

Lo grotesco y su repercusión en el esperpento valleincliniano

*El mundo nunca se cansa de ver títeres
y agradece el espectáculo de balde.*

Ramón del Valle-Inclán
Los cuernos de don Friolera

Naturaleza tragicómica del esperpento

Al haber expuesto el amplio abanico de las fuentes pictóricas y literarias del arte grotesco, queda claro que la nueva forma dramática valleincliniana no apareció en el vacío sin precedentes. Por el contrario, creemos que la evolución del esperpento es más bien una cristalización paulatina, con una marcada acentuación de los rasgos tragicómicos, de una tendencia hacia lo grotesco que, de forma más o menos visible, se manifiesta en todo el teatro de Valle ya desde sus iniciales tanteos en el período modernista.

Por lo tanto, nos atrevemos a afirmar que Valle-Inclán resume toda la vasta tradición de lo grotesco en el arte occidental.²⁵⁶ En uno de sus múltiples estudios sobre la obra valleincliniana, Anthony N. Zahareas sostiene que «el esperpento es, tal vez, el primer intento español de transformar la maquinaria flexible y desarticulada de lo grotesco en una categoría estética autónoma».²⁵⁷

Como hemos señalado en los capítulos previos de este trabajo, lo grotesco produce en el observador extrañamiento y sensaciones mixtas tales como risa, horror o perplejidad. Sostenemos que es sobre todo la risa la que es capaz de amortiguar el pavor y hacer más soportable la percepción de la imagen inquietante. Ejemplo de ello es la reflexión de don Estrafalarío en el «Prólogo» de *Los cuernos de Don Friolera*: «Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos» (CF, pág. 126). Tenemos aquí un comentario que podría salir de la pluma de Kierkegaard, Unamuno o Camus; una idea existencialista que nos hace reflexionar sobre la muerte y el angustioso final de la vida terrenal. Pero después no evitamos soltar una carcajada al oír a continuación: «Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa» (CF, pág. 126).

256) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 45.

257) ZAHAREAS, Anthony N. El esperpento, el extrañamiento y la caricatura. [online], En PDF, [cit. 2008-10-01]. Descargado de: <http://iesateca.educa.aragon.es/dpt-lengua/imagenes/Zahareas_EL_%20esperpento.pdf>.

El mismo procedimiento se repite luego en el monólogo introductorio de don Friolera que reflexiona sobre el adulterio de doña Loreta que acaba de descubrir: «¿Y si cerrase los ojos para ese contrabando? ¿Y si resolviese no saber nada? [...] ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana?²⁵⁸ ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Friolera! [...] El principio de honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!²⁵⁹ [...] Yo mataré como el primero. ¡Friolera! Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia» (CF, pág. 135-136). El monólogo basa su efecto grotesco en la contraposición de dos perspectivas bien distintas que se intercambian entre sí en un ritmo acelerador y produciendo sensación cómica, turbadora y absurda a la vez.

Generalizando las observaciones, vemos que, en un instante, la situación dramática se ha hecho radicalmente distinta de aquello a la que estamos acostumbrados como lectores (o espectadores). La continua mezcla entre lo inquietante (para algunos incluso espantoso u horripilante) y lo perversamente cómico nos puede atormentar, desconcertar o trastornar el estado de ánimo. Es obvio que el dramaturgo gallego pretende sacudir nuestra sensibilidad con espasmos de náusea y terror para poder llegar a «la esencia humana», sin importar lo brutal que el procedimiento sea.²⁶⁰

Este hecho se debe, en parte, a la circunstancia de que Valle-Inclán, igual que muchos dramaturgos antiguos y modernos, no separa su mundo imaginario estrictamente en trágico y cómico («La tragedia nuestra no es una tragedia», LB, pág. 161). Con el afán de aprehender el sentido trágico de la vida moderna, utiliza (entre otros recursos como la teatralería, lo absurdo o el perspectivismo) la deformación grotesca. Así que, aunque el fondo de sus obras teatrales es trágico, no obstante las acciones se desarrollan en situaciones cómicas, grotescas y hasta absurdas.²⁶¹

Procede señalar que este rasgo, es decir, la convivencia de los elementos trágicos y cómicos en un evento teatral, no fue nada ajeno a la cultura de la Antigua Grecia, cuna del teatro europeo. Durante las fiestas y ritos que se celebraban en honor a Dioniso, el público ateniense del siglo V a. C. podía disfrutar no sólo de la representación del conjunto de tres tragedias, sino también del drama satírico que se solía añadir al final de la representación. Las características principales del drama satírico las podemos esbozar sólo en pocas líneas ya que hasta hoy día se han conservado muy pocas huellas para poder hacer consideraciones profundas.²⁶² Este tipo de drama se nutre de la mitología griega; a diferencia de la tragedia clásica sus autores emplean una métrica diferente y utilizan el lenguaje que se

258) Tiene el sentido de «defraudar, frustrarse la confianza que se había depositado en esa persona». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Tomo II. 22ª edición. Madrid: Espasa Calpe, S.A, 2001. pág. 1895.

259) Se trata de una expresión que se repite varias veces en el texto del drama. Según Rubio Jiménez, alude al entretenimiento de barracas de ferias consistente en derrumbar muñecos de trapo a pelotazos.

260) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 82.

261) Podemos recordar varias obras que basan su efecto en la técnica semejante: p. ej. *Los pájaros* de Aristófanes, *El Mercader de Venecia* o *Medida por Medida* de W. Shakespeare, el *Misántropo* de Molière, *Esperando a Godot* de S. Beckett o *Las sillas* de E. Ionesco.

262) El único drama satírico que se ha conservado completo es *El Cíclope* de Eurípides (480 a. C.- 406 a. C.) Otro drama parcialmente conservado se titula *Sabuesos* y es de Sófocles (496 a.C. - 406 a. C.). Existen también importantes fragmentos de los *Tiradores de red* y los *Espectadores del Istmo* de Esquilo (525 a. C. - 456 a. C.)

aproxima más al lenguaje común. Por lo tanto, en los textos detectamos las expresiones locales e incluso algunos vulgarismos.²⁶³ Desde el punto de vista temático, el drama satírico estaba intrínsecamente unido con el tema de la tragedia cuya representación le precedía. Para nuestra investigación resulta interesante averiguar que en cada drama satírico había un coro de sátiros (seres fantásticos que son mitad cabras, mitad hombres encabezados por Sileno) quienes constituían el imprescindible elemento grotesco que, en fin, permitía al espectador cierto aligeramiento de la «carga trágica» y escapada del espacio lleno de seriedad.²⁶⁴ Todo ello nos induce a la consideración de que el contenido sublime de la tragedia fue intencionalmente degradado por el drama satírico.²⁶⁵

Las mismas tendencias, que cumplen con el propósito de liberarse de la seriedad una vez acabada la representación de la tragedia, se dan en el teatro romano (recuerde las atelanas o las mímicas) e isabelino (los llamados jigs). Para ser precisos, no debemos olvidar que la yuxtaposición de los elementos trágicos y cómicos se da también en el teatro barroco español.²⁶⁶

Respecto a lo dicho, no extraña que el mismo Valle prefiera utilizar las palabras de naturaleza híbrida como «tragicomedia», «trágica mojiganga», «buffa tragedia», «fantoche trágico», etc., para designar el carácter mixto de los dramas esperpénticos.²⁶⁷ En este sentido, Ruiz Pérez dedica especial atención al subtítulo «farsa sentimental y grotesca» con el que Valle designa uno de sus dramas, *La marquesa Rosalinda* (1912), obra de liquidación irónica del modernismo que constituye «la más acabada expresión de la vena paródica valleinclanesca».²⁶⁸ El crítico primero observa que el sustantivo «farsa» indica la clave de la base estética del drama. Luego sostiene que los dos adjetivos vienen a completarlo de la manera siguiente: lo sentimental evoca la corte de los marqueses y el mundo galante y refinado de las *Sonatas*, mientras que lo grotesco corresponde, aparentemente, a Arlequín y su mundo de la farándula: «[...] lo sentimental y lo grotesco se complementan y, a la vez, se contrastan mutuamente siendo este contraste el que da a la pieza ese carácter de *juego tragicómico*».²⁶⁹ Según Ruiz Pérez, «Valle pone de relieve

263) BROCKETT, Oscar G. op. cit., pág. 31.

264) La fusión de los elementos cómicos y trágicos la hallamos también en respectivas obras dramáticas de Sófocles (*Filoctetes*) y Eurípides (*Helena, Ion*) perteneciendo las dos últimas en la categoría de «las tragedias rosas». Véase con más detalle STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. 1a edición. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. pág. 47.

265) Véase con más detalle CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 2a edición. Praha: KLP, 2004. págs. 120-123.

266) Recuerde p. ej. la yuxtaposición del elemento cómico (el personaje del gracioso Clarín) y trágico (Segismundo) en *La vida es sueño* (estreno en 1635) de Pedro Calderón de la Barca (sobre todo en la jornada III). A este respecto Morón Arroyo sostiene: «Pero los graciosos de Calderón ofrecen con frecuencia un paralelismo cómico a la situación trágica del protagonista o un paralelo trágico con respecto a la comedia de los señores. Éste es el papel de Clarín en *La vida es sueño*» Véase MORÓN ARROYO, Ciriaco. «Introducción». En *La vida es sueño*. 29ª edición Madrid: Cátedra, 2003. pág. 36.

