VALLE-INCLÁN EN SU ESPEJO ESTRELLADO

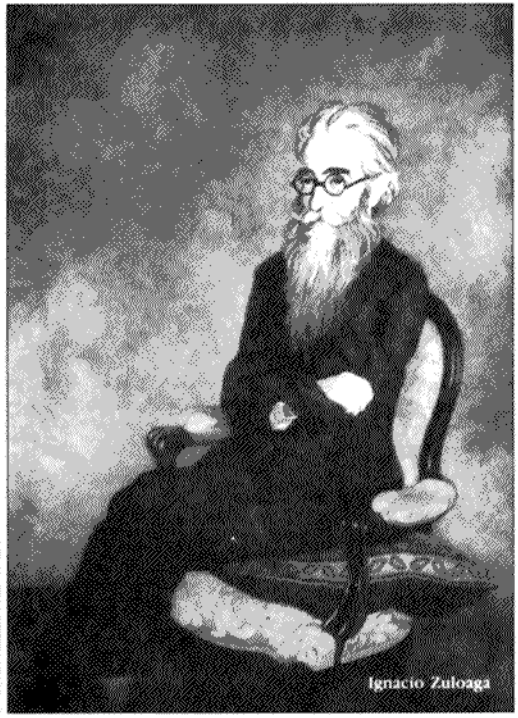
JOSÉ DE LA COLINA

I

PODRÍA INTENTARSE UNA indagación de la literatura en el sentido de hallar el personaje que el autor va creando de sí mismo, voluntariamente o no, y de manera latente o manifiesta, en el doble plano de la vida y la obra. Al final de la búsqueda tendría que esbozarse un tercero que no es el autor ni su criatura, sino un personaje que estaría, por partes iguales o desiguales, tanto en las entrelíneas o el revés del texto, como en el plano de la realidad, haciendo jugar en ésta a la persona del autor. Quizá ningún escritor de habla española sería más tentador para la experiencia que Ramón del Valle-Inclán. En él no sólo tenemos a un novelista y dramaturgo que se desdobló en personajes de su obra: el Marqués de Bradomín, el bohemio Max Estrella, el anarquista y esteta Don Estrafalario, sino que además colocó en el espacio de la realidad una apasionada o humorística máscara, un Valle-Inclán chamán de tertulia, espadachín verbal y príncipe de la anécdota que en el sostenimiento de su personaje podía llegar al heroísmo. Un personaje, o varios: el Valle-Inclán que recién desembarcado en México quiere retar a duelo al periodista que ha publicado una diatriba contra todos los españoles, desde Hernán Cortés al último desembarcado; el que se erige un aristocrático linaje y se afilia a la causa carlista por amor estético a las causas perdidas; el presunto hidalgo hazañoso que habría sido oficial en un Ejército de Tierra Caliente; el que merece del dictador Primo de Rivera una breve prisión y los motes de "eximio escritor y extravagante ciudadano"; el hombre que en la noche madrileña enarbola el bastón como una espada y convierte una mera escaramuza con delincuentes en batalla campal... Afamado por el arte de sus fabulaciones orales Valle-Inclán decía que no se trataba de mentiras, sino de su "segunda verdad". En cierto modo, su vida fue la continuación de su arte por otros medios. Hasta en la muerte: hay una versión de su entierro que pudo figurar en una de sus obras (el suceso no está del todo confirmado, pero yo lo oí de los poetas Emilio Prados, Pedro Garfias y León Felipe, antes de leerlo en Gómez de la Serna): un joven radical, tratando de quitar el signo de la cruz de la tapa del féretro, cayó con él a la fosa, y la caja entreabierta dejó entrever el cadáver. Escena esperpéntica —en el tono de la truculenta *Luces de bohemia*— que da un toque final al personaje y a su leyenda.

