

CUADRANTE



NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Nº 10

Los Amigos
Valle Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

*Amigos
Valle-Inclán.*

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
Xaneiro 2005

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:

Víctor Viana

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:

Nieves Loperena

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións vertidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

SUMARIO:

Margarita Santos Zas

Nuevos documentos: Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)..... pax. 5

Josefa Bauló Doménech

Valle-Inclán en el cine: valleinclanismo por exigencias del guión pax. 29

José Monleón

Vigencia histórica del esperpento pax. 48

Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas

Visión panorámica de la obra de Valle-Inclán (1890-1930)..... pax. 67

Eduardo Alonso

Traxedia de terras de Salnés pax 81

Miguel Pernas

Unha bufanda para don Ramón pax 90

Nuñez Sabarís

Valle-Inclán, la novela corta y el drama. Un ejemplo de transmodalización: el ciclo de Octavia Santino pax 94

Sandra Dominguez

Josefina Blanco: la historia de un papel secundario pax 109

Catalina Miguez

La importancia de la luz en las primeras obras dramáticas en prosa de Valle-Inclán (1899-1912) pax 127

Torrente Ballester

Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán..... pax 140

Os artigos que seguen foron lidos nas Xornadas de marzo de 2004 que, baixo o título «Valle-Inclán a escena», foron convocadas polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



VIGENCIA HISTÓRICA DEL ESPERPENTO

José Monleón

Para mí, el estar hoy en Vilanova de Arousa, participando en las Jornadas dedicadas a Valle-Inclán, tiene muchas significaciones. Aparte de la de volverme a reunir con un grupo de excelentes amigos, fieles a la obra de don Ramón, encabezados por Margarita Santos Zas, no puedo menos que recordar mi participación en la que fue una de las primeras jornadas, cuando un grupo de personas se movían para evitar que este pazo fuera lo que es hoy, una casa-museo dedicada a Valle. Eran personas que asumían, al margen de sus circunstancias personales, uno de los términos del conflicto que habitualmente se plantea en el sistema capitalista, cuando el valor económico o patrimonial se considera superior a cualquier otro. Ahora, y no por fortuna sino por la evolución de la historia española, la situación es otra. He visto el museo, he visto los libros, y, desde el aeropuerto hasta aquí he tenido una conversación plácida, sin que se cruzaran ninguna de las preguntas que, cuando vine por vez primera, eran inexcusables.

También me ha gustado ver a don Ramón, de quien recordaba la cabeza perdida en la ladera de La Curotiña, en un símbolo exacto del tratamiento recibido de la sociedad gallega durante un largo periodo, verlo, digo, sentado apaciblemente en la estatua alzada frente al mar, con la dignidad que, cuando yo hice la ruta Valle Inclán, en años de franquismo, correspondía a su hermano, notario y personaje respetable.

SOBRE EL INESPERADO ÉXITO DEL ESPERPENTO

A la hora de plantearme mi aportación a estas Jornadas, sentí que, antes que estudiar determinados aspectos de la obra de Valle-Inclán —suponiendo que no dijera lo ya dicho, y mejor, por sus numerosos estudiosos, entre los que ocupan un lugar importante Margarita Santos Zas y la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago—, me apetecía estudiar algo que, a mi modo de ver, resulta esclarece-

dor para la percepción de la historia contemporánea, que se nos está volviendo más y más esperpéntica. El mundo no hace sino multiplicar los personajes y las situaciones del esperpento. Y, en este sentido, podría decirse que ningún autor teatral ha tenido tanto éxito, porque ya no es que lo imiten otros autores, sino que, al parecer, muchos líderes políticos leen asiduamente su obra e intentan, sin comprender su alcance, imitar sus personajes.

Esta reflexión sobre el carácter esperpéntico y asumido de la historia contem-

poránea pensé que venía muy a cuento y que tenía mucho que ver con las cosas que pienso y escribo. La reflexión, por supuesto, excede del espacio y el marco de una conferencia. Confío, sin embargo, en que alcanzaré a expresar unas cuantas ideas, a partir de unas notas que, por ejemplo, ha estado a punto de trastocar mi apresurada lectura de *ABC* durante el vuelo. El titular de primera página era una recomendación del actual Presidente en funciones, derrotado en las elecciones del 14 de marzo, solicitando que España no pierda el puesto que ha sabido conquistar recientemente en la historia de Europa. Así que voy a intentar ceñirme al guión que escribí hace unos días.

EL ESPERPENTO Y LA HISTORIA DE ESPAÑA

La primera reflexión giraría en torno a la equívocidad del concepto de esperpento, que, evidentemente, tiene en sus orígenes un sentido distinto al que tiene después de haber sido utilizado por Valle para titular una determinada visión de la historia. Esta referencia a la historia como fuente de la poética plantea ya un enfrentamiento con el método de quienes estudian los fenómenos literarios españoles separando la poética de la historia. Recuerdo ahora el caso de determinados hispanistas extranjeros que, pongamos por caso, analizaban *La casa de Bernarda Alba* como si se tratara de una construcción meramente poética. O se negaban a establecer la relación que existió entre el Federico de La Barraca y el programa cultural de la II República. Justo y necesario es, desde luego, no fundamentar en el análisis polí-

tico o social el valor de una obra artística. La capacidad reveladora del arte es indisoluble del placer estético, y, como tal, crea formas singulares susceptibles del correspondiente análisis, aún a sabiendas de que la obra artística contará siempre con un factor inefable, que escapa a cualquier explicación conceptual. Ahora bien, y ciñéndonos al caso concreto del teatro, tanto la creación como la comunicación suponen la activación de un tejido complejo, del que forma inequívocamente parte la realidad social. Si muchos textos dramáticos considerados excelentes en sus países de origen no interesan en otros lugares se debe, simplemente, a la alteración de una serie de factores sociales e históricos. Y si muchas obras del pasado nos siguen interesando es porque se asentaron en interrogaciones sociales — aunque fueran formuladas por personajes singulares — que, en mayor o menor medida, siguen vigentes.

Así, por ejemplo, las vicisitudes del teatro de Valle en la España contemporánea guardan una clara relación con la historia del país, desde su negación por los preceptistas benaventinos, o las prohibiciones de censura, a su ulterior incorporación a los escenarios españoles. El caso es que muchos de nuestros autores son difíciles de entender fuera de la historia de España. Ha sucedido con Lorca, sucedió también con Buero Vallejo, despojado también de su biografía por muchos de sus estudiosos, sucede con el esperpento, y es también la causa de que, aún dentro de nuestro país, tengamos dos historias del teatro paralelas que corresponden a dos visiones de España, una, justo es decirlo, afirmada oficialmente como la úni-

ca, la otra, a contramano, buscando abrirse camino a través de los siglos.

