

Deconstrucción grotesca de las identidades oficiales coloniales y poscoloniales iberoamericanas

Del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán
al *Cosmopolitismo do pobre* de Silvano Santiago

Pedro Santa-María de Abreu
(Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Abstract This article explores the deconstructive function of grotesque elements in contemporary Spanish and Ibero-American Literature. Starting with *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* (1926), a highlight in Valle-Inclán's *esperpento* aesthetics, mocking what authors as Bakhtin or Foucault pointed out as “official truths”, both collective and individual. It is argued that grotesque representation establishes a subversive relation when confronted with epic or tragic modes, as established by aristotelic-horatian and dogmatic poetics. This may shed some light on the relation between grotesque structure and critical deconstruction, from the so-called Baroque era up until modernist and postmodernist essay, such as it is the case of one of the most thoroughly sophisticated contemporary writers in Brasil, Silvano Santiago, whose collection of essays *O Cosmopolitismo do Pobre* (2004) is the third pillar of our analysis.

Sumario 1 Mímesis, contramímesis. – 2 Políticas poéticas de lo grotesco. – 3 El Esperpento: ¿un grotesco ibérico e iberoamericano? Barrocas vanguardias.

Keywords Iberian and Latin-American Comparative Studies. Classical and contemporary poetics. Grotesque esperpento. Contemporary narrative. Postcolonial identities. Deconstruction. Baroque. Modernism. Valle-Inclán. Silvano Santiago.

1 Mímesis, contramímesis

Como se sabe, el modo de representación dominante en los espacios públicos y privados occidentales ha sido el de la mimesis clásica, cuya teoría formularon Aristóteles (s. IV a.C.) y Horacio (s. I a.C.), además de todo un linaje de comentarios, añadidos, selecciones, reelaboraciones y especificaciones de toda la recepción posterior de sus poéticas, a las que se suele denominar, simplificando un poco el fenómeno, como *clásicas*.

El sistema clásico de la mimesis, recordemos, tiene como base estas palabras (más descriptivas que normativas) del estagirita:

puesto que los que imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores [...] también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos; por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Dilíada*, peores [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales. (García Yebra 1974, 1448 a)

Posteriormente, Horacio profundizaría, con su influyente *Epistula ad Pisones* de finales del siglo I a. C., en la aplicación del principio lógico de no contradicción, en armonía y coherencia, a una poética de la creación literaria. Redenominada no mucho tiempo después como *Ars poetica* por Quintiliano y publicada en torno al año 13 a.C., con el siguiente *incipit* se abre (Iriarte [1777] 2008):

Si por capricho uniera un Dibuxante
 Á un humano semblante
 Un cuello de caballo, y repartiera
 Del cuerpo lo restante,
 Miembros de varios brutos, que adornara
 De diferentes plumas, de manera
 Que el monstruo cuya cara
 De una muger copiaba la hermosura,
 En pez enorme y feo rematará;
 Al mirar tal figura,
 ¿Dexarais de reiros, ó Pisones?
 Pues, Amigos, creed que á esta pintura
 En todo semejantes
 Son las composiciones
 Cuyas vanas idéas se parecen
 Á los sueños de enfermos delirantes,
 Sin que séan los pies ni la cabeza
 Partes que á un mismo cuerpo pertenecen.¹

1 Humano capiti ceruicem pictor equinam | iungere si uelit et uarias inducere plumas
 undique collatis membris, ut turpiter atrum | desinat in piscem mulier formosa superne,
 spectatum admissi, risum teneatis, amici? | Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
 Persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae | Fingentur species: ut nec pes nec caput uni
 Reddatur formae.

Rechazo de la disonancia; aplicación de la lógica y del llamado *sentido común* a la representación artística. Ha sido éste el modo de representación dominante, el de las poéticas aristotélico-horacianas, con sus variaciones medievales, renacentistas, barrocas y neoclásicas (por seguir las convenciones periodológicas al uso), con sus fluctuaciones de recursos, esquemas, trucos y efectos, como por ejemplo la aparente, sólo aparente, oposición entre el esquema clásico narrativo *presentación-nudo-desenlace* y el procedimiento, igualmente clásico, del *incipit* de la narración *in medias res*. Jerarquía de los modos de representación: lo alto con lo alto, lo bajo con lo bajo. Elevación, rebajamiento. En las poéticas clásicas, la jerarquización de las representaciones distingue entre clases superiores y clases inferiores de mimesis.

Los sistemas semióticos de representación, desde la literatura hasta el cine, desde los géneros informativos hasta los circos máximos de nuestra contemporaneidad (fútbol, olimpiadas, espectáculos de masas como el pop o el rock), se han desarrollado, ayer y hoy, dentro de esquemas miméticos clásicos (tradicionales), con sus jerarquías narrativas, sus tipologías genéricas y sus personajes dramáticos.

