanza  
aquí un alto valor artístico.

Celina Cortazar distingue entre "lo cómico y grotesco que crea el  
lenguaje y lo cómico y grotesco que expresa el lenguaje (14).

Quevedo y Valle utilizan el lenguaje en los dos sentidos: como crea-  
ción grotesca (cuando el idioma no les provee la palabra justa, la inventan,  
la crean, de allí los neologismos abundantes en su obra) y también como el  
medio de expresión de una realidad grotesca. Todas las palabras son revelado-  
ras cuando se usan con voluntad de develar, cuando acuden a la obra de la  
misma manera que acuden a los labios: espontáneas, frescas, renovadas, nunca  
repetidas. Cuando surgen como resultado de una firme intención de comunicar.

Se trata de "un estilo o formulación lingüística de la realidad, que  
resulta de una profunda comprensión de la problemática entre individuo y so-  
ciedad" (15) y que está íntimamente relacionado con la concepción desmitifica-  
dora, pues entraña una "desmitologización del lenguaje y de lo que éste expre-  
sa" (16). Se opera así una desarticulación del idioma que lo revitaliza, con-  
virtiéndolo en el medio expresivo más eficaz para mostrar el mundo.

Abundan los ejemplos en la obra de ambos autores, que la crítica ha  
recojido y estudiado con minuciosidad (17).

Para esta visión totalizadora toda expresión formal es válida. La  
realidad aparece en sus múltiples facetas y matices, y podrá ser traducida en

verso o prosa, en narrativa o teatro. Sin embargo, observamos que los elementos que caracterizan esta estética son eminentemente teatrales. El distanciamiento teatraliza situaciones y personajes, quitándoles intimidad y reduciéndolos a gestos y expresiones grotescas.

La exageración deformadora y el juego de contrastes violentos, producen naturalmente las situaciones dramáticas, los choques de fuerzas que generan y mantienen la acción. aún en el verso -como el caso de Quevedo- o en obras "imposibles de representar" como se definió al teatro de Valle.

Existen matrices de representatividad (18) y una intención de puesta en escena en la configuración de esos textos. Ni Valle ha escrito sólo "teatro para leer", ni Quevedo simple poesía satírica. Ambos crean un espacio en el que habrán de moverse sus criaturas, un espacio escénico que es presentado literariamente a través de un lenguaje eminentemente plástico.

La puesta en escena y la preeminencia del espacio sobre el tiempo, son dos aspectos que hacen a la especificidad de lo teatral. Además, por cierto, del sentido de representación -como "correspondencia entre lo real y el libro, sustituto del mundo" (19)- que subyace en las obras de Quevedo y Valle. Tanto los personajes satirizados por uno, como los esperpentos del otro, son mostrados, expuestos sobre un escenario, donde dejan de ser un objeto real o, mejor, un signo de objeto, para convertirse en signo de signo. En una clase, un tipo, un significante cuyo significado estará en concordancia con el contexto real al que alude (20).

Esas matrices textuales de representatividad se fundamentan, más que en el texto en sí mismo, en la lectura que hagamos de él. Ese punto de vista desde el cual lo abordemos permitirá descubrir su posible dramaticidad.

Nuestra lectura de la poesía satírico-burlesca, jácaras, bailes, y el "Poema Heroico..." de Quevedo, como de los esperpentos de Valle, nos revela textos didascálicos (21) de una gran belleza y significación. En ellos apunta la esencia de lo dramático, que es la síntesis de acción. Allí no se cuenta nada, todo sucede. El suceso, como acción principal, se enclava en un contexto de luces y sombras, de dinamismo caótico, de muecas y caretas, de realidad rebajada constantemente, que crean un mundo irreal, un mundo que se

nos presenta como puro escenario teatral.

Todo texto didascálico tiene una operatividad dramática que se cumple a través de las siguientes funciones:

- a) Función referencial: proporciona la información básica de lo que sucede, y dónde y cuándo sucede.
- b) Función demarcativa: delimita las situaciones dramáticas, encuadrándolas en un determinado tiempo y espacio.
- c) Función icónica: significa por analogía con la realidad a la que se refiere. En este caso se opera el contraste, ya que los signos se orientan a la deformación de seres o cosas.

