



ESCENA. Revista de las artes  
ISSN: 2215-4906  
escena.iiarte@ucr.ac.cr  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Marín Calderón, Norman  
Lo esperpéntico en Divinas palabras de Valle-Inclán: teoría y práctica  
ESCENA. Revista de las artes, vol. 76, núm. 1, 2016, Julio-, pp. 119-138  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561161704007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

## Lo esperpéntico en *Divinas palabras de Valle-Inclán*: teoría y práctica

*Norman Marín Calderón*



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada



# Lo esperpéntico en *Divinas palabras* de Valle-Inclán: teoría y práctica

Norman Marín Calderón

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura; Escuela de Lenguas Modernas. Universidad de Costa Rica  
normanmarin@hotmail.com

**Recibido:** 17 de marzo de 2016 **Aprobado:** 17 de setiembre de 2016

## Resumen

Este ensayo inicia con una somera exposición teórica sobre la estética del esperpento, la cual fue creada por Ramón del Valle-Inclán para describir los aspectos más grotescos, deformes y monstruosos de la realidad. De igual manera, el esperpento constituye una manera de juzgar el mundo y desenmascarar la vida misma. Este análisis esperpéntico se realiza tomando en cuenta la obra dramática valleinclanesca *Divinas palabras* (1920).

**Palabras clave:** Esperpento, monstruoso, grotesco, deformidad, Valle-Inclán, *Divinas palabras*.

## Abstract

This essay starts with a succinct theoretical exposition on the *esperpento* (fright, nonsense, macabre) which is a literary technique created by Ramón del Valle-Inclán to describe the most grotesque, deformed, and monstrous aspects of reality. Likewise, the esperpento constitutes a way of judging the world and unmasking life itself. This grotesque analysis is done taken into consideration Valle-Inclán's drama *Divine Words* (1920).

**Keywords:** *Esperpento* (fright, nonsense, macabre), monstrous, grotesque, deformity, Valle-Inclán, *Divine Words*.

 Artículos

## Introducción

El *esperpento* es una técnica literaria creada por Ramón del Valle-Inclán la cual se distingue por examinar una deformación sistemática de la realidad, acentuando sus atributos grotescos e incoherentes ahí donde los animales y las cosas se humanizan mientras que los seres humanos se animalizan. Los personajes del ciclo esperpéntico son seres segregados, lóbregos y deformes, quienes poseen, empero, la perspicacia del bufón. El autor esperpéntico funge así como un demiurgo que interviene en la situación caótica, la puebla de lo grotesco y la estructura como un trastorno.

De igual manera, el esperpento constituye una forma de vislumbrar el mundo y desenmascarar la realidad. El proceso esperpéntico toma lugar gracias al uso de diferentes técnicas dramáticas, a saber, su naturaleza tragicómica, el aire carnavalesco de su trama, el uso de la máscara, la distorsión del lenguaje, así como la “muñequización” de algunos de sus personajes. Así las cosas, este análisis esperpéntico se realizará en torno a la obra valleinclanesca *Divinas palabras* (1920).

## Una teoría del esperpento

Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro (Vilanova de Arousa 1866-Santiago de Compostela 1936) quien, según Pedro Salinas, es el hijo pródigo de la Generación del 98, se convirtió desde entonces en uno de los escritores españoles más prolíficos de principios del siglo XX, sobre todo, al reconocer

la trascendencia de su composición estética literaria denominada el esperpento. Su estilo literario se desplegó desde un naciente modernismo (*Femeninas. Seis historias amorosas* de 1895) hasta llegar a producir escritos críticos deformantes de su realidad (*Martes de carnaval* de 1930). Pero es hasta 1920 cuando Valle-Inclán escribe sus obras dramáticas cardinales por el que es distinguido: *La enamorada del Rey, Farsa y licencia de la Reina castiza, Divinas palabras, Luces de Bohemia y Los cuernos de don Friolera*.

Valle-Inclán fue un decadentista modernista que criticó asiduamente la sociedad española de su época. Ciertamente sus obras despliegan todos los ardores de la estética literaria de su tiempo, sin embargo, su producción capital exhibe cierta mordacidad de la realidad española de entonces. Es decir, Valle-Inclán critica la sociedad umbría de su tiempo por medio de una literatura que permite denunciar su hipocresía primitiva y egoísta.

La estética literaria de Valle-Inclán apuesta por un tratamiento grotesco de la sociedad española que permite la deformación de lo bello y lo erótico a través de la técnica del esperpento. El esperpento se debe entender aquí como un método metafórico que posibilita la deformación de la realidad circundante, para al mismo tiempo, mostrar lo absurdo y monstruoso de la sociedad en general. Más precisamente, lo esperpéntico funciona como una mezcla de algo feo y, a la vez, hilarante —o sea, la versión ordinaria del término literario de lo “grotesco”. La

técnica del *esperpento* permite concebir la sociedad como una máscara espuria en donde, ni lo sublime ni lo virtuoso emergen, sino, más bien, la hipocresía de los pueblos y todos aquellos valores pisoteados por las clases privilegiadas que revelan la brutalidad de estos pueblos.

Si bien Valle-Inclán acepta que toma el concepto de esperpento de la producción artística naturalista de Francisco de Goya (1746-1828) y la literatura satírico-simbólica de Francisco de Quevedo (1580-1645), la conceptualización de esta técnica literaria emergió literalmente en la escena duodécima de su obra *Luces de Bohemia* (1920) en donde asevera que, desde una perspectiva realista-naturalista, la deformación y lo grotesco son formas expresivas de mostrar la verdad de la realidad. Max Estrella, el protagonista de *Luces de bohemia*, propone una definición del término “esperpento”:

MAX. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujetada 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. (*Luces de bohemia*, p. 98)

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, el esperpento, vocablo de origen incierto, se anuncia de la siguiente manera:

*Esperpento*. 1. *m.* Hecho grotesco o desatinado. 2. *m.* Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la Generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. 3. *m. coloq.* Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.

