



El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán

Author(s): Carlos Jerez-Farrán

Source: *Hispania*, Vol. 73, No. 3, (Sep., 1990), pp. 568-576

Published by: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/343935>

Accessed: 08/06/2008 04:54

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=aatasp>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit organization founded in 1995 to build trusted digital archives for scholarship. We enable the scholarly community to preserve their work and the materials they rely upon, and to build a common research platform that promotes the discovery and use of these resources. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán

A. Mary Vásquez

El arte esperpéntico de Valle-Inclán ha sido motivo de una creciente bibliografía crítica que abarca en su análisis los aspectos más variados del esperpento, bien sean de tipo social, político, técnico o estético. Sin embargo son mínimos los estudios que se han ocupado de situar a este insigne escritor dentro del panorama cultural europeo de su tiempo, siendo la excepción las páginas que Guerrero Zamora dedica a Valle-Inclán en su voluminosa *Historia del teatro contemporáneo*¹ y, más recientemente, los estudios de Gwynne Edwards² y Angel Loureiro.³ Este descuido es sorprendente si se tienen en cuenta las afinidades técnicas y temáticas que el esperpento guarda con las preceptivas estéticas que rigen en el expresionismo germano, tanto en sus manifestaciones literarias dramáticas como plásticas. Estas afinidades, como se dará a ver en lo que sigue, no son atribuibles a ninguna influencia directa que el expresionismo pudiera haber ejercido sobre Valle-Inclán, sino que más bien se trata de una concomitancia entre un autor y una corriente estética de afinidades bien estrechas. A continuación se intentará esbozar en el esperpento los caracteres conceptuales y técnicos comunes al expresionismo para así mostrar cómo la obra esperpéntica de Valle-Inclán muestra estar conectada al momento histórico-cultural del resto de Europa, aun cuando su arte no esté ligado a ninguna sucesión ni tradición de escuelas extranjeras. Esta individualidad suya, no obstante, no descarta la pronta adaptabilidad en Valle-Inclán de cuanto vinieran introduciendo las más nuevas corrientes del arte mundial.

Uno de los indicios que nos muestra lo muy informado que Valle estaba de los acontecimientos artísticos europeos lo tenemos en

las repetidas veces que el autor hace referencia explícita a los movimientos de vanguardia que iban ampliando los horizontes artísticos de comienzos de siglo. En *La pipa de Kif*, por ejemplo, donde se anticipa el viraje que su propia estética iba a experimentar con el esperpento, Valle-Inclán alude al futurismo como a la nueva estética revitalizadora del momento: “La triste sinfonía de las cosas / tiene en la tarde un grito futurista: / de una nueva emoción y nuevas glosas / estéticas se anuncia la conquista” (I, 1140). En *Luces de bohemia* es el ultraísmo el que queda aludido por Max Estrella cuando dice de manera sentenciosa que “los ultraístas son unos farsantes” (I, 939). Una tercera corriente de vanguardia a la que Valle-Inclán ya se había referido en el último poema de *La pipa de Kif* (I, 1174), y que vuelve a incidir en su mención años más tarde en *Tirano Banderas*, es el cubismo. Una de esas referencias se hace cuando la rotura de ángulos de la pista del Circo Harris, adonde ha acudido la gente a escuchar las propagandas revolucionarias de los disidentes de Santos Banderas, aparece como una “Visión cubista” (II, 705). Más tarde, cuando los presos aparecen dialogando en la prisión donde ha sido sentenciado el revolucionario Roque Cepeda, de nuevo el juego de luz y sombra se le antoja un cuadro cubista al autor: “la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras” (II, 787).

Como se infiere de estas alusiones, Valle-Inclán estaba bien al corriente de las tendencias artísticas más avanzadas del panorama europeo del momento. Indican también que su arte literario estaba evolucionando en busca de una nueva identidad que lo alejara de su fase modernista. Sin embargo, si tratamos de

tomar al pie de la letra las alusiones vanguardistas que él hace en su propia obra, nos encontramos con que apenas explican algo del carácter innovador que se acusa en su fase esperpéntica, puesto que la mayoría de las veces estos epítetos se aplican con cierta ligereza, sin saber a ciencia cierta lo que cada uno de ellos define. Pues si por una parte Valle-Inclán veía como futurista “la conquista de nuevas glosas estéticas,” por otra no es difícil ver que su arte comparte muy poco del regusto por el dinamismo acelerado que los futuristas celebraron idolatradamente en las máquinas, automóviles, aviones, trenes, etc. Y no hablemos de la agresividad nacionalista que iba a expresar este movimiento precursor del fascismo.

En cuanto al cubismo, como ya ha hecho constar debidamente Joaquín Casaldueiro, el carácter histórico que alienta en el teatro y novela de Valle-Inclán difícilmente puede encauzarse dentro de un movimiento de vanguardia que se destaca por su carácter ahistórico y cerebral (54). Algo parecido vemos que ocurre con el ultraísmo, cuya ausencia de preocupaciones extraliterarias y el carácter pueril, de juego, que lo caracteriza, lo hace incompatible con el nuevo propósito ético-social que Valle-Inclán cree que impera infundirle al nuevo arte. Así lo expresó el propio autor al declarar de modo tajante en una de sus entrevistas: “No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social” (Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, 102). Es por esto que Max Estrella, desdoble literario de Valle-Inclán, acusa a los ultraístas de farsantes, como ya se ha visto antes. Ni el cubismo, ni el futurismo, ni el ultraísmo podían haberle servido al autor para darle las dimensiones humanas, sociales y políticas que el momento exigía y que el esperpento recoge sin abandonar las dotes artísticas que siempre caracterizaron a su creador.

