

Zeitschrift:	Hispanica Helvetica
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	24 (2013)
Artikel:	Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama
Autor:	Herzog, Christophe
Kapitel:	Valle-Inclán (1866-1936) y la definición metateatral negativa del esperpento frente a la tragedia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-840905

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

11. Valle-Inclán (1866-1936) y la definición metateatral negativa del esperpento frente a la tragedia

ESPERPENTO Y TRAGEDIA

Afrontamos esta cuestión partiendo del ensayo titulado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia* de Ramón J. Sender (1965: 118-130). Este, si bien lamenta la «falta de inocencia» en Valle Inclán que le impedía afrontar y resolver el problema literario de la tragedia, sí reconoce que «lo planteó como nadie». El esperpento es el «reverso del planteamiento trágico», ni «tragedia ni farsa, pero las dos cosas al mismo tiempo invalidándose recíprocamente». Volviendo a la famosa cita de *Luces de bohemia*, se advierte que Max no define el esperpento en oposición a la tragedia, sino que para él el esperpento *es* la tragedia española:

MAX.- ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO.- Una tragedia, Max.

MAX.- La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO.- ¡Pues algo será!

MAX.- El Esperpento.

DON LATINO.- No tuerzas la boca, Max. [...] Deja esa farsa. Vamos a caminar.⁷³

Como afirma García Barrientos (2007: 129), se trata de un ejemplo paradigmático de la función metadramática del diálogo teatral:

No todos caerán en la cuenta de que no se trata de una conversación sin más, sino de un juego de espejos que pone en tela de juicio la lógica de los niveles dramáticos y en crisis la frontera entre realidad y ficción. Y es que es el protagonista del primer esperpento el que inventa, define y proyecta, mientras agoniza, ese nuevo género de cuya primera obra es el protagonista...

⁷³ Valle-Inclán (2001: 131).

Se trata de una definición dramatizada de una realidad a la que asistimos. En otras palabras, Max trata de nombrar el proceso que está encarnando en este momento, mientras unos espectadores lo están presenciando. Cabe subrayar la ambigüedad de dicha definición: Max afirma que vive –junto con Don Latino– una tragedia, pero que esa tragedia suya no es tragedia, sino un esperpento. Max vive y expresa la paradoja y la metaforicidad intrínseca tanto al verbo *ser* como al ser propiamente dicho, y la ambivalencia del lenguaje, cuya reflexividad, según Ricoeur (1975: 385), se funda en el hecho de que sabe que forma parte del ser:

Par ce savoir réflexif, le langage se sait dans l'être. Il renverse son rapport à son référent de façon telle qu'il s'aperçoit lui-même comme venue au discours de l'être sur lequel il porte. Cette conscience réflexive, loin de refermer le langage sur lui-même, est la conscience même de son ouverture. Elle implique la possibilité d'énoncer des propositions sur ce qui est et de dire que cela est porté au langage en tant que nous le disons.

Las palabras de Ricoeur se pueden aplicar a Max, cuyo citado parlamento representa el movimiento de llegada al discurso de su condición y la corrupción semántica que dicho movimiento conlleva: se siente parte de una tragedia, pero al mismo tiempo es consciente de que el discurso del que participa no funciona como tragedia, sino como un esperpento.

Así, como subraya Sender (1965: 143-144), el esperpento es y no es tragedia, al mismo tiempo:

Valle Inclán tiene los elementos de la tragedia, pero después de mostrarlos los bastardea con la farsa. [...] A pesar de negar toda realidad relativa, como la tragedia, la farsa no apela a lo absoluto. Se limita a envilecer lo relativo. [...] Valle Inclán funde en una sola obra la farsa y la tragedia, ignorando al mismo tiempo deliberadamente las leyes del teatro, al que considera como una sucesión de pinturas inmóviles.

En el esperpento, la tragedia no está ausente, sino escondida o más bien, utilizando un término más significativo en este contexto, está enmascarada. Como dice Lazzarini-Dossin (1998: 346), a primera vista, «el relacionar esperpento y tragedia vale tanto como exponer

una evidencia». Sin embargo, añade, «son muy pocos los críticos que perciben en el esperpento una forma de tragedia», lo cual se debe, según la crítica belga, a la carencia de definición de lo trágico que no solo alimenta interminables discusiones sobre obras del pasado, sino que impide el reconocimiento de la existencia de una forma contemporánea de tragedia. Aplicando su propia definición de lo trágico como concepto filosófico, de la cual deriva su definición de la tragedia, Lazzarini-Dossin (1998: 353) afirma que «la estética esperpéntica de la distorsión aparece como el arte trágico de desmantelar las categorías dramatúrgicas tradicionales». De este modo, hace eco a Max Estrella, para quien

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (132-133)

Resulta significativo el hecho de que aparezca el espejo como símbolo de la reflexividad y de lo que podríamos llamar dramaturgia espeacular, a cuyas últimas consecuencias llegará Lorca en *El público*.

Se trataría, pues, de un arte cuya tragicidad entraña un cariz meta-teatral, siendo en primer lugar el plano del significante –las categorías dramatúrgicas– objeto de «lo trágico». Solo en segundo lugar los componentes del plano del significado –los personajes y su recepción por el público– están irremediablemente afectados por su deformación como significantes: lo trágico, tal como lo define Lazzarini-Dossin, pone en marcha un proceso de deconstrucción que impide la realización de la forma «tragedia», ya que no permite la construcción de una acción o, mejor dicho, impide su percepción como tal.

ESPERPENTO, CIENCIA Y MITO

La discusión genérica que define y funda el esperpento como forma o género dramático es un rasgo que permite situar el esperpento dentro de la corriente metateatral. Recuérdese, a título de ejemplo famoso, el diálogo sobre géneros, en clave paródica, entre Hamlet y los comediantes que llegan a la corte de Dinamarca. Con el esperpento,

el lenguaje científico (teórico y crítico) penetra en el arte: es un hecho que la misma crítica no ha subrayado lo suficiente y en el que estriba la especificidad del esperpento como género o forma teatral. El mito se convierte en la principal víctima de tal invasión: como fábula, organismo que se desarrolla en el tiempo, sufre las suspensiones y discontinuidades del discurso teórico y como invención o ficción, no resiste al hiperrealismo metateatral.

