



Alonso Zamora Vicente

## Asedio a «Luces de bohemia»

Primer esperpento de Ramón del Valle Inclán

- - Discurso del Excelentísimo Señor Don Alonso Zamora Vicente
    - - Un espejo al fondo
    - - Una literatura de arrabal
    - - Literatura paródica
    - - Regresemos a las parodias
    - - Literatización
    - - Queja, protesta
    - - La lengua, reflejo de la vida
    - - Del teatro al cine
    - - Final
  - - Discurso del Excelentísimo Señor Don Rafael Lapesa

Madrid 1967

△ ▽

## Discurso del Excelentísimo Señor Don Alonso Zamora Vicente

Señores Académicos:

Es de ritual comenzar las primeras palabras que en estas ocasiones se pronuncian, alegando timidez, cortedad, inmerecimientos. Sin embargo, me veo obligado a repetir las, y esta vez con el escalofriante convencimiento de que no son falaz retórica, sino verdad desnuda. Llego a esta Real Academia de la Lengua bastante desprovisto de méritos para sentarme en ella. Solamente vuestra benevolencia justifica que hoy esté hablando aquí, y quiero pensar que, al llamarme a participar en las tareas de la Academia, ésta se escuda en un anchísimo margen de confianza en mi labor futura. Sólo puedo decir que procuraré no defraudar esa confianza y poner cuanto esfuerzo me sea posible en ayuda de la común misión.

Debo confesar, además, que, al incorporarme a este sillón, acrece mi conciencia de recibir un gratuito regalo el reconsiderar los nombres que me han precedido en él. Repaso la lista del Sillón D desde su fundación y tropiezo con juristas eminentes, preceptistas y gramáticos destacados, oradores famosos, novelistas, críticos. Nombres que alcanzaron los más altos peldaños en la estimación literaria y social de España. Poner mi modesto, casero quehacer de aprendiz al lado de estos precedentes, bordea la audacia. Y aún me siento más disminuido al evocar la amplísima producción y la honda dimensión humana de mi inmediato predecesor, Melchor Fernández Almagro.

—10→

¡Que huella profunda, excavada tesoneramente día a día, deja entre nosotros Melchor Fernández Almagro! Espejo limpio de una acendrada vocación, trabajó hasta el último instante, preocupado por el ir y venir de unas pruebas de imprenta, del nacimiento de un nuevo libro. Durante largos años, su dedicación no ha conocido el desfallecimiento. Fue de los afortunados voluntariosos que supieron acotarse una parcela de la Historia humana para, verticalmente, penetrar en ella hasta el meollo total, y devolvérsela resucitada, palpitante. Esa comarca fue la España contemporánea, a partir de la Restauración, con alguna escapada a los años anteriores del siglo XIX. Nadie como él ha transitado por esos enredados caminos. Buena prueba son sus libros *Historia del reinado de Alfonso XIII* (1933); *Orígenes del régimen constitucional en España* (1928), *Por qué cayó Alfonso XIII* (1947, en colaboración con el Duque de Maura); *Política*

naval de la España moderna y contemporánea, o la *Historia de las repúblicas centro y sudamericanas en la edad contemporánea* (tomo 39 bis de la *Historia Universal* de Oncken); *Catalanismo y República Española*, y, en especial, su extraordinaria *Historia política de la España contemporánea* (I, 1956; II, 1959), sin terminar, visión de nuestra historia a partir del destronamiento de Isabel II. Sabiduría y tacto de historiador que brillan particularmente en su biografía de *Cánovas* (1951), densa, admirable de erudición y de trazado. Y tantos y tantos otros trabajos más. Pero no debo detenerme en su quehacer estrictamente histórico, por el que fue llamado a la Real Academia de la Historia ya en 1944. Debo ante todo recordar aquí su contribución más ceñidamente literaria, ya madura en 1925, fecha de su *Vida y obra de Ángel Ganivet*, modelo de biografía razonada y sentida; el estudio y comentario que acompañan a una *Antología* de Jovellanos (1939), expedición a un autor alejado —11→ de sus generales estimaciones, pero con problemática muy actual; la sugestiva reunión de artículos titulada *En torno al 98*, donde, con esa comezón inquieta de lo que no se resigna a desaparecer, nos tropezamos con delicados esbozos de artistas, comediantes, militares, políticos, músicos, poetas, etc. Incluso personajes casi míticos, como el famoso Carreño, el de los chistes. Una ventana abierta al horizonte próximo, desde la que se contempla el ajeteo del convivir con mirada generosa, ancha, desprendida. De extraordinario interés es *Viaje al siglo XX* (1962), libro con el que su autor se añuda a una faceta literaria de los años 50, en los que han abundado las publicaciones de recuerdos infantiles. *Viaje al siglo XX* es una íntima resurrección de esos años de niñez, presentes siempre en todas las memorias, tan explicadores del posterior comportamiento.

Pero donde quizá Melchor Fernández Almagro puso su más alta diana literaria (gracia, saber palpitante, intuición), fue en su *Vida y literatura de Valle Inclán* (1934; 2.<sup>a</sup> edición 1966). Mucho se ha escrito sobre Ramón del Valle Inclán, pero el libro de Melchor Fernández Almagro estará siempre presente en cuantas empresas se aproximen a la figura, cada vez más rica, del autor de las *Sonatas*. Melchor Fernández Almagro ha reunido ahí una multitud de datos dispersos, que, flotantes en periódicos, conversaciones experiencia cotidiana, amenazaban convertirse en caótica leyenda. Los ha depurado, vuelto a colocar en las celdillas de su ordenada secuencia, y nos da una calurosa visión de la evolución humana y artística de Valle Inclán, estrecha conjunción de fantasía y realidades. Con cercanía de coetáneos y convecinos y con distancia de crítico que domina su artesanía, Melchor Fernández Almagro nos ha legado un libro excelente, de fácil lectura, de abrumador saber.

—12→

Me queda por señalar su larga, larguísima, faena de crítico. Durante años, los giros de la vida literaria han encontrado en Melchor Fernández Almagro la cotidiana fe de vida, el comentario atento y puntual. Esa constante dedicación había comenzado muy pronto en *La Época*, de donde pasó a otros varios periódicos (*La Voz*, *El Sol*, *Ya*, *ABC*, la barcelonesa *La Vanguardia*). Su crítica era suave, amable, detenida morosamente en sus propios rinconcillos y sutilezas. Crítica para ser leída cuidadosamente y nunca al pie de la letra. ¡Cuántos juicios encontrados, a veces malhumorados, sobre la crítica literaria de Melchor! Detrás de cada protesta se escondía una verdad intocable. El protestatario sabía muy bien qué escala de valores regía en los adjetivos encomiásticos de Melchor, y percibía, en carne viva, lo que entre líneas proclamaba el articulillo breve, volandero, esa esclavitud de la crítica de oficio.

Por esos dos caminos trabé trato personal con Melchor Fernández Almagro. Comentó cariñosamente algunos libros míos, y, además, los dos habíamos incidido sobre Valle Inclán. Hoy, en las paginas que leeré a continuación, también va a ser Valle Inclán (otro Valle Inclán) mi tema: quiero que se vea en esta decisión una prueba de afecto por el académico desaparecido y un anhelo de continuidad, tan necesaria. En los últimos tiempos, nos veíamos frecuentemente: los jueves, media tarde arriba, en un bar -el único- próximo a esta casa. Él venía a sus comisiones académicas, yo a mi Seminario de Lexicografía, al regreso de mi clase semanal a los estudiantes de la Universidad de Nueva York. Salimos juntos del café, despacio. Melchor parece no tener prisa nunca. Anda despacito, haciendo altos a cada paso, recordando súbitamente caras, dichos, sucedidos. Le digo en qué van consistiendo los «hallazgos» sobre lo que tengo entre manos. A cada noticia, ríe: «¡Hombre, claro!» y recuerda, —13→ recuerda, ríe, fluyen las memorias heridas o regocijadas, ríe, intenta dar otro paso y se vuelve a parar, saluda a alguien que pasa -¿quién no conocerá a Melchor en Madrid?-, me dice rápidamente quién es el saludado, y sigue, nueva anécdota, otro paso, Cánovas, un alto, sucesivos gobiernos, directores de revistas literarias, otro paso, de la Restauración acá brotando todo en saberes tumultuosos. Hoy, al recordarlo, percibo confusamente cuánto le quedaba aún por decirnos de ese período español, pleno de drama, y cuya proyección literaria conoció perfectamente.

\* \* \*

Han pasado ya cien años desde que nació Ramón María del Valle Inclán. Y ha pasado medio siglo desde que publicó su primer esperpento, es decir, desde el momento en que inventó un nuevo apartado para las retóricas, en las que nos vemos obligados a incluir unas obras de límites poco precisos, contradictorios y escurridizos: el esperpento. Palabra traída de una zona del habla cotidiana, familiar, que, de pronto, pasa a designar una actitud artística, una ladera de accidentados escarpes, y asciende a esa vaga comarca de los conceptos abstractos: esperpento, una nueva maquinaria en la aventura artística.

Es *Luces de bohemia* la primera producción llamada de esa manera. Apareció en la revista *España*, en entregas semanales, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920. En libro (con notorias e importantísimas variantes) salió en 1924. Para el lector acostumbrado a Valle Inclán, el nuevo libro suponía una clara profundización en algunos rasgos exagerados y, a primera vista, caricaturescos, que ya se habían hecho presentes en algunas obras anteriores (*La pipa de kif*, 1919; *Farsa de la enamorada del Rey*, de 1920; *Farsa de la Reina Castiza*, también publicada en entregas en —14→ *La Pluma*, agosto y octubre, 1920). Ante los ojos del lector, quizá nostálgico del Valle comedido y refinado de las *Sonatas*, se aguzaban las muecas desorbitadas de los nuevos personajes, moviéndose en violentos esguinces, resolviéndose muchas veces en muñequería triste y gesticulante. Ante la curiosidad en carne viva, se ofrecía la palabreja nueva, desazonadora: esperpento.

Es muy acusado el contraste entre el Valle Inclán puramente embarcado en la circunstancia modernista y el subsiguiente, desgarrado, en ocasiones procaz y siempre violento. No era de extrañar, pues, que la crítica se ocupase, desde muy diversos ángulos, de esta nueva orientación. De todo lo hecho podemos deducir las varias actitudes con que crítica y lectores se han enfrentado con la obra última de Ramón del Valle Inclán. Primero, una risa franca y cómplice, sobre todo por parte de los lectores o comentaristas que, aún muy próximos a lo discutido, narrado o combatido en la obra

valleinclanesca, reconocían la sutil trama histórica que sostiene la ficción. Más tarde, esa carcajada ha sido sustituida por una inquieta curiosidad, hija todavía de la dureza con que esa historia concreta se presentaba, orillada de descaro y chulapería. Ya tenemos, pues, dos estadios. Pero ninguno de ellos, aún, una mirada leal de entendimiento de esos libros como hecho artístico.

A la risa y a la curiosidad asombrada, siguió una indudable desazón, un hormiguillo por explicar el hecho, incluso sin romper con los cauces en que se situaba el Valle Inclán modernista. Es decir, se empezaba a hacer verdaderamente una interpretación de esos libros, arañando ya la crítica literaria. De aquí hemos de partir. Por diversos caminos y con diversos puntos de mira, ha sobrenadado de las varias voces, el regusto amargo y desencantado que esos libros exhalan. Hoy, ya lejos la circunstancia histórica que los provocó, creo —15→ que podemos empezar a mirarlos con más limpia mirada, con más decidida voluntad de entendimiento. Reconstruir de alguna manera los caminos y azares que los motivaron, sin que ya nos aflija ninguna de sus realidades concretas, es quizá una de las más fascinadoras aventuras a que podemos entregarnos. Surge ante nuestros ojos un anteayer ajado y dolido, anhelante de ser de otra manera, revolviéndose encrespado contra herencias dormilonas. El esperpento se nos llena de vida, de sentido, se puebla de armónicos extraños y, perdido el borde desencantado en que se movía hace unos años, se convierte en lo que realmente quiso Valle Inclán: en criatura artística, admirable, repleta de testimonio y de vida, libros de denuncia, formidable fe de vida de un hombre que ha mirado su paisaje humano con una angustiosa voluntad de perfección.

△ ▽

## Un espejo al fondo

Siempre que, por una u otra razón, nos hemos acercado al esperpento, la cita de los espejos del Callejón del Gato ha sido forzosa:

Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato. -Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. -Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas.

(E. XII)

He aquí, transcrita, la cita inicial de lo que ya se ha convertido en un lugar común. Los espejos cóncavos como fuente de toda deformación, y los concretos espejos del callejón del Gato como recurso para explicar esa deformación en los que aún alcanzamos a ver, en la pared de una callejuela —16→ madrileña, los famosos espejos, reclamo de inocentes miradas, de burlas al pasar. Ya se oye hablar de esos espejos, en muchos lugares de la Tierra, en los que la oscura callejuela del corazón madrileño no tiene vigencia ni eco alguno. ¿Cómo reducir esos espejos a su justo lugar? ¿Es posible subordinar el nacimiento de una forma literaria a la condición previa de unos espejos? Digamos que no, aprisa, e intentemos razonarlo.

Ya se ha señalado la presencia de otros espejos en la obra de Valle Inclán anterior a *Luces de bohemia*. Ha sido Emma Speratti Piñero quien ha rastreado los espejos valleinclanescos. Salen con una relativa abundancia: Ya en *Sonata de Otoño*, en *Jardín novelesco*, en las *Comedias bárbaras*. Algunos de estos espejos son particularmente confusos y desazonadores: tales, los de las apostillas escénicas en *Águila de blasón*. En *Luces de bohemia* mismo, los espejos salen alguna vez más, también en las apostillas, como para mantener la continuidad del proceso estilístico de Valle Inclán:

Un café que prolongan empañados espejos... Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco.

(Esc. IX)

Estos espejos últimos se coordinan con el compás canalla de la música, con las luces débiles, con el vaho tembloroso del humo. La imagen es, pues, ya la deformada, la inestable y desasosegante del espejo cóncavo. Porque, y no hace falta una exégesis profunda para destacar esta verdad, lo que importa es la visión deformadora que tales espejos devuelven:

El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...«deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España».

(E. XII)

—17→

Estas últimas afirmaciones, unidas a otras desparramadas por el libro («España es una deformación grotesca de la civilización europea» (E. XII).«¿Dónde esta la bomba que destripe el terrón maldito de España?» (E. VI), etc.), son las que quizá no han sido tenidas suficientemente en cuenta para valorar el alcance del libro en el que, digámoslo de una vez, urge ver una llamada a la ética, una constante advertencia y corrección. Y a la vez, conviene tener en cuenta ese *deformemos*, afirmación clara de voluntad de estilo que es el pasar la vida toda por un sistema deformador. Cosas ambas que pueden hacerse muy bien sin necesidad de espejo alguno, sino con tesón intelectual.

Pero no nos desviemos. Sigamos los caminos puestos hasta ahora en claro para perseguir la evolución y el manantial de Valle Inclán. La relación con Goya ha sido denunciada de mil modos. Yo mismo, cuando hace años estudié la andadura de las *Sonatas*, lo destaque. (No sólo con *Goya*, ya lección muda en un museo, sino con Solana, palpitante actualidad.) En efecto, Valle cita a Goya ya en sus primeros libros. Pero es en *Luces de bohemia* donde el paralelismo se pone en evidencia: «El esperpentismo lo ha inventado Goya» (E. XII). En un agudo artículo, la señorita Speratti ha repasado algunos de los motivos goyescos que pueden ayudar a entrever el proceso

de animalización que el esperpento revela<sup>1</sup>. Hay algunos de los dibujos goyescos, quizá los más conocidos, en los que es muy palpable la transformación: el petimetre que, ante el espejo, ve su imagen trocada en la de un mono; la maja que, en igual situación, contempla una serpiente enredada a una guadaña; el militar trocado en gato enfurecido, de enhiestos bigotes, etc. Sin embargo, —18→ el espejo es una coincidencia, y, como siempre, el resultado intelectual de una visión interior del artista. Más podrían valernos los numerosos casos de mezcla de formas humanas y animales que llenan las planchas de la serie (monos, aves, asnos, etc.). Por otra parte, no hay que perder de vista el gran supuesto del Valle Inclán joven -y de todo el ambiente modernista: la visión artística de la vida. La inexcusable necesidad de vivir desde y para el arte-. Pude demostrar hace ya años cómo Valle Inclán había trasladado al Palacio Gaetani, de *Sonata de primavera*, una sala del Museo del Prado, reconocible aún, *Sonata* en la mano, antes de la última ampliación<sup>2</sup>. Ante este conocimiento tan meditado y caluroso, ¿por qué no pensar en el Bosco, ante la universal mueca que el esperpento refleja? Si ya se ha hecho forzoso citar a Quevedo al lado de Valle, ¿por qué no recordar que Quevedo citaba al Bosco con admiración? ¿No sería esta una vía más de nexo, de estrecho lazo entre el modernismo y el nuevo arte de Valle a través de elementos artísticos? Y en cuanto al espejo como materia de logro literario, nos quedaría todavía que considerar su vigencia como motivo folklórico, tan vivo en narraciones e historias de valor tradicional, y que fácilmente podía ser reinterpretado por Valle Inclán<sup>3</sup>.

—19→

Pero lo cierto ahora es que Valle Inclán ha hablado de unos espejos precisos, reales, exactos, que los primeros lectores de *Luces de bohemia* podían ver y buscar: los espejos de la Calle del Gato. Esos espejos han sido recordados vivamente por algunos críticos. Cronológicamente, recordaré tres ocasiones de exhumación del tema: Pedro Salinas<sup>4</sup>, yo (y pido perdón por ponerme en tan ilustre compañía)<sup>5</sup> y Guillermo de Torre<sup>6</sup>. Y los tres hablamos de los espejos, del Callejón del Gato, de lo bien que se nos acoplaba allí la deformación de Valle Inclán, etc. Pero no hablábamos de la deformación misma. Nos quedábamos los tres en un círculo de asedio, de asalto a una ciudad lejana, el esperpento, que se quedaba tan fresco después de nuestras lucubraciones. No, ninguno de los tres hacíamos crítica literaria al hablar de los espejos. Era un *Ah, sí, claro, ya me acuerdo*, y, prácticamente, nada más. Era algo que excedía de la crítica literaria para entrar de rondón en la zona acariciada de las añoranzas y las experiencias personales. Las pequeñas diferencias perceptibles en el recuerdo sobre la condición de la tienda que utilizaba tal reclamo (para Salinas y para mí, una ferretería; para Guillermo de Torre, una carbonería) y sobre el número de los espejos (dos en Salinas y Torre, más en mi memoria) sirven para demostrar perfectamente que los espejos vivían en un trasfondo nostálgico, y que, al citarlos, nos —20→ encontrábamos con algo nuestro, cordial y olvidado a fuerza de sabido y familiar. El Callejón del Gato y sus espejos han vuelto a funcionar en una provincia de íntima validez sentimental -siguen funcionando, cada vez que nuestra mirada se detiene, memoria herida, en el trozo ya célebre de *Luces de bohemia*, como funcionan al pasar por la callejuela aún viva y maloliente, y nos han impedido avanzar fríamente en la búsqueda de otras raíces aclaratorias y de más amplio horizonte. Todos los madrileños que ya no somos muy jóvenes hemos ido a mirarnos alguna vez a los espejos de la Calle del Gato, alboroto infantil permanente, atracción de paseos ciegos y sin rumbo por la ciudad. A todos nos evoca ese rinconcillo entre la Calle de la Cruz y la de la Gorguera (hoy Núñez de Arce) la presencia de unos gritos, de unas risas, algo que no entra en el quehacer del oficio escogido muchos años después.



También Valle Inclán habrá pasado innumerables veces ante esos espejos y habrá visto su propia figura, ya de por sí algo esperpéntica, en las paredes de la ferretería. Tenemos multitud de testimonios, anécdotas, citas, etc., que revelan cómo Valle Inclán llamaba extraordinariamente la atención por su atuendo y su figura personales<sup>7</sup>. Llevémosle ante los espejos de la propaganda comercial. Entre la parroquia variopinta, guasa viva, mordaz, que tenían siempre los dichosos espejos, no habrá faltado una —21→ voz, voz de la calle, que le haya destacado algún rasgo cómico al pasar. Ya nada más fácil que hacer una ligera pirueta mental y trasladar su vieja pompa modernista a la grotesca gesticulación que los espejos provocaban. En ese Callejón del Gato (de Álvarez Gato, el delicado poeta del siglo XV), atajo para ir del centro, de los numerosos cafés del centro, al Ateneo, al Teatro Español, de vuelta de innumerables tertulias, Valle Inclán ha visto reflejadas, un brillo inédito en el mirar, conversaciones, actitudes, aquiescencias, profesiones... Y ahí está su explicación del espejo, un gesto más ante el modesto, ingenuo reclamo de una ferretería. Aceptémosla como una más de sus copiosas invenciones, quizá como una de tantas apostillas del escritor decididamente visual que fue Valle Inclán, explicación que ha trascendido para siempre la existencia de ese pasadizo oscuro, triste, camino de ninguna parte.

## Una literatura de arrabal



Sin embargo, no creo que debamos atenernos *exclusivamente* a la explicación de los espejos. Si, nos da, como era de esperar, una súbita luz sobre la deformación grotesca, pero no puede proyectarse sobre la deformación misma. Quizá no sea inútil buscar por otro lado, a ver si hallamos algo que, en su tiempo, pueda ayudarnos a ver, desde la vida cotidiana, desde la morada humana del hombre Valle Inclán, pueda ayudarnos, digo, a ver la concepción del esperpento como un todo armónico. Y creo haber encontrado algo muy sugerente e ilustrador. Es indudable que a una lectura rápida de *Luces de bohemia* nos brota un impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña —22→ y ademán desgarrado. Este regusto se enreda con otros, es verdad, pero el hábito que más corporeidad alcanza de los varios que se desprenden de *Luces de bohemia* es el que el idioma despide: voz de la calle madrileña, cultismo y argot reunidos, creaciones metafóricas momentáneas, acunadas por una brisa a veces coloquial, a veces leguleya.

Nos sobran testimonios probatorios de la debilidad literaria de Valle Inclán. Aprovecha multitud de veces elementos de obras ajenas (en ocasiones obras enteras) para reelaborarlos con aguda maestría. (D'Annunzio, Merimée, Espronceda, cronistas de la conquista americana, el Dr. Atle, Ciro Bayo, etc.). ¿Por qué no habíamos de encontrar un pariente análogo en el trasfondo del esperpento? Una mirada al género chico, a los sainetes, a la poesía populachera de circunstancias, comenzaba, muy aprisa, a deparar algunas sorpresas. Ante todo, la decisión de usar literariamente, voces hasta entonces desterradas del ámbito literario. Por rápida que sea esa mirada, encontramos en seguida un léxico que vamos a reencontrar, revestido ya de dignidad literaria, en *Luces de bohemia*. Por ejemplo, Antonio Casero utiliza (no pretendo en manera alguna ser exhaustivo ni hacer estadística, sino solamente dar el espacio vital de cierto léxico) expresiones como un casual (*Los gatos*, en *Discreteos*); chanelar (idem, *En el ambigú*); ir o estar de incóznito, ser un pipi (idem); López Silva utiliza en su poesía *guripa*, *menda*, *guillárselas*, etc. Y aún nos tropezamos con algo muy familiar dentro de la



arquitectura de la obra valleinclanesca: la cita de trozos literarios ilustres, a que tan aficionado es, y, especialmente, de Espronceda. Antonio Casero, en *El juicio del año*, dice:

*C'haiga un cadáver más, ¿qué importa al mundo?*

—23→

Ante estas pistas prometedoras, vale la pena acercarse a esa literatura finisecular, costumbrista, teatral, orillada de cantables, en la que el pueblo de Madrid se veía oscuramente halagado. Debemos reconocer que, durante muchos años, esa literatura ha estado arrinconada, olvidada desde la gran altura que supuso la producción noventayochista y la subsiguiente, con la natural alteración en la trayectoria del gusto colectivo, pero no debemos despreciar sistemáticamente esos años del cruce entre los siglos XIX y XX. Existieron, tuvieron sus alzas y bajas vitales, y tuvieron, forzosamente, que dejar huellas en los jóvenes de entonces (el caso de Valle Inclán), en los que estrenaban su vocación de escritor y que pasaron ese tiempo con el alma alerta, tensa de novedades y afán de vivir. Es muy difícil escapar en la época de máxima plasticidad, a los pesos externos. Esa literatura, canturreada o recitada por todas partes, insensiblemente casi, con una frecuencia que hoy no podemos comprender (recordemos las numerosas funciones diarias y los copiosos teatros dedicados a ellas) acabaría por hacerse un hueco ineludible, por hacerse camino, por llegar a una meta más alta que la del público municipal y medio a que se dirigía. De añadidura, esas breves obrillas habían conseguido un espaldarazo, el de Rubén Darío, quien, en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*, en 1905, en el período de su más alto prestigio como jefe de la poesía renovadora, decía: «En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente ejemplar que en esta tierra de Quevedos y Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid cómico* y los libretistas del género chico?». Tal afirmación, proveniente de Rubén Darío, personaje de *Luces de bohemia*, tenía que ser un mandato casi para Ramón del Valle Inclán. En esa zona de teatro arrabalero, localista y vulgar, de vuelo con —24→ las alas rotas, tenía que haber algo. Había, por lo pronto, vida, un calor efusivo y fácil. Aunque la advertencia de Rubén no incida justamente sobre nuestra preocupación de hoy, la traigo aquí solamente como prueba de que algo había escondido detrás de esa zona popular -populachera casi- de teatro cantable o de sainete breve y alborotado, desde los que campeaba, eso sí, vibrante, enérgica, una alocada necesidad de burla, quizá de aturdimiento.

## Literatura paródica

△ ▽

Pero hay una variante de género chico particularmente interesante para nuestro propósito de hoy. Se trata de una ladera que, preocupada fundamentalmente con la burla, la broma, coloca ante un imaginario espejo cóncavo otras obras de cierta importancia. Creo que en esta manifestación paródica de la literatura teatral hay un claro antecedente del esperpento.