Por otro lado es curioso notar que la corriente de vanguardia que más afinidad mostraba con las preocupaciones del autor del esperpento, dentro de cuya fisonomía su nuevo arte se encuadra perfectamente, ni siquiera aparece mencionada en toda su obra. Me refiero al expresionismo, a esa corriente de vanguardia de origen alemán que con su ímpetu renovador revolucionó el panorama artístico europeo de las primeras décadas del siglo. Aunque es difícil encasillar al Valle-

Inclán de los años veinte en un “ismo” determinado, no obstante, si vamos a calificar su arte de vanguardista, como incuestionablemente lo es, quizá no encontremos preceptos más aptos para explicar y definir la originalidad y universalidad del esperpento que los que rigen en el expresionismo. Lo que nos lleva a esta afirmación es la afinidad que tanto el expresionismo como el esperpento muestran con las artes visuales; la dependencia que ambas manifestaciones estéticas entablan con la forma como vehículo de la realidad interna y, últimamente, la orientación social que se acusa en ambas modalidades artísticas.

Una de las razones del nexo estético entre expresionismo y esperpentismo sin duda se encuentra también en una común afición al arte de Goya, “el gran expresionista antes del expresionismo,” según ha sido calificado por Carlos Areán (9). Tanto Valle-Inclán como sus coetáneos expresionistas vieron en las caricaturas y pinturas negras del pintor aragonés una gran capacidad de expresar su desacuerdo con la realidad circundante y de captar intensamente la habilidad emotiva de los seres que representa. El arte de Goya se les antojaba como un arte muy afín a la sensibilidad y exigencias del momento.

Si vamos a analizar estas semejanzas individualmente, quizá convenga definir brevemente lo que se ha venido a conocer, no carente de cierta polémica, como expresionismo. Al llevar a cabo esta empresa vemos que el expresionismo, si bien surge como reacción al academismo y aburguesamiento del arte contemporáneo, la protesta y superestructura ideológica característica de este movimiento se expresan por medio de canales primordialmente visuales que lo singularizan del resto de los “ismos” del momento. Ello se debe a que este movimiento, que se inicia en la Alemania de los años diez, nace y se desarrolla a la sombra de la pintura, para pasar a extenderse posteriormente a las demás artes. Así lo afirma uno de sus teóricos, Carl Dahlström, quien aclara que “the theory in painting was consumed and digested by the protagonists of the literary movement, for the theory in literature is too similar to that in painting to be the result of accident” (11). Sus protagonistas pretenden ante todo enjuiciar gráficamente el mal de un mundo moderno que desprecian.

Estas intenciones las llevan a cabo los expresionistas por medio de una perfecta ade-

cuación entre contenido y forma. Se sirven de la forma, de la apariencia externa del objeto, para poner de relieve la realidad interna del ser, o sea, la decadencia moral que ha producido la escisión espiritual que ha experimentado las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Como aclara una teórica del momento, Elise Richter, en el expresionismo "lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiva tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás" (Modern, 26). Esta realidad que el expresionismo contempla invariablemente consiste en los aspectos menos alagadores del ser y en los defectos de la realidad social del momento. Por detrás del intento expresionista de hacer visible la inmoralidad y la desfiguración del ser moderno yace un propósito ético que tiene como objeto corregir las debilidades del hombre y de la sociedad. Así se entiende que en su vertiente pictórica los expresionistas se identifiquen con el arte de Jerónimo Bosch, Mattis Grünewald y Goya, entre otros. Son autores todos ellos que vivieron en épocas espiritualmente tan desorientadas como las del presente siglo, épocas en las que vemos la desintegración de valores tradicionales que no llegaron a ser sustituidos por otros que resolvieran la problemática moral y religiosa que los había desacreditado. Los expresionistas, como también sucedió con Valle-Inclán, se sintieron atraídos por estos grandes maestros de la pintura, por la capacidad expresiva de su arte y por el sentido ético, extrapictórico, que vieron contenido en él. Vieron plasmarse en estas pinturas inquietudes parecidas a las que ellos mismos sintieron tras el vacío producido por la primera guerra mundial, como por ejemplo la de corregir la degeneración social y las desfiguraciones del ser que dichos autores reflejan.