En suma, el esperpento refiere a todo aquello que coincide con lo monstruoso y lo desagradable. Abarca la categoría de lo deformado, cosificado o animalizado; e incluye el campo de lo distorsionado. Lo esperpéntico irrumpre entonces para revelar, por medio de su discurso y estética naturalista, lo grotesco y absurdo de la existencia humana.

El concepto dramático de esperpento fue concebido por su creador con el fin de exponer el auténtico sentido trágico de la vida, con el fin de no olvidar que la existencia está teñida de aspectos grotescos y absurdos. Esta técnica obliga al espectador/lector a asumir una nueva posición subjetiva ante el mundo que se desmorona ante sus ojos. Aquí es donde el espejo cóncavo permite la distorsión de la imagen: los personajes del ciclo esperpéntico son distinguidos como sujetos marginales y repugnantes quienes, a su vez, poseen la sagacidad del docto bufón.

Según A. Zahareas (1991), el monstruoso efecto de lo esperpéntico enaltece la superación del absurdo y del fracaso de la sociedad. El esperpento deforma la realidad para mostrar que esta está infectada por el mal y el desarreglo. Aquí el autor-dramaturgo se convierte en ese demiurgo que retoza con el caos del mundo, y lo configura a su antojo, para luego presentárselo descarnado a su audiencia.

La multiplicidad del desplazamiento esperpéntico se complejiza con su contenido: aunado con la idea absurda de la existencia y el panorama grotesco e irrisorio que nos ofrece la vida y la sociedad españolas de la época, Valle-Inclán desea presentar una historia española fidedigna basada en su vertiente más caricaturesca y tosca. En *Visión del esperpento*, R. Cardona y A. Zahareas (1970) sostienen que “ningún marco crítico del esperpento puede sostenerse sin algún fundamento histórico, porque el contenido es casi siempre una síntesis de sucesos históricos o noticias contemporáneas” (1970, p. 43). Por lo tanto, existe una relación fundamental entre la estética del esperpento y la historia de la nación.

Las peculiaridades que caracterizan el género dramático del esperpento se concentran en lo grotesco como la modalidad de expresión de la vida ahí donde enfatiza su naturaleza “trágicomática”. Lo grotesco se vislumbra debido a la degradación que sufren sus personajes. Son rebajados a la estatura de las marionetas donde se cosifican y se reducen a meros signos “muñequizados”. L. Iglesias

Feijoo (1991) afirma que “[...] muerte e irritación, dolor y farsa, tragedia y comedia, Valle podía muy bien haber repetido las palabras de Rojas al decidir en qué género teatral situar su nueva producción: ‘yo... entre estos estremos parti agora [sic] por medio de la porfía y llámela tragicomedia’. Su obra encierra amor, dolor y muerte [...]” (1991, p. 19). Usualmente se observa una constante arbitrariedad de contrastes en donde se mezcla el mundo real con la pesadilla y la alucinación: el texto esperpéntico se basa fundamentalmente en la desproporción del mundo exterior.

De acuerdo con Valle-Inclán, el esperpento condensa la amplia raigambre de lo grotesco. Parte inherente de la tradición grotesca se encuentra el rasgo de la *distorsión*. La distorsión se debe entender como una composición del litoral entre lo horripilante y lo depravadamente gracioso. Es un lugar ominoso en donde se exalta una situación familiar que deviene, de repente, en siniestra. Así, la desproporción entre lo cómico y lo trágico suscitada por la distorsión esperpéntica permite la confusión del lector o espectador a partir de la presentación de eso que es inquietante por ser algo absurdo y chocante.

La distorsión acaecida en la situación esperpéntica conlleva “el de la fusión de formas humanas y animales, y el de la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla. Estos efectos extraños mueven al espectador a la risa, al horror y a la perplejidad, siendo así que frecuentemente la risa sirve para aminorar el horror y la perplejidad, y

para que la pesadilla se haga más llevadera” (Cardona y Zahareas, 1970, p. 46). Por ende, el foco fundamental del aspecto grotesco del esperpento es la técnica de la distorsión que convierte en risa aquello que espanta a la vez que el horror de la existencia se disfraza de lo cómico y divertido: esto es tragicomedia, después de todo.

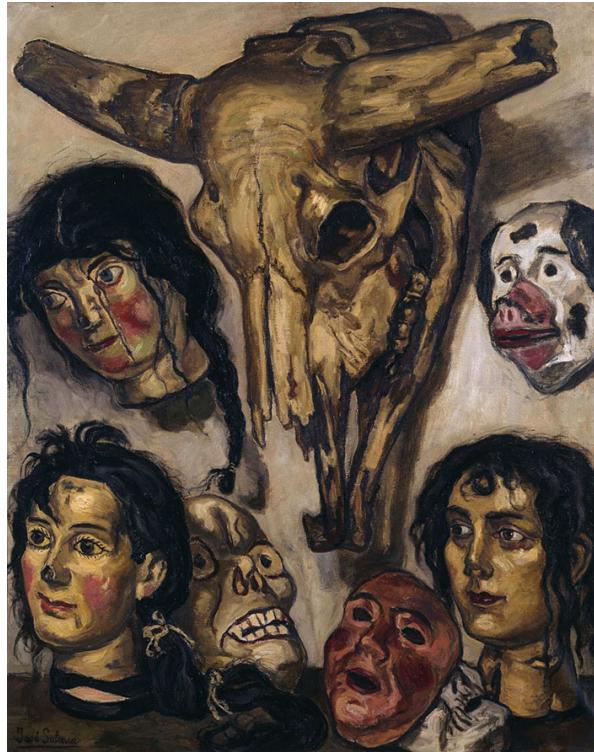
Relacionado con la distorsión se encuentra la deformación, la cual consiste en presentar la imagen de algo de manera deformada donde la figura humana se muestra desproporcionada. Esta deformación está relacionada con la transfiguración de la realidad y la deformación de los seres humanos. En primer lugar, la figura de la caricatura de la existencia humana es constante en la obra esperpéntica por cuanto el uso de máscaras y títeres humanos es frecuente.

