





COLECCIÓN  
INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA LITERARIA

---

Amalia Iriarte Núñez

## TRAGEDIA DE FANTOCHES

Estudio del esperpento vallecaucano  
como invención de un lenguaje teatral



DEPARTAMENTO DE LITERATURA





**Amalia Iriarte Núñez**

# **TRAGEDIA DE FANTOCHES**

**Estudio del esperpento valleinclanesco  
como invención de un lenguaje teatral**

Departamento de Literatura  
Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Colombia

Departamento de Humanidades y Literatura  
Facultad de artes y Humanidades  
Universidad de los Andes

**PLAZA & JANÉS**  
EDITORES COLOMBIANOS S. A.

Iriarte, Amalia

Tragedia de fantoques / Amalia Iriarte.--1 ed.--  
Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1998.  
193p.

ISBN 958-14-0305-1

1. Teatro Colombiano I.Tit.  
CDD Co862.44/I74t

Primera edición: Diciembre de 1998

© 1998 Amalia Iriarte Núñez

© 1998 PLAZA & JANÉS  
Editores Colombia S. A.  
Calle 23 No. 7 - 84  
Santafé de Bogotá D. C., Colombia

© 1998 Departamento de Literatura  
Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Colombia

© 1998 Departamento de Humanidades y Literatura  
Facultad de Artes y Humanidades  
Universidad de los Andes

ISBN: 958-14-0305-1

---

Diseño Carátula: Germán Leal  
Preparación Editorial: 4 x 4 Editores Ltda.  
Impreso por:  
Printed in Colombia

## CONTENIDO

Presentación.....	9
INTRODUCCION .....	11
<b>CAPITULO I</b>	
EL PROBLEMA DE LAS DEFINICIONES .....	19
<b>CAPITULO II</b>	
LUCES DE BOHEMIA, LA GENESIS DE UN ESPERPENTO .....	33
Estructura teatral .....	37
Construcción del espacio escénico .....	46
Dramatis Personae .....	52
Lo patético y lo esperpéntico .....	62
Luces de Bohemia y los esperpentos .....	70
<b>CAPITULO III</b>	
EL ESPERPENTO COMO VISION DEMIURGICA .....	73
Dramaturgia de títritero .....	83

El drama de honor frente al espejo cóncavo .....	86
Los personajes afantochados .....	89
Tragedia de fantoches .....	103
Una caja sorpresa .....	110
Estridencia verbal .....	112

#### **CAPITULO IV**

EL EXTRAÑO CASO DE LAS ACOTACIONES .....	125
Función carnavalesca de la acotación .....	131
Una tarea para los directores .....	146

#### **CAPITULO V**

TEATRO DENTRO DEL TEATRO .....	159
Una musa funambulesca .....	162

CONCLUSIONES .....	169
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA .....	179
--------------------	-----



## Presentación

Originalmente, este trabajo fue realizado durante el año de 1994, gracias al apoyo del Comité de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Los Andes, y presentado a dicho Comité en noviembre de 1994, bajo el título «El esperpento valleinclanesco, un lenguaje teatral».

El capítulo II del texto original, debidamente adaptado, y reelaborado en forma de artículo, fue publicado en la Revista *TEXTO Y CONTEXTO* N° 29, Universidad de Los Andes, Bogotá, enero-abril de 1996 (pp. 127-154), con el título «*Luces de bohemia* de Valle-Inclán: génesis de un esperpento».

El capítulo III fue, también, convertido en un artículo, y publicado por la Revista *GESTUS* N° 7, Escuela Nacional de Arte Dramático, Julio de 1996 (pp. 107-120), bajo el título «*Los cuernos de Don Friolera*, Dramaturgia del titiritero».

Atendiendo a los acertados comentarios y sugerencias del profesor Eduardo Camacho Guizado, quien tuvo

la generosidad de leer atenta y cuidadosamente el texto original, revisé su contenido, añadí el capítulo V, amplié y reorienté algunos aspectos, con el fin de convertir en un libro este trabajo académico.

Durante 1998 he dictado dos seminarios sobre el teatro esperpéntico de Valle-Inclán para el Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de Los Andes. Estos cursos me han permitido confrontar mi visión del tema con estudiantes de Literatura y otras disciplinas, tales como Filosofía, Antropología, Derecho, Economía, Artes y Ciencia Política. Sus apreciaciones, desprevenidas y espontáneas, han enriquecido mi conocimiento del esperpento valleinclanescos, y a la luz de muchas de ellas he revisado el manuscrito final de este trabajo.