Fueron numerosos los frutos de la actividad paródica. Los libretistas y compositores encontraron en este sistema un procedimiento de renovación y nueva savia. Se parodiaron dramas y comedias famosas, óperas y zarzuelas. Medio mundo se ríe del otro medio: estreno en el Teatro Real, o en las salas distinguidas y opulentas, y, al poco tiempo, sin respiro casi, se estrena la parodia en otros teatros «populares», y, a veces, en alguno céntrico. Cara y cruz de la misma moneda. *La bofetada*, de Pedro de Novo y Colson, se estrena en el Teatro Español, el 15 de febrero de 1890. Un mes después, en Apolo, *El mojicón*, forma bien popular, y manual diríamos, de la bofetada. *Dos fanatismos*, de José —25→ Echegaray, fue dada al público por vez primera también en el Teatro Español, el 15 de enero de 1887. Quince días después el Teatro Lara estrena *Dos cataclismos*, donde la obra de Echegaray es puesta en el más abrumador ridículo. Un tumulto de carcajadas escolta la parodia desde que se levanta el telón hasta el silencio final. «En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban», afirma un personajillo de *Lucas de bohemia*. «Y así, revertiéndonos la olla vacía, los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes. Y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado» (E. VII). Consuelo -¿eficaz?- debió ser este arte intrascendente, fatigante a fuerza de risas. Las parodias iban por caminos muy variados en su realización (un último extremo sería el *Tenorio* modernista, con sus *lapsos* por «actos» y su *rotulación idiosincrática*, caricatura del léxico brillante y extraño de la poesía modernista), pero, en general, el procedimiento común se detenía en los fallos o debilidades de las obras parodiadas, a fin de poner en evidencia lo que de falso, ridículo o trasnochado encerraba la inmediata fuente de inspiración. Es decir, algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento, lograda a fuerza de una consciente degradación, de un tozudo rebajamiento en la escala de valores. Uno de los escritores que más destacó en la parodia fue Salvador María Granés, fecundísimo libretista (bordea el centenar de títulos la producción impresa). La tarea de Granés no conoció límites. Ya hemos visto como convirtió *Dos fanatismos*, de Echegaray, en *Dos cataclismos*; es también el trocador de *La bofetada*, de Pedro de Novo, en *El mojicón*. La lista abrumadora sigue por ese rumbo: *La pasionaria*, de Leopoldo Cano, se hizo en sus manos *La sanguinaria*, *Thermidor*, drama de Sardou que logró gran éxito en Madrid, se trocó en *Thimador*. Pero —26→ su mayor dedicación fue encaminada a la parodia de óperas y zarzuelas. *Carmen*, la ópera de Bizet, se convirtió, en 1891, en *Carmela*, con música de Tomas Reig; *Tosca*, de Puccini, se transformó en *La Fosca*, con música del maestro Amedo. *El molinero de Subiza* se cambió en *El carbonero de Suiza*, y *El salto del pasiego* en *El salto del gallego*. *La Dolores*, de Bretón, se trocó en Dolores... de cabeza; *La balada de la luz*, zarzuela muy bien acogida por el público, obra de Eugenio Sellés y música del maestro Vives, se convirtió en *El balido del zulú*. Los títulos podrían multiplicarse, siempre con gran fidelidad al sistema entre grotesco y escarnecedor: *Los enemigos del cuerpo*, *Una ópera en Azuqueca*, *Florinda o La Cava... baja*, etc. Pero en esa copiosa lista de muecas burlonas ante la realidad hay una que nos interesa particularmente: *La Golfemia*, parodia de *La bohème*, de Puccini, obrilla estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 12 de mayo de 1900. No puedo precisar la vigencia oral, coloquial, de la palabreja golfemia, pero es indudable que debió de circular mucho y quizá incorporarse a la conversación ordinaria, desprendida de su origen literario. La veo usada normalmente, sin conexiones escritas, por crítico tan destacado y agudo como Guillermo de Torre en su último ensayo sobre Valle Inclán: los personajes secundarios de *Lucas de bohemia*, en la expedición identificatoria de Guillermo de Torre, «no admiten -dice- ni necesitan más que entre interrogantes una identificación precisa; son la golfemia -mezcla de golfería y bohemia- o, si se quiere, dicho más noblemente,

componen el antiguo coro de las tragedias y zarzuelas». Se ve con deslumbradora claridad que el crítico ha utilizado corrientemente el término, probablemente como una situación repetida de los años en que esa palabra circulaba, y vemos, además, que, al emplearla, esta muy lejos de pensar en la parodia estrenada en 1900, cuando Ramón —27→ del Valle Inclán andaba por los treinta y cuatro años<sup>8</sup>.

Andamos, pues, por un estrecho sendero *Bohème-bohemia-golfemia*, que nos lleva a través del ambiente de un Madrid «absurdo, brillante y hambriento». El mundo de artistas pobretones, desmelenados, desciende esa escalera hacia la ceniza total: un eco más o menos cercano de los personajes iniciales queda aún en la parodia de la ópera: Mimí se convierte en la Gilí; Rodolfo, en Sogolfo; el músico queda en organillero; Marcelo, pintor, se convierte en Malpelo, pintor de brocha gorda. Y así sucesivamente. ¿No hemos puesto las grafías consagradas, para seguir con la crítica tradicional del Callejón del Gato, ante un espejo deformante? En efecto. Veamos cómo funcionan las parodias y de qué procedimientos se valen.

Lo primero es una inocente disimulación de los nombres conocidos. Acabo de señalar cómo se cambian los personajes de *La bohème*. Hay siempre un abatimiento claro, burlesco, ridículo, en el trueque de los nombres, pero en el que se deja abierto un portillo al reconocimiento. Por leve que sea la familiaridad con el texto original, reanudaremos el contacto con el personaje auténtico. Así, *Tosca* se convierte en *Fosca*; *Cavaradossi* en *Camama en dosis*, el malvado *Scarpia*, en el más popular y martillable *Alcayata*. Puede reconocerse a la marquesa *Attavanti* en la *Echá palante*, propietaria de una taberna. En la parodia de *Curro Vargas*, la obra aplaudidísima de Joaquín Dicenta y Manuel Paso, el personaje se llama *Churro Bragas*; la madre de Soledad, *Angustias* en la comedia, se llama aquí *Fatigas*, etc. En *El mojicón*, el héroe principal, *Marqués de Leiza*, se convierte en el *Lezna*; Alberto, en *Ruperto*; y el *Doctor Aranda* en el *Albéitar —28→ Mal Anda*. Los personajes de *Dos fanatismos* se truecan de manera análoga: Don Lorenzo Cienfuegos y don Martín Pedregal, los dos fanáticos exclusivistas, son, respectivamente Lorenzo Cienchispas y Martín Pedernal, con lo que la constante fricción en que viven ambos queda patentemente expuesta aún para el más ignorante. Detrás de estas caretas se adivina la concesión a una monumental carnalada de dudoso gusto, basada en sentimientos muy elementales y a flor de piel (envidia, resentimientos, frustraciones, etcétera). A veces, la deformación del nombre obedece a una simple mala equivalencia acústica. Tal ocurre en casos como *Turrón de Gijona* por *Terrón de Girona*, nombre de un personaje que protesta por el equívoco en *El gorro frigio*, sainete de Félix Limendoux. (Y cito este caso para ver solamente que también en producciones no paródicas podía darse el procedimiento.) En fin, nombres, detrás de los cuales el espectador medio sabe que algo se oculta. Dada la frecuencia, el hábito de la parodia, ya cabe pensar que para mucha gente sería fácil suponer a alguien detrás de cualquier nombre, hubiese figurado o no tal intención en la mente del escritor. ¿No nos estamos acercando insensiblemente a la reiterada manía de reconocer a todos los personajes de *Luces de bohemia*? ¿No es ya un hábito el preguntamos todos, al abrir las páginas desazonantes del libro, «quién será éste, y quién será aquél»? Los nombres han sido desvirtuados, algunas veces mucho, pero han quedado los datos. (No olvidemos que *Luces* es un libro para una minoría entonces muy familiarizada con lo que allí se dice.) No ha sido difícil reconocer a Ciro Bayo detrás de don Peregrino Gay. Quedan en el nombre aún las resonancias de sus peregrinaciones por tierras y pueblos de un lado y otro del Atlántico, del hombre que «ha escrito la crónica de su vida andariega en un rancio y animado castellano». La prosa de *Lazarillo español —29→* y de *El peregrino*

*entretenido* se asoma tras el doblez de la página. ¿Cómo no se iba a reconocer este personaje entre gentes que, como Azorín, habían escrito con calificativos análogos a los de *Luces* sobre la obra de Ciro Bayo? ¿Ha sido un esfuerzo reconocer detrás de Zaratustra al viejo librero Pueyo, editor de tantos y tantos escritores del tiempo? Pero ¿por qué esa librería y no otra cualquiera de las que había por las calles de Jacometrezo y del Horno de la Mata, antes de la alteración del barrio por la Gran Vía? Pío Baroja ha dado testimonio indirecto de la librería en *Las horas solitarias*: «Este librero suele hacer en el fondo de su barraca una especie de tienda de campaña con cuatro lonas, y allí suele estar escondido a las miradas del público, en invierno al lado del brasero, donde quema tablas que echan un humo irrespirable»<sup>9</sup>. Ese brasero es el que sigue proyectando su humo maloliente, en espirales de pobreza y desamparo, y ya definitivamente, desde las páginas de *Luces de bohemia*. No importa que nos equivoquemos en el margen detectivesco de las localizaciones rigurosas: eso no importa. Sí es en cambio válida la visión que despierta de horas de frío y de cansancio, paseadas sin rumbo, acostadas al refugio de una tertulia entre libros -libros ajenos- en un rincón de editor -que quizá nos engañe-, sin más bagaje que el desaliento y la bien hincada vocación de escribir. En ese mote, Zaratustra, cuánto de la charla sobre Nietzsche se deja entrever, ese Nietzsche que llenó de pasmo a la juventud del 98.

Pero sigamos con los reconocimientos. La minoría lectora, el público en que piensa Valle Inclán, reconoce al Ministro de *Luces de bohemia*. Se trata de Julio Burell, periodista —30→ amigo de los intelectuales, el que nombró a Valle Inclán profesor de Estética de la Escuela de Bellas Artes, en 1916. Burell fue ministro de la Gobernación en 1917, de abril a junio, en que, bajo el Gobierno Dato, le sucedió en el Departamento Sánchez Guerra. Volvió a ser Ministro de Instrucción Pública en noviembre de 1918, también muy fugazmente. (Ya no lo es en enero de 1919.) Se trata, pues, de una de esas sombras que pueblan la trágica mojiganga. Pero su trato con los escritores, sus favores a varios de ellos, su acusada personalidad de hombre de letras en un sentido general, vocación arrinconada quizá por la política, se ve bien palpablemente en el personaje del esperpento. Sobre todo eso: el contraste entre una vocación y una forma de vida más brillante, pero quizá envuelta en sutiles purpurinas<sup>10</sup>. En el entierro de Max Estrella nos encontramos con Basilio Soulinake, «fichado en los registros de la policía como anarquista ruso». Se trata de Ernesto Bark, ruso emigrado, —31→ que escribió diversas obrillas de difícil catalogación, pero entre las que descuella *La santa bohemia*, opúsculo de 1913, donde nos encontramos con todas las caras conocidas de ese submundo nocherniego de cafés, buñolerías, mucho aguardiente y poco dinero. El propio Sawa anda entre las páginas absolutamente olvidadas hoy de Ernesto Bark. Y la noticia de su anarquismo nos llega a través del propio Alejandro Sawa: Ese Ernesto Bark -nos dice en *Iluminaciones en la sombra*, su libro póstumo- «podría llamarsele un excesivo. ¿Tuvo allá en sus mocedades, curiosidad del mundo? Recorrió Europa. ¿Tuvo el ansia intelectual de convertir las ideas en dinamita? Fundó en Ginebra un periódico revolucionario. ¿Quiso diluirse en arte y armonía? Fue virtuoso en Italia. ¿Quiso amar con todas sus potencias y ser amado? Fue esposo en España. Y siempre, perdurablemente, fue un gran exagerado del pensamiento en acción»<sup>11</sup>. Aún dice más cosas Sawa sobre su amigo Ernesto Bark, el hombre que supone que no está muerto Max Estrella y necesita comprobaciones científicas. Es cierto que, para nosotros, Ernesto Bark no es nada: tan solo un nombre. Sin embargo, sentimos una escondida simpatía por esta figura rebelde y anónima, que llegó a la turbamulta hambrienta de Madrid, Dios sepa con qué azares fugitivos a la espalda, que aún le quedaban ganas de escribir, de luchar con editores e impresores, y quizá de acariciar sueños de conspirador.

—32→ Nadie sabe cómo fue la escena auténtica del entierro (en la que tanto hay de desnuda, estremecedora verdad), pero lo cierto es que Ernesto Bark se reconoció en Basilio Soulinake, que es lo esencial. Azorín me ha recordado en una conversación privada que Ernesto Bark, al leer la entrega de *Luces de bohemia* donde se narra el entierro, se dejó arrebatar por la furia y arremetió contra Valle Inclán a bastonazos, calle de Alcalá, acera del Banco de España. Azorín recuerda cómo Valle Inclán, «un poco asombrado», le consultó qué debía hacer. El asombro de Valle nos prueba que los parodiados o imitados tenían el hábito de dejarse llevar, de sonreír, y no el de tomar decisiones arrebatadas.

Aún hay más gente que pudo reconocerse en el libro, detrás de la máscara de un nombre. No ha faltado quien haya entrevistado incluso un modelo vivo para la Pisa Bien, en una vendedora callejera de lotería, uno de aquellos personajes de la calle madrileña que todo el mundo conocía y que vivían de manera misteriosa y casi legendaria<sup>12</sup>. Dorio de Gádex firmó así, tenía ya su personalidad admitida como poeta y bohemio. El «ceceoso como un cañí» hunde en la prosa cotidiana el Gádex del apellido literario. «De los más eximios galloferos de aquel momento» le llama Eduardo Zamacois en sus memorias. Este mismo autor nos dice de la manía que «Don Dorio» (así le llama) tenía de hacerse pasar por hijo de Valle Inclán, anécdota que cuenta entre las más pintorescas del nutrido repertorio de nuestro autor<sup>13</sup>. Gálvez es Pedro Luis de Gálvez, sonetista famoso en el mundillo posrubeniano, y quien, a juzgar por los recuerdos de los contemporáneos, albergaba por igual la descarada —33→ picaresca y la audacia más insospechada. Es el tantas veces citado como portador del cadáver de un hijo por los cafés, pidiendo dinero para enterrarle, y quien vendió a su mujer, o se la jugó, o quién podría poner ahora orden entre la verdad y la leyenda, acrecentada en las charlas de café y en las memorias quebradizas. La vida de Pedro Luis de Gálvez llegó hasta la guerra civil del año 36, y aun desempeñó papeles importantes en ella, hasta morir trágicamente al finalizar la contienda. Se han reconocido algunos otros, sin dato alguno concreto por parte de Valle Inclán que pueda autorizarlo. Son, sin más, los «epígonos del Parnaso modernista». Detrás de los nombres de esa agrupación que alborota en las redacciones y en las churrerías de la noche madrileña (Rafael de los Vélez, Lucio Vero, Mínguez, Clarinito, Pérez) se esconderán voces acalladas ya por los giros de la sensibilidad y por la muerte (real o en vida), estarán, sin necesidad de real adscripción, los poetas secundarios que aparecen con más o menos regularidad en los periódicos del tiempo (*ABC*, *Blanco y negro*, *España*, *El Imparcial*, etc.): Goy de Silva, Antonio Andiñón, Rafael Lasso de la Vega, Juan José Llovet, Camino Nessi, González Olmedilla, Moreno de Tejada, Cristóbal y Miguel de Castro, etc. Quizá Emilio Carrere, Pedro de Répide. Toda una flotante teoría de gentes con preocupaciones económicas, vocación de versificador y paisaje noctámbulo. Figuras espectrales casi, que forman el poso aliquebrado de los vencidos. Desfile carnavalesco, «pipas, chalinas, melenas», la cáscara rugosa de una fugaz fruta, poesía<sup>14</sup>.

—34→

Todos los críticos de Valle Inclán han estado de acuerdo en que Max Estrella es la contrafigura de Alejandro Sawa, el escritor muerto, ciego y loco, en 1909. Luis Sánchez Granjel ha trazado recientemente una semblanza acertada del escritor olvidado, citado frecuentemente en las memorias de Baroja, y presente en tantos testimonios de los contemporáneos. De todos los datos que de él tenemos sobrenadan los referentes a su aspecto personal, su imponente barba, su porte de señorío, su conversación arrolladora y



deslumbrante, que no supo trasladar a flor de página. Aparte de los críticos de la época (Luis París, Prudencio Iglesias Hermida, González Blanco, L. Bonafoux, Cansinos Assens, etc.) nos han dejado semblanzas del andaluz hiperbólico, «poeta de odas y madrigales», personalidades tan variadas como Pío Baroja, Rubén Darío, Ruiz Contreras, Eduardo Zamacois. De entre todas destaca el breve epitafio de Manuel Machado:

*Jamás hombre más nacido  
para el placer fue al dolor  
más derecho.  
Jamás ninguno ha caído  
con facha de vencedor  
tan deshecho.  
Y es que él se daba a perder  
como muchos a ganar.  
Y su vida  
por la falta de querer  
y sobra de regalar  
fue perdida.  
Es el morir y olvidar  
mejor que amar y vivir,  
y más mérito el dejar  
que el conseguir?...<sup>15</sup>.*

—35→

Alejandro Sawa, otra sombra en loca carrera hacia el olvido. Lo que no pudo su esfuerzo, su anhelo de permanencia, lo ha conseguido esta alharaca nocherniega por los callejones del Madrid austríaco, por las delegaciones de policía, por las tabernas escondidas. Alejandro Sawa ya no es otra cosa que Máximo Estrella, ciego, atravesador de la madrugada madrileña camino de la muerte. Lo demás, sus horas de ilusión o de amargura, son simplemente un apoyo, también literario, también escurridiza filigrana entre la verdad y la fantasía.

Sawa-Estrella aparece en *Luces de bohemia* acompañado de su mujer y de su hija. La mujer, Jeanne Poirier, una francesa «santa del Cielo, que escribe el español con una ortografía del Infierno», esta trasmutada en Madame Collet. La hija, de la que, como era de esperar, no poseemos dato alguno literario, figura que ni siquiera alcanza perfiles concretos, los cobra auténtica y dolorosamente, voz y bulto, al leer la carta que la viuda de Sawa dirige a Rubén Darío con motivo de una petición de auxilio (4 de enero de 1916): «¿Qué puedo decirle? Lo vulgar, darle las gracias por mi hija y por mí»<sup>16</sup>. Ahí aparece real y verdaderamente la muchachita de *Luces de bohemia*. La historia, esta vez sin degradar, sino sirviendo de fondo a la miseria circundante, surge abrumadora en las primeras líneas del libro.

MAX.- Vuelve a leerme...



M. COLLET.- Ten paciencia, Max.

MAX.- Pudo esperar a que me enterrasen.

M. COLLET.- Le toca ir delante.

—36→

MAX.- Mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas.  
¿Dónde gano yo veinte duros, Collet?

M. COLLET.- Otra puerta se abrirá...

(E. I)

Aparentemente, en la carrera de juicios sobre la constante deformación del libro, esto sería una contrafigura más. Sin embargo, la entrada inaugural de *Luces* es descarnadamente realista, fotográfica casi. Asistimos a un dialogo entre un matrimonio al que le acaba de llegar, en su pobreza arrastrada, la noticia de la pobreza rotunda, sin riberas. Es desnuda y escueta enunciación de algo que real y positivamente acaeció. Lo revela una carta de Ramón del Valle Inclán a Rubén Darío, comunicándole la muerte de Alejandro Sawa:

El fracaso de todos sus intentos por publicarlo [se refiere al último libro de Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, que apareció póstumo, en 1910] y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía *El Liberal*, le volvieron loco los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse<sup>17</sup>.

¿Qué deformación podemos encontrar ahora en el proyecto de Max Estrella?: «¿Y si Claudinita estuviese conforme con mi proyecto de suicidio colectivo?». «Con cuatro perras de carbón podíamos hacer el viaje eterno» (E. I). El escueto *Quería matarse*, de la carta de Valle Inclán, se agiganta, se reitera en el «regenerarnos en un vuelo», frase con que Max invita a su lazarillo a tirarse por el Viaducto de la calle de Segovia. No, no se trata de una frasecilla. Y si pensamos en la admirable arquitectura del libro, que se cierra, precisamente, con el posible suicidio de las dos mujeres por el tufo («Con cuatro perras de carbón») de un —37→ brasero, vemos que la tan cacareada deformación ha consistido casi estrictamente en seguir paso a paso una realidad entumecida, poblada de amarguras. La desaparición de las dos mujeres, sea cual fuere su interpretación literaria, acontece de verdad, inexcusable desenlace, una vez extinguida la ilusión, la fantasía caudalosa del poeta hiperbólico que no deja detrás más que una pena en creciente, soledad sin orillas.

Vamos, pues, reconociendo a gentes que tuvieron su hueco sobre esta tierra de Dios, disimuladas, insinuadas para unos cuantos, familiares a unos pocos. Exactamente como puede ocurrir con los espectadores o lectores de las parodias. La vida se desliza, ahí, al margen de lo cotidiano, pero sin perder el contacto con ello nunca. Una mutua vigilancia celosa, que nos lleva de vaivén en vaivén, entre la vigilia y el sueño.

Podríamos, aun a riesgo de alejarnos algo del orden previo (digamos que el orden en *Luces de bohemia* es el desorden, una inspiración quebrada, a borbotones) reconocer muchos detalles más, hechos simplemente por el placer de develar la realidad ante nuestros gestos cómplices. Así ocurre por ejemplo con Bradomín, Valle Inclán. Se trata de una de las pocas ocasiones en que la identidad entre el famoso Marqués y su creador es muy manifiesta, irrefragablemente manifiesta. Es en la Escena XIV, en el prolongado diálogo entre Bradomín y Rubén Darlo. El Marqués anuncia que va a buscar quien quiera comprarle el manuscrito de sus memorias (Y que no alude a las *Sonatas* es muy claro, en contra de lo que se ha querido deducir, sino que piensa en un nuevo elemento de literatización; alude a unas «memorias», es decir, *Memorias totales*, no sólo a las fragmentarias y sentimentales que son las *Sonatas*: se trata de un esguince disimulador, paródico ya, para entendernos. Lo demuestra que haya añadido en el libro lo que no figura —38→ en la redacción primera: «Mis Memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto»). Pues bien, la razón que el Marqués da para autorizar la venta de sus memorias está en que se encuentra arruinado: «Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!». Detrás de estas frasecillas, aparentemente inocentes, se oculta otra verdad, sólo reconocible para algunos: ahí se agazapa la aventura labrantina de Valle Inclán, quien, allá por los años primeros de la primera guerra mundial, se refugió en La Merced, finca cercana a La Puebla del Caramiñal, en un arranque de señor rural. Allí nacieron varios de sus hijos. La aventura, naturalmente, no resultó tan lucida como su héroe pretendía<sup>18</sup>.

El libro, se nos va deshaciendo entre las manos en una cadena prolongada de súbitos deslumbramientos y de confusos, estremecedores perfiles en sombra. Siempre incompletos, siempre al pasar. Que cuando los hayamos establecido en un hueco de nuestra memoria tengamos que detenernos, no seguir, dejamos acorrallar por la duda y, cautelosamente, empezar una nueva pirieta mental. Pero esas ráfagas llenan *Luces de bohemia*. Este es el caso preciso de Don Latino de Hispalis. Imposible darle el otro nombre, el del documento jurídico, la partida de bautismo, fe de vida que nos tranquilice. Se ha pensado en muchas personas con ingenua terquedad detectivesca. Se ha propuesto incluso que se trata de un disfraz de Diego San José<sup>19</sup> lo —39→ que me parece fuera de toda posibilidad. Los críticos más sensatos se limitan a decir que es de dudosa identificación. ¿Qué más quería Valle Inclán? Pienso que no hay que buscar mucho. Yo quiero ver en Don Latino al propio Sawa. Es un desdoblamiento de la personalidad. Lo que Sawa habría hecho en el envés de su cara noble y avasalladora. El otro Sawa. El que, lejos de la sabiduría verlainiana, engaña a quien puede y vive del sablazo ocasional; el que es de Hispalis (Alejandro Sawa no nació en Málaga, como se creía, sino en Sevilla); el que vivió en París de la Editorial Garnier (como Zamacois ha recordado en sus memorias); el hombre que andaba y andaba por las calles de Madrid con un perro, ese perro que Sawa empleaba para llamar la atención, que usaba seguramente no por afición canina, sino por elemental necesidad de lazarillo, y que Sawa literatizaba equiparándose a sí mismo con Alfonso Karr, el escritor francés a quien quería parecerse y quien también andaba siempre con un perro<sup>20</sup>. La pirieta del —40→ perro sobre el ataúd es quizá el último calor que acompaña la desdichada peripecia humana de Alejandro Sawa. Sí, en ese Don Latino, tambaleándose en los mostradores de las tabernas, intentando convidar sin pagar nunca, vemos la misma escena de taberna que Zamacois ha contado en sus memorias, excelente retrato de la incapacidad económica de Sawa<sup>21</sup>.

Ráfagas, ráfagas fugaces, cegadoras. ¿Qué otra cosa es el recuerdo del «Viva la bagatela», tan traído y llevado, proveniente de un artículo de Azorín, o del «tropel de ruiseñores», de Villaespesa, o del «fuego de virutas», parodia de una frase querida de Don Antonio Maura? Y tantas más. Recuerdo ahora tan sólo aquellas que aparecen como una música de fondo, sin desempeñar un papel personificador, como lo hacen otras muchas de las que más tarde me ocupare. Como en una de las parodias corrientes, a las que el público español estaba tan acostumbrado, desfilan delante de nosotros hechos, caras, sucesos, conversaciones, y, aparentemente, con el mismo afán de burla que las parodias conllevan. Pero, insistamos, aparentemente. Una cenefa de sombra nos avisa de que no todo es broma allí, de que algo está pasando. Ya veremos qué.