Tanto artistas como lingüistas han señalado la incompatibilidad entre mito y ciencia, mito y crítica. Para Harald Weinrich, por ejemplo, el mismo principio científico conlleva un lenguaje de tipo argumentativo-lógico que resulta incompatible con el estilo narrativo del mito. De ahí que nosotros, como europeos del siglo XXI, ya no tengamos acceso a secuencias narrativas puras, sino solo a narraciones filtradas por la óptica científico-lógica. Es por lo que Weinrich describe la historia de la mitología como una progresiva demitologización.⁷⁴

A nosotros nos interesa particularmente la posición de Buero Vallejo (1988: 280), quien parte de la misma constatación que Weinrich para aplicarla luego al esperpento valleinclanesco:

Quede en buena hora para las ciencias y el pensamiento lógico la destrucción de mitos; en ese terreno el mito es siempre una mentira. Mas no siempre en el del arte, cuyo logro supremo es exactamente el del mito. El artista desmitifica; desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos, para volver a mitificar. Se piensa erróneamente que todo mito enmascara lo real porque algunos de ellos cumplen esa función; se olvida los que cumplen la función contraria. El mito no es una mentira, sino una condensación: un símbolo estético cuyo sentido puede ser, según se emplee, real o ilusorio. Se piensa sin rigor que el mito es

⁷⁴ «Le principe même de la science nous oblige à parler du mythe dans un langage argumentatif («logique») et par là incommensurable avec le style narratif du mythe même. [...] Nous, Européens du XXe siècle, nous ne nous trouvons jamais devant une pure séquence narrative de haute importance; elle est infailliblement traitée déjà de façon à être la moins narrative possible. La démythologisation est générale, et domine progressivement toute l'histoire de la mythologie». (Weinrich 1989: 11-16).

serio o solemne y que embromarlo mediante el esperpento es, por consiguiente, desmitificar [...]. Los esperpentos de Valle-Inclán pueden ser [...] mitos jocundos y sarcásticos; empiezan a serlo ya [...] incluso para quienes están creando literariamente, sin advertir la trampa en que caen, el mito de la desmitificación.

Buero Vallejo nos recuerda que la finalidad de todo arte, incluso del arte desmitificador, es convertirse en mito, en palabra o condensación de sentido. Cuando Ricoeur (1975: 319) plantea el problema del mito desmitificado, se pregunta:

a-t-il encore sa puissance comme parole? Y a-t-il quelque chose comme une foi métaphorique après la démythisation? [...]. Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du «n'est pas» (littéralement) dans la véhémence ontologique du «est» (métaphoriquement).

Esta es también la paradoja del esperpento que es no siendo; es esperpento no siendo tragedia.

Con el esperpento no empieza la desmitificación sino que asistimos a su cristalización en una forma artística dentro de la cual funciona como principio estético deconstrutivo. Cada esperpento, aunque alude o incluye referencias a uno o varios mitos, lo hace de manera discontinua, negándole al mito que cumpla una función estructuradora de la fábula. El tiempo diegético no es una flecha sinónima de temporalidad horizontal, sino una modalidad vertical o cuántica del tiempo como espacio de posibilidades. La intertextualidad y, a través de ella, las referencias a personajes o historias míticas sirve para llenar este espacio de posibilidades ficticias de encarnación del sujeto esperpético, quien, sin embargo, no logrará un destino a la altura de sus posibles alter egos. El *mythos* de la obra se define con respecto al de otra obra que usa como mito para deconstruirlo.

TRIGEDIA, TRAGEDIA Y DRAMA EN *LOS CUERNOS DE DON FRIOLEA* (1921)

La crítica no ha establecido un vínculo entre metateatro y esperpento. Sin embargo, tanto desde un punto de vista histórico como formal,

me parece justificado proponer la definición del esperpento como forma posmoderna de metateatro, entendiendo por *metateatro* una ‘forma teatral que se define con respecto a la tragedia y que integra la conciencia del hecho teatral dentro del argumento mismo’. Aunque con carácter propio, al presentarnos teatralizaciones de acciones representadas, el esperpento participa plenamente de la tendencia autorreferencialista del arte de principios del siglo XX. A través del estudio de *Luces de bohemia* y de *Los cuernos de don Friolera* veremos que la visión esperpéntica puede ser resultado de la superposición de filtros metateatrales sobre la acción.

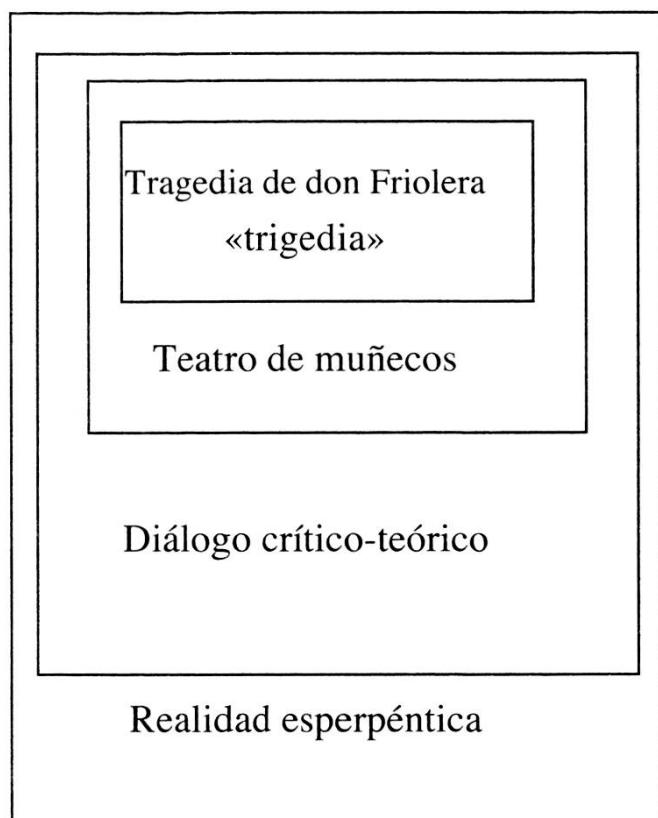
En *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán intenta tejer una serie de relaciones metateatrales entre tres niveles, siguiendo una estructura de cajas chinas o «teatro dentro del teatro» (en un sentido más amplio y menos estricto). El diálogo entre Don Estrafalario y Don Manolito se encuentra en un primer nivel que podríamos calificar de intradramático; la representación del teatro de muñecos en el prólogo y el romance del ciego en el epílogo se sitúan en un nivel intermedio (intradramático con respecto a la historia de Don Friolera; metadramático con respecto al diálogo entre Don Estrafalario y Don Manolito); finalmente, el nivel metadramático lo constituye la historia representada de Don Friolera.