Esta característica deformante es notoria ante los desdoblamientos constantes que padecen los personajes así como los ambientes bifurcados que usualmente aparecen en dos planos. Los significados sombríos que despliegan las escenas esperpénticas están exhibidos de manera sutil, pero siempre cargados de detracción y sátira, que, después de todo, constituyen la verdadera lección moral que trata de comunicar el autor a sus espectadores. Por eso, uno de los protagonistas distinguidos del esperpento es la Muerte, esa que representa el estertor y el acabamiento de la vida humana.

Una de los elementos principales de la técnica de la deformación consiste en trasformar

**Figura 1**

De *La España negra* (1920) de José Gutiérrez Solana



Fuente: Ined 21. Recuperado de <http://ined21.com/gutierrez-solana-la-espana-negra/>

a los personajes en títeres, muñecos o fantoches. El ser humano se ha degradado a su ínfima naturaleza de ser la marioneta de un dios demiurgo que lo manipula a su antojo: el hombre ya no es nada. Los seres humanos del esperpento son maniquíes porque sugieren, de modo sistemático, una desviación inquietante de las cosas que son familiares a la raza humana: “Por su cuerpo pequeño, el títere es un símbolo eficaz de la pequeñez espiritual del hombre, de la ausencia de la

auténticidad: la divergencia entre lo que se dice que el hombre es y lo que es en realidad. Pero, lo que determina el impacto grotesco, no obstante, es la forma en que el autor maneja el títere” (Cardona y Zahareas, 1970, p. 49). En fin, el uso de las marionetas o maniquíes le permite al autor esperpéntico presentar a un ser humano “deshumanizado” en tanto este no es más que un ente mecánico, o sea, un títere monigote.

Las deformaciones promovidas por el esperpento aquejan tanto a personajes como ambientes escénicos: la mayoría de escenarios donde deambula el esperpento toma lugar en cantinas, prostíbulos, antros ilícitos de apuesta, tugurios, casas miserables, en el lado licencioso de ferias gallegas o en las calles oscuras de Madrid. Por su parte, los personajes favoritos del esperpento son los borrachos, las prostitutas, los indigentes, artistas bohemios fracasados así como sujetos rebajados a la posición de marionetas o de animales. R. Cardona y A. Zahareas (1970) amplían esta característica del esperpento señalando que “en esta integración de la *deformación*, tan sistemática como es la de los espejos cóncavos, y el *distanciamiento*, tan absoluto como es la indiferencia del titiritero por sus títeres, podemos ver una de las causas de la complejidad del esperpento” (1970, p. 42).

De esta forma, la teoría del esperpento trata de articular la verdad de la vida, es decir, contribuye a interrogar al sujeto a que pondere si el esperpento que acaba de presentar le devuelve una imagen deformada de la

vida, o si bien, se trata de una imagen veraz de una vida ya deformada.

Como se comentaba, el concepto de esperpento nace ante la inevitabilidad que se desprende de la “tragedia” por la que pasaba la España de su época. Es una tragedia de identidad nacional y valores comunes. En este sentido, “la tragedia no vale para dar la triste esencia de una pervertida vida nacional en que lo mediocre y lo chabacano han eliminado el sentimiento heroico. En esta España los ‘héroes clásicos’ resultan absurdos, como figuras deformadas en un espejo cóncavo, desmitificados, y desvalorizados con una visualidad sistemáticamente caricaturesca” (Greenfield, 1972, p. 222).

Esto refiere a que, en la España de Valle-Inclán, no sobresalen más héroes. La nación adolece de estos pues la tragedia de la vida que les tocó experimentar los han convertido en fantoches, en meras caricaturas. En “Valle-Inclán y la tragedia moderna”, D. Dougherty (2008) igualmente afirma que “[...] el sentir trágico deja de ser un paradigma colectivo y se subjetiviza en el individuo, rodeado de un mundo indiferente o dispuesto a divertirse a su costa. El nuevo héroe se enfrenta con una fatalidad ya no divina sino sociopolítica, cuyo carácter secular priva a su destrucción inevitable de toda trascendencia” (2008, p. 489).

En fin, el esperpento constituye la parte chocante de la vida humana insertada en un contexto nacional (español) específico. Aquí el esperpento encarna la posesión demoníaca de la carne —su crápula y podredumbre.

El código esperpético deviene en una poética grotesca de la deformación corporal donde lo monstruoso y el espanto definen al ser humano desde su parte más ética y contundente. Se dice que el esperpento se debe comprender como un catalizador entre lo que parece y lo que realmente es.

### **Una lectura esperpética de *Divinas palabras***

*Divinas palabras* (1920), subtitulada *Tragicomedia de aldea*, es considerada una obra valleinclanesa de “transición”, es decir, un texto que introduce, por vez primera en el desarrollo estético de Ramón del Valle-Inclán, las características incipientes de la técnica del esperpento. Inicialmente, la creación de esta estética esperpética despunta a partir de la situación social que experimenta la zona rural de la Galicia de principio del siglo XX.