Su ideal de mejorar la sociedad y el arte explica también que el expresionismo, como también sucedió con otras corrientes de vanguardia, como por ejemplo el cubismo, muestra gran predilección por lo primitivo, no sólo en plan de protesta y rechazo de los esquemas establecidos del arte tradicional, sino también como manera de regenerar al hombre. El expresionismo ve en esta retrogresión primitiva lo que Oscar Pfister define como "a stage of transition to further progress." Según mantiene dicho autor, "every step on the road to progress is possible only through the detour of such a regression" (195). A los expresionis-

tas les atrae la manera en que este arte logra expresar una condición ontológica del ser, lo cual encaja con la postura antimaterialista y antipositivista que caracteriza, no sólo al expresionismo sino al arte de vanguardia en general. Muestras de esta reivindicación del "primitivismo" que motivó el descubrimiento de las máscaras y estatuas oceánicas del Museo Etnográfico de Dresden (Casals, 67) las hallamos en las reproducciones del arte negro, en la arbitrariedad de colores vivos en la pintura, en el uso de máscaras en el teatro y en los grabados de contornos y rasgos faciales angulados, como el grabado de madera de Ernst Kirchner que sirvió de portada para el catálogo de la exhibición de *Die Brücke* en Hamburgo en 1913.

Esta insistencia en la regeneración del arte y la sociedad da al nuevo movimiento alemán un carácter político de gran ímpetu revolucionario. Los autores expresionistas, según las convicciones políticas de cada uno de los representantes del ala activista del movimiento, ven en el socialismo, el comunismo y el anarquismo una manera de hacer tábula rasa con el pasado inmediato para así empezar de nuevo con una sociedad depurada de los males que la afligían. El mundo que visualizan lo quieren construir con las armas del espíritu, para que con la elevación y superación espiritual del hombre se le pueda dar un nuevo sentido a la vida. Es ésta una de las razones por las que el humanismo mesiánico de Dostoievski llegó a ser una de las influencias literarias que mayor arraigo tuvo en las mentes de algunos expresionistas. Así se infiere del concepto que los expresionistas tenían del arte y de los intelectuales, según se desprende de los edictos publicados por el ala 'activista' del movimiento. El nuevo arte, cree Kurt Hiller, editor del almanaque *Das Ziel*, debe hacerse portavoz de las inquietudes sociales y el artista debe ser "el que interpela, el que realiza, el Profeta, el Guía. Un tipo de los más fuertes desde hace siglos: el que pone la primera piedra de la utopía tópica" (Richard, 81). En resumidas cuentas, se trata de un movimiento artístico estrechamente vinculado al momento histórico que le tocó vivir y que se caracterizó por un ímpetu revolucionario tan complejo como lo fue de sincero el compromiso social que sintieron los representantes más activistas de este movimiento.

Si pasamos a columbrar algunas de las características más salientes del esperpento,

veremos que gran parte de la temática, de las técnicas de distorsión y de las innovaciones escénicas y narrativas que introduce Valle-Inclán guardan un estrecho lazo con los rasgos que acabamos de enumerar como configuradores del expresionismo.

Temáticamente, una de las características más salientes de la novela y teatro esperpénticos es el compromiso social que el autor acusa en las diatribas que lanza contra el clero, la burguesía, los militares y políticos, personajes a quienes ve conjuntamente como responsables por el decaimiento nacional. Cualquiera que sea la obra que se escoja, como ya ha sido mostrado por Greenfield y otros críticos conocedores de Valle-Inclán,⁴ sus esperpentos novelescos y dramáticos invariablemente toman como materia literaria una realidad social que se refleja con afán crítico y demoledor, como es por ejemplo el Madrid institucionalizado de *Luces de bohemia*; la perversión de los mandos militares de *Los cuernos de Don Friolera*, *La hija del capitán* y *El ruedo ibérico*; la tiranía implacable y legalizada de *Tirano Banderas*, y el oportunismo y la hipocresía del clero en *El ruedo ibérico*. Del mismo modo como se recogía en el expresionismo literario y pictórico, Valle-Inclán ve que la sociedad moderna está en trance de degradarse por obra y gracia de quienes precisamente la estatuyen. Cree que el deterioro de los valores morales de la nación es atribuible a la estulticia, a la negligencia, al abuso de la autoridad y al interés propio de los dirigentes de esta sociedad. A raíz de todo ello sus obras esperpénticas apuntan invariablemente contra estos puntales hegemónicos de la sociedad, exponiendo despiadadamente el envilecimiento moral que se esconde por detrás de esos rostros cuyos rasgos faciales son un claro reflejo de los instintos que ocultan.

Uno de estos ejemplos lo tenemos en el triunvirato militar que se reúne en *Los cuernos* para juzgar a Don Friolera según el código de honor que rige en el cuerpo de carabineros y que él ha ofendido. Así describe Valle-Inclán a estos “generales de charrasco y cuartelaza,” como Salinas los caracteriza (111):

En la cristalera del mirador toman café y discuten tres señores oficiales. . . Conduce la discusión Don Lauro Roviroso, que tiene un ojo de cristal, y cuando habla, solamente mueve un lado de la cara. . . Don Gabino Campero . . . está en el grupo de los gatos. Don Mateo Cardona, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas (I, 1021).

Es ese mismo ojo de cristal el que más tarde, y en más de una ocasión, va a saltar “rodante y tropicante en el mármol del velador y se lo incrusta en la órbita” (I, 1022). Identificamos a los militares por medio de algún rasgo caricaturesco que los define. Por medio del detalle externo Valle-Inclán nos sugiere el mismo desajuste grotesco que existe entre el cargo de la persona y su validez interior. Tan frecuentes son estas características esperpénticas que a veces el rasgo físico exagerado llega a obliterar la personalidad de quien lo posee. La razón está, y esto lo sabe muy bien Valle-Inclán, que por medio de la exageración se puede revelar muchas cosas, ya que lo anormal es lo normal llevado a un extremo, donde puede ser aislado, observado y enjuiciado.