## Regresemos a las parodias



Pero volvamos a lo paródico. Quiero antes de nada curarme en salud. No pretendo llegar a la conclusión, por mucho que me ayuden los parecidos y las coincidencias, de que en esas obritas del género chico claudicante encontrase —41→ Valle Inclán la raíz - la fuente, según la vieja crítica- de su quehacer esperpéntico. Pero sí quiero señalar la presencia de un arte secundario (pero arte, materia cotizabile y viva) en los años de su formación y de su segunda juventud, que forzosamente, ha de haberle dejado huellas, hábitos, siquiera el acostumbrar su habla y su mirada, y su contorno, a los gestos y expresiones, e incluso al ángulo visual que tales obrillas producían. Es un ademán del tiempo, al que es inútil intentar sustraerse. En un hombre como Valle Inclán, tan dado a la visión libresca del mundo, ¿no sería posible acabar por encontrarle esa vena en su faena esperpéntica? ¿No era ya una parodia sangrante de la vida modernista la ruín realidad de la vida de esos poetas y escritores, siempre luchando con la pobreza, con las colaboraciones no aceptadas o mal pagadas? Sí, tan a la mano como los espejos de la Calle del Gato estaba la atmósfera teatral, en la que Valle estaba siempre metido, ya actor, ya autor, atmósfera saturada de obras como *La golfemia*, cuyo éxito en Madrid ya he señalado atrás. Y como tantas otras que aún nos van a ayudar.

Mirando la estructura, los recursos de que se valen las parodias, nos tropezamos con nuevas sorpresas, nuevos puntos de contacto. Se ha destacado la insistencia, significativa insistencia, con que Valle Inclán recurre a los muñecos para retratar a sus personajes. Es un gesto repentinamente despoblado, hueco, que trueca la humanidad en desprevenido hielo, en desmayo acartonado<sup>22</sup>. *Muñecos, fantoches, peleles, guiñol*, etc., son palabras expresivas de estas situaciones súbitas, alocadas, detenidas en un gesto sobresaltado, película accidentalmente detenida. Un aire total de marionetas lanza a estos personajes sobre el tablado. Una de las expresiones —42→ más representativas y acertadas del sistema estético esperpéntico es la de comparar a los personajes, en los momentos decisivos, con un pelele. *Peleles* abundan en *Tirano Banderas*, en *El ruedo ibérico*. Nada más eficaz para dar precisa visión de la vida huidiza, de las muecas vacías, laxas, sin vigor interior, vidas acosadas por la brutalidad de un azar cualquiera. *Luces de bohemia* tiene un buen repertorio de fantoches y peleles: «Don Latino guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos haciendo el pelele» (E. última). Sin cita expresa, vemos la muñequería en el arrebato de Claudinita: «Claudinita con un grito estridente tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo» (E. XIII).

Un pelele plantado a la puerta es la aparición del cochero de la carroza fúnebre que ha de llevar al cementerio el cadáver de Max Estrella: «Narices de borracho, chisterón viejo con escarapela, casaca de un luto raído, peluca de estopa y canillejas negras» (E. XIII). Los acompañantes del duelo, «arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera» (E. XIII). Estamos a un paso de los escalofriantes carnavales de Solana o de Ensor. Un pelele total, frío y descoyuntado, es Máximo Estrella al ser encontrado muerto en el portal de su casa, amanecer arriba: «El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral, al abrirse la puerta» (E. XII). También es un mísero pelele el niño muerto por las balas policiacas, muñeco informe en los brazos de su madre. Pelele, en fin, es siempre Max Estrella, ciego, deteniéndose campanudo y rodeado de repentino silencio, antes de llegarse a algún sitio, al entrar, al empezar a hablar, obligado a un torpe gesto por la ceguera.

Pero observemos una de estas citas. Don Latino, en ese momento vacío que acabo de recordar, no mueve los brazos como un pelele, sino haciendo el pelele. Es decir, los mueve bajo un consejo de dirección escénica. Como se hace el pelele —43→ en algún sitio u ocasión en que tenga que hacerse el papel de pelele. Y esto nos conduce de nuevo a las parodias. La voz *pelele* no ha tenido mucho uso literario. Aparece ya en Moratín, con el valor de «muñeco de trapos y paja que se apedrea en los carnavales». Así vive aún en algunas comarcas laterales (Extremadura, por ejemplo). Es muy fácil el paso a hombre de paja, simple, con que se va usando a lo largo del siglo XIX (Rivas, Galdós, Bretón), con fronteras no muy precisas. Es en el cruce de los dos siglos cuando la voz se pone en circulación tumultuosa: Pardo Bazán, Ricardo de la Vega, Pereda, Selgas, Manuel Machado, Unamuno, Blasco Ibáñez... Encontrarla en *El santo de la Isidra*, en los sainetes de Javier de Burgos, en López Silva, en Ricardo de la Vega es ya lo obligado. Entre *Ángel Guerra*, 1890, y *El resplandor de la hoguera*, 1909, la palabra debió circular mucho. Todavía sale en *Troteras y danzaderas*, libro que tantas relaciones íntimas tiene con *Luces de bohemia*. La frecuencia de esta voz, moviéndose en un espacio humano en el que todos están de acuerdo sobre su empleo, me obliga a pensar que hay algún motivo que ha colaborado a su propagación. Y el motivo lo encuentro en las parodias, en el uso de peleles como recurso escénico socorridísimo. Veamos algunos ejemplos.

Estamos en 1897. Teatro Eslava, de Madrid, a 15 de febrero. Noche con el frío madrileño, que haría más atrayente la buñolería (esa buñolería modernista, de donde se desfleca el coro de poetas hampones, la buñolería recordada por Gómez de la Serna, con sus vahos de aceite y de aguardiente y de recuelo, su cuchillada de luz en la sombra de la amanecida)<sup>23</sup>. Se estrena *¡Simón es un lila!*, parodia de la —44→ famosa ópera de Saint Saëns, *Sansón y Dalila*, que ha logrado pleno triunfo en el Teatro Real. La parodia tiene letra de Enrique López Marín y música del maestro Arnedo. En la escena segunda del primer cuadro, se supone que Simón (el reflejo de Sansón) ataca a un joven, Embeleco: «Simón se abalanza sobre Embeleco, que sale huyendo por el foro izquierdo, donde le trinca casi a la vista del público, si bien coge un pelele -exacta contrafigura de Embeleco- de manera que parezca realmente ser el auténtico alcanzado por Simón. Éste saca al pelele arrastrando, cogido por el cuello, hasta el centro de la escena, sin acercarse al proscenio. Loco de ira, lo descuartiza en seis pedazos, tirando cada uno por un lado, en tanto que «el otro» grita entre cajas, y los barberos retroceden y hacen aspavientos en presencia de aquel cuadro de horror. No hay para qué significar la semejanza que debe existir entre Embeleco y la contrafigura, porque en esto solamente estriba el «efecto» del crimen. Como se haga bien, el público se cuela. La experiencia lo

ha demostrado». Este pelele volverá a salir en el segundo acto, sin vida alguna, verdadero fante apoyado en un tonel y coronado de pámpanos.

La cita ha sido un poco larga, pero ilustrativa. Nos dice transparentemente cómo ha de ser el comportamiento del pelele: abandonarse, quedarse sin hálito y mover los brazos sin otra fuerza que la gravedad. Retengamos, de paso, algo de este léxico: trincar, colarse, el tono general de descuido —45→ con que se habla. Y comprobemos en seguida que el pelele de *¡Simón es un lila!* no está solo. Salen peleles en *Guasín*, la parodia de *Garín*, de Bretón. Salvador María Granés presenta un excelente repertorio. En *La Fosca* se utilizan restos de un muñeco grande, que sacan, en trozos, de un banasto, y que representa a Camama en Dosis (Cavaradossi) después de haber sido apaleado por la policía. También salen muñecos, en este caso movidos por hilos, en *El balido del zulú*. En el mismo año 1897, se estrenó, asimismo en Eslava, *Los cocineros*, de E. García Álvarez y Antonio Paso, con música de Quinito Valverde y Torregrosa. El éxito de esta obrilla fue extraordinario y sus cantables llenaron los patios madrileños durante largo tiempo. Y también los peleles desempeñaban en ella una misión primordial. Un muñeco, parecidísimo a un personaje, plantea situaciones comprometidas y ridículamente amenas. Un número musical que debió entrarse por todas las puertas y ventanas madrileñas fue precisamente el dúo del pelele. Es decir, por todas partes la presencia inevitable de cierto modo de moverse, de brazos caídos, exánimes, acosaba la conciencia colectiva, acostumbraba a designar cierto tipo de visajes y de movimientos. Como dije antes sobre *La golfemia*, no pretendo, en manera alguna, descubrir «la fuente», sino destacar la existencia de un clima común, de una filigrana vital que puede ser utilizada de muy diversas maneras por los contemporáneos. En realidad, se trata solamente de hacer ver cómo el aliento más profundo y dotado de Valle Inclán eleva las criaturas grotescas a una altura imprevisible dentro del tono menor de las comedias y de las parodias<sup>24</sup>.

—46→

△ ▽

## Literatización

Vamos a enfrentarnos ahora con el nexo más evidente entre toda la obra artística de Valle Inclán y una pueril, externa condición de ese arte menor y popular, arte de entrecasa, que es el género teatral en la encrucijada de los dos siglos. Si hay un rasgo vivo en el arte de Ramón del Valle Inclán, rasgo que pueda definírnoslo rápida y certeramente es el culto a la literatización. Se trata de un hecho de claro abolengo modernista, expresado de mil modos. Conocemos cómo Valle Inclán ha buscado fuentes de inspiración en obras ajenas, en cuentos de no muy destacado valor, en los viejos cronistas, etc. En sus años jóvenes, como componente de una actitud estética, la vida toda estaba enajenada, apoyada en sostenes de valor artístico: siempre al acecho, entre los repliegues de la página, la magia de la cita literaria. Las *Sonatas* son excelente ejemplo de tal voluntad. Bradomín, «un don Juan», vive desde una «leyenda», y sueña con «extremos verterianos», anhela verse en «historias» y «cantigas», etc. Ovidio, Aretino, Petrarca, Petronio, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, etc., se escurren, disimulada o paladinamente, por la urdimbre de las cuatro novelitas: son el fondo melódico a su fluir erótico. Y, sobre todo, Zorrilla y Espronceda. Incapaz de la desnuda expresión directa, el modernista ha de recurrir siempre a un modelo, a una muleta de prestigio.

Pues bien, al acercarnos a *Luces de bohemia*, nos asalta por todas partes esta presencia de la «literatura» en citas, en recuerdos, en alusiones simuladas, en nombres concretos. Solamente para citar los más visibles (que, de seguro, —47→ hay muchas más pruebas, agazapadas arteramente), recordaré algunos.

Al entrar Max Estrella en la librería de Zaratustra, en aquella corte de un librero giboso, un gato y un perro enfurecidos y un loro que lanza gritos patrióticos, el poeta ciego saluda con una expresión calderoniana:

*¡Mal Polonia recibe a un extranjero!*

(E. II)

Nuevamente surge Calderón cuando Max, en una charla con el coro modernista sobre la gloria y el acatamiento literarios, expone: «Para medrar, hay que ser agradador de todos los Segismundos» (E. IV). Idéntico papel desempeñan en la andadura total del libro otras citas ilustres. Dorio de Gádex saluda, dirigiéndose a Max, con el rubeniano «Padre y maestro mágico, ¡salud!» (E. IV). Max, en la cárcel, dialogando con el obrero catalán, lanza un «*Alea jacta est!*» (E. VI). El redactor de un periódico, ante la conversación tumultuosa de los demás, cacarea: «¡Juventud, divino tesoro!» (E. VII). En otros casos, el texto ajeno queda incorporado a la conversación («Esta noche te convidó a cenar. ¡A cenar con el rubio champaña, Rubén!», E. IX), o se resbala por las grietas de las acotaciones escénicas («Es el Rey de Portugal, que hace las bellaquerías con Enriqueta la Pisabién, Marquesa del Tango», E. III). Y muchas más, y las numerosas imágenes literarias que evocan los nombres, tan copiosos, los textos mutilados, etc.<sup>25</sup>.

—48→

Sí, se vive desde la literatura, pendientes del gesto, de la voz, de una erudición a veces superficial y limitada, pero siempre evocadora, irresistible torbellino que aleja a elegidas zonas de ensueño la próxima realidad marchita y claudicante. Pero notemos la grave diferencia radical entre unas y otras. Las citas literarias (o artísticas en general) de las *Sonatas* funcionan con *absoluta seriedad*. Dan dignidad a las situaciones, son semejantes a brillos ilustres, a piedras preciosas que, engarzadas en la prosa corriente, aquilatan la exquisitez del autor, de los personajes, del ambiente total de escenografía en que las novelitas se van desenvolviendo. Es decir, es natural casi que un personaje literatizado se vea dentro de Werther, le guste evocar a Espronceda o a Byron por la forma de su peinado o de su vestir, e, inevitablemente, pensar en la manquedad de Cervantes ante la propia manquedad. Incluso en las citas donde pudiera percibirse un deje irónico, existe una adecuación entre el texto empleado y la situación que lo acarrea. Hay una armonía artística, previa, preestablecida, canónica. En todos los ejemplos de *Luces de bohemia* domina, muy al contrario, la absoluta desproporción (la ceguera, diríamos, para mantener un acorde con Max Estrella). Y los textos se desmoronan en fría estridencia, de improviso despoblados. El conflicto mental entre lo realmente evocado por la cita y la realidad de la situación que la provoca es la raíz de toda expresividad cómica, paródica, que, al rellenarse de cierta amargura o desencanto, ya



tendremos que llamar esperpéntica. Reconsideremos los ejemplos citados: «¡Mal Polonia recibe a un extranjero!» lo dice Max ante una cueva sucia, donde un coro de animales ridiculiza el sentimiento de patria, y donde va a ser ladinamente estafado. Nada hay que recuerde la circunstancia del drama calderoniano. Más hiriente resulta, sin duda, el saludo de Dorio de Gádex a Max, «¡Padre y maestro —49→ mágico, salud!». Basta, para comprenderlo, entornar los ojos y considerar que la frase, extraída de un responso (el extraordinario a Verlaine), se cierre con un ¡salud!, dirigido al poeta ciego, hambriento, que va a morir dentro de unos instantes. La anticipación funeral que el verso ilustre envuelve hace que el entornamiento de ojos se resuelva en un escalofrío, en un apartarse amargo de la circunstancia. De ninguna manera cuaja frente a los «epígonos del parnaso modernista», deshechos en inútil alharaca, el «¡Juventud, divino tesoro!», con que el funcionario del periódico les ameniza la espera. No podremos encontrar momento más cargado de silencios auténticos, donde lo único que hacen los presentes es notar su vejez, en sentirse fuera del hoy perentorio. Aún más ridículo es el testimonio del «rubio champaña» en boca del más que desvalido Max Estrella -que acaba de empeñar la capa, de ser estafado, que morirá de hambre y de frío-. En fin, cualquiera de las evocaciones literarias registradas participa de esta mueca atroz de desencanto, de amargura, de llamada obsesionante a la implacable aridez de la existencia cotidiana.

Pues bien, la literatización, elemental y chocarreramente considerada, era también recurso de la literatura paródica del género chico. También aquí encuentro un venero cuyos últimos borbotones nadie sabe qué sorpresas podrían depararnos. Lo cierto es que el clima en que nos estamos moviendo tolera el uso, con matices irónicos o cómicos, de lo ajeno. Ya la parodia en sí misma es una forma de literatización, pero se aguza más la sensación de irrespetuosidad al emplear como recurso cómico la cita ajena. En «¡*Simón es un lila!*», la parodia de *Sansón y Dalila*, causaría regocijo contenido el escuchar, en un coro, el eco de la famosa frasecilla de Rigoletto, *La donna e fragile*, acomodada a la circunstancia del cantable. Pero ese regocijo sería ya irrestañable carcajada —50→ al oír la entrada de un coro con unos versos que anduvieron de boca en boca por su enorme popularidad zarzuelera:

*Con una falda de percal planchá.*

¡Qué alborozo entre los espectadores! ¡Qué bulla, risa va, risa viene, mientras la cantante lucha por hacerse oír! Se trata del chotis de *Cuadros disolventes*, letra de Perrín y Palacios y música del maestro Nieto, estrenada en el Príncipe Alfonso el 3 de julio de 1896. El cantable se propagó extraordinariamente, y todavía hoy anda con gran facilidad en la memoria de las gentes, aunque casi nadie conozca exactamente su origen. Fue utilizado multitud de veces. Arniches lo saca a relucir en *El santo de la Isidra*. Pero, ¿no es el mismo sistema de absoluta degradación caricaturesca hacer que el coro de la ópera descienda a esta imagen callejera, verbenera, tan irrespetuosamente desceñida? Si lo comparamos con los casos citados de *Luces de bohemia*, notamos una mayor agudeza -naturalísima por otra parte en Valle Inclán-, pero la base del procedimiento es la misma. La entrada de las coristas con este aluvión de barrio bajo es análoga (aunque sea distinto el signo de la orientación) a la salutación rubeniana de Dorio de Gádex, o al «¡*Juventud, divino tesoro!*» señalado atrás. La calidad de la cita es lo que varía, apoyada en el

conceptismo interior de cada uno de los escritores, Valle Inclán y López Marín. Pero la orientación humana y la trayectoria burlesca son las mismas.

El empleo de trozos familiares al público, originarios de diversos lugares, es uno de los recursos más empleados en toda esta literatura de burla, de contradanza guiñolesca. En *La Fosca* se canta un *Le gustan todas en general*. Es natural que lo más aprovechado en esta literatura fuesen los cantables, el fragmento más popularizado, los cuatro, seis, ocho —51→ compases escasos que, de inmediato, provocaban, por su familiaridad, el descarnado contraste burlón, la repentina sorpresa de lo inesperado. Llevaban asegurado el éxito. *Marina* sale en varias de estas obrejas. *La Golfemi* brinda, en torno a retazos de Puccini, los famosos de la ópera de Arrieta: *A beber, a beber y apurar...* etc. (Muy bien intercalados, eso sí, entre los propios de la parodia.) El mismo popularísimo fragmento se canta en *Guasín*, la parodia de *Garín*, de Bretón, aparición compartida (aprovechando una tempestad) con fragmentos de *El año pasado por agua*. *Marina* vuelve a salir en *¿Cytrato? ¡De ver será!*, parodia de *Cyrano de Bergerac*, original de Gabriel Merino y Celso Lucio, con música de Valverde (hijo) y Caballero, estrenada en el teatro de la Zarzuela (24 de marzo de 1889): «Dichoso aquel que tiene su casa a flote...». Trozos ajenos, familiares en la recogida erudición del género vuelven a oírse en *La balada de la luz*, en *Churro Bragas*, etc. Una sonrisa cómplice responde a tan elemental artificio, copiosamente empleado. Y, estoy seguro, habrá multitud de trozos de partituras olvidadas, situaciones caducas, alusiones, etc. que ya el tiempo se ha encargado de relegar al olvido<sup>26</sup>. Solamente añadiré, como testigo de la enorme vitalidad de este procedimiento cómo —52→ aún lo podemos encontrar en fechas muy avanzadas. Tan a flor de piel estaba, que Enrique Jardiel Poncela no duda en emplearlo, ya en 1933, en *Angelina o un drama en 1880*. En la escena más patética de la comedia, oímos a un personaje decir apasionadamente: «¡Marcial, eres el más grande! Se ve que eres madrileño», frases extraídas de un popularísimo pasodoble dedicado al torero Marcial Lalanda. Reiteración de una misión idéntica a la del chotis de *Cuadros disolventes* (o de cantables de otros días) en *La Golfemia*.

Pero aún podemos afinar más esta base común, base que no vacilo en apoyar en la irresponsabilidad colectiva de la España adormilada, allá, en el cruce de los dos siglos. Se me dirá que las citas, los entramados de Valle Inclán tienen una calidad mucho más elevada que la de su recuerdo zarzuelero. Es verdad. Sin embargo, yo creo que basta, para explicarlo, recordar la diferente condición de cada uno de los escritores. López Marín o Salvador M. Granés no pretenden más que *pasar el rato*, poner un acorde de buen humor circunstancial a lo que, indudablemente, les hace sombra profesional. *Rigoletto* o *Los claveles* suponen mucho más en la historia de sus géneros respectivos que todas las parodias o que todas las producciones serias de los propios parodiantes. Por otra parte, López Marín y Salvador M. Granés saben que sus obras no son más que eso: admirado pasatiempo de un día, portentoso homenaje a la caducidad, detrás de una pelea de taquilla. Valle Inclán es, afortunadamente para nosotros, algo más. Digamos que, como todo escritor de cepa, lleva dentro una auténtica vocación de permanencia. De ahí que sea una ligereza grave pensar que el esperpento sea hueco y sin vida. Creo que es precisamente vida lo que le sobra, vida que sobrepasa los límites de esta vida en que solemos movernos.

Pero, decía, aún podemos afinar mas, desde el lado puramente literario, la base paródica que señalo en el género chico. Volvamos de nuevo a *¡Simón es un lila!* No, no es todo concesión a lo populachero. También hay citas de mucha mayor dignidad literaria y, por cierto, muy cercanas a las lecturas reales de Valle Inclán. *Don Juan Tenorio* sale enredado en los versos de la parodia (y seguramente alguna otra obra que gozase de renombre: habría que ensanchar amplia y cautelosamente el horizonte de lecturas y reconocimientos). La Hostería del Laurel se ha convertido en un llamativo *¡Al templo de Baco!*, en el que nos vamos a tropezar con algo muy familiar. En la escena octava del acto primero (primera parte) de la obra de J. Zorrilla, al llegar Don Diego a la hostería, pregunta:

-¿Está en casa el hostelero?

y contesta Butarelli:

-¡Estáis hablando con él!

Esta última contestación se repite en *¡Simón es un lila!*:

ZUMO Mas, ¿quien será el asesino?

SIMÓN *¡Estáis hablando con él!*

Podría tratarse de una casualidad. Pero López Marín ha hecho imprimir el verso en cursiva, lo que revela que tiene conciencia de estar empleando algo ajeno. Sin embargo, para disipar toda duda sobre el uso de una cita ajena, versos más abajo nos encontramos con otros, sobre los que el autor llama la atención también. Copiemos el fragmento por entero. Ocurre la escena después de haber sido descuartizado el pelele a que aludí líneas atrás:

—54→

PALUSTRE ¡Pobre muchacho!

ZUMO Murió, ya lo veis, ¡descuartizado!

PALUSTRE ¿Si se habrá suicidado?

ZUMO Hombre, yo creo que no.  
¡Esto es un crimen cruel!

¡Y una venganza, adivino!  
 Mas, ¿quién será el asesino?  
 SIMÓN      ¡Estáis hablando con él!  
 ZUMO        ¿Tú?  
 SIMÓN      ¡Yo, sí! ¿Por qué te alteras?  
 ZUMO        Es que...  
 SIMÓN      ¿Vas a reprenderme,  
                  cuando hombre soy para hacerme  
                  platos de las calaveras?

Y aquí sí que ya no cabe duda alguna. No hay manera de esquivar la presencia de Zorrilla, puntual en los teatros, noviembre creciendo, reconocida admiración en todos los públicos. Es el mismo don Juan quien dirá en una situación ya macabra (segunda parte, escena sexta):

*¿Duda en mi valor ponerme  
 cuando hombre soy para hacerme  
 platos de sus calaveras?*

Expresión que repetirá el Comendador, en circunstancias aún más fúnebres (acto tercero, escena segunda), levemente alteradas.

¡Qué acorde inmenso en el trasfondo literario de la masa española desempeña el *Tenorio* de Zorrilla en estos tiempos últimos del siglo XIX! Porque no es una cita aislada, no es un capricho o hallazgo feliz de López Marín, parodiante más o menos afortunado. Es real y verdaderamente el pulso —55→ del tiempo, inevitable y quizá gustosa compañía. Trozos, versos, situaciones del *Tenorio* pueden reconocerse en *Carmela*, parodia de *Carmen*, obra también de Salvador Granés, y, por si tenemos dudas, se cita la obra claramente; Enrique García Álvarez y Antonio Paso recurren a la carta, la famosísima carta, en *Churro Bragas*, su parodia de *Curro Vargas*. Y la carta estremecedora y clave de la zarzuela base es recibida en la parodia con el familiar *Qué filtro envenenado*, etc. (Hay algún recuerdo más, no solamente éste, que cito por ser el puesto quizá con más descaro.) En *El mojicón*, ya recordada, también Granés acude a Zorrilla (*Los hijos como tú / son hijos de Satanás... Reportaos, por Belcebú*). Y por si hubiese quien no lo entiende, o por disimular la basta trama del momento, se ve obligado a aclararlo: «Basta de don Juan Tenorio». Versos del *Tenorio* pueden reconocerse en *¿Cytrato? ¡De ver será!* Y en tantos más. Filigrana del tiempo, el ademán común de un estilo vital que se complace en determinadas circunstancias. Por todas partes Don Juan bulle y rebulle. Un discurso del Marqués de Alhucemas, en

réplica parlamentaria a la oposición dice, y muy en serio, aquello de «los muertos que vos matáis / gozan de buena salud». Y el propio Ramón del Valle Inclán era especialista declamador de la obra de Zorrilla, y convertido incluso en Doña Brígida sabemos que la representó<sup>27</sup>. Pulso colectivo, que revela una encendida ilusión: la de perder la frontera lejana entre tierra —56→ y cielo, la de engañarnos con la ficción querida y voluntariamente acariciada.