Entre las funciones teatrales del diálogo que García Barrientos (2003: 62) distingue, la llamada *metadramática* resulta particularmente útil a la hora de analizar y describir los esperpentos de Valle-Inclán:

Metadramática es la función «particular» [...] por la que el diálogo se refiere al drama que se representa [...]. Remite a la cuestión de los «niveles dramáticos» [...], pues implica siempre que los que hacen uso de esta función se sitúan en un nivel de ficción superior o anterior a aquel del que hablan, ya sea el actor (extra-dramático) refiriéndose al drama o el personaje de un nivel «primario» refiriéndose a un nivel «secundario» o metadramático. Prácticamente siempre será concurrente con la función apelativa «externa»: los prólogos, epílogos, «narradores», etc. hacen uso de esta función normalmente en discursos dirigidos al público. No es, sin embargo el caso, especialmente complejo y problemático al respecto, del prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán.

El carácter problemático al que alude García Barrientos se debe a que Don Estrafalario y Don Manolito no se dirigen directamente al público, ni parecen tener en cuenta su presencia: no lo actualizan, ni como público dramático ni como público escénico. Pero ello tiene una finalidad metateatral clara: ambos son personajes-espectadores críticos (no ingenuos) y constituyen la parte metaficticia del proceso pragmático de la recepción según la concepción del metateatro de Rivera-Rodas.

Volviendo a los niveles, podríamos dividir genéricamente la obra en tres planos: una tragedia, una «trigEDIA» y un esperpento. Aunque los tres niveles no se superponen explícitamente sino que se yuxtaponen en secuencia, pueden representarse como círculos concéntricos, en cada uno de los cuales los efectos de sentido del nivel inferior se trasladan al nivel superior en donde sufren un proceso de transformación semántica que imposibilita la recuperación de su esencia o de algún significado originario que tuvieran fuera de un contexto mediato:



Lo que le llega al espectador es una realidad esperpéntica en cuanto heterofonía de signos. En ella, los lenguajes más diversos coexisten: jerga, poesía y lenguaje teórico-crítico, entre otros. Se trata de un proceso de significación complejo en el que intervienen muchas mediaciones y en el que la mimesis tradicional, aunque forma parte de ello, ha sido fagocitada por la semiosis.

El dispositivo y su división en varios planos obliga pues al espectador a recibir la acción a través de una serie de mediaciones. La tragedia de Don Friolera no puede ser recibida como tal, ya que ha sido tachada de «trigEDIA» por uno de los muñecos: «¡Olé, la TrigEDIA de los Cuernos de Don Friolera!»⁷⁵ Debido a su ¿antecedencia? con respecto a la acción principal, la representación del teatro de muñecos contamina nuestra contemplación de la historia de Don Friolera aun una vez acabada; actúa de mediación, de filtro esperpéntico deformador sobre una historia a la que en otro contexto (en el contexto de un drama de honor, por ejemplo) se le podría haber atribuido un sentido trágico.

En algunos momentos de la obra, Valle-Inclán incluso trata de que esa mediación se explice para que se llegue a una verdadera fusión encarnada del nivel diegético primario, la historia de Don Friolera, con el primer nivel metadiegético constituido por el teatro de muñecos. En la escena cuarta, la del enfrentamiento entre Don Friolera y Doña Tadea, las acotaciones resaltan el carácter artificial que debe tener la escena para establecer un vínculo entre esta escena y el prólogo:

Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fanteche trágico. [...] El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos tienen la sugerión de una tragedia de fanteches. [...] Don Friolera, convertido en fanteche matasiete, rígido y cuadrado, la mano en la visera del ros, parece atender con la nariz. (148, 150 y 219)

La acotación sugiere que se haga explícito el proceso de síntesis de ficción y metaficción que denominamos metateatro. En otras palabras, parte de la operación mental de la recepción se representa en el escenario puesto que a los espectadores se les proporciona una inter-

⁷⁵ Valle-Inclán (1990a: 119).

pretación de lo visto. En consecuencia, el complejo dispositivo impide la recepción de la tragedia como mimesis y refuerza su inserción en el proceso de semiosis puesto en marcha en el prólogo. La tragedia, al ser de fantoches, se teatraliza hasta el punto de que ya no puede de ser sentida como tal, sino como esa realidad genérica paradójica que llamamos esperpento y que es la teatralización de la imposibilidad de la tragedia.

