

INTRODUCCIÓN

En mi verso rompo los yugos,
y hago la higa a los verdugos.
Yo anuncio la era argentina
de socialismo y cocaína.
De cocotas con convulsiones
y de vastas Revoluciones.
Ramón del Valle-Inclán, «¡Aleluya!»

¿Cuántas veces usamos de forma cotidiana la palabra *esperpento*? En el tiempo que ha durado esta investigación los medios de comunicación se han valido del término para hablar del género de las películas de Álex de la Iglesia o del contenido de producciones como *El Pionero* [2019] –la serie de televisión sobre Jesús Gil–, para enfatizar la mala actuación y gestión deportivas de un equipo, o para incidir en las incongruencias y desencuentros más vergonzosos de la política reciente. Todo ello evidencia la resonancia que la categoría literaria creada por Ramón del Valle-Inclán tiene aún en la sociedad española, especialmente cuando esta se enfrenta a su retrato más sórdido y ridículo. Es entonces cuando el país sigue popularmente pareciendo «una deformación grotesca de la civilización europea»

(Valle-Inclán, 2014: 169), como sentenciaba el personaje de Max Estrella en la escena álgida del primer esperpento, *Luces de bohemia* [1920].

La crítica académica, mientras tanto, no ha dejado de acompañar a la obra del autor gallego, extendiendo la cola de una bibliografía prácticamente inabarcable. Analizar a Valle-Inclán supone enfrentarse a un hacedor de clásicos, con el riesgo que ello comporta. No en vano, como apuntaba Italo Calvino: «toda lectura de un clásico es una relectura de descubrimiento» (2009: 15), y los investigadores no han dejado de cartografiar aspectos de la originalidad y la influencia valleinclanescas, cuya (pos)modernidad nos sigue abrumando. No solo eso, es evidente que la mayoría de creadores que han retratado con mayor corrosión la sociedad española contemporánea (como Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría, Luis Mateo Díez, Manuel Longares...) siguen volviendo los ojos al esperpento, materializando otra expresión de Calvino: «Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquel, reconoce enseguida su lugar en la genealogía» (2009: 18). En este caso, grotesca.

Y a pesar de ello todavía quedan huecos sin apenas explorar. Esta investigación pretende adentrarse en uno de ellos. Su objetivo es explicar y ponderar la influencia y las adaptaciones del estilo esperpéntico durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra, quizás los años menos tratados por la crítica valleinclanésca, que ha aportado apreciaciones inestimables, aunque casi siempre tangenciales del tema. Esta empresa requiere atreverse a contestar a algunas preguntas delicadas, pero esenciales para comprender la recepción futura de Valle-Inclán. Y la primera de ellas, aunque pueda parecer peregrina, es: ¿cómo sobrevive el esperpento a la muerte de su autor en 1936? Si, como dijo el profesor Manuel Aznar Soler (2010: 23), seguir las

huellas de la trayectoria final de Ramón del Valle-Inclán «parece un procedimiento idóneo» para ir reconstruyendo el «hilo rojo» de la literatura española más revolucionaria de los años treinta; y si el autor y el esperpento se percibieron desde posiciones no ya prorrepúblicas sino filomarxistas durante la Guerra Civil (según Aznar Soler [2010 y 2019], Mainer [2015], Ricci [2009], Trapiello [2010], etc.), ¿por qué y cómo recuperaron algunos escritores de impronta «nacional» su estilo con tanta naturalidad y sin alarma crítica? ¿Cómo es posible que se abra *Madrid, de corte a cheka*, de Agustín de Foxá, la novela franquista más celebrada del período, con las palabras de Valle-Inclán como personaje literario redivivo?

Lo que esta investigación trata de demostrar es que entre los esperpentos y el tremendismo de los años cuarenta no se tendió un puente entre autores de negras sensibilidades (Valle-Inclán y Cela), con la guerra como espacio de vacío. Todo lo contrario, durante la contienda tanto la figura como el estilo de Valle-Inclán se vieron sometidos a activas estrategias de apropiación y re-significación ideológica y cultural por parte de ambos bandos, que tienen su reflejo en la literatura más acabada del período. La Guerra Civil se emplaza, al fin y al cabo, en un marco de confusión estética, que apela insistentemente al romanticismo y a su impacto emocional, y en el que los trazos deformantes que patentó el gallego para referirse a «lo español» resultaron muy oportunos para la representación distanciada del enemigo y de la horrenda situación. Después de todo, estos años suponen el primer eslabón de una trascendencia esperpéntica en cuyo espejo todavía nos reconocemos.

