LOS ESPERPENTOS INVADEN LA ESCENA: NOTAS SOBRE ESPERPENTOS VALLEINCLANIANOS

Milena Flick

Contactos: +55 (71)3235-5831/
+55 (71)98604-1219/ milenaflick@gmail.com

Línea de investigación: Poéticas
y Procesos de Escenificación

Autora de "Los esperpentos invaden la escena: notas sobre los esperpentos valleinclanianos".
Actriz, performera y productora cultural. Magíster del programa de posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (Brasil) y en la actualidad alumna del doctorado académico de la misma institución. La investigación tuvo como orientadora a la profesora y doctora Hebe Alves da Silva y en el jurado a las profesoras-doctoras Cássia Dolores Costa Lopes y Joyce Rodrigues Ferraz Infante.

OS ESPERPENTOS INVADEM A CENA: NOTAS SOBRE ESPERPENTOS VALLEINCLANIANOS

Resumen

El artículo es un desdoblamiento de la investigación realizada por la autora entre los años 2011 y 2013 en el ámbito de la maestría académica del programa de posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (Brasil) y que condujo a la tesis titulada "Composições esperpênticas: o grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica na desestabilização do feminino". En el trabajo aquí presentado la autora propone un abordaje teórico de los esperpentos –composición artística y literaria desarrollada por el escritor español Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)–, que tiene, como énfasis de sus discusiones, la presencia y utilización del espejo cóncavo, las características básicas de la propuesta y la potencia subversiva que se puede extraer de los estereotipos con los cuales el autor trabaja para construir sus personajes.

Palabras clave:
Valle-Inclán, esperpentos, espejo cóncavo, estereotipos, dramaturgia.

Resumo

O artigo trata-se de um desdobramento da pesquisa realizada pela autora entre os anos de 2011 e 2013 no âmbito do mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Brasil) e que resultou na dissertação intitulada "Composições Esperpênticas: o grotesco como estratégia cênico-dramatúrgica na desestabilização do feminino". No trabalho aqui apresentado, a autora propõe uma abordagem teórica dos esperpentos – composição artística e literária desenvolvida pelo escritor espanhol Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) –, enfocando suas discussões na presença e utilização do espelho côncavo, nas características básicas da proposta e na potencia subversiva que se pode extrair dos estereótipos com os quais o autor trabalha para construir seus personagens.

Palavras-chave:
Valle-Inclán, esperpentos, espelho côncavo, estereótipos, dramaturgia.

> ...el "esperpentismo" fue inventado por el pintor español Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) al promover en sus obras una aguda crítica social de un mundo absurdo y contrastante.

La palabra esperpento, utilizada popularmente en la España de los siglos XIX y XX para designar cosas y personas desagradables o ridículas o situaciones absurdas, disparatadas, aún se hace presente en el lenguaje cotidiano de algunos países de lengua hispánica en los que se ha preservado dicha connotación. Según la Real Academia Española (2014), esperpento se refiere a "persona, cosa o situación grotesca o estrafalaria".

Al extraer el término de dicha expresión adjetiva y jugar con sus posibilidades semánticas, el dramaturgo español, poeta y novelista Ramón María del Valle-Inclán[1] utilizó la palabra para denominar la composición artística producida por y en su dramaturgia. De acuerdo con Zamora Vicente (1916-2006)[2], la expresión esperpento fue retirada por el autor de la zona del hablar cotidiano, familiar, para convertirse en una actitud artística, con el fin de traspasar del territorio vago de los conceptos abstractos a la noción de "una nueva maquinaria en la aventura artística" (Zamora Vicente, 1974, 14).

Los propósitos de esa "nueva actitud artística" y sus directrices fueron proclamados por el personaje Max Estrella, poeta ciego del primer esperpento de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*[3],precisamente en la escena XII en la que el personaje, borracho y moribundo, expone las estructuras que fundan el mismo. Según Estrella (Valle Inclán 2001), el "esperpentismo" fue inventado por el pintor español Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) al promover en sus obras una aguda crítica social de un mundo absurdo y contrastante. El personaje afirma también que los héroes clásicos, reflejados en los espejos cóncavos, produjeron los esperpentos.

Tal afirmación, en apariencia metafórica, adquiere también un valor de materialidad cuando notamos que en la escena en cuestión los personajes se refieren a espejos cóncavos encontrados en una localización específica de Madrid. Estrella nos indica: "Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato" (Valle-Inclán, 2001, 173). Se trata del *Callejón del Gato*, según la descripción de Joyce Rodrigues Ferraz[4]:

1 El autor (1866-1936) hizo parte de la corriente literaria modernista en España y de la generación de 98.

2 Escritor, lingüista y crítico literario español. Fue miembro y secretario permanente de la Real Academia Española y profesor catedrático de las universidades de Madrid, Salamanca y Santiago de Compostela.

3 El texto de *Luces de Bohemia* fue inicialmente publicado en el periódico *España,* en forma semanal y en partes, entre los meses de julio y octubre de 1920. Después de las revisiones y adiciones realizadas por Valle-Inclán, el libro con el texto integral fue publicado en 1924.

4 Doctora en Letras de la Universidad de São Paulo; en la actualidad es profesora adjunta del Departamento de Letras y del Programa de Posgrado en Estudios de Literatura de la Universidad Federal de São Carlos.