Es difícil, o quizá imposible, que un extranjero, o incluso un español identificado con la historia oficial de España entienda lo que es un esperpento, a partir únicamente de la definición de Valle.

Recordemos esa definición, distribuida entre varias intervenciones de Max Estrella, incluida en la conocida escena de *Luces de Bohemia*:

MAX.— Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea. (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. La deformación deja de serlo cuando está sometida a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Como vemos, las palabras están llenas de referencias históricas. Lo accesorio, lo más oscuro, es la última frase. La que alude a la estética del esperpento. Lo más claro es la referencia a un tipo de relación entre España y la civilización europea y la inclusión de los conceptos «sentido trágico de la vida española», «deformación grotesca» y el carácter absurdo de las imágenes ofrecidas por los espejos cóncavos.

¿Y cómo entender esas palabras fuera de la vivencia histórica española? ¿Cómo entender su profunda amargura desde una mera interpretación formal de la estética del esperpento?

Creo que, al igual que existe un «sentido trágico» y un «sentido cómico», que conllevan una percepción del mundo, existe también un «sentido esperpéntico», al que, como hemos visto, no son ajenos los conceptos de la tragedia, lo grotesco y el absurdo. Lo que, en definitiva, supondría el haber conformado y dado nombre a un sentimiento específicamente contemporáneo, por más que aglutine conceptos que son familiares en la historia de



Luces de Bohemia. Centro Dramático Nacional (1984-85). Director: Lluís Pasqual.

la literatura y del teatro. Desde el esperpento, tal como Valle lo propone, la visión de la historia se traduce en la selección de una serie de situaciones y de comportamientos «estelares» dominados por su doble condición de grotescos y absurdos, vinculados —y esa es la raíz histórica del concepto— a una determinada percepción de España.

Yo crecí bajo la Dictadura, cuando éramos «el Imperio hacia Dios», significábamos la «unidad de destino en lo universal», numerábamos los años a partir de la Victoria, «ser español era lo único importante que se podía ser en el mundo», constituíamos «la reserva espiritual de Occidente» y gozábamos de un Caudillo providencial, mientras sufríamos el sangriento ajuste de la posguerra civil, estábamos sometidos a una diligente censura, los Pirineos nos separaban de la depravada Francia y se pasaba hambre, lo cual suponía, en cuanto uno abría los ojos, una percepción de nuestro mundo y nuestro tiempo a la que cuadraba la calificación de esperpéntica. Supongo que muchos de los que vivimos aquella época asumimos un sentimiento que quizá no nos ha abandonado nunca. Recuerdo, por ejemplo, la incidencia de Valle en muchos de los autores del llamado Nuevo Teatro Español, que encontraron en el esperpento la poética de su visión crítica del franquismo.

Ciertamente, la palabra esperpento —lejos ya de la significación que le atribuían los diccionarios antes de su «refundación» por Valle-Inclán— se movió durante mucho tiempo en el ámbito de la crítica literaria. Era un concepto culto, preciso, que aludía a unas determinadas obras de Valle y a los famosos espejos del callejón del Gato. Yo creo que, desde hace tiempo, la palabra ha conocido un trasvase al lenguaje cotidiano, donde es empleada por muchas personas que no han leído a Valle-Inclán, que ni siquiera saben que existió, y, sin embargo, aplican la calificación de esperpento. Es, pues, un concepto que ha

pasado a un sector de la sociedad después de haber sido, durante mucho tiempo, un referente literario. Quizá haya sucedido algo parecido a lo que ocurrió con el término «kafkiano», que lo emplean muchas personas para calificar lo absurdo e incoherente sin haber leído jamás a Kafka.

En ese sentido a mi me parece que lo «esperpéntico» es ya un sentimiento que muchos asumen desde una percepción de la historia, sin la menor referencia al teatro de Valle-Inclán.

Antes veíamos que el esperpento maneja conceptos afines, pero que sufren, al integrarse en el la unidad valleinclanesca, una modificación. Repasemos brevemente algunos de esos conceptos, para ver en que medida responden a exigencias distintas a las del esperpento.

SOBRE LO CÓMICO Y LO TRÁGICO

Por ejemplo, sabemos que lo cómico —sin entrar en el repaso de sus sucesivas definiciones, que empiezan ya en la misma *Arte Poética*, de Aristóteles— se concibe hoy como un «choque singular de los contrarios». Y digo «singular» porque, obviamente, para que surja la comicidad tiene que existir alguna relación, insólita, absurda e imprevista, entre los dos términos para que surja una respuesta cómica. Afirmación relevante, puesto que indica que en la percepción de lo cómico va a ser fundamental la aportación del sujeto. Ante un determinado chiste o un «gag» cinematográfico, habrá quien se ría y quien no; como habrá una comicidad inteligente y otra grosera por parte de quien hace la propuesta, precisión que nos vale para

el esperpento. Su percepción exige, como sucede con lo cómico, una creación subjetiva, que explicaría el hecho de que muchas situaciones percibidas como esperpénticas por el que mira, parezcan lógicas y edificantes a quien las protagoniza. Una primera pregunta, nada gratuita, sería ya la de interrogarnos por la relación entre lo cómico y el esperpento. Yo creo que en el esperpento se da un elemento que es también propio de lo cómico: la presencia de dos elementos vinculados por una lógica contradictoria, como sucedía, por ejemplo, cuando veíamos a Francisco Franco, avanzando bajo palio y rodeado por las altas jerarquías eclesiásticas. Eran los tiempos del Nacional-Catolicismo y, al menos para muchos, aquella imagen, en contraste con cuanto sucedía alrededor, tenía una dimensión cómica. Si damos otro paso y confrontamos lo cómico con el humor, aunque muchos —como Alfonso Sastre en, por lo demás, un excelente libro dedicado al estudio de lo cómico— piensen que este último es una simple manifestación del primero, otros creemos que existen claras diferencias. Lo cómico produce una cierta sorpresa automática que nos hace reír, mientras que el humor entraña una conciencia de la contradicción, que genera una respuesta mucho más crítica. Pirandello lo definía como el «sentimiento de lo contrario» y ponía el ejemplo de una mujer ya madura, pintada o maquillada en exceso, al punto de producir cierta risa, hasta que, al conocer su situación personal, la risa se trocaba en conmiseración y pena. En nuestro teatro tenemos el caso de *La señorita de Trevez*, de Arniches, que, también al principio nos parece un personaje cómico, entregado a un



Franco bajo palio.

romance de novela rosa, hasta que, luego, cuando advertimos su esfuerzo por construir una vida personal frente a las burlas del falso galán, genera un sentimiento tragicómico, que pertenece, según la propuesta pirandelliana, al humor. Más claro aún sería la historia del Quijote, personaje que nadie calificaría de cómico, y que, sin embargo, encarna quizá la mayor expresión universal del humor. Justamente porque la comicidad de sus decisiones —absolutamente inesperadas y desproporcionadas— se contraponen a unos propósitos que merecen nuestro máximo respeto, de donde resulta que, a medida que penetramos en el personaje, que «sentimos» el drama de sus contrarios, las ganas de reír se sustituyen por otra actitud, que es, precisamente, la del humor.