La tragedia, además de ser de fantoches, solo es sugerida. Hasta el propio Friolera se dará cuenta de ello en un monólogo en el que se desdobra y se interroga a sí mismo, porque ha tomado conciencia de su situación dramática:

DON FRIOLERA.— ¡Este mundo es una solfa! ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Friolera! ¡Si bastase!... La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde. (129)

En una especie de toma de conciencia metateatral, Friolera asocia código del honor y teatralidad. A este propósito y para valorar los cambios que producen el desengaño de Friolera conviene recordar aquí las palabras de Weinrich (1989: 161-162) sobre el honor:

Que signifie au juste l'idée que l'honneur est un mythe? Sur ce point, le langage quotidien présente une [sic] certain flou, appelant n'importe quoi un mythe, pour peu qu'on lui ait accordé d'abord de l'importance et qu'on s'en soit détourné par la suite. [...] Dans ce sens, on peut en effet dire que l'honneur est un mythe et décrire comme une sorte de dé-mythification l'abandon de cette valeur, naguère si importante.

En nuestra época, el honor es un mito, no porque fuera un relato en su tiempo, sino porque ha sufrido el proceso de desmitificación. Es mito porque ya está desmitificado. En otras palabras, podemos afirmar que la desmitificación produce mitos y que quizás constituya un metarrelato característico de nuestra época. Si antes el honor funcionaba como mito, como sintaxis social y estética compartida por la sala y la escena, ahora, al dejar de regir la vida cotidiana su presencia en el escenario resalta la teatralidad y acaba siendo un efecto más

que un principio generador de la trama. Cardona y Zahareas (1981: 124) consideran que aquí

Valle-Inclán nos presenta una situación potencialmente trágica y angustiosa, envuelta en un ambiente de farsa ridícula, pero logrando que sea el mismo Don Friolera quien, al darse cuenta de su situación real, la reduzca a ese nivel de farsa pasando de una consideración seria como es «El principio del honor ordena matar», a la conclusión de que para la mayoría de las gentes la tragedia personal de «los otros», no es sino un espectáculo de títeres con el que se divierten gratis.

En Don Friolera se plasma la contradicción interna entre héroe trágico y personaje autoconsciente del metateatro. De acuerdo con la lógica trágica descrita por Lazzarini-Dossin, ambas vertientes de la dialéctica no se fusionan en una síntesis liberadora sinónima de catabasis, sino que se mantienen separadas por una fractura ontológica que, a su vez, exacerban.

DON FRIOLERA.— ¡Era feliz! ¡Friolera! ¡Indudablemente era feliz sin haberme enterado! ¡Friolera! ¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia: Se enteran los mirones y uno no se entera: ¡Ni de lo bueno ni de lo malo! [...] Estas trastadas no pueden ser obra de Dios. [...] Toda esta tragedia la armó Doña Tadea Calderón. (200)

La tragedia es necesariamente un artefacto al no ser obra de Dios, sino de Doña Tadea Calderón. Según Floeck (2003: 3), quien ha puesto de relieve todas las alusiones contenidas en *Los cuernos de don Friolera* al drama de honor calderoniano como objeto de la parodia esperpéntica, «el nombre de la vieja hipócrita y calumniadora, Tadea Calderón, que, con su denuncia, precipita a Friolera en la desgracia, contiene una alusión directa al famoso autor de los dramas de honor del Siglo de Oro». De hecho, las sutiles alusiones al drama calderoniano visto como modelo dramático anticuado y la crítica satírica y puesta en ridículo de sus principios cuando se aplican a la vida, ya habían sido anticipadas de manera crítica por Don Estrañafalario en el prólogo:

DON ESTRAFALARIO.— Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamen-

te se encuentra en la Biblia. La crueldad sospiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare, es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. [...] ¡A Dios gracias! Pero alguna vez hay que ser pedante. El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Otelo: se desdobra en los celos del Moro: Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica. (123)

Los dos personajes-espectadores contaminan toda la obra con su visión crítica. Afirman su preferencia por Shakespeare sobre Calderón. Sin embargo, las referencias a la obra de aquel son mucho más escasas. Otelo apenas aparece al final de la obra como fantoche que se aleja, lo que crea un efecto muy sugerente de evanescencia de lo trágico: «*Y se aleja con una arenga embarullada el fantoche de Otelo*» (215). Aquí, la historia de Otelo afecta mínimamente el sentido de la obra: solo funciona como efecto desmitificador.

En *Los cuernos de don Friolera*, el mito solo integra la historia a través del discurso teórico o de manera marginal en las acotaciones o en alguna alusión. Sin embargo, como sugerimos citando a Weinrich, el mito se corrompe al integrarse en el discurso científico. De ahí que solo pueda representarse como desmitificado. Del mismo modo, se hace referencia a la tragedia, usando la palabra para denotar acontecimientos o ademanes intrascendentes. La palabra aparece explícitamente en el diálogo (Doña Tadea exclama «¡Ave María! ¡Por culpa de dos réprobos una tragedia en nuestra calle!» (149) y Don Pachequín: «¡Vida mía, temí una tragedia!» (211)) y, de una manera más implícita para el espectador, pero que subraya la intención paródica del autor para con el lector, en las acotaciones («*Doña Loreta, con ademán trágico, se desprende el clavel que baila al extremo del moño colgante*». (153) «*Empuñando un estoque de bastón, salta a la calle, y con su zanco desigual, se dirige a la casa de la tragedia*» (151)).

El esperpento recoge elementos de la tragedia sobre los que vuelve con filtros metateatrales con el fin de construir una realidad ficti-

cia que podríamos calificar de hiperteatralidad grotesca. Esta se construye con un juego de niveles, cuya complejidad salta a la vista porque en *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán yuxtapone los niveles de manera horizontal: no los superpone como podría hacerlo en una escena de tipo «teatro dentro del teatro», ni llega a fundirlos en un único argumento lineal o en un discurso metadramático de manera tan contundente como en *Luces de bohemia*. La complejidad de *Los cuernos de don Friolera* procede de una visión analítica; el misterio de *Luces de bohemia*, en cambio, es el logro de la visión sintética, a pesar de que la densidad semántica de la obra y el juego de niveles que tiene lugar en ella sean realmente tan complejos como el de *Friolera*. Y es que en *Luces*, el protagonista encarna –no discurre sobre– la búsqueda de la grandeza trágica y el fracaso de dicha utopía.