Es éste precisamente uno de los méritos permanentes del expresionismo, que consiste en “haber previsto la estrecha vinculación entre la degeneración interior del hombre y su exteriorización en los hechos palpables” (Brugger, 15). Sólo basta comparar a los militares que pululan por las páginas de Valle-Inclán con los que pintaron Otto Dix y George Grosz para darse cuenta de las semejanzas que ambos tipos encierran. Me refiero sobre todo al arte satírico de Grosz, autor de *El rostro de la clase dominante* y de *Alemania, un cuento de invierno*, en el último de los cuales aparecen caricaturizados “the racketiers, the wealthy entrepreneurs and all those monocled and mustachioned Germans who had grown fat off war-profits and were about to make another killing with the inflation and collapse of money” (Whitford, 174). Algo parecido acontece también con los representantes del clero en la obra de Valle, como es el caso con el Padre Claret y la monja Sor Patrocinio en *El ruedo* y el sacristán en *Divinas palabras*, a quienes el autor presenta como unos farsantes.

Este envilecimiento del ser que Valle-Inclán presencia en la “gruesa capa de humanidad indiferente” (Zamora, xii), que caracteriza su obra, lo lleva a empatar con otros dos temas predilectos del expresionismo: el primitivismo y el mesianismo político. En cuanto al primero, es evidente que el autor sintió cierta atracción por lo primitivo, no tanto en el sentido “tribual” que ha adquirido la palabra, sino en el sentido más tradicional del término, el que también comparte Lorca y que ha sido definido por López-Morillas como un “pasado inmemo-

rial en que siendo aun embrionaria la razón, la vida [se revela] como un pujante, amorfo y siniestro derrame de energía, una suntuosa exhibición imaginativa" (311).

Este regusto por lo primitivo se evidencia en la trilogía de las *Comedias bárbaras* y en *Divinas palabras*, obras en las que la Galicia rural y primitiva le brinda al escritor el escenario idóneo para la dramatización de ciertas fuerzas vitales que quiere exaltar. Dichas fuerzas oscilan entre la vitalidad rebozante de una aristocracia legendaria representada por Montenegro y la instintiva de Mari-Gaila. Con estas dos figuras de ética primitiva Valle-Inclán evoca un mundo legendario que, a pesar de su elemental crudeza, contrapone al moderno con el fin de mostrar la mezquindad del mundo civilizado, la falsificación de la dignidad humana, la hipocresía y la lujuria, o sea, la gusanería que encuentra al escarbar la superficie de la realidad que lo circunda. Para Valle ese mundo bárbaro y primitivo es sinónimo de una serie de valores que el moderno, dirigido por una burguesía en declive, amenaza suprimir. Ve por lo tanto en los rústicos de *Divinas Palabras* y en Mari-Gaila una amoralidad e inenidad; en Montenegro una vitalidad nietzscheana, heroicamente anárquica la una e irrefrenablemente instintiva la otra, un apego a la tierra en ambos y una disposición a asumirlo todo: el bien y el mal, el dolor y el placer, la vida y la muerte que el autor no puede más que admirar. Cree, por lo tanto, que urge ir al reencuentro de estas cualidades si es que el hombre moderno quiere conocerse en su plenitud.

Es precisamente esta mirada retrospectiva hacia lo primordial humano lo que explica también la nobleza con que Valle concibe al indio Zacarías en *Tirano Banderas*, novela que escribió después del segundo viaje que hizo a México en 1921, fascinado sin duda por el impacto que la riqueza cultural de este país exótico había ejercido en el espíritu de Valle unos veinticinco años antes. Vemos un respeto y admiración por lo que el indio representa, insólitos en la obra de un escritor que, bien sea dicho, tan poco tuvo que decir en bien de la humanidad, pero que, debe admitirse, tampoco reservó sus encomios a la hora de reconocer a la persona íntegra, a la que permanece fiel a sí misma, a sus principios, o sea, a todo aquél que no sucumbe a las bajas pasiones que lo mueven. Un claro testimonio de ello es la falta de adjetivos acusatorios y

de técnicas de distorsión que se nota en los párrafos que el autor dedica a describir la naturaleza instintiva y el orgullo de raza que alienta en Zacarías, símbolo de esa raza que, según iba a admitir el mismo Valle-Inclán, había perdido "su libertad hasta de ser humano y sufre una situación peor que la de los esclavos" (Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, 153). Es debido a esta misma vulneración de la integridad humana por la sociedad moderna que uno de los personajes de *El ruedo*, Bakunin, afirma en *Baza de espadas* que "la Europa Occidental, senil, corrompida, escéptica, necesita una transfusión de sangre bárbara que la saque de su cretinismo democrático" (151).