A lo que deberíamos ya añadir que el esperpento no es «cómico» porque no se limita a hacernos reír, ni es humor porque tampoco genera ningún sentimiento de compasión y de solidaridad respecto del personaje sometido a la contradicción. En el esperpento lo que predomina es el rechazo de la contradicción. Un rechazo intelectual, paralelo a la reacción humoral que la imagen de la contradicción nos provoca. Ilustraré mi idea con algunos ejemplos. La figura de Ana Palacio en el Consejo de Seguridad, leyendo un papel escrito antes de escuchar el informe de Hans Blix, asegurando que es evidente que Iraq poseía armas de destrucción masiva, pertenecería al esperpento. Cuando acaba Blix de ofrecer su ponderado informe y solicita un plazo breve para proseguir sus inspecciones, la mayor parte de los países se muestran receptivos. Sólo EE.UU., y su aliado, el Reino Unido, rechazan el aplazamiento de la intervención militar, en función de una política que, como hemos visto luego, se había establecido desde muchos meses antes. En todo caso, quien parece tenerlo más claro es la Ministra Española de Asuntos Exteriores. Situación absurda, cómica y sujeta a esa deformación grotesca que conforma la definición del esperpento. «*Después de lo que acabamos de oír...*», decía nuestra Ministra leyendo las notas escritas antes de lo que todos —los oyentes de la retransmisión televisiva incluidos— acabábamos de oír, que era claramente lo contrario. La situación no es ni trágica ni cómica, ni es, sucesivamente, una cosa u otra. Estamos ante un sentimiento y una percepción de otro género, que es la que nombra el esperpento.

En la preceptiva tradicional, a partir del *Arte Poética*, de Aristóteles, lo trágico es lo propio de los seres nobles y superiores, cuyas desventuras «mueven a la compasión y terror disponiendo a la moderación de estas pasiones», y en cuanto a lo cómico, más allá de la adjudicación tradicional a las personas de baja condición social, es lo cierto que descansa sobre ciertos automatismos a los que ya hemos aludido. De hecho, y al margen de sus orígenes religiosos, ligados a la acción de los comos en las fiestas de la fertilidad, la formalización de la comedia como expresión teatral autónoma suele vincularse a las llamadas «comedias de los bobos», que habrían comenzado, según los historiadores, en la Magna Grecia. Tendrían, pues, mucho de fiestas de liberación y aproximación a los ciclos naturales, al tiempo que, curiosamente, se atribuirían a personajes considerados inferiores, ajenos a los patrones de comportamiento atribuidos a las personas «nobles». Acaso, por aquí podríamos atisbar una reveladora y transgresora relación con el esperpento, que conciliaría en un mismo punto, lo trágico y lo cómico, por cuanto, a menudo, sus personajes se revisten de una caracterización «trágica», noble, que luego someten a comportamientos que son propios de la comedia. Es decir, que son héroes de cartón, seres pueriles caracterizados de héroes, que encarnan la imagen del esperpento. En principio, pues, desde la óptica aristotélica —más allá de la presumible desaparición de su estudio de la comedia, según ha contado Humberto Eco en *El nombre de la rosa*— la tragedia despertaría la atención de espectadores interesados en una visión «superior» de la

existencia humana y la comedia de aquellos otros que participan de la simpleza de sus personajes. No olvidemos que Aristóteles había reclamado la necesidad de que los personajes fueran vistos por el público como «sus semejantes», es decir, como seres cuyas reacciones, independientemente de su condición de dioses o héroes, pudieran ser asumidas por los espectadores, a fin de que se produjera el necesario fenómeno de identificación. Lo que supone que la distinta condición social e intelectual de los personajes de las tragedias y las comedias debería atraer un público muy distinto. Cosa que si pudo suceder en un determinado momento, no sucedía en absoluto en los tiempos de Aristófanes, cuyas comedias integran un discurso crítico, nada elemental, dirigido a la clase política, contra la guerra del Peloponeso.

El viejo esquema aristotélico fue pronto rechazado por la práctica teatral. En la comedia latina, a veces son los mismos dioses — y, muy especialmente, el propio Zeus, en sus andanzas amorosas — los sujetos de las situaciones cómicas. Y quizá uno de los signos más emblemáticos de nuestro teatro del siglo de Oro sea precisamente la presencia del Galán y del Gracioso, es decir, del «noble» y del «bobo», con la particularidad — y eso forma parte de la complejidad irreductible de aquel teatro, escrito en el marco de un conservadurismo católico y absolutista, que llegó a prohibir el teatro en determinados periodos — de que, más de una vez, el «gracioso» se muestra más inteligente que el galán, avanzando ya esa confusión de roles que se da en el esperpento. La diferencia radical está, sin embargo, que en

la Comedia Nueva esto sucede a contramano, dentro de ese espacio de ambigüedad que Ruiz Ramón ha calificado de la «ironía de los clásicos» — descarada a veces, como en *El caballero de milagro*, de Lope, mucho más sutil en la mayoría de los casos —, mientras que en el esperpento sería poco menos que uno de sus principios.