En nuestro tiempo, la oscilación entre el modo trágico y el modo épico, con sus tonos variables de solemnidad, aunque nunca dejando de predominar lo solemne o un punto de excitación épica o trágica, configura una gran parte de las actuales representaciones textuales y audiovisuales (en los cuales son tan significativos los discursos lingüísticos como las informaciones y los estímulos audiovisuales). Ello está en consonancia con las predilecciones discursivas por parte de lo que Silviano Santiago (2004, 82), en su *O Cosmopolitismo do Pobre*, denomina «as falas institucionais hegemônicas».

Tales hablas oficiales, o discursos institucionales hegemónicos, corresponden a poderes institucionalizados y reflejan y transmiten, sobre todo, el poder simbólico sobre el cual teorizara Pierre Bourdieu (1989). Son los discursos de las instituciones sociales, de la educación, de las instrucciones sociales; los discursos de la «Auctoritas» moral y castrense, que antropológicamente preceden a las formulaciones poéticas de Aristóteles, de Horacio, del 'Longino', del 'Pinciano', de Boileau (Fuhrmann 2011). La tragedia y la épica son los modos de representación de prestigio, sobre todo cuando se los enfrenta a la comedia, entre nuestras complejas tribus occidentales. No cabe discriminar artificiosamente entre lo oficial y una supuesta entidad popular, un «volksgeist» tan idealizado como cualquier ficción sociológica en la que lo concreto se diluye hasta alcanzar inconcreciones metafísicas que lo anulan: las mayorías sociales, o ese concepto de pandora al que se le ha dado en llamar *pueblo* y que ha servido para todos los fines, no prefieren la comedia a la tragedia (o al drama, en fin, la tragedia burguesa), no desean más la distanciaci3n ir3nica o la risa de la burla que la exaltaci3n épica. Como hipótesis probatoria, pensemos en el éxito *popular* (y mundial) de una telenovela como *Los ricos también*

lloran (México, 1979), de las superproducciones melodramáticas o épicas (fabricadas o no en el imperio estadounidense - extensión, al fin y al cabo, de Europa), del predominio de subgéneros de aventuras con mayores o menores tintes bélicos en una de los subgéneros ficcionales contemporáneos (y al alza): los videojuegos. O del género realista audiovisual por antonomasia: los *reality shows*. La vida *como es*.

Así, lo cómico grotesco se distingue como modo de representación alternativo a las mímisis clásicas de prestigio, que han servido (sobre todo en la época contemporánea) para poner en tela de juicio y en última instancia para criticar aquello que Bajtín llamó, en su obra maestra sobre Rabelais y el grotesco medieval europeo, verdades oficiales (Bajtín 1984, 11). En cierto sentido, la representación grotesca parte de un principio que Bourdieu señala con relación a la actividad científica en un sentido amplio:

construir um objecto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objectividade das organizações sociais e nos cérebros. (Bourdieu 1989, 34)

2 Políticas poéticas de lo grotesco

Al interpretar los fenómenos culturales contemporáneos, resulta sumamente provechoso contar con una poética de lo grotesco. Lo grotesco no es algo en sí, en realidad no existen objetos grotescos. Aquello a lo que llamamos grotesco es, en realidad, un efecto de la representación grotesca. Según la gran especialista actual en el tema, Frances Connelly:

lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa - más un verbo que un nombre. [...] Lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco, porque en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» o «normal». (2012, 25)

Podemos sintetizar qué mecanismos estilísticos confluyen en una representación grotesca. En general, se trata de recursos que disuelven las categorías de clasificación lógica de lo real, mezcla asimétrica de elementos incoherentes que genera híbridos que *se perciben* como monstruos. Por

ello, predominan las figuras de estilo transcategorizantes: transcronismos y transubicaciones (anacronismos, desencajes espaciales), personificación de lo no humano, animalización o vegetalización de lo humano, reificación (o cosificación), máscaras, deformaciones, reducciones, hipertrofias, proliferación, además de las adjektivaciones insólitas y la distorsión del lenguaje. Ello significa que lo grotesco funciona desde la metáfora, proceso cognitivo fundamental en la construcción de la representación de lo real generada por las estructuras neurológicas (como desde el estudio clásico de Lakoff y Johnson, hasta António Damásio, se establece con gran despliegue teórico-empírico). Es ésta la razón por la que la representación grotesca deconstruye las «falas hegemônicas» (Santiago 2004), que no dejan de ser son redes de metáforas cuya metaforicidad se oculta tras la potencia del discurso de poder. Lo grotesco tiene un propósito fundamentalmente satírico, paródico, degradante, que busca el extrañamiento del receptor respecto a los lugares comunes en los que lo representado se naturaliza, se desmetaforiza en cuanto discurso. El proceso grotesco confunde, disuelve las perspectivas, abriendo puntos de vista. Sátira y parodia de los modos de representación de prestigio, entre los que se incluyen las historias nacionales, sus héroes y sus mitos.