LUCES DE BOHEMIA (1924): EL TIEMPO ESTÁTICO Y LA TRAGEDIA IMPOSIBLE

En *Luces de bohemia*, la cuestión de la tragedia y la conocida discusión teórica que entablan Max y Don Latino ocurre después de la escena undécima en la que Max y Don Latino asisten a un acontecimiento que uno interpreta como «trágico» y el otro, como «teatro»:

MAX.– ¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora? ¿Quién grita con tal rabia?
 DON LATINO.– Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos.

MAX.– ¡Me ha estremecido esa voz trágica! [...] ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!

DON LATINO.– Hay mucho de teatro.

MAX.– ¡Imbécil! [...] Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos.⁷⁶

⁷⁶ Valle-Inclán (2001: 124-128).

Para Buero Vallejo (1988: 276-277), Don Latino es un modelo de espectador frívolo y de esperpento puro. Por su parte, Doménech (1988: 293-294) destaca la presencia de dos coros en esta escena:

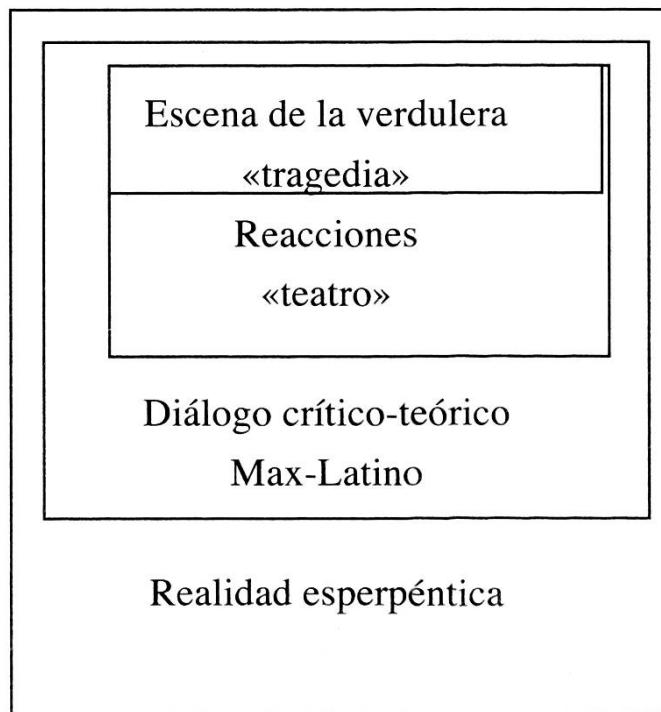
por una parte, encontramos a El Empeñista, El Tabernero, El Retirado y El Guardia. Sus intervenciones convergen en la defensa del orden social autoritario y de los intereses burgueses en general. Por otra parte, a El Albañil, La Portera, La Trapera y La Madre del niño, que representan la queja popular. [...]

Los dos coros –el coro burgués y el coro popular– reaccionan de distinta manera. El primero, lamentando el hecho, pero minimizándolo; el segundo, con una indignación que se extiende a otras muchas injusticias.

El espectador real presencia una pluralidad de reacciones y respuestas a un mismo hecho, trágico en sí mismo, pero cuya tragicidad o esencia trágica solo está percibida y expresada por un único personaje: Max. Destacando y valorando la presencia de Max en esta escena, llega Doménech (1988: 294) a afirmar que «más acá o más allá de la deformación expresionista o esperpética, estamos ante una tragedia». Lo que pasa es que la tragedia no se presenta pura e inmediatamente, de manera mimética, sino de manera mediata, y le llega al espectador imbuida de significaciones después de pasar por un proceso semiótico en el que intervienen diversos interpretantes. La cadena emoción-sentimiento-conciencia sufre una discontinuidad por culpa de Don Latino, cuya intervención denota una conciencia desligada de la emoción sentida por la mujer, cuyo sentimiento trágico sí siente, comparte y expresa Max.

El esperpento permite la interpretación trágica de los hechos y hasta posibilita la catarsis (Buero admite esta posibilidad a propósito de *Divinas palabras*, obra que él considera como el primer esperpento), ya que incluye la tragedia dentro de un proceso semiótico ilimitado. Sin embargo, obligar la tragedia a que coexista con otras posibilidades interpretativas puede también significar su disolución en el proceso de lo trágico.

En *Luces de Bohemia* el distanciamiento de la experiencia trágica llega a un punto culminante en la escena XII, en la cual la voz *tragedia* entra en el lenguaje de la obra. Así, la tragedia se ha convertido en un objeto teórico sobre el cual se discurre. Aunque la existencia lo sea, la experiencia trágica parece imposible.



Las escenas XI y XII dramatizan y despliegan temporalmente el distanciamiento de la experiencia trágica que caracteriza la existencia contemporánea. Las distintas mediaciones no están incluidas horizontalmente en un proceso temporal teleológico, sino que apuntan verticalmente a una pluralidad de reacciones posibles frente a una determinada escena. Se expresa así la verdad cuántica de que el acto de observación crea o modifica la realidad. La realidad observada es solo un aspecto entre otros de la realidad. Del mismo modo que cuando un observador quiere determinar la trayectoria de un electrón, el hecho mismo de observarlo lo enfrentará a una pluralidad de trayectorias posibles, el espectador de la escena de la verdulera se ve sometido a una multitud de actos de recepción posibles. Lo que llamamos *visión* refiriéndonos al proceso de recepción en cuanto proceso interpretativo se hace visible y, por lo tanto, la realidad se deconstruye en un espectro de posibilidades. Del mismo modo que en la física cuántica el acto de observación introduce una discontinuidad o ruptura en la realidad observada, la visión en cuanto categoría dramatológica y la conciencia que conlleva penetran en el ámbito de la representación.