Veamos algunos ejemplos:

En la barriga de la blanca Aurora,  
 en el solar antiguo de los días,  
 .....  
 en la parte del cielo más pintora,  
 donde bebe la luz sus niñerías;  
 en el nido del sol, adonde el suelo,  
 entre sí es no es, le ve en mal pelo,

un poderoso príncipe reinaba,  
 de grande tarazón del mundo dueño,  
 donde la India empieza, y donde acaba  
 la murria el sol y la Tricara el ceño.  
 Gradaso, el rey que digo, se llamaba;  
 rey que tiene más cara que un barreño,  
 y juega (ved que fuerza tan ignota)  
 con peñascos de plomo a la pelota.

(22)

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol, retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes... Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, MAXIMO ESTRELLA. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad MADAMA COLLET.

.....  
 MADAMA COLLET, el gesto abatido y resignado, dele-

trea en voz baja la carta. Se oye fuera una escoba  
retozona. Suena la campanilla de la escalera.

(23)

- d) Función poética: sugiere con eficacia -ganando en poesía- la creación de climas y atmósferas dramáticas.

Cansadas de caminos retorcidos  
del río sonoro las corrientes,  
en pacíficos lagos extendidos  
descansan las jornadas de sus fuentes;  
coronados están, como ceñidos,  
de sauces y de hayas eminentes;  
tienen por baño y por espejo el lago  
la luna errante, el sol errante y vago.

(24)

Rodante y fragante montaña de heno; el carro,  
con sus bueyes dorados, y al frente el rojo gigante  
que los conduce, era sobre la fronda del río co  
mo el carro de un triunfo de faunalias.

.....  
San Clemente. La quintana, en silencio húmedo y  
verde, y la iglesia de románicas piedras doradas  
por el sol, entre el rezo tardecino de los maiza-  
les.

(25)

- e) Función totalizadora: resume la pluralidad de signos en un sentido total y único.

De España vienen hombres y deidades,  
pródigos de la vida, de tal suerte,  
que cuentan por afrenta las edades,  
y el no morir sin aguardar la muerte:  
hombres que cuantas hace habilidades  
el yelo inmenso y el calor más fuerte,  
las desprecian, con rábanos y queso,  
preciados de llevar la corte en peso.

(26)

Un café que prolongan empañados espejos. Mesas  
de mármol. Divanes rojos... Las sombras y la música  
flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor  
de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores



están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños y son transfigurados en aquel triple ritmo ...

(27)

- f) Función metalinguística: define el sentido de signos que pudieran no ser comprendidos por el receptor. Se describen a sí mismos, y sustentan la significación de los personajes.

El falso esgrimidor, que le escuchaba  
 en galardón su natural vileza,  
 de mala gana la respuesta daba;  
 viendo que en su maldad misma tropieza,  
 Galalón, que los chismes acechaba,  
 no levanta del plato la cabeza,  
 y el desdichado plato se retira,  
 y a los diablos se da de que lo mira.

(28)

.....  
 Bajo la luz verdosa del esparrado, medita la  
 sombra de DON FRIDOLERA: Parches en las sienes, bar-  
 buchas moras, bragas azules de un uniforme viejo..  
 El TENIENTE... tiene a la niña cabalgada y la con-  
 templa con ojos vidriados y lánguidos, de perro  
 cansino. MANOLITA... Tiene el aire triste, la tris-  
 teza absurda de esas muñecas emigradas en los des-  
 vanes.

(29)

La operatividad dramática que señalamos, confiere un nuevo sentido a los textos de Quevedo y Valle Inclán: esa mirada tan particular que los identifica, entraña una visión dramática del mundo. Una contemplación del mundo como escenario, en el que se mueven unos personajes que son más caricatura que gesto, más sombras que figuras.

La visión dramática del mundo es, tradicionalmente, una visión española. Desde ella, puede realizarse una lectura ideológica del texto. Quevedo y Valle Inclán instauran una poética del desengaño. Una estética que se subordina a la crisis histórica del país y al ethos del hombre en un mundo degra-

dato" (30). Como hombres viven las crisis de sus tiempos: la decadencia de España, con los últimos Austrias, en el siglo XVII, y con las pérdidas de las últimas colonias en el siglo XIX y principios del XX.