En efecto, en *Divinas palabras*, Valle-Inclán expone, de manera lograda, las primeras particularidades conceptuales de la técnica literaria del esperpento, para luego definirlo explícitamente a través del discurso poético de Max Estrella, en su obra magistral *Luces de Bohemia* (1920). El esperpento en *Divinas palabras* funciona como la estrategia idónea para denunciar, de manera clínica, un mundo gallego moralmente impasible en donde se descubren actos de inhumanidad y crueldad que perpetran algunos gallegos de la época: aquí el esperpento sirve como instrumento de denuncia y exploración de la realidad de la zona rural

de Galicia.

En este sentido, la composición autoral de *Divinas palabras* se apoya en la promoción de ciertos personajes que dialogan entre sí, descubriendo su propio ser y conciencia. Las intervenciones de estos personajes sirven para divulgar, por medio de la técnica esperpética, su dimensión psicológica y naturaleza moral que revelan que no son más que sujetos envilecidos: la inmoralidad de los personajes exhibe la conducta desdeñable de esa sociedad gallega.

Es así que el esperpento funciona en *Divinas palabras* con el solo fin de radiografiar la realidad corrupta de los gallegos rurales de entonces, a partir de los temas del adulterio, la lujuria, la inmoralidad, la avaricia, la crudeza, la hipocresía, el incesto o la homosexualidad perversa. Estos temas se denuncian y critican de manera destacada por medio de lo esperpético que hay en ellas.

*Divinas palabras* es una tragicomedia rural compuesta en torno a Laureano, un enano idiota hidrocéfalo quien, debido a su grotesca apariencia y chocante manera de vivir (y morir), eslabona todas las escenas esperpéticas de la obra dramática. Es una composición teatral organizada en tres jornadas con diferentes escenas cada una. Así las cosas, en la primera jornada el espectador/lector se da cuenta que la madre del “Idiota” —Juana la Reina— hace dinero explotando comercialmente a su hijo, cuando lo exhibe como un fenómeno adefesio en ferias, tabernas y otros tipos de meandros.

Al morir la madre, los hermanos de esta

—Pedro Gailo y Marica del Reino— disputan la posesión y custodia del hidrocéfalo para seguir lucrándolo en ferias rurales. Primero, Mari-Gaila, esposa de Pedro Gailo, quien es el sacristán de la Parroquia de San Clemente, arrebata al Idiota y huye de su hogar para seguir explotándolo. En una de esas ferias de temporada, Mari-Gaila abandona al Idiota en una cantina para ir a amarizarse con un bandolero llamado Séptimo Miau. En dicha taberna, un homosexual degenerado —Miguelín el Padronés— obliga a beber en demasía al Idiota mientras los concurrentes se divierten con el espectáculo grotesco que brinda el Fenómeno embriagado. De tal exceso, el Idiota muere mientras la infame Mari-Gaila finge aflicción por la muerte de este.

La tercera jornada se abre con el cadáver del Idiota yaciendo sobre la calle, el cual, durante la noche, fue devorado por unos cerdos. Luego, los parroquianos “generosamente” exponen el cuerpo grotesco de Laureano ante la iglesia con el fin de recaudar dinero para su sepelio. En ese momento, Mari-Gaila es descubierta por el pueblo fornicando con su amante Miau en los adentros del campo gallego: acechada por perros furiosos y gente furibunda de la aldea, le exigen despojarse de sus ropas para luego llevarla a la iglesia y apedrearla por adultera. En dicho instante, su esposo, el sacristán, hace acto de presencia, el cual se lanza desde el campanario para proclamar las “divinas palabras” (perícopa de la adultera) que Cristo pronunció ante aquellos que deseaban lapidar a la amancebada: “El que de ustedes esté sin pecado sea el primero

en arrojar la piedra contra ella”. Así, elconjuro del pasaje latino —las divinas palabras— disuade a los irascibles aldeanos del linchamiento de tan atroz punición. De esta forma, son las benditas palabras, las que salvan, después de todo, a la adultera de la muerte ahí donde el pobre sacristán —su cornudo esposo— la libra y redime al proferirlas en el latín desconocido por los indoctos campesinos.

*Divinas palabras* es, de este modo, una obra dramática cargada de brutalidad la que a su vez está colmada de profunda compasión para con algunos de sus personajes. Ante las atrocidades que realizan sus protagonistas, se deja vislumbrar cierta piedad para con aquellos que contravienen las buenas costumbres aldeanas. Irónicamente, el escenario de concupiscencia y avaricia se colma, al final de la obra, de una absurda espiritualidad enardecida por unas benditas palabras proferidas en latín que los feligreses ni siquiera comprenden. Es decir, la salvación de la inmoralidad de la obra teatral solo es rescatada en tanto unas palabras atestadas de sin-sentido otorgan la libertad a sus personajes.

Como se advirtió, *Divinas palabras* es un drama compuesto a base de elementos de carácter grotesco y sombrío el cual caracteriza, de manera pesimista, la realidad de una sociedad gallega degenerada. Por su parte, las acotaciones de la obra son de suma importancia porque, por medio de ellas, el autor ofrece una escenografía capaz de incitar un intenso efecto estético, psicológico e ideológico en la audiencia. Algunos críticos, como Míguez Vila (2002) y Cardona (1991)

aseveran que las didascalías de *Divinas palabras* hacen que la puesta fiel en escena sea difícil de lograr pues incluye la presencia de animales, ciertas sensaciones olfativas así como tenues impresiones visuales y auditivas difíciles de obtener naturalmente. Es decir, que la complejidad temática, ética y psicológica de la obra se equipara a su composición estética, poética y escenográfica.

De esta manera, el término acotación o didascalia “designa únicamente la totalidad de segmentos textuales, cuya enunciación no corresponde a los personajes” (Míguez Vila, 2002, p. 743). Es decir, las acotaciones constituyen un discurso complementario de aquello que va a ser interpretado en escena. De hecho, la didascalia fue escrita por el autor para ser leída o representada, nunca “dicha” por los *dramatis personae*.

