

## Introducción

El propósito del presente trabajo es demostrar que *Divinas palabras* de Ramón María del Valle-Inclán es un verdadero esperpento. De la producción literaria de Valle-Inclán, que ha sido estudiada y analizada reiteradamente por la crítica literaria, hemos seleccionado la mencionada obra y lo que pretendemos con este ensayo es, tal como propone Manuel Bermejo Marcos<sup>1</sup> y al contrario de lo que piensa J.L. Brooks<sup>2</sup>, analizar *Divinas Palabras* teniendo en cuenta la teoría esperpéntica para poder calificarla definitivamente con el nombre de esperpento.

Es preciso señalar que resulta prácticamente imposible hallar una obra entre las de Valle-Inclán a la que no se le pueda encontrar un segundo significado además del contenido obvio. Nuestra intención es rastrear los rasgos de la técnica del esperpento que se utilizan en *Divinas Palabras*, obra que desde su fecha de publicación, en 1919, ha escondido uno de los más sarcásticos esperpentos bajo una aparente fábula titulada “tragicomedia de aldea”.

El trabajo consta de diversas partes. En la primera, situamos el contexto de la época para poder entender lo novedoso del teatro de Valle-Inclán. En la segunda, se define la teoría del esperpento, ya sea a partir de lo que dice la crítica o el mismo autor en su obra *Luces de bohemia* o en entrevistas. La tercera, se dedica a exponer las características básicas de la técnica del esperpento y, seguidamente, nos adentramos en lo que nos interesa: rastrear si los rasgos que se consideran propios de la técnica esperpéntica se hallan en *Divinas Palabras* y la obra puede considerarse un esperpento. Esta es la parte más extensa y laboriosa del estudio, y está dividida en distintos apartados, aunque todos ellos mantienen relación con los recursos usados para provocar lo grotesco.

Establecido el propósito de nuestro trabajo y definida la estructura, el siguiente punto que nos hemos planteado ha sido cómo llevar a cabo la investigación. El método que hemos usado para llevar a cabo el estudio ha sido analizar las constantes del esperpento, es decir: lo absurdo, lo grotesco, los personajes títeres, la animalización, la

---

<sup>1</sup> En Manuel Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971, pp. 187-188.

<sup>2</sup> J. L. Brooks, *Los dramas de Valle-Inclán*, en “Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal”, C.S.I.C., Madrid, 1957, p. 188.

cosificación, lo tragicómico, la perspectiva esperpéntica, los temas, la sátira y, en general, los recursos “esperpentizantes”, todo ello a partir de lo teorizado por Valle-Inclán sobre esta técnica<sup>3</sup> y posteriormente aplicado a *Divinas Palabras* para poder argumentar y concluir que dicha obra es un esperpento.

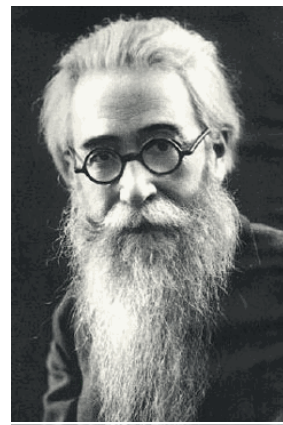
Realizar este trabajo ha sido algo novedoso para mí dado que me ha ayudado a crecer académicamente y a aprender mucho, y es por eso que quiero agradecer toda esta labor a mi tutora, Montserrat Escartín Gual, por haberme propuesto en un primer momento la idea principal de la investigación y por haberme guiado y aconsejado en todo momento con el fin de realizar un trabajo del que pueda sentirme orgullosa. Para acabar, no me gustaría terminar esta introducción sin antes agradecer también el apoyo moral a mi familia y a mi pareja. A todos ellos, muchas gracias.

---

<sup>3</sup> Véase “Hablando con Valle-Inclán”, artículo de Gregorio Martínez Sierra (ABC, 7 de diciembre de 1928).

## I. Evolución ideológica y estética del autor

La obra que vamos a estudiar en este trabajo, *Divinas Palabras*, es un compendio de temas, motivos, recursos y hallazgos estéticos de Ramón María del Valle-Inclán, dramaturgo, poeta, novelista español y padre del esperpento, considerado uno de los autores clave de la Literatura Española del siglo XX. Desde su nacimiento, el 28 de octubre de 1866 en Villanueva de Arosa, se ha ido convirtiendo paulatinamente en persona y personaje bohemio, irónico, extravagante y teatral, pues fue ante todo y sobre todo un hombre de teatro. Valle-Inclán presidió el retablo literario del Madrid de las primeras décadas de siglo, y murió en Santiago de Compostela el día 5 de enero de 1936.



Retrato de Ramón María del Valle-Inclán

La vida bohemia y nocturna marcó no solo al autor sino también su obra, tras la que se puede percibir la rebeldía, la libertad y la inseguridad de un “marginal”.<sup>4</sup> Es en 1896 cuando Valle-Inclán decide ir a la conquista de un Madrid turbamulta de nombres e ilusiones, de bohemia y de buen sentido. Nuestro autor acudía a las tertulias de los cafés, donde se encontraba gente joven que luchaba por la fama y por la gloria literaria. En su caso, jamás estrenó una obra y se contentó con ser leído. Fue un autor autodidacto, defendiendo siempre su ideología de manera iconoclasta.

La estética en la obra de Valle-Inclán ha ido evolucionando a lo largo de su trayectoria y, en consecuencia, la especial personalidad del autor se manifiesta en la evolución que se da en su producción, pues en su juventud presenta una postura conservadora idealista, mejorando la realidad en un mundo aristocrático y decadente, mientras que en los últimos años muestra una progresiva radicalización de su pensamiento que se traduce en un cambio estilístico. El paso del Modernismo al esperpento se dio en el punto de inflexión del año 1915, momento en que sus ideas se radicalizan hasta acabar militando en el partido comunista. Esta evolución ideológica tiene mucho que ver con los esperpentos, pero la clave está en pensar que Valle-Inclán siempre fue antiliberal y anti burgués.

---

<sup>4</sup> (Madrid, 1985). El teatro de Valle-Inclán, *Revista Katharsis*. Recuperado de <http://revistaliterariakatharsis.org> <consultado 3.4.2017>.

Sus creaciones han sido divididas, a grandes rasgos, en las siguientes etapas. La primera se caracteriza por un realismo simbólico basado en la idealización de lo vulgar. Se trata de la época en que construye un mundo de belleza, el de las *Sonatas* y de los textos llenos de decadentismo, de melancolía y de refinamiento. Todo ello marcado por el Modernismo y por el gran deseo de renovación y cambio en la manera de escribir, al igual que sucede con los autores del 98, nombre que se ha dado a un grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles de finales del siglo XIX y principios del XX que se caracteriza por incorporar a su obra una reflexión sobre la esencia de España en cuanto a su tradición histórica y cultural. Existe un acontecimiento que aglutina a este grupo de escritores, conocido como el desastre del 1898, liderado por Miguel de Unamuno.

La segunda etapa de Valle-Inclán se sitúa hacia 1907 y es la de *Aromas de leyenda*, obra en la que todavía hay mucho de su primera época y de las *Comedias bárbaras*. Esta fase está caracterizada por la deshumanización y la ausencia de moralidad. En la obra de Valle-Inclán está surgiendo un nuevo estilo: el feísmo. A medida que Valle-Inclán va progresando en su producción, va dejando al descubierto, cada vez más, las intenciones “esperpénticas” en sus obras. *La farsa de la enamorada del rey* (1920) es un claro ejemplo de uno de los pasos que da Valle-Inclán hacia el esperpento, hasta podríamos decir que es el puente para poder llegar a su nueva estética. En esta última pieza se puede notar una crítica contra los puristas extremados, una crítica disimulada bajo la apariencia de un cuento. La obra que sigue a *La farsa de la enamorada del rey* es *Divinas Palabras*, de la que nos vamos a encargar posteriormente.

Y así llegamos a la tercera etapa, en la que Valle-Inclán ya bautiza a sus obras de esperpentos. El realismo simbólico que aparecía en la primera ahora se somete a un proceso de deformación esperpéntica<sup>5</sup>. Este estilo lo encontramos en *Luces de bohemia*, pieza dramática de Valle-Inclán que vio la luz en 1924. Todos conocemos la escena duodécima de *Luces de bohemia*, en la que Max Estrella, el bohemio protagonista, nos explica en qué consiste la técnica del esperpento y para qué sirve: expresar nada menos que “el sentido trágico de la vida española”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> María Luisa Burguera Nadal, *Valle-Inclán y el 98: del Modernismo al esperpento*, Congreso XXXIII, *A cien años del 98*, Soria, 1998.

<sup>6</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (ed. Alonso Zamora Vicente), Barcelona, Austral, 2010, Escena duodécima.