GALANES Y GRACIOSOS EN EL SIGLO DE ORO

Recuerdo mi experiencia como jurado de uno de los Festivales de El Paso, de los EE.UU: dedicados al teatro clásico español, donde vi una serie de montajes en los que la representación tomaba claramente partido por los criados o graciosos. Animados como estaban los espectáculos por grupos y espectadores chicanos, incluso era frecuente que los nobles de la comedia hablaran en inglés y los criados en español, lo que, en aquel contexto, tenía una clara significación, ya que la mayor parte del público se identificaba con los segundos. Ciertamente para una crítica ajustada a los valores literarios y las significaciones originarias de las comedias aquello era una herejía. Pero era asimismo cierto que las comedias encontraban así, manteniéndose fieles a sus situaciones y a sus personajes originales, un amplio eco entre un público que soportaba un cierto menosprecio de la cultura angloparlante. El noble, el personaje «superior», era, en fin, observado y enjuiciado por el criado, que ya no se limitaba a hacer su papel de gracioso sino que se integraba en la acción e introducía sutiles formas de complicidad

con el público. Así que el papel «declarado» de los personajes se invertía —y de ahí el concepto de «ironía» propuesto por Ruiz Ramón—, y mientras los nobles se entregaban a la representación, un tanto risible, de su condición social —el famoso «soy quien soy»—, los criados se fingían simples sin serlo para poder sobrevivir.

Vuelvo a decir que desde una perspectiva arqueológica, todo esto parece fuera de lugar. Las comedias del Siglo de Oro no se escribieron para un público chicano del siglo XX y lo que yo acabo de nombrar como «sutiles formas de complicidad» sólo son elementos ideológicos y sociales añadidos que pertenecen a nuestro tiempo. Acepto, por supuesto, esta observación. Pero yo no estoy hablando del teatro del pasado, sino de la lectura que de algunas de sus líneas han hecho las gentes de teatro y los espectadores de nuestros días, que son, precisamente, los que han amamantado e impulsado el desarrollo del esperpento valleinclanesco.

En todo caso, de mis palabras anteriores podría deducirse que en el teatro del Siglo de Oro se deslinda un espacio para lo cómico y otro para lo trágico, y que lo significativo de buena parte de los montajes del Festival del Paso era que alteraban la significación de cada uno de ellos, generando una superposición entre la propuesta literal y lo que «veía» el espectador, en buena parte condicionado por el trabajo de los actores.

LA TRAGEDIA COMPLEJA

En esta misma línea, pero a partir de la propia voluntad del dramaturgo, quizá se-

ría bueno recordar cuanto escribió Alfonso Sastre acerca de la «tragedia compleja». No olvidemos que Sastre ha sido uno de nuestros más fecundos autores teatrales de la segunda mitad del siglo XX y un incansable teórico, mal seguido, cuando no injustamente obviado, por la vida teatral española. Alfonso subrayaba como uno de los elementos de la «tragedia compleja» el carácter risible de sus héroes. Muchos personajes entregados a la representación de su «gran papel» causan risa. Se produce un giro, por el cual el hipotético héroe trágico se vuelve un payaso. Esta es una idea que, por ejemplo, estaría en la concepción chaplinesca de *El gran dictador*, aunque con la limitación, en este caso, de que la risibilidad del héroe forma parte de su concepción. Entre la posible risibilidad no querida del tenebroso Hitler del *Mein Kampf* y la voluntariamente elaborada por Chaplin para su Dictador, existe una evidente distancia. La risibilidad de la que habla Alfonso no es el resultado de una determinada deformación estilística, sino algo inherente a la propia realidad trágica, donde, a menudo, surge una inesperada dimensión cómica —la contradicción a la que aludíamos al principio— en su percepción.

LO CURSI

Otra exploración posible podría ser en torno a lo «cursi», como manifestación tragicómica, de la que tenemos en España ilustres ejemplos, como es el caso de *Doña Rosita la soltera*. Estamos ante un personaje risible, tierno, sujeto a fidelidades quiméricas, y a su vez dramático. Como su-

cedería también con *La Señorita de Trevelez*. Son zonas próximas al esperpento, pero distintas, por las que tenemos que cruzar sin detenernos para intentar descubrir cuanto tiene este último de específico.

DON QUIJOTE

Otra figura que se nos cruza de inmediato, y a la que ya hemos hecho referencia al distinguir «lo cómico» del humor es la del Quijote. El personaje tiene, como es sabido y quiso Cervantes —y tal vez deberíamos utilizar nuevamente el término «ironía»— dos lecturas opuestas: según una, la más literal, sería un personaje cómico, entregado a aventuras irreales, hi-



Enrique Jardiel Poncela.

jas de su enfermiza lectura de las «novelas de caballerías». La oposición entre lo que don Quijote imagina y lo que realmente sucede se inscribiría en ese campo de las contradicciones que hemos señalado como la característica de lo cómico. Pero todos sabemos que si *El Quijote* fuera sólo eso no sería uno de los grandes mitos de la literatura universal. El personaje vive de una segunda lectura, según la cual es el portador de una visión utópica enfrentada a las miserias e injusticias del mundo, que nos revela, precisamente, el valor de ese otro mundo imaginado. Por eso, al final de la lectura, nos sentimos quijotescos, sin sentirnos ridículos, cómicos o grotescos. Don Quijote es el portador de una posible lectura de la sociedad que aún siendo irreal conlleva valores con los que nos identificamos. Tampoco eso sería, pues, el esperpento.

EL TEATRO DE HUMOR BAJO LA DICTADURA. JARDIEL PONCELA. «TRES SOMBREROS DE COPA»

Otro espacio cercano podría ser el Jardiel Poncela. En un momento determinado escribió que toda verdad es cómica. Paralelamente, proponía un teatro «inverosímil» frente al falso realismo de nuestros sainetes, y de nuestra comedia benaventina, idea que era compartida por la casi totalidad de los autores que conformaron el «teatro de humor» de la época. De hecho y dado que se trataba de autores que habían mostrado su adhesión al franquismo y que, sin embargo, mal podían sumarse a la cultura, y, por tanto, al teatro, que se derivó de su victoria, la consecuencia fue



Miguel Mihura con la actriz Conchita Montes.

