

**Crítica**  
**Bibliographica**

**Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos**

COORDINACIÓN  
Olga Gugliotta

EDICIÓN  
[www.academiaeditorial.com](http://www.academiaeditorial.com)

ISSN  
1885-6926



**LIBRO RESEÑADO**

Elzbieta KUNICKA (2008),  
*El "fantoche humano" y la renovación teatral española.*  
*La marionetización del personaje en los esperpentos de 'Martes de Carnaval'*  
*de Valle-Inclán,*  
Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 232 pp.  
ISBN 978-84-96915-30-5

**AUTOR DE LA RESEÑA**

Alba DIZ VILLANUEVA  
*Universidad de Vigo*

**FECHA**

25 octubre 2008

**Crítica**

**Bibliográfica**

Revista Crítica  
de Reseñas  
de Libros  
Científicos y Académicos

&



Las líneas fundamentales de este trabajo vienen señaladas por las dos partes en que se divide su título: *El "fantoche humano" y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de 'Martes de Carnaval' de Valle-Inclán.* Por un lado, trata de sintetizar los movimientos de renovación teatral europeos y, especialmente, españoles. Dentro de este panorama, presta especial atención a la figura de Valle-Inclán y a su participación en los distintos intentos de adoptar una nueva estética. Por otro lado, analiza la técnica de la marionetización en las tres piezas del esperpento *Martes de Carnaval: Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto y La hija del capitán.* De esta manera, aunque posiblemente el objetivo último y fundamental sea el segundo de los aspectos tratados, Elzbieta Kunicka no lo presenta de forma aislada, sino dentro de una visión más amplia, es decir, en el contexto mismo de su gestación, dentro del ámbito español y, de modo más general, en el europeo.

En las tres primeras décadas del siglo XX se distinguen dos direcciones básicas en el panorama teatral: 1) el teatro comercial, todavía imperante, cuyo objetivo principal es divertir a las masas; y 2) las corrientes vanguardistas, que emplean la marioneta como instrumento de renovación estética, y que responden a un cambio en la forma de entender el arte.

A través de la marionetización, consiguen estas últimas transformar lo humano en impersonal, privando al personaje teatral de voluntad propia y dimensión psicológica, al convertirlo en un mero “fantoche humano”, en un objeto móvil de apariencia humana, completamente subyugado a los deseos del titiritero-director. Así, “la marionetización como categoría de lo grotesco, que se hizo sentir en Europa, sobre todo después de la experiencia bélica, se concibe al mismo tiempo como germen y paradigma de un arte antimimético y antinaturalista” (pág. 13). Se potencian los elementos guiñolescos y se busca la plasticidad y el movimiento. En España, este fenómeno se materializa en la creación de grupos teatrales renovadores y de escenarios modernos, sobre todo en Madrid y Barcelona. Autores como Falla, Valle-Inclán, García Lorca, Grau o Benavente “se inspiran tanto en la metáfora de los muñecos movidos por el titiritero como en las leyes mecánicas del movimiento del títere, su automatismo, inercia y antipsicologismo” (pág. 15).

Por tanto, la marionetización se convierte en el vehículo de la renovación estética, contra el arte burgués, de carácter naturalista y realista. La marioneta constituye el instrumento de la estética teatral moderna, como mero arquetipo, privado de psicologismo y emoción.

Tras un breve repaso por el marco de la investigación, los objetivos, la estructura y la metodología de su estudio, se centra Elzbieta Kunicka en el cuerpo principal, dividido en tres capítulos.

El primer capítulo sistematiza los diversos proyectos que tratan de renovar la estética teatral a través de la marioneta, definida ésta como “un ser escénico en el que se combinan hombre y marioneta. Por consiguiente, se trata de un hombre marionetizado en el que se funden lo orgánico del primero y lo mecánico de la segunda” (pág. 28). Establece como principal causa del redescubrimiento de la marioneta el atractivo que la metáfora del teatro de títeres —en tanto que objeto móvil, carente de vida y de realismo— y la relación títere-titiritero —en tanto que distanciamiento del segundo respecto del primero— suscitan en los autores. En este sentido, adquiere especial relevancia el concepto de *supermarioneta*, creado por Gordon Craig, asociado al deseo de la supremacía del director teatral, como verdadero protagonista del renacer

dramático. La puesta en escena por parte del actor debe estar basada en gestos y movimientos característicos del títere. Craig irá todavía más lejos, hasta el punto de proponer la sustitución del actor vivo por la *supermarioneta*, como único actor exento de psicologismo y sentimientos, sumiso a la voluntad del director.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la experimentación con la marioneta en el teatro va de la mano de la búsqueda de un tipo de actor nuevo, liberado de las limitaciones físicas y psíquicas del actor humano. Se enumeran diferentes proyectos teatrales que siguen esta línea, entre los que destacan los realizados por el Laboratorio Art et Action, que empleaba marionetas de tamaño natural movidas por los actores que se escondían tras ellas, y por el Teatro dei Piccoli (Vittorio Podrecca), en el que se combinan dinamismo, plasticidad y marionetas.