267) Huerta Calvo con Peral Vega afirman que la ruptura con el arte clasicista lleva a Valle-Inclán a cuestionar sistemáticamente la pureza de los géneros literarios. Pues, de ahí proceden las denominaciones y especificaciones tan singulares con que subtitula sus obras. Véase HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2321-2322.

268) HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2340.

269) RUIZ RAMÓN, Francisco. op. cit., pág. 111. La cursiva es nuestra.

que lo grotesco surge precisamente del contraste entre los dos mundos y de la luz que su choque arroja». ²⁷⁰ Cabañas Vacas a este respecto sostiene que «Valle-Inclán deseaba mostrar que lo trágico y lo cómico podían ser no yuxtapuestos – como en el modelo español barroco –, sino conjugados, rumbo al esperpento». ²⁷¹

Todas estas pruebas acerca de «lo tragicómico» quedan perfectamente explicadas a la luz de las siguientes palabras del dramaturgo:

«Lo más sorprendente del arte moderno es que ha dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico y las clasificaciones dramáticas tragedia y comedia. Ve la vida como una tragicomedia, con el resultado que lo grotesco es su estilo más apropiado – hasta el punto que hoy es el único modo de conseguir lo sublime...» ²⁷²

Así pues, en el universo esperpéntico valleinclanesco coexisten el horror y la diversión, la consternación y la hilaridad, la desesperación y la banalidad, la tragedia y el dislate, la sublimidad y la vileza. El esperpento no produce ni una catarsis aristotélica, ni es puramente risible: «Lo grotesco está fundamentalmente emparentado con la visión absurda de la condición humana.» ²⁷³ El continuo intercambio del plano fársico y trágico funciona de manera igual que en el llamado «teatro del absurdo», cuya idea principal es la presentación de la absurdidad del mundo. ²⁷⁴

Lo que encontramos propicio advertir es que la perspectiva grotesca y desesperanzada del mundo que caracteriza el esperpento no es única, porque la detectamos – con diferencias, por supuesto – en las más representativas obras novelísticas y dramáticas del siglo XX.

270) RUIZ PÉREZ, Pedro. El teatro de Valle-Inclán y lo grotesco. [online], 2003, [cit. 2008-11-12]. Descargado de: <<http://www.articlearchives.com/959213-1.html>>.

271) CABAÑAS VACAS, Pilar. «Teoría de los géneros dramáticos en Ramón María del Valle-Inclán». Ínsula, núm. 531 (marzo 1991), págs. 16- 17. Citado en SOBEJANO, Gonzalo. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Divinas palabras*. 21ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 1999. pág. 34.

272) Citado en CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 47. Sin fuente bibliográfica indicada.

273) Íbid., pág. 68.

274) Martin Esslin, uno de los mayores conocedores de teatro del absurdo, observa: «Behind the satirical exposure of the absurdity of inauthentic ways of life, the Theatre of the Absurd is facing up a deeper layer of absurdity – the absurdity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has deprived man of certainties. When it is no longer possible to accept simple and complete systems of values and revelations of divine purpose, life must be faced in its ultimate, stark reality». Véase ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1961. pág. 292. Citado en MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 67. A este respecto reproducimos las palabras de Don Friolera: «Si esa calumnia fuese verdad, ateo como soy, falto de los consuelos religiosos, naufrago en la vida. [...] En estas ocasiones, sin un amigo con quien manifestarse, y alguna creencia, el hombre lo pasa mal» (CF, pág. 136). Esslin, en el capítulo «The Tradition of the Absurd» dice: «In Spain – homeland of Picasso and Goya, the country of the allegorical *autos sacramentales* and the baroque poetry of Quevedo and Góngora – some of the tendencies of Surrealists found their literary parallels in the work of two important dramatists. Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), a great novelist and dramatist practically unknown outside Spain, from about 1920 onward developed a style of dramatic writing that he called *esperpento* (the grotesque or ridiculous), in which the world is depicted as inhabited by tragicomic, almost mechanically actuated marionettes. [...] The rules and mannerisms of society appear as mechanical and dehumanized as machines gone mad and functioning in a void. Among the younger dramatists of the Absurd, Arrabal acknowledges Valle-Inclán as an important influence on his work.» Íbid., págs. 286-287. Citado en MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 68.

Aire carnavalesco del esperpento

A la hora de decidir si el esperpento valleincliniano tiende más hacia «lo grotesco bajtiniano» o «kayseriano», sostenemos que absorbe (sin hacerlo conscientemente) ambas «teorías» a la vez, generando así la inconfundible expresión artística del escritor noventayochista. Además de eso, no debemos olvidar que las clasificaciones de Bajtín y Kayser son teóricas (formuladas *a posteriori*) y sus posiciones difieren entre sí porque, dicho de forma simplificada, uno pone énfasis en la jovialidad y otro en la angustia. De eso se desprende que en la práctica literaria podemos hallar obras que contienen ambas vertientes. Un ejemplo de ello es, sin lugar a dudas, el esperpento de Valle-Inclán.

En lo que atañe a las teorías de Bajtín sobre lo grotesco medieval y renacentista, detectamos en Valle una fuerte inspiración (incluso fascinación) por el carnaval que se hace presente en varias obras del escritor. Ruiz Pérez apunta que la distorsión esperpéntica es muy similar a la deformación que «se plasma en el carnaval, fiesta de la máscara [...], de la teatralización, de la parodia y de la ritualidad, fiesta de la carne y cuerpo, de la expresión incontinida y del desbordamiento de los límites de la racionalidad, ya vinculados por Bajtín a la expresión dialéctica y problemática del realismo más profundo, pero, al mismo tiempo, de tintes más grotescos».²⁷⁵

Tres dramas esperpénticos reunidos en un volumen titulado *Martes de carnaval* pueden servir de ejemplo elocuente. En palabras de Casaldüero, *Martes de carnaval* es «una mascarada grotesca en la que Valle presenta al lector una serie de fantoches sin dignidad alguna».²⁷⁶ El título de la obra se refiere expresamente a un estamento de militares burlescos ya que *Martes* (plural de Marte, dios romano de la guerra) *de Carnaval*, es decir, de mascarada²⁷⁷, resulta análisis irónico de la sociedad española contemporánea amenazada constantemente por el militarismo.²⁷⁸ El título podría intercambiarse por «militares de carnaval» o «carnaval de militares».²⁷⁹

275) RUIZ PÉREZ, Pedro. El teatro de Valle-Inclán y lo grotesco. [online], 2003, [cit. 2008-11-12]. Descargado de: <<http://www.articlearchives.com/959213-1.html>>.

276) CASALDUERO, Joaquín. «Sentido y forma de Martes de Carnaval». En ZAHAREAS, Anthony N. (coord.) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. New York: Las Américas Publishing, 1968. págs. 686-694. Citado en RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. op. cit., pág. 15.

277) Pavis define la mascarada como un género dramático inglés del siglo XVIII, de origen francés e italiano. Se trataba de un espectáculo de danza, música, poesía y montaje monumental en el que los actores llevaban máscaras (de ahí viene su nombre). A continuación dice que existen dos tendencias que dominan la mascarada: la primera es la del texto poético y literario y la segunda es la de gran maquinaria con efectos visuales. Véase PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 282.

278) Como prueba de esta afirmación citaremos la siguiente declaración de Valle en vísperas de la aparición del libro: «Voy a publicar el próximo mes del marzo *Martes de Carnaval*, que es una obra contra las dictaduras y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está confortable. Sin embargo, a pesar de los fríos reinantes, no retrasaré la salida, porque considero que es un momento apropiado. Ya que los jóvenes callan, es cuestión de que lo hagan los viejos por ellos.» MADRID, Francisco. *La vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Poseidón, 1943. pág. 73. Citado en CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 241.

279) RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. op. cit., pág. 15.

Es en la escena quinta de *La hija del capitán* en la que se hace más explícita esta referencia:

El Camastrón.- Rubias opulentas hay muchas. La que yo saludé aquí esta tarde, sin duda lo es.

El Chulapo.- Parece que a esa gachí²⁸⁰ le rinde las armas *un invicto Marte*.

El Camastrón.- ¡Es usted arbitrario!

El Chulapo.- ¡La chachipé!²⁸¹

[...]

El Camastrón.- ¿Pero no sostenía a la rubia un *Marte Ultramarino*? Veo mucha marina.

El Quitolis.- Indudablemente.

El Chulapo.- ¿Y se cree que haya habido encerrona?