Recordemos la definición clásica de Wolfgang Kayser, que según Bajtín sólo se podía deducir de obras grotescas modernas y contemporáneas:

Lo grotesco es una estructura. [...] *Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación.* [...] por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. [...] a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en las que fundamos nuestra orientación en el mundo. (Kayser 2010, 309-10)

Desafiando las poéticas clásicas, lo grotesco combina la tragedia con factores de comicidad; o, mejor, viste lo trágico de cómico.

Sobre la relevancia de lo grotesco en el ámbito de nuestro estudio, cabe señalar que para interpretar mejor algunos objetos destacados de la creación artística contemporánea iberoamericana (o latinoamericana, que para lo que nos interesa aquí vendría a ser casi lo mismo) una poética de lo grotesco resulta esencial. Nos referimos a novelas como *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1949), *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez (1975), *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963) o los relatos de Juan José Arreola (años cuarenta y cincuenta). Y también la línea pictórica contramimética que surge muy claramente en el dieciochesco Goya de los *Desastres de la guerra*, los *Caprichos*, los *Disparates*, en sus *Pinturas negras*, dirección de las artes plásticas con la cual, entre el impresionismo y las vanguardias *llamadas* históricas, se producirán obras contemporáneas de la categoría de un Picasso, un Miró, un Grosz, una Maruja Mallo, una Tarsila do Amaral o un Wilfredo Lam. Los cuales, aunque

se presenten como canónicos para *algunos*, no nos engañemos, en realidad no lo son si tenemos la consciencia de que el canon realmente *actuante* es el que comparten las élites dirigentes y las mayorías sociales: las mimesis clásicas, lo solemne, lo grave, lo épico, lo altisonante, lo bélico, lo sacerdotal, lo *hüge*. Poéticas más adecuadas para la predisposición a la disciplina y la obediencia a ganchos transcendentales (como Dios, el Deber, la Patria, la Empresa). Esto es, más convenientes para la efectividad funcional de las instituciones rectoras: el ejército y la religión. No cambian este hecho ni los sufragios universales ni los regionales, ni la ausencia de éstos, ni siquiera los carnavales abigarrados de los *shopping centers*.

Interesaría conocer, en este punto, qué función tiene la representación grotesca en sociedades con un nivel elevado de coacción de la libertad de expresión y, por lo tanto, de la creativa. Claramente, ha habido una mayor producción grotesca en épocas de mayor libertad de expresión que bajo dictaduras o regímenes autoritarios (de las que tanta experiencia han tenido los países ibéricos e iberoamericanos); aunque, por otro lado, existen suficientes excepciones como para matizar aquella afirmación (el grotesco del siglo XVII en España, por ejemplo, o la España de Primo de Rivera). El hecho de que para alcanzar el efecto grotesco sean la burla, el ataque, la ridiculización, algunos de los principios clave, hace que lo grotesco no haya servido solamente para criticar (esto es, poner en crisis, relativizar) las «falas hegemónicas institucionais» sobre las que reflexiona Silviano Santiago (2004), sino además (y mucho) para, por parte del poder institucionalizado, señalar y linchar simbólicamente a minorías, cabezas de turco, enemigos internos, etc. Porque, para qué negarlo, tan humano es el deseo de imitar para aprender y conocer como la voluptuosidad del linchamiento (lo saben bien los accionistas de las empresas de redes sociales): y es ésta, la burla humillante, una de las funciones esenciales de lo grotesco. Hacia qué y a quién se dirige en cada momento la representación grotesca, en cada obra específica, eso es lo que hay que discernir y matizar ante cada caso concreto. En el nuestro, la deconstrucción de los discursos oficiales en el contexto iberoamericano a partir de una de las grandes voces narrativas en lengua española del siglo XX: Ramón del Valle-Inclán y su poética del Esperpento.²

Abramos aquí un inciso. Es, hasta cierto punto, anómalo el desconocimiento de la figura y la obra de Valle-Inclán fuera de España, o externamente a los ámbitos del equívocamente denominado *hispanismo*. No parece lógico, cuando consideramos la categoría de Valle dentro de la no menos equívocamente denominada *literatura española* (Aseguinolaza 2012, 1-9). La influencia de nuestro escritor en las literaturas en castellano producidas

2 La mayúscula es opción nuestra, a pesar de que en la bibliografía, en general, lo encontramos en minúscula, tal como se indica en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Lo hacemos para destacar el programa de Valle-Inclán (respecto a la primera acepción del vocablo en este diccionario: «Persona, cosa o situación grotescas o estrafalarias»).

a uno o a otro lado del Atlántico justificaría un mayor conocimiento de algunos de sus textos, sobre todo de Tirano Banderas. Dicha influencia es manifiesta y explícita en autores como Alfonso Reyes, Roa Bastos o el ya mencionado Alejo Carpentier. En cierto sentido, tal error es el resultado de la circunscripción del estudio de la creación artística, en cada país, a lo *nacional*. Tratándose de un autor con características propias de tendencias transnacionales, lo cual debería situarlo al lado de creadores internacionalizados, como Proust o Joyce (Villanueva 2005), su denominación de origen controlada dentro de lo *español*, junto al encaje algo escolástico de su figura en la órbita de (para algunos autores nada despreciables) aquella inventada Generación del 98, recluye a Valle-Inclán a una suerte de *provincianización* académica que lo confina a espacios mucho más reducidos de lo que le correspondería, en rigor y a nivel extraespañol.

