

De Rojas a Valle-Inclán: esperpentismo y modernidad en *La Celestina*

Mario M. González (*Universidade de São Paulo*)

Es sabido que don Ramón del Valle-Inclán atribuyó a sus esperpentos hondas raíces en la cultura española. Entendía él que esos textos suyos respondían a una manera de “mirar el mundo desde un plano superior levantado en el aire y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía”. Y continúa don Ramón:

Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos* (*apud* CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p. 237).

Podría ser fascinante rastrear esa trayectoria de la manera esperpéntica de tratar a los personajes literarios o pictóricos¹. Pero es más sorprendente todavía que un texto tan rico como polémico y anterior a los mencionados, obedecería a lo que, en ese momento al menos, Valle-Inclán entendía como la fórmula creadora de sus esperpentos.

Por lo que nos consta, Valle-Inclán no se habría referido a *La Celestina* como un esperpento. Él la colocaba en las raíces de otro género literario, la novela, y más concretamente en las raíces de la novela picaresca. Decía don Ramón:

Acaso la gran novela española, empieza en la *Celestina*. Hay un tipo de novela que no entendemos: y son los libros de caballerías. Corresponden al estilo gótico. Nuestra estética viene de Grecia. Apenas establecemos juicio novelesco a partir de la *Celestina* que marca el camino de la novela picaresca (*apud* VALLE-INCLÁN, 1995, p. 285).

Pero bien sabemos que, para Valle-Inclán, la distancia entre el diálogo de sus novelas y el de sus obras dramáticas (que no siempre él quiso considerar teatrales) prácticamente no existía.

Por otro lado, ya la profesora Joyce Rodrigues Ferraz (2002) señaló cuidadosamente, años atrás, las afinidades de la obra de Rojas con los esperpentos valleinclinianos, a partir de la consideración del uso de lo grotesco. Y Cardona y Zahareas (1987, p. 57) se refieren a *La Celestina*, como un esperpento más.

No se trata tan solo de que es posible considerar a *La Celestina* el “primer esperpento” de la historia literaria española, sino que la lectura de la obra de Rojas desde esa perspectiva nos permite aproximarla a nuestra propia época de manera bastante objetiva. No solo por la “ semejanza ” de la obra de Rojas con los esperpentos de Valle-Inclán, sino por la posibilidad de integrar una y otros en una visión histórica que los reúne en el mismo fenómeno histórico-cultural: la Modernidad. Por otra parte, así considerada la obra de Rojas, ciertos aspectos que la hicieron objeto de intensa polémica académica se tornan menos conflictivos o simplemente la polémica se disuelve.

Es lógico que, para eso, hay que quebrar la reductora noción de Modernidad que limitaría ese fenómeno al último siglo y medio o algo así, y percibir que las raíces de ese fenómeno están mucho más allá. Es archiconocida la obra de Arnold Hauser (1974) que coloca en el siglo XVI la crisis del Renacimiento por la cual la obra literaria o artística pasó a permitirse una autonomía que la distanciaba de la simple representación de una realidad externa a ella. Esa autonomía confiere al lector el decisivo papel de último productor del sentido o los sentidos de la obra, lo que implica que aquella estará marcada por una pluralidad significativa. Nace allí la complejidad propia de las obras de la Modernidad y, con ella, la presencia de la paradoja como figura esencial. Esa paradoja que anula la oposición de los contrarios para sumarlos en un juego dialéctico de construcción de sentidos lleva a la

relativización de los géneros clásicos. Hauser entiende que ese proceso es fruto de la crisis del Renacimiento, que él llama Manierismo, definiendo así un período que en el que esa raíz de la Modernidad puede coexistir con el propio Renacimiento y con el Barroco, a lo largo del siglo XVI y hasta iniciado el XVII. Las ambigüedades, la imposibilidad de la certeza, la ausencia de verdades absolutas en consecuencia de la desacralización de la cultura que se inicia, dentro de un universo de tensiones irreductibles que sin embargo se comunican, llevan a la necesidad de expresiones artísticas y literarias en que conviven los opuestos, no en función del contraste, como en el Barroco, sino como manifestación de la complejidad que se comprueba ahora en la realidad extratextual. Todo ello, gracias al ejercicio del conocimiento racional exaltado por el Renacimiento que lleva exactamente a descubrir la relatividad de ese conocimiento.