Para desarrollar esta tesis, primero explicaré cómo se produjo el cambio en la visión pública que se tenía de Valle-Inclán, que pasó de ser considerado un escritor carlista a mostrarse desde 1926 como un escritor antirriverista «de avanzada», para lo cual he de precisar

el análisis de ciertas claves expresivas y políticas de sus esperpentos finales. Después, analizaré su tratamiento como personaje, cómplice del *alter ego* de sus autores, en dos de las principales novelas del engranaje republicano y falangista: *Contraataque* [1938], de Ramón J. Sender, y *Madrid, de corte a cheka* [1938], de Agustín de Foxá. En paralelo, efectuaré una revisión biográfica de la última etapa del autor gallego –ahora más perfilada tras contribuciones como la de Manuel Alberca (2015)–, pues, como comentó Dru Dougherty: «el propio éxito del Valle-Inclán esperpéntico, la brillantez y coherencia de su denuncia literaria y vital, se vuelven obstáculos para una comprensión cabal de sus años republicanos» (1986: 13). Por último, procuraré ofrecer un inventario suficiente de motivos esperpénticos en la literatura franquista y republicana que nos permitan cifrar la importancia de su inclusión y la diferencia en el uso que ambos bandos hicieron de ellos. Sin duda este ha sido el aspecto más complejo y resbaladizo de esta investigación, pues obligaba a realizar una afínada disección del sentido y de las técnicas propagandísticas que impulsaron la imitación estética del autor gallego.

No me resisto a señalar que, a modo de capricho o de homenaje, el número, las simetrías y la distribución de los siguientes capítulos, en forma de retablo, se adaptan a muchos de los preceptos que el propio Valle-Inclán seguía con celo en la arquitectura de sus textos. Si nos asomamos y nos sometemos a la visión esperpéntica, creo que al menos parte de su geometría tiene que resultar coherente.

El lector me disculpará que no haya ahondado más en algunas relaciones estéticas señeras, como la que media entre Valle-Inclán y Camilo José Cela o entre Valle-Inclán y Max Aub (la escritura de *Campo Cerrado* marca, de hecho, el límite de esta investigación). Dos han sido las razones de esta negativa: por un lado, la voluntad de novedad que percute este estudio (su interés reside en iluminar

–con mejor o peor resultado– áreas poco transitadas), y, por otro lado, sus fuertes cotas temporales y temáticas. Cualquier intento de ofrecer una panorámica detallada de la presencia de lo esperpéntico en la obra de estos dos autores, cuya comparación con Valle-Inclán es recurrente en la bibliografía y cuya cronología es posterior a la propuesta, hubiera desbordado todo el aparato de información previa sobre la influencia del esperpento en la Guerra Civil.

Antes de dar paso a la investigación en sí, queda aclarar, sin embargo, una última cuestión tremendamente peliaguda: ¿qué es el esperpento? Por las mismas razones aludidas arriba no corresponde hacer aquí una revisión teórica pormenorizada sobre el término. Aun así, considero necesario enumerar al menos las características fundamentales del significado que estoy empleando. Próximamente publicaré un trabajo sobre la originalidad estética del esperpento donde el lector verá ampliada mi explicación y podrá detenerse en ejemplos de estos planteamientos. Ofrezco ahora un adelanto.

El esperpento: montaje y desmontaje

Quizás la mayor paradoja académica en torno a Valle-Inclán es que, a pesar de que la crítica no ha dejado de volver con pasmo la mirada al esperpento, aún no existe una definición más o menos estable y consensuada de este género literario. Esto no supone que se haya desatendido el tema. Todo lo contrario, a lo largo de la bibliografía valleinclanesca ha sido continua la sucesión y precisión de los rasgos que caracterizan al esperpento.

Estas incursiones han partido por lo general de dos listas-guía, aunque la importancia de algunas de sus señas ha disminuido visiblemente en los últimos años (en favor, por ejemplo, de la consideración del esperpento como una asimilación del expresionismo). Una de estas listas es más concentrada y teórica, la que elaboraron

Anthony N. Zahareas y Rodolfo Cardona en su trabajo totémico *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán* [1970, revisado en 2012], según la cual el esperpento a) surge de una circunstancia histórica, b) se opone a la actitud y manera trágicas, c) sus elementos estructurales más reseñables son el dramatismo y la teatralería, y d) se emparenta con la angustia radical del hombre en términos pre-existencialistas (Zahareas y Cardona, 1987: 30-32). La otra lista es más extensa y de cuño historicista-textual, la que propuso el profesor Manuel Bermejo Marcos en *Valle-Inclán, introducción a su obra* [1971], quien defendía que el esperpento se singularizaba por su a) deformación sistemática de la realidad, b) libertad formal, c) empleo del humor y la sátira, d) presentación de personajes extraordinarios, e) uso de máscaras o caretas, f) constante rebajamiento de la realidad, g) presencia de la muerte como personaje principal, h) recurrencia a los espejos, luces y sombras, i) acercamiento a un mundo irreal, y j) desgarró lingüístico (Bermejo Marcos, 1971: 24-29).