El Reportér.- Me abstengo de opinar...La maledicencia señala a *un invicto Marte*. Todo el barrio coincide en afirmarlo. (HC, págs. 232, 235)²⁸²

Cardona y Zahareas, a ese respecto, sostienen que Valle vuelve en *Las galas del difunto* al tema «frustrante» de la generación del 98, que es la guerra de Cuba. La obra contiene varios comentarios sobre la desmoralización de los militares en ultramar y refleja el efecto inmoral que produce esta guerra en uno de sus soldados: Juanito Ventolera; en *Los cuernos de don Friolera* el dramaturgo trata el período que suele llamarse «de vuelta al militarismo» y recuerda también la nefasta política de África (el desastre de Melilla en 1921); y por último, en el final de *La hija del capitán* apunta el pronunciamiento militar con que culmina este período caótico.²⁸³

Pero el demiurgo Valle-Inclán proyecta estos «temas graves» a través de los espejos cóncavos, que distorsionan la realidad objetiva. A su vez ofrece una imagen reelaborada, grotesca, altamente crítica y conflictiva de la historia de España.

Al igual que en el estudio de Bajtún sobre la cultura carnavalesca, también en el esperpento atestiguamos la omnipresencia de la distorsión sempiterna de los eventos, la degradación continua de los valores y la subversión de las estructuras oficiales.²⁸⁴ La

280) Se trata del gitanismo que tiene el sentido de «muchacha, chica». En esta escena se refiere a la Sini, la protagonista del esperpento.

281) El gitanismo que significa «la verdad».

282) La cursiva es nuestra.

283) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 187-188. La cursiva es nuestra.

284) Aznar Soler explica: «Sólo tras la lectura de la escena última entendemos el objetivo final de la crítica política en *La hija del capitán* que no se reduce a la esperpentización de Primo de Rivera y su golpe de Estado sino que alcanza también a los valores, instituciones y fuerzas sociales que lo apoyan. Las acotaciones de la escena última nos sitúan en una atmósfera guiñolesca en donde los personajes gesticulan y componen el retablo grotesco de la España golpista: El Obispo, el Coronel, la Comisión de Damas de la Cruz Roja y chisteras y levitas aristocráticas [...] aguardan la llegada del tren real. [...] Valle no se priva de sacar a escena al Rey como un fante más del retablo guiñolesco, un Rey que no va a cumplir ahora la función ejemplar que ejerce en el teatro calderoniano, sino que va a actuar como un títere más de este grotesco guiñol nacional para aprobar el golpe de Estado, tal y como sucedió en la realidad de 1923.» Véase con detalle AZNAR SOLER, Manuel. *Ramón del Valle-Inclán. Martes de carnaval*. Barcelona: Laia, 1982. pág. 79.

estética deformante no afecta solamente al contenido de cada obra esperpéntica, sino que influye en toda la escritura teatral: Valle rompe con la convencionalidad, abandona los esquemas del teatro del texto y de la pieza bien hecha de la dramaturgia anterior, alza la corporalidad y materialidad de su creación, los personajes se cosifican al tiempo que los animales se deforman hasta entrar en el ámbito de lo humano.²⁸⁵ Para Zavala, las transgresiones e infracciones de Valle-Inclán lo enlazan directamente con la visión del mundo carnavesco formulada por Bajtín.²⁸⁶

Recordemos que Bajtín distingue entre un mundo oficial, serio y otro natural, relajado y cómico. El punto de contacto entre estos dos mundos («la luz que arroja el choque») es precisamente la fiesta del carnaval. Durante el rito carnavesco el mundo oficial se pone patas arriba, predominan la risa ambivalente, el tono burlón, la exageración, la orientación antropocéntrica (con sus insultos y aporrees regenerativos); las jerarquías (como piedad, religión, etiqueta) «se descoronizan»: el bufón es el rey.²⁸⁷ Se impone una actitud libre, una nueva organización de las relaciones humanas, que se opone al mundo socio-jerárquico de la vida corriente. Se subraya lo escandaloso, lo grosero y lo extravagante. A través de la profanación desmitificadora se cuestionan la norma, la tradición, lo sublime y lo respetable. El carnaval saca a la luz la humanidad deformada y desfigurada por las estructuras de dominio. Por eso, todo conduce al derrumbamiento del mundo artificial y estratificado.

Todas estas características las podemos detectar en los esperpentos valleinclinianos. Ya en los primeros textos de Valle-Inclán revelamos su deseo intensivo de profanación, desmitificación y degradación, rasgo inherente de la literatura carnavalesca.²⁸⁸ Pero es en la etapa de los esperpentos cuando la intención de profanar y transgredir «brota a borbotones». Sus esperpentos «están en choque con la cultura oficial, que se le hace aborrecible y le provoca una reacción de burla o desdén, de engaño y de risa contra lo académico, lo castellanizante, la tradición, lo cerrado y satisfecho en multiplicidad de tonos y de voces».²⁸⁹

Desdoblamiento del personaje y técnica de dos planos

Así que casi siempre tenemos en el drama esperpéntico al menos dos lenguajes, estilos, ópticas o visiones del mundo que se confrontan con el propósito de ridiculizar, degradar

285) RUIZ PÉREZ, Pedro. El teatro de Valle-Inclán y lo grotesco. [online], 2003, [cit. 2008-11-12]. Descargado de: <<http://www.articlearchives.com/959213-1.html>>.

286) ZAVALA, Iris M. op. cit., pág. 153. Citado en RUIZ TOSAUS, Eduardo. Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza. [online], 2002, [cit. 2009-01-17]. Descargado de: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html>>.

287) Véase con más detalle BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., pág. 347-348.

288) Esta tendencia se hace ya bien patente en la desmesura de sus personajes, en su naturaleza bifronte de héroes y monstruos, en su lenguaje desgarrado y en la brutalidad inhumana de sus acciones, propias de la degeneración de un mundo que concluye en su propia caricatura grotesca.

289) RUIZ TOSAUS, Eduardo. Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza. [online], 2002, [cit. 2009-01-17]. Descargado de: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html>>.

o carnavalizar sus puntos más radicales. Todos «los utensilios carnalescos» traen consigo la llamada «dialogía» con la que se introduce la pluralidad de discursos, el lenguaje de autoridad deja de ser monológico y se erosiona, la risa deconstruye y desmitifica a las jerarquías dominantes. Se establece un diálogo del presente con el pasado. La degradación de la autoridad, de los acontecimientos históricos, de las instituciones en el poder y de los símbolos oficiales forma parte de un mundo de guiñol.

De ahí proviene la técnica de planos que utilizan tan a menudo los autores de las obras grotescas (en el siglo XX son, sobre todo, los expresionistas y los dramaturgos del *Teatro del grottesco* italiano) y cuyo propósito es mostrar el desdoblamiento existente entre una apariencia o ilusión que presume de ser auténtica y exclusiva, y una perspectiva grotesca que contiene el sentido paradójico, incongruente, fragmentario o, simplemente, distorsionado de la situación observada.²⁹⁰ Los esperpentos son un ejemplo notable de la técnica mencionada en la que «el plano deformado produce efecto por su vinculación con el plano real, al mismo tiempo que simboliza la ruptura de toda unidad en la conciencia del hombre, su fragmentación angustiosa».²⁹¹

El desdoblamiento se hace bien patente sobre todo en los personajes dramáticos que, por fuerza de «los reglamentos, códigos, constituciones y gramáticas», han empequeñecido y se han convertido en un mero eslabón de la máquina social, en un técnico o funcionario. Los personajes valleinclanescos suelen ocultar la realidad interna bajo el disfraz de la apariencia. Por lo tanto, el desdoblamiento mencionado viene simbolizado por la recuperación y el uso de la máscara (la apariencia social) y el rostro (la personalidad verdadera del hombre) en señal de la fragmentación espiritual del ser humano.

Aunque no podemos probar la influencia directa entre Valle-Inclán y Luigi Chiarelli (autor de *La maschera e il volto* de 1914), nos atrevemos a sostener que sus respectivas producciones dramáticas son productos del mismo estado de ánimo. En ambos autores reconocemos el empeño en trascender esta superficialidad, en ir más allá de la máscara para descubrir el verdadero ser de un personaje concreto.

La tragicomedia de Chiarelli trata el tema de la bipartición de la personalidad entre «el ser» y «el aparecer». El protagonista Paolo afirma a sus cercanos que si su honor de marido fuese traicionado, asesinaría a su esposa Savina. Pero cuando se ve obligado a realizar su propio precepto (Savina le engaña con Luciano), es incapaz de actuar según él. A partir de este momento presenciamos la pugna interna entre el ser verdadero de Paolo, que le recomienda perdonar la culpa a Savina, y el disfraz impuesto por las convenciones sociales, que le dictan matar a la adúltera. Paolo decide romper con su esposa infiel, la manda al extranjero y se declara culpable de su asesinato. En el juicio le defiende Luciano, el amante de Savina. Paolo queda liberado y glorificado por el pueblo como un verdadero héroe. Un tiempo después aparece en el lago el desfigurado cuerpo de una mujer. Todos creen que se trata de la mujer de Paolo, mientras que ésta vuelve del extranjero para pedir perdón a su marido. De golpe, el presunto y aplaudido héroe se convierte en un cobarde cornudo. Al final, la pareja decide huir de la ciudad tras una

290) Véase con más detalle KAYSER, Wolfgang. op. cit., pág. 135 - 137.

291) MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 68.

serie de imprecaciones e insultos formulados por parte de los habitantes vengativos. Encima del escenario grotesco está pendiente la cuestión inquietante acerca de la identidad del irreconocible cuerpo femenino.²⁹²

Eugenia March sostiene que la tragicomedia grotesca de Chiarelli muestra que es imposible lograr «una completa separación o unidad entre el ser y el aparecer, entre el hombre-real-auténtico y el hombre-social-aparente».²⁹³

Por lo que atañe a Valle-Inclán, también en *Divinas palabras* y *Los cuernos de Don Friolera* tenemos el tema del honor conyugal. Aunque estas obras tienen un desenlace diferente, la situación que nos concierne es idéntica. Ambos maridos enagañados (Pedro Gailo, Don Friolera) hubieran preferido no enterarse del adulterio de sus esposas (Mari Gaila, Doña Loreta). Desean que las nuevas que les revelan Marica del Reino (la hermana de Pedro) y doña Tadea Calderón (el arquetipo de la alcahueta vieja) sean sólo calumnias. Pero en ambos casos renecemos la dificultad o, incluso, la incapacidad del hombre moderno de actuar según su vocación natural.

Pedro Gailo quiere lavar su honor afilando el cuchillo e insinuando a su hija Simoñina que se quedará huérfana:

Pedro Gailo.- ¡He de vengar mi honra! ¡Me cumple procurar por ella! ¡Es la mujer perdición del hombre! ¡Ave María, si así no fuerza, quedaban por cumplir las Escrituras! [...] Tengo que sacar filo al cuchillo.

Simoñina.- ¡Borrachón!

Pedro Gailo.- ¡Toda la noche a la faena!... ¡Para vengar mi honra! ¡Para procurar con ella! ¡Ya va dando los filos! ¡Es mi suerte que me pierda! ¡Sin madre y sin padre te vas a encontrar, Simoñina! ¡Considera! ¡Mira cómo el cuchillo da los filos! ¡Tiene lumbres de centellón! ¿Y tú, tan nueva, que harás en este valle de lágrimas? ¡Ay, Simoñina, el fuero de la honra sin padre te deja!

Simoñina.- ¡Condenada tema dióle la aguardiente!

Pedro Gailo.- ¡Sin padre te quedas! Con este cuchillo he de cortar la cabeza de la gran descastada, y con ella suspendida por los pericos iré a la presencia del Señor Alcalde Mayor: Usía ilustrísima mandará que me prendan. Esta cabeza es la de mi legítima esposa. Mirando por mi honra se la rebané toda entera. Usía ilustrísima tendrá puesto en sus textos el castigo que merezco.

Simoñina.- ¡Calle, mi padre, que toda la sangre se me huela! ¡Levantáronle la cabeza con cuentos! ¡Ay, qué almas tan negras!

292) Reinhold Grimm en su estudio sobre el *Teatro grotesco* dice: «Maska a tvář je bulvární komedie, dovedená v plném smyslu až ad absurdum. Využívá s řemeslnou obratností starého manželského trojúhelníku a rezonérů [...], vznešené společnosti a jejího laxního chápání morálky – ale jenom proto, aby to všechno zkarikovala, až se zároveň s rozvrzanými regulami téhle divadelní machy rozkymácejí i duté konvence společnosti, která se v takovém divadle zrcadlí. [...] Jak je ta hra vlastně nebezpečná, to nám ukazuje ztělá mrtvola, jež se náhle vynoří z neznámých hlubin jezera. V ní se názorně ztělesňuje pochmurná tragika, která číhá v Chiarelliho grotesce a chvílemi se vždy provalí na světlo. [...] Když se ústa masky stáhnou k nejpzlejšímu pošklebku, vyrazí nejzmučenější výkřiky. Tak patetická formulace patří ke stylu nejen Chiarelliho, ale celého Teatro grotesco.» Véase ESSLIN, Martin (dir.). *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. 1^a edición. Praha: Orbis, 1966. pág. 52.

293) MARCH, María Eugenia. op. cit., pág. 61.

Pedro Gailo.-¿La mujer que se desgarró del marido, qué pide? ¿Y los malos ejemplos, qué piden? ¡Cuchillo! ¡Cuchillo! ¡Cuchillo! [...] ¡Está escrito! ¡Mujer, pagarás tu vilipendio con la cabeza rebanada!... Te quedas huérfana, y lo mereces por rebelde. No me da ninguna dolor de tu orfandad. Pues a lo mío. ¡Mira cómo el cuchillo reluce! (DP, págs. 116-117)

Pero cuando Mari-Gaila vuelve a casa por la noche, no sólo el sacristán no cumple con su propósito sino que se le había olvidado por completo llevar a cabo la venganza conyugal y es su mujer la que toma la iniciativa insultándole:

Mari-Gaila.-¿Qué estás a barullar, latino? ¡Así durmieses y no despertases!
 Pedro Gailo.-¿No tienes mejores palabras cuando te acoges a tu casa, descarriada?
 Mari-Gaila.-¡No me quiebres la cabeza!
 Pedro Gailo.-¡Más me cumplía, y era el rebanártela del pescuezo!
 Mari-Gaila.-¡Loqueáste, latino!
 Pedro Gailo.-¿Dónde está mi honra?
 Mari-Gaila.-¡Vaya el cantar que te acuerda!
 Pedro Gailo.-¡Te hiciste Pública!
 Mari-Gaila.-¡A ver si te enciendo las liendres! (DP, pág. 133)

Así que, podemos observar que la verdadera característica de Pedro es la debilidad, cobardía y sumisión que, en fin, extreman «el invocado sentido del deber». Sobejano observa que del triángulo Mari-Gaila, Séptimo Miao y Pedro Gailo es el último que se somete plenamente a la óptica deformadora del esperpento: «[...] escuchando las insidias de Marica, afilando el cuchillo sanguinario, tentando a Simoñina, riñendo a gritos con Mari-Gaila, se asemeja mucho, por adelantado, al cornudo Teniente Friolera; y en la escena última, pisándose la sotana, subiendo y bajando del campanario, batiendo en la angosta escalera como un vencejo, tirándose de cabeza desde el alero a las losas de la quintana para matarse o romperse los cuernos, y recibiendo a la prófuga con una vela y un misal, extrema la caricatura.»²⁹⁴

En *Los cuernos de don Friolera* detectamos el mismo desdoblamiento del protagonista como en los casos precedentes (la ya citada disproporción entre personaje y acción). En un lado tenemos al teniente que pretende salvar el código de honor del Cuerpo de Carabineros, y en otro hallamos a un hombre infeliz que ama a su mujer y quisiera perdonarla.

Los monólogos iniciales del esperpento revelan magistralmente la esencia de la bipartición del teniente Friolera, «fantoche de Oteló»:

Don Friolera.-Tu mujer piedra de escándalo. ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! [...] Solicitaré el traslado

294) SOBEJANO, Gonzalo. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Divinas palabras*. 21ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 1999. pág. 27.

por si tiene algún fundamento esta infame calumnia... Cualquier ligereza, una imprudencia, las mujeres no reflexionan. ¡Pueblo de canallas! Yo no me divorcio por una denuncia anónima. ¡La desprecio! Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados, y eso nunca se olvida. Matrimonio de puro amor. ¡Friolera! [...] El oficial pundonoroso, jamás perdona a la esposa adúltera. Es una barbaridad. Para mucho lo es. Yo no lo admito: A la mujer que sale mala, pena capital. El paisano, y el propio oficial retirado, en algunas ocasiones, muy contadas, pueden perdonar. Se dan circunstancias. La mujer que violan contra su voluntad, la que atropellan acostada durmiendo, la mareada con alguna bebida. Solamente en estos casos admito yo la caída de Loreta. Y en estos casos tampoco podría perdonarla. Sirvo en activo. Pudiera hacerlo retirado del servicio. ¡Friolera! [...] ¡Mi mujer piedra de escándalo! [...] Si es verdad, quisiera no haberlo sabido. Me reconozco un calzonazos. ¿A dónde voy yo con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota! En qué poco está la felicidad, en que la mujer salga cabra. ¡Qué mal ángel, destruir con una denuncia anónima la paz conyugal! ¡Canallas! De buena gana quisiera atrapar una enfermedad y morirme en tres días. ¡Soy un mandria! ¡A mis años andar a tiros! [...] El principio de honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! (CF, págs. 133-136)

En todo el pueblo de San Fernando de Cabo Estrivel circulan rumores sobre la supuesta infelidad de doña Loreta. Hasta tal punto, que los militares deciden celebrar el grotesco tribunal de honor para tratar el tema que amenaza el decoro de la milicia, o mejor dicho, «el honor privado de su gloriosa oficialidad». El único acto de protesta contra el orden que ata su verdadero sentimiento es el momento cuando Friolera pone en tela de juicio el honor de otros miembros del Cuerpo («Mis cuernos no son una excepción en la milicia» CF, pág. 183). Pero a continuación decide seguir ciegamente las instrucciones de su estamento («¡Vengaré mi honra! ¡Pelones! ¡Villa de cabrones! ¡Un militar no es un paisano! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡No me tiembla a mí el pulso! ¡Hecha justicia, me presento a mi Coronel!» CF, pág. 192). La acción dramática se precipita y culmina con el asesinato de Manolita, hija pequeña de la pareja («¡Qué drama! ¡No mató a la mujer! ¡Mató a la hija!» CF, pág. 196).