Es el mismo fenómeno que ocurre con ciertos autores respecto a las literaturas *brasileña* o *francesa* (=occidental). Así reflexiona el ensayista Silviano Santiago:

Lê-se sempre Guimarães Rosa no contexto nacional; pode-se lê-lo no contexto universal. Lê-se sempre Marcel Proust no contexto francês, ocidental; pode-se lê-lo no contexto brasileiro, ou, ainda, no contexto africano. Ler uma obra que saliente apenas os aspectos regionais de determinado país, no próprio contexto regional que a significa, acaba redundando na maioria dos casos em exemplo lamentável de provincianismo. (2004, 168)

Obviamente, a la deconstrucción de los corsés e inexactitudes derivados de lo *nacional* se podría proceder desde el comparatismo. Como escribe Helena Buescu (2001, 33):

conceitos como o de supranacionalidade, que substitui (com inegável vantagem, a meu ver) o conceito de internacionalidade, surgirão como integradores de ambos os pólos (nacional e supranacional), [...] as fronteiras de uma nação não rasuram nem conseguem esbater as passagens culturais e mais especificamente literárias que estão na base de qualquer dita 'literatura nacional' (e mesmo, radicalmente, a fundam).

Ello, a pesar de que los sistemas educativos primarios y secundarios impuestos por los Estados o protoestados contemporáneos no permitan que dicho enfoque (verdaderamente transnacional) se extienda a la mayoría de la población. Jerarquías miméticas, jerarquías educativas: clase a, clase b, clase c; primera, segunda, tercera divisiones.

Pero no nos desviemos tanto. Volviendo al hilo principal de nuestro análisis, el propósito de la representación grotesca de Valle-Inclán es muy claro: la crítica social, económica y cultural de los ámbitos poscoloniales ibérico

e iberoamericano de las primeras décadas del siglo XX. Si no todo grotesco es político, como de hecho no lo eran los originales elementos decorativos bautizados en el Renacimiento como *grutescos*, el Esperpento sí que lo es, siempre. No se dirige a individuos, sino a sistemas de producción y de explotación económicas, con sus repertorios icónicos, textuales, simbólicos, *ergo* identitarios. Los individuos, como la figura del Tirano Santos Banderas (dos apellidos inequívocamente simbólicos, casi de personaje infantil, con su representación de los dos principales ejes del poder institucional), no son tales, no representan la psicología humana (al modo realista o naturalista): se nos representan como marionetas, fanticos, saltimbanquis, siniestros maniqués de palo o de madera. El caudillo es «corneja sagrada», «gara-bato de un lechuzo» (2007, 36), «momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios» (2007, 37), «momia indiana» (2007, 223), «máscara» (2007, 224), «rata fisgona» (2007, 229) que habla con «verde mueca» (2007, 79), «salivando venenosos verdes» (2007, 229).

Esta es la representación satírica, contramimética, del poder autoritario en el modo esperpéntico. Un caudillo autoritario, en la cual confluyen recursos de la tradición grotesca, que serán también los recursos del Esperpento. Augusto Roa Bastos reconocía así la influencia de *Tirano Banderas* en la producción novelística latinoamericana:

La novela de don Ramón del Valle-Inclán se perfila así definitivamente como el modelo fundador de la saga de dictadores de la literatura latinoamericana y caribeña [...] Inauguraba ella un tema de encrucijadas tejiendo los elementos de una realidad de pesadilla en la irrealidad de los signos de la escritura.³

3 El Esperpento: ¿un grotesco ibérico e iberoamericano? Barrocas vanguardias

En la escena XII de la tragicomedia *Luces de bohemia. Esperpento* (1920), el personaje principal, Max Estrella, admirador decadente (y amargamente desencantado) del americano Rubén Darío, formula - en la inminencia de su muerte - un esbozo de definición del programa estético del Esperpento:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. *El sentido trágico de la vida española* sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación

3 Augusto Roa Bastos, «Valle-Inclán, fundador de la saga de los dictadores latinoamericanos». *ABC, Sábado Cultural*, 4 de enero de 1986, II (citado por Doughery 1998, 158).

grotesca de la civilización europea [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Valle-Inclán 2009, 168-9; cursiva del Autor)

El Esperpento ha sido objeto del estudio de eminentes críticos, como Antonio Risco, Zahareas, Cardona, Zamora Vicente, Speratti-Piñeiro o Darío Villanueva. Baladí sería demorarnos en ello. Es una poética que plantea representar grotescamente la sociedad solapando modelos clásicos a actores o tipos sociales del presente, en deformación sistemática («matemática de espejo cóncavo»). Es una poética geolocalizada: opone lo español, o lo ibérico, o lo iberoamericano, a la «civilización europea».