¿Se trata de una parcelación del ambiente literario? No lo es por lo menos en el sentido que tiene la voz «parcelación». Si lo es en el amplio y noble valor de elección de unas estimaciones. Es decir, representan estas citas el fondo de la peripecia vital en que estamos viviendo. Nos lo demuestra plenamente el resto de hechos literarios que puedo sacar de las parodias. ¿Cómo nos puede extrañar la repulsa noventayochista a Echegaray, si aquí la encontramos también? *La Fosca*, ante lo truculento de alguna situación dice: «Pues aún falta lo peor. / Ni un drama de Echegaray». Y el aprecio hacia Espronceda y sus recuerdos, tantas veces utilizados por Valle, ¿no están presentes ya en un trozo de *El balido del zulú*: «¡Hurra, cocheros, hurra!»?<sup>28</sup> La cita, un tanto ambigua, de *Las vengadoras*, de Eugenio Sellés en *El gorro frigio*<sup>29</sup>, ¿no nos lleva de la mano a tantos juicios violentos de *Luces de bohemia*?

Nos encontramos, pues, ante un clima, un consenso general que tolera el uso y hasta el abuso de lo ajeno dentro de lo propio. Estamos a un paso de la tan cacareada visión literaria de la existencia, típica de los modernistas. Valle Inclán no tuvo que hacer gran esfuerzo para aprender esa lección, que ya estaba infiltrada en el ambiente. Como en todas las Situaciones ajenas en que puso mano, supo —57→ trascenderla, elevarla a una categoría de universal vigencia, quitarle el poso o la ganga que tal filón le mostraba. ¿No anda por aquí una explicación de raíz más lejana y valiosa que la tradicional aducida para los famosos «plagios», ya señalados de antiguo? Me gusta ver en el escritor todas las circunstancias que le van redondeando, no creo ciegamente en la generalidad. Y ver a Valle, el incomparable Valle, en estrecha relación con el ambiente teatral de principios de siglo, me le ensancha, le da una profundidad humana que no brota, en manera alguna, de la exquisita trama de sus libros primerizos.

El procedimiento caricaturesco y gesticulante de las parodias, aunado a la literatización ya verdaderamente delirante, nos explica dos de los esperpentos restantes. *Los cuernos de don Friolera* es la adaptación a estos procedimientos del tema del honor calderoniano<sup>30</sup>. El drama que hemos visto insinuarse paródicamente en las burlescas bromas del género chico alcanza aquí su más alto y depurado grado de infrahumanidad, de mueca sangrante y risible. Vamos siguiendo una marcha ascensional, lenta y segura, en la que el mito literario pierde, inexorablemente, sus brillos y sus situaciones más aceptadas. Y ya no nos ofrece más que un camino de nítida luz la trayectoria que lleva a *Las galas del difunto*, esperpentización total de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Citas constantes, recuerdo constante del drama disperso en ráfagas por el ambiente, Valle representándolo, medio en broma, medio en serio... Como ha visto ya la crítica más sosegada, este esperpento es la cúspide de un sistema —58→ de desmitificación, de marcha hacia el encanallamiento y la indignidad<sup>31</sup>.

Y es ahora cuando vemos en su plena y rigurosa función la aparente irreverencia shakespiriana del cementerio en *Luces de bohemia*: estamos asistiendo a una parodia de *Hamlet*. Y como ya nos hemos venido acostumbrando, no necesitamos adivinar en aquellos sepultureros que despliegan una leve gramática parda, con ribetes de picaresca

y de murmuración, a los sepultureros canturreantes de la tragedia base. Existe la alusión directa: «¿Serán filósofos, como los de Ofelia?» (En la primera redacción: «¿Serán esos los sepultureros de Ofelia?») Como en el drama de Shakespeare, las figuras aparecen en distinta ocasión, cada pareja por su lado. Las meditaciones escalofriantes de Hamlet ante las calaveras maltratadas se reducen aquí a esa amarga conclusión de «¡Dura poco la pena!», a decir que no se ha conocido nunca una viuda inconsolable, a reconocer que el que queda no guarda casi nunca relación con el muerto. La conversación de Hamlet con los enterradores surge de nuevo en la charla de Bradomín con los colegas madrileños de oficio. Hasta la pregunta sobre la edad se respeta, a través de ese «Pocos [años] me faltan para el siglo». El largo diálogo entre Hamlet y los acompañantes del cadáver de Ofelia, se ve reducido aquí a la meditación sobre el drama entero, y a su posible adaptación a la escena española. Así se nos ilumina, a través de lo paródico, la cita de los nombres teatrales españoles. El recuerdo de Echegaray, de Sellés, las bromas sobre Sardou, quedan repetidas, desde una misma vivencia humana, en el resumen de Valle Inclán: «...Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados —59→ ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!».

Pero aún nos queda más que añadir. Como en tantas ocasiones del esperpento inicial, la realidad viene a rodearnos como el mejor armónico a esta vida literatizada de los años iniciales del siglo. Y es precisamente en esta escena donde mejor podemos verlo. Un testimonio de Pío Baroja viene en nuestra ayuda: «Muchas veces, otros amigos y yo, llevados por cierta tendencia macabra fuimos de noche a unos cementerios románticos, próximos a la calle Ancha, hacia Vallehermoso, cerca del Canalillo. Al mismo tiempo que nosotros buscábamos la impresión lúgubre, una pandilla de golfos se dedicaba a robar alambres del teléfono y a desvalijar las tumbas. A alguno se le ocurrió, por lugar común literario, que allí se podría representar la escena en que Hamlet recibe de los sepultureros la calavera de Yorick, el bufón del Rey» (*Rapsodias, Ob. completas*, V, pág. 891). Nuevamente esa íntima fusión de la verdad y la ficción, de la anécdota y de la creación literaria, tan típica de Valle Inclán, y muy especialmente, señaladora, vivísima señaladora del esperpento inaugural<sup>32</sup>.

Para redondear este aspecto de lo paródico, creo que es de gran utilidad, y para ver la actitud frente al texto ilustre, comparar el *Hamlet* valleinclanesco con *Dos cataclismos*, de Granés. En el exagerado drama de Echegaray, el fanático de la santidad, ante una sospecha de que su mujer tenía inclinaciones por la vida contemplativa y ascética, renuncia a —60→ su vida matrimonial y encierra a la mujer en un convento, donde, entregada a los rezos, se van marchando los años. En la parodia de Granés, esta separación del matrimonio se ve de la manera más grotesca y llamativa posible. El fanático ha visto a su mujer haciendo calceta un día de precepto. Ante semejante impiedad, sospecha de su locura y la encierra en un manicomio (se dice hasta el nombre del médico, muy familiar a cualquier madrileño de entonces)<sup>33</sup>, y allí lleva quince años en observación.

El comparar las dos parodias nos revela muy bien la perspectiva en que ambos se colocan. Tan chocarrera es una como otra, tan inoperantes ambas. Pero la de Granés invoca directamente a la risa, a la broma gruesa y francamente irrespetuosa. Valle Inclán se mueve en una zona de ancho desencanto, de crítica profunda, de una leve sonrisa. Ante estas circunstancias, me parece indudable que no podemos hablar, solamente, de los espejos cóncavos. Hay algo más. Hay una desnuda verdad, la del



ángulo vital del hablante, que no se presenta en absoluto deformada, sino simplemente *se presenta*. La verdad limpita es, a veces, una cruel deformación.

## Queja, protesta



Dentro de la andadura interna de *Luces de bohemia*, nos encontramos con varios rasgos sobre los que hay que llamar la atención. Son esas directas alusiones a sucesidos, prohombres, etc., contemporáneos y conocidos. Es el fondo humano que nos ha servido para ver lo que el libro encierra —61→ de protesta, de grito acalorado contra algo, de evidente llamada a la honestidad.

Sí, es indiscutible que *Luces de bohemia* es una obra con un fuerte trasfondo de protesta social. Estoy de acuerdo con la sagaz interpretación de Pedro Salinas, quien fue el primero en llamar la atención sobre este aspecto del libro<sup>34</sup>. Con *Luces de bohemia*, Valle Inclán se incorpora, hijo pródigo, al quehacer de sus colegas de generación, asaetados por la preocupación de España. Mirando atentamente la circunstancia y la sazón en que ese libro se produce, nos encontramos con un Ramón del Valle Inclán que, ya cansado de una literatura preciosista, ahíto de princesas, salones, aristocracia, opulencismo, siente, como todo creador puro, la nostalgia de las visiones sencillas y elementales. Es, en cierto modo, el caso de Rubén Darío. Años y años tras la pompa brillante de exotismos y exquisiteces, de palabras deslumbradoras y sugerentes, en charloteo con personajes literarios, raros, para un buen día atreverse a decir, lisa, llanamente, una cenefa de sombra en la voz:

*¡Francisca Sánchez, acompáñame!*

Arranque de gran hondura, sólo posible cuando en la realidad próxima hay un soporte, un apoyo que respalde. Quizá en el caso de Valle Inclán, también se ha planteado esa urgencia de buscar un sostén en la realidad circundante, y esa realidad no ha podido complacerle. La realidad próxima solamente podía ser asidero grato si se estaba como la enamorada del Rey, en la farsa que lleva este nombre: O locos o mal de la vista. El contorno de Valle era una España caduca, enfermiza, sin arraigo ni ética. Entonces, cuando la —62→ realidad se contempla detrás de las lágrimas, es cuando deseáramos destrozarla, removerla de sus falaces cimientos, reiniciar una vida en luminoso creciente. De tal realidad, apretujada con santa furia entre las manos, se exhalan, por las fisuras de aquí y de allá, los motivos esperpénticos, la crecida pena de los figurones inútiles, de las acciones equívocas, de la trampa social. Esto es *Luces de bohemia*: la concreta España, sorprendida en el reverso de su llamativa traza, cáscara que se desmorona al ser exhibida fríamente.

Hacia 1920, España se va asomando a un horizonte de nuevo aliento. La conmoción de la huelga de 1917 se va superando, o mejor, se van esquivando sus consecuencias a base de bandazos políticos de muy encontrada orientación. Valle Inclán debió vivir con la angustia que produce la auténtica participación en esos vaivenes: «España es el

problema primario, plenario y perentorio», había dicho Ortega<sup>35</sup>. Valle habrá visto el lento declinar de muchas instituciones, la hueca palabrería con que se pretendía evitar su derrumbe, la falta de honestidad administrativa. En fin, todo lo que sus compañeros de generación habían venido ya largo tiempo señalando. La machaconería unamuniana o barojiana, o las agudas y reiteradas observaciones de Azorín, caben, condensadas, elevadas al mayor exponente, en esta frasecilla de *Luces de bohemia*:

—63→

¡España es una deformación grotesca de la civilización europea!<sup>36</sup>

Valle Inclán se añuda con *Luces de bohemia* a ese hilo soterráneo que empalma las preocupaciones de su generación. La realidad española no le sirve, no le satisface, como antes, desde un punto de vista estrictamente idiomático, no le servía la lengua tradicional, «vieja de tres siglos»<sup>37</sup>. Esa España está vista, repito, a través de una lágrima (excelente y bien explicable espejo cóncavo) o estrujada entre los dedos. Y de ahí la resultante: esquinadas aristas, maltrecho proceder, pérdida de la solemnidad y del engolamiento, marcha hacia la nada total. La princesa Gaetani, siempre ponderada y medida, altiva y exquisita, se convierte en la Reina castiza, repolluda, gesticulante, arrabalera, fugitiva hacia un baile de candil. Rosario, la princesita ingenua, toda virtudes y pudores, se trueca en la Pisabién, o en la Lunares, donde el amor, la castidad, el comedimiento, aparecen bajo signos muy distintos. —64→ El andar majestuoso y acompasado de prelados, nobles, reyes, etc., se reduce al andar de Max Estrella, ciego, que, a tentones, manos extendidas, irá de tropiezo en tropiezo, de taberna en taberna, a la cárcel, a su buhardilla desnuda y polvorienta, a la muerte en fin. Nada más ilustrador, para destacar este proceso hacia la devastación de unas jerarquías, que la imagen de un ministro. De un ministro de la España de 1920, tradicionalista y palatina, cuidadosa centinela de las apariencias, sería la imagen que nos prodigan las revistas ilustradas por esas fechas. Inauguraciones, jura de cargos, cotidiana primera piedra en el suburbio, Capilla pública en Palacio, bautizos de los allegados a la Familia Real. Y lo vemos de rancia casaca, espadín, innumerables plumas en el sombrero arcaico, gigantesca masa de condecoraciones en el pecho<sup>38</sup>. Ese ministro sale, en el universal —65→ estrago, captado en un momento de caída, de relajación de los frenos, en ese delicado momento de la interioridad recatada, cuando no es aún fachada, desceñido:

Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos brillándole sobre la panza. Su Excelencia se hunde en una poltrona, ante la chimenea que acuesta sobre la alfombra una claridad trémula. Enciende un cigarro con sortija y pide la Gaceta. Cabálgase los lentes, le pasa la vista, se hace un gorro y se duerme.

Naturalmente, lo extraordinario es la tensa voluntad de estilo, la armonía íntima que lleva el autor a este constante avanzar en idéntico sentido. *Toda* la vida ha de someterse a igual torsión: el amor estudiado y con flecos líricos de las *Sonatas* se encamina hacia las escenas nocturnas en la verja del Jardín Botánico. Los gritos patrióticos de las personalidades, tan frecuentes en las conmemoraciones, centenarios, —66→ etcétera, son aquí dados por un loro, con la voz de un loro. Los discursos de circunstancias, manto de la patria en revolina, discursos del 12 de octubre, del aniversario de la coronación, se reducen a la gritería de un chiquillo pelón, montado en un caballo de caña, que enarbola bandera -seguramente de papel...

Y sin embargo... Pienso que se ha exagerado el papel desgarrador de este arte. Porque para que este aire estridente y protestatario tenga una evidente eficacia, haría falta una soledad de gigante en sus denuncias, un riesgo sobrecogedor en su dureza. Y son las parodias, las obrillas del género chico las que nos llevan, ¡otra vez!, hacia esta meta de burla política y social. La diferencia está estrictamente en la mayor resonancia que este tema recibe en Valle Inclán, pero el procedimiento es el mismo. Y es lo que ahora nos interesa. No estamos haciendo Historia de las ideas solamente, sino del hecho literario esperpéntico.

Y no sólo en la cotidiana representación podía oírse la burla política, más o menos disimulada. Se oye sobre todo en los escritores que, de una u otra manera, miran su circunstancia. *Luces de bohemia* se nos presenta así, vista desde este ángulo, con muy poca «deformación», más bien como un periódico más, la parodia de un periódico, que recogiese lo que, en los diarios sometidos a la constante alteración de las leyes vigentes, ha sido encerrado entre mudos paréntesis. La literatura del tiempo es un sólido subsuelo sobre el que apoyar *Luces de bohemia*, exquisita depuración de palabras vivas, reducidas a un grito, a una risa dolorida. Veamos de cerca algunos ejemplos de esta realidad maltrecha, ante la que Valle Inclán se limita a poner un comentario.

Digo solamente algunos ejemplos, porque, al poner *Luces de bohemia* en relación con su contorno, se agolpan tumultuosamente —67→ los hechos, las estimaciones literarias y humanas, las voces de una humanidad que, entristecida y preocupada, se desliza por los cafés, los teatros y las redacciones madrileñas. Por eso, es necesario espigar solamente en algunos casos. Sea el primero el de la triste bohemia que reflejan título y personajes. Y nos encontramos con que la bohemia era una auténtica obsesión. ¿Qué mejor comentario al pasear sin rumbo y hambriento de los fantasmas de *Luces de bohemia* que un trozo de Pío Baroja? Nos lo cuenta en *Nuevo tablado de Arlequín*: «Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en una buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles, hablar en cínico y en golfo, y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador» (*O. comp.*, V, Pág. 93) «Sus principales puntos de reunión eran los cafés, las redacciones, los talleres de pintor y, a veces, las oficinas» (*Ibidem*)<sup>39</sup>. Y ahora, ¿hablaremos —68→ de deformación? ¿Acaso no hemos callejeado con Max Estrella por Madrid, de un lado a otro, de la calle de San Cosme, donde dice que vive, hasta la librería del Horno de la Mata, y de allí al Ministerio de Gobernación y a las verjas del Botánico, frío creciente, y hemos entrado en un café, y hemos pasado por la buñolería, apestosa de aceite, y hemos hecho alto en una taberna, y hemos fraternizado con la lotera y su amante, y hemos dado

gritos en una redacción, y hemos jaleado el exiguo dinero, y hemos cobrado algo del fondo de reptiles, y hemos visto la primera palidez de la amanecida, hasta llegar al aniquilamiento del trasnochador? Sí, en esas cortas líneas de Pío Baroja está el esqueleto, la andadura material de *Luces de bohemia*. Pero aún hay más: hay la cita concreta de nuestros personajes: «Frecuentadores de las tabernas y buñolerías del barrio de Jacometrezo y sus alrededores fueron Alejandro Sawa con su perro, Cornuty, Barrantes, Paso y otros muchos bohemios de la época... Es un Madrid que... corresponde también a la época de hombres de mi tiempo, a la época de Galdós y Echegaray, de la cuarta de Apolo, del Madrid cómico y del café de Fornos lleno, con Granés que insultaba (¡el Granés de las parodias!); con Cavia, que bebía (recordemos el comentario sobre Cavia que hacen los guardias de Seguridad que llevan detenido a Max Estrella), y con Dicenta que disputaba» (*Ibidem*, pág. 817, *Vitrina pintoresca*). Bohemia, bohemia. En realidad, una muletilla, un ademán vital que, en el cruce —69→ de los dos siglos, adquirió pujanza y significación. Sólo así puede explicarse que una de las obras primerizas de Azorín, un libro de cuentos, pudiera titularse *Bohemia* (donde, por cierto, hay algunas narraciones que se desarrollan en la redacción de un periódico). También es Pío Baroja quien nos dice, al recordar aquellos días iniciales del siglo: «Al pensar en todos aquellos tipos que pasaron al lado de uno, con sus sueños, con sus preocupaciones, con sus extravagancias, la mayoría necios y egoístas; pero algunos, pocos, inteligentes y nobles, siente uno en el fondo del alma un sentimiento confuso de horror, de rebeldía y de piedad. De horror por la vida, de tristeza y de pena por la iniquidad social» (*Nuevo tablado de Arlequín, Ibidem*, pág. 95). Es trágicamente estremecedor que el desenlace de Max Estrella en *Luces de bohemia* aparezca presagiado en algunas líneas del propio Sawa, aterrorizado por la noticia de que alguien ha muerto de hambre en la calle. «El otro día, en Madrid, capital de nuestra sociedad, democrática y cristiana, un obrero fue hallado exánime en mitad del arroyo<sup>40</sup>. Murió de hambre. Un hermano nuestro ha muerto de hambre, en Madrid, en pleno día, sobre el empedrado de la calle. Esta noticia es de ayer, pero lo mismo podría ser de la víspera, o de la antevíspera, o de hace un mes, o ciento»<sup>41</sup>. Los periódicos de los años 19 y 20 recogen con frecuencia la noticia de alguien que muere de hambre y de frío en algún rincón de la ciudad, en los soportales del barrio antiguo, en el atrio de una iglesia o en el compás de un convento. Se hacen luminosas las palabras del mismo Sawa: «Esta tortura de vivir en el café y en la calle, -¿por qué no habría podido condenármese a otros lugares de destierro?»<sup>42</sup>.

—70→

Sigamos espigando ejemplos: ¡Con qué rabioso desdén habla Pío Baroja de Manuel Camo, cacique local de Huesca, farmacéutico, a quien se elevó una estatua en la ciudad natal! Baroja se acuerda de la estatua de Camo en varias ocasiones (*Las horas solitarias*, pág. 269<sup>43</sup>; *Tres generaciones*, pág. 573<sup>44</sup>; *Divagaciones apasionadas*, pág. 497)<sup>45</sup>. Pues este señor Camo vuelve a salir, un escalón más abajo, ya sólo recuerdo en una boca secundaria, inculta y plebeya, la de Pica lagartos el tabernero:

PICA LAGARTOS.- Son ustedes unos doctrinarios. Castelar representa una gloria nacional de España. Ustedes acaso no sepan que mi padre lo sacaba diputado.

PISA BIEN.- ¡Hay que ver!

PICA LAGARTOS.- Mi padre era el barbero de Don

No creo que hubiese en la experiencia personal de Valle Inclán relación alguna con el boticario oscense, gran muñidor —71→ electoral. Es, sin más, el latido del tiempo, el aliento colectivo, que sale a flor de historia de maneras diferentes. Otros ejemplos nos lo van a demostrar mejor.

Entremos en la redacción de *El popular* (probablemente, contrafigura de *La mañana*, diario de García Prieto, Marqués de Alhucemas). Allí, con el alboroto y la familiaridad de sentirse en lugar resguardado, los poetas modernistas exponen multitud de opiniones sobre otras tantas cuestiones de la vida nacional. Particularmente grave puede ser la afirmación de que el jefe impulsor e inspirador del periódico donde estamos es, en el sentir de aquellos desheredados, «un yerno más». La alusión a ciertos modos de la administración queda patente. Pues, no obstante, es un lugar común de mil facetas de la vida nacional entonces. Pérez de Ayala, en excelente, cuidadosa prosa pulida, habla de la conformación de las Cámaras, denunciando el sistema tribal que nutre los escaños<sup>46</sup>. Era afirmación que no podía causar extrañeza alguna. Quizá la extrañeza la produce su larga permanencia sobre el ruedo vivo de España. Porque mucho antes, en 1886, ya en *La Gran Vía* se oía (y hablado, para que se entendiese bien)

CABALLERO Compañía italiana  
de los niños Lambertini.

PASEANTE ¿Más niños? ¿Hay yernocracia  
en los teatros también?

—72→

Una visión rápida puede escandalizarse un tanto al leer los frecuentes ataques a don Antonio Maura, el político archifamoso, tantas veces llamado a la Presidencia en circunstancias gravísimas. Abundan por *Luces de bohemia* los ataques directos. Sin embargo, no podremos afirmar nunca si son ataques al político cuyas dotes eran reconocidas (aunque a regañadientes) o si no es más que una nueva prueba de esa inconsciencia del hombre de la calle, del desheredado que se mueve entre rencores, indecisiones y malquerencias. No era, ni mucho menos, un alarde de inusitada valentía el atacar al jefe conservador (por aquellos años condecorado con el Toisón de oro). Ya en *La Fosca*, la parodia de Granés, cuando, pretendiendo amilanar al mentido Alcayata, Fosca le amenaza con acusarle ante el gobernador, Alcayata responde:

De tu amenaza me río,  
no cometas tal desliz.  
¿Pues no sabes, infeliz,

que Maura es amigo mío?

FOSCA Maura no es Ministro ya,  
y me tiene sin cuidado.

ALCAYATA ¿Ha muerto?

FOSCA Y le han enterrado.

ALCAYATA **(Con fuerza y mala intención.)**  
Pues bien enterrado está.

Lo verdaderamente pintoresco de estos versos es que en la edición de la parodia, 1905, figuran entre signos de llamada, cuya aclaración explica: «Cuando pase lo oportuno de la actualidad, pueden suprimirse estos versos». Es decir, la caricatura era válida en tanto podía provocar, en un público inculto e irresponsable, la risa momentánea. Después, podía poner en peligro el éxito de la obra. La diferencia —73→ con las citas de Valle está probablemente en que lo que en realidad se deforma y crucifica es esa facultad innoble de la multitud para burlarse del caído y no estimar, ni intentarlo siquiera, las dotes del que pasó. Una opinión muy extendida hacía ver a don Antonio Maura en el protagonista de *La ciudad alegre y confiada*. Contra esta opinión se rebela por ejemplo Pérez de Ayala<sup>47</sup>, quien encuentra otros personajes de la política nacional más pintorescos y teatrales que el señor Maura. Y entre esos personajes que Pérez de Ayala cita, nos encontramos con algunos de los que son nombrados también en *Luces de bohemia* (nombres que también cita Pío Baroja alguna vez, y por razones muy parecidas). Por todas partes nos encontramos esta común filigrana. Y la vemos prefigurada en todo ese clima teatral rápido y pasajero. No sólo en la recordada cita de *Fosca*, sino en otras muchas, renovándose, nueva transmisión tradicional de variantes, en los versos de cada noche, seguidores fieles del suceso. *Los cocineros*, de 1897, es muy buen ejemplo. Allí se hablaba del peroné de Sagasta, y otras lindezas, y su éxito era ayudado por la casi cotidiana alusión a los figurones políticos<sup>48</sup>. Al cebarse sobre el ex jefe del partido conservador, Ramón del Valle Inclán no inventaba absolutamente nada. Pienso, en cambio, que llamaba al orden a los que sin otra cosa que gritar, atacar o insultar fueron incapaces de soluciones nuevas y decorosas.

Pero volvamos a este escándalo de nocherniegos en la redacción de un periódico. Ni siquiera eso es nuevo, literalmente hablando. Ya he recordado cómo Azorín ha colocado algunos cuentos de *Bohemia* (1897) en el ambiente de una —74→ redacción, con sus envidias, sus sueldos alicortos, su palabrería inagotable. Pero es que también en el teatro salían situaciones análogas<sup>49</sup>. Basta recordar *El gorro frigio*, de Félix Limendoux y Celso Lucio, con música de Manuel Nieto (Eslava, 17 octubre, 1888). Impresionante desfile de homúnculos que buscan el reclamo, la gloria, el pan de cada día, la vanidad de verse en unas letras impresas. Hombres y mujeres curiosean por la redacción, dan sus opiniones, pretenden matizar o cambiar el tono del periódico. Es decir, un poco lo que hace el coro modernista en *El popular*: lo de cada día, esta vez ceñido a la personal experiencia de Valle. Se habla de literatura: Y se recuerda un cuento aparecido en *Los Orbes*. ¿Qué revista puede ser ésa? Recordemos que un kiosko de prensa está lleno de



nombres que palpitan debajo de esa cartela: *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Por esos mundos* (donde, por cierto, publicó Valle varias narraciones de importancia, no recogidas aún ni estudiadas<sup>50</sup>). Alrededor del mundo. Hay también *La esfera*, para matizar. Da muchas vueltas ese *Los Orbes*. Indudablemente hay un cuento famoso detrás de eso. Aquí Valle Inclán apunta aguzando su burla, y no daremos nunca con el original ansiado. Todas las pistas se pierden en regates difíciles burlones. Pero la verdad se insinúa. Son muchos los periodistas de cierto renombre que pueden vanagloriarse de haber escrito cuentecillos premiados. A la memoria acude rápidamente José Nogales y sus famosas *Tres cosas del tío Juan*, premiado por un concurso de *El Liberal*, en 1900. Era poco menos que inescusable la cita de este cuento, del que llegaron a hacerse ediciones especiales, incluso con motivo de las conmemoraciones cervantinas de 1916. Nogales, además, —75→ desempeñó puestos en periódicos andaluces, lo que nos conduce al recuerdo de Málaga, tan paladinamente expuesto en *Luces de bohemia*. También Díaz de Escobar, citado en el primer esperpento, y entre el fárrago palabrero de la redacción, escribió mucho, pero destaca de su personalidad la caudalosa cantidad de laureles literarios: más de doscientos premios. Y escribió, efectivamente, unos *Apuntes históricos sobre los juegos florales*, publicados en Málaga, en 1900, la fecha del premio de Nogales. Naturalmente no es Nogales el Filiberto de *Luces de bohemia*, en el que, aparte de algunos rasgos que le cuadrarían, aparecen otros que hacen pensar en Mario Roso de Luna. Siempre este engaño, esta trampa felizmente conducida por Valle Inclán. Pero no es necesario el reconocimiento, ni el testimonio fidedigno. Lo importante, otra vez, es el ambiente que hace posible esta dejadez, la ligereza, la frivolidad envolventes. Otros muchos nombres podrían añadirse a estos citados.

