



Un pájaro de sueño sobre los campos de batalla: Valle-Inclán y Walter Benjamin frente a la crisis de la narración

Vanesa Ledesma Urruti¹

Recibido: 7 de junio de 2019 / Aceptado: 28 de febrero de 2020

Resumen. El agudo sentimiento de fracaso presente en las crónicas de guerra de Valle-Inclán (1916) cobra un significado especial bajo el prisma de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la crisis de la narración y el empobrecimiento de la experiencia (1928-1935), ideas que el filósofo condensó en la célebre imagen de los soldados que regresan mudos de la Primera Guerra Mundial, desprovistos de la capacidad para contar lo que allí han vivido. Si bien es verdad que Valle-Inclán observó los campos de batalla desde el ojo mecánico de la avioneta – un pájaro de naturaleza muy distinta a la de aquel que *incuba el huevo de la experiencia* – será precisamente en este contraste donde radique la clave de su giro hacia una nueva estética teatral. La visión aérea de una masa inabarcable, aplastada por la guerra tecnológica y desfigurada por el efecto de los gases tóxicos será determinante a la hora de explorar recursos tales como la visualidad y el silencio en la estética del *esperpento*.

Palabras clave: Valle-Inclán, Walter Benjamin, experiencia, narración, *esperpento*, Primera Guerra Mundial, oralidad.

[en] A Dream Bird Over the Battlefields: Valle-Inclán, Walter Benjamin and the Demise of Storytelling

Abstract. Valle-Inclán's perceived failure as a narrator in his First World War chronicles can be better understood through the lens of Walter Benjamin's ideas on the crisis of storytelling and the impoverishment of experience (1928-1935). These ideas were condensed in Benjamin's well-known image of mute soldiers returning home deprived of their capacity to tell stories about their experiences on the battlefields. The dream bird that, according to Benjamin, hatches the egg of experience, was actually far different in nature from that other "bird" through whose mechanical eye Valle-Inclán got a glimpse of the front line in 1916. However, it is precisely in that contrast where we can trace the causes of Valle-Inclán's shift to drama during the postwar period. His aerial vision of an immensurable mass of men, obliterated by technological warfare and disfigured by the effect of toxic gas, is key to understanding the importance of resources such as visuality and silence in the aesthetics of the *esperpento*.

Keywords: Valle-Inclán, Walter Benjamin, First World War, storytelling, experience, *esperpento*; orality.

Sumario: 1. Introducción; 2. El huevo de la experiencia; 3. No dar nada por perdido; 4. Un pájaro nocturno; 5. El ínfimo y quebradizo cuerpo humano; 6. Coda; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ledesma Urruti, V. (2020) "Un pájaro de sueño sobre los campos de batalla: Valle-Inclán y Walter Benjamin frente a la crisis de la narración", en *Escritura e Imagen* 16, 71-88.

1 Universidad de California, Santa Bárbara
vledes00@gmail.com

1. Introducción

... la palabra del escritor había perdido el efecto, el respeto y la credibilidad, ya no era capaz de cambiar ni un grano de arena en el mundo. [...] Ni el poema más perfecto, ni el drama más revelador, ni la verdad épica podían ya cambiar el destino humano.
Sándor Márai²

Con estas palabras el novelista húngaro Sándor Márai describía en 1934 un fenómeno de especial relevancia para el periodo de entreguerras: el estrepitoso fracaso del escritor como figura cultural y por extensión, de su palabra como elemento transmisor de verdad. En efecto, la ruptura generada por la Gran Guerra había alejado definitivamente a las vanguardias de los movimientos finiseculares, dando lugar a una fisonomía del mundo, una cosmovisión y una estética totalmente nuevas, y abriendo la conciencia europea a una realidad monstruosa en sentido etimológico, donde lo que se mostró fue a tal punto inusitado que solo quedó como recurso la perplejidad. Ante este fenómeno surgirían reacciones desde las diferentes artes proponiendo un giro en el estatuto de la contemplación que afectaría a todos los ámbitos de la cultura, generando una explosión creadora sin precedentes. Tres factores de distinta índole cifraron la clave de esta ruptura: la caída de los códigos de honor tradicionales, la disolución de las coordenadas newtonianas y el irrevocable deterioro de la capacidad para contar historias. Estos tres factores encuentran su paradigma estético en la experiencia de los campos de batalla y, como es bien sabido, tendrán enormes consecuencias para el arte: la fragmentación del sujeto, la experimentación con los conceptos de espacio y tiempo, la crisis de la narración con la consecuente omnipresencia de la imagen en todos los órdenes de la vida cotidiana. De ellos, este último fenómeno es el que se pretende analizar en este trabajo a partir de un diagnóstico, el de Walter Benjamin, y de una reacción, la de Valle-Inclán, en tanto ambas figuras adoptaron posturas similares frente a una determinada constelación de problemas.

A pesar de que los principales textos analizados se separan alrededor de una década –los de Valle-Inclán datan de 1916 y 1917 mientras que los de Walter Benjamin abarcan de 1928 a 1935– ambos autores compartieron una preocupación acorde con su época por el destino del narrador –y deberíamos añadir, de la verdad épica– a partir de la Primera Guerra Mundial. Ambos vieron en esta guerra el símbolo y la síntesis del silencio postmoderno, ese silencio fraguado en el incierto molde del creciente relativismo, en la uniformización de la vida cotidiana y la desacralización de la experiencia de la muerte. Si Benjamin intuyó el carácter apocalíptico del silencio que marcaría el siglo veinte, Valle-Inclán construiría con él un nuevo género, el esperpento, tejido con la misma urdimbre visionaria con la que había retratado los campos de batalla. Y es que se trataba de un silencio singularmente hueco, muy lejos ya de ese otro silencio grávido de palabras, elocuente y fecundo de los siglos anteriores, pues ya no había en él ningún misterio. Era el silencio de los mudos, que no de los que callan, como ya habían anunciado las más agónicas voces finiseculares (Hofmannsthal, Nietzsche, Baudelaire). En efecto, tal silencio se abatiría como un meteoro sobre las conciencias más lúcidas del fin de siglo para propagarse como una horrible enfermedad: era el silencio sepulcral del expresionismo. “Nunca una época

2 Márai, S., *Confesiones de un burgués*, Barcelona, Salamandra, 2004.

fue conmovida por tales horrores, por tales espantos de muerte. Nunca en el mundo hubo un silencio sepulcral así. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca hubo tanto miedo,” anunciaba Hermann Bahr en el mismo año de las crónicas³.