Como hemos recordado, las poéticas clásicas identificaban, de una u otra forma, lo solemne con el bien (hombres mejores, héroes, dioses) y lo risible o no solemne con el mal (hombres peores, viciosos, vulgares): dándole la vuelta a la tortilla, aunque sin abstraerse de la línea tradicional de las poéticas, con éstas mismas jugará Valle-Inclán al enunciar su teoría de las «tres alturas». Según el escritor, quien así se expresaba en 1928:

hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas - y ésta es la posición más antigua en literatura -, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como [...] si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare.

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.

El mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica

no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*. (Martínez Sierra 1994, 393-7)

Antonio Risco, en un estudio fundamental sobre la estética del Esperpento, interpreta la dimensión nihilista del Esperpento, su rechazo destructivo de los «discursos institucionais hegemônicos». Para el crítico:

la desmitificación de tantos valores patrióticos tradicionales que suponen sus esperpentos no significa más que un grito de rebeldía contra los fundamentos de una sociedad monstrenca en que se sentía asfixiado. (Risco [1966] 1975, 14)

Por otro lado, y esto es esencial para nuestro análisis, Risco traza una línea que va del barroco, por el romanticismo y el simbolismo hacia las vanguardias. Afirma el crítico que:

Para nuestro propósito interesan en especial las caóticas [enumeraciones] [...] que suponen otra de las particularidades que ligan a Valle-Inclán a la tradición barroca. El conjunto de la obra esperpéntica supone ya una auténtica enumeración caótica que sugiere a la vez un gran bazar de muñecos, una feria de atracciones, el carnaval, abigarrados espectáculos de multitudes, los toros por ejemplo, el rastro, un aquelarre. Y con todo lo que esto tiene de decorativo y extraño, bullicioso y triste, brillante y ajado, pintoresco y horrible. [...] Se trata de un espíritu orgiástico que se deleita en el esplendor del mismo mundo que destruye. (221-2)

Relaciona, transtemporalmente, la representación escéptica de lo humano a través de fanticos, para el desarrollo, en la literatura, de acciones desmitificadoras en las que se rebaja lo humano desde la ironía, que en el esperpento llega a ser «total en su negatividad» (50). Nihilismo, como rechazo crítico de una sociedad anómala y prolífica en monstruos. Un nihilismo, por ende, político y no menos transterritorial. Como leemos en su estudio:

A finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y en el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral alemán, las «boutades», parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico, de Apollinaire – recuérdese, por ejemplo, su farsa *Les mamelles de Tirésias* (1917) –, la farsa de Alfred Jarry *Ubu Roi* (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka, que aunque conocido más tarde escribía por los mismos años en los que Valle redactaba sus primeros esperpentos, etc., porque tal corriente llega hasta

hoy día. [...] el esperpentismo es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual, ni siquiera nacional, sino europea, esto es, que en artísticas que les precedieron inmediatamente y la imagen del mundo contemporáneo. (88-90)

Si añadimos movimientos vanguardistas como el Estridentismo de Males-Arce o el Pau-Brasil de la Semana Modernista de São Paulo, podemos afirmar, con Antonio Risco, que para la deconstrucción nihilista valleinclaniana era necesaria una estética grotesca, sistemáticamente grotesca. Algo común a la mayor parte de las vanguardias, a uno o al otro lado del Atlántico. En fin, concluye el crítico que:

partiendo de esta visión negativa del presente, el esperpento valleinclanesco se profundiza más y más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser. (106)

Volvamos a aquellas palabras de Max Estrella en *Luces de bohemia* sobre el supuesto «sentido trágico de la vida española», España como «deformación grotesca de la civilización europea».

Aparentemente, el Esperpento se configuraría, si nos atenemos a esta formulación, como una poética de lo grotesco cuyo tema central sería *lo español*. Es importante, en este punto, detenernos sobre la confusión terminológica que hace que tanto autores cultísimos, como Valle-Inclán, como gran parte del resto de los españoles, hagan equivaler sinonímicamente los tan polisémicos y diferentes conceptos de *hispano-* (en tanto sufijo), hispánico, español, ibérico, peninsular. No es éste el lugar para problematizar en torno a este secular error cuyo arraigo en las ciencias sociales y humanas parece ser irresoluble (se trata de una usurpación metafórica más que consumada, como tantas otras: América por EUA, Lusitanismo por estudios de lengua y cultura en portugués, galo por francés, africano por negro, y no paremos de contar). A nosotros, nos interesa comprender que cuando Valle escribe sus Esperpentos, abarca temáticamente ámbitos de lo español (en épocas, escenarios o personajes), de lo portugués, de lo (ibero) latinoamericano.