Como una de las primeras manifestaciones literarias apoyadas en esa concepción de la obra de arte, aparece la enigmática obra única de Fernando de Rojas, *La Celestina*. En la otra punta, cuando Europa cobraba conciencia de ese fenómeno cultural que, si bien se había definido recientemente, tenía sus orígenes, como quiere Hauser, siglos antes, España tiene en Valle-Inclán y en sus esperpentos uno de los mayores revolucionarios de su teatro. Y es posible aproximarlos, claramente. Ello explica que *La Celestina* (como otras obras del Manierismo) no nos suene como un clásico distante y se la continúe no solo editando sino intentando llevarla al teatro, lo que solo vino a ser posible en el siglo XX. Y ello también exige que leamos y veamos los esperpentos de Valle-Inclán distanciándonos de las categorías convencionales.

Si la primera polémica que produce *La Celestina* (la que ya produjo en sus primeros lectores) es la de su género, coincide en ello con las frustradas tentativas de encajar en el esquema obsoleto de los géneros literarios clásicos la producción de Valle-Inclán. La propuesta, por parte de Rojas, de una comedia humanística en

castellano — que en el fondo ocultaba la parodia de un tema propio de un género narrativo, la novela sentimental — no pudo ser entendida por sus lectores bajo el rótulo de “comedia” debido al desenlace violento que exigía su supuesto sentido moralizante. Y su irónica designación posterior como “tragicomedia” por su autor, abriría espacio para el debate. Un debate que habría de acentuarse cuando, mucho más tarde, algunos críticos quisiesen excluir *La Celestina* del universo teatral porque, evidentemente, no correspondía a los cánones vigentes en un tardío neoclasicismo.

Valle-Inclán provocó una polémica semejante con buena parte de su obra en que la crítica no podía entender que hubiese novelas dialogadas o un teatro que se juzgaba tan solo “para leer”, dada la distancia que lo separaba del teatro decimonónico y la enorme dificultad de su puesta en escena. Curiosamente, la forma dialogada es el único consenso, tal vez, entre todos los críticos de *La Celestina*. Y la irrepresentabilidad de la obra en los moldes convencionales del teatro algo que se hace evidente a todos. Si el diálogo como base de creación estética es común a Valle-Inclán y *La Celestina*, la obra de Rojas no cabría en el teatro por el hecho de existir, aunque con fuerte sentido dramático y teatral, antes del teatro “convencional” (que predomina del siglo XVI al siglo XIX); así como los esperpentos parecerían no caber en el teatro por haber sido formulados después de ese mismo teatro haber agotado sus posibilidades.

Pero, aceptada la teatralidad de *Celestina*², quedó el dilema de que estuviésemos ante una tragedia o una comedia o, como prefirió formular Rojas en su fuga a la catalogación, ante una “tragicomedia” difícil de precisar.

La tentativa de respuesta al dilema puede estar en muchas y diversas lecturas de la obra de Rojas por los críticos. Personalmente, acabamos por entender que el sentido paródico de la obra le imprime un innegable sentido cómico. Con todo, un personaje, Melibea, parece resistirse radicalmente a ser integrada en el universo grotesco en que se mueven los demás. Y sería ella la responsable por mantener el hilo

trágico que deriva de su absurda pasión por el paródico Calisto, el hilo que hace digna su muerte voluntaria y consciente. Ese acontecimiento final — mucho más cuando es subrayado por el planto de su padre Pleberio — devuelve como una ola lo trágico sobre los acontecimientos marcados por la comicidad. O sea, lo cómico se contamina de lo trágico y la interacción de ambos principios pasa a inundar toda la obra en esa especie de retrolectura a que el lector se ve obligado después de comprobar el violento desenlace y percibir que, con él, nada ha quedado en pie en la ciudad vacía.

Ante esa imposibilidad de definir *La Celestina* dentro del esquema de los géneros clásicos, no nos cabe sino volvernos sobre la superación de esas catalogaciones. Es allí donde encontramos a don Ramón y su opción por crear un nuevo “género” que no es sino la anulación de los géneros. La escena XII de *Luces de Bohemia* es suficientemente conocida como para que no precisemos aquí recordarla. En ella, el esperpento es la tragedia que no es tragedia. Creemos que quien mejor ha sabido descifrar eso es Francisco Ruiz Ramón cuando, en su *Historia del teatro español — siglo XX*, cuando dice:

El esperpento, lejos de negar lo trágico o de predicar su ausencia, es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico sin traicionarlo. Paradójicamente, la forma clásica de la tragedia es la única forma radicalmente inadecuada para la expresión de lo trágico, pues los contenidos de éste se han vaciado de toda significación, de todo valor, reducidos a una sola categoría: la de la falsedad. Y la esencia trágica de esa falsedad sólo puede ya ser representada mediante la apelación a lo grotesco, es decir, mediante la óptica del “espejo cóncavo” (1981a, p. 128).