2. El huevo de la experiencia

Walter Benjamin fue probablemente el primer pensador que tematizó el deterioro inminente de la narración vinculándolo a la Guerra de 1914. Lo hizo principalmente en sus ensayos *Experiencia y pobreza* (1933) y *El narrador* (1928-1935), dos opúsculos solitarios que han quedado oportunamente a la deriva entre las grandes corrientes dominantes del siglo veinte. En ambos ensayos, Benjamin constató un hecho histórico de alta carga simbólica: el silencio de los soldados que regresan mudos de los campos de batalla tras haber presenciado los efectos devastadores de la guerra. Se trataba en todo caso de una imagen poderosa: el veterano que no solo vuelve a casa maltrecho, herido o loco, sino también y ante todo, mudo, mutilado en su lenguaje, desprovisto de hazañas o anécdotas para contar lo que allí ha visto, imposibilitado, en definitiva, para la oralidad. Esta imagen, que alude claramente al fin de la épica como género narrativo por antonomasia⁴, es síntoma de un mal mayor: el empobrecimiento de la experiencia por obra del despliegue de la tecnología en la modernidad. “La cotización de la experiencia ha bajado” afirmó Benjamin en *Experiencia y Pobreza*, “y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal”⁵. En cierto modo, la Gran Guerra fue el acontecimiento paradigmático que marcaría un punto de inflexión en la textura de la experiencia y por consiguiente, en la capacidad del ser humano para distinguir la verdad en un mundo cada vez más incierto:

Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a la experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de la boca al oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano⁶.

La alusión a este modo particular de la experiencia como algo que *mana de la boca al oído* pone de manifiesto la importancia conferida por Benjamin a la comunicación y, más concretamente, a la interacción oral. Se entiende, por tanto, que la narración cuya clausura anuncia el pensador alemán no está referida al elemento comunicativo presente en una novela o en un ensayo, sino a la práctica colectiva de compartir

3 Bahr, H., *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998, p. 103.

4 Recordemos la importancia que Benjamin otorgaba a la épica como género portador de la verdad poética o sabiduría. Para el filósofo, esta verdad épica correspondía al ámbito de la tradición oral y era, por tanto, un acto comunicativo que se fundamentaba en la capacidad de los seres humanos para compartir sus experiencias.

5 Benjamin, W., “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, p. 168.

6 *Ibidem*, p. 169.

experiencias, de donde se sigue que la novela, por su carácter privado, quedaría fuera de esta categoría. Para Benjamin, la autenticidad de una experiencia radica precisamente en su susceptibilidad de ser relatada. En este sentido, la narración está siempre conectada con la experiencia vivida, por cuanto toda experiencia, de ser realmente honesta, tiene como condición indispensable su comunicabilidad. “Es cada vez más raro”, afirma Benjamin en *El narrador* (1936), “encontrarse con gente que pueda narrar algo honestamente”⁷.

Y si toda experiencia propiamente dicha es en sí misma susceptible de ser narrada, la constatación del mutismo de la posguerra es en todo caso el diagnóstico de un debilitamiento sustancial, no solo en cuanto a la posibilidad de comunicación, sino también en lo que respecta a la capacidad del ser humano para *vivir* en sentido transitivo. De ahí el grito de alarma de Benjamin al advertir que la facultad más inalienable, “la más segura entre las seguras”, a saber, la facultad de intercambiar experiencias, nos ha sido arrebatada⁸. Se trata sin duda de un nuevo tipo de barbarie donde el sujeto ya no logra orientarse en su propio mundo ni reconocer aquello que le acontece, de forma que la pérdida de la capacidad para contar historias corresponde con un peculiar deterioro de ciertos componentes cualitativos y estéticos de la vida. Pero además, si toda experiencia es en esencia comunicable – y por ende toda narración propiamente dicha ha de tener un contenido vivencial – entonces el mutismo de los soldados tiene aún otra consecuencia más radical en el horizonte de lo histórico, puesto que lo que no puede contarse es, de alguna manera, como si no hubiera existido. De ahí que esta guerra supusiera para muchos el advenimiento de lo insólito, de lo nunca antes experimentado, estableciendo una escisión definitiva con “el mundo de ayer”, por hacer alusión a aquella realidad de preguerra irrevocablemente condenada al pasado, tal como la había definido Stephan Zweig.

Por su parte, Valle-Inclán acudió al frente aliado en 1916 como enviado especial de *Prensa Latina* (Madrid) y *El imparcial* (Buenos Aires) para escribir una crónica del frente. En esta visita tuvo la ocasión de observar directamente los campos de batalla desde una avioneta, lo cual, según asegurara su acompañante en esta ocasión, Corpus Barga, dejaría en él una honda impresión⁹. Ampliamente descuidadas por la crítica, estas crónicas ocupan un lugar fundamental no solo en la trayectoria artística del autor gallego, sino también en el contexto más amplio de la historia de las concepciones estéticas durante el periodo de vanguardias. De hecho, podríamos afirmar que constituyen un eslabón fundamental en el viraje de temple y estilo de Valle-Inclán, hasta el momento un consolidado autor modernista que sin embargo, pronto se convertiría en el más violento e innovador de los vanguardistas hispánicos. Pero además, estas crónicas ponen de relieve cuestiones teóricas de gran relevancia en cuanto a la relación entre el arte de narrar y la experiencia, de forma que la crisis de la narración cobra sentido para Valle-Inclán en la medida en que se confirma el paso a una nueva forma de apropiación de los hechos históricos que exige un distinto tipo de configuración de la experiencia. Esta particular aproximación al concepto de

7 Benjamin, W., *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 60.

8 *Ibidem*, p. 60.

9 Los pormenores de esta visita pueden encontrarse en: «Valle-Inclán en París» (*La Pluma*, 1923) y «Valle-Inclán en la más alta ocasión» (*Revista de Occidente*, 1966), ambos de Corpus Barga, quien acompañó y entrevistó a Valle-Inclán durante su visita al frente, así como en «Los dos escenarios de La Media Noche» (1966) de Caamaño Bournacell.

lo histórico es clave para entender en profundidad la acritud crítica del esperpento.

Conviene recordar que la intención inicial de Valle-Inclán era escribir una gran obra bélica que captase “el significado de la experiencia contemporánea”¹⁰ y cuyo diseño ya suponía un cuestionamiento de la narración como mera sucesión de acontecimientos: “Escribiré un libro que tengo ya visto en concepto” expresaba en una entrevista con Rivas-Cherif, donde añadía: “(...) Yo voy a constatar ese concepto y no a inventarlo (...) La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, no como unos cuantos muertos y heridos que se cuentan luego en las estadísticas; hay que verla desde una estrella, amigo mío, fuera del tiempo, fuera del tiempo y del espacio”.¹¹ Es claro que Valle-Inclán se planteaba desde un principio cuestiones relativas al punto de vista estrechamente ligadas a su pretensión de explorar las relaciones entre la guerra y el narrador. En sintonía con las ideas de Benjamin, el autor gallego ponía el acento en las limitaciones narrativas inherentes al relato bélico:

Acontece que, al escribir de la guerra, el narrador que antes fue testigo, da a los sucesos un enlace cronológico puramente accidental, nacido de la humana y geométrica limitación que nos veda ser a la vez en varias partes. Y como quiera que para recorrer este enorme frente de batalla, que desde los montes alsacianos baja a la costa del mar, son muchas las jornadas, el narrador ajusta la guerra y sus accidentes a la medida de su caminar: Las batallas comienzan cuando sus ojos llegan a mirarlas: El terrible rumor de la guerra se apaga cuando se aleja de los parajes trágicos, y vuelve cuando se acerca a ellos.¹²