Las acotaciones de *Divinas palabras* deben concebirse como esos “segmentos, frecuentes y extensos en la *editio princeps* de la obra, los que proporcionan más información sobre las coordenadas estéticas, dramatúrgicas y escenográficas desde las que Valle-Inclán concibió su obra” (Míguez Vilas, 2002, p. 744). De esta manera, el discurso didascálico de la obra permite que una clave no verbal, como las acotaciones, promueva el desenvolvimiento de los personajes y su ulterior tratamiento como sujetos esperpénticos. Se considera al “acotador”—productor o emisor de las acotaciones, o también denominado hablante dramático o dramaturgo imaginario— un “personaje” relevante en *Divinas palabras* quien funge como “mediador” entre

el universo dramático instaurado y los receptores de la obra, sea este lector o espectador.

La reflexión temática de la obra contornea los extremos de la vida sedentaria (estacionaria) del sacristán y la existencia nómada (errante) de Séptimo Miau. A todo esto, se presenta un elemento pivote que urde la acción dramática de la obra: las ocurrencias del carretón en el que es transportado y exhibido Laureano, el Idiota. Así las cosas, “la lección aparente de *Divinas palabras* estriba en que pone al descubierto, sin embellecimientos idílicos una Galicia miserable, pecadora y milagrera [supersticiosa], cuyos individuos no hacen caso de lo que su religión oficial les ordena, más que cuando se les habla en una lengua incomprendible para ellos. [...] Superficialidad en su fe, [...] egoísmo, avaricia, lujuria y cuanto vicios puedan imaginarse” (Bermejo Marcos, 1971, pp. 1-2). De esta forma, *Divinas palabras* se presenta como la estampa realista de una sociedad en decadencia y que, por medio de una técnica simbolista y naturalista, brinda un paradigma sórdido de las culpas y perversiones de los pueblos españoles ahí donde el ambiente cotidiano gallego muestra carestía material, y sobre todo, pobreza espiritual.

Como se puede vislumbrar, Galicia de principios del siglo XX es una protagonista distinguida en *Divinas palabras*. El diálogo de la obra también colabora en la aceptación de una identidad gallega devastada, en ruinas. Lo trivial de los diálogos retrata el sórdido contexto de la comunidad gallega de entonces. Una escena de lo frívolo gallego se

plasma en las diferentes ferias de pueblo por las que transitan Juana la Reina con el Idiota, Mari-Gaila, Séptimo Miau y Miguelín el Padrónés, por nombrar algunos. Son lugares sin decoro ni humanidad. Representan espacios de superficialidad pueblerina, sedes de borracheras, chismes, droga y sexo desenfrenado. Aquí las ferias rurales representan un microcosmos de la realidad del pueblo gallego: Galicia es una feria.

De acuerdo con G. Baamonde Traveso (2006), existe, en *Divinas palabras*, “un [...] deseo de estilización del ambiente rural de la tierra gallega, a partir de su folklore, de sus tradiciones y de su lengua, para crear un ambiente simbólico, y por ello, universal, adecuado a los conflictos que viven los caracteres y a las pasiones que en él se desatan” (2006, p. 10). *Divinas palabras* radiografía así las tierras gallegas como ese lugar deformado donde surgen los peores males de lo inhumano, de todo aquello consumido por los vicios de la avaricia, la concupiscencia y la muerte.

Parte de la riqueza estética y temática de *Divinas palabras* se encuentra en el desarrollo de sus personajes y la estructura que hace de ellos su autor. Es a través de su caracterización esperpéntica que estos seres despreciables señalan cierto itinerario de lectura dramática de lo grotesco. El primero de estos sujetos es Laureano, el Idiota. Algunos críticos de la obra de Valle-Inclán, como Luis Iglesias Feijoo, aseveran que lo horripilante de la inmoralidad de los gallegos de la época es reforzado por el afeamiento que reintegra la figura chocante de Laureano. El

dramaturgo se asegura de presentar a un ser horrendo quien es referido como “*el idiota [que] agita las manos con temblor de epilepsia, y pone los ojos en blanco. [...] El Idiota, [con] 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*” (II, 7, p. 86). El aspecto monstruoso del Idiota introduce cierta técnica de animalización de la obra donde la figura de Laureano se rebaja a la categoría de bestia. El autor representa al Idiota con una enorme cabeza bamboleándose en el zarandeo del carretón en movimiento, y quien es también un blanco perfecto para las moscas que reposan sobre sus labios o su frente, cubriéndole casi toda la cabeza.

A lo largo de la obra, algunos animales aparecen en escena para evidenciar, por contraposición, la bestialidad de Laureano. Por ejemplo, hay una perra, Coimbra, que se le acerca para ladrarle porque le huele a “muerto”: “*Lentamente el animal [Coimbra] se dobla, y agacha la cola aullando con el aullido que reservan los canes para el aire de muerto*” (I, 1, p. 17). Es más, Laureano se rebaja a la categoría de animal cuando entabla cierta conversación con los sapos:

[...] y el Idiota, balanceando la cabeza enorme sobre la almohada de paja, da su grito en la humedad del cementerio.

EL IDIOTA. ¡Hou! ¡Hou!

EL SAPO. ¡Cro! ¡Cro! (I, 5, p. 45)

Si los sapos departen con Laureano, los cerdos no le hablan sino que se lo almuerzan. Su explotadora, Marica del Reino, lo describe de esta manera: “¡Aquí tenéis este cuerpo frío! ¡Cara y manos le comieron los cerdos! ¡Duélense las entrañas, la vista se duele viendo esta carnicería! ¡Testigo sois! ¡Comido de las bestias!” (II, 10, p. 101). Paradójicamente este ser grotesco y desagradable es, a su vez, el objeto de la usura de una aldea que gratifica lo desagradable y refrenda lo deformé. Es decir, debido a la monstruosidad de Laureano es que otros sujetos se benefician económicamente de él dado que lo grotesco representa un valor agregado.