Veamos lo que piensa Valle-Inclán respecto de los personajes literarios. En “Hablando con Valle-Inclán”, artículo de Gregorio Martínez Sierra (ABC, 7 de diciembre de 1928), afirma el autor que cree que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente. Expone en pocas palabras la concepción que tiene él del arte y declara que, de los tres puntos de vista que él concibe respecto a cómo debe interpretarse el mundo, la suya es “levantado en el aire”; es decir, situado por encima de sus personajes literarios:

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. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Los personajes serían de la misma naturaleza humana que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad. 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. En este caso, los dioses se convierten en personajes de sainete. Y esta consideración es la que movió a Valle-Inclán a dar un cambio en su literatura y a escribir los “esperpentos”. El mundo de los esperpentos –explica uno de los personajes de *Luces de bohemia*- es como si los héroes antiguos se hubieran 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. Valle-Inclán cree que en momentos de socialismo y comunismo, debe dejar de ser el individuo humano el héroe principal de la novela y debe pasar a serlo un grupo social. De ahí al fenómeno de las multitudes, que sujeta la atención y la emoción del hombre que piensa. La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes y con ellos los conflictos individuales.

Según Valle-Inclán se puede retratar a los personajes de una obra de tres formas: enalteciéndoles, viéndoles al mismo nivel del autor o situándolos por debajo, como hace él. La finalidad del esperpento es evitar la implicación sentimental y la catarsis del espectador para que éste pueda analizar con la cabeza fría lo que se le quiere transmitir. Es decir, el autor se sitúa por encima de sus personajes con una mirada degradadora sobre ellos, a los que trata como títeres, enanos o peleles.

## **Contexto de época: el teatro comercial y el teatro en la sombra**

La dedicación de Valle-Inclán al teatro surgió en su vida desde muy temprano, pero no se conformó con los moldes determinados que tenía éste en aquel entonces y se dedicó a la dramaturgia desde un buen principio con afán innovador y siempre motivado por la idea de libertad y cambio que desprendía el movimiento modernista. Pero no siempre le acompañó el éxito, pues su teatro fue desatendido casi medio siglo por la escena española: primero por la censura política y después, por las limitaciones técnicas, tildado de “imposible de representar”.<sup>7</sup>

El teatro es un género literario con una peculiaridad: necesita ser representado por unos actores y ante un público para poder completarse, y el hecho de representarse está condicionado por unos intereses comerciales. En concreto, en la primera mitad del siglo XX hay dos tendencias teatrales muy marcadas.

Por una parte, tenemos el teatro comercial, muy del gusto de las clases burguesas urbanas, escasamente crítico y que aporta contadas novedades técnicas. En este tipo de teatro, que es el que triunfa en las salas teatrales de la época, incluimos la comedia burguesa de Benavente, autor que propuso un teatro sin excesos, mostrando interés por los ambientes cotidianos; e igual ocurre con el teatro en verso o neorromántico que recupera el Modernismo. También encontramos dentro de este teatro comercial lo que viene a ser el teatro cómico, el costumbrista y el sainete, entre otros.

Por otra parte, se encuentra el teatro en la sombra, es decir, el innovador, dentro del que se hallan las experiencias teatrales de algunos noventayochistas, como Unamuno y Azorín, y en el que se incluye evidentemente el de Valle-Inclán, pues esta dramaturgia es la que escribieron autores que no pudieron llevar sus obras a la escena, razón por la que la crítica lo llama así. El teatro en la sombra intenta romper con el teatro comercial, introduciendo novedades que imitan las innovaciones europeas, pero es un teatro que quedó reducido a los círculos universitarios y nunca llegó al gran público. El teatro innovador lo que pretende es ofrecer un nuevo tipo de obra, ya sea por su notable carga crítica o por sus innovaciones técnicas, pero el intento fracasó.

---

<sup>7</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 114.

## Rasgos del teatro de Valle-Inclán en las *Comedias Bárbaras*

La producción de Valle-Inclán abarca géneros muy diversos: verso, drama, cuentos, novelas. En todos estos géneros que cultiva el autor se puede observar una evolución paralela al cambio ideológico del que hemos hablado anteriormente. El autor pasa de una estética Modernista elegante y con actitud nostálgica (la de *Las Sonatas*) a una posición crítica, basada en una distorsión de la realidad (la del esperpento). Pero lo que ahora nos interesa es destacar los rasgos de su producción teatral en las *Comedias bárbaras*, formadas por *Águila de Blasón*, *Romance de lobos* y *Cara de Plata*, obras que dibujan un retrato de la Galicia arcaica y rural de finales del siglo XIX, y que siguen las normas del teatro nórdico, como por ejemplo el de Henrik Ibsen, de ahí el nombre de “bárbaras”, pues Valle-Inclán intenta con la técnica del esperpento innovar el teatro español y califica sus obras de bárbaras porque son revolucionarias y se inspiran en el teatro europeo más innovador, del que Ibsen es un buen ejemplo.

Los personajes que conforman estas “comedias” son violentos, crueles, figuras que se mueven por pasiones incontrolables y que son presididos por la figura de don Juan Manuel de Montenegro, un hidalgo tiránico que representa fielmente el mundo caciquil, ya en franca descomposición.

El autor, con una mano está pretendiendo pintar un cuadro elegíaco de la sociedad arcaica, causa de la pasada grandeza –el poderío imperial español-, mientras que con la otra está dejando al descubierto cuánto hay de necio y desatinado en pretender oponerse a la evolución normal de la sociedad, como había ocurrido en España, durante siglo y medio.<sup>8</sup>

Con ello, Valle-Inclán está realizando una “tímida” esperpentización; es decir, la deformación que apunta hacia un “engrandecimiento” y deja al descubierto la situación real de una sociedad moribunda: la España de la que el Grupo del 98 tiene consciencia.<sup>9</sup> Con las *Comedias bárbaras* Valle-Inclán halla una escapatoria del realismo convencional, y da su primer paso hacia lo que conocemos como esperpento, su aportación más original a la Literatura Española.

Las *Comedias bárbaras* ponen en escena a una multitud de personajes de finales del siglo XIX y principios del XX, momento en que Europa pasaba del ruralismo a la

---

<sup>8</sup> En Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 125.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

modernidad. Lo que caracteriza la trilogía es el substrato de las pasiones más primitivas y violentas sobre las que existe un mundo mítico dominado por el mal y la muerte, junto a la potencia del sexo. En este clima de brutalidad, donde todo lo que ocurre nos sugiere la idea de barbarie y atrocidad, los personajes son conducidos por las fuerzas señaladas anteriormente. Todo ello es creado por Valle-Inclán para poner al lector o espectador en relación con el texto. Lo que vemos en las *Comedias bárbaras* es reivindicación, sentido de justicia, protesta y sobre todo modernidad. Esta modernidad por parte del escritor ve la luz en la experimentación de una búsqueda escenográfica en la que los juegos de luces, los sonidos, los gestos de los personajes, los cambios de espacios y las palabras pronunciadas se hallan al servicio de la representación.

El tono de las *Comedias bárbaras* es distinto a las anteriores producciones de Valle-Inclán e igual pasa con los acontecimientos, el ámbito estético y lo que se muestra. Aquí, vemos una sociedad refinada que ha ido poco a poco...

esfumándose en el horizonte de la vida colectiva, sucediendo otra brutal. Los personajes de las *Comedias bárbaras* encarnan sutilmente al propio Valle-Inclán en lo que éste tenía de auto-rigor moral frente a las barbaridades de la sociedad en la que le tocó vivir. Lo que pasa es que ese rigor juzgador del autor poesía su estilo admirable de austera exigencia existencial. Exigencia existencia que él llevó a sus grados más extremos: en la obra, admitiendo el crimen y todo tipo de destrucciones que invalidasen la humillación y la intolerable miseria. En su propia vida, exigiéndose a sí mismo los máximos sacrificios que apuntaban a un solo objetivo: la pureza literaria.<sup>10</sup>

Con las *Comedias bárbaras* Valle-Inclán intenta hacernos conscientes del malestar de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX. Lo hace a partir del rechazo de la burguesía liberal arraigada en España desde los años cuarenta e intenta que volvamos la mirada hacia la sociedad tradicional del campo para poder hallar el remedio, pues “condena a muerte” la “clase noble” tras darse cuenta que es ineficaz para dar solución al presente.<sup>11</sup> Con todo esto podemos decir que las *Comedias bárbaras* son los primeros pasos en firme de un teatro en España nuevo, un teatro libre, en el que se ve una mezcla de poesía y violencia, denunciando lo que sucedía en la realidad.

---

<sup>10</sup> En Jean-Marie Lavaud, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992, prólogo III.

