

Álvaro López Fernández: *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2020, 174 pp.

La sombra de Ramón María del Valle-Inclán es alargada, sobre todo en lo concerniente a la literatura de principios del siglo xx. Obviar este hecho es todavía más complicado si tratamos de un asunto tan escabroso como la literatura escrita durante la Guerra Civil. Álvaro López Fernández ha llevado a buen término ambas dimensiones: el estudio de un clásico como Valle-Inclán y el esclarecimiento de nuevas dimensiones de la literatura en tiempos de guerra.

*El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución* (2020) sigue los pasos necesarios para la explicación de determinados huecos que, incomprensiblemente, siguen existiendo en los estudios sobre la materia. Para ello, López Fernández articula este ensayo en torno a la obra de Valle-Inclán y de sus esperpentos con el fin de establecer nexos entre estos, que constituyen la cumbre de su creación artística, y las distintas formas literarias alumbradas tras la muerte del autor en 1936, pero con una finalidad principal que vertebra las distintas tesis que alberga el estudio: "Demostrar [...] que entre los esperpentos y el tremendismo de los años cuarenta no se tendió un puente entre autores de negras sensibilidades (Valle-Inclán y Cela), con la guerra como espacio de vacío. Todo lo contrario, durante la contienda tanto la figura como el estilo de Valle-Inclán se vieron sometidos a activas estrategias de apropiación y re-significación ideológica y cultural por parte de ambos bandos" (13). Este es uno de los puntos centrales del libro. El estudio del esperpento, como estética próxima al grotesco, esclarece no solo el mensaje, sino parte del proceso creativo y de la dimensión ideológica de las obras escritas durante la guerra civil.

La propia definición del concepto de 'esperpento', capital para poder articular un trabajo como este, no está exenta de dificultades, y el autor reconoce la falta de un consenso en torno a esta cuestión (15). Para salvar este obstáculo, parte López Fernández de dos grandes hitos en los estudios sobre la obra de Valle-Inclán y sus esperpentos: *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, de Anthony N. Zahareas y Rodolfo Cardona; y *Valle-Inclán, introducción a su obra*, de Manuel Bermejo Marcos. De la síntesis de estas dos obras, así como de otras tantas que mencionará a lo largo del ensayo, aduce cinco grandes rasgos o características esenciales en los esperpentos: "El uso de una narración escénica, que tiende al hibridismo genérico"; "el desarrollo de una lectura socio-política de la realidad hispánica o de su pasado histórico"; "la concepción de un lenguaje propio, nacido de una mezcla prodigiosa y retorcida

de registros"; "la significativa plasticidad de sus escenas"; y, por último, "la deformación de las imágenes, de la retórica y del espíritu románticos" (17).

La "rehumanización" que López Fernández extrae del estudio de José Díaz Fernández *El nuevo romanticismo. Tratado de arte, política y literatura* (1929) sirve para comprender mejor ese contexto propicio para la toma de partido a medida que nos acercamos a los años treinta y que explica a la perfección dos de las más altas cumbres de la obra de Valle-Inclán: *Tirano Banderas* (1926) y *Martes de Carnaval* (1930). Pero no acaba aquí. Acercándose a una de las obras cumbre de la narrativa valleinclaniana, *El ruedo ibérico*, López Fernández parte del título del primer capítulo incorporado a la edición de 1931 publicada en el diario *El Sol*, "Aires Nacionales", para explicar la obra a partir de algunos estudios capitales dedicados a ella –los de Iris M. Zavala– y para incidir en un hecho desatendido por la crítica: el término "nacionales" remite directamente a los *Episodios Nacionales* galdosianos, obra sin la cual resulta imposible comprender el texto del autor gallego. *El ruedo ibérico* es uno más de esos *episodios* en los que la historia nacional se transformó en materia ficcional, marcada, en este caso, por una suerte de "fiebre del estilo", como sostuvo Gaspar Gómez de la Serna.

La lectura de López Fernández nos muestra a un Valle-Inclán más próximo al compromiso. En esta línea, nos recuerda que *La hija del capitán* (1927) fue incautada durante la dictadura de Primo de Rivera por la Dirección General de Seguridad "casi de inmediato, lo que le dio al autor no pocos disgustos..., y publicidad. Se había convertido, *de facto*, en un escritor rabioso, rebelde y comprometido en su antirriverismo" (37). Por ello, aplicarán diversas técnicas de asimilación y, en ocasiones, apropiación los diversos plumas de la República con el advenimiento de la Guerra Civil: así lo hicieron Rafael Dieste, César Muñoz Arconada, Pedro Luis de Gálvez, José Herrera Petere o Ramón J. Sender. Este último llega a introducir al gallego como personaje en *Contraataque* (1938), algo nada sorprendente dada "la relación literaria que media, no en vano, entre Sender y Valle-Inclán se asemeja a la de un animoso discípulo y un sombrío maestro, deudos ambos de diferentes romanticismos" (62). De hecho, enfatiza López Fernández esta relación a través de *La noche de las cien cabezas*, de Sender: según el autor del libro objeto de la presente reseña, "la lógica elemental de *La noche de las cien cabezas* [...] es la misma que sigue el *Infierno* de Dante. De hecho, no sería impropio hablar de *La noche de las cien cabezas* como una suerte de relectura vanguardista y política, es decir, una lectura "de avanzada", de la *Commedia*" (65), un hecho que sirve para estrechar las relaciones entre Sender y Valle-Inclán, dado que este último "tenía al florentino por una de sus lecturas de cabecera" (65).