En efecto, la constatación de un desfase insalvable entre el ritmo vertiginoso de la guerra tecnológica y el tempo acompasado propio del arte de contar historias provocó en Valle-Inclán una inquietud por construir una nueva maquinaria narrativa que rompiese con los moldes tradicionales. Y precisamente, la dificultad para “ajustar la guerra y sus accidentes a la medida de su caminar” resuena con el concepto de narración como “forma artesanal de la comunicación” con el que Benjamin¹³ pondría en evidencia la atroz escisión entre el nuevo mundo tecnificado y una tradición oral históricamente engastada en el pulso de las labores manuales. Quizás por eso, la célebre sentencia de Benjamin: “El aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia”¹⁴ remite al tiempo –en particular al ritmo– como eje central de la relación entre narración y experiencia. Así, el filósofo intuye de forma brillante la importancia del aburrimiento entendido como ese estado de relajación espiritual que permite la atención plena y por tanto, posibilita una experiencia auténtica. Solo desde este particular estado de ánimo puede el ser humano llegar a *escuchar* realmente, y solo en este acto tan propio de la oralidad le es posible adscribirse a un mundo de sentido, es decir, a un mundo histórico.

Pero, fiel a su tiempo, Valle-Inclán tuvo una experiencia de la guerra mediada por la técnica y por tanto, muy alejada del ritmo de las labores manuales. Por eso resulta

10 Dougherty, D., Suárez Galbán, E. (ed.), *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Editorial Fundamentos, 1983, p. 13.

11 López-Casanova, A., «Valle-Inclán en Francia: un día de guerra», en Santos Zas, Margarita (ed.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, p. 159.

12 *Ibidem*, vol. I, p. 903.

13 Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., p. 71.

14 *Ibidem*, p. 70.

tan interesante hoy analizar en detalle la “Breve noticia” que precede a las crónicas –vinculada en parte a su breviario estético *La lámpara maravillosa* de 1916– donde Valle-Inclán expresa su frustración en un tono casi confesional: “Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un balbuceo del ideal soñado”¹⁵. Por increíble que parezca, al gran narrador de las *Sonatas* por primera vez le fallarían los recursos narrativos, traicionado por un lenguaje incapaz ya de elaborar el relato del presente. Y pese al supuesto efecto de su “droga índica”, Valle-Inclán no pudo alcanzar ese estado de relajación espiritual que le habría permitido sobrevolar los campos como un “pájaro de sueño”. Muy distinto sería el pájaro sobre el que volara, y muy distintas las circunstancias, como veremos. Así, el ideal soñado del narrador que se sitúa más allá de toda coordenada geométrica no daría finalmente el resultado esperado, pese a suscitar fecundas consideraciones estéticas a partir del paradójico proyecto de escribir *una crónica fuera de cronología*. Por otro lado, la profunda decepción que el autor manifiesta en su prólogo explicaría seguramente el cambio en el título de las crónicas, que pasó de *Un día de guerra (Visión estelar)* al más significativo y nocturno: *La medianoche: Visión estelar de un momento de guerra*¹⁶. Pero, ¿cuáles fueron las verdaderas razones de tan aguda conciencia de fracaso? Y sobre todo, ¿en qué consistió la caída del gran proyecto narrativo para acabar en un simple “balbuceo del ideal soñado”?

3. No dar nada por perdido

La “visión estelar” con que Valle-Inclán da título a sus crónicas consiste en una peculiar proyección de la mirada, la cual se ramifica en dos vertientes hasta cierto punto irreconciliables. La primera de ellas aspira a extraer la esencia del relato colectivo sin omitir ningún detalle, sin despreciar ninguno de sus accidentes cotidianos o anécdotas, recogiendo todas sus posibles significaciones y sobre todo, cada una de las infinitas voces individuales que conforman el relato. En este sentido, conviene resaltar el papel que el autor otorga en sus crónicas a los poemas primitivos como elemento cuasimístico de cohesión social, esos *vasos religiosos* donde se fusionan distintas voces y distintos relatos a través de los tiempos.

Esta intuición taumátúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, no es sin embargo ajena a la literatura, y aun puede asegurarse que es la engendradora de los viejos poemas primitivos, vasos religiosos donde dispersas voces y dispersos relatos se han juntado, al cabo de los siglos, en un relato máximo, cifra de todos, en una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo.¹⁷

15 Valle-Inclán, R., *Obra completa*, 2 vols., Madrid: Espasa, 2002, vol. I, p. 904.

16 Las crónicas se publicaron originariamente en los folletones de *Los Lunes del Imparcial* con el nombre *Un día de guerra (Visión estelar)*, que constaba de dos partes: *La media noche*, (del 11 de octubre al 18 de diciembre de 1916) y *En la luz del día*, (del 8 de enero y el 26 de febrero de 1917). A mediados de 1917 se publica como libro *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, con la eliminación completa de la segunda parte, *En la luz del día*.

17 Valle-Inclán, R., *Obra completa, op. cit.*, vol. I, p. 903.

El anhelo de un mundo donde cada hombre fuera responsable de recoger en el cuenco de su memoria, como un tesoro, hechos y vivencias suyas o de sus ancestros para verterlos cuidadosamente en el recipiente de las generaciones posteriores revela la preocupación de Valle-Inclán por alcanzar la *perdurabilidad del relato*. Pero además, impulsa este anhelo la pretensión de recuperar de los poemas primitivos su *componente aurático* –por utilizar el tan conocido término de Benjamin– entendiendo el aura de la narración como ese momento irrepetible en que lo escuchado se tamiza o se funde en el propio sustrato vivencial: ese instante de presencia absoluta que hace posible todo intercambio oral. Por su parte, el filósofo alemán expresa en *Experiencia y Pobreza* la misma nostalgia por el relato narrado “junto a la chimenea, ante hijos y nietos”, formulado en “palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación”.¹⁸

Es evidente la preocupación de ambos autores por la función de la memoria como garante de perdurabilidad en el proceso de la transmisión oral. Para ambos, el relato debe contarse de forma que no se pierda la huella que la experiencia deja en la memoria colectiva. Ciertamente, tanto la predisposición para vivir experiencias como la capacidad para recordarlas dependen en última instancia de la atención prestada, de la posibilidad, diría Benjamin, de *mantener el oído alerta*. Se entiende así la importancia de esa escucha interiorizada y relajada que permite al relato filtrarse hacia el fondo de los siglos. En efecto, a mayor atención hacia el mundo que nos rodea, mayor es también la calidad de la experiencia y con ella, la retentiva. Es por eso que estos relatos, transmitidos de padres a hijos o de abuelos a nietos, extraían su sentido último de la Historia con mayúscula.

En efecto, si la comunicabilidad es esencial a la experiencia, y si esta última no puede entenderse como tal a menos que sea transmitida, entonces toda experiencia apela por definición a un sentido histórico de la existencia. Así cobra relevancia el papel de la memoria, no como sedimento del documento escrito sino como materia viva, engastada en el entramado narrativo de las distintas voces que conforman el relato. Y solo de esta manera, la narración verdadera o “verdad épica”, puede llegar a palpitar en esa red de experiencias interconectadas que mantiene viva la memoria. Quizás por eso, Benjamin nos recuerda en *El narrador* que Mnemosyne, la rememoradora, era para los griegos la musa de lo épico¹⁹. Podríamos afirmar así que el sentido de la historia recae precisamente en su potencialidad rítmica o musical, en su predisposición para ser repetida formalmente o poetizada, permitiendo así su rememoración. De ahí la importancia que tanto Benjamin como muchos artistas de posguerra, entre los que se incluye el Valle-Inclán, otorgaron a la oralidad por encima de la palabra escrita, la cual será especialmente despreciada por los personajes del esperpento.