<sup>11</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 131.



## II. La estética del esperpento

Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, un esperpento puede ser:

- m. Persona, cosa o situación grotescas o estafalarias.
- m. Concepción literaria creada por Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán hacia 1920, en la que se deforma la realidad acentuando sus rasgos grotescos.
- m. Obra literaria acorde con el esperpento.

Nuestro estudio parte de la segunda acepción, pues nos centraremos en el esperpento como técnica literaria inventada por Valle-Inclán. Aunque él mismo afirma que el esperpento lo ha inventado el pintor español Francisco de Goya, refiriéndose a las estampas caricaturescas y satíricas de la serie “Los Caprichos”, estampas que representan una sátira de la sociedad española de finales del siglo XVIII: “El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.”<sup>12</sup>

El poeta y crítico español Germán Bleiberg demostró en una conferencia que hacía mucho que la palabra esperpento circulaba en el lenguaje coloquial. En este sentido, Valle-Inclán, que era gran conocedor del argot y que sabía que esta palabra se refería a una realidad fea, ridícula o a una situación absurda, se valió de ella para pasar a designar una técnica literaria de su propia creación. Estas nuevas obras de arte que creó el autor trataban realidades feas, ridículas, desatinadas, absurdas y grotescas. *Luces de Bohemia* es la primera de las obras de Valle-Inclán a la que su autor atribuye el subtítulo de “esperpento”<sup>13</sup>, y en ella pone en boca de sus dos personajes principales, el poeta Max y su acompañante Don Latino, la doctrina de la nueva técnica:

---

<sup>12</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (ed. Alonso Zamora Vicente), Barcelona, Austral, 2010, Escena duodécima, p.168.

<sup>13</sup> *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927) fueron subtituladas expresamente por Valle como esperpentos.

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.

MAX. ¡Me estoy helando!

DON LATINO. Levántate. Vamos a caminar.

MAX. No puedo.<sup>14</sup>

Max confiesa en esta escena que escribirá una novela y que en ella inmortalizará a su compañero Don Latino de Hispalis. Lo más fácil sería pensar que lo pretende inmortalizar por su carácter heroico, pero lo hará por un ser personaje grotesco. Don Latino manifiesta que si la narración que creará Max le tiene por protagonista a él, ésta deberá ser una tragedia, y probablemente reacciona así al escuchar el verbo “inmortalizar”, que era lo que las tragedias hacían en realidad.<sup>15</sup> Seguidamente Max niega la tragedia y le responde que el destino trágico de los españoles no puede considerarse una tragedia. La intención de esta proposición es explicar los inicios del proceso de la deformación según la estética del esperpento. Y es que para Valle-Inclán, la degradada realidad española no puede expresarse mediante un género como la tragedia, pues es demasiado elevado para el objeto que pretende retratar. En la tragedia, el autor mira a sus propios personajes “de rodillas”, apareciendo estos como héroes ante sus ojos y los del espectador. Valle-Inclán, sin embargo, considera que nuestra realidad degradada exige a su vez una estética degradada.

En el apartado que aparece a continuación realizamos un breve estudio de la teoría del esperpento. Nuestro propósito no es presentar una interpretación de todos los esperpentos de Valle-Inclán, sino centrarnos únicamente en las características más sobresalientes de la teoría esperpéntica para poder ocuparnos más adelante de aplicarla a *Divinas Palabras*, el objeto de estudio de este ensayo.

---

<sup>14</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, op. cit., Escena duodécima, p. 167.

<sup>15</sup> Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 34.

## Teoría y fines según el autor y la crítica

Ni tragedia ni comedia, ni drama ni melodrama, tampoco sainete ni farsa, sino todo eso fundido en perfecta unidad bajo el nombre de esperpento, una nueva estética literaria creada por Ramón María del Valle-Inclán que significa un nuevo modo de mirar el entorno desde la literatura. Este punto de vista se encarga de deformar y distorsionar la imagen que tenemos de la realidad para demostrarnos su verdadero rostro: la grotesca y absurda vida española contemporánea de los años de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929), tal y como aparece en el Madrid que nos presenta *Luces de Bohemia*. Desde ese momento nadie ni nada se librará de la sistemática deformación a la que somete el esperpento de Valle-Inclán. Esta deformación está simbolizada en los espejos cóncavos del callejón del Gato de Madrid, tal y como expone en pocas palabras el poeta y bohemio Max Estrella en *Luces de bohemia*, aquí portavoz de Valle-Inclán:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. España es una deformación grotesca de la civilización europea. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.<sup>16</sup>

Los héroes clásicos que se colocan frente a los espejos cóncavos son representantes de valores éticos y sociales que han sido rebajados y eliminados por los convencionalismos, los intereses y las hipocresías colectivas de la sociedad española. Hay que destacar la figura de Pío Baroja, coetáneo, compañero y amigo de Valle-Inclán que cuenta en sus *Memorias*: “lo único que yo encontraba extraordinario en este escritor era el anhelo de perfección en su obra”<sup>17</sup>. Este anhelo de perfección confiere unidad a toda la obra de Valle-Inclán, desde la escrita bajo el Modernismo hasta el esperpento y se trata del compromiso con el arte de escribir.

En los textos de los estudiosos encontramos distintas clasificaciones respecto al esperpento, como por ejemplo: “tragedia grotesca”, “teatro absurdo”, “expresionismo” o “teatro de protesta”. Y es que la crítica aún no se ha puesto de acuerdo en si el esperpento es un nuevo género literario, o se trata de un estilo original, una técnica moderna o más

---

<sup>16</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, op. cit., Escena duodécima, pp. 168-169-170.

<sup>17</sup> Pío Baroja, *Memorias. Desde la última vuelta del camino*, Barcelona, Tusquets Editores, 1947.

bien una particular y nueva visión del mundo y de la realidad. Podríamos decir que es más que un género, es más que un estilo y que una técnica: es una nueva visión de realidad humana. Técnicamente, consiste en una operación de ambigüedad que se basa en la mezcla de diversos elementos incongruentes. Con esto nos referimos a que nos reímos de las deformaciones y caricaturas de los personajes hasta que nos damos cuenta de que es toda España la que está siendo retratada, y es entonces cuando lo cómico cambia de signo y se transforma en tragicómico para llegar con frecuencia a lo trágico.

En otras palabras, el espejo cóncavo del callejón del Gato que refleja el decaimiento de la moral y la crisis de valores representa a la vez el remedio con el que se podría renovar la sociedad contemporánea. De todas maneras, el motivo de desesperación es España y su vida miserable y corrupta, triste y ridícula caricatura de la vida europea. Valle-Inclán se siente herido por el atraso de España y es de esa herida de donde brota el esperpento; y sus tipos son héroes grotescos de la angustia por España.<sup>18</sup> Pero como ya hemos dicho anteriormente, el esperpento consiste en una operación de ambigüedad. Si bien nos ofrece la realidad sistemáticamente deformada, este proceso de deformación debe ir asociado a una matemática perfecta. “¿Y qué puede significar eso sino una serie o cuerpo de módulos y reglas, con sus principios implícitos; esto es, un orden aplicado sobre el desorden?”<sup>19</sup> La intención de esa matemática es que la deformación cause asombro gracias al ingenio y a los recursos con el que se produce. Es decir, el esperpento caricaturiza la realidad porque el espectador tiene en mente el “mito” de cómo debería ser y lo tragicómico de la técnica nace de que a veces vemos la realidad tal cual es y otras veces vemos su lado grotesco, y lo esperpéntico resulta la suma de lo uno y de lo otro.

Con relación al “deformemos la expresión” del fragmento anteriormente expuesto, es en él donde parece establecerse lo que hay de nuevo en el esperpento, es decir, la visión tan personal del mundo que va a entregarnos Valle-Inclán.

Respecto a lo que piensa don Ramón del esperpento, podemos ver en las declaraciones del autor de 1921 una justificación de esa actitud:

Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En

---

<sup>18</sup> En Pedro Salinas, “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, p. 111.

<sup>19</sup> En Pedro Salinas, op. cit., p. 99.

la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos.<sup>20</sup>

Y ese mismo año:

Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo Esperpentos. [...] Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos de los del teatro de Echeragay? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... Para el espectador, una sencilla farsa grotesca. Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el *Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena.<sup>21</sup>

Aun así, nuestro pensamiento en cuanto a la base ideológica del esperpento parte de la siguiente opinión de Valle-Inclán, publicada en el prólogo a *Víspera de la Gloriosa*, edición de *La novela de hoy* del 16 de mayo de 1930:

La vida – sus hechos, sus tristezas, sus amores – es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy... bueno, ¿para qué vamos a hablar? Antes, el destino cargaba sobre los hombros – altivez y dolor – de Edipo o de Medea. Hoy, ese destino es el mismo, la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor... Pero los hombres que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo.<sup>22</sup>

El papel principal de Valle-Inclán es sistematizar la deformación, cuya finalidad es el ejercicio de la crítica, razón por la que el drama de *Luces de bohemia* termina con la muerte de Max Estrella, el poeta y bohemio ciego, hecho que simboliza el final de una época concreta.