El hecho de que el único personaje que percibe la escena como trágica sea ciego, nos lleva a pensar que la visión impide la recepción

trágica. De ahí que, según Doménech (1988: 296), Valle Inclán recupere del teatro mítico anterior el símbolo de la ceguera:

Max Estrella, el único ciego entre personajes videntes, es también el único que «ve» en profundidad. Conciencia lúcida, comparte el dolor de los débiles, de las víctimas, y se indigna contra las injusticias y los atropellos del poder (escenas VI y XI, sobre todo). Vidente, y aún más: visionario, llega a tener alucinaciones premonitorias (recuérdese la escena I: «¡Veo, y veo magníficamente!», y en particular la escena XII: ese entierro de Víctor Hugo, anunciador de su propia muerte). Y es claro igualmente: el símbolo descansa en un plano ético. Max ha alcanzado esa visión, porque, como Tiresias, vive en la moralidad y en la autenticidad.

La ceguera de raíz mítica funciona como contrapunto de la conciencia metateatral: como «visión» compasiva.

La conciencia metateatral no solo se manifiesta en un plano intratextual, sino que también participa de una dimensión intertextual. A través del diálogo intertextual con otra obra, el texto incluye esa obra en su proceso de significación y puede, como suele ocurrir en la dramaturgia contemporánea, desmitificarlo. Sin embargo, hay que precisar que desmitificar no significa quitarle el estatuto de mito, sino de *mythos*. Es decir: desmitificar significa quitarle al mito la posibilidad de convertirse en composición de la acción para, con mucha frecuencia, convertir la historia o fábula mítica en herramienta hermenéutica de reflexión. De este modo se le asigna una función metadiegética en vez de diegética. Veamos a través de un breve ejemplo cómo esto ocurre en *Luces de bohemia*.

La llegada de Los Sepultureros en la escena XIV lleva a El Marqués a asociarlos con los de la obra shakespeariana *Hamlet*, sobre la cual entabla un diálogo con Rubén:

EL MARQUÉS.— ¿Serán filósofos, como los de Ofelia?

RUBÉN.— ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?

EL MARQUÉS.— En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el Príncipe, como todos los príncipes, un babieca!

RUBÉN.— ¿No ama usted al divino William?

EL MARQUÉS.– En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia ha realizado el prodigo de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba, lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!

RUBÉN.– Todos tenemos algo de Hamletos.

EL MARQUÉS.– Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorick. (158)

Rubén y El Marqués están contemplando la acción desde una perspectiva distanciada y la interpretan comparándola con otra obra. De este modo, *Hamlet* se constituye como intertexto de *Luces de bohemia* y llega a formar parte sustancial de su significado como metadiégesis: aunque no es acción sino comentario de la acción, forma parte indisoluble de la significación de la obra. En *Luces de Bohemia*, pues, la metateatralidad se manifiesta tanto en visión cuanto en conciencia intertextual.

La estructura acción-visión-interpretación-comparación intertextual e intergenérica multiplica los efectos de género o de sentido potenciales. A este propósito, el citado fragmento constituye una variación sobre el tema de la definición dramatizada del esperpento en función de la tragedia: si en la escena duodécima, Max y Don Latino hablaban en términos genéricos, ahora Rubén y El Marqués se refieren a una «bella tragedia» en particular, la de Shakespeare. Rubén alude a la posibilidad de *Hamlet* como mito encarnado por todos, como gene bioliterario –diría yo–, pero El Marqués concluye el parlamento con una ocurrencia de ingenio casi barroco.

Antes de concluir nuestro comentario de la obra de Valle, merece la pena detenernos en un artículo, cuya temática compartimos, a fin de subrayar las coincidencias y divergencias críticas y aportar nuestros propios matices a la cuestión. Según Gladhart (1994: 11-12), en vez de la incompatibilidad entre tragedia y metateatro que Abel propone, *Luces* funciona sobre la base de su coexistencia dialógica y dialéctica no exenta, por lo tanto, de lucha y tensión:

La corriente trágica basada en la experiencia humana en vez de la tradición literaria imposibilita una interpretación de *Luces* como obra meramente grotesca o distorsionada. Al contrario, revela una tensión entre los

propósitos de la tragedia tradicional y un teatro autorreflexivo. Esta tensión caracteriza toda la obra, sin resolverse en una clara fusión de los dos aspectos, pero tampoco cancelándose el uno al otro. La tensión irresoluble es paralela a la división del protagonista trágico señalada por Heilman. En *Luces*, es la obra misma, y no sólo su protagonista, que encierra la división; esta tensión irresoluble produce el sentido trágico dentro del esperpento.

Luces sería pues una síntesis disyuntiva de lo metateatral y lo trágico: ni tragedia ni metateatro...ni mito, sino la integración de los tres en el proceso estético como negación dialéctica. Gladhart (1994: 15) identifica dos oposiciones fundamentales en *Luces*:

Lo que resulta en *Luces* es una tensión constante entre el aspecto metateatral y los dos planos de la tragedia, el literario y el de la experiencia humana representada por la subyacente corriente de compasión.

En el diálogo citado anteriormente entre El Marqués y Rubén parece que al principio aluden a la posibilidad de contemplar la acción como tragedia: se apunta provisionalmente a una hipotética coexistencia de la tragedia (como género literario) con el metateatro a través de la intertextualidad; sin embargo, la inclusión de la experiencia humana de los personajes (que cumplen una función de personajes-spectadores en ese instante) mediante la salida sarcástica del Marqués hace que la escena adquiera rasgos grotescos y el efecto trágico-metateatral se convierte en una mueca esperpéntica. En otras palabras, siempre según Gladhart (1994: 12), el esperpento es una consecuencia del proceso de metateatralización de la tragedia:

A diferencia de la distorsión completa sugerida por la definición de Max, *Luces* representa una mezcla de la tragedia con el metateatro, siendo más una metateatralización de la tragedia que un reflejo torcido del héroe perdido. La obra presenta la autodramatización por parte del poeta Máximo Estrella de su propia tragedia, dramatización que realiza como dramaturgo y como primer actor. Combina dentro de su persona la autoconciencia de la obra de arte como arte, la autodramatización del personaje tratada por Abel, y la caída trágica de un personaje hasta cierto punto bueno.