> una calle estrecha del centro antiguo de Madrid, la calle de Álvarez Gato, entre las calles de Santa Cruz y Núñez de Arce. Región bohemia, en donde aún vemos, en la fachada de un establecimiento, dos espejos cóncavos y dos convexos que siguen reflejando de forma distorsionada las imágenes de los que por allí pasan (Ferraz, W2001, 173).[5]

Sin embargo, no se trata de la primera referencia a espejos "torcidos" presentes en la obra de Valle-Inclán, aunque sí fue *Luces de Bohemia* en la que ofreció la primera referencia exacta, en la que indicó una localidad que pertenecía a su cotidiano y, por lo tanto, situaba una referencia histórica concreta. La presencia de dichos espejos fue ampliamente discutida por críticos de la obra de Valle-Inclán, que defienden la contribución de su referencia histórica para la desestabilización de fronteras entre vida y literatura (como obra de arte), que rompen, de esa manera, con cierto ilusionismo dominante en el período.

Al presentar un nuevo abordaje de la palabra esperpento, Ramón del Valle-Inclán utilizó el espejo cóncavo (sin negar sus posibles abordajes metafóricos) por sus características materiales de reflejo. Al referirse a los espejos en su trabajo, Valle-Inclán los propuso, también, como un instrumento para exponer –y, al hacerlo, producir– el desconyuntamiento y la deformación matemática de los parámetros clásicos definidores de una realidad ideal (agenciada por modelos representativos figurados por los héroes clásicos en el maniqueísmo predominante de la literatura de entonces). Ese proceso ocurre por intermedio de una dramaturgia que, de manera histórica y contextualizada, desarrolla una fuerte crítica política y social de su tiempo en sus representatividades e interpretaciones violentas.

En la entrevista concedida a Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)[6], Valle-Inclán afirmó creer en la existencia de tres modos de ver el mundo, desde los puntos de vista artístico y estético: de rodillas, en pie o suspenso en el aire. Sobre cada una de dichas maneras el autor discurrió así:

> Cuando se mira de rodillas -y ésta es la posición más antigua en literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta… Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos… Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos (Lama, 2008).

La primera manera sería aquella de Homero, que creó seres superiores a la naturaleza humana, como dioses, semidioses y héroes, y la segunda sería propia a la obra de Shakespeare, cuyos personajes encarnaron la "verdadera naturaleza" del ser humano. La tercera y última manera estaría definitivamente presente en Goya y también fue la inspiración para Valle-Inclán al realizar un cambio radical en su literatura y llevar el autor a escribir la propuesta escénico-dramatúrgica que bautiza como esperpento.

5 "uma rua estreita do centro antigo de Madrid, a *calle de Álvarez Gato,* entre as ruas de *Santa Cruz e Núñez de Arce.* Região boêmia, onde ainda vemos, na fachada de um estabelecimento, dois espelhos côncavos e dois convexos que continuam refletindo de forma distorcida as imagens dos que por ali passam". Esa y todas las traducciones de los originales en portugués al español son de responsabilidad de la autora del presente artículo. Este comentario tiene validez para los restantes casos similares en el documento.

6 Nacido en Madrid, Gregorio Martínez Sierra fue escritor, dramaturgo y empresario de teatro y formó parte del modernismo español.

> Valle-Inclán afirmó creer en la existencia de tres modos de ver el mundo, desde los puntos de vista artístico y estético: de rodillas, en pie o suspenso en el aire.

La entrevista nos ofrece indicios para reflexionar respecto al posicionamiento de Valle-Inclán en cuanto a su obra: el autor, al sugerir cierto "distanciamiento" –supuestamente necesario para una visión más objetiva del artista sobre su trabajo– se opone al ilusionismo y al naturalismo predominantes en la producción dramatúrgica de la época. En una interesante aproximación a la obra del escritor con la de Brecht, Ricardo Domenech[7] (1938-2010), en un artículo titulado *Para una visión actual del teatro de los esperpentos* (citado por Hormigón Blásquez, 1971, 347), identifica en los esperpentos valleinclanianos –en aquello que Valle-Inclán llama "desconyuntamiento de la realidad"– finalidades parecidas a las de Brecht en lo que concierne a la noción de distanciamiento. Respecto a lo anterior el autor afirma:

> En los *esperpentos*, el método es menos elaborado y más directo; la finalidad, a nuestro juicio, muy semejante. Valle presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que éste no pueda por menos de quedar atónito, pues es *incr le*. Esta imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad *esperpéntica*, la conciencia de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea (Hormigón, 1971, 347).

Entretanto, creo que ese distanciamiento necesita ser relativizado en la obra de Valle-Inclán pues (sin la menor duda en *Luces de Bohemia*) autor y obra se mezclan y las fronteras entre lo real y lo literario se fragilizan. A eso se suma el hecho de que el mecanismo, o el intento de distanciamiento presente en la obra, puede ser identificado en los marcos de la misma estructura del esperpento, entre las cuales se destacan la "literatización", la historicidad y la clara presencia de elementos biográficos, con lo que deja de ser necesaria la valoración de una interpretación del espejo cóncavo como figura de lenguaje metafórica para la revelación de una realidad anterior (indudablemente atrapada al sombrío y ya enfadoso campo de la representación).