---

<sup>20</sup> En Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, “Valle-Inclán”. *En Historia del Teatro Español II* (primera edición), Madrid, Gredos, 2003, p. 2352.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 2353.

<sup>22</sup> John Lyon a Francisco Ruiz Ramón, “Teoría y práctica del esperpento”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española /Modernismo y 98* (Primera edición), Barcelona, Crítica, 1998, p. 317.

## Técnicas del esperpento

### Deformación sistemática: los personajes como títeres, marionetas o peles

El esperpento consiste en la deformación sistemática de las normas clásicas, a través de la que las imágenes más bellas se vuelven absurdas. Lo que pretende deformar el esperpento es toda España para evidenciar que este país es una deformación grotesca de la civilización europea, como hemos explicado anteriormente. Si un elemento se refleja en un espejo cóncavo su valor auténtico se altera considerablemente, y de ahí a que lo bello esté vinculado a la idea de fugacidad. Esta deformación se vale de la continua degradación grotesca de los personajes mediante la reducción del hombre a “marioneta, pelele o fanteche”.

Uno de los rasgos fundamentales del esperpento es el tema de lo grotesco, lo absurdo o lo tragicómico, que podemos entender como una distorsión que produce horror, angustia, perplejidad o risa. En primer lugar, Valle-Inclán prefiere no separar lo trágico de lo cómico y se vale de la palabra “tragicomedia” para nombrar a *Divinas Palabras*: “tragicomedia de aldea”. La combinación de la perplejidad y la risa o la carcajada resulta un efecto del tono humorístico-burlón que se esconde tras lo grotesco. Sea cual sea el tema que trate: amor, religión o muerte, Valle-Inclán no se despega de la ironía. El recurso elegido es mezclar escenas cómicas y trágicas y presentar lo extraordinario o anormal como algo verosímil y normal.

Las imágenes degradadas y ridículas de las figuras humanas que describe el esperpento nos recuerdan a

bufonadas, pesadillas, carnavales extraños, burlas, anomalías, contorsiones, gárgolas, payasos aterradores, monstruos y enanos, es decir, a los adornos de lo grotesco. Y las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol, los maniqués, las marionetas, etc.<sup>23</sup>

A nuestro parecer, un títere representa la nimiedad espiritual del hombre, su falta de legitimidad y valor, Valle-Inclán sin embargo, se sitúa en un lugar superior a sus criaturas y éstas le divierten; aunque va más allá y muestra el ser humano como una marioneta movida por hilos invisibles, de igual manera como él maneja a sus personajes.

---

<sup>23</sup> Véase Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, op. cit., p. 49.

## Animalización, caricaturización y cosificación

En el proceso de degradación de los personajes, el esperpento se preocupa por dar una visión satírica y caricaturesca de la realidad. Valle-Inclán se vale de diversos recursos para conseguirlo y entre estos destaca la animalización, es decir, el dotar a los personajes humanos de actitudes, rasgos y características que pertenecen a los animales irracionales. Este proceso de animalización se puede simbolizar de distintas maneras, desde un sutil detalle en un gesto o mueca, hasta un retrato de una figura entera, pero el objetivo siempre es el mismo: ver lo más instintivo y la peor parte del ser humano. A veces los hombres son vistos como fantoches y otras lo humano es comparado a lo animal. En la degradación que rebaja a los seres humanos y a los animales hasta convertirlos en seres inanimados es donde se da, a nuestro entender, una satírica cosificación que inmoviliza a los seres anteriores. Del mismo modo aparecen objetos inanimados que se vivifican.



‘Capricho nº 39’ de Goya

Hay que tener en cuenta que no sólo se aplica este proceso en cuerpos humanos sino que también se puede dar a la inversa. Es decir, el esperpento en ciertas ocasiones también dota a los animales de cualidades y actitudes que son naturalmente humanas. Cuando esto ocurre hablamos de humanización, es decir: lo animal aparece humanizado. Así podríamos decir que el esperpento es una forma de enfrentarse a la realidad deformándola, degradando la imagen que tenemos de ella con el fin de mostrar su verdadero rostro: lo grotesco y lo absurdo de la vida. Cabe decir que los personajes del esperpento son muy gesticulantes, hablan tumultuosamente y se expresan con muchos manoteos.

Francisco de Goya, como ya sabemos, es el precedente del esperpento y esto se confirma en la serie de “Los Caprichos”. En tres de ellos se observa un petimetre, una persona joven que se preocupa en exceso por su aspecto, bien vestido, que se mira al espejo y lo que se ve reflejado en él es un mono; o una maja que a través del espejo se convierte en una serpiente enredada en una guadaña; y un militar que al ponerse ante el espejo se transforma en un gato enfurecido de altos bigotes. Es necesario recordar que para Valle-Inclán de particular importancia le resultará la idea del ejército y de los

militares para expresar su denuncia contra la amoralidad con que estos actúan, de ahí el tema central de su trilogía titulada *Martes de Carnaval* (1930). En las figuras de Goya también hay rasgos de animalización, pues aparecen hombres y mujeres cuyos vicios les han convertido en animales que representan sus propios defectos. Vemos en la serie a hombres transformados en burros, monos o perros y ministros y ladrones convertidos en lobos.



## Humor y sátira

“Ingrediente importantísimo, señalado por todos los estudiosos, es la alta nota satírica y caricatural de la que el esperpento va impregnado. El sentido del humor de Valle-Inclán empapa todas y cada una de las páginas de sus esperpentos.”<sup>24</sup> La ética social del autor le impone una nueva estética, y este cambio estético es impulsado por el deseo de cambio en la sociedad española. En todas y cada una de las páginas de los esperpentos se desprende una actitud crítica que nos lleva a ver todo lo que se cuenta de un modo risible, y en conjunto, todos los esperpentos conforman un ataque contra las costumbres tradicionales. Don Ramón es experto en pasar de un comentario cómico a uno puramente irónico y satírico. En este sentido, el rasgo grotesco del esperpento es inseparable de la sátira. Con esta actitud, Valle-Inclán, arremete contra el mal gobierno, contra la corrupción, contra los militares, contra el capitalismo y el conformismo burgués, presentando como contraste el hambre y las miserias del pueblo, pero sin idealizarlo, sino que mostrando también su embrutecimiento, ignorancia y degradación. La crítica que hay de trasfondo en esta sátira es por parte de Valle la de una sociedad, la española, en la que no hay lugar para el genio ni para el trabajador, sino que solo puede prosperar en ella el canalla y la infamia.

El esperpento muestra un rasgo positivo de uno de los personajes y seguidamente o al mismo tiempo presenta su parodia. Esta mezcla de la parte dramática y la ridícula es debido a la ambigüedad del ser humano. El humor, por su parte, es el encargado de que la obra no sea una tragedia: nos reímos pero siempre de nosotros mismos, porque se trata de un drama real, y es que “Valle-Inclán da por supuesto que el lector además de escandalizarse increíblemente, se divierte al darse cuenta de que aquella imagen grotesca es la suya propia.”<sup>25</sup> Los rasgos absurdos de la España de la época se exageran en el esperpento hasta el punto en que el personaje se apropia de una connotación ridícula y desagradable.

---

<sup>24</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 25.

<sup>25</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 63.

## El desgarró lingüístico

La deformación idiomática o lingüística es el gran recurso del esperpento, y con ello nos referimos a que la lengua también está sujeta a la degradación. En el esperpento se puede observar fácilmente la gran maestría en el manejo del diálogo y del lenguaje que posee el autor, pues sorprende la variedad de registros que emplea, ya sea el lenguaje culto, plagado de citas literarias, expresiones administrativas, el desgarró coloquial o vulgarismos muchas veces procedentes del habla castiza de Madrid. En el esperpento hay una gran riqueza léxica y muy innovadora (en aquel entonces) en la que se mezcla un lenguaje difícil, heterodoxo, pero también repleto de galicismos, casticismos madrileñismos, galleguismos, citas encubiertas y también palabras procedentes del caló, la lengua gitana. El fin de ello es la imperiosa necesidad de crear una nueva forma de expresión que contuviese todos los niveles del habla.