Bajo esta luz, ya no resulta tan paradójica la propuesta de Valle-Inclán de escribir una crónica fuera de cronología, especialmente si consideramos el papel que Benjamin otorgó al cronista en sus *Tesis* (1940) como aquella figura que, sin hacer distinciones entre los acontecimientos grandes y los pequeños, no daba nada “por perdido para la historia”²⁰. De hecho, el filósofo establecía una diferencia fundamental entre el historiador, encargado de escribir la historia, y el cronista,

18 Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, op. cit., p. 169.

19 Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., pp. 79-80.

20 Benjamin, W., “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1982, p. 179.

cuya labor era el narrarla²¹. Así, el cronista era nada menos que el narrador en su versión secularizada²² y en tanto tal, el último responsable de preservar aquello que el historiador, ese *escribano de la historia*, había obviado. Su tarea era por tanto más compleja, ya que la narración de la historia implicaba una cierta construcción y preservación de la memoria. De ahí que el cronista hubiera de responsabilizarse de su relato mediante una narración honesta de los hechos, pues solo un relato verdaderamente justo con todos los acontecimientos podría situarse por encima de lo anecdótico o lo meramente informativo sin traicionar el papel del hombre concreto en el curso de la historia. “Mientras que al historiador pertenece la historia universal, anudada en la red de las causas y efectos, el cronista se ocupa del acontecer pequeño, estrechamente limitado de su ciudad o su paisaje – pero esto no es para él una fracción o elemento de lo universal, sino algo distinto, y más. Pues el verdadero cronista, con su crónica, le escribe al curso del mundo, a la vez, su parábola.”²³ En efecto, con su relato de lo pequeño, el cronista nos da además las claves para orientarnos en la vida, y es por eso que la crónica trasciende incluso a la historia universal, asegurando la persistencia del relato.

Esta misma vocación de *no dar nada por perdido* es la que alienta las crónicas de guerra de Valle-Inclán, al menos en su intención inicial, donde se aspira a captar el sentido universal de los acontecimientos históricos sin olvidar el imperativo acorde con su época de acercarse lo más posible a la experiencia concreta de cada hombre. Por eso, la visión colectiva que ansía el autor gallego no solo pretende captar todos los sucesos, los grandes y los pequeños, sino que también se proyecta hacia *la posibilidad del relato*, hacia la infinitud de historias que puedan surgir posteriormente en la red intersubjetiva de la narración. De esta forma, el narrador será finalmente superado por la narración, siendo no ya su causa sino su resultado, y la narración le pertenecerá solo *en última instancia*.

Cuando los soldados de Francia vuelvan a sus pueblos, y los ciegos vayan por las veredas con sus lazarillos, y los que no tienen piernas pidan limosna a la puerta de las iglesias, y los mancos corran de una parte a otra con alegre oficio de terceros; cuando en el fondo de los hogares se nombre a los muertos y se rece por ellos, cada boca tendrá un relato distinto, y serán cientos de miles los relatos, expresión de otras tantas visiones, que al cabo habrán de resumirse en una visión, cifra de todas. Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino.²⁴

Será necesario superar las infinitas capas que conforman el relato para que, desde lo más profundo de la densa trama de voces, pueda surgir el poeta, como un oráculo. Solo así se podrá construir el relato, dirá Benjamin en la misma línea de Valle-

21 Benjamin afirma que “el narrador se preservó el cronista en una figura transformada, secularizada”. En Benjamin, W., *El narrador*, *op. cit.*, p. 77.

22 *Ibidem*, p. 78.

23 Conferencia de Walter Benjamin sobre Hebel, dictada en 1929. Fragmento citado por Pablo Oyarzun en los comentarios a Benjamin, W., “Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov” en Benjamin, W., *El narrador*, *op. cit.*, p. 114, nota 35.

24 Valle-Inclán, R., *Obra completa*, *op. cit.*, vol. I, pp. 903-4.

Inclán, como una “superposición de capas delgadas y transparentes, la cual ofrece la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples relatos sucesivos”.²⁵ Se trata de una red compuesta por todas las historias, donde una se enlaza con otra *ad infinitum*.²⁶ En el marco de una crítica a las posiciones del historicismo, que explica los momentos históricos estableciendo nexos causales en una experiencia del tiempo homogénea y vacía, Benjamin también apela al fundamento mágico o esotérico de la narración histórica, reivindicando al adivino como aquella figura capaz de conectar verdaderamente, a través de la conmemoración, con la experiencia del tiempo pasado (Tesis 18)²⁷. De forma similar, para Valle-Inclán, el Adivino con mayúscula profundiza a través de sus visiones en los acontecimientos individuales y concretos para trascenderlos, cerrando así el círculo y engendrando su centro: la esencia del hecho histórico. Pero debemos recordar que no hay nada esencialista en esta “visión suprema”. Más bien se trata de una experiencia intersubjetiva que corresponde a una realidad infinita en sentido fenomenológico, una realidad hasta cierto punto inabarcable que requiere de “infinitos ojos” para ser captada, pero cuyo objeto sigue siendo el acontecer concreto. Su universalidad radica por tanto en la proyección *ad infinitum* de todos los casos individuales.

Podríamos decir entonces que el fin de la narración postulado por Benjamin supondría la clausura de un determinado modo de darse la relación entre lo histórico y lo épico. Desde esta perspectiva, el planteamiento sobre la caída cualitativa de la experiencia se convierte en una cuestión fundamentalmente ética, pues lo que se debilita es precisamente la utilidad práctica del relato, es decir, la sabiduría, ya sea en forma de moraleja, proverbio o regla de vida. “El consejo, entretejido en la materia de la vida que se vive, es sabiduría,” advierte Benjamin, y el arte de narrar se aproxima a su fin “porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue”²⁸. Y ante el vacío de sentido que aquejaba a una nueva generación tecnificada, incapaz de relacionarse con sus propios mitos, surgían cuestiones inquietantes: “¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?”²⁹ preguntaba Benjamin, poniendo de manifiesto la aterradora perspectiva del agotamiento de la experiencia como último recurso a la hora de dar continuidad tanto a nuestra historia personal como a la historia de la humanidad. En este sentido, el consejo ha de entenderse como la “propuesta concerniente a la continuación de una historia”³⁰.

Y si, como en el caso de Valle-Inclán, el cronista o narrador de la historia fracasara en su empeño, resignándose finalmente a *dar algo por perdido*, entonces esta interrupción en la transmisión del relato supondría nada menos que una disrupción de la historia con mayúsculas. Por eso, ambos autores coincidieron en diagnosticar la Primera Guerra Mundial, no como un evento en una cadena de eventos ni un suceso en una serie de sentido bajo el nombre de *historia* sino, en palabras de Oyarzun³¹, como la subversión del sentido de la historia misma.

