

CAPITULO V

TEATRO DENTRO DEL TEATRO

Además de que el esperpento es, en sí mismo, una reteatralización del teatro, Valle recurre constantemente a una de las formas más teatralizadas del teatro, como lo es el teatro dentro del teatro, y ello acontece en diversos niveles, que van desde la presencia de una obra dentro de la obra, la reflexión sobre el teatro en el contexto del drama, hasta la reiterada intertextualidad, mediante citas de textos dramáticos fácilmente reconocibles, y la referencia a la teatralidad de la escena y al histrionismo de los personajes, tanto en las acotaciones como en el diálogo mismo.

Los más claros antecedentes de estos procedimientos autorreferenciales del teatro se encuentran todos en la dramaturgia isabelina, en la que es frecuente la presencia de la obra ínterna, sin antecedentes en el teatro de occidente (*Solimán y Perseda* en *LA TRAGEDIA ESPAÑOLA* de Thomas Kyd, *El asesinato de Gonzago* en *HAMLET*, *Píramo y Tisbe* en *SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*, por ejemplo); a esto se suman las reflexiones acerca de la naturaleza de la representación

teatral, en *HAMLET* y en los coros de *LA VIDA DEL REY ENRIQUE V*, así como los casos en los que el personaje se refiere a sí mismo o a los demás como a un actor, y a sus acciones como a representaciones teatrales. Así, el teatro parece ser para los isabelinos tanto un campo de reflexión, un punto de referencia fundamental, así como una forma de aprehender, evaluar y expresar el modo de ser de su realidad.

El teatro del siglo XX, así como la novela, el poema, la música y la plástica en general, se convertirán en uno de los espacios privilegiados para pensar el arte y, además, tomarán clara conciencia de ser un lenguaje de segundo grado, para el cual la materia prima, el lugar de origen y el punto de referencia fundamentales será el arte. Así, el esperpento es un teatro que habla del teatro, cuyos personajes hablan **en** teatro porque su mundo es un teatro.

Además de que *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA* es, como ya se vio, una obra interna, contiene en el prólogo la representación de un espectáculo de títeres; en *LA MARQUESA ROSALINDA* la mayor parte de los personajes son actores y, por supuesto, representan una obra dentro de la obra; en *FARSA ITALIANA DE LA ENAMORADA DEL REY* hay, también, obra interna. Además de lo anterior, son frecuentes los personajes que son actores: Lucero y Poca-Pena en *DIVINAS PALABRAS*, farandules de profesión.

Como suele sucederle al personaje del drama isabelino, en el esperpéntico tenemos ante nosotros a quien juega a ser a la manera de aquellos que juegan a

ser otros, a actores que representan el papel de seres de naturaleza histriónica. Pero Valle-Inclán selecciona cuidadosa e intencionadamente el tipo de actor -fantoche, pelele, bululú, títere, marioneta, farandul- y los lenguajes teatrales -farsa, mojjiganga, entremés, retablo, pero también melodrama, sainete, astracán- que sus personajes tienen como modelos y marcos referenciales.

El fantoche es un punto de referencia fundamental, y no sólo en *LOS CUERNOS*, pues resulta que, en algún momento de su vida escénica, todas las criaturas de Valle resultan fantochescas: *el Boticario se dobla como un fantoche*; *un gato cruza de un salto por encima del fantoche aplastado* (*GALAS*, 2). En algún momento actuarán *con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés*, o con *aquel gesto manido de actor de carácter en la gran escena del reconocimiento* (*LUCES*, VIII). En algún momento pensarán su mundo como una tragedia, una mojjiganga, un retablo, incluso un serpiente. Alguna vez serán conscientes de que están protagonizando una escena de otro drama, de que se han metido en otra obra; tal es la experiencia de Rubén Darío y el marqués de Bradomín en el cementerio: ven a los sepultureros y piensan si no serán los que cavan la tumba de Ofelia (*LUCES*, XIV). También se hallan de súbito metidos en otra obra los *tres pistolos famélicos* de *LAS GALAS DEL DIFUNTO*: «parece que representáis El Juan Tenorio» (*GALAS*, III).

Numerosos textos de la dramaturgia, desde la más respetable hasta la más apreciada en su época, y así a

Valle no le inspire el mínimo respeto, van a ser puestos en boca de sus héroes esperpénticos; así, el *DON JUAN TENORIO* de Zorrilla, profusamente citado por los personajes de *LAS GALAS DEL DIFUNTO*, Calderón en *LUCES DE BOHEMIA*, Echegaray en *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*.

UNA MUSA FUNAMBULESCA

Queda visto cómo en 1919, Valle-Inclán da inicio a su período esperpéntico, cuando lanza esa especie de declaración de principios que es *¡Aleluya!* En ella el poeta define la musa moderna, su musa, como una grotesca volatinera, funambulesca. Poco después, en *FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA* (1920), aparecerá, además, enarcando la pierna para bailar el tango. La de Valle es, pues, una musa farandulera, una cabaretera, una figura del bajo mundo urbano. No es, pues, la musa rústica y campesina que pudiera invocar el poeta que se precia de folclorista.