El uso de la máscara

El uso de la máscara es también uno de los elementos exclusivamente carnavalescos al que Valle recurre en el momento de ofrecer su visión artística de la realidad circundante.

Según Pavis, la máscara es usada en el teatro en función de diversas consideraciones: «[...] sobre todo para observar a los demás *a escondidas* de miradas ajenas.»²⁹⁵ A continuación añade que, en plano general, «la fiesta de máscaras libera las identidades y los tabúes de clase o género».²⁹⁶ Resulta importante subrayar que el ocultamiento del ros-

295) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 281. La cursiva es nuestra.

296) Íbid.

tro y la inmovilización mímica llevan consigo la supresión de la expresión psicológica. Por lo tanto, la atención se concentra en el cuerpo del personaje concreto. Los artistas recurren a un gasto corporal considerable: «La oposición entre un rostro neutralizado y un cuerpo en perpetuo movimiento es una de las consecuencias estéticas esenciales de uso de la máscara.»²⁹⁷ En la puesta en escena concreta (pero también en las didascalias) aparecen medios como estilización, acentuación o depuración. Al concebir la desrealización o distorsión grotesca del personaje se produce cierto extrañamiento en el lector o el espectador. Por eso la máscara se utiliza cuando la obra artística «pretende evitar una transferencia activa y establecer distancias con el carácter».²⁹⁸

A nuestro modo de ver Valle-Inclán fue muy consciente de estos principios estéticos. Con las caretas pretende dejar constancia visual de la bajeza moral, revelar la irresponsabilidad, injusticia y codicia de las clases dirigentes. A la vez quiere ridiculizar a los que carecen de la integridad humana. Vamos a ver algunos ejemplos de sus esperpentos.

En el Madrid nocturno de *Luces* «merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como *caretas*» (LB, pág. 143, la cursiva es nuestra). Una de ellas, La Vieja Pintada «bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes y tiente capciosa a Don Latino» (LB, pág. 146, la cursiva es nuestra). Cuando Rubén Darío encuentra a Max Estrella, «finalmente su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad» (LB, pág. 133, la cursiva es nuestra). En la última escena de *La hija del capitán* Valle ilustra al Monarca quien, «asomado por la ventanilla del vagón, contraía con una sonrisa belfona la *carátula* de unto» (HC, pág. 245, la cursiva es nuestra). Carifancho, uno de los bandoleros de *Sacrilégio*, «repite los chupetones al cigarro y vierte el humo bajo la nariz del cautivo, que lo aspira sin mudar el gesto, inmovilizado el cordobán de la máscara en una mueca de terne desdén» (Sac, pág. 157, la cursiva es nuestra). En la novela *Tirano de Banderas* el coronelito Santos aparece varias veces con el rostro convertido en «una calavera con antiparras» o en «una máscara indiana» (TB, págs. 676, 792, la cursiva es nuestra). En *El ruedo ibérico* es el Marqués de Torre Mellada, quien se somete al proceso deshumanizador con más intensidad. En la escena del tren, cuando la familia de Los Carvajales va a veranear, el Marqués se asoma «aplastando la *careta* tras el vidrio de la portezuela» (RI, pág. 998, la cursiva es nuestra). El personaje de Cándido Nocedal representa otro ejemplo desprovisto de la cara propia en la trilogía mencionada. Valle lo critica por su oportunismo que manifiesta ante el trágico suicidio del tren: «Don Cándido Nocedal era un feo cuarentón de mucha planta, cetrino, patillas de jaque, *carátula de cartón* mal humorada» (RI, pág. 1176, la cursiva es nuestra).

Según nuestra opinión, todo ello forma parte de la idea ahincada que el esperpento quiere comunicarnos por medio de la degradación del ser humano al pelele, animal o máscara. Creemos conveniente subrayar que entre los muchos casos, en los que el autor apunta a la dignidad falsa y la corrupción moral, no hace ningún comentario directo, sino que hace que el elemento o detalle plástico hable por sí mismo.

297) *Ibid.*, pág. 282.

298) *Ibid.*

Distorsión del lenguaje

Otro elemento que consideramos oportuno recordar a la hora de hablar sobre los rasgos carnalescos es la distorsión del lenguaje convencional, es decir, su deformación hacia lo vulgar (oposición radical a lo oficial) y la consiguiente reelaboración que cumple con la revitalización estética y la finalidad satírica del escritor.

El lenguaje tradicional representa algo que Valle pretendía subvertir y descartar sistemáticamente en su obra literaria ya que le parecía incompatible con su deseo de renovar y exaltar la expresividad del arte. Él mismo había lo declarado en *La lámpara maravillosa* (1916): «Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora.»²⁹⁹ Es en *La pipa de kif* (1919) donde Valle cambia definitivamente de instrumentos: ahora suenan «gayos tamboriles» y «gritos espasmódicos». Truxa observa que en el libro mencionado por primera vez «lo distorsionado, feo, grotesco y absurdo que un año más tarde se bautizará esperpento, mezclado con mucha gracia burlesca, ya no es sólo episodio sino sistema dominante».³⁰⁰

La sensibilidad del Valle y su afán regeneracionista³⁰¹ les hicieron investigar las posibilidades del lenguaje e ir en continua búsqueda de una lengua heterogénea, desquiciada (como la realidad española) y dramática. Con este objetivo, Valle hace uso de gitanismos³⁰², arcaísmos, galleguismos³⁰³, neologismos³⁰⁴ y voces de argot³⁰⁵ en el plano lexicológico. Esta diversificación lexicológica culmina en la novela cumbre *Tirano Banderas*, en la que llega a introducir una conjunción idiomática extraordinaria mediante la aparición de vocablos de origen mexicano, peruano, caribeño y chileno.³⁰⁶

Por lo que se refiere al género dramático, el dramaturgo somete el diálogo a una deformación sin antecedentes en el teatro español. Aquí resulta inevitable recordar una declaración suya que pronunció en Buenos Aires el día 3 de marzo de 1929: «Concretamos

299) VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Opera omnia*. Vol. II. Madrid: Plenitud, 1952. pág. 577. Citado en JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 123.

300) Véase con más detalle TRUXA, Silvia. Del modernismo al esperpentismo del Valle-Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje. [online], En PDF 1990, pág. 141 [cit. 2008-06-15]. Descargado de: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_127.pdf>.

301) En este sentido recuerde una de sus declaraciones esenciales: «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos.» MADRID, Francisco. op. cit., pág. 344. Citado en SOBEJANO, Gonzalo. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Divinas palabras*. 21ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 1999. pág. 31.

302) P. ej. andoba, berrearse, camelar, chanelar, chachipé, dar mulé, diñar, gachó, jonjana, manró, najarse, parné, vellerife.

303) P. ej. babalán, cañizo, compango, cance, fecho, legoeiro, lóstrego, malpocado, pulo, quintero, rabecar, revirarse, tobo, turrar, etc.

304) P. ej. dornil (inventado a partir de dornillo), flácil, brigantona (formado del francés brigand: bandida), tolondrear (a partir de tolondro), galgugar (zigzaguar como un galgo), rotario (derivado de giratorio).

305) P. ej. aflojar la mosca, apoquinar, boquillero, corito, paloma, llave de tuercas, changa, chispón, pispajo, pipi, tapadillo, trúpita.

306) Entre los americanismos más frecuentes en la obra de Valle podemos mencionar: bolichero, briago, macanudo, mucama, merito, níquel, overo, pendejo, sorche.

la fórmula que tiene por delante el dramaturgo español: escenarios y gritos.»³⁰⁷ A este respecto Sobejano añade que al hablar de los escenarios, Valle aludía a la diversidad y magnificencia de los espacios dramáticos (a la manera de Calderón de la Barca); al mencionar los gritos, se refería a la característica del español que es, según él, el idioma hecho para «meditar gritando y para exteriorizarse óptimamente, desde una raíz popular, a través del tono y la exclamación».³⁰⁸

A título de ejemplo de esta tendencia, podemos reproducir algunas réplicas entre La Mozuela y El Afilador de *Ligazón*:

El Afilador.-Niña, si quiere que beba, antes tú mojarás el pico.
 La Mozuela.-Ya lo he mojado.
 El Afilador.-Que yo lo vea.
 La Mozuela.-Te daré ese gusto.
 El Afilador.-Me beberé tus secretos.
 La Mozuela.-Por hoy no los tengo.
 El Afilador.-Los de mañana.
 La Mozuela.-Prosero, más que prosero.
 El Afilador.-Hasta la vuelta, niña. (Lig., pág. 60)
 [...]
 El Afilador.-¿A qué me ciegas?
 La Mozuela.-¿Ciegas por tan poco?
 El Afilador.-¡Canela eres!
 La Mozuela.-Descúbrete el hombro, y muéstrame la sangre que te mana.
 El Afilador.-Mírala.
 La Mozuela.-¡Llega!
 El Afilador.-¿Qué quieres?
 La Mozuela.-¡Bebértela quiero!
 El Afilador.-¡Por Cristo, que bruja aparentas! (Lig., pág. 67)

Los demás ejemplos los ofrece la escena XII de *Luces de bohemia*³⁰⁹, diálogos entre Mari-Gaila y Séptimo Miau en *Divinas palabras* (Jornada II, escena V, DP, págs. 112-115) o el diálogo entre La Pepona y Don Igi en *La Cabeza del Bautista*:

Don Igi.-Cumpliré con mi conciencia llevándote a la iglesia.
 La Pepona.-No te ates por ese escrúpulo.
 Don Igi.-Dame un besito.
 La Pepona.-No quiero.
 Don Igi.-¡Eres muy rica!