25 Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., p. 73.

26 *Ibidem*, p. 80.

27 Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, op. cit., pp. 190-191.

28 Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., p. 64.

29 Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, op. cit., p. 167.

30 Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., p. 64.

31 Oyarzun, P., «Introducción», en Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., p. 12.

Pero, incluso si esta conflagración había de sellar toda posibilidad de continuación del relato, la historia sigue, ha seguido, indefectiblemente. Y aun sabiendo que la respuesta habría de quedar fuera ya de la *trama ideal de las historias*, sería lícito preguntarse: “¿qué pasó después?”³². ¿Qué continuación fue posible siquiera imaginar para una guerra agotada en su logos, vacía de referentes éticos y estéticos? Valle-Inclán respondería a esta pregunta con una propuesta ciertamente original: el esperpento.

4. Un pájaro nocturno

A estas alturas, la imagen de una persona recostada en una mecedora, quizás tejiendo, mientras escucha un relato de la Primera Guerra Mundial resultaría un tanto ridícula. Esta guerra habría de narrarse de otra manera, pues su audiencia no escucha ya al calor del fuego ni es su cadencia la del trabajo manual. Se trata de otro tipo de público cuyo tiempo se mide en acordes nuevos. Y como es bien sabido, lo que ocurrió en aquellos campos de batalla hallaría su nuevo hábito, no en el pulso acompasado del relato oral, sino más bien en la fluidez novedosa, inmediata y visual de la gran pantalla. La audiencia de esta guerra sería básicamente la misma que habría de habitar las grandes metrópolis, subir a rascacielos, viajar a toda velocidad en subterráneos, desplazarse continuamente y ser desplazada en el siempre dinámico ritmo de la nueva industria bélica. Sin apenas tiempo para articular la coherencia de una línea argumental, esta sociedad más entrenada para la información que para la narración se agotaría en los veinte minutos de actualidad vertida en una montaña rusa de imágenes yuxtapuestas. Y es que, en la gráfica sucesión del dónde, el cuándo y el cómo se iba fraguando el olvido del por qué y el para qué: tal era la tensión del momento entre información y narración.

Porque el nuevo hombre de la posguerra ya lo había devorado todo, afirmaba Benjamin en *Experiencia y Pobreza*, incluso la cultura y al mismo hombre, de forma que estaba ya sobresaturado y cansado³³. Su particular pobreza no se explicaría por una añoranza de experiencias nuevas, sino más bien por la necesidad de “liberarse de las experiencias”, creando un mundo efímero, inarticulado, donde “hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso”³⁴. La pérdida del valor de la experiencia afectaría por tanto a una generación que, marcada por la crisis económica y por la confrontación militar, se propone de alguna manera la excepcional tarea de sobrevivir a su propia pobreza. En este contexto, el relato como elemento fundacional desde donde extraer valor para el futuro se canjea como moneda de cambio, por el informe anticipado y apresurado de un presente simbólico. Se trata de un tiempo en que, como expresaría Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, se entrega “una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo *actual*”³⁵.

32 *Ibidem*, p. 35.

33 Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, op. cit., p. 172.

34 *Ibidem*, p. 172.

35 *Ibidem*, p. 172.

Valle-Inclán ya venía intuyendo este cambio en la forma de entender y consumir la actualidad, así como la problemática relación de esta con los hechos históricos. Quizás por eso, la segunda vertiente de su mirada estelar, tal como aparece al inicio de sus crónicas, aspira a ofrecer de la guerra una visión intuitiva que pueda captar, para superarlos en una “visión suprema”, distintos acontecimientos ocurridos al mismo tiempo en diferentes puntos del frente³⁶. Es verdad que la inquietud por liberar al narrador del espacio y del tiempo como coordenadas absolutas asaltaba a Valle-Inclán desde algún tiempo antes de la visita a los campos de batalla. Ya en una conferencia en Argentina de 1910, el autor gallego había expresado su afán por mirar el mundo con “ojos de altura” para abarcar así “todo el conjunto y no los detalles mudables”³⁷. Tan solo un par de años más tarde, en 1913, se expresaba así en una entrevista con Vicente A. Salaverri: “¿Cómo hacer que algo pasado en un año ocurra en una sola semana? ¿Cómo que lo acaecido en Madrid, Estocolmo y Buenos Aires, pase en un solo día?”³⁸ Bajo este deseo de sustituir la linealidad del narrador en tercera persona por una visión más abstracta de los acontecimientos subyacía sin duda su conocida atracción por la arquitectura de “múltiples geometrías” de Tolstoi y los grandes novelistas rusos, así como su insistente rechazo de la novela psicológica y de las narraciones naturalistas donde el narrador “se ponía detrás de su personajes y les seguía con lápiz y papel a todas partes”³⁹. Según Barga, Valle-Inclán, como todo autor de su época, se daba cuenta de que la omnipresencia del narrador tradicional ya no funcionaba a la hora de describir las nuevas realidades. A los nuevos personajes y hechos de la modernidad había que “torearlos más de cerca”⁴⁰. La preocupación iría en aumento y poco antes de la guerra europea, el gallego insistiría en considerar que el significado profundo de su tiempo solo podía ser captado mirándolo desde una idea, contemplando el espectáculo del mundo “fuera del accidente cotidiano, en una visión pura y desligada de contingencias frívolas”⁴¹.

Pero sería finalmente la experiencia directa de los campos de batalla, el verdadero detonante que le impulsara a dirigir estas inquietudes formales hacia los aspectos más insondables de la experiencia colectiva, explorando en profundidad las relaciones entre lo individual y lo histórico. La ansiedad por no poder abarcar con su pluma todo lo que ven sus ojos – esa línea interminable del frente que se extiende desde los montes alsacianos hasta la costa del mar – motivará no solo la necesidad de ensamblar todas las miradas individuales y concretas, sino también la pretensión de alcanzar una mirada abstracta de la guerra parecida a la que tiene el general sobre el plano. Para lograrlo, Valle-Inclán insistirá en la idea de la *simultaneidad del punto de vista*, un recurso ampliamente explorado por las vanguardias históricas que alcanzará especial relevancia en el esperpento:

Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares (...) de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el misero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal. Entre uno y otro modo habría la

36 Valle-Inclán, R., *Obra completa, op. cit.*, vol. I, p. 903.

37 Dougherty, D., *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, op. cit.*, p. 13.

38 *Ibidem*, p. 49.

39 Barga, C., “Valle-Inclán en la más alta ocasión”, *Revista de occidente* nº 44 (1966), p. 297.

40 *Ibidem*, p. 296.