El juego con la lengua es otra característica importante de esta técnica creada por Valle-Inclán. El lenguaje que se utiliza puede llegar a ser en algunas ocasiones pedante o cursi, y esto le sirve al autor no solo para ridiculizar ese tipo de lenguaje, sino la clase social que lo usa. Además, el uso de acotaciones es anormal: son muy descriptivas y narrativas, pues Valle-Inclán ya sabe que su teatro va a ser leído y no representado. En el esperpento vemos una marcha del habla viva de todos y cada uno de los hablantes que revela la vida auténtica, la que “no está encadenada a normas, la desceñida y violentamente sincera.”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de bohemia* (ed. Alonso Zamora Vicente), Barcelona, Austral, 2010, p. 26.

### III. El esperpento en *Divinas Palabras*

#### El significado de la obra

El año 1920 fue el momento en que el ingenio creador de Valle-Inclán estaba en su momento más esplendoroso. Ese año publicó cinco obras, una de las cuales es *Divinas Palabras*, pieza disfrazada de tragicomedia y cuya lección o aprendizaje ha pasado por alto al público, es decir, que la crítica duda de cómo calificarlo, pues no lleva por subtítulo “esperpento”, como sí ocurre con *Luces de bohemia*. La acción de *Divinas Palabras* gira alrededor de la familia del Sacristán Pedro Gailo, quien junto a su mujer Mari-Gaila tienen una hija llamada Simoniña. La hermana del Sacristán muere dejando en manos de los familiares a su hijo Laureano, un enano hidrocefalo que es expuesto en las ferias para conseguir dinero. Continuamente compiten por el niño para sacar beneficio y cuando Mari-Gaila se va con su amante, Séptimo Miau, la multitud emborracha al enano hasta provocar su muerte, hecho que desencadena diversos acontecimientos dramáticos. Se trata de un drama rural con una fuerte carga de elementos grotescos que hacen difícil su interpretación, en el que destaca el potente valor colectivo de la obra como demostración de los comportamientos sociales de aquel entonces.

Detrás del título de “tragicomedia de aldea” se esconde, a mi modo de ver, un indudable esperpento que creo que no ha sido calificado como tal por la crítica. Manuel Bermejo Marcos realiza en *Valle-Inclán: introducción a su obra*, una interpretación simbólica del ejemplar afirmando que *Divinas Palabras* no es una simple estampa de los conflictos morales y religiosos del noroeste español, sino que es un perfecto y completo esperpento de toda una época histórica española, o en las mismas palabras de M. Bermejo Marcos, una “sarcástica y acusadora caricatura de España en el período de la Regencia a la muerte de Alfonso XII.”<sup>27</sup> Quizá Valle-Inclán escribió la obra en clave para que el lector pudiese interpretarla a su manera, pero buena parte de los sucesos que ocurren en ella encajan con los hechos históricos y con los personajes políticos de la época. Entendiéndolo de esta manera, sería una pieza en clave política como el resto de esperpentos.

---

<sup>27</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 188.

A Valle-Inclán no le interesan tanto los sucesos de sus personajes ni estos en sí, sino lo que los sucesos significan y, sobre todo, la lección que se esconde tras la historia mostrada: de ahí a que no se trate de una copia de la realidad sino de una interpretación de la apariencia de las cosas, de los hombres y de sus acciones. *Divinas Palabras* es un reflejo sarcástico de la realidad, es una magnífica deformación, una esperpentización de los sucesos históricos, y lo vamos a ver a continuación. En la obra hay horror, efecto de vicios y pecados, pero también hay mofa, burla y efectos grotescos que rebajan la gravedad del trágico ambiente.

Para Valle-Inclán, “la falta de escrúpulos morales de los gobernantes y la corrupción de la sociedad española era un mal muy amenazador”<sup>28</sup>, pero, ¿dónde radica este mal? En el vano intento de los españoles –dice Bermejo– por continuar confortándose con las grandezas pasadas mientras España entera está siendo utilizada y traicionada por diversos explotadores, como políticos, oligarcas, terratenientes y la burguesía. Todos ellos, bajo una apariencia de honradez, engañan al pueblo con sus “divinas palabras”, de ahí el título de la obra. Estas “divinas palabras” son precisamente las que encubren atrocidades cometidas por la justicia y el orden y, en la obra, puestas en boca del personaje de Pedro Gailo y dotadas de trágica ironía, son un signo más de esa irracionalidad para el mal que yace en la condición humana. Este mal se presenta en la obra de forma repulsiva y el autor no nos ofrece solución que lo remedie, razón por la que pensamos que Valle-Inclán no ve salida de este mísero ambiente.

Solo de esta manera se puede descifrar el mensaje tan acusador que Valle-Inclán esconde en la obra bajo la ridiculización. En ella, el autor ha convertido a determinados personajes y hechos reales en fantoches y acontecimientos de tragicomedia de aldea (sitúa la acción en un entorno rural). Todo ello convertido en una parábola a través de la deformación esperpéntica. Y eso es *Divinas Palabras*, un fresco “esperpentizado” de una parte de la historia de la España contemporánea, en concreto, la de la década de la dictadura del general Prim entre 1923 y 1929. En concreto,

pone al descubierto sin embellecimientos idílicos una Galicia miserable, pecadora y milagrera, cuyos individuos no hacen caso de lo que su religión oficial les ordena más que cuando se les habla en una lengua incomprensible para ellos, pero a la que temen. Superficialidad en su fe, crueldad con la pecadora (Mari Gaila),

---

<sup>28</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 190.

egoísmo, avaricia, lujuria y cuantos vicios puedan imaginarse, dominan a esa sociedad que Valle-Inclán nos muestra en sus dos variantes, la sedentaria, o establecida, representada por los Gailo y demás lugareños, y la de los corremundos sin ley moral ni freno alguno, representada por los mendigos y pordioseros, truhanes y sacadineros de toda laya que corren por ferias y mercados.<sup>29</sup>

En otras palabras, el mensaje que facilita *Divinas Palabras* es una denuncia del mal estado del país, pues aunque la acción ocurra en una pequeña aldea gallega nos hace pensar en el resto de la Península. Pero, tras la lectura de la obra, podemos ver que la lección que da el autor es más sarcástica, es decir, más “valleinclaniana”. Mediante el esperpento, lo que hace este dramaturgo es mostrarnos unos sucesos de la historia de España y juzgar duramente a sus intérpretes.

---

<sup>29</sup> Véase Manuel Bermejo Marcos, op. cit., p. 194.

## Los personajes

El carácter esperpéntico de *Divinas Palabras* al que nos referimos se debe, en gran parte, a los personajes, que representan al español que existía en la sociedad de aquel entonces, como el caso del ciego que va pidiendo limosna en las romerías, niñas ingenuas como Simoniña, padres que exhiben a sus hijos deformes con el fin de dar pena y obtener dinero o mujeres deseosas de bienes materiales y gozo como Mari-Gaila. Valle-Inclán nos muestra, en *Divinas Palabras*, el *modus vivendi* y el pensamiento que tenía la población de la España de la Restauración, y en ella se nos describe la vida rural de una Galicia muy supersticiosa y atrasada respecto al resto de España.

Para poder entender la naturaleza simbólica de la mayoría de estos personajes y así establecer lo que la obra tiene de esperpento, hay que destacar tres figuras: el Sacristán de la Iglesia de San Clemente, Pedro del Reino, Séptimo Míau (otras veces se llama Lucero o Compadre Míau) y el hijo idiota de Juana la Reina, hermana del Sacristán. El primero, conservador y también llamado Pedro Gailo, representa según M. Bermejo Marcos a Antonio Cánovas del Castillo, figura capital de la política española de la segunda mitad del siglo XIX; mientras que Séptimo Míau, quien pretende tener un pacto con el diablo y se vale de un perrito sabio para llevar a cabo sus desmanes, simbolizaría a P. Mateo Sagasta. De esta manera, Valle-Inclán se estaría burlando de dos personajes protagonistas de los hechos políticos más importantes de la Regencia. En *Divinas Palabras* recoge a estos dos personajes y los somete en ella al proceso esperpentizador para así desenmascararlos con la intención de acusarlos como culpables de llevar al país a una catástrofe.

En primer lugar, el rasgo esperpéntico del Sacristán reside fundamentalmente en su repulsión física y aspecto que contribuye a crear lo grotesco y la fealdad en la obra, y desde muy pronto es descrito como:

un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y roquete. Sacude los dedos, sopla sobre las yemas renegridas, las rasca en las columnas del pórtico. Y es siempre a conversar consigo mismo, huraño el gesto, las oraciones deshilvanadas.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Divinas Palabras*: “tragicomedia de aldea” (séptima edición), Madrid, Espasa-Calpe, 1976, Primera jornada, Escena primera, p. 13.