307) Citado en DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. 1ª edición. Madrid: Fundamentos, 1983. pág. 186. Sin la fuente bibliográfica indicada.

308) SOBEJANO, Gonzalo. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. op. cit., pág. 33.

309) Véase el capítulo *Teoría del esperpento*, subcapítulo *Escena duodécima de Luces de Bohemia* de este trabajo, págs. 15-16.

La Pepona.-De ilusiones.

Don Igi.-Ilusiones y salud valen más que la riqueza. Andale, un besito. No sea renuente, niña.

La Pepona.-Luego.

Don Igi.-Luego tendremos la fiesta.

La Pepona.-¡No estás poco gallo!

Don Igi.-Palomita, hay que cavar un cueva bajo los limoneros.

La Pepona.-Muy honda tendrá que ser.

Don Igi.-Para un cuerpo. No hay que perder la cabeza.

La Pepona.-A ti te lo digo.

Don Igi.-Negra, no te vayas sin darme un besito.

La Pepona.-Cuando lo merezcas. (CB, pág. 146)

No sorprende que el diálogo quede privado de las funciones puramente estéticas y oropeles que caracterizaban la frase bien hecha del modernismo. El diálogo sufre una condensación considerable (prácticamente quedan sustantivos y verbos). Esta condensación influye en el ritmo e incluso la comprensibilidad del discurso. Se hace patente el uso frecuente del diálogo breve y entrecortado, expresiones a medio lanzar, de gran guiñol³¹⁰ («a unos personajes reducidos a condición gruñolesca corresponde naturalmente un argumento de gran guiñol»)³¹¹, exclamaciones e interjecciones casi incomprensibles para el lector no muy versado en este tipo de lenguaje.³¹² El diálogo inicial entre Simeón Julepe y La Encamada, los protagonistas de *La rosa de papel* se ofrece como otro ejemplo:

La Encamada.-¡Mi Dios, sácame de este mundo!

Simeón Julepe.-¡No caerá esa breva!

La Encamada.-¡Criminal!

Simeón Julepe.-¡Muy criminal, pero bien me has buscado!

La Encamada.-¡Sólo vales para engañar!

Simeón Julepe.-Floranita, atente a las consecuencias.

La Encamada.-¡Mal cristiano!

Simeón Julepe.-Ni malo ni bueno.

La Encamada.-¡Mala casta!

Simeón Julepe.-Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta.

La Encamada.-¡Espera!

Simeón Julepe.-¡No seas pelma!

310) El Grand Guignol empezó a funcionar en París en 1896. Se especializó en espectáculos truculentos y sangrientos mediante los que pretendía aterrorizar al espectador. Tuvo mucho éxito con lo que surgieron varias compañías especializadas en este tipo de espectáculo teatral que visitaban diversos países, entre ellos España. Véase con detalle VELARDE, Esturo, CARLOS, Juan. *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. 1ª edición. A Coruña: Ediciós do Castro, 1986. 255 págs.

311) RUIZ PÉREZ, Pedro. El teatro de Valle-Inclán y lo grotesco. [online], 2003, [cit. 2008-11-12]. Descargado de: <<http://www.articlearchives.com/959213-1.html>>.

312) Recuerde toda la variedad de gritos y onomatopeyas del Idiota en *Divinas palabras* (Jornada I, escena V): «¡Hou! ¡Hou!», «¡Releche!», «¡Miau! ¡Fu! ¡Miau!», «¡Ist...! ¡Tun!...¡Tun!», etc.

La Encamada.-¡Oye!

Simeón Julepe.-Me quedé sordo de un aire. (RP, págs. 71-72)

Los discursos suelen sucederse en tropel. Están dirigidos al lector o al público sin que el dramaturgo indique la jerarquía que tantos diálogos deben tener. Dougherty sostiene que esta forma dialogada deja «casi sin norte al testigo de tanta cháchara».³¹³ A veces puede suceder que el lector llegue al final del diálogo sin haber entendido todo lo que han acabado de decir los interlocutores. Según Jerez-Farrán, Valle-Inclán parece despreocuparse de la inteligibilidad de sus diálogos. Ahora es la regeneración del lenguaje lo que le interesa y lo que le motiva a escribir.³¹⁴ A continuación reproducimos el extracto de *Luces de Bohemia* que, a nuestro parecer, pone en evidencia lo expuesto:

Dorio De Gadex.- El Enano de la Venta.

Coro de Modernistas.- ¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!

Dorio De Gadex.- Con bravatas de valiente.

Coro de Modernistas.-¡Miente!¡Miente!¡Miente!

Dorio De Gadex.- Quiere gobernar la Harca.

Coro de Modernistas.-¡Charca!¡Charca!¡Charca!

Dorio De Gadex.- Y es un Tartufo Malsín.

Coro de Modernistas.-¡Sin!¡Sin!¡Sin!

Dorio De Gadex.- Sin un adarme de seso.

Coro de Modernistas.-¡Eso!¡Eso!¡Eso!

Dorio De Gadex.- Pues tiene hueca la bola.

Coro de Modernistas.-¡Chola!¡Chola!¡Chola!

Dorio De Gadex.- Pues tiene la chola hueca.

Coro de Modernistas.-¡Eureka!¡Eureka!¡Eureka! (LB, págs. 81-82)

El motivo de este cambio radical lo podemos encontrar en la concomitancia entre el esperpento y la vanguardia expresionista que también había relegado el lenguaje a un plano secundario: «El autor dramático afirma sus derechos soberanos de creador, y dispone recursos sin miramientos por las exigencias de lo empírico. Otorga al lenguaje un ímpetu desconocido o un ritmo caudaloso, lo condensa en el balbuceo o el simple grito, [...] o liquida, en uso de esa misma soberanía, todos los cánones de la dramaturgia tradicional, amén de la inclusión de nuevos efectos y técnicas.»³¹⁵ Lo importante en el expresionismo no es lo textual, es decir, el contenido del discurso, sino lo visual.³¹⁶ El aspecto visual relacionado estrechamente con el gesto del actor y el escenario concreto incrementan la importancia del valor emocional de la lengua.

313) DOUGHERTY, Dru. op. cit., pág. 23.

314) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 126.

315) MODERN, Rodolfo E. *El expresionismo literario*. 2ª edición. Buenos Aires: Eudeba, 1972. pág. 46.

316) «Valle siempre tuvo claro que en el teatro la literatura es secundaria y que lo importante es siempre la creación plástica». Véase HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2319.

Tampoco debemos prescindir de otro aspecto importante. El demiurgo Valle-Inclán retrata a todos los personajes esperpénticos por los giros lingüísticos que utilizan. De acuerdo con el contenido crítico de su arte, recurre a la jerga barriobajera, expresiones achuladas y vulgares que contribuyen a fomentar el cinismo desgarrado y la mueca caricaturesca. Ya hemos observado que en el gran carnaval esperpéntico Valle procede a degradar sobre todo a las élites de su época (milicia en *Martes de Carnaval*, políticos y artistas en *Luces de bohemia*, aristocracia e Iglesia en *El Ruedo Ibérico*) poniendo en su boca expresiones apicaradas y escandalosas como si estos personajes burlescos originariamente hubieran vagado por el Madrid callejero. Se trata de una manera de decirnos que la falta de ética y de dignidad de estas clases dominantes corresponde al lenguaje que usan: «En todos estos casos se trata del mismo vocablo chirriante [...] que surge a la superficie para romperlo todo violentamente, para dejarnos entrever en ese desgarrón lingüístico las pasiones más viles y la realidad más áspera que se ocultan tras el velo de la dignidad con que se pretende cubrir frecuentemente el ser.»³¹⁷

Animalización

Repasando las obras esperpénticas de Valle-Inclán, reconocemos en ellas muchos de los rasgos a los que apunta el profesor Kayser en su famosa obra crítica sobre el arte grotesco. Investigaremos con más detalle los siguientes: la animalización y la muñequización (uso de peles, marionetas y fantoches).

La animalización o la sustitución de los hombres por los animales en el texto literario, la encontramos ya en la literatura antigua. En este contexto cabe mencionar las fábulas de Esopo, *Las aves* (414 a. C.) de Aristófanes, *El asno de oro* (siglo II d. C.) de Lucio Apuleyo o el Rey Mono, protagonista de la novela china tradicional *Viaje al oeste*. De la literatura española podemos recordar *El coloquio de los perros* de Cervantes o al protagonista de *Miau* (1888) de B. P. Galdós. Rastreando en la literatura hispanoamericana conviene destacar al guatemalteco Rafael Arévalo Martínez y su cuento fantástico *El hombre que parecía un caballo* (1915).