Este movimiento reformador europeo se difunde rápidamente y comienza a llegar a España a través de la prensa y de otros medios. Sin embargo, su ámbito de difusión en la Península fue bastante limitado. Aduce la autora, como principal muestra de este fenómeno, el hecho de que la obra precursora del teatro contemporáneo, el *Ubu Rey* de Alfred Jarry, no se estrena en España hasta 1937 (con el título de *Ubu encadenado*), con cuarenta años de retraso respecto de su presentación en Europa.

Con mayor o menor esfuerzo, las principales teorías europeas van llegando a España y, a finales de la década de 1920, los profesionales las conocen, de manera que algunos toman conciencia de la posible superioridad expresiva de la marioneta respecto del actor y de su decisivo papel en la renovación teatral.

Las representaciones de las compañías teatrales extranjeras avivaron la polémica acerca de la necesidad de una renovación escénica. A partir de la segunda década del siglo XX, en Madrid cada teatro solía acoger una o dos compañías foráneas al año. Las más influyentes en el cambio estético a través de la marioneta son las representaciones de los Bailes Rusos, las del Teatro dei Piccoli y las del *teatro grottesco italiano* (que estrena obras capitales, como *Gli innamorati*, de Carlo Goldoni, o *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello). En el contexto de esta última compañía se destacan especialmente la obra *La maschera e il volto* (1914) y aquello que su autor, Chiarelli, comparte con Valle-Inclán:

La misma visión grotesca del hombre atrapado en convenciones sociales y por ellas convertido en personaje marioneta. [Aunque] esa visión no es única en Chiarelli, ni en Valle-Inclán, sino universal en las manifestaciones artísticas del período de

entreguerras, muy especialmente en el teatro, la pintura y el cine. De tal manera, la lectura de los esperpentos valleinclaniano requiere ser vista en un contexto más amplio y a la luz de un movimiento “grotesco” que marca caminos del vanguardismo europeo de aquel pasado (pág.44).

En cuanto a la reforma teatral española, la propuesta de cambios estéticos está resumida en el término creado por Pérez de Ayala: “re-atralización”. Se opta por reducir la importancia del componente literario y de potenciar la unión de seis elementos: la obra, la forma de montar la escena, la representación por parte de los actores, la decoración, la música y el espectador. De esta forma, diferentes artes colaboran entre sí para lograr un lenguaje teatral más plástico y visual (como muestra de esta nueva estética, nos remite la autora a las ilustraciones del apéndice).

Poco a poco se va concibiendo al director de escena como principal creador del espacio teatral y de todos los componentes del espectáculo. Y son precisamente estos directores quienes, inspirados en las ideas europeas pioneras en innovación, establecen en España los principios de la puesta en escena moderna. Decisiva importancia cobra en este contexto la labor de Rivas Cherif, que funda los teatros experimentales más importantes: Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, Teatro Pinocho, El Teatro Lírico Español...

A continuación, Elzbieta Kunicka realiza una síntesis de los principales grupos de teatro de vanguardia en España, que dirigían sus espectáculos a un público selecto y minoritario, con gran interés por lo experimental. Son los siguientes: Teatro Artístico (creado por Benavente en 1899), con el que Valle estrena *Cenizas*; Teatro de Arte (iniciativa de *Alejandro Miquis*), que monta *Sor Filomena* y *La Utopía*; Teatro de la Escuela Nueva (fundado por Rivas Cherif), con el que Valle se muestra muy comprometido; Teatro de los amigos de Valle-Inclán, que intentaba experimentar con la marioneta y con el actor marionetizado; El Mirlo Blanco, teatro íntimo, creado por un grupo de intelectuales, donde Valle estrena el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera* y *Ligazón* (dirigida por Rivas Cherif); El Cántaro Roto (continuación de Mirlo Blanco), que pretende llegar a un público más amplio; y Teatro de Títeres Vanguardista Español, que emplea el guiñol como símbolo antirrealista y antinaturalista, opuesto al teatro comercial, e intenta rescatar las raíces populares del teatro. En este contexto funda Benavente El Teatro de los Niños (1909-1910), donde se representa *La cabeza del dragón*, de Valle, que más tarde se incluirá en *Tablado de marionetas para educación de príncipes*.