Esta conversación sobre los méritos y hábitos literarios tiene su lejano precedente en una de las mantenidas en *El gorro frigio* por el poeta visitante en busca de crítica calurosa. Las noticias que allí se comentan en acentuado esguince, son las cosas de la actualidad. De la literatura se pasa a la política, a otras manifestaciones artísticas. No vale la pena pararse a comentar el discurso que se achaca al Marqués de Alhucemas. No se trata, probablemente, de un discurso concreto, pronunciado en una ocasión determinada y precisa, sino de un poner al aire la desnudez de los lugares comunes. Aún la oratoria circunstancial está plagada de «escollos» y gritos parecidos, deliciosamente inoperantes. Es el tributo a las fórmulas de un estilo caduco, que debía de molestar mucho a Valle Inclán. En fin de cuentas, es mucho más amable la broma de Valle sobre el estilo literario del discurso, que otras que podríamos encontrar en textos coetáneos. —76→ Recordaré solamente una regocijada cita de Pérez de Ayala: El «carro del Estado... navega sobre un volcán», a la que el comentarista llama «frase feliz y estupenda de un elocuente parlamentario»<sup>51</sup>. Pero, y para dar por finalizado este alto en la redacción: ¿Qué otra cosa es *El clamor*, la farsa estrenada en 1928 por P. Muñoz Seca y Azorín? Agua del mismo hontanar profundo, pero inmóvil en su pertinaz lamento.

Quizá sobrepasa el límite general de ambiente burlesco la cita del monarca. Se dice que el primer humorista de España es Alfonso XIII (en una rápida confrontación con Miguel de Unamuno), y se da como razón el encargo regio al Marqués de Alhucemas para que forme gobierno. Esto nos lleva a la real situación cronológica de las luchas sociales registradas en *Luces de bohemia*. Son evidentemente las huelgas del mismo año 1920, pero estrechamente entremezcladas con la difusa conciencia de unas luchas sociales y políticas que venían arrastrándose hacía muchos años. Sin embargo, a pesar de los recuerdos de las grandes luchas en Barcelona (quizá la Semana trágica de 1909), es el resultado de la huelga general de 1917 lo que acarrea esa afirmación sobre el

humorismo regio. Don Manuel García Prieto fue Presidente del Consejo de Ministros en setiembre de 1917 (después de la huelga, que se desarrolló bajo la presidencia de Eduardo Dato) y de nuevo en noviembre de 1918, después del triunfo electoral del comité de huelga, con las consecuencias que tal victoria acarreó. La ironía brota de lo ficticio de la solución, lo inestable de tal remedio -como los subsiguientes sucesos demostraron-. Pero el clima de lucha callejera introducido en *Luces de bohemia* corresponde a las huelgas de 1920. Algunos detalles pueden iluminarnos. —77→ Uno, por ejemplo, puede ser el niño muerto. A mediados de agosto de 1920, es decir, pocos días antes de comenzar la publicación de *Luces de bohemia* en la revista *España*, hay un violento alboroto en Cuatro Caminos, a causa de un atropello. El automóvil es incendiado por la turba, y un niño de 11 años muere de un tiro, en la represión: una de esas balas perdidas, ciegas, sin rumbo concreto, esperpénticas. El 21 de mayo del mismo año, ha ocurrido algo parecido en la calle de la Cabeza: esta vez fue una niña. Otro chiquillo de 11 años, que estaba en la cola de una panadería, muere con la cabeza hundida por los cascos de un caballo de la guardia de orden público en la calle de Pizarro, donde vivía. Se llamaba Manuel González Aparicio, y los periódicos cargan las tintas sobre el infeliz: Todo el patetismo ciego de la escena XI, donde ocurre el suceso<sup>52</sup>. También ayuda a fechar la inmediatez con que Valle escribió todo el contenido político-social de su primer esperpento, la presencia de la Acción Ciudadana. La encuentro citada abiertamente en los periódicos a fines de 1919. Resultan jocosas las gratitudes oficiales a tan patriótica organización, que es utilizada en servicios auxiliares, porque, dicen los comunicados gubernativos, sus componentes no saben desempeñar el oficio de los huelguistas. Esta Acción Ciudadana, en la tertulia de *El popular*, es recordada exactamente y en carne viva en el asesinato de uno de sus afiliados, «pollo relativo. Sesenta años». Precisamente por esos días, en uno de tantos atentados callejeros, moría en Madrid un ingeniero, profesor —78→ de la Escuela de Minas<sup>53</sup>. Espanto, duelos, lamentaciones, declaraciones solemnísimas. Todo contribuye al recuerdo que, reducido a una simple interferencia, intenta asomarse en la cháchara de la tertulia.

La realidad cotidiana, desvalida, reducida al quehacer de la información periodística, está aquí. También es 1920 la muerte de Galdós, acaecida al empezar el año, y la de Joselito en la plaza de Talavera, en mayo. Eco de información periodística es la noticia de que don Antonio Maura estuvo en la casa de los *Gallos* para dar el pésame, noticia que, con grandes honores, registraron todos los periódicos el 19 de mayo. Maura oyó incluso misa delante del cadáver, en la madrileña calle de Arrieta. (Un poco más tarde llegó el presidente del Consejo, don Eduardo Dato, que se limitó a firmar y dejar tarjeta.) En una procesión de sombras, citadas como asistentes al entierro de Max Estrella (Bradomín, Rubén, Burell, Don Latino), la histórica visita de Maura a la familia del torero adquiere matices escarnecedores.

Una sonrisa de guasa cómplice acarrea el ofrecimiento de un periódico anunciando que trae una nota de Maura (E. X). Creo que será raro el día en que, no figurando Maura en el gobierno, no publique el viejo político una nota, una carta, una declaración cualquiera. Debía ser ya algo de lo que, por lo insistente, por la machaconería, nadie tomaba en serio. Probablemente otro lugar común conversacional. Esas notas hablan a veces muy directamente al estado de conciencia general que se acusa en los escritores del tiempo: el ansia de poder, la honestidad de los abogados políticos, consejos a sus disidentes o seguidores políticos (no sólo de Madrid, sino de otras ciudades), sobre sus obras sociales o sobre —79→ los límites de su colaboración con el gobierno. Unamuno

llamó a Maura, en una importante conferencia del Ateneo, el «solitario preso en sus propias huestes». Realmente, la voz de Antonio Maura, dejándose oír día a día, era voz clamante en el desierto. Entre los días anteriores a la huelga de 1917 y el Directorio del General Primo de Rivera, esas notas se suceden monótonamente. El pregón de la vendedora encierra, pues, aparte del aire casi fotográfico de la esquina con viento y con frío, un eco más de esa España sin arranque para iniciar nuevos rumbos<sup>54</sup>.

Aún podríamos percibir sucesivos ecos de la realidad por los huecos de la trama de *Luces de bohemia*. Una idéntica resonancia contristada tienen las alusiones rapidísimas a ciertos sucesos, disimulados por el buen humor madrileño. «En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban» (E. VII). Así se disimulan las penalidades concretas, reiteradas y sin solución. Así se consuelan los españoles «del hambre y de los malos gobernantes, y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado» (E. VII). He repasado colecciones de periódicos entre 1917 y 1924. Y la queja por esas cualidades levemente rozadas en el diálogo de la redacción, son inacabables, pertinaces, en ocasiones trágicas. Las caricaturas se llenan de gracias crueles contra los dirigentes y las calamidades públicas. Son altamente grotescos y más valiosos que muchos cursos de literatura los comentarios sobre el teatro y los dramaturgos, y sobre los actores. En la memoria de todos andan páginas extraordinarias de grandes escritores sobre determinadas cualidades de María Guerrero, —80→ de Díaz de Mendoza, de Ricardo Calvo. Recordemos la punzada que, en la parodia de *Hamlet*, se dedica a los hermanos Quintero. Habrá que tener presente ya los juicios de Pérez de Ayala sobre el teatro poético en general (¡aquellas líneas de *Troteras y danzaderas*, donde Villaespesa disfruta tan increíble vapuleo!). «Y del servicio de tranvías»... Las esquinas madrileñas, esas esquinas de la Navidad con niebla, se agolpan en las esperas, ya entonces estrenando tradición. Abundan los motines populares en los barrios extremos, que se acaban con el incendio del tranvía (nuestros abuelos eran bastante más irascibles que nosotros). Precisamente el 30 de junio de 1920, cinco coches son quemados por la multitud exasperada, al final de Diego de León. Un escándalo atroz se provoca en el Ayuntamiento con tal motivo. Y no recojo más que este caso, el más cercano a la publicación de nuestro libro. Pero, antes, los accidentes se han sucedido de manera abrumadora, trágicos, dolorosos.

El aire de periódico, de almacén de noticias observadas en escorzo, desde un ángulo en el que se agudiza la ladera desagradable de los sucesos, se comprueba al considerar las variantes entre las dos redacciones. Toda la escena de la cárcel, diálogo entre Max Estrella y el obrero catalán, falta en la redacción primera. Es la presencia, en 1924, de todo el proceso para la represión del terrorismo en Cataluña, larga guerra oscura que ensombreció cruelmente la vida española. De ahí las citas de Rusia, o la muerte del prisionero que pretende huir. Concentradas en pocas líneas, actualizadas o literatizadas, las luchas sociales de Cataluña aparecen en un período cronológico largo, que, ya meditado al ser escrito como añadido, afila los elementos de disimulo. En realidad, el período reflejado en esas cortas páginas va desde las guerras coloniales en Cuba hasta el momento preciso en que se escribe. Más viva es la actualización en un pequeño —81→ detalle que corre el peligro de pasar desapercibido. En la redacción primera, ya se recoge, queda dicho atrás, la muerte de Galdós. La segunda redacción propone para llenar su hueco en esta casa al sargento Basallo.

He aquí uno de esos nombres que ya no dirá nada a un lector actual. Una de esas tolveneras de sueño que van haciendo cada día más difícil la interpretación del libro. Y

sin embargo, el sargento Basallo llenó la atención de España durante varios meses. Mis primeras noticias del sargento cordobés Francisco Basallo Becerra aparecen en octubre de 1922. Es un prisionero de guerra en tierras africanas, consecuencia del desastre de 1921. Parece que el sargento Basallo practicó la caridad y el auxilio bondadoso entre sus colegas de cautiverio. Les ayuda, les cuida en sus enfermedades, comparte con ellos de mil modos los socorros que llegan de la península, ha aprendido a poner inyecciones, etc. Se va construyendo a su alrededor un halo de ángel guardián. Vuelve a España en el rescate colectivo a fines de enero de 1923. La aureola de heroísmo ha crecido extraordinariamente. Ha estado encadenado con el general Navarro, con unas argollas que tenían púas y, por lo tanto, no les dejaban apenas moverse. Basallo ha sido utilizado para el reconocimiento de los cadáveres abandonados en el campo de batalla. Un intento de evasión hace que los cronistas caigan -¡inevitable!- en la comparación con Cervantes. Trae multitud de documentos y de encargos hechos por los muertos en sus últimos instantes. En unos casos, irá a devolver un reloj a una viuda, un recuerdo a una novia que ya no se casará; otras veces, irá a transmitir una última voluntad a unos familiares quizá mal avenidos. En fin, los perfiles de la leyenda comienzan a levantarse en torno al sargento cordobés, aureolado de banquetes, recibimientos triunfales, ofrecimientos de puestos de trabajo en la península, —82→ practicante honorario con puesto primero en el escalafón de los practicantes militares, celador del Banco de España en Madrid o empleado de un asilo en Córdoba, petición de medallas... Se decide la impresión de unas hojas con su retrato y biografía rápida, escrita por Rafael Blanco Belmonte, para ser repartidas a los niños de las escuelas, a fin de que tengan digno ejemplo que seguir. Un delirio arrollador, que llegaba con retraso. Hasta un libro con sus memorias fue publicado por un señor Álvaro de la Merced<sup>55</sup>. Visitas en Madrid a los ministros, audiencia con el Rey y luego... Silencio total. Pierdo su rastro a partir de setiembre de 1923. He aquí al personaje que Valle Inclán propone para suceder, en la Real Academia Española, a don Benito Pérez Galdós. Cuando esto se escribe, ya estaba cubierto el hueco dejado por nuestro gran novelista: le había sucedido Leonardo Torres Quevedo. Ni siquiera en 1924 podía Valle refunfunar por el comportamiento académico: es el año de la llamada a esta casa de Azorín, para suceder a Navarro Reverter.

Es decir, son los añadidos y las correcciones los que dan a *Luces de bohemia* el trasfondo político que hoy se destaca en tantos ensayos o trabajos dispersos sobre el esperpento. Valle Inclán ha ido haciéndose a sí mismo en el fluir del tiempo, ha ido depurando y exagerando a la vez ciertos rasgos que, al empezar a escribir *Luces de bohemia*, apenas estaban insinuados. El análisis de las variantes (aún más copiosas, y en general de los añadidos que perfilan la corriente exageradora) no es de esta ocasión. Solamente quiero dejarlo apuntado. Como ya vengo repitiendo no seremos justos si inclinamos la balanza hacia un lado. La posible —83→ burla no es tal, sino una consideración dolidida sobre la morada vital en que el hombre Valle Inclán se desenvolvía. No creo que le pudiese importar mucho a Valle Inclán la sucesión de Pérez Galdós en la Real Academia de la Lengua en unos momentos en que ya el hueco del novelista había sido cumplidamente llenado y él no podía ignorarlo. Le preocupaba, eso sí, el desajuste, la desproporción existente entre el hecho heroico (cuya buena fe y seguro riesgo no nos es lícito poner en duda) y la charlatanería con que se rodeó por los que vivieron aquellas horas desde la más acogedora comodidad.

Queda, pues, claro que Valle Inclán somete a una revisión el paisaje todo de la vida nacional. Ahí está la diferencia, la grave y fundamental diferencia con las críticas que se desenvolvían tras la carcajada de los sainetes y parodias del género chico. Todo queda

depurado, ahilado, vestido súbitamente de una desencantada tristeza. Trascendido. De ahí las afirmaciones sobre la caducidad o inconsistencia de muchas facetas nacionales. Se pone en solfa no sólo la política, sino otras muchas manifestaciones de la convivencia. Adquiere valor repentino el elogio de la ciencia alemana en boca de Basilio Soulinake (E. XIII) cuando vemos que también por esos días los intelectuales españoles (30 mayo, 2 junio, 1919) firman un manifiesto pidiendo ayuda para los sabios alemanes, que, a consecuencia de la guerra europea, se ven impedidos en la prosecución de sus estudios<sup>56</sup>. Se —84→ percibe una alusión a la Institución Libre de Enseñanza en el diálogo entre el Ministro y su secretario (E. VIII). Surgen en las conversaciones algunos hombres de la vida pública que despiertan en el lector todo un caudal subterráneo de murmuraciones y de acusaciones, de universal reprobación o sospecha. Flotan en citas momentáneas nombres de la vida literaria que ya están pasados, también envejecidos. Es el caso de Villaespesa y sus efímeras publicaciones (E. IX)<sup>57</sup>. —85→ La gran pelea entre los partidarios de los diferentes toreros se asoma también como un diálogo más de tertulia, de café o de redacción<sup>58</sup>. Así funciona la cita de «las espantás» de Rafael el Gallo, tan fácilmente armonizable con textos de otros escritores, especialmente de Eugenio Noel (E. última)<sup>59</sup>. —86→ La burla de ciertas costumbres, como se percibe en la mención que la Pisabién hace de las «Enfermeras de la Cruz Colorada» (E. III). Relámpagos, ramalazos de repentina claridad llenan *Luces de bohemia*. En otros escritores podríamos perseguir con largas líneas y sosegadas meditaciones, las mismas presencias que Valle Inclán desliza en este libro extraordinario como al pasar, escapándose irónicamente por la comisura de los labios, y son, sin embargo, la elevación a criatura artística de estimaciones colectivas, de puntos de vista de toda una humanidad que juega, mal que bien, su baza en el tablero de España. Como ejemplo de estos destellos, reducidos casi a una mirada cómplice, a un estar sabiendo de qué hablamos, citaré solamente dos. Uno de políticos, otro de artistas. El de políticos nos lo proporciona el Conde de Romanones, recordado por su fortuna. Ya he citado atrás una nota de Maura sobre el comportamiento de los abogados-políticos. Si añadimos a esto las numerosas caricaturas —87→ de los periódicos alusivas a las apetencias de mando por parte de muchos dirigentes, moneda corriente en esas fechas, tenemos ya el clima popular que alimenta tales afirmaciones. Desde el mundo literario, unas palabras de Pío Baroja (*Tres generaciones, o. c.*, V, pag. 569) reiteran lo mismo. Todo un clima de protesta, de intranquilidad, se desliza en la veloz cita de *Luces de bohemia*, cuyo valor definitivo, lo da el hecho de hacerse en una lengua cínica, desgarrada, de la calle más apartada y arrabalera: «¡Quién tuviera los miles de ese pirante!» (E. IV). Otro de los casos es la cita de Pastora Imperio. El nombre de la bailarina llena también las páginas de gentes que están preocupadas con su contorno. Las dotes artísticas de Pastora fascinaban, sin duda alguna. (Para Pastora se escribió *El amor brujo*.) Pero releamos lo que un escritor agudo, y nada sospechoso de flamenquismo, Pérez de Ayala, decía de Pastora Imperio: «Recuerdo la Pastora Imperio de hace quince años, primera vez que la vi. Bailaba en un teatrúcho que había a la entrada de la calle de Alcalá... Y salió Pastora Imperio. Era entonces una mocita, casi una niña, cenceña y nerviosa. Salía vestida de rojo; traje, pantaloncillos, medias y zapatos. En el pelo, flores rojas. Una llamarada. Rompió a bailar... Todo era furor y vértigo; pero, al propio tiempo, todo era acompasado y medido. Y había en el centro de aquella vorágine de movimiento un a modo de eje estático, apoyado en dos puntos de fascinación, en dos piedras preciosas, en dos enormes y encendidas esmeraldas: los ojos de la bailarina. Los ojos verdes captaban y fijaban la mirada del espectador. Entre niebla y mareo, como en éxtasis báquico, daba vueltas el orbe en redor de los ojos verdes»<sup>60</sup>. El brillo —88→ de Pastora pasó, como tantas cosas. Queda ya el recuerdo que empieza



a ser erudición incluso entre los que no conocimos el esplendor de su gracia, sino que ya la alcanzamos en el ejercicio de una sabiduría artística. Pero esos ojos quedarán ya brillando, permanentemente, en el charloteo de un personaje de *Luces de bohemia*, la Lunares. Hasta el corazón del ciego Max Estrella llega la luz de unos ojos verdes, rasgando la tiniebla, la desdichada tiniebla en que vive el desheredado, y a la que se acerca, como una brisa consoladora, el patrón de unos ojos de mujer que debían estar en la mente admirada de todo español de la calle.

Gente de la calle que vive y muere en la calle, y que habla el español de la calle. A borbotones, irrestañablemente, manan los sucesos de que se habla, los que preocupan, los que se temen, los que gustan. Es decir, un periódico. El periódico ideal, que cuenta lo que no dicen los periódicos, lo que se escapa entre líneas. Y al escaparse entre líneas, sale maltrecho, enganchado, roto en los obstáculos de la huida. Pero todo lo que hay ahí es vida, fluyente, denodadamente dura y espinosa, pero vida. No son tan fantoches los hombres que vemos en el esperpento, ni sus afanes ni su desvivirse. Hasta en torno al cadáver de Max Estrella (y es un detalle conmovedor), llega la vida escapándose por la llaga abierta, resistiéndose a desaparecer. Entre las noticias que tenemos del entierro, destaca, como era de esperar, la pobreza, el aire deslucido y ruin de la ceremonia. Con un escalofrío leemos en la acotación de Valle Inclán el único dolor posible: el de la herida de un clavo en la sien del —89→ muerto. Las mujeres lloran a Max, «ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerte» (E. XIII). En algún trabajo, excelente por otra parte, quizá el primero que se ha hecho sobre el esperpento tomando la suficiente distancia, el de Antonio Risco, se analiza este detalle del clavo como un recurso de la crueldad típica del contraste<sup>61</sup>. Y sin embargo, el clavo existió así, como Valle Inclán lo retrata, y se incrustó no tanto en la sien del difunto como en el recuerdo asombrado del vivo Ramón del Valle Inclán, alma asomada al misterio, a las preguntas sobrecogedoras que el destino plantea. He aquí cómo lo cuenta otro testigo presencial, Eduardo Zamacois: «Murió Sawa 'en belleza', sin una contracción en el hermoso semblante, sin una frase torpe ni un gesto feo. Dentro del ataúd y a la luz de los cirios, parecía un mármol. Detalle escalofriante. Un clavo de la caja le había lastimado la sien y de la herida salió un hilillo de sangre, que cuajó en seguida. Ese clavo, sobre el que apoyaste la frente para dormir tu último sueño, ¡pobre hermano!..., es el símbolo cruel de tu historia triste»<sup>62</sup>. Le hirió y brotó sangre. ¿No tenemos derecho a pensar ahora que la afirmación de Soulinake, sosteniendo que Sawa no estaba muerto, no es pura fanfarria de muñecos, sino que seguramente alguien lo pensó en serio, y se echó de menos la presencia de una autoridad «completamente mundial» que lo aclarase? ¡Qué difícil resulta desentrañar esos plurales caminos que Valle acoge y recorre para destacar la eterna inseguridad en que se mueven sus héroes! Pero de todas formas, la vida está ahí, en el sobrecogimiento de esa sangre —90→ última y perdida, deseosa de no sumirse en la tierra, vida que zarandea a los que pretenden disfrutarla o encauzarla, torbellino irresistible que nos convierte en fantasmas bajo su mandato y que, para leve consuelo, nos permite, de vez en cuando, creernos que somos nosotros el motor, el estímulo, y no su vano juego.

Todo, pues, aparece en ruina amenazadora, ruidosa. La realidad ordenada se ha sometido al desorden, al gran orden de las cosas dispersas y sin diana precisa. La España visible se deshace en un polvo de irritante purpurina. Lo importante es la voluntad tesonera, la decisión de estilo que impide la disipación total de esa nubecilla de polvo, amortiguadora de unos perfiles y acusadora de otros, la que hace que tal España,



sometida a monumental edición crítica, se detenga en la pendiente del desmoronamiento, en rasgado tejido de escarnio y de compasión<sup>63</sup>.

## La lengua, reflejo de la vida



La deformación idiomática es el gran brillo, el prodigio permanente del esperpento. Los personajes hablan desde ángulos que no son los acostumbrados en la lengua pulcra de todo el arte modernista, la lengua del Valle Inclán joven. Vamos a encontrarnos ahora la desaparición de aquel pausado y comedido hablar, sometido a innumerables disciplinas, —91→ en el que se venían manifestando las vidas artísticas, exquisitas, de sus primeros personajes. Ahora, los héroes van a *hablar*, sencillamente. Un trasfondo de cierta manera, no usual ni muy frecuente, nos retratará la intimidad de estos personajes. ¿Cómo está el idioma en *Luces de bohemia*?

Debemos señalar primero los casos que, desde otro punto de mira, consideramos como literatización: son poso modernista. Gastadas las palabras a fuerza de uso, se han convertido en costumbre, en hábito o rictus lingüístico. Es el primero el «Padre y maestro mágico», empleado en las saluciones. Dorio de Gádex debía ser particularmente aficionado a esta expresión, ya que, incluso en otros textos le oímos saludando así. En las *Memorias* de Eduardo Zamacois, tan alejadas de estas preocupaciones estilísticas, Dorio de Gádex se dirige a Valle Inclán con esas palabras. Se ve pues que, al repetir las, es una manera de retratarle, como la chalina o las greñas, o como su hablar ceceoso de gaditano, también recordado en *Luces de bohemia*. Esas palabras del *Responso* a Verlaine debían ser popularísimas entre el cotarro literario y bohemio. Nada menos que Mariano de Cavia recayó sobre ellas cuando tuvo que escribir algo con motivo de la muerte de Rubén Darío<sup>64</sup>. Los otros fragmentos modernistas que salen desparramados por el libro contribuyen a dar la impresión de gente que vive enajenada, esclava de su pequeña cultura, de su erudición en versos y desdichas. También en altibajos, fugaces esguinces, salen los módulos cultos del habla, lo que Rubén decía, refiriéndose a Sawa: «Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro»<sup>65</sup>. Así escuchamos su estar ciego «como Homero y como Belisario», verso de Víctor Hugo que Max gustaba —92→ de repetir (E. VIII). Vemos desde un nuevo escalón sus saludos (¡Mal Polonia recibe a un extranjero!, E. II); No conozco a esa dama (referido a una mujerzuela); Niño, huye veloz (E. III); El épico rugido del mar; Pico de oro -Crisóstomo; Señores guardias, ustedes me perdonarán que sea ciego (E. IV); Cesante de hombre libre y pájaro cantor (E. V); Barcelona es cara a mi corazón (E. VI); ¡Vivo olvidado! ¡Tú has sido más vidente dejando las letras para hacernos felices gobernando!; Paco..., vengo a pedir un castigo para esa turba de miserables y un desagravio a la Diosa Minerva; He sido injustamente detenido, inquisitorialmente torturado; He sido detenido por la arbitrariedad de un legionario a quien pregunté ingenuo si sabía los cuatro dialectos griegos; Dispóngase usted a escribir largo, joven maestro (E. VIII); etc. Sería muy larga la lista. El clima se traspasa también a los demás personajes de vez en cuando: «¿Qué ruta consagramos?»; «Usted no sabe la pena que rebosa mi corazón», dice Don Latino. Él mismo añade, poco después: «¡El Genio brilla con luz propia!» (E. última). Dorio de Gádex dice: «¡Polvo eres y en polvo te convertirás!» (E. VII). Este *hablar en libro* se complementa con los rápidos giros de

simulación, que se presentan con idéntica precipitación, tan sólo para desvirtuar inmediatamente su alcance, mezclándolo con rasgos del habla achulada y cínica<sup>66</sup>.