II

ESA VOLUNTAD DE crearse un personaje era, también, la de decir su verdad. "El hombre deja de ser en parte él mismo cuando habla en su propio nombre —decía Oscar Wilde. Dadle una máscara y os dirá su verdad." Es asombroso comprobar cómo la obra valleinclanesca, a medida que se teatraliza, se vuelve farsa y no tragedia sino "trigedia", esperpento escénico en fin, va siendo una cada vez más feroz penetración en la realidad circundante. Es curioso, también, que el personaje del Marqués de Bradomín, reflejo narcisista del autor, deje de ser un *yo* (en las *Sonatas*) para ser visto desde fuera, como una tercera


Ignacio Zuloaga

persona gramatical (en *El ruedo ibérico*). El paso de la prosa lírica de las *Sonatas* y *Flor de Santidad* a la prosa visual, a la visión "objetiva", de *Tirano Banderas* y el *Ruedo Ibérico*, parece implicar que el autor lírico y subjetivo había dado un cambio hacia el autor crítico para quien el mundo exterior existe. Valle-Inclán deja de mirarse o de adorar su mundo interior. Va a tratar de mirar el mundo "como es, no como soy". La supuesta deformación de los espejos cóncavos de la calle del Gato, de los que surge el es-

perpento, no es tal deformación —dice, esencialmente, en *Luces de bohemia*— sino la misma realidad española. Y él, que la había idealizado en parte, la vuelve a su verdad reflejándola en el espejo deformador. Para revelarse, la realidad copiará al arte. Aun a un arte caricaturesco.

III

PARA LLEGAR A su verdadera expresión genial, la del esperpento, ¿necesitó Valle-Inclán matar al modernista que había sido? Así parecería. Aunque en *La lámpara maravillosa* (1916) haya como un eco del "Tuércele el cuello al cisne..." (1911) de González Martínez: "Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino", yo diría que ese asesinato es todavía un acto, el último, del modernismo. Las visiones horrorosas o de pesadilla, e incluso la estética de la fealdad, ya estaba en algunos modernistas. Ha recordado Allen W. Phillips, en un excelente estudio preliminar a una edición de las *Sonatas* (colección "Sepan cuantos" de la Editorial Porrúa) que ya uno de los iniciadores del modernismo, Gutiérrez Nájera, prefigura en el poema "Tristissima Nox" (1884) el esperpento de Valle-Inclán hasta con la misma imagen clave y el mismo lenguaje de éste:



"En medio de la horrible pesadilla
trazan, a veces, los traviesos duendes
grotesca historia, lances inconexos,
figuras que parecen retratadas
en espejos convexos."

(Y de paso, habría que estudiar más a fondo la influencia de México, no sólo del paisaje ni de los asuntos, sino además de su literatura, en la obra valleinclanesca. No parece gratuito, en ningún sentido, que él mismo declarara que en México se había hecho escritor. ¿Puede extrañarnos que sea el primero en romper el silencio de siglos que la literatura española había mantenido respecto a la América Hispana y a México; ese silencio que escandaliza a Cernuda desde las primeras páginas de, precisamente, sus *Variaciones sobre un tema mexicano*? Recordemos que no sólo en la *Sonata de estío* y en *Tirano Banderas* usó Valle-Inclán motivos mexicanos; también en *La pipa de Kif*, la *Sonata de invierno* y *La cabeza del bautista*.)

IV

LA DEFORMADA VISION del espejo cóncavo (convexo en Gutiérrez Nájera, pero de cualquier manera un espejo deformador) es la metáfora clave y funcional del vuelco al revés que parece dar la "visión del mundo" en la obra valleinclanesca a partir de 1919, el año de *La pipa de Kif*, anunciadora de la estética esperpéntica. El esperpento literario será la deformación del universo ideal de románticos, decadentistas, parnasianos, simbolistas y modernistas; y, particularmente, como en una especie de *harakiri*, será la tortura y corrosión del mundo ideal, hidalgo, épico y lírico, dandístico, del anterior Valle-Inclán. Las nobles señoras, las hermosas princesas, las pastoras angelicales, como los apuestos guerreros, los aguerridos donjuanes y los caudillos de dimensión legendaria, cuando no son sustituidos por mozas del partido, comadres feas y malhabladas, mendigos y farandulero y espadones zambos, aparecerán bajo una luz que los ridiculiza, los vuelve farsantes grotescos y frenéticos. Los gestos elegantes, heroicos o trágicos, se resolverán en mueca, aspaviento y garabato. Es una deformación de los asuntos y de los "iconos" actores; y si la notable mirada plástica de Valle ha creado "cuadros" de gran hermosura, a la manera de los del Renacimiento y de los prerrafaelitas, ahora creará pesadillas pictóricas, orgías del cahafarrinón y el garabato, que algo tienen de Goya (como él recuerda en *Luces de bohemia*) y hasta de... Orbaneja, el paradigma del pintor torpe imaginado por Cervantes (Don Estrafalario lo elogia y lo propone como modelo, junto al teatro de muñecos, el "bululú", en *Los cuernos de don Friolera*). La otra parte esencial de la operación deformadora se realizará en, por, contra la lengua española. Valle pondrá en juego —lo digo parafraseando un título de Ponge— un *parti pris des mots*. Como en los verbales espejos conceptistas barrocos, satíricos de Quevedo, esa ope-

ración de revelar el mundo tal como en sí mismo la alucinación lo cambia será confiada fundamentalmente al lenguaje. En el *lenguaje*, por el *lenguaje*, Valle-Inclán se enfrentará a la *lengua* española, violándola para obtenerle hijos, acanallándola para restituírle vida, poblándola de monstruos (esperpentos) verbales: desencadenando una farsa y licencia de la lengua castiza.