41 Dougherty, D., *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, op. cit.*, pp. 13-14.

misma diferencia que media entre la visión del soldado que se bate sumido en la trinchera y la del general que sigue los accidentes de la batalla encorvado sobre el plano.⁴²

Esta perspectiva ampliaría el alcance del relato colectivo tal como aparecía en la primera vertiente de la mirada astral, ya que parece tratarse de un proyecto mucho más ambicioso que la mera narración coral basada en una yuxtaposición de voces. En efecto, Valle-Inclán no busca una textura impresionista donde cada voz dé un matiz, una pincelada al crisol de experiencias que forman el dibujo completo. Lo que persigue parece más acorde con el temple vanguardista: la captación de todos los puntos de vista de la experiencia concreta, es decir, ver “a la vez desde todos los parajes todos los sucesos”⁴³ al modo de un cuadro cubista. Pero el objetivo final tampoco es la mera representación de los fenómenos en todos sus escorzos, sino que, más acorde con un espíritu expresionista, pretende sumergirse en la singularidad de los hechos concretos hasta reducirlos a su máxima abstracción.

De ahí que la cuestión del punto de vista, clave estética de la visión esperpéntica posterior, se convirtiera en un asunto central, al punto de tener al autor gallego “altamente preocupado,” según constató Corpus Barga, durante toda la visita al frente francés⁴⁴. Como un director de cine que debe decidir en todo momento dónde va a situar la cámara, su mayor inquietud recaía en el posicionamiento de la mirada, más concretamente: desde dónde observar los campos de batalla.

De nuevo, cabe destacar que nunca hubo en este planteamiento una inquietud meramente estética, ya que, como ha advertido con agudeza Dru Dougherty, “Valle-Inclán iba a la historia para orientarse, buscando no el dato positivista sino el ‘concepto’ que revelara el destino”⁴⁵. Sin embargo, el gallego enseguida acusaría la enorme dificultad de alcanzar tal orientación histórica, dada la sensación de inmediatez que generaba la observación del frente bélico a través del ojo mecánico de la avioneta: “Son cientos de miles, solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cabos de esta línea tan larga a toda hora llena del relampagueo de la pólvora y con el trueno del cañón rodante por su cielo”⁴⁶. Este ojo mecánico era en definitiva un ojo enajenado, ya que solo desde una visión parcialmente ajena habría sido posible contener la inusitada desproporción de la nueva guerra tecnificada. En realidad, haría falta una mirada aún más “desencarnada” para lograr contener este atroz espectáculo.

Valle-Inclán voló de noche, como indica el título de sus crónicas. El vuelo nocturno, una de tantas innovaciones que debemos al afán futurista de la guerra de 1914, intensificó la atmósfera apocalíptica de las crónicas imponiendo ciertas restricciones técnicas a la perspectiva de los campos, como fueron, por ejemplo, el distanciamiento, la abstracción o el dinamismo. De ahí que las explosiones, las luces relampagueantes de los proyectiles, las ropas incendiadas de los soldados, etc. estuvieran tan cargadas de esa violenta visualidad que poco después inspiraría las inolvidables puestas en escena del esperpento, con sus colores puros, sus alargadas figuras recortadas sobre el fondo, sus miradas oblicuas, su geometrización de los espacios y distorsión de los contornos. En efecto, las imágenes de la ciega negrura

42 Valle-Inclán, R., *Obra completa, op. cit.*, vol. I, p. 903.

43 *Ibidem*, vol. I, pp. 903.

44 Barga, C., *Revista de occidente, op. cit.*, p. 296.

45 Dougherty, D., *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, op. cit.*, p. 14.

46 Valle-Inclán, R., *Obra completa, op. cit.*, vol. I, p. 907.

de la noche interrumpida por los reflectores de los aviones dibujando círculos de luz sobre los campos se traducirían posteriormente en esos decorados expresionistas donde la luz directa proyecta alargadas sombras sobre las paredes encaladas, o donde las cotillonas arrebujadas en sus mantos negros salen de escena echándose al vuelo repentinamente como brujas angulosas, siniestros garabatos recortados contra el círculo lunar.

No es de extrañar entonces que la visión nocturna dejara al autor tan profundamente impresionado, al punto de que, tras su vuelo, no parara de repetir la frase: “la visión estelar, el vuelo de noche”, como aseguró Corpus Barga⁴⁷. “Valle-Inclán se expresaba sobre su lance en términos de estilo. Pero, qué expresaba. No pasaba como otras veces. Algo se quedaba detenido detrás de toda expresión. ¿Qué había visto en su vuelo de noche, cuál había sido su visión única desde Sirio de los dos campos de la guerra, las dos mitades del campo de batalla?”⁴⁸. Quizás no sería muy arriesgado afirmar que el autor gallego intuyó en ese vuelo un desplazamiento radical y sin retorno en la representación del individuo hacia una nueva tipología de la masa, ahora sí, radicalmente distinta de la que había inspirado a los grandes narradores rusos⁴⁹. En su caso, Valle-Inclán tuvo una perspectiva de la masa mediada por la técnica, la cual, como advertiría Benjamin en su archiconocido ensayo sobre la obra de arte en la época moderna, se salía del encuadre natural del ojo humano, echando por tierra toda posible apelación al lenguaje racionalista europeo con el sujeto como centro de la experiencia. Se trataba de una subjetividad radicalmente nueva que nacía de la condensación sin precedentes entre muerte y técnica, donde el individuo quedaba reducido a mera copia de aquel que se situaba justo delante y a un modelo a repetir para el que tenía detrás (oscura premonición de los totalitarismos emergentes), de la misma forma en que posteriormente los fantoches del esperpento caminarían en hilera, desprovistos de toda motivación personal, reproduciendo los unos los gestos y acciones inconsecuentes de los otros.

Esta visión del hombre como copia frustraría sin duda la pretensión inicial de capturar la singularidad de *todos los relatos individuales* surgidos de la guerra, dando lugar a una concepción del mundo mucho más acorde con la estética del campo de batalla –reverso del camposanto contra el que transcurren las vidas de los personajes del esperpento, siempre a vueltas con la muerte–. Ese camposanto que resulta tan horripilante como el frente bélico y donde, como afirman los tres soldados de rayadillo que acompañan a Juanito en “Las galas del difunto”, se pelea toda la noche sin cesar ya que los muertos caen y se levantan: “Ello está claro. A los muertos no se los mata”⁵⁰. Esta nueva estética “más allá de la muerte” se asienta sobre el eje de la visualidad para asegurar así una aproximación más auténtica al hecho histórico, restituyendo la labor del cronista en la figura del nuevo dramaturgo. De este modo, podríamos decir que el fracaso del Valle-Inclán cronista de guerra

47 Barga, C., *Revista de occidente*, op. cit., p. 299.

48 *Ibidem*, p. 299.

49 La cuestión del personaje colectivo en Valle-Inclán ha sido analizada en profundidad por Díaz Plaja en su epígrafe titulado “La rebelión de las masas”, donde analiza el progresivo ensanchamiento del protagonista en la obra de Valle-Inclán, pasando del personaje único “en cuyo derredor las demás criaturas asumen un papel de ‘comparsas’, a una presencia de la masa, que va ‘in crescendo’ hasta convertirse en un personaje colectivo...” (74-5). Pero a partir de la visita nocturna a los campos surge una nueva concepción de la masa, o del hombre-masa, que supera la mera atracción por el personaje colectivo de las grandes obras rusas.