Si su plan de representar lo humano, basándose en los recursos caleidoscópicos vanguardistas y en las técnicas de lo grotesco, se formalizaría, probablemente, a partir de su experiencia como reportero de la Primera Guerra Mundial (sobrevolando la batalla de Verdún, en 1917), Ramón del Valle-Inclán sólo desarrollaría sólidamente tal proyecto (aplicación vanguardista del antiguo modo de representación grotesco) en obras como las que estamos citando, en los años veinte, y ello jugando y deconstruyendo con motivos y asuntos ibéricos e iberoamericanos. Ibéricos,

porque Valle incluye también lo *portugués* en su obra esperpéntica con personajes como Manolo, El Rey de Portugal, «golfo largo y astroso, que vende periódicos, ríe asomando a la puerta y como perro que se espulga» (Valle-Inclán 2009, 66). Personaje que aparece fugazmente en la tercera escena de *Luces de bohemia* pero cuya referencia a la ya entonces república de Portugal (instaurada en 1910) no deja de ser significativa. No olvidemos que *Luces de bohemia* se publica en volumen (1924) en un contexto político-social de la historia de España en el que la dictadura conservadora de Primo de Rivera, bajo el reinado de Alfonso XIII de Borbón, rige las administraciones del país. Hay que fijarse, también, en las referencias a Lisboa en esa misma escena o en los esperpentos reunidos bajo el título *Martes de carnaval* (1930). Según Risco:

Es cierto que el tema constante que ofrece la obra de Valle-Inclán se refiere exclusivamente a distintos aspectos de la historia, de la política y de la vida hispánicas - y no digo españolas porque ha querido simbolizar, como es sabido, toda Iberoamérica en la novela *Tirano Banderas*. Pero esto nada demuestra respecto al alcance que él haya pretendido dar a tal arte incluso en su dimensión satírica, ya que al mundo hispánico se reducía en rigor su experiencia y, por tanto, es natural que le sirviese de primer plano. ([1966] 1975, 100-1)

Tampoco deseamos soslayar la distinción que Silviano Santiago (2004, 91) aprecia entre Brasil e Hispanoamérica, separación que supondría, en una lectura ligera, una objeción a nuestra idea fundamental de que la crítica del Esperpento abarca a toda Iberoamérica en su conjunto imperial y posimperial luso español (o hispanoportugués).

Creemos, sin embargo, que hay más analogías que discrepancias entre ambos colonialismos y poscolonialismos, sin olvidarnos de destacar una común identidad barroca. Esto es, y si se quiere, una comunión de estilo barroco. Además, existe, en Iberoamérica, toda una gran unidad de destino en la explotación universal (en sintonía los datos que Eduardo Galeano explayaba en 1971 en *Las venas abiertas de América Latina*)⁴. Como en *O cosmopolitismo do pobre* escribe Silviano Santiago, refiriéndose a las literaturas de vanguardia:

4 El ensayista mexicano Jorge Volpi (2009, 51) se refiere a este libro como «la engañosa pero siempre inquietante narración de Galeano». Ello, porque «hacia recaer todos los males de la región en los *otros*». Sin embargo, no deja de reconocer que «como pocos panfletistas de nuestro tiempo, Galeano supo poner el dedo en la llaga y, a treinta y cinco años de distancia - y a veinte de la caída del muro - conserva intacta su capacidad de indignar». Son razonables los motivos de la indignación, de hecho, y es este escándalo el que anima las representaciones del Esperpento.

Em nações como os Estados Unidos e nas demais nações latino-americanas, basicamente constituídas e construídas pela imposição violenta da cultura europeia branca sobre culturas distintas, pelo patriarcalismo religioso cristão e pela escravidão negra, as obras literárias que escapavam ao padrão conformista e conservador da nacionalidade europeizada atingiam a dois alvos simultaneamente: tanto apontavam para as estigmatizações internas, locais, quanto para as externas, universais. Em outras palavras: atacavam os padrões da política nacional conservadora que, por um lado, excluía da discussão política a voz dos operários e que, por outro lado, perseguia ou silenciava os cidadãos negros, índios, judeus e até mesmo as mulheres brancas. Também atacavam, pelo viés da utopia socialista e da mescla de culturas, o carácter histórico, sangüinário e opressivo, da Conquista e da colonização ocidental. (2004, 172)

Valle-Inclán, por otro lado, en su *Tirano Banderas*, no plantea una bipolarización exclusiva de poscolonia frente a posmetrópoli (ambas son, dentro y fuera de la novela, una suerte de sociedad de naciones que actúan en la poscolonia con la intervención directa de sus representantes diplomáticos y pecuniarios). En el discurso de uno de sus personajes, el Licenciado Sánchez Ocaña, se expresa con claridad la voz del escritor y su postura crítica frente al fenómeno colonial y poscolonial:

El criollaje conserva todos los privilegios, todas las premáticas de las antiguas leyes coloniales [...] Nuestra América se ha independizado de la tutela hispánica, pero no de sus prejuicios, que sellan con pactos de fariseos, Derecho y Catolicismo. No se ha intentado la redención del indio que escarnecido, indefenso, trabaja en los latifundios y en las minas, bajo el látigo del capataz. (Valle-Inclán 2007, 69)

Valle plantea, en la línea de lo que hicieran intelectuales como Bolívar, Martí o Rodó, una oposición entre civilización y barbarie, pero superando la comparación de los simbólicos Ariel y Calibán y defendiendo una emancipación absoluta de lo americano indígena frente a lo *europeo*, cuyo abrumador y sofisticado complejo exploratorio de gentes y territorios se corresponde con el refinamiento, la exquisitez, la *alta cultura*. Ergo, el barroco. Podemos fijarnos, por ejemplo, en la siguiente descripción retirada de *Tirano Banderas*.