Además, pregunto: ¿tomar la realidad como algo "en sí mismo", anterior, encerrando el concepto en condiciones restrictivas de evaluación de verdad, no contradiría el mismo debate político presente en la obra de Valle-Inclán? La respuesta parece evidente si partimos de la prerrogativa de que el autor discute, en forma exacta, las condiciones históricas y socioculturales de construcción de esa realidad y que, por lo tanto, ella no puede ser entendida como en sí misma sino como constructo de una arquitectura política e histórica. Me parece, entonces, que interpretar la actuación de ese espejo en un sentido metafórico restringido y cuyo único fin es la revelación de una realidad por sí misma absurda, puede dar razón a un reduccionismo conceptual, pues, según Cássia Lopes[8]:

7 Escritor, ensayista y crítico literario español; fue profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

8 Magíster en Letras y Lingüística y doctora por el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (PPGAC-UFBA). Profesora del Instituto de Letras, del PPGAC y del Programa de Posgrado en Literatura y Cultura del Instituto de Letras de UFBA. Además, es miembro de los consejos editoriales de la Revista Repertório y los Cuadernos GIPE/CIT.

> No existe rostro para ser revelado en la metáfora, no es posible destinarle un punto final, además esos verbos *revelar, descubrir, desvendar* y *finalizar* son propios de un lector cuya visión se apoya en un centro; él busca desvendar la verdad, deshacer la máscara, o sea, subyugar la diferencia (Lopes, 1999, 111).[9].

En su interesante trabajo, Cássia Lopes nos ofrece pistas para lidiar con la metáfora en una perspectiva más amplia. Según la autora, la metáfora posee una "savia pluralista" de la cual podría emerger el elemento diferencial, pues ella no existiría en sí: "su multiplicidad se construye en la red, en las relaciones mantenidas entre los detalles y los lectores[10]" (1999, 49). Por lo tanto, su carácter no está atado a una idea genérica de identificación, como un deseo de verdad, sino a la producción de sentidos polifónicos, cuyos vectores no pueden ser controlados en una relación lineal entre signo y significado, entre el dato oculto y la figura de lenguaje que lo representa y revela.

Si, al aceptar las provocaciones de la autora, se entiende la metáfora como un juego de sentidos en la producción de diferencia en el cual los limites, las fronteras entre lo que se entiende como "elemento real" y su identificación metafórica están borrados, no habrá más una definición nítida del héroe clásico ni de su espejo deformante, se pierde la certeza con respecto a los orígenes y destinos del reflejo: no existe una realidad que deba ser revelada y lo que tenemos es el juego de espejismo como productor de realidades diferidas. No atribuyamos, por lo tanto, un sentido de verdad, un origen semántico a la metáfora de los espejos cóncavos en los esperpentos valleinclanianos, pues, como nos recuerda la autora, detrás o frente a un sentido sugerido, habrá siempre otro (Lopes, 1999, 100).

En la escena XII de *Luces de Bohemia*, el personaje poeta Max Estrella afirma: "La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas" (Valle-Inclán, 2001, 174). Cuando don Ladino de Hispalis, quien lo acompaña en esta noche de borrachera, pregunta dónde estaría el espejo cóncavo, sin vacilar el poeta contesta "En el fondo del vaso" (Valle-Inclán, 2001, 174). Tenemos aquí referencias bien concretas de la presencia, actuación y utilización de dichos espejos cóncavos con los que podemos lidiar en ese abordaje teórico de los esperpentos.

Volvamos por un momento al juego entre héroe clásico y espejo cóncavo propuesto en la formulación inicial del esperpento valleinclaniano. Entendido en términos teatrales, ese héroe es el responsable por la "moraleja de la historia", aquel en torno al cual giran los acontecimientos, que centraliza conflictos y sintetiza, en el sentido ideológico, el contexto de la historia, que es la suya. La conciencia del héroe es aquella que rige los principios éticos de la trama, creando el bueno y el malo, en un intento de guiar al(la) lector(a) o al(la) espectador(a) en la misma dirección por la cual camina el(la) autor(a) o el(la) director(a) en su entendimiento de los personajes y de su medio circundante.

Las composiciones estructurales, en términos de tiempo, espacio y contextualización histórica de dichas tramas, conducen a una identificación análoga a aquella que supuestamente sentimos frente a un espejo común, como si ello representara la forma exacta del cuerpo que refleja, porque es, por lo tanto, la revelación de su imagen verdadera e inmediata. Así, tales composiciones no problematizan las implicaciones subjetivas del mismo acto de ver si está ligado a la necesidad política del acto de interpretar, que inventa (y violenta) la identificación y, de esa manera, la propia veracidad de la realidad.

9 "Não há o rosto para ser revelado na metáfora, não é possível destinar-lhe um ponto final, alias estes verbos *revelar, descobrir, desvendar e finalizar* são próprios de um leitor cuja visão apoia-se em um centro; ele procura desvendar a verdade, desfazer a máscara, ou seja, subjugar a diferença" (LOPES, 1999, p.111).

10 "a sua multiplicidade constrói-se na rede, nas relações mantidas entre as palavras, entre os discursos, no sistema de conexões entre os fatos, entre os detalhes e os leitores."