Quevedo ha escrito: "Miré los muros de la patria mía, si un tiempo fuertes, ya desmoronados, ..." y Valle Inclán: "Me ha fallado la época, y es demasiado fallimiento para que pueda remediarlo un hombre solo" (31).

Como artistas, deben trasladar esa realidad con sentido crítico, y escogen la única manera posible: la teatralización por el distanciamiento (32). La historia, lo histórico, revela su cara escondida, ésa que por alejada, se mantenía a oscuras. Teatro es el lugar que se mira y también el lugar desde el cual se mira. Es el espacio que se crea para representar.

Los esquemas formales del mundo se desarticulan, al ser dinamitados por una mirada que los pulveriza. Lo mirado es, apenas, un enorme hueco habitado por peleles.

Desde esta perspectiva la realidad se ensancha, pero el hombre se empequeñece. El mundo se recluye en su propio abismo. No hay principio ni fin, sólo muecas y sombras y fantoches y muerte.

Se transponen los umbrales de lo real para adentrarse en esa otra dimensión, en esa irrealidad dramáticamente paralela y absurda. Y se transpone, también, la circunstancia personal en una circunstancia histórica.

La visión demiúrgica de Quevedo y Valle Inclán encuentra en la teatralización su vía expresiva más eficaz para alcanzar la síntesis reveladora del mundo.

Notas

- (1) "Lo cómico y lo grotesco en el Poema de Orlando de Quevedo" en Historia y Crítica de la Literatura Española, comp. Francisco Rico. Bruce Wardroppers: Siglo de Oro Barroco. Barcelona: Crítica, 1983.
- (2) Valle Inclán. Declaraciones a José Martínez Sierra en ABC de Madrid, 7 de diciembre de 1928.
- (3) Antonio Buero Vallejo. Tres maestros ante el público. "De rodillas, en pie, en el aire", Madrid: Alianza, 1973.
- (4) Celina Cortazar. La Poesía de Quevedo. Bs. As.: Centro Editor, 1968.
- (5) Quevedo. "Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando" en Poesía original completa, edición de José M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1981. En adelante citamos por esta edición.
- (6) Valle Inclán. Luces de Bohemia. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- (7) Celina Cortazar. La poesía de Quevedo, op. cit.
- (8) Valle Inclán. Citado por Díaz Plaja en Las estéticas de Valle Inclán. Madrid: Gredos, 1965.
- (9) Quevedo. "Poema Heroico", op. cit.
- (10) Valle Inclán. Luces de Bohemia, op. cit.
- (11) Celina Cortazar. La poesía de Quevedo, op. cit.
- (12) En Poesía Original Completa, op. cit. "Poemas satíricos y burlescos".
- (13) Los ejemplos abundan en las acotaciones escénicas de los esperpentos.
- (14) Celina Cortazar. "Lo cómico y lo grotesco...", op. cit.
- (15) José Ortega. "La técnica del esperpento en Tiempo de Silencio de Martín Santos" en Nueva Estafeta No. 7. Madrid, junio 1979.
- (16) José Ortega, op. cit.
- (17) La breve extensión de este trabajo no nos permite abundar en ejemplos. Nos remitimos a estudios como los de Emilio Alarcos García y Celina Cortazar.
- (18) Según el concepto de A. Ubersfeld en Lire le théâtre I. Paris: Editions Sociales, 1982. "Texte-representation".
- (19) Michel Butor, citado por A. Helbo, "La representación en el relato" en Semiología de la representación. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- (20) Ver Umberto Eco, "Parámetros de la semiología teatral" en Semiología de la representación, op. cit.