A principios del s. XX se resuscita el interés por este recurso gracias a dos eventos teatrales. El primero es la famosa puesta en escena de *El Pájaro azul* de M. Maeterlinck en el Teatro de Arte en Moscú bajo la dirección de C. Stanislavski (1908). El segundo estriba en el estreno de *Chatencler* de Edmond Rostand en Théâtre de la Porte-Saint-Martin (1910).

Por lo que atañe al dramaturgo gallego, la animalización es un recurso visual que se halla presente en toda la obra esperpéntica valleinclaniana.³¹⁸ El escritor se sirve de ella

317) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 127.

318) La animalización o la sustitución de los hombres por los animales en el texto literario, la encontramos ya en la literatura antigua. Recuerde las fábulas de Esopo, *Las aves* (414 a. C.) de Aristófanes, *El asno de oro* (siglo II d. C.) de Lucio Apuleyo o el Rey Mono, protagonista de la novela china tradicional *Viaje al oeste*. De la literatura española podemos recordar *El coloquio de los perros* de Cervantes o al protagonista de *Miau* (1888) de B. P. Galdós. Cfr. también el cuento fantástico *El hombre que parecía un caballo* (1915)

para poder exteriorizar los instintos más bajos del hombre (p. ej. hipocresía, insensatez, oquedad mental o parasitismo). Este objetivo le aproxima al arte pictórico de El Bosco, al Goya de los Caprichos («¿Si sabrá más el discípulo?», «¡Bravísimo!») y otras estampas de asnería) y a la plástica expresionista (p. ej. Max Beckman). Veamos ahora algunos ejemplos más elocuentes de esta técnica esperpentizadora.

Cuando Valle quiere aludir a la vigilancia nocturna de la vieja alcahueta doña Tadea, podemos leer en las didascalias lo siguiente: «se desvanece bajo un porche, y a poco, su cabeza de *lechuza* asoma en el ventano de una guardilla» (CF, pág. 141, la cursiva es nuestra). En la escena novena del esperpento, el dramaturgo se refiere a ella como a una «cabeza pelona» que, con el objetivo de provocar a la pareja desdichada, aparece en la ventana «con un guitarrillo, el perfil aguzado, los ojos encendidos y redondos, de *pajarraco*. Rasguea y canta con una voz *chueca*» (CF, pág. 180, la cursiva es nuestra). Don Friolera, al contemplar a su hija Manolita, tiene «ojos de *perro*, vidriados y mortecinos» (CF, pág. 177, la cursiva es nuestra). En lo que atañe a los demás personajes grotescos de *Los cuernos de don Friolera*, no podemos omitir aquí a los militares del Cuerpo de los Carabineros: «Los otros dos, muy diversos de aspecto entre sí, son, sin embargo, de un parecido obsesionante, como acontece con esas parejas matrimoniales, de viejos un poco ridículos. Don Gabino Campero, filarmónico y orondo, está en el grupo de *los gatos*. Don Mateo Cardona, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de *las ranas*» (CF, pág. 169, la cursiva es nuestra).

También en *Las galas del difunto* reaparece la descripción pajarera en el personaje de la Bruja del tapadillo que trae al Boticario la carta de Daifa: «La mandadera mete la *cabeza coruja* por el vano de la puerta, pegada a un canto» o «*La coruja*, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta» (HC, págs. 91, 95, la cursiva es nuestra). El padre de Daifa es retratado una vez como un gato: «El Boticario, con rosma de *gato maniaco*, se esconde la carta en el bolsillo», y varios momentos después «se anguliza como un *murciélago*, clavado en los picos del manto» (HC, págs. 94-95, la cursiva es nuestra).

Al ver a Rubén Darío en El Café Colón, Don Latino exclama: «¡Allá está como un *cerdo triste!*» (LB, pág. 132, la cursiva es nuestra). Cuando Don Latino interviene en defensa de Max Estrella frente al librero Zaratustra tiene «ese matiz del *perro cobarde*, que da su ladrido entre las piernas del dueño» (LB, pág. 50, la cursiva es nuestra). El mismo Max le llama perro a su guía picaresco: «Seguramente que me espera en la puerta mi *perro*. [...] Don Latino de Hispalis: Mi *perro*» (LB, pág. 129, la cursiva es nuestra). El dramaturgo atribuye las características caninas también al Rey de Portugal: «[...] un golfo largo y astroso, que vende periódicos, ríe asomado a la puerta, y como *perro* se espulga, se sacude con jaleo de hombros, la cara en una gran risa de viruelas» (LB, pág. 64, la cursiva es nuestra).

No obstante, esta técnica desrealizadora se da con mayor intensificación en las prosas esperpénticas de Valle-Inclán: *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*.

de Rafael Arévalo Martínez. A principios del s. XX se resuscita el interés por este recurso gracias a dos eventos teatrales: a) la famosa puesta en escena de *El Pájaro azul* de M. Maeterlinck en el Teatro de Arte en Moscú bajo la dirección de C. Stanislavski (1908), b) el estreno de *Chatencler* de Edmond Rostand en Théâtre de la Porte-Saint-Martin (1910).

Con el recurso de la animalización Valle pone de relieve las afinidades plásticas existentes entre varios animales y las características del dictador. A Santo Banderas se le equipara a la «*corneja sagrada*», que está mirando las escuadras de indios, al «garabato de un *lechuzo*» que tiene «el prestigio de un *pájaro nocharniago*», o a «la rata fisgona» (TB, págs. 676, 677, 683, 692, la cursiva es nuestra). Cuando Roque Cepeda oye la voz del dictador, le «parece escuchar a la *Serpiente* del Génesis» (TB, pág. 677, la cursiva es nuestra).

La misma técnica se extiende en otros personajes que ostentan semejantes lacras morales por haber participado activamente en las injusticias dictatoriales. Tal es el caso de Míster Contum que se ha convertido en «*loro rubio*» (TB, pág. 689, la cursiva es nuestra) o del frívolo Barón de Benicarlés a quien el escritor caracteriza por su «voz de *cotorrona*» (TB, pág. 685, la cursiva es nuestra).

En la trilogía novelesca *El ruedo ibérico* el demiurgo acusa los valores caducos y pervertidos de la aristocracia decimonónica y la corrupción de los políticos. Ya hemos mencionado al marqués Torre-Mellada que aparece «con uniforme muy *papagayo*», abriendo continuamente «su *cola pavona* del alto personaje» o signándose «con bucheo de *paloma*» (RI, págs. 885, 990, 1000, la cursiva es nuestra). Otra deformación grotesca, que se produce en la novela, es la de la reina: «Infla la pechuga la Reina Nuestra Señora» o «La Católica Majestad se abanicó la pechuga con pava magnificiencia» (RI, págs. 1158, 1162). Esta degradación zoológica (iniciada ya en *La Farsa y licencia de la Reina Castiza*) se prolonga con el fin de «contrastar grotescamente la lascivia animalésca de la reina con el carácter regio, augusto y sagrado que el autor evoca con los epítetos y títulos tradicionales que amontona sobre la heredera del trono de los Borbones».³¹⁹

Muñequización

La reducción del hombre a la condición de un títere es, sin lugar a dudas, una de las características más notables del esperpento valleinclaniano. Como señalan Cardona y Zahareas: monstruosidades, bufonadas, pesadillas, carnavales extraños, burlas, anomalías, figuras de la *commedia dell'arte*, contorsiones, gárgolas, payasos aterradores, enanos, caras imbéciles, muñecos de guiñol, maniqués, marionetas, monigotes y otras cosas por el estilo son los adornos de lo grotesco.³²⁰

Los protagonistas de los esperpentos no son hombres normales; más bien parecen fantoches que con sus gestos exagerados o superficiales hacen palmaria su vacuidad, ridiculez, falsedad y falta de voluntad («Rubén se recoge estremecido, el *gesto de ídolo*, evocador de terrores y misterios. [...] sale de su meditación con la tristeza vasta y enorme esculpida en *los ídolos aztecas*, [...] asiente con un *gesto sacerdotal*, [...]» (LB, págs. 140-141, la cursiva es nuestra).

319) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 99.

320) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 49.

Ahora bien, la omnipresencia del aspecto marionetil en el esperpento tiene su lógica interna porque el títere, en general, es un símbolo de la pequeñez espiritual del hombre, «metáfora del muñeco desarticulado, manejable según cualquier capricho, marioneta capaz de responder a todas las órdenes de un manipulador de gestos y voces».³²¹ En la literatura o en el teatro, el pelele suele estar desprovisto de contenido psicológico, se mueve de una forma mecanizada, estilizada, deshumanizada. Cardona y Zahareas afirman que «la marioneta de Valle-Inclán es un acto de acusación contra el hombre mucho más que contra el mundo».³²² Como ya sabemos, la tendencia del demiurgo es anti-sentimental y antirrealista con lo cual se pone énfasis en evitar toda la posible identificación afectiva por parte del público y suprimir la alianza entre el arte y la vida que el realismo había determinado. Cabe añadir que esta técnica deshumanizante le brinda a Valle los medios apropiados para crear un teatro distinto al que se venía escenificando: «El lenguaje marionetil le proporciona los medios para revelarse en contra del imperante teatro realista para sustituirlo por otro más sugestivo y menos retórico [...]».³²³

A la vez consideramos conveniente recordar, que por más infantiles que puedan parecer la muñequización y la teatrelería, no amortiguan en los esperpentos valleinclinianos el choque manifiesto que se da entre los planos cómico y trágico, es decir, entre la inferioridad de los fanticos (p. ej. Friolera, Max Estrella, Sinibalda) y la nobleza del dolor que les pesa. Este recurso le permite a Valle expresar (parafraseando las palabras de Max Estrella) «el sentido antitrágico y antiheroico de la vida española».