A su propia pregunta formulada poco antes (“¿es trágico o antitrágico el esperpento?”) (1981a, p. 126) el historiador y crítico responderá poco después con lo que consideramos la más sucinta y mejor definición del esperpento: este no es sino “la síntesis dialéctica de la farsa y la tragedia” (1981a, p. 133). De inmediato no cabe sino percibir como se resuelve allí el dilema del género de *La Celestina*.

La Celestina coincide con el teatro de Valle-Inclán en el hecho de ser, como ha dicho Francisco Ruiz Ramón de la obra del autor gallego, “un teatro en libertad” y “la invención de un teatro” (1981a, p. 93). *La Celestina* es un teatro en libertad por la falta de modelos inmediatos. De ese modo, Rojas construye un texto ante el que carece de sentido, como ha apuntado Buero Vallejo (1966) para el teatro de Valle-Inclán, discutir si es o no una obra de teatro. El carácter de “irrepresentable” que se atribuyó a la obra de ambos autores es una cuestión absolutamente relativa y que el tiempo, en ambos casos, se encargó de anular.

Pero no cabe duda de que, tanto Valle-Inclán con relación a sus esperpentos como Rojas con relación a *La Celestina*, pensaban sus personajes como entes dramáticos. Basta leer con cuidado *La Celestina* para percibir que elementos estrictamente teatrales, como el aparte, están claramente presentes. Y basta leer con cuidado, no tanto las declaraciones de Valle-Inclán, sino sus esperpentos para captar la base teórica teatral en que se asientan³.

Lo que importa, es la “invención de un teatro” a que llegan ambos autores. Don Ramón, en sus declaraciones ya citadas, habló de un nuevo “género”. La verdad es que habría que cambiar ese término por “una nueva estética”, como propone Ruiz Ramón (1981a, p. 125-126). Y cabe discutir también la habitualmente aceptada pertinencia de la vinculación que en teoría hizo Valle-Inclán de sus esperpentos con la mirada del demiurgo desde un plano superior a sus personajes. Buero Vallejo (1966), primero, y Ruiz Ramón (1981a, p. 127-134), después, han probado de qué manera, en realidad, Valle-Inclán observa a sus personajes ni desde abajo (modo propio de la tragedia) ni desde arriba (modo propio de la farsa antitrágica de los títeres grotescos) sino desde su mismo plano, de frente, en una visión distanciada, brechtiana, en la que se funden, en una tragedia de fantoches, lo grotesco y lo trágico. ¿Cabría — nos preguntamos — mejor manera de entender *La Celestina* de Rojas? Sus personajes, con alguna excepción como Melibea a nuestro entender, son héroes bufos o payasos

trágicos como los de los esperpentos valleinclanianos (RUIZ RAMÓN, 1981a, p. 130). Es de esa manera que el esperpento se realiza en *La Celestina*, como ya referimos, en la acertada definición de Francisco Ruiz Ramón: la síntesis dialéctica entre la farsa de los muñecos y la tragedia altisonante. Esa síntesis sería posible, tanto en *La Celestina* como en los esperpentos de Valle-Inclán, por un distanciamiento del autor con relación a sus personajes, antes que por una perspectiva de demiurgo superior a ellos.

Los personajes de *La Celestina*, por otra parte, viven la misma angustia existencial que caracteriza, según Cardona y Zahareas (1987, p. 31), a los personajes de los esperpentos. Podría decirse de Rojas lo que los autores citados dicen de Valle-Inclán: “Ve las consecuencias absurdas de la existencia humana, y pinta la vida como un desatino y, en el mejor de los casos, como un camino inseguro”. Ya un estudioso de *La Celestina*, Julio Rodríguez Puértolas, había señalado esa angustia (de enorme modernidad, dígase) como una marca de los personajes de *La Celestina*, cuando él constata en la obra de Rojas

la aparición de algo totalmente ajeno al mundo medieval: la soledad y la lucha al nivel individual por sobrevivir en un universo ya no ordenado ni cerrado orgánicamente. Aparecen, en suma, unas nuevas relaciones de producción: aparece *la burguesía* (1976, p. 158).