una especie de escape «a ninguna parte», a un mundo ajeno a los horrores de la guerra y la posguerra, donde el juego y la ingenuidad fueran posibles. Uno de los autores más destacados del grupo, Miguel Mihura, había escrito antes de la guerra, una obra, *Tres sombreros de copa*, donde contraponía el mundo de un grupo de cómicos y artistas de circo con la estructura represiva de la sociedad burguesa española. Lo hacía usando a menudo la «deformación grotesca» postulada por Valle —y presente en las escuelas del humorismo italiano de la época, en las que se inspiraron los españoles—, de la que se derivaba un efecto que iba más allá de lo puramente cómico, para convertirse en lo que Ricardo Domenech calificó de «esperpento cordial», sujeto a un sentimentalismo que no se corresponde con el cor-

te brusco e intelectual del esperpento de Valle. El «sentimiento trágico» estaba ausente, pero la imagen distorsionada de una España rota, cuyas partes representaban los cómicos, de un lado, y los burgueses, del otro, era evidente, y suscitó, en los años cincuenta, cuando al fin se estrenó la obra, el entusiasmo de amplios sectores jóvenes. Entusiasmo que, lógicamente, fastidió a Mihura, que era ya por entonces un autor que rehuía cualquier referencia crítica a la realidad. El caso de Jardiel fue distinto y lo revelador es que cultivando un teatro «inverosímil» y ajeno a cualquier oposición política a la Dictadura, acabara molestando al conservadurismo teatral español, cosa que no sucedía con los restantes «humoristas» de la época. Probablemente porque en el «teatro inverosímil» de Jardiel existían una serie de elementos críticos en los que la sociedad española se reconocía. Afirmar que la verdad es cómica y postular una inverosimilitud sin las concesiones ternuristas o el amable pesimismo del teatro de humor dominante, entrañaba un rechazo de la realidad nacional que molestaba al pensamiento normativo de la época. De manera que cuando escribía obras como *Los tigres escondidos en la alcoba* o *Como mejor están las rubias es con patatas*, y la gente se reconocía en aquel teatro aparentemente inverosímil, lo pateaba. No olvidemos que por entonces se escribían numerosos «juguetes cómicos», que no irritaban a nadie y que, sin embargo, eran aparentes crónicas de costumbres, a veces críticas, como por ejemplo, fue el caso de Alfonso Paso, de quien recuerdo ahora *Juicio contra un sinvergüenza*. Eran caricaturas, excesos, bromas, enredos, donde,

como en muchas películas norteamericanas, se denunciaba a los «sinvergüenzas» para mostrar la moralidad del sistema, ajustadas, en términos formales, a los mecanismos tradicionales del juguete cómico y el melodrama. Ese no era en absoluto el caso de Jardiel que buscaba en lo «inverosímil» el modo de escapar a los patrones establecidos de comportamiento. Todo ello con una exasperación, que tenía mucho más de huida de la realidad que de mera evasión. Jardiel se refugiaba en lo inverosímil para encontrar la verdad. Exasperación patética que no se dio en los restantes autores humoristas de la época, mucho más propensos a utilizar el ternurismo como elemento conciliador. La simpatía que mereció de algunos de nuestros jóvenes autores, alineados en la oposición a la Dictadura, sería probablemente un indicio revelador. Pero, una vez más, hemos de decir que estamos lejos del esperpento.

EL TEATRO DEL ABSURDO: ¿ESTÁ EN LA CONDICIÓN HUMANA O EN LA HISTORIA?

Si nos planteamos ahora el concepto de «teatro del absurdo», creo que en el término se han dado también dos concepciones muy distintas. Cuando, en un momento dado, llevada por cierta actitud patrioter, cierta crítica española afirmó que *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, era un precedente de todo el «teatro del absurdo», muchos sabíamos que no era verdad. De las distintas significaciones del concepto creo que hay dos muy claras: una, representada básicamente por Samuel Beckett, según la cual el «absur-

do» es una expresión filosófica o metafísica de la condición humana, en tanto que seres condenados a la incomunicación, y otra, que refieren el «absurdo» a una realidad histórica y social corregible. No es que los seres humanos sean absurdos, lo que es absurdo es su historia, de la que se deriva su incomunicación y su crueldad. Si el absurdo estuviera en nuestra condición no habría ningún drama; lo hay porque no nos reconocemos como tales y lo sentimos como un factor impuesto y, por tanto, corregible. En los debates de la época, un cierto marxismo doctrinal consideró reaccionario el teatro del absurdo, porque, al presentarlo como algo inherente a la condición humana, estaría negando toda posibilidad de revolución o de cambio; posición que no era compartida por otros críticos y autores, que partiendo también de su filiación marxista, consideraron que el absurdo era la expresión de sociedades históricas, que debían ser modificadas.

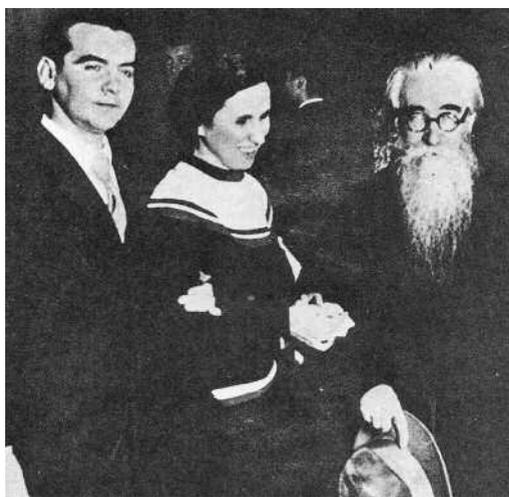
Pienso que nunca podríamos situar el esperpento en la primera concepción. Es decir, en la consideración de que el «absurdo» es inseparable de la condición humana; por el contrario, si cabría aplicar el término a una estimación de determinadas realidades históricas, que revelan esa condición a la luz de una exigencia crítica de racionalidad, El absurdo, en fin, es una «creación» humana, sujeta a un determinado discurso histórico. Por eso, precisamente, podemos percibirlo desde fuera de él.

Entendido así el «absurdo», sí que forma parte del concepto del esperpento, que se alza ante nosotros como un gesto que rechazamos por expresar una representación de la historia en la que nuestra razón

no se reconoce. Representación que deriva su comicidad, una vez más, del choque de contrarios, en este caso entre nuestra propia conciencia histórica y la imagen que el gesto esperpéntico nos propone. Pensemos, por poner un ejemplo, en la visión que nos ofrece don Friolera del cuerpo de carabineros y del honor de sus integrantes, que nos resulta risible y «absurda» no en sí misma sino, obviamente, desde una percepción razonable de la sociedad y del cuerpo de carabineros. Sabemos que no es que los carabineros sean así, sino que existe una determinada historia que quiere que sean así, y ese choque entre lo que los personajes realmente son y el rol social o histórico que asumen sería, a mi modo de ver, la primera aproximación al concepto del esperpento.