Si esta vitalidad primitiva y espontánea es un vínculo de unión temática entre el esperpento y un movimiento de vanguardia que ve en lo bárbaro un modo de reencontrarse con lo esencial humano para revitalizar una sociedad moral y espiritualmente en declive, el tema de la religión comprometida es otra concomitancia que nos permite hablar del esperpento como una variante española del expresionismo alemán. Al igual que pasa con otros autores expresionistas contemporáneos a Valle-Inclán, éste cree que si se ha de dar un cambio de orientación a la vida moderna, este cambio deberá llevarse a cabo difundiendo "por el mundo la religión nueva" que diría Max Estrella en *Luces* (I, 914), o sea, mediante una revolución impregnada de auténtico sentimiento cristiano, y protagonizada por apóstoles candorosos, como Roque Cepeda en *Tirano*, el preso anarquista en *Luces* y Bakunin en *Baza*. Son personajes todos ellos para quienes los ideales políticos de una nación van intrínsecamente unidos a los religiosos. Así parece corroborarlo Don Roque cuando le pregunta otro preso que se está compadeciendo con él en la cárcel, "¿Qué relaciones establece usted entre la conciencia religiosa y los ideales políticos?" y Roque contesta "¡Mi viejo, son la misma cosa!" (II, 780). También los expresionistas partían de premisas religiosas análogas cuando le infundían al "amor inaudito" de Jesucristo, "El gran activista de Nazareth," según lo había calificado Hiller (Modern, 61), una funcionalidad política que no había tenido antes. Vieron en sus palabras "not really a collection of the truths veiled in the mysteries of poetry," sino "a series of laws that must be transferred in their full meaning to our daily life" (Samuel, 130).

Una de las fuentes que puede explicar esta

afinidad temática entre expresionismo y esperpento es el humanismo fervoroso de Dostoievski que tanto arraigo había tomado en la vertiente más religiosa de algunos autores expresionistas y en Valle-Inclán. Walter Sokel, quien estudia la atracción que el expresionismo sintió por el autor ruso, aclara que "Dostoievsky influenced the German Expressionists more than any other writer except Strindberg" (154), influencia que Lionel Richard viene a corroborar al referirnos que las "resoluciones de amor y de caridad" del escritor ruso para algunos escritores del momento "lo convierten en un *auténtico expresionista*" (41). La influencia que el altruismo de Dostoievski ejerció en Valle-Inclán, y que nos permite trazar las analogías que se vienen perfilando, se evidencia en la admiración que el autor español sintió por la novela rusa,⁵ concretamente por *Crimen y castigo* que, como ha mostrado debidamente Boudreau (801-03), le sirvió de modelo a la hora de introducir el tema altruista de Fermín-Sofía en *Baza* y, de nuevo, en el episodio póstumo que en 1936 publicó bajo el título de "El trueno dorado." En este último, Valle vuelve a reelaborar la relación caritativa entre Fermín y Sofía tan reminiscente de la ejemplificada por Sonia y Raskolnikoff en la novela del ruso.

Pero si la orientación temática del esperpento es motivo de vinculación con el expresionismo, una de las características más afines con el 'ismo' de origen alemán es el tratamiento que esta materia recibe en manos de Valle. Me refiero al carácter de distorsión de la estética del esperpento que tiene como propósito exteriorizar la realidad interna del ser. Uno de los recursos que Valle-Inclán emplea asiduamente cada vez que quiere revelar los vicios que alientan en los protagonistas de este gran disparate que es la España moderna es la animalización. En *Tirano Banderas*, por ejemplo, Santos Banderas es descrito como "una rata fisgona" (II, 692) y Mister Contum como un "loro rubio," metáforas visuales en uno y otro caso que nos remiten a la aversión que sentimos ante el proceder del tirano y, en el caso del loro, a la palabrería insensata del colonizador inglés. En *Los cuernos de Don Friolera*, Doña Tadea aparece reducida a "una cabeza de lechuza" que asoma "en el ventano de una guardilla" (I, 1002). En *Viva mi dueño* es la pechuga de la Reina la que queda equipada a la de una pava. Según la descripción del autor, al oír los desconciertos que sus

nombramientos arbitrarios habían provocado en los generales, "la Católica Majestad se abanicó la pechuga con pava magnificencia" (II, 1162). Lo que se quiere hacer ver es la manera en que el autor pone de relieve las lacras morales de sus personajes en términos visuales por medio de la distorsión física, tal y como lo había visto ejemplificado en Goya y lo venía efectuando también el arte expresionista de James Ensor, Max Beckman y George Grosz, entre otros.

Aunque el precedente más inmediato son los *Disparates* de Goya, "una de las creaciones capitales del Goya expresionista," como han sido oportunamente calificados (Jiménez Placer, 67), lo que nos permite hablar de este recurso como expresionista es la manera en que el autor se sirve de la distorsión para revelar en términos visuales la realidad oculta del ser. Al igual que pasa con el expresionismo, el esperpento parte de la base de que la mimesis en el arte es antiestética. El arte nuevo, en lugar de reproducir la realidad externa, debe engendrarla. Lo importante de notar, es que tanto Valle-Inclán como sus contemporáneos expresionistas realizan esta nueva finalidad del arte mediante la exageración y distorsión de la forma. Como aclara Felix Schwartzmann, teórico de arte, "las deformaciones de las imágenes revelan... la condición ontológica de cosas o personas porque desrealizarlas estéticamente equivale a descubrir su realidad más profunda" (326). Esta "ambivalencia de las formas" que Ensor y Beckman vieron ejemplificadas en Goya y en Bosch es lo que explotan los expresionistas como "medio de sacar a luz la índole bestial de los instintos" (Jiménez Placer, 80).