## Introducción

Entre 1919 y 1927, aunque podría decirse que a lo largo de toda su carrera literaria, creó Valle-Inclán lo que sería su mayor logro artístico: el **esperpento**. Sin embargo, hace sólo un poco más de tres décadas ha empezado a valorárselo en su dimensión teatral, y como el primero y hasta ahora más significativo aporte del teatro y la dramaturgia en lengua castellana a la transformación que ha vivido el trabajo escénico en el siglo XX. Los estudios valleinclanianos, en auge desde 1966, lo mismo que la presencia cada día más frecuente de Valle en los escenarios de Europa y América, así lo demuestran. En su *HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL, SIGLO XX*, Francisco Ruiz Ramón abre el capítulo sobre Valle-Inclán con estas palabras:

El teatro de Valle-Inclán es, como totalidad, una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX.

Desde *LA CELESTINA* y el teatro del Siglo de Oro no había vuelto a darse en España una creación teatral de tan poderosa fuerza (...). Esta dramaturgia -quiero recalcarlo enérgicamente- constituye en su sentido último y más profundo un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo y lleva en sí -y no siempre virtualmente sólo- las semillas de las nuevas vías abiertas al teatro actual. Constituye en su esencia la *invención de un teatro* (...) (F. Ruiz Ramón, 1984: 93).

En las líneas iniciales del prólogo a *GUIA DE LECTURA DE MARTES DE CARNAVAL*, Manuel Aznar Soler ratifica la afirmación de Ruiz Ramón: «(...) por su profundo sentido innovador del lenguaje escénico, no creo exagerado afirmar que la dramaturgia de Valle-Inclán constituye la más valiosa contribución que durante el siglo XX ha realizado el teatro español a la historia del teatro universal» (M. Aznar Soler, 1992: 7). Va quedando, pues, atrás la vieja tesis de la irrepresentabilidad de la obra dramática de Valle-Inclán, que mantenía al genial gallego ausente de las tablas y, en consecuencia, relegado a un rincón en las historias del teatro español moderno y contemporáneo, aunque atenta y profusamente estudiado como narrador.

Coincidiendo en lo fundamental con las vanguardias que definieron los rumbos del teatro contemporáneo, y en abierto conflicto con los escenarios españoles de su tiempo, tan tercamente anclados en el romanticismo tardío y en ese realismo que Oscar Wilde, ya en 1889, ca-

lificaba de «culto monstruoso a los hechos» (O. Wilde, 1961: 970), el esperpento rescata la teatralidad del teatro, esa especie de conciencia de sí, ese saberse teatro, ese teatro que no oculta el juego, que rechaza la ilusión de realidad que trató de imponer en escena el naturalismo. Por ende, el esperpento hunde sus raíces en tradiciones tan auténticamente histriónicas como el tablado de muñecos, el carnaval, la mascarada o la *Commedia dell'Arte*.

Siendo tanto un acto de ruptura, así como una compleja elaboración de elementos tradicionales, al esperpento le corresponde un lugar protagónico en la creación de ese nuevo lenguaje escénico que surge de la crisis de las exigencias de verosimilitud que se derivaron del racionalismo y el positivismo, de la «decadencia de la mentira» y las «costumbres indolentes de exactitud» (O. Wilde, 1961: 970). A partir de 1890, con la actividad teatral de los simbolistas y el trabajo de Lügné-Pöe y Alfred Jarry, se perfila lo que será el nuevo teatro. Meyerhold, Gordon Craig, el expresionismo y, posteriormente, Artaud, Brecht y Ionesco abren múltiples caminos. Y a medida que se trazan vías inéditas para el teatro, se recuperan formas arcaicas y populares que son, para estos pioneros, la fuente más pura del lenguaje teatral, tal como lo subraya, entre otros, Eugene Ionesco:

El propósito de la vanguardia debería ser el redescubrir, no inventar, en su estado más puro las formas permanentes y los ideales olvidados del teatro. Debemos acabar con los clichés y liberarnos del «tradicio-

nalismo» fanático. Debemos redescubrir la tradición auténtica y viva<sup>1</sup>.

En efecto, en el esperpento de Valle-Inclán se reconocen formas teatrales ancestrales, tanto de las culturas hispánicas como del medioevo europeo, al lado de rasgos esenciales al teatro de vanguardia, como lo son: el empleo sistemático de efectos de distanciamiento y, por lo tanto, la exigencia de un espectador activo; la presencia del absurdo, lo grotesco y lo carnalesco; la reivindicación del juego y la convención; el rechazo al naturalismo y al ilusionismo, todo lo cual permite, además, la recuperación del lenguaje poético y el verso.

Sin embargo, tanto la crítica española de su momento, como los trágicos acontecimientos que sucedieron a los pocos meses de muerto Valle-Inclán el 5 de enero de 1936, cerraron el paso por varias décadas al esperpento en los escenarios españoles. La crítica anterior a 1966 y con escasas excepciones, por elogiosa, seria y rigurosa que haya sido, no quiso o no pudo reconocer en Valle-Inclán al dramaturgo genial; ni siquiera al dramaturgo. La guerra civil y el fascismo, por su parte, dispersaron en forma brutal uno de los momentos más fértiles de las letras en España, y en lo que respecta a la escena, dieron al traste con lo que auguraba una vigorosa y audaz renovación del teatro.