Pero donde podemos apreciar más ceñidamente cómo el habla sirve para retratar con indelebles apuntes una personalidad, —93→ es en la aparición de Rubén Darío. Nos acercamos a la otra cara de la moneda. Si acabamos de ver a Alejandro Sawa en su habla de libro, recordada por Rubén, vamos a ver ahora a Rubén desde fuera, en su propio idioma, en lo que de él nos han contado sus contemporáneos. Con motivo de la muerte de Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez publicó en *El Sol*, de Madrid, unas líneas llenas de sentido y de valía: *Ramón del Valle Inclán. Castillo de quema*. En esos artículos se evoca el Valle Inclán de principios de siglo. Juan Ramón recuerda su encuentro con varios escritores en Pidoux, bebidas, Calle del Príncipe. Allí está Villaespesa, piloto de un Juan Ramón de diez y siete años. Un regusto esproncediano ilumina la descripción que del lugar hace Juan Ramón. Hay una *mesa de despintado pino*, una *luz melancólica*. Es un *Diablo mundo* con mucho más de diablo que de mundo. Oigamos el barullo colectivo de la reunión. Es un joven curioso quien nos habla, quizá un joven fascinado por la obra y la veteranía de algunos de los presentes: «... yo sólo me fijo en Rubén Darío, recién pelado, bigotito claro, saqué negro y negro sombrero de media copa, totalidad estropeada, soñolienta, perdida; Valle, melena larga untuosa, barba alambresca larga, quevedos gordos, pantalón blanco y negro a cuadros, levita café y sombrero humo de tubo, rozado, deslucido todo. Rubén Darío estalla sus galas diplomáticas brillosas; a Valle la gala opaca, funeral, sin destino, le sobra y le cuelga por todas partes. Rubén Darío, botarga, pasta, plasta, no dice más que 'admirable' y sonríe un poco linealmente, más con los ojillos mongoles que con la boca fruncida. Valle, liso, hueco, vertical, lee, sonríe abierto, habla, sonríe, grita, sonríe, aspaventea, sonríe, se levanta, sonríe, va y viene, tropieza, se enreda sin solución, sonríe, entra y sale. Salen. Los demás repiten 'admirable, admirable', con vano tono, religioso, corriente, murmurado. 'Admirable' es —94→ la palabra alta de la época, 'imbécil' la baja. Con 'admirable' e 'imbécil' se hizo la crítica modernista. Rubén Darío, por ejemplo, 'admirable'; Echegaray, 'imbécil', por ejemplo». Muy larga quizá la cita. Pero qué inesperada, diáfana luz, nos abrumba ahora al ver que Rubén Darío, en *Luces de bohemia*, se mueve, en gran parte en un café, bebiendo, lejano, ausente, forcejeando por «distinguir eses y cedas». Y el gran recurso de su diálogo es repetir copiosamente la palabreja alta de la época: «Admirable». Otro tanto pasa en la escena del cementerio. Entre el ir y venir chocarrero y plebeyo de los sepultureros, la tarde desangrándose, asistimos al entierro del modernismo a la vez que a los repetidos «admirables», ya sin sentido ante la gran verdad definitiva del silencio total. La última palabra que Rubén pronuncia en el camposanto es la misma que la primera que pronuncia en el café: «Admirable». Entre los cipreses funerales se ha quedado, acallado ya, un estilo literario campanudo, deslumbrante<sup>67</sup>.

Vemos, en consecuencia, la aguda tarea, acusadamente dramática por añadidura, de retratarnos a un personaje por el rictus lingüístico que le caracteriza. En el caso de Rubén, era típicamente artístico. Veamos ahora otro referente a la lengua hablada.

La lengua puede servir, en un lugar preciso, para demostrar cómo la preocupación política de Valle Inclán ha ido creciendo, en su concepto del libro, con el tiempo. La escena XI, añadida por completo en la segunda redacción, nos abrumba al darnos, pujante, consciente, una visión que —95→ en la primera apenas estaba insinuada. Las luchas sociales se han llevado al delirio en los años que separan las dos redacciones. El

espectáculo del país, revelado por los periódicos del tiempo, es verdaderamente pavoroso. Valle Inclán agita el poso dolorido al hacer morir entre aquellos borrachos nocherniegos a un niño inocente. En varios aspectos, la escena es un anticipo de *Tirano Banderas*, la novela extraordinaria que iba a aparecer inmediatamente en entregas de la revista *El estudiante* (En libro, en 1926). Un anticipo del chamaco de Zacarías el Cruzado nos surge en el niño muerto en la carga policíaca. Pero donde está el anuncio de la novela es en el lenguaje que emplean los «notables» del trozo: el tabernero («El pueblo que roba en los establecimientos públicos donde se le abastece, es un pueblo sin ideales patrios»; «el comercio paga sus contribuciones»; etc.), el retirado («Yo los he oído» [los toques de ordenanza]), «Mi palabra es sagrada»; «El principio de autoridad es inexorable»; etc.), y, en especial, el empeñista. Ya al oírle por primera vez («Está con algún trastorno y no mide palabras») notamos que ese habla *no es de aquí*. Y nos lo confirma el único trozo expresivo que el empeñista dice: Al preguntarle por qué no bajó los cierres antes de que la manifestación se le viniese encima, contesta: «Me tomo el tumulto fuera de casa. Supongo que se acordará el pago de daños a la propiedad privada». ¿No estamos ya oyendo a Don Quintín Pereda, prestamista, orgulloso de su profesión? Ese *tomó*, en lugar del habitual *cogió*, baña el trozo de un difuso americanismo. Sensación que se redondea un tanto con el *acordar* por 'resolver, conceder', arcaísmo tan vivo en Hispanoamérica. Trozo añadido en la edición de 1924, a las puertas de *Tirano Banderas*, ya en preparación. El trabajo en marcha se le ha escapado a Valle Inclán por este repliegue de *Luces de bohemia* y nos hace un guiño de reconocimiento —96→ a la vuelta de la página<sup>68</sup>. Intenta tomar bulto, detrás de este castellano recompuesto, la figura de un indiano o de un emigrante que, al regresar, traslada al habla coloquial un sutil reverbero impreciso de las tierras que recorrió. Si ponemos en relación su quehacer de usurero con lo que Max Estrella dice en la cárcel sobre los patronos en general y sobre las colonias españolas de América en particular, notaremos la férrea armonía interna del escritor al identificar esta figura y su idioma. Una vez más comprobamos que de «la baja sustancia de las palabras están hechas las acciones», como Valle afirmó en *La lámpara maravillosa*.

En el mismo artículo de Juan Ramón Jiménez que hemos recordado hace un instante, hay una aseveración muy esclarecedora. Juan Ramón y Valle Inclán, versos de Espronceda en el aire, van a parar, noche adentro, a la horchatería de Candelas, en la calle de Alcalá. Es el local donde, ante una botella de agua, Valle Inclán se queda extático contemplando una fotografía de la *Primavera*, de Botticelli, que publica la portada de *Alrededor del mundo*. Las camareras de la horchatería son amables, conocen a Valle, parroquiano asiduo: «Las camareras rodean alegres y francas a Valle, a su más joven amigo y a Botticelli. Tratan a Valle familiarmente con argot y roces». «Valle está allí como en su casa». Ramón Gómez de la Serna dice en una ocasión que en Valle «hay mucho *diñar pormorir*, repetíala *diñaba ola diñó*, llamando *dátiles* a los *dedos* con una persistencia atroz»<sup>69</sup>. Recordemos otra vez más el testimonio de Pío Baroja, —97→ citado por otro motivo, donde se da, como costumbre de la Juventud literaria, «hablar en cínico y en golfo». Si vamos atando cabos, sacamos de estos testimonios la consecuencia común de una tendencia a hablar de determinada manera. Las camareras tratan a Valle en argot, y según podemos deducir de las palabras de Gómez de la Serna, él contestaba de idéntico modo. Ese modo, general entre artistas, escritores, bohemios, era, según Baroja, cínico y golfo. Voz de la calle, achulada y maltrecha, voluntariosamente alejada de las normas, de la pulcritud. Pero esta lengua no era solamente de estos grupos noctámbulos y de sus ocasionales interlocutores en las tabernas y buñolerías o en la cárcel. Todo el país estaba atacado por ella, por la actitud

espiritual o sociocultural que ese estadio de lengua representaba. Oigamos de nuevo a Gómez de la Serna: «La gran chulería de Valle era asombrosa, pero respondía a ella -sobre todo en los últimos tiempos de decadencia- desde el Presidente del Consejo liberal hasta el editor que no quería pagar a nadie»<sup>70</sup>. Agreguemos por nuestra cuenta las pinceladas que se escabullen entre los bandazos de *La lucha por la vida*, o los numerosos que manan las páginas de *Troteras y danzaderas*, o todo el panorama literario de Eugenio Noel, o el de tantos escritores madrileños o popularistas (Pedro de Répide, Emilio Carrere, Antonio Casero, López Silva, etcétera) y podremos ir viendo brotar ante nuestras manos un estado de lengua que, habiendo nacido en las lindes vulgares del género chico, ha ido extendiéndose, hasta querer representar una condición, lo madrileño, y se ha proyectado, estilísticamente, en tres direcciones distintas. Una, detenida en su ambiente más humano, más próximo, un ambiente en el que aún funcionan, en ocasiones rígidamente, —98→ los pudores, el sentido de las limitaciones y de su aspecto social. Este es el caso de la tragedia grotesca de Carlos Arniches<sup>71</sup>. Otra trayectoria, la segunda, que se ha complacido en la impericia, en la fácil deformación lingüística, el retruécano y el chiste superficiales, juego de palabras inmediato, del que no sale más que un ingenio muy a flor de piel y que habla de circunstancias vecinas: la astracanada de P. Muñoz Seca<sup>72</sup>. Y una tercera rama, la que nos interesa, la que seguirá interesándonos, la que ha logrado superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social, es decir, trasformada en espacio humano y no en una provincia limitada: el esperpento. Valle Inclán ha sabido llevar ese habla a todas las esferas sociales, quitándole el vulgarismo voluntarioso del género chico, el sentimentalismo patético de la tragedia grotesca<sup>73</sup> y la facilidad a borde de labios de la astracanada. En sus raíces, las tres empalman con el antepasado modesto, el de las tres y las cuatro funciones de Apolo, de Variedades, de Novedades, del Teatro de la Alhambra. Las colaboraciones con Granés («que insultaba», como recordaba Pío Baroja), con López Marín, la colaboración (aunque distinta, —99→ tinta, colaboración) de Valle con Arniches<sup>74</sup>, todo el convivir espinoso, contradictorio y hampón, desplegado en los saloncillos y cafés de fines del siglo XIX, ha ascendido aquí a su más alta luz, vertida sobre estas criaturas extrañas, vistas a través de una lágrima. Eterno peregrinar ya por las calles del Madrid austríaco, del fante de Max Estrella, esperando su muerte en cualquier quicio mal entornado. Sumemos ahora que en Valle Inclán tal idioma supone, además, un hallazgo literario, como reacción contra la lengua modernista, ya vieja, en la mayor parte de sus casos, antes de nacer. Lengua libresca, rehecha, falta de calor y vitalidad, que había de provocarle sin duda cansancio, monotonía, insatisfacción. El habla esperpéntica supone para Valle un «chapuzarse de pueblo» como clamaba Unamuno, el indudable guía de su generación. El pueblo está ahí, pueblo, no plebe, el que habla en el idioma fluctuante de todas las situaciones: el ministro, el poeta excelso y el mediocre, el aristócrata y el tabernero, el asilado político y la portera, la vendedora de loterías, pregón al viento en las aceras con lluvia, y el sereno, y el oficinista, y el obrero con preocupaciones políticas. Esto es lo que explica el largo repertorio de personajes del esperpento, tan multiforme y fugaz, e incluso la presencia de los animales caseros, perro, gato, loro, ratón. La ciudad variopinta y aparentemente sin sentido, que ya hemos dejado atrás, desconsoladora anonimía, a los pocos instantes de haber cruzado el portal.

¿Cuáles serían, según la terminología de Georges Matoré, las *palabras testigo*, para ambientar esta producción? Casi como era de esperar, la voz más importante del esperpento es *grotesco*. Arniches llamará a su teatro *tragedia grotesca*. —100→ Pérez de Ayala hará la primera meditación mesura, da sobre lo grotesco de que tengo noticia

en España<sup>75</sup>. Para Valle Inclán, España es una «deformación grotesca de la civilización europea» y la escena erótica en la verja del Botánico es una «parodia grotesca del Jardín de Armida». Para todos los autores y espectadores de las parodias líricas, aquello que escribían unos y veían otros era *grotesco*. He aquí una palabra vieja que consigue nueva vigencia en el cruce de los dos siglos y que puede llegar a representar una actitud innovadora en el arte. La palabreja es un italianismo en español. (También lo es en francés, donde se documenta antes que en español.) Su origen está en las excavaciones practicadas a mediados del siglo XV en Roma, en el viejo palacio de Tito. Allí aparecieron unas cuevas o grutas, en las que había una decoración que recibió el nombre de *grottesche*. Varios autores hablan muy pronto de las pinturas de las ruinas, llamándolas siempre de ese modo. Lo hacen Vasari, Benedetto Varchi, Rafael Borghini, e incluso Benvenuto Cellini. La palabra se extendió con su valor artístico por todo el ámbito plástico renacentista. Sus variantes españolas (*grutesco*, *grotisco*, *brutesco*) aparecen a lo largo de los siglos XVI y XVII con uso relativo a las artes plásticas. Así lo hacen el Padre Sigüenza, Lope de Rueda, Jusepe Martínez, Cascales, Pacheco, etc. Una de sus más viejas apariciones está en Francisco de Holanda, 1563, *De la pintura antigua*, excelente prueba del camino que la voz siguió para su aclimatación. Todavía en el siglo XVIII, Forner la usa con su valor artístico, en un romance dirigido al Conde de Aranda. En todas estas autoridades destaca el valor plástico del grotesco, representación de algo que está mezclado: vegetales que se trasforman en animales, seres humanos que —101→ derivan hacia animales o formas vegetales, etc. Pequeños monstruos que llenan los espacios arquitectónicos renacentistas (fachadas, bóvedas, etc.) de composiciones en las que se ha perdido la frontera entre los esquemas o agrupaciones de la naturaleza. De una flor puede salir un hombre o un ave, de un hombre puede salir otro animal: una decoración centáurica. De ahí estamos a un paso del valor 'monstruoso', y de aquí al de 'ridículo' más cerca todavía. El valor nuevo comienza a percibirse vagamente en algunos testimonios románticos (Larra, Espronceda), pero se agolpa ya a fines del siglo XIX. Aparece en Galdós, en Pereda, en Blasco Ibáñez, en Octavio Picón, en Alarcón. El valor 'ridículo' se va acentuando en escritores como Bretón de los Herreros y más tarde en Fernández Flórez o en Pérez de Ayala. (Bécquer lo empleo como 'algo que causa risa' contenido que también percibo en Pío Baroja.) Lo cierto es que, a principios de siglo, debía utilizarse mucho, y seguramente más en la conversación ordinaria, en las tertulias, críticos, escritores del montón, etc., que en la lengua escrita. Una prueba indirecta la tenemos en un escritor no allegable al «tropel de ruisseños», Mariano de Cavia. El periodista famoso inventó la voz *grotesqueces*, que no pasó de sus artículos y en la que hemos de ver una solapada ironía contra la frecuencia usual de la voz. *Grotesco* debía de ser, en la conversación ordinaria, lo que el *admirable* rubeniano en la engolada y siempre un tanto alcohólica de su pontificado literario. ¿Qué había pasado para que en el ambiente modernista tal voz pudiera generalizarse?

Ha ocurrido, sin más, que es una voz rehabilitada por el gran impulso estetizante de Théophile Gautier. En su afán de convertir el diccionario en una paleta y de borrar las fronteras entre las artes (es decir, la gran lección del postromanticismo y del modernismo), Gautier vuelve por la valoración —102→ real, primitiva, física, del grotesco. Abundan sus testimonios que hablan, desde la conciencia de un pintor, por ejemplo, de esos seres sin límites precisos, mezcla de calabazas y animales, con narices poliédricas, etc.<sup>76</sup>. Para un ojo acostumbrado al Museo del Prado, como el de Valle, estas explicaciones plasmaban en rotunda evidencia. Simplemente bastaba con cambiar de sala. Si ante las *Sonatas*, hemos visto a Valle detenerse en las salas venecianas, hay ahora que llevarle ante el Bosco.



En la antepuerta romántica de Gautier está el Prefacio de *Cromwell*, de Víctor Hugo (1827), el idealizado mito de Sawa. Allí se ha meditado, quizá por vez primera literariamente, sobre el valor de lo grotesco. Pero son aún un tanto oscuras las conclusiones a que Hugo llega. Es para él, una palabra bifronte, que encierra lo monstruoso y horrible por un lado y lo cómico y burlesco por otro<sup>77</sup>. Es Gautier quien maneja normalmente, en una lengua propia, lejos ya de toda lucubración teórica, lo grotesco. Tal situación, como tantas otras de la literatura francesa post-romántica, llegó a España a través de Rubén Darío, el por tantas razones «admirable»: 1905, *Cantos de vida y esperanza*, la madurez rotunda, —103→ la cúspide del modernismo poético: «Ya al misterioso son del noble coro / calma el Centauro sus grotescas iras». He aquí entrelazado el valor nuevo, real, artístico-burlesco del rancio adjetivo, vuelto a poner en marcha con un impulso francés.

Y aún hay más caminos, esos misteriosos caminos que el modernismo transitó gozosamente, caminos llenos de *literatura*. El mismo Gautier había publicado en 1844 su *Grotesques*. Ahí nos encaramos con un desfile de escritores, de segunda fila casi siempre, olvidados o al margen de la ortodoxia literaria. Un prenuncio de *Los raros* rubenianos. En esos escritores, Gautier destaca la originalidad basándose en que eran dueños de una lengua a la que colma de adjetivos elogiosos que, a la vez, es «*élégante, grotesque, se prêtant à tous les besoins, à tous les caprices de l'écrivain, aussi propre à rendre les allures hautaines et castilaines du Cid qu'à charbonner les murs des cabarets de chauds refrains de la goinfreterie*»<sup>78</sup>.

¡Con qué asombro, con qué sutil, luminosa complicidad leemos en Gautier que en esos escritores desdeñados existen valores indudables, originales, excelsos! Son los escritores que emplean la frase hecha, lo trivial, lo innoble y prohibido, el refrancillo o el proverbio populares, los aciertos del mal gusto, el gesto oportuno de un guiño de ojos. Son los que hacen sitio a las modas transitorias del hablar, a la jerga local de la semana. ¿Estaría *Grotesques* en la biblioteca de Jesús Muruais en la Pontevedra finisecular? ¿Por qué no pudo leerle Valle en cualquier otra ocasión, y hasta comprarle en su viaje a Francia como invitado a observar la guerra de cerca? ¿Es que Rubén no le habrá hablado de -¡cómo no!- un «admirable» libro de Théophile Gautier? Lo cierto —104→ es que Alejandro Sawa, Dorio de Gádex, Villaespesa, Gálvez, todo el mundillo literario que se nos escurre sutil y nos acongoja en cada lectura de *Luces de bohemia* tiene así una explicación clara, definida. He aquí el nexo entre una lengua que había venido haciéndose en todo el género chico, voz de la semana, transitorio goce de la broma y de lo ridículo, creación momentánea, plebeyez y finura trenzadas, a las que Valle dignifica desde su viejo modernismo literario, exquisito. Integración de un español fluyente, ya definitivamente desenvuelto en caudalosa poesía. El grotesco o grotesco, ya indisolublemente aliado a lo ridículo o vergonzante, se nos presenta domeñador absoluto en la lengua de *Luces de bohemia*. Cuando Casero dice: «*C'haiga un cadáver mas no importa al mundo*», el grotesco está intacto, como si dijéramos, no existe aún. El vulgarismo *c'haiga* equivale a una descarnadura en la decoración de las fachadas, a una de esas sucias, lamentables manchas que estropean la línea y el claroscuro de innumerables decoraciones españolas. Pero si oímos decir «Que haya un cadáver más... sólo importa a la funeraria» ya tenemos logrado el grotesco artístico, a la vez que el reclamo burlesco, paródico. El comienzo es igual: es la base precisa. Y la continuación es el resolverse en una criatura de otro reino. Lo animal se hizo vegetal, o al contrario, y le salieron atributos de bestia a lo humano. Se dan estrechamente mezcladas, pero, sobre la visión concreta, plástica y primeriza, destaca la condición de



ademán alarmado, desengaño, pena sin remedio. Cualquiera de las frecuentes mezclas de tono y esfera coloquiales de *Luces de bohemia*, es un grotesco artístico, como ya lo eran en el siglo XVI, matizado en 1900 por el contenido entremezclado del XIX, rubeniano, modernista.

La consecuencia es el desplazamiento, el colocar cosas y hombres fuera de su quicio ortodoxo, haciéndoles mudarse —105→ al reino del absurdo. Lo vivo se queda reducido al papel de un frío mecanismo inerte, donde la vida se presiente, torrente amenazador, detrás de una inmóvil máscara. Y un sentimiento de irrefrenable angustia es la sensación última, el amargo sabor de boca que deja la pesadilla nocturna de *Luces de bohemia*<sup>79</sup>. Cubriéndolo todo, la fidelidad de Valle Inclán a su inalienable condición de artista.

La palabra testigo, en este caso, es, como G. Matoré demuestra en sus estudios lexicográficos, un neologismo de sentido. Marca un cambio de dirección en las apreciaciones estéticas al uso (e incluso sociales). La palabra testigo va acompañada de otras palabras clave, también en este caso verdaderos neologismos, que acentúan el valor del campo nocional en que nos estamos moviendo<sup>80</sup>. Serían en nuestro caso, palabras como *pelele*, que ya analicé anteriormente, *fantoche*, y quizá la misma de *esperpento*. *Esperpento* pasa a ser un concepto retórico, cargado de un nuevo valor, insospechado tras el tradicional de 'cosa fea, desagradable, risible'. Es palabra usada en el sentido tradicional y directo, con relativa frecuencia, en la novela realista (*Miau, La de Bringas, Ángel Guerra, Juanita la Larga, Pequeñeces, Cuentos de Marineda*), pero adquiere circulación frecuente en Eugenio Noel (*Vidas de santos, Las siete cucas*) y en los libretistas (*Miguel de Echegaray, Javier de Burgos*, etc.). Como he señalado antes, nuevamente la voz de la calle remonta la crónica periodística con su inescusable autenticidad y aparece en las *Notas de sobaquillo* de Mariano de Cavia. —106→ Qué lejos el *esperpento* citado y recordado en *Curro Vargas*, por ejemplo, del que figura en *Luces de bohemia*. Nuevamente ese henchirse de sentido, de un sentido virginal, detrás del que ya vemos dibujarse el campo nocional de nuestro escritor. Contenido hermano del de otras facetas del mismo tiempo, como son el *disparate*, o la *greguería* ramonianas. Pero dentro de una consideración de diferente mirada (insisto: mirada artística) sobre la confusa realidad. *Confantoche* pasa algo muy parecido. Su valor de 'muñeco' está muy claro en alguna cita anterior al formidable despliegue valleinclanesco. Por ejemplo, en *Insolación*, los «muñecos o fantoches» aparecen con la cabeza de Martos, Sagasta o Castelar (1889); es Javier de Burgos quien en *Las mujeres* los utiliza con el valor de 'fantasmón, bobo, desgraciado'. Para Valle Inclán había, nuevamente, la súbita valoración artística de la palabra por el modernismo más febril. Rubén Darío se había atrevido a hablar de *fantochesas*. Otra vez el prestigio, la transformación de la voz en algo definitivo y exclusivista.