En los esperpentos de Valle-Inclán, la metáfora de los espejos cóncavos, si no está entendida como reveladora de la verdadera realidad –que sería la materia opuesta a la única imagen fiel devuelta por el espejo común a su reflejo–, podría funcionar como provocación para otras posibles visiones sobre lo real, al percibirlo como fabricación y disonancia del dicho mismo acto político de ver. En ese juego, el reflejo producido por el espejo cóncavo no puede ser interpretado ni entendido como retrato, copia fiel, representación de una realidad maniqueista, pues lo que se produce son imágenes multiplicadas y redimensionadas. O sea, él no presentaría una realidad opuesta a una identificación visual pero asumiría la producción contradictoria de múltiples corporeidades posibles, que confunden los orígenes y desestabilizan la idea de imagen real anterior, acabada y auto centrada.

Al realizar una lectura del mito de Perseo[11], inspirada en la poética del escritor argentino Jorge Luis Borges[12], Cássia Lopes afirma que el espejo captura al monstruo (en el caso, Medusa) porque tendría el poder de descentrarlo: "A través de la mirada sesgada, es posible contemplar el mundo, sin ser apañado por una verdad absoluta que solidifica los hombres, transformándolos en estatuas de piedra[13]" (1999, 21). En dicho mito, la crueldad no estaría en Perseo o en la Medusa, sino en el espejo, en su poder de "deshacer, de esfumar la solidez y el equilibrio del mundo" (1999, 22). Crueldad ha de entenderse como la liberación de la palabra de su cadena significante, como deseo de producción de diferencia: "En su vestuario, con respecto a la imagen simbólica, la literatura se consagra como re-presentación y libera *crueldad* [Artaud] de la palabra, o sea, el deseo de proporcionar una inestabilidad entre los conceptos y valores impuestos al hombre[14]" (Lopes, 1999, 63).

Es en la potencialidad de ese juego en donde me interesa pensar los espejos cóncavos en la composición de los esperpentos: al desmontar la lógica lineal y causal del monstruo-signo como representación de una realidad deforme en su significado "profundo", oculto, que borra los contornos y las fronteras entre dichas dimensiones, la oblicuidad de esos espejos produciría una multiplicidad de imágenes que nos desviaría de lo verdadero y de lo real como destino.

Me interesa, entonces, el esperpento como un efecto de ese juego de desvíos en la percepción, de la producción de miradas diferidas y de sentidos múltiples que pueden abrirnos la posibilidad de reinvención del propio monstruo-signo y de otras maneras de interactuar, percibir y experimentar lo real. En el diálogo que se establece, sobre todo con Borges, la escritora Cássia Lopes deja rastros de lo que nomina poética de los espejos: "El espejo disuelve la identidad, él permite el surgimiento de un *otro* en el cuerpo literario. Lo que refleja ya sufrió una transfiguración; existe un yo porque puede ser contemplado, disuelto en forma vibrante, móvil: metáfora[15]" (1999, 89).

Al seguir el camino mencionado, llego al espejo cóncavo como materia y vehículo de una paradoja, como puesta en escena de una unidad imposible: la convivencia del héroe clásico con las imágenes grotescas producidas en el juego

11 En ese mito, Perseo, hijo ilegítimo de Zeus con una mortal, consigue decapitar a Medusa (gorgona de cabellos de serpientes y mirada letal) al evitar mirarle directamente a los ojos. Para tanto, el héroe utiliza el reflejo del monstruo como guía.

12 Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986): escritor, poeta, ensayista y crítico literario de nacionalidad argentina. Ganador del Premio Internacional de Editores Formentor (1961).

13 "Através do olhar enviesado, é possível contemplar o mundo, sem ser apanhado por uma verdade absoluta que solidifica os homens, transformando-os em estátuas de pedra."

14 "Nas suas vestes, enquanto imagem simbólica, a literatura consagra-se como re-presentação e libera a *crueldade* [Artaud] da palavra, ou seja, o desejo de proporcionar uma instabilidade entre os conceitos e valores impostos ao homem".

15 "O espelho dissolve a identidade, ele permite o surgimento de um *outro* no corpo literário. O que reflete já sofreu uma transfiguração; existe um eu porque pode ser contemplado, dissolvido em forma vibrante, móvel: metáfora."

de espejismo. En los esperpentos, las imágenes surgen como efectos de contrastes, diferencias y desvíos que se producen en el juego entre héroe clásico y espejo cóncavo: sin disolver sus posibles contradicciones, ellas potencializan la paradoja como camino subversivo, al mismo tiempo que destacan un universo grotesco y sombrío en el cual se mezclan elementos del teatro, efectos inspirados en los trabajos de Goya y la fragmentación del montaje del cine.

A partir de ese punto tomaré la noción de imagen en un entendimiento cercano a la conceptualización defendida por Didi-Huberman "como un juego de diferencias y de negaciones, de alteraciones y de alteridades, de yuxtaposiciones, dislocamiento y colisiones[16]" que implicaría una "problematización de los lazos lógicos y representativos superando, por lo tanto, la noción más habitual de lo *figurativo*"[17] (citado en Materno, 2009, 125).

En la dramaturgia que Valle-Inclán desarrolló a partir de ese juego de espejos, prostitutas, borrachos, artistas fracasados y bohemios de todos los tipos que exponen la "cosificación" y la animalización de seres sociales, mediante la discusión de la producción de realidades deformes y estilizadas, en una crítica política contaminada por cierta desilusión con la España en el período en cuestión.