Ambas descripciones, así como el grueso de sus sucesoras, coinciden en que tratan al esperpento como una estética autónoma. Esta investigación, sin embargo, entiende que el esperpento, como concepción literaria, pertenece a una categoría artística mayor: lo grotesco, la eterna «musa moderna» en palabras del gallego. De los inspirados trabajos de Dominique Iehl (1997), Valeriano Bozal (2001) o David Roas (2008) en torno a dicha estética deriva la toma de postura que se va a emplear en estas páginas, y que puede resumirse en la siguiente máxima: lo grotesco responde a un ejercicio de «completa degradación de una realidad o su expectativa por medio de la combinación de lo ridículo y lo doloroso». En consecuencia, si asumimos que el esperpento se ubica dentro de lo grotesco, varias de las características que la crítica ha advertido reincidentemente

en los textos de Valle-Inclán no serían distintivas de ellos, sino de la categoría artística mayor.

Partiendo de tal base, encuentro que los esperpentos de Valle-Inclán¹ aúnan cinco rasgos esenciales. Estos cinco rasgos (todos ellos expuestos en mayor o menor medida en este trabajo) son: a) el uso de una narración escénica, que tiende al hibridismo genérico; b) el desarrollo de una lectura socio-política de la realidad hispánica o de su pasado histórico; c) la concepción de un lenguaje propio, nacido de una mezcla prodigiosa y retorcida de registros; d) la significativa plasticidad de sus escenas; e) la deformación de las imágenes, de la retórica y del espíritu románticos.

¿Por qué esta última recurrencia deformadora –sin duda la más insólita desde una perspectiva bibliográfica– por parte de Valle-Inclán? Porque el Romanticismo (que él tanto admiró) encarnaba el gran modelo de sentimentalidad. Y si se quiere ofrecer una imagen distorsionada pero a la vez incisiva y verídica de la sociedad, esta tiene que empezar por sus ideales más impostados². Al fin y al cabo, como razonó Henri Bergson sobre la caricatura (sus palabras son perfectamente aplicables al esperpento): «Sin duda es un arte que exagera y, sin embargo, lo definen muy mal cuando le asignan por objetivo una exageración, ya que hay caricaturas en las que el pare-

¹ Como expuso el autor en varias entrevistas, además de *Luces de bohemia* y la compilación *Martes de carnaval*, que fueron publicadas bajo el subtítulo «esperpentos», se integrarían también en la categoría *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*. En sus palabras, estas dos producciones: «vienen a ser novelas esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*» (en Dougherty, 1983: 177).

² Esta degradación no es exclusiva del esperpento. Contaba, sin ir más lejos, con sobresalientes antecedentes en la literatura hispánica. ¿O acaso *La Regenta*, de Clarín, no puede entenderse como una «novela de desilusión romántica», siguiendo la etiqueta de Lukács? ¿No imita burdamente Isidora Rufete en *La desheredada*, de Galdós, los patrones de los folletines románticos?

cido es mayor que en ciertos retratos, caricaturas en las que la exageración es apenas sensible, y, a la inversa, se puede exagerar a ultranza sin obtener un auténtico efecto de caricatura» (2011: 22-23). La caricatura de lo romántico tiene, sin embargo, un espectro muy amplio, pues abarca toda una «panoplia, una estética, una fisonomía, una sinfonía de colores, un sistema de mitos y de ideas recibidas, un panteón de héroes reales e imaginarios, pero también un modo de vida que se inmiscuye en todas las prácticas y dicta leyes sobre cualquier tema» (Bollon, 1990: 73-74). Insisto en el tema porque esta investigación va a comenzar en unos tiempos marcados por una estética y un compromiso «neorrománticos», y también para que resulte más significativa la siguiente anécdota de Max Aub, que en rigor debería cerrar y no abrir este estudio.

Y es que Aub, en una conferencia que dictó en El Colegio de México en el año 1945, titulada «Discurso de la novela española contemporánea», hablaría precisamente de Valle-Inclán como un agitador literario de insurgente romántico, que venía a trascender toda estética desapasionada. En sus palabras: «Valle encabezó la reacción romántica contra el naturalismo, y la lleva a cabo aprovechando los materiales que le proporciona lo que hemos dado en llamar ‘modernismo’, con Rubén Darío a la cabeza, bajo el manto prosopopéyico de Gabrielle D’Annunzio» (en Aznar Soler, 2003b: 168). Esa sería para Aub la primera piedra de su posterior revolución esperpéntica. Apaguemos la luz.