Efectivamente, en uno de los retratos más chocantes de *Divinas palabras* se observa en el momento cuando accidentalmente muere Laureano. Ahí se expone el cuerpo inerte para que los transeúntes, ante tal espectáculo, puedan darle limosna para colaborar con su entierro. Nuevamente, Laureano es el objeto de la codicia y medio para hacer dinero fácil. La didascalia es contundente con respecto a uno de los actos más grotescos y horripilantes de la obra:

La enorme cabeza del 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. (III, 3, p. 118)

La acotación también indica que las moscas yacen sobre su cara deformada y que la hediondez del cuerpo putrefacto de Laureano se encumbra hasta revolverse con el aroma divino del incienso que brota de la iglesia de San Clemente. Esta antítesis entre lo bienoliente del incienso y lo desagradable del cuerpo pútrido confirma, una vez más, el aspecto horripilante de la técnica del esperpento.

Otro personaje que colabora en la particularidad repugnante de *Divinas palabras* es el sacristán Pedro Gailo. Pedro es representando como el resultado de la aleación entre un hombre débil y un fantoche: sujeto ridículo y moralmente degenerado cuya honra ha sido mancillada públicamente por el adulterio de su esposa, Mari-Gaila. Las mismas acotaciones lo describen como “[...] un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapiadas, sotana y roquete” (I, 1, p. 13) y “con las barbas grises sin afeitar y las mejillas cavadas, el sacristán tiene algo que recuerda la llama amarilla de los cirios” (II, 4, p. 67).

En definitiva, el rasgo esperpéntico del sacristán reside fundamentalmente en su repugnancia física así como moral. Tanto sus acciones dramáticas como sus descripciones didascálicas contribuyen a que el Cornudo se convierta en un ser esperpéntico y títere de sus circunstancias —hombre sin virilidad y cruelmente avaro. No obstante, el sacristán se diferencia de otros personajes de la obra por el lenguaje que emplea —discurso construido bajo un registro presuntuoso y religioso— el cual le permite alcanzar cierto respeto por parte de su comunidad ya que su

lenguaje evoca erudición escatológica aunque su parroquia no lo advierta. Después de todo, el sacristán sabe pronunciar latín.

El Cornudo constituye un ejemplo conveniente de lo que significa el concepto valleinclanesco de esperpento. Se muestra al personaje como un pelele o un fantoche. Ridículo y absurdo, tanto física como moralmente, Pedro Gailo colabora en convertir la trama de la obra en esperpética y grotesca. Esto se puede prever en la manera en que el dramaturgo presenta al fantoche: el personaje no dice mucho, guarda silencio. Los que se encargan de hablar por él son las acotaciones mismas.

Lo anterior, revela su pasividad y mediocridad que constituyen también características relevantes de la estética del esperpento. Presentado de esta manera, el sacristán es manipulado por el dramaturgo-demiurgo que lo maneja a su antojo. En este sentido, Pedro Gailo es un títere. Según D. Dougherty (2008), un títere “es un signo potente de la mecanización del individuo, de la pérdida de su dignidad humana y la consecuente incapacidad de luchar contra una nueva fatalidad, impuesta ya no por los dioses sino por los códigos culturales heredados del pasado o por las leyes socioeconómicas del estado moderno” (2008, p. 485). Religioso e indolente, Pedro Gailo también comparte la avaricia de su hermana Marica y la concupiscencia de su mujer: es tan farsante y adulterino como ellas. Esta mácula de su personalidad revela su mediocridad y las pobres inconsistencias de su carácter.

La caracterización esperpética del sacristán se puede distinguir a partir del clásico dilema de defender su honra ante las infidelidades de su esposa. Pedro Gailo es un ser cobarde y aprensivo. Sabe de los lances licenciosos de su mujer pero no defiende su honra. Solo calla y se embriaga para no pensar en eso, y así evade su responsabilidad como marido y hombre. Es hasta que su hermana Marica le insiste, de manera histríonicamente dramática, salvaguardar su dignidad que este reacciona. Así, el sacristán decide matar a su cónyuge con un puñal. No obstante, debido a su posición de cornudo, termina por no actuar y se paraliza en su aplazamiento, corroborando, de esa manera, su condición de marioneta de las circunstancias.

La labor esperpética del sacristán en la obra se apuntala, de manera precisa, con la escena incestuosa en que invita a su hija Simoniña a unírsele en la cama. Ya de entrada, la misma Simoniña es descrita como una muchacha fea y desagradable: “La hija [Simoniña], abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan” (I, 3, p. 30). Esta descripción del físico de la niña precipita la impresión esperpética que abre la escena del incesto: Sin gritar, sin llorar, ni oponerse, Simoniña muy naturalmente no le hace caso al padre, sino, más bien, le ofrece tomar un trago para que se duerma y la deje de “molestar”. No obstante, cuando la niña le acerca el vaso para darle de beber al padre ebrio, se aproxima de tal manera que sutilmente lo incita con su cuerpo semidesnudo:

PEDRO GAILO. ¡Ven, Simoniña! ¡Ven, prenda! Pues que me da corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual en la frente [a Mari-Gaila]. ¿Dónde estás, que no te palpo? Ahora tú eres mi reina. Si coceas, no lo eres más. Le devolvemos su mala moneda. ¡Cómo ríe aquel demonio colorado! ¡Vino a ponérseme encima del pecho! ¡Tórnamelo, Simoniña!... ¡Prenda! ¡Espántamelo! (II, 6, p. 81)

Con respecto a esta escena, comenta Greenfield (1972) que “el sacristán no puede hacer nada respecto a la promiscuidad de su mujer, y su naturaleza [inferior] no le permite pagarle con la misma moneda, por lo menos no con premeditación. El vino le da la voluntad, y la proximidad de su hija el pensamiento” (1972, p. 162). De aquí en adelante, se puede advertir un sacristán religioso pero moralmente monstruoso e impasible, un verdadero títere incestuoso del esperpento.