Lo mismo podemos decir de las técnicas de distorsión que tienden a convertir al hombre en monigote. Una de las impresiones que se tiene al leer las obras del Valle-Inclán de la posguerra es que, de acuerdo con el retablo en que acontece la burlesca escena de la vida nacional, los protagonistas de estas escenas, antes que seres humanos, parecen monigotes que exhiben en sus gestos y rictus faciales las características de su radical vacuidad e irresponsabilidad. No se cree oportuno tratar detalladamente sobre el particular por la atención que dicho tema ha recibido ya entre los comentaristas de Valle-Inclán, siendo Rodolfo Cardona el que más recientemente se ha ocupado del asunto. Sólo cabe señalar que Valle-Inclán usa la fórmula plástica del fanteche

como símbolo ideoplástico con que expresar visualmente el carácter abyecto y absurdo de la persona que ridiculiza. En uno y otro caso hay una falta total de personalidad y dignidad humana. Se acusa en este lenguaje marionetil el mismo intento de dar plasticidad a las ideas que vemos en el expresionismo, sobre todo en las pinturas de Ensor y las piezas dramáticas de August Stramm, como, por ejemplo *Despertar*, donde vemos a unos personajes que actúan como si fueran peles y entablan unos diálogos sin sentido, como lo son las acciones que protagonizan. Valle-Inclán, al igual que sus contemporáneos alemanes y nórdicos, busca la manera de objetivar sus conceptos del hombre, y esto lo logra invariablemente por medio de la distorsión de la figura humana.

Lo que se intenta demostrar es que Valle-Inclán quiere expresar su concepción del hombre de la manera más objetiva posible. Quiere poner de manifiesto la falsedad y teatralería de la vida a que está sujeto el ser. Sabe que este lenguaje desrealizador es el más apropiado para poner de relieve la falta de dignidad del hombre moderno y la falsedad de la sociedad que lo ubica. Es esta manera de distorsión con que presenta a sus personajes lo que nos hace equiparar el arte esperpéntico con el expresionismo, acerca del cual uno de sus teóricos afirma que "it is through the concept of distortion that we discover the unique phase of expressionism" (Dahlström, 16). Como bien sabía el gran admirador de Goya que Valle siempre fue, al distorsionar la forma humana, al desrealizarla, en este aleteo de su aniquilamiento se vislumbra la esencia del ser, la condición ontológica de cosas o personas. Es la misma técnica que reduce a Santos Banderas a "una calavera con antiparras" (II, 676) o que hace aparecer a Don Cándido Nocedal en *Viva mi dueño* como "un feo cuarentón de mucha planta . . . cetrino, patillas de jaque, carátula de cartón mal humorada" (II, 1176). El común denominador de estos casos es el mismo: la exteriorización en términos plásticos de cualidades humanas, como la maldad, la estulticia y la hipocresía que el autor quiere hacer visible a los demás. Son máscaras en las que se ha metamorfoseado la individualidad que ocultan.

Si bien es cierto que los nexos de vinculación del esperpento con el expresionismo son varios, cierto también es que existen características que lo alejan de aquél. El esperpento

carece por completo de la subjetividad que algunos expresionistas como Kokoschka infundieron a sus obras. Tampoco busca Valle-Inclán mundos utópicos ni se propone redimir al hombre de la categoría de objeto a que lo había reducido la sociedad industrializada, como pretendían hacer algunos representantes del "ismo" alemán. La revolución industrial no tuvo en España las repercusiones que tuvo en el país del Rhin. Menos aun pretende Valle-Inclán supeditar su arte a ninguna ideología política como sucedió con algunos contribuyentes al diario expresionista *Aktion*, como, por ejemplo, Kurt Hiller y Franz Pfemfert. Lo que Dru Dougherty concluye en su reciente libro sobre la falta de filiación política de Valle es tan pertinente a los años de apogeo del esperpento como lo fue durante los treinta:

Lo mismo que se había declarado carlista *sui generis*, mantenía una independencia tanto de los republicanos de oficio como de los demás grupos políticos, haciendo por ello imposible una clasificación neta de su postura según la cartelera ideológica del día (*Un Valle-Inclán olvidado*, 139).

No era de extrañar pues que su arte, aun cuando se trata de un arte comprometido, carezca de filiación política. El concepto que Valle tenía del arte lo hacía incompatible con cualquier tipo de servilismo literario. Se trata más bien de un "expresionismo" español que, a la vez que muestra fuertes concomitancias con el alemán, se sirve de sus innovaciones como medio de interpretar un ámbito nacional que elabora desde perspectivas modernas. Es típico de la doble peculiaridad de la vanguardia española que Carlos Mainer ha definido como "innovación rigurosa, pero también reinterpretación de la tradición; cosmopolismo, pero también alto temperamento nacional" (31).