EL ESPERPENTO EN LA TRADICIÓN HISTÓRICA ESPAÑOLA

En España tenemos muchos antecedentes, elaborados en distintas expresiones li-



Lorca, Pura Ucelay y Valle en el estreno de *Yerma* (1932).

terarias, o, simplemente, en los manuales de historia y en numerosas expresiones del poder. Esa es, quizá, una de las razones de que el esperpento valleinclanesco no haya tenido en otros países la comprensión y aceptación que, en la opinión de los mejores críticos españoles, se merecía. Recordemos, al efecto, la referencia a la historia de España o al «sentido trágico de la vida española», incluidas en el breve fragmento de *Luces de Bohemia* que transcribíamos al principio. Son muchos los casos en los que hemos propuesto, en el ámbito escénico de otros países, el esperpento, como la muestra de nuestro gran teatro del siglo XX, y la acogida ha sido finalmente decepcionante. Como si no entendieran lo que para nosotros era evidente. Cuando comparamos, por ejemplo, la proyección de Lorca y de Valle en la escena internacional, vemos la superioridad abrumadora del primero, un autor, por lo demás, alimentado también por factores inscritos en la cultura popular española, o, incluso, la andaluza. Sin embargo, su poética, a pesar de ello, ha sido objeto de una atención que nunca se ha dado en el caso del esperpento de Valle, pienso yo que por ser una expresión inseparable de una percepción histórica profundamente vinculada a la experiencia española.

Creo que es aquí donde está la clave del problema. Si decimos que el esperpento se inscribe dentro del absurdo histórico, tener conciencia de la existencia de este último es un supuesto básico. Y pienso que la sociedad española —a partir ya de su pluralidad cultural y religiosa originaria— ha sentido la presencia de ese absurdo en innumerables ocasiones. Cuando en Europa había Reforma, aquí hicimos

Contrarreforma, cuando tuvimos la gran literatura del Siglo de Oro, tuvimos también la picaresca, cuando, más modernamente, en Europa se empezaba a plantear la construcción de una Europa laica y democrática, aquí nos esforzábamos en afirmar que éramos diferentes y constituíamos la «reserva espiritual de Occidente». Lo anunciaban los carteles oficiales, lo repetían los ministros, lo decían los maestros en los colegios, no como una razonable defensa de nuestras singularidades culturales, sino como un muro que nos «separaba» del resto de Europa, es decir, de un discurso de principios y deberes que empezaba a tejer las bases de un nuevo orden internacional y, en todo caso, de un orden europeo. Muro que explica, perfectamente, el hecho de que muchos de nuestros europarlamentarios todavía creen que su labor en la Unión Europea consista, simplemente, en conseguir la mayor ración de pastel posible, sin entrecruzar ese objetivo con un discurso mucho más profundo y transformador. El discurso político, en fin, que ha dado pie, entre trancas y barrancas, a la creación y desarrollo de la Unión Europea.

OTRA VEZ LA ESPAÑA ETERNA

Antes me refería a la España de mi juventud, a la España regida por una Dictadura establecida por el resultado de una Guerra Civil, donde, sin embargo, volvía a proclamarse una grandeza nacional escasamente atenta a la realidad de los millones de españoles — muchos de ellos, en el exilio — vinculados a la causa republicana. Aquí teníamos una opinión dominante

aliada a los intereses de Hitler y Mussolini, que incluso alentaba ciertas expectativas imperiales, sobre la base de que los países del Eje ganaran la II Guerra Mundial y quizá nos permitieran entrar en el reparto de algunas tierras. Fue entonces ocupamos la ciudad de Tánger, que poseía un estatuto internacional, con un espíritu que hemos visto recientemente remozado en la literatura realmente esperpéntica, de la «recuperación» del islote Perejil. Yo escribí varios artículos en *Triunfo*, que luego reuní en un librito, *Treinta años de teatro de la derecha*, estructurados como una contraposición entre la España que vivíamos y la España que nos contaban los escenarios. Lo que, de un lado, eran los juicios sumarísimos y las penas de muerte del ajuste de cuentas de la posguerra, o la División Azul, o la incomunicación con la historia reciente de la cultura, y lo que nos contaban las obras de mayor éxito. ¿Sabéis cual fue la consecuencia? Me llamaron desde la Dirección General de Seguridad y tuve el honor de que me prohibieran el uso de la hemeroteca, puesto que al poner las páginas de los periódicos frente a los argumentos de las comedias, lo que hacía era mostrar cuanto había en los escenarios de esperpento latente, de imagen propuesta que no resistía la confrontación con el mundo que teóricamente representaba. Ante posiciones como la mía, se afirmaba que el teatro debía cumplir una función «evasiva» y que, por recordar una frase de Benavente, «bastantes dolores sufría el mundo como para recordárselos al espectador desde los escenarios». Argumento en cuyo análisis no voy a entrar ahora, pero que vale la pena recordar para situar el problema en sus

verdaderos términos. El gran teatro de todos los tiempos ha contribuido a la revelación, a través de muy distintas poéticas de lo real —nunca de la fotografía—, mientras ha habido otro que, también valiéndose de muy distintos procedimientos formales, ha tendido a construir una imagen aquietadora de esa realidad, simplemente sustituyéndola.

Recuerdo que entre los materiales de la hemeroteca que me valieron la excomunión estaban los anuncios de determinados comercios que saludaban con entusiasmo y un lenguaje exaltado al Ejército vencedor. Cosa que, simplemente, reproducida unos años después, junto a las comedias evasivas y algunos elementos desgarradores de la realidad española producían un efecto esperpéntico. El resultado fue que los últimos artículos de la serie hube de escribirlos sin ninguna referencia a las noticias que, debidamente censuradas, aparecían en la hemeroteca.

EL ESPECTÁCULO DE LOS CLÁSICOS

Y todavía, en este repaso apresurado de las experiencias que jugo pertinentes para avanzar en el objetivo de esta reflexión, tendría que hablar de las representaciones de los clásicos griegos en el teatro de Mérida, donde asistí, primero como crítico, y del que fui, con la llegada de la Democracia, director por un periodo de seis años.

En razón de esa experiencia personal introduzco en este trayecto el periodo en el que José María Pemán fue el autor de «versiones poéticas» de los más grandes autores del teatro occidental, desde los trágicos

griegos a Shakespeare. Generalmente, tales versiones, iban acompañadas de puestas en escena presididas por una gran espectacularidad, con la consecuencia final de diluir los conflictos fundamentales en ejercicios literarios, apuestas escenográficas y figuración abundante. Un repaso de los comentarios que merecieron en su día las representaciones de las grandes tragedias «políticas» de la Grecia antigua, quizá nos situaría ante otra aproximación no deseada al esperpento, en la medida que se producía un choque entre la propuesta originaria y su reformulación espectacular. No, porque la tragedia no exigiese el espectáculo, sino porque éste último se alzaba de espaldas a las preguntas o conflictos expresados en la primera. De nuevo se cruzaba una cierta retórica que ha aparecido a menudo en la vida política española cuando se ha hinchado el gesto espectacular para reducir o corregir las significaciones de la realidad.