Está claro que, consecuente con uno de los puntos programáticos de todas las vanguardias, como lo fue recuperar los lenguajes teatrales que, en nombre de una tajante división entre lo culto y lo popular, habían sido marginadas, menospreciadas o, en el mejor de los casos, toleradas como curiosidades folclóricas, también en este aspecto será Valle-Inclán una punta de lanza.

También es clara su voluntad de orientar su dramaturgia hacia el mundo de la fiesta popular, de la

mojiganga¹⁵, tendencia que se manifiesta en el teatro de Valle desde las primeras *comedias bárbaras*, y que será una constante en el esperpento. Pero Valle-Inclán va más allá: si bien ciertas manifestaciones artísticas de los pueblos son aceptables por el interés que hacia ellas han mostrado antropólogos, sociólogos y folcloristas, difícilmente lo son otras, igualmente populares, pero aún no plenamente legitimadas por los científicos sociales, degradadas, por lo tanto, al rango de populacheras.

Como Brecht hizo con el cabaret y Meyerhold con el barracón y el vodevil, Valle recoge las raíces populares del melodrama y el sainete, lo que tienen de antipsicológico de convención aceptada, de mecanismo de comunicación ingenuo. Se apropia de muchos de sus trucos, de sus recursos, limpios de polvo, despojados de la carga ideológica alienante que los contamina (J. A. Hormigón, 1972: 355).

En efecto, Valle dirige su mirada también hacia la literatura folletinesca y los géneros teatrales menores muy menores- como el vodevil, el melodrama, el sainete y el astracán, lo cual está explícito en diversos niveles de sus obras, y es visible aún en algunos de los títu-

¹⁵ El D. R. A. (ed. 1992) define así el término: «1. Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales. 2. Obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes. 3. Cualquier cosa ridícula con que parece que uno se burla de otro.»

los bajo los cuales agrupa y publica sus dramas: *farsa sentimental y grotesca, melodrama para marionetas*.

Las referencias al folletín y al melodrama son constantes no sólo en las acotaciones sino en los parlamentos de los personajes; éstos, tanto como su autor, son conscientes de que actúan folletinesca y melodramáticamente; saben que lo que hacen, padecen, protagonizan o presencian es mala literatura, mal teatro, y no dudan en calificarlo como tal. Ejemplo de ello serían el parlamento final de *LAS GALAS*, en el que la Madre Celestina califica el episodio que acaba de suceder: «Después de este folletín, los cafeses (sic.) son obligados» (*GALAS*, VII). «Hay mucho de teatro», es el comentario que le vale a don Latino el dolor de la madre en *LUCES*, XI. Conscientes de que lo que hacen es análogo a una obra de teatro, y no del más exquisito, el *DON JUAN TENORIO* de Zorrilla, los personajes de *LAS GALAS DEL DIFUNTO* comentan sus propias acciones en las escenas III y IV de la obra¹⁶: «No hemos de ser menos rumbosos que en el teatro» (*GALAS*, IV). El autor, a su vez, asumiendo consecuentemente la actitud del demiurgo o el titiritero, mira desde el aire a sus criaturas, y no vacila en coincidir con ellas en calificar sus actitudes de melodramáticas y folletinescas.

¹⁶Ortega y Gasset da una interesante visión del *DON JUAN TENORIO* de Zorrilla como obra eminentemente popular y melodramática, en su artículo «La estrangulación de *Don Juan*», publicado en *El Sol*, el 17 de noviembre de 1935, y que puede consultarse en el tomo V de sus *OBRAS COMPLETAS*, Revista de Occidente, Madrid, 1970: 242-250.

En 1930 Valle agrupó tres de sus esperpentos en un volumen y bajo un título, *MARTES DE CARNAVAL*, que admite dos lecturas: una literal, que nos remite al último y más bullicioso de los tres días tradicionales del carnaval; y otra metonímica, que calificaría a los protagonistas de las tres obras, todos ellos pertenecientes a la milicia, como guerreros, Martes, de mascarada (Aznar Soler, 1992: 13-16). La ineludible ambigüedad de este título nos introduce en un mundo de figurones grotescos, en una danza de matachines¹⁷, de los que se burla olímpica y displicentemente su creador.

La deformación grotesca, eje de la estética esperpéntica, contenida en la metáfora del espejo cóncavo de Max Estrella, y en la invocación a la Musa del poeta de *La Pipa de Kif*, hunde sus raíces en la entraña de todo tipo de representaciones populares. En efecto, en este espejo y en esta Musa está implícita la inversión de valores que suele definir el carnaval y su «ritual subversivo» (M. Gutiérrez Estévez, 1989: 35-50).