<sup>1</sup> Texto tomado de E. Ionescú, «The World of Eugene Ionescú», INTERNATIONAL THEATRE ANNUAL, N.º 2, Londres, 1957, citado en M. Esslin, EL TEATRO DEL ABSURDO, Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 147.

El teatro de Valle-Inclán quedó, así, a la espera de su rescate, que se inició apenas en la década de los 60, cuando tuvieron lugar los primeros montajes de los esperpentos en América Latina, en Francia e incluso en España; cuando la crítica europea y norteamericana descubrió al Valle-Inclán dramaturgo; cuando la negativa, tan difundida en España, a reconocer en los esperpentos obras de teatro comenzó a ceder terreno y éstos tuvieron libre acceso a los escenarios de su tierra natal; cuando se empezó a divulgar una bibliografía novedosa y comprensiva del esperpento como hecho auténticamente teatral, y se emprendió la elaboración de sus ediciones críticas<sup>2</sup>.

A pesar de que hoy día, el teatro esperpéntico de Valle-Inclán no es ajeno al repertorio de los grupos experimentales de América Latina, se lo sigue estudiando como el autor de *SONATAS* y *TIRANO BANDERAS*, como el entusiasta viajero por tierras de América y el amigo, admirador e incluso discípulo de Rubén Darío. Hace, pues, falta que Latinoamérica se apropie plenamente del esperpento, y tiene derecho a ello, pues fue una de sus fuentes de inspiración.

El esperpento está fuertemente enraizado en la historia y la vida de nuestra lengua: más aún: es uno de los episodios más enriquecedores de la historia literaria del castellano, en el que el habla hispanoamericana ocupa

<sup>2</sup>A propósito del desarrollo de los estudios valleinclinianos, véase J. P. Gabriele, «Breve trazado de la historia crítica valleincliniana», *SUMA VALLEINCLANIANA*, pp. 14-17.

un lugar sobresaliente. Por ello y por resultar su mundo tan afín al nuestro, el esperpento, a más de llenar las expectativas más exigentes de directores, actores y espectadores, es una valiosa herramienta para aprehender y expresar la entraña de nuestra América. Así lo ha de haber experimentado Valle-Inclán puesto que *TIRANO BANDERAS*, su *novela de tierra caliente*, es una de las grandes creaciones esperpénticas, en la que el aporte del Nuevo Mundo al esperpento resulta tan evidente.

Sin embargo, está todavía por regresar a nuestros escenarios el tesoro que Valle-Inclán extrajo de estas tierras. Pero no sólo a los escenarios. Son numerosos y luminosos los estudios que sobre el período modernista de Valle y sobre *TIRANO BANDERAS* se han producido en Hispanoamérica; no así sobre el teatro esperpéntico que tan intensamente ocupa hoy a los estudiosos del resto del mundo occidental. Está, pues, abierto y casi inexplorado para la crítica del continente, este fértil campo de investigación. Y es tarea con visos de urgencia el que no sólo desde los escenarios, sino también desde las aulas y las páginas de los ensayistas e investigadores, Hispanoamérica aporte lo suyo al conocimiento y divulgación de estos textos.

El teatro colombiano ha incursionado insistentemente, con mayor o menor fortuna, en los territorios del teatro épico brechtiano y el teatro documento; en el teatro del absurdo y demás vanguardias europeas, incluso en las más recientes; en el drama realista norteamericano y, tímidamente, en el teatro clásico. Y si bien se dieron montajes comparativamente tempranos de la obra de



Valle-Inclán, aún no se ha explotado lo suficiente ese rico filón que para nuestro teatro representa el esperpento.

En el presente trabajo, me propongo analizar el esperpento como un hecho eminentemente escénico, como un fenómeno de ruptura y, simultáneamente, de reincorporación al lenguaje teatral del acervo de posibilidades que desde el Renacimiento, y en nombre de lo culto, Occidente había relegado: las diversas formas del teatro popular. Intentaré, igualmente, señalar los vínculos del teatro esperpéntico con las vanguardias teatrales europeas que le son contemporáneas e incluso posteriores, con el fin de establecer en cuáles de sus rasgos peculiares el esperpento se orienta claramente hacia una renovación del lenguaje teatral.

Para el efecto me centraré en dos de los dramas que Valle-Inclán denomina esperpentos, *LUCES DE BOHEMIA* y *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*, limitando el estudio a lo específicamente teatral. Ampliaré y sustentaré dicho análisis con referencias a un tercer esperpento, *LAS GALAS DEL DIFUNTO*, y a obras tan afines al mundo esperpéntico, como lo son la *FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA*, *LA ROSA DE PAPEL*, y los poemas de *LA PIPA DE KIF*.