Antes de todo, quisiéramos señalar lo moderno e innovativo que exhibe el arte teatral del dramaturgo gallego en este aspecto. El empleo de los muñecos (y el teatro escrito para muñecos) se corresponde perfectamente con el lenguaje escénico y las corrientes teatrales que se manifestaban en la mayoría de los países europeos en aquel entonces. De entre las corrientes destaca el trabajo revitalizador del escenógrafo británico Edward Gordon Craig (1872-1966), quien había experimentado con las marionetas ya desde 1907. Dos años antes Craig había escrito el ensayo revolucionario *The Art of the Theatre* que le hizo famoso en toda Europa.³²⁴ En el contenido de su ensayo detectamos las mismas ideas que vemos implantadas en el teatro esperpéntico de Valle-Inclán.³²⁵ El lema de Gordon Craig es ser antirrealista. Por lo tanto, rechaza el arte mimético preponderante en aquella época y va en búsqueda de un arte que engendre una realidad nueva, no que la copie.³²⁶ Según él, el actor es un instrumento imperfecto y debería ser reemplazado por una figura inanimada: «Über-marionette» (en español «Supermarioneta»)³²⁷ Craig sostiene que el actor no es capaz de producir con su propio cuerpo una obra de arte, sino solamente una serie de confesiones accidentales: «Suprimid el actor y así desposeeréis al realismo grosero de los medios que le permiten florecer en el escenario. Ya no

321) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 280.

322) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 51.

323) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 104.

324) De entre otros trabajos suyos podemos mencionar *On the Art of the Theatre* (1911), *Towards a New Theatre* (1913), *The Theatre Advancing* (1919).

325) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 106.

326) BROCKETT, Oscar G. op. cit., pág. 546.

327) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 432.

habrá personajes vivos que nos hagan confundir arte y realidad; ya no habrá personajes vivos en que los que las debilidades y los estremecimientos de la carne sean visibles.»³²⁸

Con esta concepción teatral culmina todo el esfuerzo que se va trazando desde la época de Denis Diderot³²⁹ y que estriba en la sumisión del «material vivo» a la supremacía intelectual del director. Con el ideario de Gordon Craig enlazan Alfred Jarry (1873-1907) o Vsévolod Meyerhold (1874-1940).³³⁰ La estética guiñolesca se irá plasmando en el teatro de la vanguardia europea (L. Pirandello, J. Grau, los hermanos Čapek, M. Ghelderode, A. Stramm, W. Hasenclever, etc.) y atraerá la atención de Valle ya en 1912 (con *La Marquesa Rosalinda*).

Fijémonos brevemente en la insatisfacción de Valle-Incán con la interpretación de los actores españoles de su época (su retórica es muy parecida a la de Craig y Diderot). Después del estreno de *Divinas palabras* en el Teatro Español de Madrid en 1933 (que fue otro fracaso sonoro en la trayectoria «infructuosa» de Valle) el dramaturgo criticó de una manera perspicaz a Enrique Borrás que había realizado el papel de Pedro Gailo: «¡Y es que es un actor maravilloso!... Pero *agiganta* los personajes. Les da demasiado empaque y autoridad... En mi obra [...] hace un sacristán de aldea...Pues me lo encontré convertido en el cardenal Segura.»³³¹ Teniendo ya algunas consideraciones generales sobre la estética esperpéntica, podemos inducir que la interpretación de Borrás habría provocado el efecto precisamente contrario del que Valle pretendía evocar con su tragicomedia en el público.

A continuación recalamos algunas manifestaciones de la degradación fantochesca en los textos esperpénticos.

En la escena segunda de *Luces de Bohemia* aparece el librero Zaratustra, «abichado y giboso – la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-promueve con su caracterización de *fantoche*, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna» (LB, pág. 48, la cursiva es nuestra). Entre otros personajes grotescos destacan La Pisa Bien «despintada, pingona, marchita» o el modernista Dorio de Gadex, «jovial como trago, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí, mima su saludo versallesco y grotesco» (LB, págs. 75, 77). Valle atribuye la condición fantochesca también a Max Estrella, quien «con lo brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma» (LB, pág. 128). En el velatorio del difunto Max acuden Dorio de Gadex, Clarinito y Pérez, «arrimados a la pared, son tres fúnebres *fantoche*s en hilera» (LB, pág. 171, la cursiva es nuestra).

Otro monigote tradicional es el Teniente Pascual Astete, don Friolera, que se deja manipular por las normas caducas como es la del código de honor. El demiurgo Valle

328) CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. 1a edición. London: Heinemann London Theatre Arts Books, 1965. 296 págs. Citado en PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 281.

329) Recuerde p. ej. *La paradoja del comediante (Le paradoxe sur le comédien, 1773-1779)* en la que Diderot consideraba «que el gran actor era como otro *muñeco maravilloso* cuyos hilos sostienen el poeta, y al cual éste indica en cada línea la forma que debe adoptar». Véase PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 280. La cursiva es nuestra.

330) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 281.

331) IGLESIAS FEIJOO, Luis. «Introducción». En VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Divinas palabras*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. págs. 54-55. Citado en HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio. op. cit., pág. 2315. La cursiva es nuestra.

se aprovecha de la situación tragicómica del cornudo, y como un titiritero demoníaco, ridiculiza su dilema entre la rabia, vergüenza y compasión expresado con la caótica exclamación «¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!». En la escena cuarta está descrito expresamente como «un *fantoche* trágico» y pocas escenas más tarde, en el momento del asesinato de la pareja infiel, como un «*fantoche* de Otelo» (CF, págs. 146, 192, la cursiva es nuestra). Cuando debe compadecer ante sus superiores se convierte otra vez en «*fantoche* matasiete, rígido y cuadrado» (CF, pág. 195, la cursiva es nuestra).

Ya desde las primeras líneas de *La Cabeza del Bautista* el autor pretende sugerirnos la condición marionetil en el caso de Don Igi El Gachupín, que hace cuentas tras el mostrador poseyendo «un rictus de *fantoche* triste y hepático» (CB, pág. 137, la cursiva es nuestra). Cuando aparece El Jándalo, su hijo que le viene a chantajear por un crimen del pasado, Don Igi tiene «una actitud de *fantoche* asustado» (CB, págs. 139-140, la cursiva es nuestra). Cuando le reclama el dinero, Don Igi intenta evitarlo. Trama con la Pepona el asesinato del joven. Cuando los dos están abrazados besándose, Don Igi apuñala a Jándalo hasta matarle: «Inesperado estrépito de cristales le hace girar como un *fantoche*. [...] Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del *fantoche*» (CB, pág. 151, la cursiva es nuestra).

En *La rosa de papel*, otro melodrama para marionetas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, tenemos un coro de críos (hijos de la Floriania moribunda y Simeón Julepe) que el autor caracteriza como «el retablo de *monigotes* que hipa y lloriquea bajo la claraboya» (RP, pág. 79, la cursiva es nuestra).

Los peles aparecen en varios sitios de la trilogía novelesca *El ruedo ibérico*. No extraña que Valle escoja al Marqués de Torre-Mellada como un representante de la aristocracia española que se somete a una continua degradación marionetil. En *La corte de los milagros* El Marqués «pintado, retocado, untoso de cosméticos, entraba con su típica morisqueta de *fantoche*» (RI, pág. 906, la cursiva es nuestra). Cuando aclara algo a la Marquesa, «da media vuelta de *marioneta*» (RI, pág. 906, la cursiva es nuestra). Durante la conversación con Don Segis se distrae mirando volar una mosca, y cambia «la clavija del discurso [...] con un desgarbo aéreo de *marioneta*» (RI, pág. 958, la cursiva es nuestra). Otro representante de la aristocracia es el Rey Don Francisco quien parece el «*fantoche* que sale al tablado vestido con manto y corona de rey de baraja» (RI, pág. 1061, la cursiva es nuestra). En la segunda parte de la trilogía *Viva mi dueño* Valle-Inclán ridiculiza a los políticos: «Los Ministros del Real Despacho, en aquellos amenes isabelinos, eran siete *fantoques* de cortas luces, como por tradición suelen serlo los Consejeros de la Corona en España» (RI, pág. 1065, la cursiva es nuestra). La distorsión tiene sus «víctimas» también entre los representantes de la Iglesia. Sor Patrocinio, por ejemplo, desaparece con «levitación de *marioneta*» (RI, pág. 1248, la cursiva es nuestra).

En resumen, el uso de la animalización y la muñequización cumple con el objetivo que Valle pretende conseguir, ya que el lector – el espectador se observa a sí mismo como a un ser con rasgos animales o fantochescos, es decir, en las circunstancias relativamente nuevas, sorprendentes, desagradables y provocativas con lo cual se sentirá obligado a reflexionar y, posiblemente, a cambiar el estado actual de las cosas.