- (21) Usamos el término didascalia en el sentido que le da Ubersfeld, op. cit. en lugar de acotación escénica. En nuestro caso lo consideramos más abarcador a este término, menos reducido a lo específicamente teatral.
- (22) Quevedo. "Poema heroico", op. cit. Puede verse el romance "Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona".
- (23) Valle Inclán. Luces de Bohemia. Op. cit. También acotaciones de Divinas Palabras. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- (24) Quevedo. "Poema Heroico", op. cit.
- (25) Valle Inclán. Divinas palabras, op. cit.
- (26) "Poema Heroico" de Quevedo. Op. cit.
- (27) Valle Inclán. Luces de Bohemia, op. cit.
- (28) Quevedo. "Poema Heroico", op. cit. Para comprender el sentido que damos a la función metalingüística es importante leer el diálogo que precede al texto didascálico. Ese diálogo sólo puede comprenderse en toda su significación con el auxilio del texto secundario. Por falta de espacio no se ha transcripto en forma más completa.
- (29) Valle Inclán. Los cuernos de Don Friolera. Obras Escogidas, Tomo I, Madrid: Aguilar, 1976. Sirve la misma aclaración del ejemplo anterior.
- (30) José Ortega. Op. cit.
- (31) El soneto de Quevedo y el comentario de Valle demuestran su profunda y seria preocupación por las circunstancias históricas que les tocó vivir, y que se traducen en la sátira o el esperpento, pero no quedan en una simple humorada o visión jocosa del mundo.
- (32) Preferimos hablar de teatralización en la estética de Quevedo y Valle Inclán, en lugar de teatralería. El primer término nos parece más ajustado y preciso, en razón de las formas expresivas que lo conjugan. La teatralería queda en la superficie, la teatralización apunta a una transformación integral de situaciones y personajes.

## REFLEJOS DE TOPICOS CLASICOS EN LA OBRA DE VALLE INCLAN

MARIA DEL CARMEN PORRUA  
 Universidad de Buenos Aires

En la obra de Valle Inclán están presentes reflejos irónicos de la literatura clásica a la que por otra parte tanto conocía y admiraba el escritor pontevedrés.

Estos reflejos -no siempre perceptibles en una primera lectura- aparecen o bien como referencias a autores u obras del Siglo de Oro, o bien como la utilización de recursos, o como una parodización de ciertos tópicos característicos de ese período.

Muchos podrían ser los ejemplos del primer caso y corresponderían a la utilización del código cultural que hace Valle al aludir a referentes históricos. Del segundo caso, lo más notable es la aparición de la sátira quevedesca en su más puro estilo. Montesinos (1) sobresale entre los críticos que se han ocupado de este aspecto al transcribir la aparición de Venus en La hora de todos y establecer relaciones en lo que atañe al libre uso del lenguaje y a la intención satírica. El último aspecto al que hice referencia es el de la concepción paródica de ciertos tópicos de la literatura clásica, como pueden ser el del honor mancillado, el mito de Don Juan o la aparición de lo mayestático al final de la obra.

Estos tópicos están presentes en los tres esperpentos que componen Martes de Carnaval en donde surgen las relaciones textuales con obras del teatro clásico que sufren un tratamiento paródico. El por qué de estas parodizaciones es un tema que nos llevaría al ahondamiento de la evolución ideológica de Valle Inclán, de esa especie de rechazo a lo constituido que se emplea a hacer notar en su segunda época y que hace eclosión en la fase expresionista.

Ocioso es repetir, por sabido, la génesis del esperpento valleinclan-

nescó. Un breve repaso del status quaestionis nos lleva a ver que hay quienes siguen aferrándose a los espejos cóncavos del callejón del gato como principio de creación, que hay quienes deciden que esa referencia fue absolutamente casual, quienes lo juzgan de raigambre puramente gallega, quienes lo emparentan con el teatro europeo contemporáneo -incluso con el "agit prop"- quienes remontan el esperpento a Cervantes -aunque el entremés al que se refieren, La cárcel de Sevilla no es con seguridad de su autoría-, quienes lo consideran un género, quienes lo denominan una estética.

El caso es que rastreando la obra de Valle Inclán se puede concluir que los recursos luego desplegados en los esperpentos, han surgido ya esbozados en obras anteriores. Deformadas, distanciadas y desvalorizadas son por ejemplo las figuras de don Galán en Aguila de Blasón y ya no digamos en la tardía Cara de Plata, las del Abad de Lantaoñ o las del Sacristán y su familia.

Deteniéndonos en el vocablo esperpento y sin tratar de brindar una pormenorizada visión de todas las definiciones intentadas, podemos indicar brevemente que, junto a los que consideran que es una palabra de frecuente uso en Galicia, y con eso quedan, están los que acuden a los diccionarios etimológicos. Corominas indica que esperpento es una persona o cosa muy fea y un "desatino literario" y añade "palabra familiar y de origen incierto". Incierto y no muy antiguo en verdad, ya que no figura en el Diccionario de Autoridades. De las etimologías propuestas pareciera ser la más plausible la que descubre el cruce de dos palabras italianas: spavento y sperpero. En Galicia, en efecto, la palabra era muy usada significando persona fea que pone espanto y también espantapájaros.