Esa mención del crítico a la burguesía (cuya frustración en España profetiza Rojas), por otra parte, nos lleva a constatar que, por ese camino, *La Celestina* y los esperpentos participan por igual de la marca que Cardona y Zahareas comprueban en estos últimos, cuando dicen que “el estilo que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico surge de una circunstancia histórica” (1987, p. 30). *La Celestina*, como deja claro Rodríguez-Puértolas en su capítulo sobre *La Celestina* antes citado, tiene profundas raíces en el momento histórico que vive su autor y en el que este coloca a sus personajes. Es justamente la expresión de la angustia de una existencia carente de las certezas que se vienen abajo en la crisis en que culminan

tanto la Edad Media como el Renacimiento lo que torna a los personajes de Rojas seres enajenados y cosificados. Esa enajenación y cosificación llegan a extremos trágicos en Melibea y a extremos farsescos en Calisto que, en el extremo opuesto, parecería no pasar de un ridículo muñeco por el que la hija de Pleberio se apasiona de manera absurda.

De ese modo, *La Celestina* es ya una obra de plena modernidad, que anticipa una fórmula estética que iría a tener plena realización cuando autores como Valle-Inclán la desarrollasen para expresar el conflicto social y humano común a sus personajes y a los personajes de Rojas por ser común a los hombres y mujeres de su tiempo. Un tiempo mucho más corto (“500 años en la Historia no son nada”, le escuchamos decir alguna vez a Jorge Luis Borges) de lo que se suele pretender.

Referencias

BUERO VALLEJO, Antonio. De rodillas, de pie, en el aire. *Revista de Occidente*, v. 4, p. 132-145, 1966.

CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. 2. ed. Madrid: Castalia, 1987.

FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Celestina e Luces de Bohemia*, o grotesco na literatura espanhola. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 7, 2002. *Anais...* [S. l.]: Novodisc Brasil, 2002.

_____. *O lugar do esperpento: Valle-Inclán como encenador no contexto do teatro moderno europeu*. (Tesis de doctorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Inédita.

HAUSER, Arnold. *Origen de la literatura y del arte modernos*. Traducción de Felipe González Vicens. Madrid: Guadarrama, 1974. 3 tomos. Título original: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*.

RODRIGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor, 1976.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1981.

_____. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981a.

VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del. *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*. Valencia: Pré-Textos, 1995.

Notas

¹ Aunque esas raíces del esperpento sean de gran interés y válidas para apoyar parcialmente estudios como el presente, no debe olvidarse que, en verdad, el esperpento valleinclaniano no es un producto exclusivamente ibérico. Joyce Rodrigues Ferraz (2004) ya comprobó la proximidad de las teorías teatrales implícitas en los esperpentos de Valle-Inclán con las vigentes en el resto de Europa en su época.

² Esa teatralidad no se comprueba fácilmente cuando se intenta, como casi siempre sucede, encajar *La Celestina* en un escenario que no existía en la época de Rojas. Creemos haber comprobado por diversas veces, si no el fracaso, al menos la inadecuación de ese tipo de tentativa. En cambio, esa teatralidad apareció claramente ya en el siglo XX, en este distante Brasil, cuando un director teatral polaco, Zbigniew Ziembinski, en *São Paulo* y en 1969, supo percibir que el espacio de *La Celestina* es otro y que, al captar por detrás de todo el texto un protagonista espacial, la ciudad, creó una ciudad imaginaria, habitada por los espectadores, para que en sus calles, plazas y casas transcurriese el drama de Rojas. Por primera vez, podemos decir, *La Celestina* no fue forzada a caber donde no la podía imaginar su autor. Después de la técnica de "teatro leído" indicada por Alonso de Proaza, habría sido la primera vez que alguien encontró como llevar la obra de Rojas a algún tipo de escenario más adecuado.

³ Esa base teórica coloca a Valle-Inclán a la par de los grandes teóricos teatrales europeos de comienzos del siglo XX, como ha demostrado Joyce Rodrigues Ferraz en su ya citada tesis de doctorado.