Más adelante:

Con las barbas grises sin afeitar y las mejillas cavadas, el sacristán tiene algo que recuerda la llama amarilla de los cirios.<sup>31</sup>

Y en la última escena de la obra:

Pedro Gailo, que era sobre el borde del alero, se tira de cabeza. Cae con negro revuelo y queda aplastado, los brazos abiertos, la sotana desgarrada. Hace semblante de muerte. De pronto se alza renqueando y traspone la puerta de la iglesia.<sup>32</sup>

En dichas descripciones, podemos ver el acercamiento de este personaje a lo más ridículo y semejante a la figura de fante, convertido en un hombre sin virilidad que comparte con su mujer y su hermana la avaricia y el dinero que pretenden obtener con la exposición del Idiota, un enano hidrocefalo que es transportado en un carretón con el fin de proporcionar dinero a los que explotan sus defectos a través de la exhibición en ferias. El personaje del Sacristán desprende una actitud autoritaria y dogmática, y Valle-Inclán insiste mucho en recordárnoslo a lo largo de toda la obra: fealdad, cobardía y dogmatismo son las tres cualidades de tal personaje. Una de sus intenciones es poner frenos a la libertad de su mujer, Mari-Gaila, pero su debilidad se lo complica, y es entonces cuando busca consuelo evadiéndose de la realidad al emborracharse. Tras descubrir que su esposa le es infiel, el burlado Sacristán intenta el suicidio, pero fracasa y finalmente decide perdonar a la adúltera.

Esta figura, que parece representar a la Iglesia y la moral tradicional, que en la obra aparecen ridiculizadas en el intento de la apariencia de cultura religiosa por parte del mismo personaje, tiene un aspecto lúgubre y decaído; su carácter es apocado y cobarde, y tales aptitudes contrastan notablemente con la belleza y el impulso vital de su contrafigura y esposa, Mari-Gaila. Esta última busca la libertad, desprende sensualidad y es quien decide salir en busca de dinero a partir de la explotación en ferias de las deficiencias de Laureano, el Idiota. En uno de sus viajes empieza una relación adúltera con Lucero, motivada por la posibilidad de adquirir ventajas materiales (cuando los amantes son sorprendidos, se castiga a la pecadora pero se deja libre al verdadero culpable). Esta amoralidad aparece en la obra siempre moderada por la vitalidad, la belleza y el ingenio que la caracterizan.

---

<sup>31</sup> *Ibíd*em, Segunda jornada, Escena cuarta, p. 67.

<sup>32</sup> *Ibíd*em, Tercera jornada, Escena última, p. 134.

Respecto al personaje de Séptimo Miau, los apodos “Séptimo Miau, Lucero y Compadre Miau”, sugieren la naturaleza satánica que encubre el personaje pero que se deja ver en la soberbia, la envidia y sobre todo en la idea del “querer saber” sobre el presente, el pasado y el futuro, simbolizado en el ojo tapado del personaje (que remite a la figura del demonio) y en el perro que le acompaña, adiestrado para predecir el porvenir. En cuanto a la alusión numérica “Séptimo”, “señala el valor místico del siete, símbolo de la perfección divina, mientras que la evolución de una de las encarnaciones del demonio familiar más populares en las literaturas europeas, el gato (Miau), contribuye a la atmósfera de misterio y magia que rodea a la figura.”<sup>33</sup> El apetito sexual también pertenece al contenido simbólico de la figura de Séptimo Miau. La relación adúltera entre éste y Mari-Gaila resulta de una atracción física y sexual, aunque también se dé un interés material, pues en las intenciones de Séptimo está la idea de sacar provecho de la belleza de Mari-Gaila.

A propósito del “Idiota” o también llamado Laureano, que va en un carretón y es de quien se aprovechan para sacar beneficios materiales, representa la propia España del momento, la que se iban turnando los diferentes partidos políticos. Es por eso que este personaje o “engendro” es el centro de la codicia y de la fealdad de todos los personajes, simbolizando en la obra la degeneración y el decaimiento de la moral tradicional. Además, es el personaje más cercano a lo grotesco que hay en *Divinas Palabras*, pues es descrito como:

el enano, hundido en el jergón del dornajo, vicioso bajo la manta remendada, hace su mueca.<sup>34</sup> [...] balanceando la cabeza enorme sobre la almohada de paja, da su grito en la humedad del cementerio.<sup>35</sup>

En la misma escena sorprende el diálogo que mantienen Mari-Gaila y Laureano, quien responde con onomatopeyas y muchas veces con sonidos característicos de animales. Esto nos remite a que este personaje está degradado con la técnica esperpéntica de la animalización, aspecto del que nos encargaremos en el siguiente apartado del ensayo:

El IDIOTA.— ¡Hou! ¡Hou! ¡Dade acá!

MARI-GAILA.— ¿Quién lo da?

---

<sup>33</sup> Véase Gustavo Umpierre, *Divinas palabras. Alusión y alegoría*, Estudios de Hispanófila, Editorial Castalia, Madrid, 1971.

<sup>34</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Divinas Palabras: “tragicomedia de aldea”*, op. cit., Primera jornada, Escena primera, p. 20.

<sup>35</sup> *Ibíd*em, Primera jornada, Escena quinta, p. 45.



EL IDIOTA.– Nanay.

LA TATULA.– ¿Qué es ello, Laureano?

EL IDIOTA.– ¡Hou! ¡Hou!

MARI-GAILA.– ¿Cómo se pide?

EL IDIOTA.– ¡Releche! ¡Hou! ¡Hou!

MARICA DEL REINO.– Dale el trago y no lo hagas más condenar.

MARI-GAILA.– Has de hacer el trueno, si quieres beber.

EL IDIOTA.– ¡Miau! ¡Fu! ¡Miau!

MARI-GAILA.– Cativo, así es el gato.

LA TATULA.– Laureano, remeda el cohete, que vas a beber.

MARICA DEL REINO.– No lo hagáis más condenar.

EL IDIOTA.– ¡Ist!... ¡Tun!... ¡Tun!... ¡Tun!... ¡Ist!... ¡Tun!...

EL PEDÁNEO.– Ya se ganó el trago.

MARI-GAILA.– ¡Es un mundo de divertido!<sup>36</sup>

O en la siguiente acotación:

EL IDIOTA, los ojos vueltos y la lengua muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, lívida, greñuda, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada.<sup>37</sup>

Lo más irónico y sarcástico es que el personaje más grotesco sea el Idiota en el carretón, pues en esta sociedad descrita lo que más se premia es lo feo y la deformidad. En otras palabras, la condena moral que realiza Valle-Inclán está precisamente en la visión grotesca de los personajes de *Divinas Palabras*.

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, Primera jornada, Escena quinta, pp. 44-45.

<sup>37</sup> *Op.cit.*, Segunda jornada, Escena séptima, p. 86.

## Degradación, animalización y cosificación

Valle-Inclán va degradando a los protagonistas de la tragicomedia progresivamente a lo largo de la obra. Hay diversos recursos técnicos del proceso de esperpentización que, junto a todo lo estudiado anteriormente, son los que me hacen llegar a la conclusión que *Divinas Palabras* es un esperpento. Lo que más nos llama la atención es la cantidad de animalizaciones y cosificaciones que aparecen en la obra, ya sea a través de la técnica de degradar al personaje hasta atribuirle rasgos o cualidades características de los animales, o el proceso inverso, es decir, atribuir cualidades humanas a seres inanimados. A continuación mostramos algunos de estos ejemplos que contribuyen en el proceso de esperpentización.

En la escena última se compara la figura del Sacristán con un vencejo, una especie de ave apodiforme, es decir, con las patas muy cortas y las alas muy largas, lo cual les permite volar a gran velocidad: “El Sacristán sube al campanario batiendo en la angosta escalera como un vencejo.”<sup>38</sup>

En distintas ocasiones Simoniña, la hija de Pedro Gailo y Mari-Gaila es degradada hasta compararla con un animal, en este caso una vaca. Así pues, está animalizada y cosificada a la vez, pues también es comparada con un pan:

Simoniña es abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan.<sup>39</sup>

Simoniña, dando cabezones tras un cañizo, soltábase los refajos para dormir.<sup>40</sup>

La vieja mendiga Rosa La Tatula también es un personaje grotesco, y como veremos a continuación constantemente es descrita como una “vieja encorvada” sin dientes y con el aspecto de una bruja:

Aparece ROSA LA TATULA tirando del carretón del enano, llega al mostrador y se registra la faltriquera al tiempo que ríe toda su boca sin dientes.<sup>41</sup>

Y también en los siguientes fragmentos:

---

<sup>38</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena última, p. 133.

<sup>39</sup> Op. cit., Primera jornada, Escena tercera, p. 30.

<sup>40</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena sexta, p. 76.

<sup>41</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena séptima, p. 82.