El esperpento de Valle-Inclán surgió como una propuesta dramatúrgica de gran potencial escénico cuya escritura presenta una preocupación estética profundamente contaminada por la teatralidad que emerge de las características estructurales de su texto y de sus personajes-límite (con corporalidades hiperbólicas, como las de muñecos y fantoches). El abordaje del escritor, al sugerir un constante irrespeto a las reglas formales que dictaban la escritura literaria y dramatúrgica de su tiempo, subvirtió y desestabilizó fronteras entre lenguajes, con lo que se convirtió también en una posible propuesta de composición artística grotesca.

El esperpento de Valle-Inclán surgió como una propuesta dramatúrgica de gran potencial escénico cuya escritura presenta una preocupación estética profundamente contaminada por la teatralidad que emerge de las características estructurales de su texto y de sus personajes-límite

Características básicas

Basada en comentarios del proprio Ramón del Valle-Inclán y en los diálogos contenidos en su primer esperpento, el ya mencionado texto *Luces de Bohemia*, la investigadora Joyce Ferraz apunta algunas características básicas de dicha propuesta artística, entre las que estarían las circunstancias históricas, el grotesco, la dramaticidad y la teatralidad (Ferraz, 2001, 24). Detengámonos un poco ahora en cada una de las características citadas.

Vimos que el esperpento construye sus términos artísticos –al mismo tiempo en que es construido por ellos– en un contexto histórico específico, localizado en la España de fines del siglo XIX y principios del XX. En él es la Madrid de Va-

16 "como um jogo de diferenças e de negações, de alterações e de alteridades, de justaposições, deslocamentos e colisões".
17 "problematização dos laços lógicos e representativos, superando, assim, a noção mais habitual de *figurativo*".

lle-Inclán el espacio y vehículo del esperpento: "reducidos al perímetro urbano de la capital en donde, gracias al centralismo, se decide la política y la historia de España. Es la última imagen grotesca de una realidad grotesca" (Hormigón Blásquez, 1971, 380).

Entretanto, las circunstancias históricas y, en algunos casos, la presencia de acontecimientos precisos e históricamente datados, no se presentan fuera de un entendimiento artístico comprometido con una crítica social, desarrollado en un declarado combate con las estructuras ilusionistas predominantes en el teatro de la época. Los esperpentos valleinclanianos rompían con las normas y modelos conservadores impuestos al arte, a la literatura y a la política, al acentuar la ridiculez de los comportamientos individuales, sin separar en dicotomías la forma de su contenido significativo; más bien, en ellos se podría afirmar que la forma era su contenido.

La propuesta estética del esperpento actúa por el mecanismo de la irrisión, relacionada de manera íntima a las configuraciones del grotesco en su nivel de súper exposición crítica e irónica y de las tentativas de transposición y encarnación de modelos canónicos. En el caso del esperpento valleinclaniano, es la bestialidad del romanticismo heroico, sobre todo de la guerra y la honra, representada por el héroe clásico de la literatura dominante, aquella expuesta a la irrisión por el grotesco. Los héroes no son excluidos o negados en su dramaturgia, ellos conviven con las imágenes grotescas, con los monstruos, fantoches y marionetas que pueblan el esperpento en una contradicción indisoluble con la que actúa el grotesco.

Es posible observar la presencia del grotesco desde la perspectiva de las influencias artísticas de Valle-Inclán, un gran apreciador de Bosco, Velázquez y, por supuesto, el ya citado pintor español Goya (única referencia reconocida y teorizada por el autor) que, en fases distintas y con diferentes abordajes e intensidades, usaban la deformación grotesca en sus trabajos. Ese último, en especial, serviría de inspiración para el escritor estructurar cierta "animalización" en sus personajes, sobre todo por evidenciar en sus obras una latente preocupación social. De los trabajos de Goya la más grande influencia para el esperpento valleinclaniano sería la serie de impresiones tituladas *Caprichos* (1792-1808), en la que "crea un mundo absurdo, lleno de reveses y contradicciones que terminan revelando las hipocresías de la sociedad de su época[18]" (Ferraz, 2001, 22).

A través del grotesco Valle-Inclán apunta, también, la situación incongruente de la España de su tiempo: sumergida en un contexto de desinterés por parte de los gobernantes, de corrupción generalizada y de producción de anomalías en el comportamiento ético y político de la nación y de los diversos sectores sociales. El esperpento progresa en esa atmósfera sombría de desilusión, por medio de sátiras e ironías ácidas, que no menosprecia a los intelectuales bohemios de inflado discurso político y artístico revolucionario y ninguna acción concreta, militares, gobernantes, moribundos, trabajadores, artistas, políticos, prostitutas, amas de casa, periodistas, operarios, soldados o cualquier otro sector de la sociedad: están todos involucrados en contradictorias, absurdas y disparatadas vidas esperpénticas.

Me interesa de esta discusión pensar el arte, sobre todo en su articulación escénica, no como una transposición fiel de la vida social y de sus luchas políticas; por el contrario con el fin de que sea, él mismo, una lucha en el interior del orden de los discursos y de las formas de significar, como propone Costa Filho[19] en diálogo con

18 "cria um mundo absurdo, cheio de reveses e contradições que acabam revelando as hipocrisias da sociedade de sua época".