Queda mucho por decir todavía de otros aspectos del esperpento que corroborarían su equiparación con el expresionismo. La distorsión lingüística, las técnicas escénicas, la estructura narrativa, el uso autónomo del color, etc. son rasgos todos ellos afines al 'ismo' germano que quedan por analizar. Son afinidades de este tipo las que han llevado a algunos críticos a reconocer debidamente que "la calidad 'esperpéntica' de la obra valleinclanesca podría verse como un reflejo singular del expresionismo europeo de las primeras décadas de este siglo" (Foster, 43). El que Valle-Inclán no supiera alemán ni hubiera estado en el país aclimatador de esta nueva corriente estética,

ni que posiblemente hubiera tenido conocimientos directos de su existencia no contradice la tesis que aquí se ha venido exponiendo.

El conocimiento que en los años 20 se tenía del expresionismo era muy vago, tanto dentro de Alemania como en el resto de Europa. Francia, por ejemplo, que en muchos casos marcó la pauta a seguir en cuestiones estéticas a España y a otros países europeos, muestra un desconocimiento del expresionismo muy revelador. Así se desprende de una carta que André Breton escribió a Lotte H. Eisner, autora del libro sobre cine *La pantalla demoníaca* en la que le decía Breton: "Me irrita pensar que [el expresionismo] haya permanecido tan oculto en este país. De lo contrario la evolución general del arte hubiese sido muy distinta" (Richard, 131). Y eso lo decía a pesar de que Francia había contribuido al expresionismo pictórico con obras de George Henri Rouault y Maurice de Vlaminck. Este desconocimiento se debe a menudo a la falta de objetividad que se tiene en momentos de apogeo artístico, y también al hecho de que, como acontece con las demás corrientes de vanguardia, el nombre que pasó a definir al expresionismo se había acuñado en un tiempo anterior al desarrollo del movimiento, antes de que su contenido se manifestara significativamente. Ello nos ayuda a entender el desconocimiento que se tenía del movimiento.

Sin embargo hay evidencia de que España estaba tan al corriente de este arte ultrapiñnaico como lo estaba del cubismo, aunque tampoco supiera de qué se trataba enteramente. Según la revista semanal *El Cine*, sabemos, por ejemplo, que la película paradigmática del cine expresionista *El Gabinete del Doctor Caligari* se había estrenado en España en 1921⁶ y que los periódicos de la época, como *La Vue de Cataluña*, *Cosmópolis* y el *ABC* de Madrid dedicaban cierto espacio a hablar del teatro expresionista alemán. En 1922 *Cosmópolis*, por ejemplo, publica un artículo que titula "El teatro alemán contemporáneo," en el que se habla de las teorías del arte escénico expresionista" (Dougherty, "The Semiosis...," 356).

Además, entre 1926 y 1929 se llevaron a la escena tres piezas expresionistas, todas ellas de George Kaiser: *De la mañana a la media noche*, *Un día de octubre*, y *Gas*, esta última representada con gran éxito, según los comentarios del experto teatral de los años veinte que fue Díez Canedo (58). Las revistas

artesanales como *L'Esprit Nouveau*, que se interesaba en "demostrar cuales fueron las innovaciones técnicas que aportaron los expresionistas alemanes" (Richard, 272), era, según Fernández Almagro, una de las más difundidas en España (129). Y todo eso sin mencionar las exposiciones de arte moderno que se inauguraban en Madrid y en Barcelona. Es tras haber tomado en cuenta la actividad cultural de la España de los años veinte cuando Moreno Galván, conecedor del panorama cultural de la época, afirmó que "finalizado el primer cuarto de siglo, todos los movimientos que podríamos llamar motrices del arte contemporáneo se habían producido. Por tanto todos ellos vivían una vida epigonal" (380).

No se quiere decir con todo ello que el expresionismo influyera directamente en Valle-Inclán. Más convincente sería decir que la nueva modalidad artística formaba parte de ese aire del tiempo que va de país en país, ventolando semillas e influyendo en el panorama cultural del momento sin que se supiera a ciencia cierta en qué consistía esa fragancia revitalizadora. Valle-Inclán, tan dado a reflejar el clima artístico del momento como ningún otro autor de su tiempo, capta la fragancia refrescante que supone el nuevo arte y le imprime un sello inconfundiblemente personal. No sólo se limita a cuestiones estéticas sino que se hace portavoz del malestar político y social que transmite una época de gran inquietud humana como fue la que afligió a la España de los noventayochistas y la de la Primera Guerra Mundial al resto de Europa. Esta desintegración social que vive Valle-Inclán y que reproduce con la técnica deformadora del esperpento es lo que vincula su arte al expresionismo, los cuales hicieron de la distorsión formal la característica más representativa de su estética.⁷

■ NOTAS

¹Dato ya apuntado por Anthony Zahareas en la Introducción a su edición bilingüe de *Lucas de bohemia* (77, n. 29).

²Al mismo tiempo que Edwards divide el teatro de Valle-Inclán en tres categorías: las obras míticas, las farsas y los esperpentos, en el resto del artículo su autor se propone mostrar que el teatro de Valle-Inclán "is a theatre which corresponds in many respects to the most significant advances in the European theatre of our times and [...] may be profitably examined in relation to Symbolism, Expressionism and the Theatre of the Absurd" (36).