Todos estas consideraciones quizá conduzcan a pensar que el «sentido esperpéntico» es algo que se aprende, que resulta de un ejercicio continuado de la observación de la historia. Y quizá quien no haya vivido esas experiencias y no haya asumido una cierta conciencia de sus características, no tiene ese sentimiento. Lo que explicaría, según antes apuntábamos, por qué, siendo Valle un autor tan importante y tan claro para nosotros, en otros países no se le entienda o se le entienda mal. Simplemente porque son sociedades que no han vivido como nosotros el sentimiento «histórico» de la contradicción, de las imágenes oficiales opuestas a lo que muchos percibían como realidad.



Los cuernos de Don Friolera. Zascandil (1985). Director: Carlos Vides.

EE. UU. : DEL SUEÑO AL ESPERPENTO

No hace muchos días, hablando con una muchacha norteamericana que está estudiando arte dramático en Madrid, salió a relucir el tema del esperpento. Yo intenté explicárselo en términos teóricos y ella me repitió que no veía su singularidad respecto de otras formas tragicómicas a las que antes he hecho referencia. Intenté buscar un ejemplo en la historia reciente de su país. Y le conté, salvando siempre el respeto que me merece el pueblo norteamericano, la llegada de Bush al portaviones, vestido de paracaidista, para anunciar ante la tropa el fin de la guerra de Iraq y el triunfo de la democracia en

medio de grandes aplausos de los soldados. La muchacha me aseguró que, al fin, después de varias aproximaciones teóricas, había entendido lo que era el esperpento por primera vez. Es risible, provoca el rechazo, e impulsa una reacción que resume un juicio político. Me pregunto, en todo caso, si el esperpento no es hijo del fracaso político, de la pérdida de crédito por parte de los portavoces del Poder. Quizá, en este sentido, los Estados Unidos de América estén viviendo — como un día vivimos en España, cuando se fueron vaciando de significado las grandes palabras — un curso acelerado, que se revela en el creciente rechazo del discurso radical y planetario de su Presidente. Es muy

significativo que el esperpento de Valle sí haya sido entendido en las sociedades latinoamericanas. Cuando uno lee el teatro de Enrique Buenaventura, destacado autor colombiano muerto no hace mucho, o confronta el discurso teórico de la democracia representativa del país con la terrible desigualdad económica, la violencia cotidiana, la guerrilla y el narcotráfico, siente de inmediato que aquel bordea a menudo los términos del esperpento. Y lo mismo podríamos decir de otros países de aquel Continente que han vivido en ese desajuste histórico, en esa disociación entre realidad social e imagen oficial, durante la Colonia y después de su Independencia. Distinto, por ejemplo, es el caso de Francia, desde cuyo racionalismo y chovinismo general es muy difícil que surja el reflejo que «descifra» el esperpento. El francés, como el inglés, o el sueco, se sienten parte de su país; carecen de esa distancia que muchos españoles sí han tenido respecto del Estado, y que explica, por ejemplo, que hoy muchos encaren los problemas de nuestra convivencia refiriéndose al Estado español en vez de a España. Mientras el personaje se considera parte de la acción no es consciente de la posible dimensión esperpéntica de sus comportamientos, como ha sucedido siempre y sucede hoy con muchos líderes políticos. Debe salir de ella, abandonar la representación y tomar la necesaria distancia para que surja la conciencia de su actuación esperpéntica. Si volvemos a *Los cuernos de Don Friolera*, veremos que una de sus claves está en que el protagonista confunde el uniforme con la imposición de un concepto del honor que, de no llevarlo, sería distinto. Lo cual, para no-

sotros, que estamos fuera, se traduce en la percepción de un esperpento.

Cuando Valle escribe «*si un hombre se ahorca, el diablo se ríe del que se ahorca*», no creo que sitúe el esperpento en el nivel del diablo; el esperpento es el que mira al que se ahorca y al diablo. Sin cuya distancia, en fin, no cabe el sentimiento esperpéntico. Y son muchas las historias de los pueblos que no han dado pie a la existencia de esa distancia, consiguiendo una general identificación entre la sociedad y su imagen oficial. Este es un hecho de enorme importancia en los EE.UU., donde he tenido ocasión de vivir dos años como profesor invitado de diversas universidades. Pienso que es un pueblo que ha ascendido hasta ocupar un primer puesto en las relaciones internacionales de poder y que quizá, en su mayor parte, sólo ahora ha empezado a tomar una distancia crítica respecto del Estado. De hecho, son los fracasos, los que contribuyen a establecer esa distancia crítica. Y EE.UU. ha sido hasta hace poco un país muy satisfecho de su historia, donde sólo acontecimientos como fue la Guerra de Vietnam o es hoy la Guerra de Iraq introducen el necesario nivel de preguntas. De aquellos dos años, recuerdo, por ejemplo, los informativos de televisión, donde las noticias de todo el mundo estaban siempre vinculadas a la presencia de los Estadios Unidos. Unos países eran amigos y otros menos, o en unos lugares las cosas iban mejor que en otros, pero la línea de interés entre el telediario y la audiencia venía dada porque «en todas partes» ocurrían cosas vinculadas a los Estados Unidos. Se tenía el sentimiento generalizado de pertenecer al «mejor de

los países posibles» y desde ahí ofrecer una visión del mundo donde, obviamente, había muy poco margen para percibir el esperpento, aunque sí, llegado el caso, para interpretarlo. Donde los pueblos apenas se han reído del poder, donde se toman «al pie de la letra» — aunque sea para rechazarlos — los grandes pronunciamientos, donde los símbolos no han perdido crédito, es prácticamente imposible que surja el esperpento, que es, justamente, una expresión de su perversión.

Los países pobres pueden ofrecer imágenes miserables, pero difícilmente esperpénticas. El esperpento está vinculado a una contradicción entre el gesto, ajustado retóricamente a la imagen de grandeza, presente o histórica, de un país, y la puerilidad de su contenido. El personaje esperpéntico asume una solemnidad fantasmal, que conforma el carácter grotesco y absurdo, es decir, esperpéntico de la historia contemporánea. En el caso de los EE.UU., la diferencia entre la imagen de varias décadas atrás, cuando aparecía como el país de los avances democráticos, y la actual, en la que se ha definido como el Eje del Bien, es evidente, y está contribuyendo a la extensión del sentimiento esperpéntico.