La Legación de España se albergó muchos años en un caserón con *portada de azulejos y salomónicos miradores de madera*, vecino al recoleto *estanque francés llamado por una galante tradición Espejillo de la Virreina*. El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su *Majestad Católica*, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un

ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de *bailarín*. Lucio, grandote, abobalocado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melodías: Le hacían rollas las manos y el papo: Hablaba con *nasales francesas* y mecía bajo sus carnosos párpados *un frío ensueño de literatura perversa*: Era un desvaído figurón, *snob literario*, gustador de los *cenáculos decadentes*, con rito y santoral de *métrica francesa*. (Valle-Inclán 2007, 45; cursiva del Autor)

Estilo barroco al servicio de una deconstrucción vanguardista y política: estilo como modo de rebelión política. Forma parte del proyecto de crítica colonial y poscolonial del Esperpento, que necesariamente mira al presente como acumulación, encaje y desencaje de momentos, figuras, temas, formas del pasado, de los muchos pretéritos no definitivamente idos. Además, que la técnica valleinclaniana se asocie a lo barroco tiene una doble fundamentación: por un lado, como hemos afirmado, el estilo barroco se presta a la deconstrucción de las verdades oficiales, aparte de que lo poscolonial iberoamericano está sujeto a una contextualización necesariamente barroca. Respecto al primer aspecto de nuestra reflexión, podemos citar a otro gran ensayista (y novelista experimental) iberoamericano, Severo Sarduy, autor de *Cobra* (1972), quien escribió, en su ensayo «Barroco» ([1987] 1999, 1200): «contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios [...] relacionando antitéticamente sujeto y predicado».

Este escritor cubano, en aquello que, aquí, la denominación nacional pueda significar algo (aún) compara el lenguaje barroco con el delirio. Cuando la dinámica social, económica, cultural se percibe como delirio, manicomio, no queda otra que representarla con ajuste a *lo real*:⁵ esto es, con el modo grotesco. Y volvemos al barroco, al lenguaje barroco, al modo barroco de representar una realidad demasiado compleja, demasiado excesiva para las simplificaciones discursivas oficiales. Así define Severo Sarduy la textualidad barroca:

el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula. Su sentido es la insistencia de su juego. ([1987] 1999, 1221)

5 Citamos a Silviano: «se não for abusivo o uso desse conceito neste contexto» (Santiago 2004, 125).

Nunca dejando de ser la perspectiva crítica juego: sometiendo el delirio a «reglas matemáticas», se regula la locura, se juega con ella. Es un juego nihilista, modo de manifestación de rechazo hacia los sistemas sociales del utilitarismo que son objeto de las críticas vanguardistas, y por extensión, apropiación del lujo, de lo excesivo, de la hipérbole. El juego, la dimensión lúdica, ociosa, filosófica, placentera, de la exuberancia textual, son indisolubles del juego grotesco. Como escribía, en la misma obra, Sarduy:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes [...] Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer [...] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse - ese suplemento de valor- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo. (1250)

No por casualidad se considera a Velázquez ejemplo máximo del barroco pictórico en la Península Ibérica. Pintor de reyes y de enanos a un tiempo, desjerarquizados, atento a un tiempo a príncipes y bufones, Velázquez entromete el elemento picaresco, marginal, desasosegante, en las representaciones hegemónicas institucionales, en medio de los «barões assinalados» que canta Camões en su épico *Os Lusíadas* (1578). Situando lo feo, lo no canónico, en el centro de la representación. Y esto es clarísimo en *Las meninas* (1656), como Michel Foucault, en *Les mots et les choses* destacaba:

O primeiro olhar que lançamos ao quadro revela-nos o que constitui este espectáculo composto de *olhares*. São *os soberanos*. Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões. Reconhecemo-lo, no fundo do quadro, nas duas pequenas silhuetas que reverberam no espelho. No meio de todos estes rostos atentos, de todas essas figuras ataviadas, *elas são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens: um movimento, um pouco de luz bastariam para os fazer desvanecer-se*. De todas essas personagens representadas, *são elas também as mais desprezadas*, pois ninguém presta atenção a esse reflexo que desliza para trás de toda a gente e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado; na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais afastada de toda a realidade. (1988, 69; cursiva del Autor)