Son muchos los signos que nos indican que Valle ha propiciado una especie de invasión carnestoléndica al escenario teatral. Pueblan el esperpento personajes gesticulantes, con rostros y gestos de animales, cuyas muecas fijas e hiperbólicas evocan tanto máscaras rituales como caretas del carnaval. Un caso extremo pero altamente significativo sería el pelele que aparece en

¹⁷Danza de matachines, definida en el D.R.A. como «juego consistente en una especie de lucha con espadas de palo y vejigas llenas de aire, practicado por los matachines mientras bailan.»

LOS CUERNOS. Constata Julio Caro Baroja cómo el *pelele* y Carnaval son personajes estrechamente emparentados; en efecto, una de las prácticas características de la fiesta carnavalesca consiste en colocar en las casas un muñeco llamado *pelele*, palabra que el Diccionario de la Real Academia define como «figura humana de paja o trapos que se suele poner en los balcones o que mantea el pueblo en las carnestolendas». Para saber exactamente qué es un *pelele*, recuerda Caro Baroja, conviene contemplar uno de los cartones de Goya para los tapices del Despacho del Rey en El Escorial (1790-1792), conservado en el Museo del Prado y que representa a cuatro muchachas manteando a un personaje: el *pelele* (J. Caro Baroja, 1992: 59-62). Valle ha colocado un *pelele* en el huerto de Don Friolera; las criaturas esperpénticas imitan el gesto fijo del *pelele*: estamos presenciando el desfile de una comparsa carnavalesca.

Pero, además, el espacio público, que fuera el ámbito natural de la farsa y la comedia hasta el siglo XVII; la calle, la plaza, que son los espacios propios del carnaval, la verbena, la mojiganga, son el campo de acción propio y natural del esperpento. En él hasta la privacidad, la intimidad de los hogares, adquiere rápidamente ambiente de plaza pública, pues vecinos y mirones parecen estar siempre al acecho para inmiscuirse en las situaciones más íntimas, convertirlas en problema de dominio público y darle a la vida privada visos de algarrabía callejera: es el caso de los velorios: el de la Juliana en *LA ROSA DE PAPEL* y el de Max Estrella en *LU-*

CES: de las peleas conyugales y todo tipo de conflictos familiares en *LOS CUERNOS* o de la escena final de *LAS GALAS DEL DIFUNTO*. De ahí el reiterado empleo sistemático de lo que llama Bajtín «vocabulario de la plaza pública» (Bajtín, 1990: 131-149) y Gonzalo Sobejano «el diálogo a gritos».

El esperpento se declara heredero directo del teatro de feria; el modelo escogido es el tablado de muñecos. Al proclamar Don Estrafalarío, en 1921, que «¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!» está dejando constancia de uno de los más significativos hallazgos de Valle-Inclán, consistente en rescatar las fuentes populares de lo teatral, tarea que lo ha sido de todas las vanguardias.

Desde uno de sus primeros albores, como lo fue el estreno de *UBU REY* en París el 9 de diciembre de 1896, el teatro contemporáneo está en deuda con diferentes formas del teatro popular. *Ubu* es un héroe clásico –Macbeth, por ejemplo– puesto frente a un espejo cóncavo; es un solemne rey shakesperiano convertido en grotesco, grosero monigote. «He querido hacer un guignol», declara Jarry en su carta a Lügné-Pöe del 8 de enero de 1896. También *Ubu* sale del teatro de títeres; fue originalmente una obra para muñecos, y el montaje que dirigió en París Lügné-Pöe se inspiró en los recursos de ese teatro.

UBU REY fue, además, uno de los primeros pasos dados en el camino de la reivindicación del sentido lúdico y de la risa en los escenarios teatrales, de esa risa feliz, festiva, para la que todo resulta cómico y que,

como la seriedad, «abarca la totalidad del universo» (Bajtín, 1990: 80), risa que fue suplantada desde fines del siglo XVII por el sarcasmo, por la sonrisa ácida, irónica, crítica, producto del análisis racional, que sólo sabe denigrar, que sólo quiere corregir, que sirve a objetivos concretos porque se dispara contra un blanco específico (Bajtín, 1990: 106-109).

Sobre las formas populares vuelven también Meyerhold, al recurrir al lenguaje circense y a la *Commedia dell'Arte*, Brecht al cabaret, Valle-Inclán al tablado de títeres y la farsa, y Peter Brook, quien en 1969 inicia su capítulo sobre el **teatro tosco** con estas palabras: «Siempre es el teatro popular el que salva a una época» (P. Brook, 1990: 85).

No es casual que proyectos teatrales que buscan todos, así sea por caminos tan distintos como los de Brecht, Artaud o Valle-Inclán, la recuperación de la teatralidad del teatro, se apoyen en la farsa:

La farsa debe su popularidad eterna a una gran teatralidad y a una atención fijada en el arte de la escena y de la técnica corporal, muy elaborada, del actor. La farsa, género tradicionalmente menospreciado y a la vez admirado, pero siempre «popular» en todos los sentidos del término, enfatiza la dimensión corporal del personaje y del actor (...) (P. Pavis, 1983: «Farsa», 218).