La sombra de una bruja pasa escurrida pegada a la casa y se detiene a mirar por la puerta. Es ROSA LA TAULA, encorvada, sin dientes, escueta la alforja y el palo en la mano.<sup>42</sup>

Por el camino, entre maizales, asoma el garabato negruzco de una vieja encorvada, que galgnea.<sup>43</sup>

De la misma manera, también está sometido al proceso esperpéntico el personaje de Marica del Reino, quien con “el refajo mal ceñido, y los pechos de cabra seca fuera del justillo”<sup>44</sup>, es animalizada en varias ocasiones:

raída y pelona, saca la cabeza por el ventano, y con gritos espanta a las bestias.<sup>45</sup>

Viene una vieja encorvada que da gritos con el rostro entre las manos.<sup>46</sup>

Aun así, es el enano hidrocéfalo, otras veces llamado “el Idiota”. “el monstruo”, y también “el carretón”, el más degradado, negándole toda personalidad o cosificándolo, quien, como ya hemos dicho, es el personaje más cercano a lo grotesco. El pobre desgraciado e inocente huérfano cae en manos de los explotadores, quienes tratan de aprovecharse de él por los beneficios materiales que conlleva, continuamente y de manera muy fría y deshumanizado.

EL IDIOTA agita las manos con temblor de epilepsia y pone los ojos en blanco.<sup>47</sup>

También en:

EL IDIOTA, los ojos vueltos y la lengua muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido.<sup>48</sup>

Y en la misma escena:

Con la boca cada vez más torcida, araña la colcha remendada del dornajo, y sus manos, sacudidas de súbitos temblores, parecen afilarse.<sup>49</sup>

El enano había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenca, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella.<sup>50</sup>

---

<sup>42</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena primera, p. 108.

<sup>43</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena tercera, p. 124.

<sup>44</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena décima, p. 100.

<sup>45</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena décima, p. 99.

<sup>46</sup> Op. cit., Primera jornada, Escena cuarta, p. 34.

<sup>47</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena séptima, p. 86.

<sup>48</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena séptima, p. 86.

<sup>49</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena séptima, p. 87.

<sup>50</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena séptima, pp. 87-88.

Y ya muerto:

La enorme cabeza de EL IDIOTA destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflamado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas, y sobrenada en el montón de cobre negro una peseta luciente.<sup>51</sup>

Laureano pasa a ser un simple instrumento de la avaricia de quienes van a “gobernarlo”, de ahí la posible vinculación con la España de la época, es decir, la explotación del pueblo. Este personaje es el objeto de las máximas degradaciones, deformaciones y burlas con el fin de satisfacer las codiciosas intenciones de quienes lo explotan. Actúa como un animal cualquiera y luce sus habilidades ante quienes lo observan, como hacer el gato, imitar el ruido de un cohete o balbucear alguna grosería con tal de hacer reír al público. Aún después de su muerte, los familiares de Laureaniño se pelean tratando de evitar el tener que pagar los gastos que comporta su entierro. Finalmente, Simoniña recoge limosna en el pórtico de San Clemente y Laureano es enterrado de la caridad pública.

Por lo que respecta al Sacristán, su aspecto siempre es un esperpento:

La sotana escueta y el bonete picudo ponen en su sombra algo de embrujado. Se vuelve, perdido entre los maizales llenos del rezo de anochecido y levanta los brazos negros, largos, flacos.<sup>52</sup>

Y más adelante:

Tapando la luz de la puerta, negro en la angosta sotana, el sacristán juzga de la hora por la altura del sol, y corre al atrio, sonando las llaves de la iglesia.<sup>53</sup>

No todo es dotar a los humanos de cualidades típicas de los animales o a la inversa, sino que también ocurre en *Divinas Palabras* el proceso de animación de objetos sin vida, otro de los rasgos esperpénticos. En los siguientes ejemplos extraídos del texto podemos comprobar cómo diversos objetos inanimados se vivifican a través del proceso esperpéntico: “Por el tejado rueda burlona una piedra y un vuelo esparcido de rapaces.”<sup>54</sup>

En el caso anterior también se da una animalización, pues un grupo de niños está visto como “un vuelo de rapaces”. O también:

---

<sup>51</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena tercera, p. 118.

<sup>52</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena cuarta, p. 71.

<sup>53</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena primera, p. 112.

<sup>54</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena primera, p. 107.

La Luna grande, redonda y abobada, cae sobre el dornajo donde el enano hace siempre la misma mueca.<sup>55</sup>

Y finalmente:

Sobre su cabeza, las campanas bailan locas, llegan al atrio los ritmos de la agreste faunalia, y la frente del sacristán en las losas levanta un eco de tumba.<sup>56</sup>

A propósito del proceso de humanización, el protagonista aquí es Coímbra, el perro sabio que aparece en la obra irónicamente “humanizado” cuando obedece las órdenes de su amo, Lucero. De igual manera ocurre con Colorín, el pájaro adivino que aparece descrito de la siguiente forma:

Colorín, caperuza verde y bragas amarillas, aparece en la puerta de su alcázar, con la suerte en el pico.<sup>57</sup>

En cuanto al hecho de muñequizar a los personajes hasta ser vistos como peles, Valle-Inclán lo utiliza frecuentemente a la hora de describir al Sacristán Pedro Gailo, sobre todo en la idea de que la muerte también transforma a los humanos en peles, como en el caso de la difunta Juana la Reina y su desdichado engendro.

---

<sup>55</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena octava, p. 93.

<sup>56</sup> Op. cit., Tercera jornada, Escena última, p. 133.

<sup>57</sup> Op. cit., Segunda jornada, Escena tercera, p. 62.

## El lenguaje

Por lo que respecta al estilo utilizado por Valle-Inclán en *Divinas Palabras*, podemos decir que este autor se vale de distintos registros idiomáticos para acentuar lo grotesco de la realidad que está describiendo en la obra. Para ello emplea diversos galleguismos, pues la obra está situada en Galicia y cabe pensar que probablemente la mayoría de los personajes de la tragicomedia hablen gallego. Un claro ejemplo de estas expresiones propias de la lengua gallega que aparecen en la obra es “están a petar –llaman a la puerta–, mi padre” (II, Escena 9). Algunas de las voces y perífrasis tomadas también de esta idioma son las siguientes: “malpocado, nos (por nosotros), inda, escachar, basuriñas y legoceiro.”

Siguiendo el análisis de lo esperpéntico en *Divinas Palabras*, también se hace evidente en ésta algún rasgo léxico y morfológico que aparece deformado y degradado, como por ejemplo “Condenada *tema* diole la aguardiente”, por ‘teima’, ‘idea fija o manía’. Es decir, la lengua gallega con expresiones coloquiales y dialectalismos ayuda a la caracterización de los personajes.

Por último, los diálogos son discursos breves y concisos y en ellos se nota una pluralidad de voces colectiva. Estos diálogos contienen y desarrollan la acción principal y son los que nos permiten a los espectadores captar el ambiente donde suceden los hechos y se mueven los personajes.

#### IV. Conclusiones

Una vez finalizado el trabajo “Divino esperpento: El esperpento en *Divinas Palabras*”, seguidamente pasamos a exponer las conclusiones a las que hemos llegado a través del estudio. Respondiendo a la pregunta: ¿Cuántos esperpentos escribió Valle-Inclán?, la lista es más bien escasa si solo atendemos a las obras que el autor tituló bajo esta etiqueta, pues, además de *Luces de bohemia*, encontramos *Los cuernos de don Friolera*, *La hija del capitán* y *Las galas del difunto*, piezas que agrupó bajo el epígrafe *Martes de Carnaval: Esperpentos*.

Por lo pronto podemos decir que, aparte de las obras citadas anteriormente, Valle-Inclán no volvió a dar el nombre de esperpentos a ninguna de las composiciones posteriores, pero una vez estudiado el entramado de *Divinas Palabras*, nos atrevemos a afirmar que dicha obra es un esperpento. Creemos haber subrayado en los capítulos anteriores el proceso de esperpentización que se halla en la tragicomedia, el cómo va aplicando el autor la deformación esperpéntica para llegar a la denuncia directa de la época.

La obra que sigue a *Divinas Palabras* es *Luces de bohemia*, en la que Valle-Inclán nos sugiere sin rodeos que la única manera de corregir los males del país es sometiéndolos a una deformación para poner al descubierto todo lo que hay de falso, de injusto, de castigable y de corregible en la realidad histórica de los españoles. Que en esta última obra lo haya mostrado tan implícitamente no quiere decir que antes no lo hubiera denunciado, hecho que confirmamos después de haber estudiado *Divinas Palabras* como lo hemos ido haciendo hasta aquí.