Si Laureano y Pedro Gailo son seres esperpéticos en tanto son sujetos feos, grotescos y desagradables, Mari-Gaila, la adúltera y Séptimo Miau, el “farandul” lo son por sus características morales y espirituales: los primeros poseen físicos repugnantes mientras que los segundos lo develan al nivel de su conciencia. En primer lugar, Mari-Gaila contrasta con su marido el sacristán. Mientras el sacristán es descrito como “[...] un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, [...] con barbas grises sin afeitar y las mejillas cavadas” (p. 13; p. 67), Mari-Gaila es retratada por su gracia erótica, por ser “armónica en los ritos del cuerpo y de la voz” (I, 3, p. 30), de hecho es “rítmica y antigua, adusta y

resuelta, [quien] levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros” (III, 4, p. 131). Muy contrariamente a su esposo, Mari-Gaila encarna las insignias de la belleza, el poder y la seducción ahí donde adquiere un carácter trascendental cuando se opone al fachoso de su marido. En todo caso, la amoralidad de la adúltera aparece siempre mitigada por su brío y su hermosura, si bien los seudovalores de Mari siempre degeneran en egoísmo, codicia y libertinaje sexual.

De hecho, la adúltera sacristana encarna la ignorancia moral y el descalabro espiritual de la obra. Su actuación comprueba el grado de malevolencia debido a su falta de compasión y caridad hacia los seres menos afortunados. Cardona y Zahareas (1970) la describen como una mujer bella y seductora quien es egoísta y antojadiza a la vez. Le importan poco los demás, y solo se preocupa por sí misma. No atiende a su marido e hija porque solo se concentra en ella y en su bienestar. Finge ser cándida e ilusa, cuando, de repente, se torna perspicaz y oportunista. Su fingimiento es sobresaliente en tanto emplea el recurso de la hipocresía para obtener lo que más quiere en este mundo: dinero y placer sexual. Por ejemplo, en el caso de su avaricia, Mari se distingue por ser una persona lejana y envidiosa de su cuñada Juana la Reina, quien disponía del enano hidrocéfalo para su comercio, pero, no obstante, luego de la muerte de esta, la adúltera finge compunción por su partida:

MARI-GAILA. ¡Ay cuñada, soles y lluvia, andar caminos, pasar trabajos,

fueron tus romerías, en este mundo! ¡Ay cuñada, por cismas te despartiste de tus familias! ¡Y qué mala virazón tuviste para mí, cuñada! ¡Ay cuñada, te movían lenguas anabolenas! (I, 3, p. 31)

De manera hipócrita y por su conveniencia para heredar al Idiota y su carretón, Mari finge consideración a Juana la Reina. La adúltera vuelve a actuar su hipocresía en otra escena al sollozar: “¡Cuñada, flor de los caminos, ya están a la vera de Dios Nuestro Señor! ¡Cuñada, que tantos trabajos pasaste, ya tienes regalo a su mesa!” (Valle-Inclán, 1966, p. 38). Todo es puro fingimiento.

Mari-Gaila representa entonces eso que siendo bello y luminoso en el exterior, encubre la monstruosidad interior de un sujeto dedicado al disfrute de las pasiones más bajas. Este personaje físicamente atractivo, mas denigrado espiritualmente, funciona como un agente comparador con las otras mujeres de la obra dramática: mientras Mari-Gaila es retratada como un ser libidinoso y encantador, las otras mujeres llevan lo horroroso en sus caras y sus cuerpos, pintándolas con una repugnancia física que produce la mayor de las repulsiones. Por ejemplo, Marica del Reino es descrita como una “mujeruca” “raída y pelona, [...] con el refajo mal ceñido, y los pechos de cabra seca fuera del justillo” (Valle-Inclán, 1966, pp. 99-100). Por su parte, la vieja mendiga, Rosa la Tatula, es dibujada como una mujer vieja, “encorvada, [y] sin dientes” (p. 108). Además, la Tula no sirve para nada y es referida por su desagradable apariencia física. En la misma categoría se

ubica Simoniña que es una muchacha “abobada, lechosa” y muy gorda, como una vaca (p. 30). De esta manera, si el esperpento producido por las mujeres de *Divinas palabras* se percibe a través de lo grotesco visual y su repelente apariencia, Mari-Gaila trae lo espérpentico a escena justamente porque repugna por su interior vil.

Junto a Mari-Gaila, otro de los personajes que se destaca por lo espérpentico de su espíritu, y no tanto por su físico, lo constituye el Compadre Miau, también conocido por sus muchos sobrenombres, a saber, el farandul, Lucero, el Conde Polaco, Séptimo Miau, o simplemente Miau. En primer lugar, Séptimo Miau representa la antítesis de Pedro Gailo: mientras el cornudo simboliza la soledad y el encierro, Miau personifica la idea de libertad y emancipación. Miau es un delincuente de larga trayectoria que se dedica a la vida nómada para así huir de las autoridades que lo persiguen por sus múltiples crímenes.

De igual forma, Séptimo Miau se percibe como un “don Juan” quien se jacta de sus buenas apariencias y su capacidad de seducir a las mujeres. Ya tiene una manceba llamada —Poca Pena—, y se sabe de una nueva amante que consigue en un pueblo —Mari-Gaila, la esposa infiel del cornudo sacristán de San Clemente. Dicen los chismes pueblerinos que Miau tiene un pacto con el diablo quien es capaz de cualquier cosa ya que no tiene moral ni escrúpulos.