Dentro de esa apreciación nueva del habla desgarrada y antiacadémica, del habla que, como Gautier decía, puede emplearse para pintarrapear en las paredes, es donde hemos de buscar ahora lo más representativo y valioso del *esperpento*. Inútil sería pararse en la vertiente culta de su habla, la que es «de libro» como decía Rubén. Por otra parte, el estilo preciosista y exquisito de las *Sonatas*, con sus modulaciones, su íntimo recitado, su inflexible selección, ha sido ya sometido a cuidadosos análisis. Nos queda por mirar éste, precisamente, el del *esperpento*, por lo que tiene de extraño y revolucionario, y, porque además, solamente en una lejana apariencia podría escribirse en las paredes. Valle Inclán lo ha dignificado rotundamente al destacar de él aquellas zonas que están

cargadas de eficacia artística. «De la baja sustancia —107→ de las palabras están hechas las acciones» dijo Valle Inclán en *La lámpara maravillosa*. La estructura rítmica de las *Sonatas* pierde su aire lineal, medido y acompasado, para ser sustituida por una arquitectura de alaridos, gritos, balbuceos, frases ocasionales, a medio lanzar en ocasiones. La enumeración asindética llena las páginas del esperpento, al borde del caos (presagio ya de la enumeración caótica que llenará cumplidamente la poesía del tiempo y la algo posterior). La conjunción y, tan necesaria en la estructura lingüística anterior, desaparece para dejar paso a la rapidez abrumadora, a la acumulación torrencial. Ya no se exige arrullar musicalmente al lector, sino sacudirle violentamente, despertarle de Dios sepa qué profundo sueño. El conceptismo interior, que justificaba siempre las combinaciones de la prosa modernista<sup>81</sup> se exhibe, ahora en pleno contraste —108→ consigo mismo, en familiar burla: *periodista* y *florista*. Queda la rima interna, típica de los primeros adornos juveniles, pero se ha sumado a *periodista* el valor de 'vendedora de periódicos', valor, por cierto, muy cotizante en el género chico. (Nada menos que en *La golfemia* se lee: «Soy periodista, es decir, vendo *Heraldos* por la calle», Cuadro I, escena V). El círculo «*luminoso y verdoso*» de una lámpara está en situación idéntica. La luz de la lámpara se matiza de covacha, de guarida casi vegetal, donde el mítico conserje deslucen los oros de la bocamanga. Por todas partes, la desmesura sobrepasa el marco de las acciones sencillas. (El marco sería, en este caso, la selección pulcra y escrupulosa del período modernista.) Ahora, con qué fulgor, sólo posible en Quevedo, entran las voces de argot, los retruécanos más inesperados, las frasecillas que nunca se habían pronunciado delante de los exquisitos habitantes de la corte de Estella o de los palacios de las *Sonatas*. De ese idioma también estrujado entre los dedos, estremecido de ironía o de cólera, salen las voces con flecos de sombra, de espanto o de dolor. Hay un mantenido empeño por hacer ver el envés de la vida sosegada y encauzada, es decir, la auténtica vida, la —109→ que no está sometida a una ortopedia de normas, inhibiciones, pudores, hipocresías. Lo *rubio* se hace *rubiales*, lo *fresco*, *frescales*; lo *vivo*, *vivales*. La magia intocable del latín, de las «divinas palabras», se desliza, chorreante, en los *guasibilis*, *finolis*<sup>82</sup>, etc. La voz de la calle, la que sobrelleva la angustia de cada día, de la lucha inaplazable y continuada por alcanzar el día siguiente, se refleja en palabras como *apoquinar*, *melopea* 'peseta', *sujeto* 'individuo, hombre' o en los gitanismos como *mulé*, *mangue*, *pirante*, etc. Voz, ya no de la calle, sino de determinada parcela de la calle es el uso de expresiones como *dejar cortinas* 'dejar huellas o restos de bebida en la copa'<sup>83</sup>; *colgar* 'empeñar'; *visitar el nuncio* 'tener la menstruación'; *dar el pan de higos* 'favorecer, dar a alguien favores, especialmente amorosos'; *coger a uno de pipi* 'engañar, dar novatada'<sup>84</sup>; *bebecua* 'bebida'; *ir de ganchete* 'ir cogidos del brazo'; etc. ¡Qué enorme caudal de español vivísimo, qué asombrosa expresividad! Oponerse por gazmoñería o encono circunstancial a este torrente de léxico y de formas marginales es olvidarse de que, antes, Quevedo y los picarescos en general, e incluso Cervantes, habían hecho algo muy parecido. Y lo hicieron entonces, en su doloroso e ineludible entonces.

El aire general que esta lengua desparrama es de un claro madrileñismo. El que corresponde a ese «Madrid absurdo, —110→ brillante y hambriento» en que *Luces de bohemia* se desgrana. Multitud de expresiones empleadas por los personajes de este esperpento requieren incluso una entonación especial, que, salida del género chico y de los sainetes, se incorporó al pueblo madrileño y adquirió en poco tiempo patente oficial de autoctonía. Es el caso de «*tener un anuncio luminoso en casa*» para delatar o exagerar una costumbre personalísima; «*hacer algo de incógnito*» extraída del lenguaje periodístico, que tuvo, además de su sentido recto, el figurado de 'no querer enterarse de

algo, no importarle a uno nada'; «*jugar de boquilla*» para aludir a la palabrería no acompañada de hechos o resoluciones<sup>85</sup>; *pápiro* 'billete de Banco'; *guindilla* 'guardia de orden público'; «*estar apré*» o «*estar afónico*» por 'no tener dinero'; «*no preguntar a la portera, que muerde*» dicho que aludía al particular genio de las antiguas vigilantes de las casas; «*rezumar el ingenio*» por 'tener caspa en los hombros y en el cuello de la ropa'; etc. Los *quince*'vaso de vino que costaba quince céntimos' recordado apoquinar, el llamar *intelectual* a un torero, *intendente* a la persona que administra ilusorios caudales; *banquero* al poeta desharrapado; *capitalista* a quien vive del sablazo; *palacio* a la buhardilla triste y fría, etc., son caracteres muy representativos del habla madrileña de los años 20 a los 30, aunque, en muchos casos, no se puedan documentar literariamente. Es el habla media de un muchacho de mi edad, madrileño, a la llegada a la Universidad, la fraseología que se volcaba en excursiones, fiestas estudiantiles, alborotos callejeros, conferencias pintorescas del Ateneo, etc. Numerosos hilos diversos, aunados en la común —111→ y solidaria convivencia, dichos con absoluta limpieza de intención, transformándose a veces en metáfora ocasional y bruñida. Lengua que contrastaba, madrileñamente, con la conversacional del no madrileño, sosegada, lenta de ritmo y de enunciación, oreada por una brisa rural y arcaizante, cuya autenticidad quedaba sobrecogida por los destellos de la calle y del café madrileños<sup>86</sup>.

—112→

Igual que con lo paródico general, hay también una ascendencia común en la literatura teatral, popularista, de fin de siglo y comienzos del actual, para este vocabulario. Todos estos giros, palabras, dichos, refranes, léxico de taberna, de patio de vecindad, de corrillo ante un sacamuelas, o unos ciegos que cantan romances o cuplés de moda en las plazuelas del Madrid que comienza a despeñarse hacia el río, todo era familiar a los libretistas del género teatral y a los poetas madrileñistas. Pero aparece en ellos sin estructurar, sin tener más valía que la de una ocasional caracterización (de encontradas orientaciones). Un verbo como *chanelar* ya está en *La Gran Vía* (1886). Aunque se haya usado antes, lo ha sido en sainetes (González del Castillo, por ejemplo), pero no vuelve a aparecer con intensidad hasta el género chico, de donde pasa a Valle Inclán (¡Ese espectacular *Yo también chancelo el sermo vulgaris*) y a Eugenio Noel (*España nervio a nervio*); apoquinar lo usa también Eugenio Noel (*Señoritos chulos...*) en 1916; *filfa*, como andalucismo o popularismo lo escribió mucho Don Juan Valera, y también Galdós. (Lo he encontrado utilizado en muy graves declaraciones de muy graves generales del ejército español, hacia 1919.) Otros vocablos (*frescales*, el recordado *periodista*, *quince* 'vaso de vino'; *pítima*, *lacha*) ya están en *La golfemia. Estupendo* («*no te pongas estupendo*», antecedente de nuestro *ser alguien estupendo*) está emparentado con la estupidez de Arniches (Insistamos: hay que volver a recordar —113→ la *grotesquez*, de Mariano de Cavia); *sujeto*, 'individuo, hombre', ¿no nos despierta a todos un eco muy inmediato de *La verbena de la Paloma*? Añadamos a esto las numerosas blasfemias o los términos jergales (*empalmar*, 'llevar de determinada manera la navaja en la mano') y los gitanismos (*mangue*, *pirante*, *dar mulé*, *parné*, *gachó*, etc.), también frecuentes en los libretistas, y tendremos de cerca la superación -lo mismo que en el terreno de la configuración general de la parodia- de una manera colectiva, aceptada por la mayoría, de una forma de idioma. Todas las palabras y giros que destaco, aparecen, en los sainetes y poesías popularistas, con gran frecuencia, rodeados de vulgarismos fonéticos (*rial*, *haiga*, *denguno*, *desigencias*, *pa*, *pus*, *mortalidaz*, con -z final, *sus* por *os*, etc.) e incluso envueltos en una confusa atmósfera andalucista (seseo, ceceo) con lo que el autor revela que quiere destacar la condición

marginal de esa lengua, pretende exagerar la cualidad iletrada o rural de sus personajes. En Valle Inclán todo esto se crece hacia un coloquio de universal proyección artística. Es el espectro noctámbulo de Max Estrella, lanzando a la noche palabras latinas, hablando de los cuatro dialectos griegos, sí, pero redondeando la frase con un «*Más chulo que un ocho*». Y todos estamos de acuerdo: nadie nota hoy el tremendo encabalgamiento espiritual que esas facetas idiomáticas suponen. Una vez más, Valle Inclán supera y dignifica, arrolladoramente, todos los modelos y antecedentes posibles<sup>87</sup>.

—114→

△ ▽

## Del teatro al cine

Mucho se ha hablado ya del gesto de guiñol que, a veces, mueve a los fantoches del esperpento. Es, sin embargo, sintomático: en las *Sonatas*, los personajes hablan con pleno dominio de las situaciones, escuchándose, sin salir jamás del marco de la escena. Un escondido director teatral da la entrada a cada uno de los hablantes, en la ocasión inaplazable y certera. Se trata, ante todo, de continuidad, de sucesión. La misma obra marcha hacia un desenlace, consecuencia de lo allí planteado. Así es desde la revolución teatral del renacimiento. En *Luces de bohemia*, los personajes hablan tumultuosamente, todos a la vez, en ocasiones chillando, gesticulando. Es la «deformación» correspondiente a la pausada entonación recitativa de las *Sonatas*, convertida en interjecciones, sobreentendidos, blasfemias, balbuceos, alaridos. Y, correlativamente, colocamos al lado de este idioma torrencial el aspaviento oportuno. Inevitablemente se nos —115→ viene a la memoria el cine primerizo, hecho a base de gesticulación exagerada y veloz. Habrá que contar ya para siempre con el cine, de una u otra forma. Las películas rancias, caídas, carreras, sustos, muertes grotescas, guiños apresurados y torpones, tolveneras de inesperada emoción, etc., logran tangible corporeidad en las páginas del esperpento. El entierro triste, la huelga callejera, los vidrios rotos, la gritería, los contrastes de luz y de sombra, de amargura y de burla, recuerdan al cine del tiempo.

He aquí el ángulo de modernidad más sangrante del esperpento. Todo el arte del siglo XIX hablaba de elementos mucho más tranquilizadores que el nuestro: se hablaba, con aplomo, de progreso, de fluidez, de evolución. Artísticamente, el matiz era decisivo. Pero el siglo XX nos ha enseñado un mundo en el que no tienen cabida tan seguras actitudes, sino que resulta el dominio total del absurdo, una complicada máquina en la que nexos y concatenaciones son imprevisibles, azarosos, ilógicos: Vivimos en el imperio de lo discontinuo, lo revolucionario<sup>88</sup>. Y es precisamente hacia 1920 cuando Europa comienza a vivir estas irregularidades o nuevos puntos de intelección. Como en tantas ocasiones, las artes plásticas son la vanguardia del problema y las que logran exhibirlo mejor. El cubismo, el arte abstracto después, la música de Schönberg, de Darius Milhaud y de Alban Berg. Finalmente, el cine. Es el cine el gran introductor en la conciencia actual de este sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario. (No es una simple casualidad que se titule precisamente 1919 un libro capital en la nueva visión del mundo. Me refiero a la novela de John dos Passos.) Ese hombre dividido, escindido dentro de sí mismo en contradicciones y ambivalencias, es el héroe solemne —116→ y achulado, exquisito y miserable, de *Luces de bohemia*. Es el Sawa

que, líricamente, se reconoce un canalla y que, desde su situación protestataria, decide no irse al otro mundo sin tocar el fondo de reptiles. Notas que quiebran la tradicional escala melódica, como en la música coetánea, son los acordes del loro, del chico pelón, del gato, en la tertulia de Zaratustra; idéntico papel desempeñan las apostillas del borracho anónimo en la taberna, o los diversos niveles en que se expresa el coro de poetas modernistas en la redacción del periódico. Son pinceladas cubistas, entre otras, el recuerdo de la luna «partiendo la calle por medio» o la banda de luz en la puerta de la buñolería, o la integración de las copiosas imágenes quebradas en los espejos del café, esa «absurda geometría que extravaga». Contemplamos uno de los discutidísimos cuadros del momento al leer apostillas como éstas: «Media cara en reflejo y media en sombra. / Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja» (E. II); «Recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo» (E. VIII). El fin último del cuadro se percibe en esta acotación. «El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión» (E. IX). Y podríamos hacer más largo y representativo el desfile. Visión fragmentaria de la vida, acosada de momentaneidad. Nada más explícito que ese hueco, lleno de sugerencias, que se motiva en la fila de fantoches, cuando uno de ellos abandona la habitación. (E. XIII).

Y todo eso es cine, está visto cinematográficamente. Es precisamente su febril exaltación del movimiento (gestos, muecas, etc.) lo que le diferencia y caracteriza. Cada negro total nos permite ser lanzados a una nueva aventura, sin dejarnos hueco para expresar nuestra personal reacción por —117→ la aventura anterior. Es menester superponerlas. Del movimiento certero depende su vida misma, su dosis de emoción y de patetismo. Y, además, la superposición a que me refiero se hace sobre espacios vitales muy diferentes, en ocasiones hasta opuestos: la buhardilla, el despacho ministerial, la noche perfumada de lilas en la verja del jardín, la parodia desencantada en el cementerio. Y todo va desgranándose hacia un contorno en el que nuestra actividad es esclava de la diversidad de las perspectivas (de arriba a abajo, desde un lado, de cerca, de lejos. Recordemos, de paso, las tan traídas y llevadas palabras de Valle Inclán sobre la forma de mirar a sus personajes, y pongamos detrás de ellas una cámara cinematográfica). Idéntica superposición revela la visión temporal de *Luces de bohemia*: el ámbito cronológico, amplísimo, aparece amontonado, atado a un tormentoso presente, en la escena carcelaria. No podemos hacer otra cosa que acatar -a veces soportar- ese mundo absurdo, sin distancias o con escasos puntos de referencia. Un mundo que puede ofrecernos abrumadoramente agigantado el clavo que hiere la sien de un cadáver y grotescamente minimizado y confuso el noctámbulo pasear de unas mujerucas, e incluso aprovecharse arteramente de las sombras para destacar lo que clama a nuestra complicidad: las cargas de la policía, la escena de la cárcel, la muerte de Max en el primer recodo de la amanecida. Y, dentro de una clara ortodoxia cinematográfica, estos relámpagos de vida desaparecen con la misma audacia con que han surgido. Ese clavo que rasga la frente del muerto, ¿qué hace después? Ese vacío que deja un fantoche en la hilera, ¿de qué sugerencias se llenara después? Figuraciones, ojos colgados de sí mismos, resignación ante el absurdo y la discontinuidad que esos dos primeros planos han puesto ante nosotros, tan esquivos, tan fugaces: muertos apenas aparecidos. Como el propio Max Estrella, —118→ irrevocablemente acostado en el quicio del portal. Mientras las mujeres gimotean («Está del color de la cera»... «Esto no lo dimana la bebida»...«Es el poeta que la ha pescado»), no vemos otra cosa que un encuadre, espléndido encuadre, de la cabeza yerta, y ya esperamos el cambio súbito, que presentimos inmediato, fulminante.



Fuera de duda nos parece que la mirada se ha avezado a lo que más de cerca ha traído y manejado el aspecto fragmentario y discontinuo de la existencia: el cine. Pero también en este rincencillo el género chico había dado la alarma, había entrevisto que algo nuevo pasaba por allí, algo de lo que se podía sacar algún partido. También había intentado acercarse a ese quehacer recién nacido a través de sus fáciles imitaciones burlescas, de sus superficiales interpretaciones. Y una vez más hemos de recordar aquí a Salvador María Granés. Este escritor irascible, para quien, como dice el redactor de *El popular*, «no hay nada grande, nada digno de admiración» escribió una obrita, naturalmente con cantables, en la que, muy de cerca, bulle el cine del momento, rápido, alborotado, desplazándose en torbellino de un lado para otro, y, fundamentalmente, inconexo, discontinuo. *Delirium tremens!*..., la obrita a que me estoy refiriendo, ya acusa en el título el alocado sucederse de brazos al cielo, el ir y volver característico de las cintas añejas. *Delirium tremens!*..., ya absurda en el título, no recibe el acostumbrado subtítulo de sainete lírico, o de parodia, etc. Se llama pomposamente *Película sensacional*.

Escrita en colaboración con Ernesto Polo, y con música del maestro Valverde (hijo) y de Rafael Calleja, fue estrenada en el Gran Teatro de Madrid, el 22 de diciembre de 1906, cuando Valle Inclán acaba de redondear la publicación de las *Sonatas*. En el *Delirium* de Granés, nos encontramos con que el personaje es muy conocido, está ahí, forma —119→ parte de nuestro contorno. Es la popularísima Loreto Prado, quien, en compañía de Enrique Chicote, va a celebrar su beneficio. La acción comienza en el mismo camerino de la actriz. Nervios, manos en frenético ir y venir a la cabeza, ojos en blanco, flores que llegan tercamente, etc. Hay que esperar a Chicote. La espera se prolonga demasiado. Ha ocurrido que una afectadísima dama acaba de raptarle. La dama se llama Kara Renard (contrafigura de Sara Bernhardt). Enamorada de Chicote, se lo lleva a París. Allí va Loreto, detrás. Se suceden las escenas de persecución, plagadas de incidentes, que presagian las películas cortas de Charlot. Chicote va a parar, ¡nada menos! a Rusia, metido en el baúl de un conspirador: allí le detiene la policía. Detrás ha llegado Loreto, que le ha perseguido paso a paso, llegando siempre un poco tarde, cosa muy natural. Trueques, cambios, equivocaciones. Tiranía del absurdo y de una nueva velocidad, en la que todo aparece descoyuntado, sometido a un nacimiento perpetuo, sin la conexión, la continuidad típicas del siglo anterior. Los personajes de *Delirium tremens!*..., chillotean, bailan, se mueven como marionetas, llevan vestidos ridículos. Asistimos a un monumental entierro de la sardina, solanesco, moviéndose debajo de unos nombres estúpidos que acarrearán rimas equívocas, etc. Cuando Loreto Prado despierta (todo ha sido una pesadilla) y vuelve a hacerse la luz, el bulto inmediato de las cosas es un profundo respiro. Se ha encendido la sala de nuevo, ha cesado la larga, dispartada evasión<sup>89</sup>.

Vemos otra vez -¡y cuántas aún, Dios mío!- a Valle Inclán culminador de un proceso ambiental, exquisito exponente —120→ de un espacio humano. *Luces de bohemia* está, lo hemos visto, traspasada de cine. Pero está vista, externamente, como una obra teatral, lo que entonces se hacía. Está anclada en una tradición. Los esfuerzos por representarla han sido muchos, con varia suerte. Pero ahora comprobamos su carácter crucial, entre lo viejo -teatro popular, rasgos de ese teatro- y lo nuevo -el cine, la acción discontinua y absurda-. Convendría ir olvidando el recurso de «prosa o estilo de acotación escénica» para sustituirlo por el de «prosa de guión cinematográfico». Es mucho más ceñido, y exacto. ¡Qué acusada justeza cobrarían frases como «Gran interrupción»; «Se cierra con golpe pronto la puerta de la buñolería»; «Llega el sereno, meciendo a compás el farol y



el chuzo»; «Lobreguez con un temblor de acetileno»; «La cara es una gran risa de viruelas»; «Hay un silencio», etc.

Sí, hay mucho de cine en *Luces de bohemia*. De ese cine primerizo, aún balbuceante, entre documento y diversión sin contornos en el que asoma la cara un deje de crítica, de amargura por muchas realidades sociales en discusión. No tenemos hecha la historia del cine en nuestra tierra, no puedo decir otra cosa que una armonización entre mis recuerdos y mis lecturas, y, lo que es peor, ensamblar estas con mi mirada, ya condicionada definitivamente por el cine. He podido ir desenterrando multitud de parodias, de sainetes olvidados, que me han llevado a la realidad callejera, no deformada, del Madrid de 1920. Pero no puedo hacer lo mismo con las innumerables películas que debieron correr por la ciudad en los años iniciales del siglo. ¿Cómo no demostrar que bajo la corteza de *Delirium tremens!*... no se oculta una película de ambiente, sucesos, etc., parecidos? Ya conocemos la manera de trabajar del buen Granés. Pero me ayuda a mi suposición, aparte de la indiscutible sugestión —121→ del aire nuevo del esperpento, atmósfera solamente posible en un espacio humano donde la discontinuidad es lo básico (la discontinuidad y el absurdo), y donde *Luces de bohemia* queda cómodamente instalada, me anima, digo, el que otros críticos y lectores de Valle hayan incidido sobre lo mismo, desde distintos aspectos<sup>90</sup>.

## Final



Llevo ya un largo rato dando vueltas y más vueltas en torno a *Luces de bohemia*, el libro ilustre con que Don Ramón del Valle Inclán ensanchó el paisaje de la producción literaria y dio un nuevo contenido a la palabra «esperpento», alejándola de un cercado nivel coloquial para elevarla a climas de sutil y arriesgada aventura. Reconozcamos que lo hizo con éxito. Vemos ahora en el esperpento primerizo el alarido de una libertad recién conquistada. Ramón del Valle Inclán ha saltado la verja que ceñía su arte, verja de peligrosas lanzas, con interiores de biblioteca y de horizontes de ensueño, y descubre, ya en la calle, la luz de los atardeceres en la esquina con taberna, con solares sucios, con gentes desgredadas esperando el milagro de cada amanecida. Es la vida descendiéndose caudalosa, redondo azar inesquivable. Vemos a *Luces de bohemia* como el reverso paródico de un periódico corriente, el diario rezumante de felicidades y proyectos. Una sonrisa mutilada sorprende a la sociedad entera en un momento de flaqueza, el momento de la verdad —122→ sin aliños ni embellecimientos. ¿Seguiremos hablando pomposamente de «deformación», «desmitificación», etc.? No. Vemos el esperpento encadenado a situaciones y tareas de su tiempo, específicamente teatrales. Y vemos que, cuanto pueda encerrar de protesta, estaba ya en muchos sitios más, y hasta en tonos que, por lo mesurados y graves, podían ser más escuchados y estremecedores. Pero, estaremos de acuerdo, no se hizo nunca con tanto calor, con tanto brillo, en una lengua artísticamente desgarrada, capaz de llegar al ilusorio cielo de

*unas pocas palabras verdaderas.*

Porque palabras verdaderas, unas pocas, sí, pero humildes y dolidas como la indecible pesadumbre que acarrean, nos parece hoy *Luces de bohemia*. Toda esa porfiada protesta se nos desnuda hoy, ascendida a la cumbre de una corriente literaria y como manifestación suprema de un espacio humano que, por los cambios naturales de la sensibilidad o de las metas literarias, estaba a punto de hacerse ininteligible. Como ocurre en el arte de Quevedo, las alusiones, los juegos de palabras, en muchas ocasiones, estaban abocados a convertirse en oscuros malabarismos, avaramente plagados de secretos. Entrelazada con ellos, yacía la realidad de una vida difícil, empobrecida y soñadora, que, en el cruce de los siglos XIX y XX, arrastró su desencanto y sus ratos de entusiasmo por los cafés, las callejas y las comisarías madrileñas. Ramón del Valle Inclán nos lo cuenta con el escalofrío de lo irreparable, con la brutal simplicidad con que deseáramos dejar para siempre los recuerdos ingratos. No hablemos más de «deformación». En todo caso, de lección avisadora. Asistimos a la génesis de un penoso «episodio nacional» fascinante vestidura de un parsimonioso desfile de sombras, —123→ cuerpo de humo fugitivo y transitorio, detrás del que una mirada disculpadora vislumbra el mejor y más puro invento del hombre: la esperanza. Esperanza, donde apoyará su cara, en qué muro enhiesto, impracticable, rebotará su risa. Pero tengámosla. Que la noche de Max Estrella no sea más que un viento último, volandera ceniza, pero esperanza, sí, esperanza por un mundo más cordial y desprendido, donde haya siempre tendida una mano al infortunio.

—[124]→ —[125]→

△

## **Discurso del Excelentísimo Señor Don Rafael Lapesa**

—[126]→ —127→

Señores Académicos:

Gracias por haberme concedido el honor de contestar en vuestro nombre al ilustre compañero que hoy entra en nuestra casa. Conocí a Alonso Zamora hace treinta y tres años, cuando empezaba a seguir la vocación a que desde entonces ha servido con entrega ejemplar y espléndidos frutos. El mayor premio que Dios suele conceder en esta vida a quienes se dedican a transmitir saberes es asistir al nacimiento de una vocación auténtica. No como premio, sino como estímulo, tuve esa alegría con la presencia de Alonso Zamora en mis clases. No atribuyo tal alumbramiento a virtud alguna de mis enseñanzas, que siempre han sido pobres, pero todavía más entonces, cuando el entusiasmo trataba de compensar mis deficiencias de profesor incipiente e insipiente. La llamada ineludible hubo de hacerse sentir en Zamora escuchando a maestros como Américo Castro, Navarro Tomás, Pedro Salinas y Montesinos en aquella Facultad de Filosofía y Letras madrileña cuyo decano era García Morente. Después se corroboró bajo el magisterio inigualable de Dámaso Alonso y con el ejemplo, continuamente renovado, de don Ramón Menéndez Pidal. No, yo no fui quien encendió la centella de la inquietud científica y del amor a la belleza literaria en aquel mozallón rebosante de

afanes intelectuales. Me cupo ser testigo de que la centella prendía y se transformaba en llama poderosa. Más tarde seguí —128→ sus publicaciones y sus éxitos profesionales con estima que pronto se convirtió en creciente admiración. Nuestra amistad se ha ido estrechando con el tiempo, sin que jamás se haya enturbiado. Lo traje a participar en las tareas de nuestro Seminario de Lexicografía, donde compartimos a diario satisfacciones y sinsabores. Comprenderéis que el recibirlo ahora como Académico es para mí ocasión de gozo excepcional. Gracias otra vez por habérmela deparado.