En cuanto a la naturaleza de la forma literaria así lograda, Paz Andrade recalca la filiación gallega del esperpento teniendo en cuenta el uso especial que de la sorna y de la ironía hace el pueblo gallego; González López lo une al mundo de las ferias y otras costumbres populares; Basilio Losada lo vincula con las formas más primitivas de lo teatral como el planto, la salmodia mendicante y ciertas fórmulas de cortesía (2).

Tal vez Valle Inclán haya escuchado esta palabra aplicada a la literatura en sus primeros viajes a México. En el vocabulario de mexicanismos de

García Icazbalceta (3) se define: aplicada a piezas teatrales, culebrón que es una pieza teatral disparatada con incidentes estrepitosos y escenas truculentas e ilustra ambas palabras con un texto de 1871: "El mismo público quedó encantado con una pieza de teatro francés que es un esperpento (.....). Un esperpento o lo que es lo mismo, un culebrón (.....). Y culebrón y esperpento quieren decir ... Una comedia mala".

Amor y Vázquez cita esta misma fuente pero a través del diccionario de Santamaría registrando que el uso mexicano es anterior al que hace del término Pérez Galdós (Trafalgar, 1873) quien lo utiliza en muchas de sus novelas.

Por su parte, Iris Zavala documenta el uso del término aún más tempranamente (1852) en una obra de Wenceslao Ayguals de Izco (4).

Sea cual fuere el motivo, Valle Inclán bautiza a sus obras Luces de Bohemia de 1920, Los cuernos de don Friolera de 1921, La hija del Capitán de 1927 y Las Galas del Difunto, aparecida primero como novela bajo el título de El terno del Difunto, en 1926, como "esperpentos" y en 1930 agrupa las tres últimas en un solo volumen, Martes de Carnaval, con la bivalencia semántica de lo carnavalesco y lo militar.

Es en estos esperpentos de Martes de Carnaval en lo que me quiero detener para observar el tratamiento sufrido por los tópicos del siglo de Oro en las obras del iconoclasta escritor gallego.

Este tratamiento tiene, a mi modo de ver, dos vías de introducción a las que ya hicimos referencia. Por una parte, una clara intertextualidad y por la otra, una parodización que por lo que tiene de desvalorización de lo oficial y por el empleo de registros no convencionales, recuerda a los principios de lo carnavalesco puestos de manifiesto en los estudios de Bajtin y de su divulgadora Julia Kristeva (5).

En Valle (y esto es parte de su originalidad), se trata, por una parte de la aparición alusiva de temas que a los españoles les resultaban familiares, en otras palabras, de un juego de intertextos que presupone una suerte de arranque cultural común, un conocimiento de la literatura clásica de la que procedían esos temas (temas que habían incluso recalado en el romanticis-

mo o aún más cerca) y, por otra parte, del tratamiento irónico, farsesco y paródico de dichos temas.

Díaz Plaja ha resaltado, en su conocido trabajo sobre la estética valleinclanesca (6) que ha habido en la obra de este autor una especie de desvalorización en lo temático. Recordemos que habla de una estética constituida por tres tipos de visiones: la mítica, la irónica y la degradadora. Es justamente en esta última visión donde aparecen los esperpentos y con ellos un último modo de elaboración de los temas clásicos: los celos, el honor, la honra, la impiedad y el valor de la realeza.

El mismo Díaz Plaja encuentra en uno de los esperpentos, concretamente en Los cuernos de don Friolera, una parodia de Otelo de Shakespeare con una correspondencia degradante de personajes. Sin embargo, tantas son en el texto las alusiones al teatro calderoniano que creo, con críticos como Abellán (7) que no es necesario salir de lo hispano para hallar la fuente de la parodización.

No se pueden negar por supuesto las relaciones textuales con Otelo. Baste citar para esto la cimitarra, las opiniones de don Estrafalarario -considerado tradicionalmente portavoz de Valle- sobre el teatro de Shakespeare y sobre Otelo en particular, entre otras.