Operación que casi recuerda un harakiri porque, de todos los escritores de la generación en la que se vio embarcado, la del 98, sin duda era Valle-Inclán el más enamorado de las palabras, el más esteta verbal, y por algo fue quien más cercano estuvo al "liróforo celeste", Rubén Darío.

V

OBRA YA CASI esperpéntica, *Divinas palabras* (1920), de título tan indicativo, muestra, bajo una luz simultáneamente religiosa e irónica, el poder de lo verbal. La adúltera que va a ser lapidada por el pueblo arremolinado se salva en el último momento, no cuando su esposo, enfrentándose a la multitud, dice: "¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!", sino cuando repite la exhortación en latín: "Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat". Y la acotación escénica, todavía en un aura "prerrafaelita" pero que deja ya entrar a los monstruos cómicos del futuro esperpento, añade: "¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquive con sobresalto y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros". Aquí las palabras actúan por su sola música, por su misteriosa reminiscencia; no a pesar de ser incomprensibles, sino por eso mismo. Son el abracadabra del dramaturgo, su afirmación de la magia del Verbo. En *La lámpara maravillosa* escribía: "Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierte las sensaciones indefinidas, aniquilando el significado ideológico de las palabras." Pero, si el "milagro de la palabra" debe ocurrir, Valle ha de renunciar —en este caso— al castellano, volver al cadáver recalcitrante del latín.

Dice Valle-Inclán, todavía moddernista, en *La lámpara maravillosa*: "Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las pirámides. Tristes vosotros, hijos de la loba latina, en la ribera de tantos mares, si vuestras liras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del habla". La revuelta valleinclanesca contra el castellano se hará, pues, desde el castellano: contra una lengua que se había ido quedando al margen de la modernidad, paralizada en su casticismo. La literatura española había sufrido por esto. Salvo por Larra y Bécquer, y un poco por Espronceda, el romanticismo español habría sido puro cartón piedra, declamación en una anacrónica lengua, una lengua inepta para decir las cosas que los románticos querían decir y dijeron en otras partes. La regeneración llegaría a la "Madre Patria" desde las patrias hijas, en "indio" que soberbiamente era casi un siglo

La vida (a)leve

GRAFITO

La palabra italiana *graffito* se adoptó en el siglo XIX como un tecnicismo arqueológico para los letreros o dibujos intrusos descubiertos con las ruinas. Los grafitos antiguos eran como los actuales: recuerdos de extranjeros de paso que dejaban su nombre (el equivalente militar o turístico de *Kilroy was here*), frases poéticas o políticas, obscenidades, caricaturas.

El uso se extendió a los grafitos actuales hacia mil novecientos sesenta y tantos, a través del inglés, que puso en circulación la palabra *graffiti*, adoptada como anglicismo en varias lenguas.

En 1984, el *Diccionario* de la Academia recoge el uso del siglo XIX en *grafito*: "2. Escrito o dibujo trazado a mano por los antiguos en los monumentos. 3. Letrero o dibujo grabado a punzón por los antiguos en paredes u otras superficies resistentes, de carácter popular y ocasional, sin trascendencia." Pero esto excluye la acepción moderna, que puede reducirse a una con las anteriores: "Letrero o dibujo intruso en un lugar o monumento público".

En 1928 (quizá inspirado en las cárceles mexicanas), Valle Inclán se adelantó al anglicismo, volviéndolo innecesario: "Nachito, suspirando, leía en el muro los grafitos carcelarios decorados con fálicos trofeos." (*Tirano Banderas*, quinta, primero, III). Debo esta cita al ingeniero Armando Jiménez, autor de *Picardía mexicana*.

Gabriel Zaid

de oro unipersonal: Rubén Darío. Valle le rinde indicativo homenaje en la primera obra esperpéntica, que es a la vez el manifiesto del género, *Luces de bohemia*.