19 Profesor de la Escuela de Teatro y del Programa de Posgrado en Artes Escénicas (PPGAC) de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO) e investigador del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Beatriz Sarlo[20] (Costa Filho, 2009, 21). Según el autor "es en la materialidad misma de su lenguaje, de sus transformaciones y tensores, en los que el trabajo artístico reconfigura los espacios de lo visible, de lo pensable y de lo posible[21]" (2009, 21),), lo que nos indica una perspectiva con la cual encarar la obra de Valle-Inclán: autor de grandes ambiciones estilísticas cuyas innovaciones, reciclajes e invenciones lingüísticas, sin duda, se configuraron como espacios políticos en la producción de diferencias y en la multiplicación de significados que transgreden las fronteras de lo real y desmontan su lógica de representación.

La cuestión nos lleva a la tercera característica básica del esperpento, al unir elementos de dramaticidad y teatralidad como los aspectos estructurales que más lo caracterizan y en la cual:

> se mezclan elementos del teatro tradicional (escenarios, personajes, rubricas, diálogos, luces, sonidos) con los efectos de las artes plásticas –inspirados en Goya, El Greco y en el teatro de marionetas– y de las cinematográficas, en lo que se refiere al montaje fragmentado del cine[22] (Ferraz, 2001, 24).

Raramente montado en la España de su tiempo (y aún poco conocido si llevamos en cuenta su arriesgada y bien sucedida búsqueda por caminos literarios distintos para el teatro occidental del siglo XX, a la par de nombres como Piscator, Brecht, Meyerhold y Copeau), Valle-Inclán no escribió ningún texto especifico con respecto a su práctica teatral, ni estructuró, desde el punto de vista teórico, una poética que indicara procedimientos específicos de creación para sus esperpentos. Todo lo que tenemos son algunos relatos registrados en entrevistas y cartas publicadas en los que encontramos a un dramaturgo que comprendía el carácter innovador de su trabajo y de la consecuente necesidad de una elaboración diferenciada de la estructura teatral vigente en ese entonces, pero que negó a formular una solución acabada, lista para su propuesta artística. Valle-Inclán solo nos dejó pistas.

Con respecto al teatro nacional realizado entonces, sabemos que el autor tenía una opinión bastante crítica: para él, los actores españoles necesitaban, antes de todo, aprender a hablar; también consideraba mediocres los escenarios madrileños y apuntaba la inexistencia de un teatro socialmente vinculado en España. De sus cortas experiencias como director existen algunos relatos de estrenos y pocas notaciones que no presentan ni discuten una manera particular de trabajar con los actores o su comprensión escénica del espectáculo teatral (Hormigón Blásquez, 1971, 387).

De esa manera, las características de teatralidad y dramaticidad potencial del esperpento están únicamente esbozadas en su obra dramatúrgica a partir de la que podemos extraer algunas formulaciones más o menos precisas. Entre ellas estarían: la presencia de elementos del teatro popular español, la influencia de las artes visuales, del teatro de muñecos y de la cinematografía del período (Ferraz, 2001), la estilización sistemática de la lengua, no más enfadosa y prosaica, pero próxima del hablar cotidiano; un culto a la "literatización", como apunta Vicente Zamora (1974), y la marcada presencia de la parodia grotesca en sus articulaciones caricaturescas, críticas y burlescas.

En los esperpentos, Valle-Inclán también ironiza la agrupación de individuos en categorías definidas por cualidades humanas abstractas a través de personajes que, a pesar de poseer en el nombre una definición estereotipada (como el general Glorioso de *La Hija del Capitán*), con frecuencia presentan comportamientos por completo arbitrarios y contradictorios a su definición y que justifican sus actitudes

20 Escritora y crítica literaria argentina.

21 "é na materialidade mesmo de sua linguagem, de suas transformações e tensionamentos, que o trabalho artístico reconfigura os espaços do visível, do pensável e do possível".

22 "no qual se misturam elementos do teatro tradicional (cenários, personagens, rubricas, diálogos, luzes, sons) com os efeitos das artes plásticas – inspirados em Goya, El Greco e no teatro de marionetes – e das cinematográficas, no que se refere à montagem fragmentada do cinema".

por la necesidad de preservación de una supuesta honra, de los deberes cívicos impuestos por la sociedad, por la nación, por las instituciones, pero son sus comportamientos y decisiones individuales frente a los conflictos que las situaciones les imponen los responsables por los efectos de ansiedad, soledad y horror que van a denunciar la angustia de la condición humana (Ferraz, 2001).

Sin embargo, la anterior es una constatación irónica y en ese sentido: "al generar la angustia por medio de la risa, Valle-Inclán se habría anticipado a Becket y Ionesco, los vanguardistas del Teatro del Absurdo" (Ferraz, en Valle-Inclán, 2001, 24). Se puede agregar, de esa manera, la presencia de un carácter irrisorio entre las características del esperpento valleinclaniano, como motivación, pulsión creativa y denuncia (asociada, sobre todo, con el grotesco).

La potencia de sus estereotipos

Al remontar a la noción de esperpento como efecto de un juego especular entre héroe clásico y espejo cóncavo, que produce imágenes polifónicas y desvíos en la percepción lineal y causal entre monstruo-signo y su "verdad interna" con el fin, de esa manera, de desmontar la metáfora como representación, nos podríamos preguntar cómo eso se da en una dramaturgia que trabaja con estereotipos como la de Valle-Inclán. Tal inquietud surge al cuestionar justamente ese lugar de la representación, puesto que ella se configuraría como un intento de confinamiento y control de significados determinados en asociaciones lineales con un signo referencial y sus significantes, en una re-presentación de un origen anterior localizable.