Valle Inclán se esmera en establecer las correlaciones con Calderón cuando don Estrafalarario dice en el Prólogo:

"... Las otras regiones, literariamente no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque dé muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español...."

Más adelante, al asegurar don Manolito que el romance de ciegos "hiperbólico, truculento y sanguinario" es una forma popular, vuelve a opinar don Estrafalarario: "Una forma popular judaica como el honor calderoniano".

Establezco como legítima la idea de que, a lo menos a primera vista, es El médico de su honra la obra que tiene mayores posibilidades de oficiar



de modelo aunque, tal vez fuera lícito pensar no en una obra-modelo sino en una especie de molde al que se copia, molde en el que sobresalen funciones: mujer en vía de adulterio o con posibilidades de cometerlo; marido engañado o presuntamente engañado; amante real, posible o ficticio; muerte para lavar el deshonor, real o imaginado; terceros que informan o que ayudan.

Pero si releemos El médico de su honra a la luz de este esperpento, nos encontramos con parodias de escenas en las que don Gutierre es reemplazado por el teniente Astete, el infante don Enrique, hermano del rey don Pedro, por Pachequín el barbero y doña Mencía, "hermosísima" y semejante a una garza (Jornada II, escena 3) por doña Loreta "jamona, repolluda y gachona" (escena 11).

Lo curioso es el triple juego que ofrece Valles a la parodia de la comedia calderoniana del honor, une el juego de una farsa de la misma. En otras palabras, como en un espejo triple la farsa de marionetas refleja la "realidad" acontecida en el pueblo sureño y ésta, a su vez, refleja la comedia de honor clásica. A su vez, sirve de modelo al romance de ciego que aparece cerrando el texto y que da lugar a otra controversia estética entre don Manolito y don Estrafalarío.

Veamos algunos ejemplos del triple reflejo:

#### 1. La inocencia

La Moña: ¡Derramas mi sangre inocente, cruel enamorado! "(Prólogo; farsa de la parodia)

Doña Loreta: "¡Mátame ¡Moriré inocente!" (escena IV; parodia de la comedia clásica)

Doña Mencía: "... Inocente muero; El cielo no te demande/ mi muerte..." (palabras repetidas por Ludovico, Jornada III, esc. 16; modelo textual)

El mismo tema de la inocencia, con variantes de limpieza, cualidades de resplandor, etc. puede establecer otra serie:

La Moña habla en el Prólogo de su sangre "inocente" (farsa sobre la parodia);

Doña Loreta dice: "¡Ciego! ¿No ves resplandecer nuestra inocencia?"(esc. 4) y más adelante: "¡Mátame ¡Moriré inocente!"(...) y también: "¡Pascual! Mira lo que haces! ¡Limpia estoy de toda culpa!" y sirva también en este aspecto el diálogo de la escena 6:

Don Frioleras: ¡Loreta!, es preciso que resplandezca tu inocencia!

Doña Loreta: ¡Como el propio sol resplandece! (parodia del texto)

En la obra de Calderón doña Mencía exclama:

"¡Señor detén la espada,/No me juzgues culpada;/El cielo sabe que inocente muero" (modelo textual)

## 2. La venganza

El Fantoche: "A este puñal pide respuesta" (Prólogo)

La misma marioneta: "¡Me comeré en albondiguillas el tasajo de esta bribona y haré de su sangre morcillas" (Prólogo)

Esta ya es la deformación farsesca de:

Don Frioleras: "¡El honor se lava con sangre!" (escena 4) o el mismo personaje que insiste:

"Que lave mi honor con tu sangre" y aún más: Con vuestra sangre lavaré mi honra (parodia del texto clásico), reflejo a su vez de las palabras de don Gutierrez:

"Muere Mencía, su sangre/bañe el pecho donde asiste" (Jornada III, escena 3), o más aún:

"Trato en honor, y así pongo/Mi mano en sangre bañada/a la puerta; que el honor/con sangre, señor se lava" (Jornada III, escena 2: modelo textual)

Resumiendo: Estamos ante una obra que parodia a otra y cuyo efecto presupone el conocimiento de un texto anterior. Valle Inclán cuenta con esta posibilidad permitiéndose además aludir a las obras de Echegaray. Se corre así una línea desde el teatro clásico calderoniano, con el paradigma del honor perdido y su recuperación por medio de la sangre. En el caso de la visión degradada de Valle, doña Tadea se apresura a recalcar que eso de que el honor se lava con sangre es "lo que decían antaño". Con respecto a Echegaray, la alusión queda sólo en una cita irónica de Pachequín ("El mundo me la da pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray", escena 4).