VI

LA CRÍTICA HA visto tres etapas en el movimiento de la obra de Valle-Inclán: una etapa entre romántica y modernista, con acentos de satanismo y decadentismo (las *Sonatas, Flor de santidad*), una etapa intermedia, de realismo épico (las *Comedias bárbaras*, la trilogía de *La guerra carlista*) y la esperpéntica (*Tirano Banderas, Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera, El ruedo ibérico*). Cada una marca un modo de mirar el propio mundo y sus personajes: de rodillas, de pie y finalmente desde arriba, "levantado en el aire". Punto de vista de fantasma. "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. Yo quisiera ver este munddo con la perspectiva de la otra ribera." Esto lo dice Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera* (1921) a través de uno de sus *altger ego*, Don Estrafalario. El nombre del personaje ya indica la traslación del mundo valleinclanesco a un plano cómico y absurdo, visto por un autor "levantado en el aire", por encima de sus criaturas, a las que maneja como el titiritero del "bululú" o del tablado de marionetas. Esta última y definitiva etapa de Valle-Inclán toma un modo teatral, aun en las novelas (*Tirano Banderas, El ruedo ibérico*). Ha desaparecido el lirismo sublime de las primeras etapas, sustituido por una estilización hacia lo grotesco. La parodia del mundo es parodia de su reflejo literario y del lenguaje artístico. Las palabras han ido a pasearse también al Callejón del Gato y a verse transformadas en sus espejos deformadores. El castellano se aplebeya, se deja invadir de voces callejeras y canallas, se abre impúdicamente al léxico y hasta al argot de las patrias hijas, se retuerce en su propia caricatura: se *esperpentiza*.

Lo impresionante de esta última etapa de Valle-Inclán es que todo el mundo que nos presenta —la España histórica, la realidad carpetovetónica— es un mundo muerto, como visto a la luz gris y paralizadora de un Juicio Final y sobre el cual el lenguaje —el último lenguaje valleinclanesco— es el juez y *lo único que vive*. Todo está a la vez como quieto y expandido en un solo instante, como bajo el lampo de un fogonazo, en el que pasado, presente y futuro quedan desarticulados y confundidos en una cronología hecha espacio disperso: la sola interminable y laberíntica noche que Max Estrella y Latino recorren en *Luces de bohemia*, pisando vidrios rotos, es la noche histórica de España, y es, desde la mirada omnisciente y suspendida en el espacio del autor, una noche "cubista", un instante único desplegado en diversas frases. Los tres días en los que occurre toda la acción de *Tirano Banderas* —novela ya casi más cinematográfica que teatral— han sido fragmentados en momentos acronológicos pero concéntricos, dispuestos en torno a un Día de Difuntos. Juicio final: los personajes de estas obras, como los del *Ruedo Ibérico*, llegan ya muertos ante la mirada del autor —del autor que mira "desde la otra ribera"—, pero repiten por inercia sus gestos, sus parlamentos. Están en un más allá ilusorio, en un sueño postmortem, una pesadilla concretada, y su lenguaje es ya eco retorcido, cuando no retorno a una existencia puramente animal: el cua cuac de Nacho Veguillas en el *Tirano*, y el chac chac de las calavéricas mandíbulas de éste; o las onomatopeyas casi lingüísticas, el reiterativo pim-pam-pum con el que Don Friolera expresa su exasperación de cornudo fantoche y furioso. Cada personaje, plebeyo o noble, príncipe o mendigo, militar o señorito o vago, se convierte en un repetidor de gestos, y finalmente de un solo gesto, el único que lo mantiene presente en el tablado esperpéntico. Gesto que llega a reducirse a un adjetivo implacable y persistentemente pegado al personaje como una etiqueta definidora. El arte de la última vuelta del camino, en la obra de Valle-Inclán, despliega un tablado en el que la velocidad y multiplicidad del gesto, de los personajes pululantes, así como el movimiento de los colores en el disco de Newton se resuelve en el blanco, se traduce en una definitiva quietud, en un lampo de Historia paralizada qaue se niega como fluir, como devenir histórico. Sobre ese mundo muerto, muerto por la mirada sarcástica que lo fija, el demiurgo ya sólo hace danzar, suspendidas en el aire, ya monstruosas y todavía bellas, dotadas de una vida "muy vieja y muy nueva", a las palabras. Bien jugado, viejo tahúr. "Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza..." Bien cavado, viejo topo.