Es, por ende, indisoluble el estilo de lo grotesco, que lo necesita aunque no sea éste, en sí, simplemente, estilo; el estilo condiciona la percepción, y desde la percepción se construye la representación. Lo grotesco es, sobre todo, una cuestión de percepción. Por eso mismo escribe Frances Connolly que:

lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos

y límites. De forma similar, no hay determinados temas inherentemente grotescos: más bien, hacen visible una brecha cultural, creando una condición que se percibe como grotesca porque elide diferencias y desestabiliza lo que había sido absoluto e incuestionable. (2012, 25-6)

Valle critica la acción colonial y reclama lo nativo, rechazando las estructuras de poder *européas* (economía, cultura, religión) desarrolladas en y por los imperios (el español y el portugués, que no debemos olvidar que entre 1580 y 1640 estuvieron bajo una misma administración). Como haría, décadas después del *Esperpento*, Stanley Kubrick en sus mejores películas, Valle interconecta o asocia la civilización, la alta cultura, las exquisiteces artísticas con la barbarie, el terror, la explotación, la esclavitud. No hay pirámides sin esclavos, ni escoriales sin súbditos, parecen decirnos ambos creadores.

El modo de representación grotesco deconstruye la metáfora fosilizada de los discursos oficiales hegemónicos. Es lo que tenemos en *Tirano Banderas*, y en una parte muy importante de la *ficción* contemporánea. A su manera, también el ensayo, y por lo tanto *O cosmopolitismo do pobre*, es un género literario grotesco, pues en él se asocia y relaciona cualquier aspecto de lo real, sin obedecer a jerarquías sistemáticas o de un orden lógico cerrado. A pesar de su importancia en la producción artística contemporánea, lo grotesco sigue teniendo una recepción minoritaria o, en cualquier caso, marginal: la mimesis clásica, la oficial, sigue siendo la de las élites dominantes y la de las masas dominadas y, por lo tanto, la de sus discursos correspondientes, los cuales convergen en los grandes y pequeños rituales comunes de la vida en sociedad.

Bibliografía

- Aseguinolaza, Fernando Cabo (2012). *El lugar de la literatura española*. Vol. 9 de *Historia de la literatura española*. Dir. y Prólogo general de José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.
- Bajtín, Mijail [1964] (1984). *Rabelais and his World*. Transl. by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel.
- Buescu, Helena Carvalhão (2001). *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 33.
- Connelly, Frances (2012). *El factor grotesco = Catálogo de exposición* (Málaga, 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013). A cura de José Lebrero Stals. Málaga: Fundación Museo Picasso de Málaga.
- Dougherty, Dru (1998). «Tirano Banderas, novela transcultural». Santos Zas, Margarita; Iglesias Feijoo, Luis; Serrano Alonso, Javier; Juan Boulufer, Amparo de (eds), *Seminario internacional Valle-Inclán (1898-*

- 1998): *Escenarios (2000) = Actas del Seminario Internacional* (Santiago de Compostela, noviembre-diciembre 1998). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 145-58.
- Foucault, Michel (1988). *As Palavras e as Coisas*. Trad. de A. Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70. Trad. de: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fuhrmann, Manfred (2011). *La teoría poética de la antigüedad*. Trad. de Alfonso Silván Rodríguez. Madrid: Dyckinson. Trad. de: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, "Longino"*. Dusseldorf; Zurich: Artemis; Winkler Verlag, 2003.
- García Yebra, Valentín (trad., ed.) (1974). *Aristóteles: Poética*. Ed. trilingüe. Madrid: Gredos. URL <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf> (2018-11-17).
- Iriarte, Tomás de [1777] (2008). *Horacio: Arte poética*. Alicante; Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Biblioteca Nacional. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/> (2018-11-30).
- Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. de J.A. García Román. Madrid: Antonio Machado Libros. Trad. de: *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Berlin: Gehrard Stalling, 1958.
- Mañas Núñez, Manuel (2012). «La Epistula ad Pisones de Horacio: su normalización como ars poetica hasta el Renacimiento». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32(2), 223-46.
- Martínez Sierra, Gregorio (1994). «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra». Valle-Inclán, Joaquín del; Valle-Inclán, Javier del (eds), *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia, Pre-Textos, 393-7. Ed. or., *ABC*, 7 de diciembre de 1928.
- Risco, Antonio [1966] (1975). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el "Ruedo Ibérico"*. Madrid: Editorial Gredos.
- Santiago, Silviano (2004). *O cosmopolitismo do pobre*. Minas Gerais: UFMG.
- Sarduy, Severo [1987] (1999). «Barroco». Guerrero, Gustavo; Wahl, François (eds), *Obra Completa*, tomo 2. Madrid: Col. Archivos, 1200, 1221.
- Valle-Inclán, Ramón (2007). *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. Ed. e introd. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe. Ed. or., Madrid: Rivadeneyra, 1926.
- Valle-Inclán, Ramón (2009). *Luces de bohemia. Esperpento*. Ed. e introd. Alonso Zamora Vicente. Ed. or., Madrid: Espasa-Calpe, 1924.
- Villanueva, Darío (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Volpi, Jorge (2009). *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Debate.