El romance que recoge al final del texto todo su contenido (una especie de resumidor deformado de la deformación valleinclanesca), obvia estas relaciones intertextuales quedando reducido a los lugares comunes de este tipo de composiciones como crónica popular de crímenes. Tal vez se podría establecer un único lazo a través del motivo del disimulo, motivo que también aparece en Calderón: "Y así os receta y ordena/El médico de su honra/Primera-mente la dieta/Del silencio, que es guardar/La boca, tener paciencias/Luego dice que apliquéis/A vuestra mujer finezas,/Agrados, gustos, amores/Lisonjas, que son las fuerzas/Defensibles, porque el mal/con el despego no crezca/...." (monólogo de don Gutierre, escena 1. de la Jornada II). En el romance de ciegos: "Esperando la ocasión/a su esp. a festejaba/disimulando con ella/por-que no se recelara".

El texto de Valle Inclán tiene una estructura compleja, intencional-mente compleja, de reflejo sobre reflejos: Siglo de Oro/parodia degradadora (seres nobles/seres bajos; lenguaje elevado/lenguaje arrabalero; sentimientos verdaderos/mistificación de sentimientos: a don Friolera no le importa realmente la infidelidad posible de su mujer) Parodia degradadora/tabanque de marionetas y por fin, como condensador desfigurado, el romance de ciegos.

Los cuernos de don Friolera no es el único esperpento en el que se parodian momentos clásicos del teatro del Siglo de Oro pero posiblemente sea el que utiliza recursos más originales.

En Las galas del Difunto, las relaciones paródicas se establecen con el mito del Don Juan. Es conocido el trabajo de Aballe Arce, "La esperpentiza- ción de Don Juan Tenorio" en el que interpreta a esta obra como una aproxima-

ción a la obra romántica de Zorrilla. También Zamora Vicente (8) ha tenido en cuenta estas relaciones. No voy a detenerme en pormenores ya estudiados: la degradación del caballero sevillano en un soldado mal entrazado que vuelve de la guerra de Cuba (motivo que lleva una cruda crítica de la realidad del 98) entre otros. Coincido con que la estructura de Las galas se corresponde con la de Don Juan Tenorio, sin embargo -y aquí apoyo la idea de Abellán- está mucho más cerca la obra de Valle Inclán de El burlador de Sevilla. Y esto es así porque la exaltación amorosa arquetípica de la obra romántica ha desaparecido en el esperpento como tampoco está presente en la comedia de Tirso de Molina. Lo que sobresale tanto en el modelo clásico como en la parodia esperpéntica es la burla al muerto, el juego fúnebre de irreverencia hacia el más allá. Ciertamente que las referencias concretas podrían ser de cualquiera de los personajes -tanto del romántico como del clásico- porque el nombre de Juanito Ventolera nada aclara excepto las características de mudanza que connota el apellido. La escena tercera, por otra parte, es un remedo de las correspondientes en las obras de Tirso y de Zorrilla. En la de Tirso de Molina concretamente se remedan los versos 883 y siguientes de la Jornada III.

Valle Inclán no escamotea los referentes:

Juanito Ventolera: Parece que representáis el Juan Tenorio. Pero allí los muertos van a cenar de gorra.

Francisco Ricote: Convidado quedas. No hemos de ser menos rumbosos que en el teatro.

Más adelante.

El Bizco Maluenda: Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio.

En la escena IV continúan los reflejos:

Franco Ricote: "Esperémosle un rato por si llega. Estaría divertido que el difunto se lo hubiese llevado de las orejas al infierno".

Y en la misma escena otra referencia concreta:

Franco Ricotes ¡"Ni el tan mentado Juan Tenorio"!

Debo advertir que todas estas referencias comparativas entre Juanito Ventolera y don Juan Tenorio no pasan ni por un momento por la vida de amorosas aventuras sino por el coraje de enfrentarse con los muertos con lo que también Valle Inclán se aleja de su propia inversión del mito en obras anteriores (el marqués de Bradomin y don Juan Manuel de Montenegro).