Y es, quizás, esta característica la que seduce a Mari-Gaila para sostener sus relaciones

extramatrimoniales: Miau es un sujeto encantador por su intrínseca condición de sujeto malhechor, por su figura licenciosa así como por su conducta impudica y sus inclinaciones lujuriosas. Es el famoso “chico-mallo” seductor de las mujeres “inocentes”. Baa-monde-Traveso (2006) asevera, al respecto, que “Mari-Gaila elige como compañero de adulterio a un hombre que, a sus ojos, posee un atractivo, basado en cualidades y posibilidades antitéticas a las de su marido: goza de éxito entre las mujeres, está rodeado de misterio, disfruta de cierto prestigio en su entorno y le ofrece la expectativa de una vida libre e independiente” (2006, p. 21). Por lo tanto, al nivel de conciencia moral, Mari y Miau se atraen. Es así como Valle-Inclán confirma su idea de que lo esperpéntico no solo incumbe al plano de lo físico y de las apariencias, si no que puebla las otras áreas de la vida cotidiana, a saber, el espíritu, el interior y la sociedad de los pueblos españoles. En definitiva, *Divinas palabras* es una obra dramática del esperpento, la que se sirve de todos sus personajes para resaltar la naturaleza grotesca y absurda de la España (gallega) finisecular. Así como los principales, los personajes menores también favorecen la difusión de la visión esperpética en el argumento de la obra. Por ejemplo, Miguelín el Padronés, el chalán, es un sujeto esperpético justamente por exhibir su inmoralidad y depravación a lo largo de la obra. Es retratado como un hombre gordo “que anda en caminos, al cual por sus dengues le suele acontecer en ferias y mercados que lo corran y afrenten” (I, 2, p. 23), “Miguelín se busca con la lengua un

lunar rizoso que tiene a un canto de la boca [...]” (pp. 24-25). Es quien paga por los tragos que matan a Laureano, y es el encargado de hacerle saber a la aldea que Mari-Gaila y Miau están fornicando en las afueras del pueblo. El Padronés es un hombre maldiciente, depravado y acusado de ser ladrón, embustero, además de practicar la homosexualidad. En efecto, este tipo de denigración moral también contribuye a desarrollar la ambientación esperpética y grotesca de *Divinas palabras*.

### Conclusión

Al final de esta obra, Valle-Inclán parecía redimir la obra dramática de su destino funesto, a través de dos vías: la primera establece que solo la “compasión” es capaz de desterrar las emanaciones de lo esperpético. Esto se cumple en la jornada II, escena 7 donde una niña enferma “con hábito morado” quien, con sus padres, trabaja en una taberna sirviendo comida, representa la virtud de la piedad en tanto que acepta con afabilidad al personaje de Laureano el Idiota. De hecho, las acotaciones sugieren que “el grito del idiota pone la flor de una sonrisa en la boca triste de la niña” (Valle-Inclán, 1966, p. 85), además de, que tanto la niña como sus viejos padres guardan, en todo momento, una actitud verdaderamente cristiana, “recogidos tras la llama del hogar”. Esta simboliza una escena compasiva ahí donde lo esperpético puede transmutarse para así lograr dispensar sus posibles consecuencias destructivas.

La segunda vía de redención se presenta al final de la obra cuando se profieren las divinas palabras que pronuncia el sacristán. Estas palabras bíblicas —enunciadas en latín— eximen al sacristán de su deshonra y dispensan a Mari-Gaila de su adulterio. En fin, la frase bíblica latina exonera a sus personajes de las consecuencias nefastas que pueda originar el esperpento en la obra, porque es la “palabra” aquella que es capaz de mudar los corazones mezquinos de la gente, en algo trascendental. El sin-sentido de las palabras es, después de todo, el que produce el milagro y la transformación de un mundo tan bestial como el de *Divinas palabras*. Las divinas palabras proponen una pregunta al misterio impenetrable de la condición humana ahí donde el desconocimiento del latín promueve una lectura de lo que realmente significa el perdón, la piedad y la misericordia en la vida. Al escuchar el latín, la gente de aldea acepta las sagradas palabras con sobresalto y poder: “al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel” (III, 5, pp. 136-137). Hacia el final, los personajes de Divinas palabras son redimidos por medio de ese lenguaje que surte sus efectos en un acontecimiento de salvación que transforma todo lo que toca en un acto de bien-decir: “*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidam mittat* —¡Milagro del latín!” (p. 135): palabras poderosas y redentoras de la miseria humana que representan sus personajes.

## Referencias

- Baamonde-Traveso, G. (2006). *Divinas palabras*, obra de transición en la dramaturgia de Valle-Inclán. *Archivum*, 56 (1), pp. 7-26.
- Bermejo-Marcos, M. (1971). *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Madrid: Anaya.
- Cardona, R. (1991). El esperpento como género. *Ínsula*, 531 (1), pp. 20-23.
- Cardona, R. y Zaharea, A. N. (1970). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- Dougherty, D. (2008). Valle-Inclán y la tragedia moderna. *Anales de la literatura española contemporánea*, 33 (1), pp. 469-500.
- Greenfield, S. M. (1972). *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Fundamentos.
- Iglesias-Feijoo, L. (1991). El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán. *Ínsula*, 531 (1), pp. 18-20.
- Míguez-Vilas, C. (2002). Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*. *Anales de la literatura española contemporánea*, 27 (3), pp. 738-753.
- Valle-Inclán, R. del. (1966). *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Luces de Bohemia*. Madrid: Austral Clásica
- Zaharea, A. N. (1991). El esperpento como proyecto estético. *Ínsula*, 530 (1), pp. 32-34.

 Artículos