Max vive dramáticamente la tensión a la que apuntamos teóricamente en la introducción entre la tragedia y lo trágico. Percibe el lado trágico de la existencia en general y de la suya en particular, pero también tiene conciencia de que ese potencial trágico no se sublima mediante una tragedia. Al expresar el hiato entre su forma de vida y la tragedia, crea el esperpento. De ello se desprende que en el esperpento la tragedia se metateatraliza para representarse como imposible, como ya lo hemos afirmado a propósito de *Los cuernos de don Friolera*.

La obra *Luces* y la autodramatización de su protagonista son una dramatización de una aporía teórico-existencial: la idea de que la conciencia diluye la realidad, al ofrecernos únicamente una visión de esta, no una vivencia. La tragedia de Max y de la obra en general es la tragedia de la imposibilidad de la tragedia o tragedia de la conciencia metateatral de la imposibilidad trágica.⁷⁷

En la obra y su protagonista confluyen el síndrome «don Juan» tal como lo describe Unamuno (como necesidad vital, biológica, de autorrepresentarse) y la imposibilidad de convertirse en un héroe trágico, la cual es significativa de la imposibilidad de la tragedia. El teatro de lo imposible es el teatro que convierte la tragedia en un *abito*, algo a lo que tiende, pero que escapa siempre al proceso semiótico de la representación. En este caso, lo trágico es la imposibilidad de convertir ese teatro en tragedia y de ello toma conciencia Max cuando teoriza el esperpento como resultado del anhelo trágico, del proceso y del fracaso a que está abocada esa aspiración que él encarna hasta la muerte. La trayectoria del personaje Max oscila entre personaje-actor (de una obra en cuyo desarrollo no puede influir), personaje-dramaturgo (cuando trata de autodramatizarse) y personaje-espectador, en la escena undécima, como anota Gladhart (1994: 19-20):

La madre, como el obrero preso y la familia de Max, se convierte en signo de lo trágico sin ser héroe trágico. [...] Lo trágico, representado aquí por la madre, es lo que no se puede ver directamente y, por lo tanto, lo que no se puede representar. [...] La voz de la madre obtiene de Max

⁷⁷ Como tan bien lo subrayara Borel (1963), lo imposible es un rasgo característico y recurrente en el teatro español del siglo XX.

una reacción semejante a la del público. Max es otra vez el público de (la representación de) la tragedia de la madre.

Y como público, Max experimenta la catarsis, ese condensado de realidad que es el efecto de la tragedia; pero en seguida don Latino desmonta el efecto catártico calificando la realidad trágica contemplada como «teatro». El efecto trágico subsiste, pero en cuanto deformado o deconstruido, y coexiste con la desmitificación metateatral. El espectador recibe simultáneamente efectos de género propios de la tragedia y del metateatro:

El resultado de la estrategia de Valle-Inclán en *Luces* es una constante e ineludible tensión entre los insistentes vestigios de un sentido trágico y la construcción de una obra autoconsciente y metateatral. [...] *Luces de bohemia* revela la posibilidad de una coexistencia de tragedia y metateatro, y también las posibilidades de una poética que enfatiza la tensión y la lucha en vez de resolverla.

Gladhart (1994: 23) vuelve a formular aquí lo que nosotros llamamos síntesis disyuntiva, es decir, un proceso, una filosofía o poética que se ilustra en la manera de pensar de Unamuno y, estéticamente, en una obra como *Luces de bohemia*. La síntesis disyuntiva define tanto la macroestructura formal o genérica de *Luces* –la pugna entre metateatro y tragedia– como algunas de sus microestructuras, como es el caso de la escena de la verdulera, en la que la recepción del espectador debe procesar casi simultáneamente los gritos de la madre y las reacciones o «recepciones» de Max y Don Latino. Una realidad se hace verdad para un personaje-spectador, mientras que otro resalta su naturaleza sínica; la tensión, como bien lo demuestra el diálogo entre Max y Don Latino, no puede resolverse en el eje horizontal («sintáctico» si se quiere), sino que apela a otro espacio situado en la prolongación vertical del espectáculo (en el eje pragmático). El espectador se convierte en el lugar de una contradicción que no admite resolución, de una síntesis inestable. Por analogía con el proceso cuántico de creación de la luz: se expresa la presencia de la luz a través de la catarsis de Max, pero esa luz vuelve a disociarse en dos partículas de materia por la intervención de Don Latino. La onda del grito de la mujer podía perfectamente *encarnarse* en Max, pero solo resulta *ficción* a los ojos de Don Latino. Es realmente una paradoja

dramática la que se expresa *dramáticamente* aquí: la voz del ciego Max nos invita a participar de la unidad de la luz, a que nuestro cuerpo y conciencia se fundan y entren en vibración con la onda de la voz de la mujer; pero la afirmación de Don Latino nos devuelve a nuestra condición de sujeto vidente, observador de un objeto. Anticipando la analogía con la mística que desarrollaremos en la conclusión, podríamos decir que la obra realiza la etapa de purgación, pero aborta la etapa iluminativa.

Mendizábal (1993: 52) habla a este respecto de ceguera mesiánica de Max, ya que consigue ver la luz del mundo:

Valle-Inclán ve en los ciegos la pupila inmutable en contraste con los ojos videntes donde «la unidad del mundo se quiebra en los ojos como la unidad de la luz en prisma triangular», que nos dice en *La lámpara maravillosa*.