50 Valle-Inclán, R., *Obra completa*, op. cit., vol. I, p. 972.

es clave para entender al Valle-Inclán dramaturgo de posguerra. No es accidental que en sus definiciones del esperpento, el gallego siempre haya hecho alusión no al contenido ni a la forma, ni tan siquiera al estilo, sino al punto de vista. En el fondo, la inquietud por el punto de vista respondía a un posicionamiento concreto, una postura fundamentalmente ética ante la realidad del momento, pues solo a través de una particular *modificación de la mirada* se podían establecer las condiciones de verdad, honestidad y justicia que determinaron para su generación la responsabilidad ante el presente histórico. Sin duda, se trataba de una inquietud tras la que yacía una profunda preocupación por el destino de un sujeto-masa cada vez más precario en el marco de un mundo indiferenciado, donde la historia solo podía ofrecer la imagen sin palabras de un relato ya enmudecido.

Efectivamente, como se confirmaría poco después, Valle-Inclán hallaría en el escenario el soporte ideal para la búsqueda de esa nueva objetividad y, pese a la indudable carga poética de sus diálogos y acotaciones, la nueva estética se construiría visualmente sobre la tematización del punto de vista, ya que, en última instancia, el esperpento *es ante todo una mirada*: la mirada desde arriba, por encima de la comedia, la mirada cenital del bululú, la mirada desde la otra ribera, la mirada de los muertos, la mirada estelar. ¿Era entonces el fracaso la narración una puerta que se abría hacia un nuevo proceso contemplativo? Una cosa es segura: la guerra tecnificada, con la abstracción de sus campos de batalla, con sus nuevas texturas de la muerte y la extraña visión de una masa inabarcable, vino a violentar de una vez por todas una forma de contemplación de la realidad que había quedado obsoleta.

5. El ínfimo y quebradizo cuerpo humano

En efecto, la observación directa del frente supuso un espectáculo difícil de digerir en el que todos los mitos conocidos sobre la guerra, basados en expresiones artesanales de la muerte, estallaron en mil pedazos frente al extrañamiento de unos campos de batalla donde ya no se enfrentaban hombres sino masas, donde no se batían caballeros sino materiales. Así, tanto las generaciones que vivieron la Gran Guerra como las que procedieron de ella, hubieron de vérselas con la maquinaria más mortífera hasta entonces conocida. La introducción de avances en las nuevas formas de matar, la experimentación con el gas tóxico, la técnica de tierra arrasada, etc. transformaron definitivamente el paisaje natural tanto durante la contienda como en la paz posterior. Y, en medio de esta tormenta de materiales, indefenso y perplejo bajo el rugir de las explosiones, luchaba por mantener su integridad el “ínfimo y quebradizo cuerpo humano”⁵¹. Con esta expresión se referiría Benjamin en *El narrador* a la irrevocable destrucción del cuerpo humano como último reducto de la experiencia.

Sin duda, la reducción del ser humano a objeto de experimentación bélica daría lugar a un dramático proceso de degradación donde el sujeto dejaría de reconocerse en su propio cuerpo y por tanto, de identificarse consigo mismo. Privado de su identidad, el individuo quedaba así escindido de su mundo y de su historia, segregado de todo acto comunicativo o narrativo. Esta idea de que la experiencia toma como punto de partida a un cuerpo humano que se construye en interacción con el mundo circundante entronca con la concepción fenomenológica del cuerpo como

51 Benjamin, W., *El narrador*, op. cit., p. 12.

fundamento de la comunicación. Basta recordar las palabras de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción* (1945), donde afirmaba que “ser una experiencia es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos”⁵². De ahí el retrato obsesivo por parte de las vanguardias de la superficie del cuerpo humano, sus texturas, sus colores y formas con técnicas que ponían al descubierto la invalidez del lenguaje y la incapacidad del sujeto para narrarse y ser narrado. Particularmente, la proliferación de antropoides en el arte de posguerra, como el hombre-*cyborg* dependiente de prótesis y aparatos, apelaba a la disolución de la idea del cuerpo humano como punto de partida o fundamento de todo conocimiento objetivo. En este contexto, es comprensible que Benjamin concibiera la Gran Guerra como una ruptura de alcance antropológico, una desvinculación del ser humano con la experiencia última y más importante, la culminación de todas las experiencias y que, a su vez, da sentido a todas ellas: la muerte.

Esta idea aparece con fuerza en las crónicas de Valle-Inclán, donde constantemente se pone de relieve la deshumanización de unos soldados cuyos cuerpos se desploman como muñecos de trapo. “Ya tocan las alambradas, y en aquel momento una violenta sacudida los echa por los aires con las ropas encendidas: El repuesto de cartuchos que llevan en las cananas estalla como una cohetada: Caen ardiendo, simulan dos peleles”⁵³. Estos guerreros caídos, que han quedado fuera ya de toda consideración épica, no son en realidad más que monigotes patéticos que por momentos se proclaman invulnerables para acto seguido verse reducidos a “rebujos sanguinolentos”. Y como los héroes fallidos que son, caen a millares, reflejando en sus diferentes formas de morir, a cuál más ridícula, la degradación propia de los fantoches y marionetas que poblarán más tarde los esperpentos. Así, estos soldados van quedando “rígidos y fríos bajo el temblor de las estrellas. [...] Unos, caen al modo de peleles recogiendo grotescamente las piernas; otros, abren los brazos y quedan aplastados sobre la tierra; otros se doblan muy despacio sobre el hombro del camarada. Y entre tan diversos modos de morir, se arrastran los heridos...”⁵⁴.

Hay, sin duda, algo estremecedor en estas líneas que nos recuerda que estos soldados son rabiosamente reales, que probablemente ese, que recoge las piernas de forma grotesca, o aquel otro, que se va doblando muy despacio, existieron realmente. Que estas visiones, aun alucinadas o apocalípticas, están construidas con los retazos de la realidad más aplastante. Y aunque solo sea por eso, la labor del cronista cobra el sentido que quiso darle inicialmente Valle-Inclán. Porque al leerlos sabemos que fueron los aquí descritos, y *no otros*, los que allí perecieron en tan diversas formas. Vemos también que el otrora solemne momento de la muerte aparece ahora desdibujado ante el furibundo espectáculo de las “diabólicas invenciones”, donde los carros de ametralladoras, los carros de municiones, carros de forrajes, carros de artillería... “son tantos que no se pueden contar”, y pasan tan rápido que van “deshaciendo las carreteras”⁵⁵. A estos se suman los automóviles, reflectores, cohetes, granadas y proyectiles que “se cruzan metódicamente como una expresión matemática, indiferente y cruel a los hombres”⁵⁶. Y bajo la lluvia de granadas, “entre nubes de humo y turbonadas de tierra, vuelan los cuerpos deshechos: Brazos

52 Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta Agostini, 1993, p. 114.

53 Valle-Inclán, R., *Obra completa, op. cit.*, vol. I, p. 910.

54 *Ibidem*, vol. I, pp. 913-14.

55 *Ibidem*, vol. I, pp. 910-11.

56 *Ibidem*, vol. I, pp. 911.

arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas, cascos puntiagudos sosteniendo las cabezas en la carrillera, redaños y mondongos que caen sobre los vivos llenándolos de sangre y de inmundicias⁵⁷.