El concepto de imagen, cuando asocia con el de representación, nos lleva, por lo tanto, a la cuestión del estereotipo como un constructo que estructura un conjunto de creencias generalizadoras respecto a los atributos y características supuestamente inherentes y compartidas por individuos agrupados mediante una categorización. Dicho agrupamiento tornaría posible organizar la sociedad de forma más consistente y aprehensible, al reducir la complejidad de sus estructuras a criterios de identificación objetivos y cognitivos (Amaral y Macedo, 2005, 54). En ese proceso, los estereotipos se modelan y remodela, se dislocan y se contextualizan de manera permanente; de igual manera, se reproducen, se reiteran y se reinventan en las propias relaciones sociales y de poder que se establecen entre individuos, instituciones y discursos históricamente localizados, con lo que sirven a la manutención del orden y de sus mecanismos de poder.

A pesar de lo anterior, quiero apostar por la hipótesis de que poner a esos estereotipos en un juego de percepción con el espejo cóncavo esperpéntico podría, quizás, producir una interesante relación de enmarañamiento de imágenes, puesto que localizaríamos una imagen entendida como representación en el *locus* abstracto de la realidad sensible, en una operación que confunde y desvía el local del verdadero.

Los productos de dicho juego serían imágenes paródicas y grotescas de tales estereotipos, que cuestionarían la propia noción de representación en un extrañamiento total del héroe clásico idealizado como imagen anterior, primera, original, y haría posible, tal vez, realizar una operación que, al mismo tiempo, desdoble imagen y reflejo sobre sí mismos. Podríamos afirmar, por lo tanto, que tal operación exploraría el poder subversivo contenido en el propio estereotipo se toma como imagen y representación de sí mismo, desdoblado.

Concentrándonos brevemente en tres esperpentos de Valle-Inclán: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, veremos como el fondo histórico que involucra los conflictos, los personajes y las sátiras políticas está, como en la realidad aprehendida por Valle-Inclán, constituido de relaciones jerárquicas de poder en estructuras hegemónicas de la sociedad española

> "no existe territorio sin un vector de salida del territorio, y no existe salida del territorio, o sea desterritorialización, sin, al mismo tiempo, un esfuerzo para se reterritorializar en otra parte"
> Gilles Deleuze

de su tiempo. Dichas estructuras engloban instituciones, normas y reglamentaciones actuantes, no solamente en la arquitectura político-administrativa del Estado, sino también en los cuerpos y en las relaciones sociales.

Para el análisis utilicé como referencia bibliográfica la decimotercera edición de los textos citados, publicados en 1989 por Espasa-Calpe, que adopta la última publicación revisada y corregida por el autor, que fue la de Imprenta Rivadeneyra, de Madrid, en 1930 (del Valle Inclán, 1989).

Aunque sean tres composiciones distintas es recurrente en los tres esperpentos valleinclanianos la presencia del militarismo como temática y, en consecuencia, de un fallido sistema de honra y patriotismo. En esa atmosfera, bien cercana a la vivida a diario por el autor, las leyes morales irrumpen contra de sus propios defensores y la hipocresía es aquella que rige las relaciones sociales. El militarismo ahí es se presenta en forma predominante a través de sus oficiales (soldados, capitanes, coroneles, generales), y, puesto que son la máxima dimensión del estereotipo masculino, deberían re-presentar sus atributos más elevados: la instrumentalidad, el dinamismo, la autonomía, la fuerza, la honra, la justicia y el poder. Sin embargo, no pasan de fantoches, son estereotipos llevados al ridículo: soldados vagabundos, generales cobardes, capitanes de carácter frágil, nacionalistas deslumbrados, asesinos fanfarrones, todos defensores hipócritas de una honra ya mofada, cuyos valores se encuentran apenas en una frágil e ineficaz dimensión de representación. A pesar de que los modelos masculinos en los tres esperpentos comentados estén definidos, en lo primordial, por cargos militares, personifican, también, a la Iglesia (por medio de los clérigos y sacerdotes), a la monarquía (el rey) y a la academia (por los personajes denominados intelectuales).

Del otro lado de esa asimétrica separación social de género en los esperpentos, se encuentran los estereotipos del femenino, presentados en subgrupos más diversificados: pasividad, sumisión, dependencia y sentimentalismo definen la subcategoría de la ama de casa, la madre, la esposa; conviven con dicha subcategoría la bruja, mensajera, vieja y fea; las prostitutas, muchachas del pecado; la beata chismosa y maldiciente; la dama intelectual y las hijas desobedientes, entre otras. De manera general, son personajes de acentuado carácter manipulable, con poca o ninguna autonomía (en ese caso con algunas excepciones, como la presencia de hijas desobedientes: la daifa del esperpento *Las galas del difunto* y Sinebalda, la Sine, de *La hija del capitán*), que son responsables por los acontecimientos deshonrosos que disparan los conflictos.