Nos gustaría terminar el presente ensayo con las declaraciones que aparecen en *Entrevistas, Conferencias y Cartas. Ramón María del Valle-Inclán*<sup>58</sup>, en el capítulo “Don Ramón del Valle-Inclán lee su tragicomedia *Divinas Palabras*”, *El Sol*, Madrid, 25 de marzo de 1933. Las intenciones del autor son las que valen en la obra y, sobre todo, el tono sarcástico que impregna los coloquios:

---

<sup>58</sup> Véase *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán* (ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán), Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 559-563.

que rezuma de ellos y prende a criaturas y animales, al paisaje y al destino de aquellos. [...] La fuerza colorista de *Divinas Palabras* es sorprendente. Sus criaturas, en rumbos de truhanería, equívocos en su vida y en sus sentimientos, con algo de fatalismo y de superstición, sin que la línea grotesca, sucinta y cruda, se pervierta o se anule, parecen cazados por el autor para que dancen ante el espectador-auditor una castiza y suculenta sinfonía de colores...<sup>59</sup>

Y así llegamos al desenlace:

En *Divinas Palabras* hasta lo negro y agorero se reviste de un humor delicioso. Todo allí es ligero y profundo. Desde el diálogo hasta las pasiones. Y a trechos, la picardía limpia y concisa como un tajo. Pudiera decirse Valle-Inclán comienza a dar al público de los espectáculos el maravilloso teatro de su palabra.<sup>60</sup>

A modo de conclusión, decimos que *Divinas Palabras* es un esperpento porque utiliza, como ya hemos visto, las constantes de la teoría esperpéntica necesarias para conseguir la deformación sistemática: lo grotesco, los elementos tragicómicos, la sátira, los personajes como títeres, marionetas o peleles, el proceso de degradación, animalización y cosificación y el desgarramiento lingüístico. Y es que Valle-Inclán ha trazado un camino que se hace evidente en dicha obra, el camino hacia el esperpento, uno de los mayores hallazgos literarios del siglo XX y una de las aportaciones de la Literatura Española a la Literatura Universal.

---

<sup>59</sup> Op. cit., p. 561.

<sup>60</sup> Op. cit., p. 562.



## V. Bibliografía

- BAROJA, PÍO: *Memorias. Desde la última vuelta del camino*, Barcelona, Tusquets Editores, 1947.
- BERMEJO MARCOS, MANUEL: *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971.
- BROOKS, J. L.: “Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal”, en *Los dramas de Valle-Inclán*,” C.S.I.C., Madrid, 1957.
- BURGUERA NADAL, MARÍA LUISA: *Valle-Inclán y el 98: del Modernismo al esperpento*, Congreso XXXIII, A cien años del 98, Soria, 1998.
- CARDONA, RODOLFO Y ZAHAREAS, ANTHONY N.: *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1987.
- HUERTA CALVO, JAVIER Y PERAL VEGA, EMILIO: “Valle-Inclán” en *Historia del Teatro Español II* (Primera edición), Madrid, Gredos, 2003.
- LAVAUD, JEAN-MARIE: *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992.
- LYON, JOHN A RUIZ RAMÓN, FRANCISCO: “Teoría y práctica del esperpento”. En Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española/Modernismo y 98* (Primera edición), Barcelona, Crítica, 1998.
- MARTÍNEZ SIERRA, GREGORIO: “Hablando con Valle-Inclán”, ABC, 7 de diciembre de 1928.
- Revista Katharsis: “El teatro de Valle-Inclán”, Madrid, 1985. Recuperado de <http://revistaliterariakatharsis.org> <consultado 3.4.2017>.
- SALINAS, PEDRO: “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- UMPIERRE, GUSTAVO: *Divinas palabras. Alusión y alegoría*, Estudios de Hispanófila, Editorial Castalia, Madrid, 1971.
- VALLE-INCLÁN, JOAQUÍN Y JAVIER DEL: *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María de Valle-Inclán*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL: *Divinas Palabras: tragicomedia de aldea* (Séptima edición), Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- , *Luces de bohemia* (ed. Alonso Zamora Vicente), Barcelona, Austral, 2010.

VI. Apéndices

“Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra“, Gregorio Martínez Sierra (ABC, 7 de diciembre de 1928)

MADRID DIA 7 DE
DICBRE. DE 1928
NUMERO SUELTO
10 CENTS.

ABC

DIARIO ILUSTRADO. AÑO VIGESIMO CUARTO
N.º 8.095

REDACCION Y ADMINISTRACION CALLE DE SERRANO, NUM. 35, MADRID

HABLANDO CON VALLE-INCLÁN

De él y de su obra

Noche de verano en Madrid. Este es el momento en que Madrid es más madrileña...

Si Valle-Inclán es algo inseparable del Madrid literario. Junto con Benavente y Pio Baroja, lo era ya, definido, cuajado, cristalizado...

Esta noche sentado como tantas de tantos años en la terraza de mi hercútea...

A su lado, Josefina Blanco, la en otro tiempo fascinadora actriz, la de la voz de oro...

Pasa, me dices un saludo, me aceros, hablamos y propongo:

—Don Ramón, dígame usted algo de sí mismo y de su obra; algo—mucho si es posible—que se pueda y se deba contar al público...

—Gracias, preguntado, 1907.

Don Ramón, entraba de llazo en el espíritu de la interrogante...

de sí mismo y me habla de lo único que su realidad importa al hombre que tiene una pluma...

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...

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos...

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...

Esta manera es, ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura...

El mundo de los esperpentos—explica uno de los personajes en Lucir de Bohemia—es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos concavos de la calle...

Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darlos en la forma dramática...

En Tiempos Bauderos hay, además, la voluntad literaria de sumar al castellano castizo el vocabulario creado en la América española...

lo desmenuvi en tres figuras: Generalito Bauderos, el paria que sufre el duro castigo del chicaco...

El eróico es tipo que, a su vez, desmenuvi en tres: el dramático doctor Sánchez Ocaña; el guerrillero Efraim Cuevas...

El extranjero también lo desmenuvi en tres tipos: el ministro de España; el ricacho don Celes y el capellán señor Peredilla...

En cuanto a El mundo ibérico, es obra a la cual es lo más probable que no pueda dar fin, ya por su extensión y más aún, ya por sus dificultades...

Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo...

El fenómeno de las multitudes... Ahi estamos todos, los que sinceramente queremos ejercitar nuestro oficio de creadores de ficción literaria...

No hay otra, entre todos los que constituyen la vida humana, que logre sujetar la atención y, sobre todo, la emoción del hombre que piensa. La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes...

No hubiera ca otro tiempo hecho el autor toda una novela del amor del tirano a su hija desdichada y loca? Terrible debe ser este amor, puesto que arma su mano con puñal homicida...

Puesta en escena de *Divinas Palabras* por la compañía de Teatro Atalaya en el “Teatre Joventut”, Barcelona, 10 de marzo de 1998. Director: Ricardo Iniesta.





Escena duodécima de *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán, donde aparece la teoría del esperpento:

TEXTO: *“Rinonada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA fillosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna livido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las portenas.*

MAX: ¿Debe estar amaneciendo?  
DON LATINO: Así es.  
MAX: ¡Y que frío!  
DON LATINO: Vamos a dar unos pasos.  
MAX: Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!  
DON LATINO: ¡Mira que haber empeñado la capa!  
MAX: Préstame tu carrik, Latino.  
DON LATINO: ¡Max, eres fantástico!  
MAX: Ayúdame a ponerme en pie.  
DON LATINO: ¡Arriba, carcunda!  
MAX: ¡No me tengo!  
DON LATINO: ¡Qué tuno eres!  
MAX: ¡Idiota!  
DON LATINO: ¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!  
MAX: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré 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.  
MAX: ¡Me estoy helando!  
DON LATINO: Levántate. Vamos a caminar.  
MAX: No puedo.  
DON LATINO: Deja esa farsa. Vamos a caminar.  
MAX: Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?  
DON LATINO: Estoy a tu lado.  
MAX: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si mugas vendrá el Buey Apis. Lo toreadremos.  
DON LATINO: Me estás asustando. Debías dejar esa broma.  
MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.  
DON LATINO: ¡Estás completamente curda!  
MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.  
DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!  
MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.  
DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.  
MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.  
DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.  
MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.  
DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?  
MAX: En el fondo del vaso.  
DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!  
MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.  
DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato.  
MAX: Vamos a ver qué palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!  
DON LATINO: No tuerzas la boca.  
MAX: Es nervioso. ¡Ni me entero!  
DON LATINO: ¡Te trae una guasa!  
MAX: Préstame tu carrik.  
DON LATINO: ¡Mira cómo me he quedado de un aire!  
MAX: No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!  
DON LATINO: Quieres conmovirme, para luego tomarme la coleta.  
MAX: Idiota, llévame a la puerta de mi casa y déjame morir en paz.  
DON LATINO: La verdad sea dicha, no madrugan en nuestro barrio.  
MAX: Llama.”