Sin embargo, Max pasa de la fe en la ceguera como visión de la unidad del mundo al desengaño y la muerte: primero afirma que «el ciego se entera mejor de las cosas del mundo; los ojos son unos ilusionados embusteros»; pero, una vez muerto, Collet dice de él que «le mató la tristeza de verse ciego». En vez de profundizar en la luz para ver la forma y unidad oculta del mundo, desanimado por una realidad cuya deformidad le salta «al oído» con demasiada frecuencia, Max toma conciencia de su condición, o más bien reduce la existencia a una condición. De ahí que Sobejano (1967: 231) haya calificado *Luces de bohemia* como «elegía de la luz inalcanzable para el ciego». En la obra, la vida aparece como deformada esencialmente; las situaciones, según Mendizábal (1993: 63), «más que deformaciones reflejadas a través del cristal del vaso o por medio del espejo cóncavo, son deformaciones en la vida, en la historia misma de España». Por lo tanto, para vislumbrar la forma, hay que ver más allá de las apariencias, como un ciego trágico, y deformar lo deformé. Para Mendizábal (1993: 64) ello solo es posible a través de Max, a través de la contemplación de la visión de un personaje ciego:

La seriedad de la deformación nos viene dada gracias a la ceguera de Max Estrella, ceguera que ilumina lo absurdo y lo esperpéntico de la realidad misma. Sin la ceguera directriz, mesiánica, de Max Estrella es

posible que *Luces de Bohemia* se hubiera quedado en una cruda caricatura. Con la ceguera iluminante se nos congela la risa, se nos encoge el espíritu viendo la realidad histórica de España reflejada limpia y exacta en los ojos eternamente inmutables de Max.

Así se construye una metavisión trágica, una visión de la ceguera, y no una visión metateatral. Sin embargo, tanto para el espectador como para Max, tal metavisión solo se vislumbra como «eclipse» en algunos instantes fugitivos. En realidad y en términos metateatrales, asistimos a una tragedia cuántica de la percepción y la visión. El espectador, determinado por su estatuto de vidente, ve a Max desde fuera y no puede, por lo tanto, compartir su ceguera. Como si Valle-Inclán nos impusiera que viéramos solamente luces de bohemia y no la «luz del mundo».

La paradoja, al hablar de *Luces* en términos de tragedia y metateatro, es que solo usando términos metateatrales se desdibuja un itinerario determinado por un destino y podemos captar el sentido trágico de la obra. Un destino inscrito en el cuerpo del personaje y en la conciencia del espectador. Sin catarsis el cuerpo del espectador queda fuera del juego de la ficción. El de Max, sin embargo, permanece a la vista después de su muerte. En ello se diferencia de los héroes trágicos y, especialmente, de Edipo en *Edipo en Colona*, obra sobre la que *Luces* se constituye como imagen invertida según Orringer (1994: 188). En la introducción subrayamos que la aniquilación del objeto trágico o su desaparición del campo de la visión constituye un rasgo definitorio del proceso dionisíaco y, por lo tanto, un requisito indispensable para incluir al espectador dentro del proceso metafórico de la representación de la obra.

Ahora bien, con la escena grotesca de la vela, en la que los personajes tratan de averiguar si realmente Max está muerto, Valle-Inclán congela definitivamente nuestra risa y aniquila nuestra compasión para transmitirnos una verdad terrible: la conciencia de que podemos ver la tragedia, presenciarla, sin sentirla. La experiencia de *Luces* es terrible, no trágica: con ella Valle consigue traducir estéticamente un proceso de desencarnación total que afecta tanto a los personajes como al espectador, puesto que se convierten en cuerpos que no encarnan nada, ni mito, ni tragedia. En *Luces* se pone en escena y se realiza, pues, «esa imposibilidad última de la Literatura como extra-

ña al cuerpo, a la radicalidad de lo real», a la que alude Hernández Garrido (2004: 7).

BALANCE

Con el esperpento empieza el «mito de la desmitificación», según Buero Vallejo, y ello se produce a través de una estética que deforma sistemáticamente representaciones clásicas de la vida. Varios mitos (obras de Shakespeare, Calderón, Homero, etc.) quedan así degradados y relegados a una función metadiegética porque solo sirven de soporte a la constitución de una nueva visión. Como hemos visto, la deformación se da como consecuencia de la superposición de filtros metateatrales sobre la acción. Esos filtros actúan como prismas sobre la luz y causan un fenómeno de difracción de los efectos de sentido: por consiguiente, ni los acontecimientos ni las emociones que producen pueden ser recuperados de manera inmediata. La recepción de la obra consiste entonces en asistir a la formación de la visión esperpéntica del mundo (sobre todo a través de los diálogos entre Max y Don Latino, y entre Don Estrafalario y Don Manolito) y a observar simultáneamente cómo dicha visión afecta el mundo, mientras uno está ya siendo contaminado y afectado por dicha visión: la simultaneidad de estos tres procesos produce una forma de conciencia de lo terrible de la que el espectador siente que participa. Dentro del *mythos* de la génesis de la desmitificación, la tragedia se convierte en objeto teórico sobre el que se discute en el escenario y la catarsis resulta imposible. En cambio, la visión esperpéntica, tan plástica y tan maravillosamente plasmada en argumentos, situaciones y personajes por Valle-Inclán, perdura aun más allá del final de la representación.

Si en Unamuno asistíamos a la lucha de personajes que sufrían de disyunción entre cuerpo y conciencia, la experiencia esperpéntica se presenta como disociación radical de ambos: es terrible porque consigue hacer que sintamos dicha disociación como nuestra, porque la visión esperpéntica se ha encarnado en nosotros. Nos extrañamos entonces de nosotros mismos al sentirnos capaces de no conmovernos en determinados contextos. Se trata de un caso límite de conciencia de sí o de un caso de conciencia de los límites de la propia

personalidad en cuanto unidad cuerpo-conciencia. Ni conciencia encarnada ni conciencia puramente metateatral, sino conciencia es-
perpéntica de lo terrible. En conclusión, tanto el hiperrealismo meta-
teatral unamuniano como la hiperteatralidad esperpéntica de Valle
fracasan (que sea de manera voluntaria o no, importa poco aquí) en
la construcción metafórica del espectador como cuerpo y conciencia.
De ahí la utopía lorquiana de las comedias irrepresentables: la refun-
dación del público desde el escenario.