SOCIEDAD Y CLIENTELA

Situándonos ahora dentro del texto español, me parece evidente que la relación que propone Valle entre el esperpento y el espectador es de naturaleza distinta a la que se ha propuesto habitualmente entre nosotros. Es curioso que un hombre como Ramón J. Sender, en su conocido libro

dedicado a Valle, acabe, después de juzgarlo un gran escritor, por condenarlo como autor por no seguir las normas de la escuela benaventina. Normas que quizá podríamos resumir en la necesidad de colocar al espectador por encima de la obra, es decir, por hacer de ésta una servidumbre. Principio que no se cumple en el caso del esperpento, que supone una fractura de la relación de clientela, por cuanto el autor propone una visión de la historia que puede herir el pensamiento del público.

EL EJÉRCITO, ÁMBITO DEL ESPERPENTO

Todos sabemos que los elementos «esperpénticos» se dan en numerosas obras de Valle y que los tres esperpentos así calificados son, en muchos órdenes, una especie de conclusión de toda su obra. Pues bien, ateniéndonos estrictamente a *Martes de Carnaval*, no debe sorprendernos que *Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del Capitán* se integren en una referencia militar. Ni tampoco ha de extrañarnos que la Dictadura militar de Primo de Rivera ocupara una parte importante en su biografía. No se trataría de concluir que los esperpentos constituyen un ataque al Ejército; eso sería una burda simplificación. Lo que hace Valle es enfrentarse con una de las expresiones más nítidas del Poder, que es el verdadero objetivo de su crítica. Visto desde la óptica y la época de Valle, el Poder se sujeta a una formalización — en la palabra, el gesto, la norma declarada, el comportamiento, la imagen — del cual el Ejército habría sido una de sus expresiones más teatrales, y, en esa medida, más idóneas para el es-

perpento. Es, una vez más, la mirada sobre el Poder desde fuera del Poder, o, con otras palabras, un cierto juicio popular de la historia oficial.

GESTO, ESPERPENTO E IMAGEN

Y ya que he hablado de «gesto», creo que es un concepto contemporáneo muy vinculado a la expresión esperpéntica. Cuando un personaje habla, intenta explicarse y, se introduce en la complejidad de un pensamiento, difícilmente puede ser esperpéntico. Lo que genera la imagen esperpéntica es el abandono del discurso racional por el gesto, del que pueden formar, parte por supuesto, también las palabras gestuales. Son situaciones en las que los personajes «teatralizan» el discurso reduciéndolo a gesto. Si, por volver a la realidad española, yo escucho un discurso razonado del poder en favor de la guerra de Iraq o uno en contra, me sentiré inclinado a aceptar o rechazar los argumentos sin que medie en ningún caso el sentimiento esperpéntico. El problema surge cuando ese discurso intenta reducirse a un sólo gesto fundamental. Y es en ese gesto donde yo descubro la condición esperpéntica de todo el pensamiento. Eso es muy importante en nuestra época, porque el valor del lenguaje visual está potenciando más y más el valor de los gestos. Sabemos que hoy buena parte de los políticos de todo el mundo cuentan con asesores de imagen, que son personas que les preparan el gesto. Los políticos, en general, ya no hacen discursos, es decir, exposiciones de criterios para afrontar determinados problemas, sino que representan gestos, donde las pala-

bras tienen el carácter de eslóganes ajustados al gesto. La televisión establece imágenes gestuales con las que se suple el discurso, exactamente igual a como sucede con la publicidad, sin otro ánimo que «vender» el producto. Lo cual, en definitiva, está contribuyendo al crecimiento de la percepción esperpéntica del mundo.

Reflexión que en realidad nos sitúa ante una contradicción, que no se da en el campo de la publicidad mercantil, pero sí, en buena medida, en el ámbito de la política. En tanto que la manipulación de las noticias y la reducción del discurso a meros gestos acaba descubriéndonos el sin sentido de aquello que teóricamente se quiere potenciar.

Esta sería una de las causas de lo que hemos llamado «vigencia histórica» y no meramente teatral del esperpento. Es decir, de un sentimiento generalizado que se produce frente a las pantallas de la televisión o ante las páginas de los periódicos.

DON FRIOLERA ESCONDE LOS CUERNOS

Volvamos a *Los cuernos de Don Friolera*, que se representó, bajo la censura franquista, con varios cortes, incluido su título. La obra, montada por un Teatro Universitario, para un Festival universitario, se llamó *Don Friolera*, decisión ejemplarmente esperpéntica. Luego, podríamos hablar de la respuestas que ha suscitado la referencia al «compadre Fidel», orientadas en un sentido populista y en la elaboración de un falso lenguaje «valleinclanesco», a mi modo de ver, puramente formalista y alejado de la indagación de

Valle-Inclán. Citemos, finalmente, el pasaje donde Valle aclara una vez más la vinculación del esperpento a la historia de España:

La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los autos de fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos que Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviera el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia

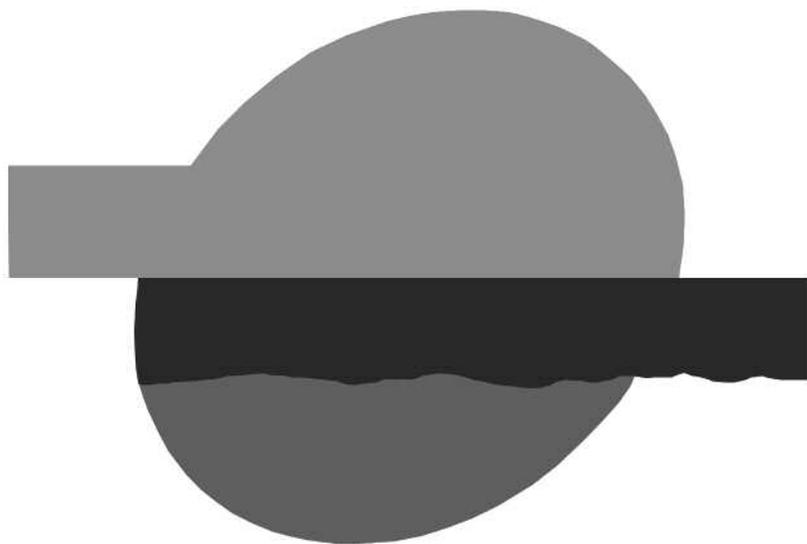
estética, sería un teatro heroico como La Iliada. A falta de eso tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.

Una España, contemplada desde la otra España, da el esperpento. Hoy la «globalización» ha generado también una globalización del esperpento. Y medio mundo ha empezado a descubrir el gesto esperpéntico con que se manifiesta el otro medio.



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

REPSOL
YPF





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €