



Valle-Inclán y Teatro dei Piccoli: una inspiración vanguardista

Elżbieta Kunicka

Universidad de Varsovia

ela.kunicka@wp.pl

Resumen

Con la famosa frase: “Ahora escribo teatro para muñecos [...] a la manera del teatro ‘Di Piccoli’ en Italia” Valle-Inclán le otorga al grupo italiano de Podrecca el papel clave en la formulación del esperpento. Es interesante observar que Valle-Inclán, el dramaturgo que a lo largo de su trayectoria artística no entra en el contacto directo con las vanguardias europeas del momento, a las alturas del año 1921, manifiesta estar informado muy bien sobre las más modernas tendencias teatrales inspiradas en gran parte en el arte del marionetismo, de la máscara, en la estética de lo grotesco, lo surreal y lo absurdo. Por consiguiente resulta necesario plantearse una serie de preguntas sobre el alcance y posibilidades del conocimiento de la labor del grupo por el autor gallego, para poder delimitar qué “Teatro di Piccoli” inspira su nueva dramaturgia. No debe escaparse de este examen una observación en torno al esperpento, el género que no funda su base en la imitación de marionetas, sino en la creación grotesca en la que la ficción y la abstracción del personaje marionetizado, y su mundo referencial llevado *ab absurdum*, desenvela la verdad cruda y amarga de la condición humana y su realidad histórica.

Palabras clave: Valle-Inclán – esperpento – Teatro di Piccoli

Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Di Piccoli” en Italia.

Valle-Inclán, *Repertorio Americano*
(28 de noviembre de 1921)

Valle-Inclán, declarado seguidor del teatro “di Piccoli” italiano, a la altura del año 1921 conoce la labor del grupo tan sólo por referencias pero suficientemente bien para proponerlo como modelo para una realización escénica de sus primeros esperpentos, teatro “no representable para actores, sino para muñecos” (Valle-Inclán, 1995: 201), según confiesa. Y no se trata aquí tan sólo de una mención, sino ante todo de la conciencia del concepto artístico y estético difundido entre círculos de entusiastas de la reforma teatral, en



gran parte inspirada en el guiñol.

Esta declaración en cierto sentido parece ser deudora de la iniciativa del Teatro de los Amigos de Valle-Inclán acaecida un año antes, un proyecto surgido espontáneamente dentro de la andadura del grupo del Teatro de la Escuela Nueva. A partir del intercambio de tres cartas abiertas entre Rivas Cherif y Díez-Canedo en la revista *España* se plantea el debate alrededor del alcance y las posibilidades de la reforma teatral en el país, desembocando en la presentación de un proyecto concreto y aparentemente puesto en marcha. Inspiración y modelo a seguir en lo que concierne al repertorio y su realización estética sería la labor del grupo italiano de muñecos de Podrecca, a lo que con énfasis aluden los autores. En la segunda carta abierta, Rivas Cherif proporciona que Valle ya tiene “trazado en líneas generales el programa de las primeras representaciones” (Rivas Cherif, 1920b: 13) que constaría de obras de teatro “adulto” y clásico, en parte, adaptadas al guiñol -como *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *Falstaff*. Estos títulos se unen al repertorio que Rivas Cherif expone una semana antes y abarca estrenos de las obras más recientes de Valle-Inclán, “como *Divinas Palabras* o esa graciosísima *Farsa de la reina castiza* que ha empezado a publicar *La Pluma* – al marco ideal de un teatro de marionetas” (Rivas Cherif, 1920a: 13).

No fue el hecho incidental confiar en el autor de esperpentos el papel catalizador de la reforma teatral en España, comparable con él de Podrecca en Italia, dado que “el título es por demás significativo” en opinión de Rivas Cherif (Rivas Cherif, 1920b: 12). El futuro director de montajes en el Teatro de los Amigos de Valle-Inclán, es el único autor que “*encuadra* sus obras literarias en un ambiente pictórico” y por tanto cumpliría con las expectativas de la moderna puesta en escena: “esencialmente plástica” (Rivas Cherif, 1920b: 13). La iniciativa sería, por tanto, su compromiso personal, ya que “de antiguo viene peleando por el adecentamiento de la escena española” (Rivas Cherif, 1920b: 12-13).

Tal como se destaca, el proyecto pretende seguir fielmente el modelo del Teatro dei Piccoli. La completa y detallada presentación del grupo italiano en la prensa española aparece primero en el artículo de Alberto de Angelis, publicado en *La Nación*, al que poco después recurre Díez-Canedo concluyéndolo con la pregunta retórica dirigida a Rivas Cherif “¿por qué no hay entre nosotros un Teatro dei Piccoli?” (Díez-Canedo, 1920: 17). Rivas Cherif, como sabemos, no demora mucho en responder y poco después traza la iniciativa del Teatro de los Amigos de Valle-Inclán que sería el escenario-laboratorio al que pertenecerían tanto actores como renombrados pintores y artistas de otras disciplinas en los que se confiaría la verdadera escuela del arte de la actuación y la escenografía.



Cabe mencionar que a las alturas del año 20, antes de conquistar los teatros en Europa y las Américas, el escenario del Teatro dei Piccoli fue el terreno para la experimentación de la vanguardia italiana, principalmente para los futuristas. Díez-Canedo en las páginas de *España* apunta este vínculo más que corriente del grupo con “los más modernos compositores de Italia”, los “pintores de tendencias avanzada, como Depero y Prampolini” y “poetas nuevos, como el frances Pierre Albert-Birot” (Díez-Canedo, 1920: 16), siendo este último el entusiasta de la sustitución del actor por la máscara.

Su repertorio consistió generalmente, según expone la lista Díez-Canedo, en las adaptaciones guiñolescas de cuentos, óperas bufas italianas y obras de teatro clásicos. Sin hacer una alusión directa, destaca el crítico la maestría con la que Podrecca supo aunar formas y temas antiguos con el tratamiento moderno. Tomemos por ejemplo, tan sólo la realización escénica de *La capelucita roja*, de Perrault, un cuento infantil, para la que Prampolini prepara la dirección escénica y el vestuario, y Cui compone la música. En el contexto trazado aquí cabe señalar que desde que se fundó en 1914 su escenario de reducidas dimensiones se consideraba como laboratorio de las más modernas inovaciones estéticas, ante todo en lo que concierne a la escenografía y a la figura teatral. Depero, pongamos por caso, en *Ballets plásticos* (1918) realiza su propuesta antinaturalista del espectáculo plástico, a la vez que consigue la superación del realismo del personaje escénico reducido por su forma y movimiento a un robot-juete. Actualmente Giovanni Lista (2000: 170) hace énfasis en el elemento constructivo de mayor importancia: la visualidad y el dinamismo plástico, eso es, “fuerza plástica de las formas” conseguida con el uso de colores vivos y contrasivos, y “de la luz cromática en movimiento”. Para esta función se idean marionetas construidas según los principios de la estética futurista de la geometría y la mecánica, “realizada en madera pintada con colores lisos y muy vivos”, suspendidas de hilos, “animadas por movimientos precisos y bruscos, como si fueran pequeños robots mecánicos” Sin embargo, y ha de destacarlo, en el escenario dei Piccoli la máquina o el robor futurista ajustado a las dimensiones del retablo marionetesco variopinto y dinámico, utiliza sus gestos mecánicos, con lo cual, según seguimos el razonamiento de Lista, “se asimila al juete infantil”. Tal títere protagoniza un *spectaculum*, pura experiencia de teatro, siendo reducido a lo mínimo lo narrativo del teatro tradicional y la *fábula* característica del teatro infantil.

La renovadora propuesta escénica del Teatro dei Piccoli, con la activa participación de Depero, Prampolini, Albert-Birot, Gordon Craig y Anton Giulio Bragaglia, todos ellos con hondas preocupaciones estéticas antirealistas y entusiastas de la reducción de la figura



humana en el escenario, llegaba a España por mediación de Rivas Cherif y Díez-Canedo como la más urgente necesidad artística. Ha de observarse que en el año 1920 el efímero debate que los dos emprenden –de crear un teatro en el cual se experimentaría con la marioneta como tal, pero también un teatro de actores marionetizados, en clave de las experimentaciones con títere y actor vivo– era una cuestión prácticamente ausente en España. Díez-Canedo (1920: 16) sí que menciona el intento de la “sustitución del comediante por el muñeco” realizado por Benavente y Valle-Inclán en el fracasado proyecto del Teatro para los niños (1909), pero en términos de la iniciativa marginal y efímera. A continuación el crítico dedica un amplio espacio a “la estilización expresiva” de los muñecos frente a las carencias de los actores del “teatro realista” con lo que expone no tanto su juicio personal, como la idea generalizada y difundida entre las vanguardias europeas. “El muñeco, por de pronto, carece de vanidad” comienza Díez-Canedo para darnos una clave interesantísima: “le está, en parte, negada la improvisación, pero la sustituye con una estilización expresiva que rige todo el conjunto según leyes armónicas. No aspira a dar la sensación de la vida, como el teatro realista” (Díez-Canedo, 1920: 16). Eso es, la marioneta, según señala el crítico, genera la ilusión teatral gracias a unas posibilidades expresivas superiores al actor vivo. El mayor atractivo del muñeco, por consiguiente, es su cuerpo artificial, creado no para interpretar, sino para ser el personaje.

Casi simultáneamente en las páginas de *La Pluma* en contexto de la urgente reforma teatral en España alude Rivas Cherif (1980: 119) a la propuesta de Gordon Craig de la sustitución del actor, que “humaniza excesivamente las proporciones y el tono de la obra dramática, por la marioneta ingrávida” y al Teatro dei Piccoli que con su llegada a Madrid descubriría “nuevos horizontes a nuestros ojos, cansados de tanta pobretería y desamparo artísticos”. Para completar el cuadro menciona Rivas Cherif a Valle, con lo que denota una inequívoca familiaridad de su escritura con estos dos fenómenos de la más moderna concepción del teatro. Él, según el crítico, es autor excepcional de la “farsa fuera del tiempo y el espacio de los escenarios actuales” (Rivas Cherif, 1980: 119), eso es del esperpento, un teatro transcendental a la vez que imposible en el panorama desolador de la industria teatral española.¹

La teoría de Gordon Craig no llega a Valle de manera directa, incluso podemos suponer que probablemente nunca le haya llegado, pero sí sus ecos, como realización

¹ Rivas Cherif erróneamente describe el esperpento como “farsa” –un “subgénero de la farsa”– cuando por primera vez trata de definir el género. Véase: Rivas Cherif, “El arte y la justicia social” recopilado en Dougherty, Dru (1982). *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 98-104.



escénica por el Teatro dei Piccoli.² Parece que la idea de la “ventaja de la marioneta sobre el intérprete vivo” (Rivas Cherif, 1991: 37), según resume la teoría de Craig Rivas Cherif, a Valle como teórico no le atrae en absoluto. Si se refiere alguna vez al actor, es para juzgar al divo español que no habla sino “balbucea” (Sf, 1995: 351). Y aunque nunca plantea el problema a nivel de sustituir al actor vivo por la marioneta, lo pone en práctica cuando instruye a Rivas Cherif, director del montaje del “auto para siluetas” *Ligazón*.³ Éste se produce dentro de la andadura de El Mirlo Blanco en 1926 y dos años después de la memorable estancia del grupo de Podrecca en Madrid. Aquí se consigue la creación escénica de los personajes bidimensionales y una particular plasticidad de la escena inherente a la obra misma. El crítico teatral coetáneo Juan Olmedilla apunta las limitaciones que ha puesto el director a la presencia escénica de actores para transformarles y darles “las dos dimensiones de la silueta a los personajes, aunque para ello haya tenido que sacrificar el mayor lucimiento corpóreo –tridimensional– de los actores” (Olmedilla, 1926). Sigue el comentario destacando la teatralidad de la obra valleinclaniana, marcadamente plástica y, al mismo tiempo, propone el crítico una nueva y totalmente moderna interpretación de los textos valleinclanescos frente al generalizado error de la irrepresentabilidad: “¡los más plásticamente teatrales de nuestro actual teatro, por ser, en mi sentir, los que poseen un sentido más italiano de la plasticidad escénica!” (Olmedilla, 1926).

² En lo que concierne a las teorías de Gordon Craig tardan mucho en llegar a España y, finalmente, no se difunden con profusión merecida en la prensa española. Según proporciona Dougherty, por primera vez se le dedica un artículo en 1915, en *El Liberal*. Dougherty menciona la existencia del artículo escrito por Julio Álvarez del Vayo sobre Craig titulado “Teatro estético” (*El Liberal*, 1915, 12 de abril) (*Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*, en: Lima, R. y Dru Dougherty (1984). *2 ensayos sobre teatro español de los años 20*. Universidad de Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro: 104, nota 25). Posteriormente se hace mención a su labor en *Atenea*, en 1917 y en *España* en el año siguiente. (*Atenea*, 1917, enero: 373-379) reproduce un ensayo del año 1908 e incluido por Craig en su libro de 1911: “E. Gordon Craig, Algunas tendencias del teatro moderno”, traducido por M. Galán; en *España* en el artículo de Julio Álvarez del Vayo, “El teatro de Max Reinhardt” (1918, n. 163, 23 de mayo: 9-10), se reproducen dos decoraciones de Craig para la puesta en escena de *Hamlet* en el Teatro de Arte de Moscú. Muy tarde, pues en el año 1920, al tema de la supermarioneta le guió la atención merecida Rivas Cherif: en un artículo en el semanario *La Internacional* “Fantoches y marionetas” (1920, n. 34, 11 de junio: 4).

Dada la amistad y constante colaboración con Valle-Inclán, resulta bastante probable que Rivas Cherif expusiese y discutiese la teoría de la supermarioneta con Valle-Inclán.

El crítico actual Roberto Sánchez aborda el tema de la posible influencia del director inglés en el dramaturgo gallego, sin lograr a documentarla suficientemente en el artículo “Gordon Craig y Valle-Inclán”, *Revista de Occidente* (1976, tercera época, n. 4, febrero: 27-37). También Carlos Jerez Farrán (1989: 133), considera de “muy posible” tal influencia aunque fuera sólo por mediación de Rivas Cherif; véase *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. La Coruña: Edición de Castro.

³ *Ligazón* fue escrita para El Mirlo Blanco y finalmente estrenada dentro de la andadura de El Cántaro Roto en el escenario de Círculo de Buenas Artes.



Si tantas veces se ha insistido —y en vista del comentario de Olmedilla— en la inspiración vanguardista del teatro valleincliniano, una inspiración que también en este caso concreto se produce de manera indirecta. Su conocimiento de la labor del grupo italiano fue parcial y se debía a la experiencia ajena: todo lo que alimenta su concepto estético le llega por mediación de Rivas Cherif y Díez-Canedo. Parece raro, por ejemplo, que el decladado seguidor del Teatro dei Piccoli en el año 1921, no deje su impresión personal, o sea tan sólo breve nota, sobre alguna función de los muñecos de Podrecca que representan dos meses en el teatro de la Zarzuela en Madrid entre otoño y diciembre de 1924. El éxito de las representaciones de muñecos italianos, en lo que insistió reiterativamente lo mejor de la crítica madrileña, supuso de nuevo y con mayor resonancia el debate acerca de la moderna puesta en escena. Para Rivas Cherif fue una experiencia más impactante en el panorama de la mediocridad teatral del Madrid de los años veinte y la mejor lección de la estética teatral. Díez-Canedo, desde las páginas de *El Sol* recogía la impresión del primer público de la función particular en la que se invitaron a personas “elegidas entre la alta sociedad, el mundo de las letras y de las artes y aún entre el elemento popular y el estudiantil” (Díez-Canedo, 1924). Este artículo escrito la víspera del preestreno madrileño del grupo italiano, evoca la esencia del teatro de marionetas que es “un complemento, una prolongación, un ensanche del mundo teatral moderno” para referirse a la transcendental importancia dei Piccoli, el escenario en el que “La marioneta, que asoma en el origen mismo del teatro [...] vuelve, en las evoluciones más recientes de la escena, a recuperar su rango”. La función desenvelaba muchas innovaciones tanto en escenografía como en concepción estética y dramática hasta ahora desconocidas en el teatro de marionetas, basada en rápidos cambios de cuadros escénicos que fue un “verdadero prodigio técnico”, en la síntesis de la música con la acción, así como en la realización y manipulación de los muñecos “prodigiosos de fantasía” con lo cual consiguió Podrecca llevar al escenario la ilusión metafórica de títeres puesto que “cada actitud los hace vivir con su vida suya y propia”. Al concluir nos da una clave interesante: “Humanos, demasiado humanos tal vez, los títeres de Podrecca. Es el único reparo que les puede poner menos grave, sin duda, que el de llamar títere a un hombre” (Díez-Canedo, 1924). José I. Mayral en las páginas de *La Voz*, continúa este razonamiento hasta ahora casi ausente del panorama artístico español con una afirmación que denota un claro emparejamiento de las figuras creadas por Podrecca con “aquellos de los que ya hablaba Platon en sus Leyes al comparar al hombre y al títere y a las pasiones humanas con los hilos que mueven los fantoches” (Mayral, 1924).



A raíz del éxito de los muñecos de Podrecca, que según los críticos se debía generalmente a la animación de los muñecos y su perfecta realización, en la prensa se dedica un amplio espacio para el debate acerca del ser escénico, su realidad y necesidad de abstracción. Díez-Canedo destaca la maestría con la que los muñecos interpretan los papeles para los que se han creado, frente a la incapacidad de los actores vivos de llevar a cabo la ficción escénica:

A veces el hombre es demasiado rudo, para dar cuerpo a ficciones llenas de un encanto perenne. ¿Cómo representarían unos cómicos de carne y hueso el cuento de *La bella durmiente del bosque*? ¿Dónde habría príncipe lo bastante gentil, princesa en la eterna flor de los veinte años, hadas vaporosas capaces de competir con las figurillas de Vittorio Podrecca? (Díez-Canedo, 1924)

Desde la portada de *El Sol*, Julio Camba parece seguir este razonamiento y elogia el “arte puro de los títeres del Podrecca” con el fin de juzgar la “realidad” inherente a la figura del actor de carne y hueso y su incapacidad de ser “personaje artístico”: “Cuando mejor haga el señor Borrás de Don Alvaro, por ejemplo, tanto más veremos en él a un actor personalísimo, y cuanto más veamos en él a un actor personalísimo, menos veremos a Don Alvaro” (Camba, 1924). Rivas Cherif comentando el estreno de *Don Juan* (de Mozart) observa que la innovación de esta interpretación por muñecos del viejo tópico consiste precisamente en recuperar la ilusión del juego teatral perdida en sus incontables reposiciones en clave naturalista: “El *Don Juan* constituye la mejor proclama de los propósitos de este teatro minúsculo, cuyas perspectivas de ilusión han reintegrado al teatro toda la fantasía poética que pudo perder, a cambio de otras conquistas, en el naturalismo del siglo pasado” (Rivas Cherif, 1924). De resonante éxito y de la honda impresión que sus representaciones dejaron en el público informa Estévez-Ortega (1928: 180) en términos de “una excelente exhibición estética, ampliamente comprendida por la generalidad”, los muñecos de Podrecca “pasean su arte por los teatros europeos donde más éxito logran”, apuntando que “han conquistado ahora de primeras a los públicos de Austria, de Alemania y de Londres...”. El crítico con mayor dedicación y conocimiento aborda el tema del espectáculo “teatro- puente entre el muñeco y el actor” señalando la particular condición de actores-marionetas, protagonistas de tramas dei Piccoli. Tras comentar larga y favorablemente el confeccionamiento y actuación de los muñecos “hechos con apariencia humana sus cuerpecillos rellenos de serrín” y poniendo de relieve la labor del escenógrafo de dejar “todo siempre dentro de un alto sentido decorativo, de una cuidadosa entonación”



figura una interesantísima conclusión sobre la marioneta: una materia escénica perfecta que tiene “más hondura dramática” y está “más cerca que parece” (Estévez-Ortega, 1928: 180).

A partir del año 1921 Valle-Inclán en distintas ocasiones repite su afirmación y urgencia de inspirarse en el teatro de títeres, o incluso declara orientar la composición de sus textos hacia una representación con muñecos, sin volver a mencionar al Teatro dei Piccoli. Al mismo tiempo aumentan referencias directas al teatro de títeres, sean en los títulos o subtítulos (*Tablado de marionetas*, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*; *melodrama para marionetas*), sean en las acotaciones (tragedia de fanticos, retablo, etc.), o los personajes mismos (bululú, pelele, títere, muñeca, fantoche, moña, etc.). Y aunque parezca una paradoja, no es el teatro de títeres como tal, el género que realmente tienta al autor de esperpentos. Habrá que esperar dos años para que Valle precise y explique la finalidad de esta inspiración: “Hay que hacer un teatro de muñecos. Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. El tono no lo da nunca la palabra, lo da el color” (Rivas Cherif, 1980: 95). Se trata, pues, de la “visión plástica”, eso es de recrear el espectáculo puro, su dinamismo y sensaciones visuales, a lo que se une la peculiar estilización grotesca y deshumanizante del personaje, determinada por el distanciamiento que mantiene el autor frente a sus criaturas.

Un teatro de títeres necesita un escenario adecuado, eso es el retablo, y esta es la condición de su realización teatral. Hay que señalar que el autor gallego nunca experimentó con el arte de manipulación de títeres, y las iniciativas de crear un teatro en el que se llevaría a cabo el empleo de marioneta –El teatro de los niños de Benavente, o sea El Teatro de los Amigos de Valle-Inclán– eran efímeras y fracasadas. Los teatros independientes, con los que podía estrenar sus obras, los esperpentos en particular, como El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto en sus representaciones frecuentemente recurren a la estilización deshumanizante o a la marionetización de los actores, mientras tan sólo una vez se sirven de los verdaderos muñecos.⁴ Es cuando se representan el Prólogo y el Epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, por El Mirlo Blanco, los días 6 y 7 de febrero de 1926. En la función intervienen Francisco Vighi haciendo el papel del Compadre Fidel y Rivas Cherif prestando su voz a los muñecos.

⁴ *Trance*, de Rivas Cherif, considerado “cuadro de gran guiñol” por Rafael Marquina (1926, “El Mirlo Blanco”, *Heraldo de Madrid*, 27 de marzo); *Arlequín, mancebo de botica o los pretendientes de Colombina*, de Pío Baroja, una variación del clásico esquema de la commedia dell’arte; *El gato de la mére Michel*, de Carmen Baroja, una “deliciosa guiñolada en dos cuadros”, según Magda Donato (1926, “Lo decorativo en la escena”, *Heraldo de Madrid*, 26 de junio); *Ligazón* de Valle-Inclán “auto para siluetas” por El Cántaro Roto.



Creo que a las alturas del año 1920 lo que le podía fascinar realmente en este teatro italiano, conocido tan sólo por referencias, es precisamente confiar en la vieja esencia del teatro, eso es el guiñol, la renovación del lenguaje teatral: la superación del realismo y el arte mimético mediante la forma del espectáculo plástico, dinámico y visual que encuadra un juego metafórico y abstracto. Valle expone por boca de Don Estrafalario este principio "Sólo pueden regenerarnos los muñecos de Compadre Fidel", puesto que es la forma teatral mucho más sugestiva que "todo el retórico teatro español" (Valle-Inclán, 2002).

Por consiguiente, la inspiración que debe a los muñecos de Podrecca el teatro valleincliniano no es tanto artística, como estética. Le atrae el concepto metafórico del teatro de marionetas, confiado originalmente en el distanciamiento demiúrgico del Bululú frente a sus muñecos y posteriormente definido como la "tercera manera". El teatro de títeres, pues, le interesa por cuanto le posibilita la reorientación de la figura teatral, que no actúa en el escenario esperpéntico como una marioneta, sino un "fantoche humano", una figura con apariencia humana que ha experimentado una estilización guiñolesca mediante una serie de técnicas de deformación y deshumanización grotescas. El "fantoche humano" esperpéntico cumple con su función dramática en la medida que se encuentre en el constante estado transitorio entre hombre y muñeco, cuando ostenta de su naturaleza ambigua de ser humano y la materia animada. En cuanto a la realización escénica de los esperpentos, y aquí se planea una paradoja, Valle conscientemente impone a un posible actor vivo una actuación matizada de cierto esquematismo, estilización y abstracción del títere, para conseguir reflejar automatismo mental y total dependencia del protagonista de la voluntad de su manejador, el demiurgo, que deja bien visibles los hilos de los condicionamientos a los que está sujeto. Con esto se cumple la significación metafórica del teatro de títeres, que Valle toma como paradigma para su nueva estética y al mismo tiempo la urgencia de crear un nuevo tipo del ser escénico grotesco y siniestro en su fuerza dramática: títere con apariencia humana.

Bibliografía

- Camba, Julio (1924). "Crónicas de Camba. Marionetas y Personas". *El Sol*, 20 de octubre, 1.
- Díez-Canedo, Enrique (1920). "La vida literaria. El teatro de los niños". *España*, n 272, 1 de julio, 16-17.
- Díez-Canedo, Enrique (1924). "Información Teatral". *El Sol*, 17 de octubre.
- Donato, Magda (1926). "Lo decorativo en la escena". *Heraldo de Madrid*, 26 de junio.
- Estévez-Ortega, E. (1928). *Nuevo escenario*. Barcelona: Editorial LUX.



Jerez Farrán, Carlos (1989). *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. La Coruña: Edición do Castro.

Lista, Giovanni (2000). "El escenario futurista". VV.AA. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Museo de Arte de Reina Sofía: Aldeasa.

Marquina, Rafael (1926). "El Mirlo Blanco". *Heraldo de Madrid* 27 de marzo.

Mayral, José I. (1924). "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli". *La Voz* 17 de octubre, 2.

Olmedilla, Juan (1926). "Teatro de cámara 'El Mirlo Blanco'. Un estreno de Valle-Inclán en casa de los Baroja". *Heraldo de Madrid*. "Página Teatral", 11 de mayo.

Rivas Cherif, Cipriano (1980). "Divagación a la luz de las candilejas". *La Pluma*, n 3 (agosto, 1920), 113-119. En: Liechtenstein: Topos Verlag AG Vaduz.

Rivas Cherif, Cipriano (1980). "Más cosas de Don Ramón", *La Pluma*, n. 32 (enero, 1923). En: Liechtenstein: Topos Verlag AG Vaduz.

Rivas Cherif, Cipriano (1982). "El arte y la justicia social", *La Internacional* (3 de septiembre, 1920). Madrid. Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.

Rivas Cherif, Cipriano (1991). *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Pre-Textos.

Rivas Cherif, Cipriano (1920b). "Los amigos de Valle-Inclán (Segunda carta abierta sobre un teatro nuevo)". *España*, n 278, 28 de agosto, 12-13.

Rivas Cherif, Cipriano (1920^a). "Nuevo repertorio teatral. En propia mano (A Critilo, crítico teatral en España)". *España*, n 277, 21 de agosto, 11-12.

Rivas Cherif, Cipriano (1924). "El rito teatral de Tenorio y el 'Don Juan' tipo". *Heraldo de Madrid*. Página Teatral, 1 de noviembre.

Sin firma (1995). *¿Por qué no escribe Usted para el teatro?*, ABC (23 de junio, 1927). Madrid. Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (eds.). *Ramón del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos.

Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (eds.) (1995). *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos.

Valle-Inclán, Ramón del (2002). *Obras completas, Tomo II: Teatro, poesía, varia*. Madrid: Espasa Calpe.

Velázquez Bringas, Esperanza y otros (1995). "Don Ramón María del Valle-Inclán en México". *Repertorio Americano* (28 de noviembre, 1921). Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (eds.). *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos.

Datos de la autora

Elżbieta Kunicka es doctora en ciencias culturales por la Universidad Europea "Viadrina" en Francfort del Oder (Alemania) y actualmente profesora de la literatura española contemporánea en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en la Universidad de Varsovia. Su investigación se centra en el teatro y la narrativa de la España del siglo XX, y



su relación con la estética de lo grotesco y lo absurdo. Es autora de varios artículos en torno al teatro de Valle-Inclán y del libro *El 'fantoche humano' y la renovación teatral española. Un estudio de la marionetización del personaje teatral en Martes de carnaval de Valle-Inclán*, Vigo: Academia Editorial Hispanismo, 2008.