Las diversas formas de morir a que hace alusión Valle-Inclán son monstruosamente irónicas, combinando una sorprendente riqueza descriptiva –posos del modernismo– con el vacío lógico y la sordera propia del absurdo. Estamos ya ante una concepción esperpéntica de la muerte: esa mueca deformada del soldado-muñeco que se inflama y se desploma, se aplasta, se descuajeringa o se disloca, como Juanito Ventolera al volver de la guerra de Cuba. Por eso, el fante trágico del esperpento nunca muere realmente –si entendemos la muerte como un momento trascendente, absoluto, o siquiera como momento narrativo. Efectivamente, las muertes del esperpento, que en su mayoría se describen por elipsis, aparecen en el texto como vacíos narrativos, brascas rupturas en el lenguaje, interrupciones amargamente visuales, como la muerte del boticario Galindo en *Las galas del difunto*, donde “la palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiada evidencia visual”⁵⁸. Así son las muertes del esperpento, tan insustanciales como las vidas que las precedieron, tan huecas como las marionetas que las personificaron: muertes mudas, que no es lo mismo que muertes silenciosas.

Esa angustiada evidencia visual será el último recurso de un lenguaje que agoniza. Y es que la precariedad y fragmentación de los cuerpos no puede albergar sino una lógica asimismo frágil y quebradiza. El lenguaje tartamudo, balbuciente y babélico de los soldados en el frente apela una vez más a la imposibilidad del individuo para articular aquello que le sucede. En las trincheras los soldados se comunican con monosílabos y “se hablan con palabras breves (...) unas veces ardientes, otras veces estoicas, otras burlonas, pero siempre breves”⁵⁹. Es la nueva brevedad de ese lenguaje balbuciente y “a medias” al que también alude Benjamin como reflejo del debilitamiento de la experiencia. Estas quejas, estertores, gritos de delirio y “frases caóticas devanadas sin tregua”⁶⁰ de las crónicas no siguen ningún tipo de concatenación causal y preconizan esos diálogos de resorte de los esperpentos, donde los personajes se expresan como en un comic, a través de estribillos y onomatopeyas, de interjecciones, titubeos, insultos, monosílabos, aullidos, ¡Friolera!

En definitiva, los soldados de las crónicas, con sus diversas y mudas formas de morir, quedan así emparentados para siempre, no solo con los fantoches del esperpento, sino con todas aquellas *criaturas a medias* de la posguerra. Esos muñecos descoyuntados son todos ellos expresiones atroces de las muertes anónimas en los campos, muertes silenciadas para la historia que no son más que el reverso de la vuelta silenciosa de los soldados. Pensamos en esos mutilados de las pinturas de Georg Grosz que se arrastran solitarios en medio de la indiferencia de un Berlín alienado donde cada cual camina sonámbulo por el laberinto de su propia maraña psicológica. O en esas máscaras desfiguradas y horripilantes de James Ensor a las que alude el propio Benjamin al principio de *Experiencia y Pobreza*, las cuales “deambulan imprevisibles a lo largo de las callejuelas”⁶¹. De esta forma, la vuelta a

57 *Ibidem*, vol. I, pp. 936-7.

58 *Ibidem*, vol. II, pp. 965.

59 *Ibidem*, vol. I, pp. 923.

60 *Ibidem*, vol. I, pp. 923.

61 Benjamin, W., *El narrador*, *op. cit.*, p. 168.

casa se convirtió en una experiencia incommunicable, enajenada, como lo había sido la experiencia de la guerra, con sus imágenes para ser vistas, pero no para ser contadas. Y la destrucción arbitraria del “quebradizo cuerpo humano” arrebató para siempre cualquier atisbo de legitimidad a la palabra, pues la muerte “ya no podría constituirse como aval de la narración”⁶². En un mundo en que la muerte había dejado de ser la experiencia última y por tanto, no confería ya ningún tipo de autoridad al relato, estos cuerpos mudos y mutilados componen la imagen desoladora de un nuevo individuo que quedaba mortalmente escindido de su propia mitología, de su propia historia.

6. Coda

Se ha interpretado que el sentimiento de fracaso presente en las crónicas de Valle-Inclán responde a la frustración aislada de un escritor individual frente a la dificultad de relatar un hecho histórico concreto. No obstante, una mirada más amplia que abarque el gran dibujo de la época puede dar a este breve texto el lugar que le corresponde en la historia de las ideas. En un momento de clara disociación entre el hombre y su presente histórico, Valle-Inclán supo comprender el papel clave del cronista como responsable último del relato. El resultado fue todo un experimento narrativo, un espléndido collage de destellos alucinados, fugaces pantallazos que se suceden vertiginosamente. Por momentos, el texto parece una larga acotación o la transcripción de las directrices para la puesta en escena de una gran producción cinematográfica, donde peles y marionetas se convierten en las expresiones más auténticas de los hechos reales ocurridos en el frente. De ahí que, para su análisis, las concepciones de Benjamin sobre el sentido histórico de la experiencia resulten más sugerentes incluso que sus conclusiones sobre la transformación de las ideas estéticas en relación con las formas de producción.

Como testigo de excepción de las nuevas geometrías de la muerte que acechaban a la postmodernidad, Valle-Inclán prefigura en sus crónicas toda la evocación oscura del esperpento, poniendo de relieve que todo mundo en disolución lleva encriptadas las claves para la comprensión de la nueva realidad que empieza a formarse. El genuino anhelo inicial por recuperar la trascendencia y perdurabilidad del relato acaba siendo abatido por el mismo enmudecimiento de los soldados que vuelven del frente, lo que permite a Valle-Inclán ahondar en la diferencia vanguardista entre el silencio y la mudez, contraste que será clave para su transformación en dramaturgo. En efecto, no es lo mismo estar callado que quedarse mudo o imposibilitado para narrar. El silencio aún responde a las reglas de un logos compartido, mientras que la total ausencia de lógica que caracteriza a la mudez esperpéntica remite a un vacío referencial que solo puede ser solventado por la visualidad más rabiosa. Hoy no hay duda de que Valle-Inclán fue el primer autor de las letras hispánicas en posar su mirada lúcida sobre este fenómeno, transmutando la crisis de la narración en una de las propuestas más atrevidas – y quizás hasta hoy menos estudiadas – de las vanguardias europeas.

62 *Ibidem*, pp. 73-74.

7. Referencias bibliográficas

- Bahr, H., *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.
- Barga, C., “Valle-Inclán en la más alta ocasión”, *Revista de occidente* n° 44 (1966).
- Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- Benjamin, W., *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- Dougherty, D., Suárez Galbán, E. (ed.), *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Editorial Fundamentos, 1983.
- López-Casanova, A., «Valle-Inclán en Francia: un día de guerra», en Santos Zas, Margarita (ed.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- Márai, S., *Confesiones de un burgués*, Barcelona, Salamandra, 2004.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta Agostini, 1993.
- Oyarzun, P., «Introducción», en Benjamin, W., *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008
- Valle-Inclán, R., *Obra completa*, 2 vols., Madrid: Espasa, 2002.