Retomo entonces la idea de que, pese a las innegables similitudes formales, el personaje esperpéntico refleja con más claridad las intenciones de Tirso que la versión romántica de Zorrilla. El burlar al muerto se convierte en la visión degradadora en un hecho descabellado y absurdo con la nota macabra de robarlo y vestir sus ropas.

Llegamos por fin a La hija del Capitán. Este esperpento pareciera ser la elaboración literaria de un hecho de sangre ocurrido en 1913. Entre ese crimen y la dictadura de Primo de Rivera forjó Valle Inclán el material para esta obra. Abellán en la obra citada ve una relación invertida con El alcalde de Zalamea calderoniano. Su punto de partida es que en ambos textos se trata, por un lado del honor de una hija y la actitud consecuente del padre y, por el otro de la concepción de que la honra pertenece a todas las clases sociales ("A rey la hacienda y la vida/se ha de dar; pero el honor/ es patrimonio del alma/y el alma es sólo de Dios").

Abellán considera que el reverso de Pedro Crespo lo constituye el capitán Sinibaldo Pérez (Chuletas de Sargento para los íntimos en alusión a cierta antropofagia que había practicado en la guerra de Cuba). Este Capitán entrega a su hija a un General para evitar la salida de un expediente sumarial que lo perjudicaría. El amante de la Sini -el Golfante- creyendo matar al General, mata al Pollo de Cartagena. El General y el Capitán deciden deshacerse de un cadáver que los compromete; la prensa mete sus narices en el asunto; el ejército ve peligrar su honor y se produce un golpe de estado (parodia al golpe de Primo de Rivera) que es avalado por el Rey. En este momento coincido con la interpretación de Abellán ya que aparece con claridad el reflejo deformado del teatro clásico. El Rey avala, en última instancia lo actuado por Pedro Crespo:

"Don Lope aquesto ya es hecho/Bien dada la muerte está/Que errar lo menos no importa/Si acerto lo principal...(...) (Jornada III, escena 17).

En la deformación esperpéntica, el monarca también avala la situación final de la pieza dramática, pero es un monarca poseedor de una "sonrisa belfona", de una "figura alombrigada" y de "una voz de caña hueca" con la que pronuncia palabras como éstas:

"... Tened confianza en vuestro Rey. ¡El antiguo Régimen es un fiambre, y los fiambres no resucitan!" (escena última).

El rey clásico ha avalado un hecho de honor y de dignidad; el rey esperpéntico avala un suceso indigno, corrupto y criminal. En otras palabras una visión degradadora de la autoridad real, que se inscribe en la visión paródica de los tópicos clásicos. Es un modo de polemizar con la literatura tradicional junto a los otros valores en discusión: el ejército, la moral, la monarquía, la política. Al hacerlo Valle Inclán utiliza un discurso ideológico reelaborado y encaminado a destruir un sistema de valores al que condenaba. Para lograrlo esperpentiza y reduce al grotesco, entre otras cosas, los tópicos sacralizados de la literatura clásica.

Notas

- (1) Montesinos, J.F. "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones". *Revista de Occidente*, año IV, Nos. 44-45, 1966.
- (2) Paz Andrade, La anunciación de Valle Inclán, Buenos Aires, Losada, 1967; González López, El arte dramático de Valle Inclán, Nueva York, Las Américas, 1967; Basilio Losada, "Estudios escénicos" (Cuadernos del Instituto del teatro, Barcelona, 1969).
- (3) Citado por José Rubia Barcia, Mascarón de Proa (La Coruña ed. do Castro, 1983).
- (4) Amor y Vázquez, "Galdós y Valle Inclán, Esperpento" (Actas del primer congreso internacional galdosiano, Gran Canaria, 1973); Iris Zavala, "Del esperpento" en Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía, Madrid, 1972.
- (5) Ver especialmente el texto sobre Rabelais de Bajtin.
- (6) Díaz Plaja, G., Las estéticas de Valle Inclán, Madrid, Gredos, 1965.
- (7) Abellán, J.L., Sociología del 98 (Barcelona, Península, 1973).
- (8) Aballe y Arce, "La esperpentización de don Juan", en *Hispanófila*, 7, 1955; Zomora, Vicente A., La realidad esperpéntica, Madrid, Gredos, 1969.