El artificio que va a acentuar el carácter de construcción social de dichos modelos en el esperpento valleiclaniano, al tensionar lo que se ha denominado "honra", se forja por la parodia y está compuesto por imágenes absurdas y grotescas, sea en las situaciones que involucran y definen el destino de esos personajes, sea en su máxima condición de fantoche o en la artificialidad hiperbólica de sus demarcaciones de individuos. Las tramas de esos esperpentos juegan con situaciones intricadas que son desencadenadas por actitudes individuales basadas en la ciega creencia en valores morales –enrigidecidos en representaciones simbólicas–, cuyos efectos son

incoherencias delante de las cuales solo nos resta una seca ironía.

Así, en el espacio por el que hemos transitado en estas líneas, conformado en lo fundamental por lo que se pudo extraer de la dramaturgia de Valle-Inclán, también ha sido posible la identificación de algunas características esperpénticas por las cuales quizás podremos atravesar en la época actual. Me gustaría cerrar el presente texto invitándolas(los) a apostar en las disonancias, inmanencias y travesías de los esperpentos valleinclanianos por teatralidades más actuales.

Busquemos la movilidad de su territorio artístico, territorio en el sentido amplio del término, como propuesto por Guattari y Rolnik (1986, 323):

> Los seres existentes se organizan según territorios que los delimitan y los articulan a los otros existentes y a los flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido, cuanto a un sistema percibido en el seno de la cual un sujeto se siente 'en casa'. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre sí misma. El es el conjunto de proyectos y representaciones en los cuales va desembocar, pragmáticamente, toda una serie de comportamientos, de inversiones, en los tiempos y en los espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos[23].

Se articulan a esas proposiciones las nociones de (des)territorialización y (re)territorialización, como dobleces del concepto de territorio sin las cuales su significado estaría encerrado en condiciones muy restrictivas de representación metafórica. En ese sentido, me interesa el siguiente argumento de Gilles Deleuze: "no existe territorio sin un vector de salida del territorio, y no existe salida del territorio, o sea desterritorialización, sin, al mismo tiempo, un esfuerzo para se reterritorializar en otra parte[24]" (citado por Haesbaert y Bruce, 2002, 1). Para un estudio específico de los conceptos, recomiendo la lectura del interesante artículo de Haesbart y Bruce (2012).

En tanto, investiguemos si la movilidad del territorio artístico de los esperpentos, si su capacidad de abrirse en brechas, grietas y su coraje de desterritorializarse y constituir nuevos territorios sobre y a través de sus escombros, ruinas y restos, pueden indicarnos potentes estrategias escénico-dramatúrgicas. Apostemos en la potencialidad de lo esperpentos como provocaciones artísticas para desafiar el teatro de una manera acentuadamente política y contextualizada, tomando sus proposiciones como zonas de pasaje por las cuales nosotros, artistas nómades, nos aventuramos sin garantía de llegada.

23 "Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente 'em casa'. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos".

24 "não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte".

Esperpento, utilizada popularmente en la España de los siglos XIX y XX para designar cosas y personas desagradables o ridículas o situaciones absurdas, disparatadas, aún se hace presente en el lenguaje cotidiano de algunos países de lengua hispánica en los que se ha preservado dicha connotación.

REFERENCIAS

- Amaral, A. L., y Macedo, A. G. (orgs). (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento.
- Da Costa Filho, J. (2009). *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presenças diferidas*. Río de Janeiro: 7Letras.
- Del Valle Inclán, R. (1989). *Martes de carnaval*. Esperpentos: *Las galas del difunto, Los cuernos de Don Friolera, La hija del capitán,* 13ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, colección Austral.
- Del Valle-Inclán, R (2001). *Luces de Bohemia, Luzes da Boêmia:* esperpento. Estudo introdutório, traducción y notas: Ferraz, J. R. Edición Bilingüe. Embajada de España en Brasília: Consejería de Educación y Ciencia, 2001. Colección Orellana Nº 13.
- Ferraz, J. R. (2001). Estudo introductorio, traducción y notas. En: Del Valle-Inclán, R. *Luces de Bohemia, Luzes da Boêmia:* esperpento (edición bilingüe). Brasilia: Embajada de España en Brasil, Consejería de Educación y Ciencia, colección Orellana 13.
- Guattari, F., y Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo, 4º ed. Petrópolis*, RJ: Vozes.
- Haesbert, R., y Bruce, G. (2002). A desterritoralização na obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia,* 4(7). Recuperado el 22 de abril de 2016, de: http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/74/72
- Hormigón Blásquez, J. A. (1972). *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo. Madrid:* Comunicación, serie B.
- Lama, M. Á. (2008, 16 de abril). Valle Inclán y el esperpento. *El Trabajo Gustoso* (blog). Recuperado el 22 de abril de 2016, de: http://eltrabajogustoso.blogspot.com.br/2008/04/valle-incln-y-el-esperpento.html
- Lopes, C. (1999). *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges*. Salvador, Brasil: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA.
- Materno, A. (2009). *Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. En: Wernek, M. H. (org.). Texto e imagem:* estudos de teatro. Río de Janeiro: 7Letras.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española,* 23ª ed. Recuperado el 22 de abril de 2016, de: http://dle.rae.es/?id=GwGF8bm
- Zamora Vicente, A. (1974). *La realidad esperpéntica: aproximación a "Luces de Bohemia",* 2ª ed. ampliada Madrid: Gredo