³Tras una revisión de las teorías más establecidas del

esperpento y de hacer un esbozo de los elementos expresionistas del esperpento, Loureiro aboga por un acercamiento a Valle-Inclán "desde coordenadas" ya que, concluye el autor, "sólo así podremos entender de verdad y a la vez su universalismo y sus raíces, el peso de la historia y su despegue del mundo, su preocupación moral y su compromiso estético" (223). Entre los estudios que también han dedicado cierta atención a las semejanzas expresionistas del esperpento cabe destacar los estudios de Emilio González López, David W. Foster, Alfredo Matilla Rivas y el de Antonio Risco, sobre todo las últimas páginas de su libro. De modo alguno pretende lo que sigue repetir lo ya expuesto en los citados estudios.

Ver al respecto también el valioso estudio de Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas y el de Esperati Piñero sobre *Tirano Banderas*.

Sobre la afinidad espiritual que Valle sintió por Dos- toievski, según Corpus Barga el novelista ruso inspiró a Valle-Inclán "por su aspecto de tragedia." En otra ocasión, Valle había declarado que "sólo el decir que una obra tiene cierto aire de novela rusa, para mí es el mayor elogio que puede hacerse de una novela." Vid. Dougherty *Un Valle-Inclán olvidado*, 54.

Agradezco este dato informativo a C. B. Morris, quien tuvo la amabilidad de facilitármelo por correspondencia.

Este artículo es una síntesis de las ideas expuestas en otro estudio más amplio sobre el tema que lleva como título *El expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica*, de pronta aparición en Ediciós Do Castro.

■ OBRAS CITADAS

- Areán, Carlos. *La pintura expresionista en España*. Madrid: Ibero Europa de Editores, 1984.
- Boudreau, Harold L. "The Moral Comment of *El ruedo ibérico*." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. Ed. Anthony Zahareas. New York: Las Américas, 1968, 792-804.
- Cardona, Rodolfo. "Peleles y sombras: Autos y melodramas." *Hispanística* 20.4 (1986): 173-91.
- Cardona, Rodolfo y Anthony Zahareas. *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970.
- Casalduero, Joaquín. "Sentido y forma en *Martes de carnaval*." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal*. Ed. A. Zahareas. New York: Las Américas, 1968: 686-94.
- Casals, Josep. *El expresionismo*. Barcelona: Montesinos, 1982.
- Dahlström, Carl. *Strindberg's Dramatic Expressionism*. New York: Benjamin Bloom, 1965.
- Díez-Canedo, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México: Editorial de Joaquín Martín, 1978.
- Dougherty, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado. Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- _____. "The Semiosis of Stage Decor in Jacinto Grau's *El señor de Pigmalión*." *Hispania* 67 (1984): 351-57.
- Edwards, Gwynne. "Ramón del Valle-Inclán." En *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the*

Twentieth Century. New York: St. Martin's Press, 1985: 36-74.

_____. *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia: Pre-Textos, 1986.

Fernández Almagro, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 1966.

Foster, David W. "La estructura expresionista en dos novelas de Valle-Inclán." *Explicación de Textos Literarios* 1 (1972): 43-63.

González López, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán*. New York: Las Américas, 1967.

Greenfield, Sumner M. *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Fundamentos, 1972.

Guerrero Zamora, Juan. "Ramón del Valle-Inclán." En *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. 1. Barcelona: Juan Flores, 1961: 153-216.

Jiménez Placer, Fernando. "El poema goyesco de los *Disparates*." *Revista de Ideas Estéticas* 15-16 (1946): 65-103.

López-Morillas, Juan. "García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el *Romancero gitano*." *Federico García Lorca*. Ed. Ildefonso Manuel Gil. Madrid: Taurus, 1980: 23-23.

Loureiro, Angel. "A vueltas con el esperpento." En *Estelas, laberintos, nuevas sendas*. Ed. Angel Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1988: 205-29.

Matilla Rivas, Alfredo. *Las 'Comedias bárbaras': Historicismo y expresionismo dramático*. New York: Las Américas, 1972.

Moreno Galván, José María. "El arte español entre 1925 y 1935." *Goya* 36 (1960): 377-84.

Mainer, José Carlos. Prólogo. *Vanguardismo y protesta*, de Guillermo Díaz Plaja. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975.

Modern, Rodolfo. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.

Pfister, Oscar. *Expressionism in Art. Its Psychological and Biological Basis*. London: Kegan Paul & Co. Ltd., 1924.

Richard, Lionel. *Del expresionismo al nazismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Risco, Antonio. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*. Madrid: Gredos, 1966.

Salinas, Pedro. "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo de 98." *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1980: 86-114.

Samuel, Richard and Hinton Thomas. *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*. Cambridge: W. Heffer, 1939.

Sokel, Walter. *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth Century German Literature*. Stanford: Stanford U. Press, 1977.

Speratti-Piñero, Emma Susana. *De "Sonata de otoño" al esperpento*. London: Tamesis Books, 1968.

Valle-Inclán, Ramón María del. *Obras completas de Don Ramón María del Valle-Inclán*. 2 Vols. Madrid: Pleni- tud, 1952.

_____. *Baza de espadas*. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

_____. *Luces de bohemia*. Anthony Zahareas, ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976.

Whitford, Frank. *Expressionism*. London: Hamlyn, 1970.