Las tres piezas que componen *Martes de Carnaval* revelan el tino con el que Valle-Inclán daba título a sus obras (29), y es esa, curiosamente, una de las marcas de estilo de las que hace gala el autor de este ensayo, visible en los distintos epígrafes que lo componen y que bien podrían haber sido firmados por el escritor gallego. En el fondo, se advierte una asimilación reveladora de la proximidad con el objeto de este estudio: no solo en el estilo, sino en la misma estructura, que, como reconoce su autor, "a modo de capricho o de homenaje,

el número, las simetrías y la distribución de los siguientes capítulos, en forma de retablo, se adaptan a muchos de los preceptos que el propio Valle-Inclán seguía con celo en la arquitectura de sus textos" (14). Y es que ya dijo Walter Benjamin que el crítico, en el fondo, comparte el lenguaje del artista.

La huella de Valle-Inclán no solo se vuelve rastreable en la literatura republicana; también en las publicaciones de los escritores partidarios del bando sublevado. Ya se puede observar esto en obras como *Checas de Madrid* (1940), de Tomás Borrás –editada por Álvaro López Fernández y Emilio Peral Vega para la colección Literatura y Guerra Civil en la editorial Guillermo Escolar–. Sin embargo, el ejemplo más claro lo representa *Madrid, de Corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá: será el propio gallego el que abra la novela como un aguerrido literato carlista afanoso por preservar las viejas instituciones aristocráticas del Madrid republicano, asoladas por la incursión de la ciudad en los tiempos de la modernidad y los embates del socialismo y del comunismo, vistos por Foxá como destructores de la memoria. Es precisamente esa defensa del carlismo, cabría apuntar, la que llevó a Foxá a escoger al gallego como guía ficcionalizado de la novela, debido al afán con el que muchos autores falangistas o cercanos a José Antonio Primo de Rivera se lanzaron a la escritura como medio más eficaz para elaborar un retrato de grupo del bando sublevado durante la guerra civil: monárquicos, falangistas, tradicionalistas, reaccionarios...

El recurso a la figura de Valle-Inclán responde, además, a la necesidad de los escritores rebeldes por encontrar vistosas autoridades que legitimasen la empresa de fundar una "nueva literatura", para lo que también resultó de vital importancia la deuda que contrajo Valle-Inclán con Goya (87): mostrarán marcas de clara factura goyesca *Madridgrado. Documental film* (1939) de Francisco Camba o la novela de Tomás Borrás *Oscuro heroísmo* (1939). Los recursos estilísticos que brindaba la estética esperpéntica casaban mejor con las obras fascistas puesto que estas buscaban, en términos generales, la exageración del horror en el frente y en las ciudades republicanas –con Madrid como máximo exponente–. En el caso de los escritores republicanos la situación fue más compleja, puesto que el esperpento contradecía "la estética del realismo socialista y del reportaje que la izquierda había abrazado, casi por decreto, desde la celebración del I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en 1935" (158).

La apropiación llevada a cabo por los literatos del bando sublevado no resulta paradójica si entendemos –como hace López Fernández leyendo de cerca las líneas biográficas de *Vida y literatura de Valle-Inclán* (1943), de Melchor Fernández Almagro– cuál era la situación política y vital del escritor en sus últimos años de vida. Valle-Inclán no dudará en criticar al gobierno republicano movido por un profundo desengaño; atacará al PSOE tildándolo de "clasista" (96); y no ocultará un cierto interés por Mussolini, debido a la importancia que el dictador reservaba para la tradición y, claro está, a la provocación que el gallego mostraba como uno de los gestos sobresalientes de una de sus tantas "máscaras" (99). Tampoco conviene olvidar que Valle-Inclán no abjuró nunca de sus ideales carlistas, bien aprovechados poco después por la propaganda falangista.

De hecho, López Fernández recupera uno de los testimonios del autor para el diario *Luz* en 1934, donde Valle-Inclán, pertrechado de un sentir revolucionario e iconoclasta, mostró una faceta que claramente se presta a la apropiación interesada por parte de autores de diverso signo político: "Lo bonito de las revoluciones es lo que tienen de destructor. Se ha dicho mucho sobre la quema de conventos, pero la verdad es que en Madrid no se quemaron más que cuatro birrias que no tenían ningún valor. Lo que faltó ese 14 de abril [...] es coraje en el pueblo, que no debió dejar ni un monumento" (44).

La obra de Valle-Inclán fue objeto de apropiaciones de todo signo, pero es esa una de las causas de la pervivencia de los esperpentos después de su muerte, una de las múltiples preguntas, convenientemente respondidas, que alberga este ensayo. Una de ellas dota de circularidad a la estructura del texto, algo muy del gusto del autor de los esperpentos, al tiempo que sintetiza la motivación y la necesidad de su escritura: "*¿Cuántas veces usamos de forma cotidiana la palabra esperpento?*" (11 y 158).

ALAIN IÑIGUEZ EGIDO  
Universidad Complutense de Madrid  
alainini@ucm.es