\* \* \*

Nuestro nuevo compañero nació en Madrid el 1 de febrero de 1916. Tras los estudios a que acabo de referirme se doctoró en Filosofía y Letras, sección de Filología Española, el 13 de marzo de 1942. Su tesis, *El habla de Mérida y sus cercanías*, fue galardonada con premio extraordinario y se publicó en 1943. Tres años antes había ganado Zamora por oposición cátedra de Lengua y Literatura de Institutos Nacionales, y la de Mérida había sido su primer destino. Como profesor encargado del curso dio uno de Dialectología española en la Universidad de Madrid durante el de 1942-43, y en 1943 ganó, mediante otra oposición, la cátedra de Lengua y Literatura españolas de la Universidad de Santiago. De allí pasó a la Facultad de Salamanca en 1946, como catedrático titular de Filología románica. Desde 1959 se encuentra en situación de excedente voluntario.

Fuera de España la labor docente de Alonso Zamora ha tenido notabilísima importancia. Durante cuatro años, de 1948 a 1952, dirigió el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires en circunstancias de excepcional dificultad. La tensión política había lanzado fuera del país al anterior director, Amado Alonso, y a casi todos sus discípulos y colaboradores. Zamora, de acuerdo con Amado, fue —129→ a Buenos Aires con el propósito de salvar del naufragio cuanto fuera posible. Pese a su juventud, a los recelos y a las presiones de toda índole, consiguió infundir aliento a los investigadores que aún quedaban, formar otros nuevos y lanzar, venciendo innumerables obstáculos, una excelente revista, *Filología*, que dirigió hasta su regreso a España y que todavía sobrevive. Publicó allí cuatro libros, inició en *La Nación* una colaboración literaria que aún continúa, visitó como conferenciante otras universidades rioplatenses y dejó en el ambiente intelectual argentino inmejorable recuerdo por su sabiduría y humanidad. En 1960 volvió a cruzar el Atlántico, esta vez para dirigir el Seminario de Filología del Colegio de México y enseñar en la Universidad Nacional. Lo mismo que los cuatro años bonaerenses, el de Méjico dio buena cosecha de artículos y libros. La experiencia hispanoamericana de Zamora se amplió en 1961 con una permanencia de varios meses en Puerto Rico como Profesor visitante. Dos veces ha estado en Norteamérica, para enseñar en Dartmouth (1961) y en la escuela de verano de Middlebury (1964), uno de los principales puntos de reunión del hispanismo estadounidense. Aparte de estos dos centros universitarios dio conferencias en varios otros del mismo país.

En Europa enseñó como Profesor extraordinario en la Universidad de Colonia (1954) y como visitante en las de Copenhague, Aarhus y Estocolmo (1963). Ha pronunciado conferencias, libremente invitado, en las de Roma, Florencia y Turín (1952), París y Estrasburgo (1952 y 1955), Heidelberg, Maguncia, Hamburgo, Munich y Bonn (1952, 1955 y 1959), Amberes, Amsterdam, La Haya, Utrecht, Nimega y Rotterdam (1959), etc.

Desde 1958 es correspondiente de nuestra Academia y de la Real Academia Gallega, así como del Instituto de Estudios Asturianos; desde 1964, de la Academia Argentina —130→ de Letras, y del Instituto de Coimbra desde 1947. La estimación universal de que disfruta tiene sólido fundamento en una obra extensísima y varia, que no podré reseñar aquí con la detención que merece.

\* \* \*

Las primeras publicaciones de Alonso Zamora fueron estudios de dialectología. Con certera visión, Dámaso Alonso orientaba hacia este dominio a los jóvenes investigadores en los años de la posguerra. Con la excepción insigne de Menéndez Pidal y alguno de sus primeros discípulos, el estudio de las hablas rurales de España había estado casi por completo en manos de extranjeros. Munthe, Wulf, Saroïhandy, Elcock, Kuhn, Fritz Krüger, a quien tanto debemos. El Atlas Lingüístico dirigido por Navarro Tomás estaba sin terminar y no había entonces grandes esperanzas de que pudiera acabarse. La exploración urgía, pues la sacudida de la guerra había llevado ansias de vida moderna a rincones cuyas hablas seculares quedaban amenazadas de pronta desaparición. Impulsadas por Dámaso Alonso fueron apareciendo monografías valiosas, principio de un movimiento que ha renovado la dialectología española y la ha puesto a la cabeza de los estudios románicos de igual carácter. La primera de ellas fue *El habla de Mérida y sus cercanías*, la tesis doctoral de nuestro nuevo Académico, que cumple todas las exigencias de una encuesta lingüística hecha con rigor y sabiduría. Pertrechado con excelente preparación fonética, Zamora estudia minuciosamente los rasgos característicos de la dicción y usos gramaticales de aquella comarca, y recoge un nutrido vocabulario. Pero no abstrae los hechos lingüísticos del complejo vital y social en que se dan, pues se ocupa también de la cultura material e industrias, con estudio —131→ conjunto de palabras y cosas según la mejor escuela. Si para esta monografía aprovechó Zamora sus años de catedrático en el Instituto emeritense, los dos artículos que dedicó al habla albaceteña (*RFE*, 1943; *Romance Philology*, 1949) responden a un conocimiento directo vivido en la infancia. En *Palabras y cosas de Libardón*, Colunga (1953), las costumbres, utensilios, quehaceres y terminología del vivir aldeano se describen con interés que no es mero afán de conocimiento: quien ha visto a Alonso Zamora escribir en su *escañu* traído de Asturias, en una sala adornada con bella cerámica popular, y con algún instrumento de labranza en los rincones, sabe cuánta amorosa delectación hay en su interés por la cultura rural. A otra Extremadura, la cacereña, y a Salamanca, lleva la atención de Zamora su estudio sobre *El dialectalismo de José María Gabriel y Galán* (*Filología*, II, 1950).

El amor por las cosas del campo y la vieja artesanía no estorba que nuestro lingüista vuelva sus ojos -y sus oídos aguzados- hacia el habla popular madrileña. El vivo conocimiento de sus dejes y sus modismos que ha hecho patente al analizar *Luces de Bohemia*, aparece también en el artículo *Una mirada al hablar madrileño* (1966). Con Dámaso Alonso y María Josefa Canellada descubrió la trascendencia de las innovaciones -sólo apuntadas por Navarro Tomás- que la aspiración de las final ha acarreado al vocalismo andaluz (*Vocales andaluzas, Contribución a la fonología peninsular, NRFH*, IV, 1950). Dos problemas de candente actualidad en el español de América han sido abordados felizmente por Zamora: el *Rehilamiento porteño* (*Filología*, I, 1949), cuyos matices corresponden a muy complejos factores sociales, y las *Vocales caducas en el español mexicano* (*NRFH*, XIV, 1960), una de las realidades más amenazadoras para la estabilidad y unidad fonéticas de nuestro idioma. Finalmente

—132→ ha estudiado la «Geografía del seseo gallego» (*Filología*, III, 1951), «La frontera de la geada» (*Homenaje a F. Krüger*, 1952), la repartición geográfica de las terminaciones-ao y -an (*NRFH*, VII, 1953) y de los grupos-uit, -oit, (*Boletim de Filología*, XXI, 1963) en gallego moderno: cuatro fenómenos cuyas áreas actuales plantean importantes cuestiones sobre el pasado lingüístico y la historia de Galicia.

Las aportaciones de Zamora en estos campos de la investigación culminan con su *Dialectología española*, excelente obra de conjunto que se publicó en 1960 y cuya segunda edición está ya en prensa. Intento muy difícil era el de presentar en visión panorámica las variedades geográficas de nuestro idioma y caracterizar a la vez la fisonomía de cada una con puntual acopio de pormenores representativos. Zamora ha salido airoso gracias a su completísimo conocimiento de la bibliografía previa y gracias también a su excepcional información directa, que le permite dar muchas noticias de primera mano. Ningún otro lingüista español de ahora hubiera podido, por ejemplo, ofrecer información tan rica y personalmente vivida sobre el habla hispanoamericana. Este libro de Zamora es manual imprescindible para quien se inicia en la dialectología hispánica; pero es también obra de necesaria consulta para los ya iniciados, pues no sólo les da referencia exacta y al día sobre el estado actual de los estudios en cada punto, sino que les reserva continuas sorpresas con su caudal de noticias nuevas, inteligentemente interpretadas. Es, en suma, a pesar de su fecha reciente, una de las obras ya clásicas de la lingüística española.

\* \* \*

Siguiendo el ejemplo de Menéndez Pidal, los filólogos españoles han aunado el estudio de la lengua y el de la literatura. —133→ Alonso Zamora no desmiente su escuela, pues las obras literarias han sido siempre dilectísimo objeto de su atención y causadoras de su gozo. *Presencia de los clásicos* se titula uno de los libros que les dedica, y a su prólogo pertenecen las frases siguientes sobre la lectura en soledad: «Por extraños caminos se repite la feliz aventura: nos instalamos en la tradición (siempre nueva, siempre hacia el futuro; nunca simple mirada al pasado) y vemos cómo desde lo profundo del tiempo suena y resuena su mensaje. Todo el aroma disperso de mil primaveras se agolpa en la flor de ahora... Ratos de soledad con los hombres de ayer, que vivieron y penaron como nosotros, y que, a veces con indecible pudor, nos arrastran a su dolor o a su risa, tan suavemente, con creciente docilidad de aurora. Gozo y pesadumbre de ayer, de hoy y de mañana, que los muertos nos mandan a los vivos, desde su delgado silencio impenetrable. Y nos lo envían para siempre».

Pero la fidelidad al mensaje recibido obliga a darlo a conocer, a facilitar que llegue a otros. La más eficaz contribución para conseguirlo es hacer asequibles textos escrupulosamente establecidos, anotarlos esclareciendo sus dificultades y acompañarlos de estudios introductorios que presenten lo que la obra significó en su tiempo y lo que nos dice hoy. Alonso Zamora, maestro en tantas cosas, lo es también en editar textos de otras épocas: el *Poema de Fernán González* (1946), única muestra del mester de clerecía inspirada en la épica juglaresca, conservado en un manuscrito tardío, incompleto y alterado; la *Comedia del Viudo* de Gil Vicente (1962), obrita deliciosa, pero difícil por los leonesismos y rasgos portugueses que se filtran en su castellano; las poesías de Francisco de la Torre (1944), exquisito petrarquista y elegante imitador de Horacio sin perder por ello acento personal, según prueban sus hermosos sonetos de tema nocturno; —134→ cuatro comedias de Lope de Vega (*El villano en su rincón*, *Las bizzarrías de*



*Belisa*, *Peribáñez* y *La dama boba*, 1961 y 1963) y tres de Tirso de Molina (*Por el sótano* y *el torno*, 1949; *El amor médico* y *Averígüelo Vargas*, 1947); dos de estas últimas en colaboración con su esposa, María Josefa Canellada, en quien la inteligencia y el saber se unen a multiforme capacidad artística. Los prólogos a estas ediciones son acabado modelo de estudio literario. En ellos la erudición cumple su cometido de ayudar a la comprensión de las obras sin estorbarlas; y en todos hay un afán de entendimiento que penetra en la creación pretérita, la acerca a nosotros e ilumina en ella aspectos hasta ahora inadvertidos.

La labor de Zamora como historiador y crítico de la literatura comprende además cuatro volúmenes donde colecciona artículos de tema vario (*De Garcilaso a Valle Inclán*, 1951; *Presencia de los clásicos*, 1951; *Voz de la letra*, 1958, y *Lengua, literatura, intimidad*, 1966), así como otros cuatro dedicados respectivamente a *Lope de Vega* (1961), *La novela picaresca* (1962), *Las «sonatas» de Ramón del Valle Inclán* (1951) y *Camilo José Cela* (1962). Aparte de colecciones y monografías, hay multitud de artículos sueltos en periódicos y revistas.

Zamora abarca en sus estudios literarios los movimientos y figuras principales del siglo de oro y también las de nuestros días. Así las generaciones del petrarquismo español y el sentimiento de la naturaleza en el siglo XVI; el *Lazarillo* como principio de la literatura moderna frente a los tipos de narración evasiva representados por la *Cárcel de amor*, el *Amadís*, la *Diana* o *Abindarráez* y *Jarifa*; la *Epístola a Mateo Vázquez* y el tema del cautiverio en la obra cervantina; la novela picaresca y el *Marcos de Obregón* de Espinel, tan distinto de ella en actitud humana, sensibilidad —135→ y propósitos; Lope de Vega, objeto de un excelente libro panorámico y de bellos artículos que ponen de relieve aspectos nobles de su biografía; Tirso de Molina una y otra vez, siempre visto con enfoques nuevos, ya en su afición por los temas portugueses, ya en los contrastes barrocos y en las calidades cinematográficas de su teatro. Menos atraen a Za, mora los siglos XVIII y XIX: salvo Forner y su versión de la *Oración apologética*, sólo toca de pasada el vaivén existente entre el teatro romántico y los continuadores de la comedia moratiniana, entre la perduración quintaesenciada del romanticismo en Bécquer y la poesía de Campoamor y Núñez de Arce. Tampoco la novela realista, con excepción de Galdós, aparece en los estudios de Zamora sino como fondo de contraste con la novela de los hombres del noventa y ocho; Galdós sí, como captador del ambiente madrileño de fin de siglo. Pero es la literatura del noventa y ocho acá la única que compite con los clásicos en el interés de Zamora: *La voluntad* y el estilo todo -«lengua y espíritu»- de Azorín son analizados por el nuevo Académico con insuperable finura. Dedicada a Baroja una semblanza emocionada y comprensiva; enumera sus recuerdos personales de Unamuno y Juan Ramón Jiménez; encuentra en un episodio de *El obispo leproso* de Miró rasgos afines a los del esperpento; y aclara -con qué agudeza- un humanísimo poema de Cesar Vallejo. Ahora bien, los dos autores contemporáneos que más estudia son Valle Inclán y Cela. Un primer examen de la obra *Sonata de primavera* se amplía a las cuatro *Sonatas* en un libro que lleva el subtítulo de «Contribución al estudio de la prosa modernista». Es una presentación completa y precisa del arte complejo, exquisito y decadente del Valle Inclán inicial, con su temática de erotismo y soñada aristocracia, su riqueza sensorial y su artificio expresivo. Un artículo de Zamora sobre *Tirano Banderas* hace ver esta obra maestra —136→ de Valle Inclán como creación genial de una lengua panhispánica, como suprema representación artística de la unidad del idioma. También el libro sobre Cela incorpora y refunde artículos anteriores sobre *Judíos, moros y cristianos* y sobre *La catira*, y también es significativo el



subtítulo, que reza: «Acercamiento a un autor». Ante la obra temporalmente inmediata, pero detonante, Zamora opera como ante los clásicos: se sitúa en postura de abierta comprensión, busca valores positivos y los encuentra en abundancia; indaga los cauces del agua nueva y los reconoce en el ansia noventayochesca de adentrarse en la intrahistoria española, en la honda España de los campos y aldeas; y también en la tradición lírica popular, en el multiseccular Cancionero anónimo. La obra detonante, objeto de incomprensiones y protestas, queda ahora encuadrada en directrices históricas claras y entendida como hija de palpitante preocupación por España.

\* \* \*

Alonso Zamora tardó en darse a conocer como creador literario, aunque sospecho que lo fue desde muy joven y que guarda recatadamente ocultas sus obras primerizas. Su traducción antológica de *Campos de Figueiredo*, publicada en 1943, muestra un dominio de la expresión poética revelador de largo ejercicio previo. También imagino que el libro *Primeras hojas*, aparecido en 1955, no corresponde al intento que hubo de iniciar su cultivo de la prosa narrativa. En esta elaboración de recuerdos infantiles, refrescados por la niñez de los propios hijos, nada hay en agraz. El autor está en plena posesión de un arte complicado que evoca, juntos con episodios y ambientes, las impresiones, sentimientos y palabras -dichas, pensadas u oídas- que dejaron su huella en la infancia lejana. No se hacen concesiones al —137→ desbordamiento lírico ni a la melancolía facilona. Lo que Zamora pretende y consigue es reconstruir las perspectivas, contenidos y valoraciones de una realidad huida; y reconstruirlos desde dentro de un alma en estreno del universo, rediviva ahora. El mundo externo y el interior aparecen estrechamente compenetrados, con la cambiante movilidad del vivir que empieza. La precisión descriptiva y verbal elimina toda vaguedad de contornos, pero no aminora la impresión general de caleidoscopio: imágenes nítidas, sensaciones inconfundibles y palabras exactas se suceden inestables y entremezcladas. Esto se logra mediante procedimientos estilísticos de gran novedad. La frase no se articula en períodos de compleja arquitectura, sino en unidades sueltas, yuxtapuestas o copuladas en sucesión abierta. Abundan las enumeraciones de elementos heterogéneos, como desfile del universo ante los ojos atónitos que lo descubren; en cambio escasean los verbos en forma personal, con lo que las acciones y acaeceres aparecen desasidos de sus sujetos, con el inmotivado porque sí de su simple presencia. El tránsito del narrador actual al recobrado antaño, y del mundo descrito al sentir y pensar del niño que fue, se hace en constante vaivén. O, mejor dicho, en continua integración que engloba el dentro y fuera de la conciencia y los presenta interfiriéndose. Para esto no bastaba la técnica del discurso indirecto libre o discurso revivido, familiar a la novelística española desde Galdós y Clarín; Zamora aprovecha el «*stream of consciousness*» de Joyce, pero le da un giro especial: la incorporación del discurso directo, sin señales demarcativas, al relato y la descripción, el incesante paso de la tercera a la primera persona, no se aplican sólo al monólogo interior, a reflejar en él la fluencia de las representaciones psíquicas, sino también a mostrar como realidad vivida la inextricable compenetración del yo y su circunstancia. Esa circunstancia —138→ es aquí el mundo captado por el voluble mirar de unos ojos infantiles; pronto sería el caos y el absurdo vistos a través de la angustia individual.

Al tiempo que nuestro autor publicaba su *Primeras horas*, iban apareciendo en revistas cuentos suyos donde el mismo arte personalísimo de la prosa, el mismo estilo inconfundible, se aplicaba a un tipo de narración sorprendentemente nuevo en las letras

españolas. Siete relatos se agrupan bajo el nombre del más extenso en *Smith y Ramírez S. A.* (1957). Casi todos son cuentos fantásticos cuya acción ocurre, no en el mundo mágico de la Bella Durmiente o Aladino, sino en el aturdimiento de las grandes urbes actuales. En el asedio y tensión de estas aglomeraciones el narrador imagina vidas marcadas por acaecimientos preternaturales que no son milagros ni prodigios, ni se envuelven en halos de ensueño: son realidades obsesivas cuyas manifestaciones y efectos se desarrollan con la más perfecta coherencia y se describen con la máxima puntualización. Repetida presencia física y repetidas evasiones de una muchacha muerta años atrás, cumplimiento del destino que ha llamado extrañamente a la puerta de alguien; duplicidad de existencias que corren ignorándose una a otra, pero ligadas por atracción y adivinaciones misteriosas; pérdida -sin saber cómo ni dónde- de una mano que, tras inútiles y desesperantes tentativas de sustitución, sólo se recobra por injerto de la que queda; transfusión de la personalidad de un muerto a quien había estado a punto de asesinarle. Estos relatos, que dan al absurdo realidad intensamente vivida, no son mero virtuosismo imaginativo: apuntan a problemas fundamentales de la existencia humana -la supervivencia, la identidad personal, la busca de algo esencial que nos falta, la culpa y la expiación-. Y la angustia de estas vidas trucas o frustradas es un grito que se apaga en el caos del tráfico, de los —139→ anuncios, de la propaganda, entre gentes que van y vienen o se apiñan sin sentido. En dos ocasiones renuncia el narrador a moverse fuera de los límites de lo natural, y en las dos acentúa la lección ética: en *Tren de cercanías* el bolso de Martita es una nueva caja de Pandora; de él salen los más varios objetos representativos de la frivolidad, pero también el revólver con que la linda viajera pone fin a su vivir inane. En el cuento epónimo de la colección, Ketita se extravía en la barahúnda de unos almacenes monstruosos y va a parar al departamento que en ellos se destina a los niños perdidos; allí crece privada de libertad, sometida a reconocimientos y análisis médicos, a pruebas psicológicas, a la presión de las consignas y al temor de los castigos. Durante años y años es un número más en la masa de niños y adolescentes que, a pesar de frecuentes eliminaciones, abarrotan aquella especie de campo de concentración; y cuando va a salir para casarse, la equivocación ¿casual? de un sabio al apretar un timbre hace que tanto ella como su novio mueran electrocutados. Ciencia y técnica deshumanizadas ahogan la vida ansiosa de realizarse plenamente. El coro de la tragedia no es aquí testigo que reflexione ante el hundimiento de héroes, sino multitudes degradadas, manejables, no más dueñas de sí que los niños cautivos. Si otros cuentos de Zamora hacen pensar en *La metamorfosis*, éste despierta el recuerdo de *El proceso*; pero en vez de la inquietud metafísica de Kafka, lo que hay en *Smith y Ramírez S. A.* es un toque de alarma contra la perversión acarreada por el desdén contra los valores morales. Y si en *El proceso* la acción se desenvuelve con inconexión onírica, en *Smith y Ramírez S. A.* discurre con tan preciso encadenamiento lógico como pueda ser el de algunas ficciones de Borges.

La producción narrativa de Alonso Zamora se orienta después en dirección neorrealista. Desde 1960 van apareciendo —140→ cuentos suyos donde el elemento fantástico no tiene entrada y donde la acción, mínima, se limita al encuentro y contraste de personajes vulgares. Varían ambientes y circunstancias: clientes de una consulta en *Callista diplomado, de tres a cinco* (1960); asistentes a un velorio en *Noche arriba* (del mismo año), viajeros reunidos en un aeropuerto en *¡Este tiempcito!* (1963); una tertulia de señoras provincianas en *Un balcón a la plaza* (1965); visitantes de una exposición en *Pintura figurativa* (también de 1965). Sobre unos y otros proyecta el autor su ironía, sorprendiendo y caricaturizando lo ridículo, pretencioso y artificial, en un afán de verdad profunda. Denuncia con sarcasmo los prejuicios, la intolerancia, la

dureza de corazón. Y se muestra indulgente con las gentes sencillas, aunque no les ahorra torpezas, debilidades o rasgos cómicos para que no pierdan su humana autenticidad. Este acercamiento caritativo da entrañado calor al último de estos cuentos, *Una siesta más* (1965): una de tantas en que se sientan juntos en un banco tres viejos, la vendedora ambulante, la pensionista y el antiguo artista de circo; sus pequeñas ilusiones, recuerdos, fantasías, miserias y esperanzas aparecen iluminadas por conmovida y amorosa comprensión.

Tales son tres aspectos que el arte narrativo de Alonso Zamora ha presentado hasta el momento. Los tres poseen, aparte de sus privativos y altos valores estéticos, el de experimentos literarios que abren nuevos rumbos. Esperamos que el autor siga trayendo vellocinos de oro en nuevas aventuras.

\* \* \*

Para terminar, diré unas palabras sobre el discurso que acabamos de oír. Mientras lo escuchábamos, una obra literaria —141→ rica en problemas, pero catalogada y definida hasta ahora por apreciaciones generalmente impresionistas, ha cobrado ante nosotros sentido nuevo. Y esto ha sido posible gracias a un análisis en el que han cooperado el historiador de la literatura, el crítico, el filólogo, el lingüista y el creador que hay en Alonso Zamora. El historiador de la literatura ha descubierto las insospechadas relaciones de *Luces de Bohemia* con el género chico y la parodia; entrando en el terreno de la sociología literaria, ha puesto de relieve la radical veracidad del primer esperpento valleinclanesco, la firme base de realidad viva en que se apoya, la dolorida protesta de su autor ante la España que le rodeaba. El crítico ha valorado con acierto las calidades estéticas y ha captado la huella -tampoco vista hasta ahora- del cine primitivo en el arte complejísimo de la obra estudiada. El filólogo ha calibrado la importancia de las variantes y adiciones que la versión de 1924 introduce respecto a la de 1920. El lingüista nos ha dado una excelente lección sobre el estilo, giros expresivos y vocabulario que Valle Inclán pone en boca de su personaje. No se limita Zamora a enumerar y clasificar los rasgos modernistas, paródicos, populares o jergales, sino que se adentra en su motivación y finalidad artísticas. La técnica de las últimas corrientes que se han abierto paso en lexicología le permite jerarquizar el mundo verbal de la obra señalando en él la «palabra testigo» *grotesco* y las «palabras claves» *fantoche*, *pelele*, *esperpento*. Y en la apreciación de matices e intenciones ha intervenido de manera decisiva la experiencia de quien sabe por práctica el delicado arte de infundir vida a sus propias criaturas. *Luces de Bohemia* queda así interpretada según una visión nueva, enmarcada en amplia perspectiva del ambiente literario y social en que surgió, y penetrada hasta el disconforme amargor de sus entrañas. La —142→ genial caricatura de hace cuarenta y tantos años se vivifica en su hondura humana y en su terrible actualidad.

\* \* \*

Alonso Zamora viene a la Academia después de colaborar durante más de seis años en el *Diccionario Histórico de la lengua española* confiado a nuestro Seminario de Lexicografía. Don Samuel Gili Gaya y él han tenido a su cargo la labor rectora que ha hecho posible la aparición de los últimos fascículos publicados. Duro y abnegado quehacer, en lucha con dificultades de toda clase. En estos años de colaboración Zamora se ha enfrentado ya con muchos de los problemas que hoy acucian a la Academia. En un

momento de grave responsabilidad, en que el mundo circundante reclama de nosotros lo que sólo con gran esfuerzo podremos cumplir, la llegada de Alonso Zamora es motivo de alentadora alegría. Con su mucho saber, con su envidiable capacidad de hombre en plenitud, con su voluntarioso empuje, puede prestarnos inestimable ayuda. Así lo esperamos. Bienvenido a esta casa.

Reservados los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