En el segundo capítulo, se procede al estudio de la figura de Valle-Inclán dentro de este movimiento de renovación, es decir, en el contexto de la vanguardia española, donde se constituye como uno de los principales exponentes. El dramaturgo se sirve del trabajo realizado por los artistas europeos más influyentes y se suma a este intento reformador: recurre a temas, modelos y formas clásicas, para tratarlos de acuerdo con las leyes de la estética moderna. En sus esperpentos, Valle emplea tópicos y géneros propiamente españoles, a los que otorga una dimensión grotesca y un lenguaje universal. Es notable la coincidencia entre la idea teatral de Valle y la de las vanguardias europeas, a pesar de que nunca llegó a entrar en contacto directo con ellas. La información acerca de los cambios en la concepción del teatro le llegan de forma indirecta, a través de diversos contactos y tertulias con artistas de la talla de Rubén Darío, Pío Baroja, Manuel Azaña, Rivas Cherif, Lorca, Picasso...

Elzbieta Kunicka trata de sintetizar a continuación la concepción teatral del dramaturgo gallego, concepción que pudo llevar a la práctica gracias a su condición de director escénico. La obra de Valle se conforma a modo de *collage*, en donde se integran distintos géneros, que van desde la literatura hasta el cine —pasando por la ópera, el teatro del títeres, el ballet, la marioneta o la pintura—, y distintas referencias a otros autores, tanto contemporáneos como antiguos (componente intertextual), y referencias a la propia realidad (componente extraliterario). El teatro que Valle propone es un teatro eminentemente plástico, que destaca por la acumulación de elementos visuales: juegos de luces, claroscuros, combinación de tonos... Cabe señalar también, en este sentido, el empleo de técnicas cinematográficas como las escenas de cerca, las metamorfosis físicas o los cambios rápidos de perspectiva. Todos estos recursos constituyen el denominador común de la estética valleincliniana y su esfuerzo por recuperar “el espíritu lúdico de la representación” (pág. 96).

El paso siguiente consiste en analizar la relación que Valle mantiene con los principales representantes del moderno teatro español: Benavente, Martínez Sierra, Rivas Cherif y Bartolozzi. Se presenta, en buena medida, lo dicho en el capítulo anterior en relación con los diferentes grupos teatrales vanguardistas, pero expuesto de forma sistemática y desde la perspectiva inversa: no se trata de analizar las diferentes propuestas renovadoras surgidas en España, y dentro de ellas, la figura de Valle, sino que se intenta abarcar el papel de este autor como creador, teórico y director de teatro, teniendo siempre en cuenta la relación con los promotores de los principales intentos modernizadores

del teatro y su participación conjunta, cuyo objetivo es renovar la escena española.

Se ofrece, además, una visión de conjunto de la trayectoria de Valle como dramaturgo: su debut en 1899 con *Cenizas*, su paso por el teatro comercial (*El Marqués de Bradomín*, *La cabeza del dragón*, *Cuento de Abril*, *La Marquesa Rosalinda* y *Voces de Gesta*) y su ruptura con el mismo en 1912, sus primeras aproximaciones al esperpento y al teatro experimental a partir de 1920, hasta la constitución de su obra en “la mejor muestra del afán de regeneración de la escena española”(pág. 73).

El tercer y último capítulo parte de la definición y el establecimiento de una serie de conceptos y de diferenciaciones, imprescindibles para proceder al posterior análisis textual de *Martes de Carnaval*: se definen los conceptos de marioneta, títere, fanteche y retablo, y se establecen las diferencias y relaciones pertinentes entre términos tales como el esperpento, lo grotesco y la marionetización.

Se distinguen, dentro del arte guiñolesco, dos tipos de muñecos: la marioneta, suspendida por hilos, que representa la línea intelectual, y el títere de guante, movido con la mano, que representa la línea popular. Estos conceptos adquieren una dimensión metafórica desde el momento en que

La mayoría de los movimientos y gestos de los personajes esperpénticos se asemejan a los de los títeres de guante representados en un retablo de muñecos [y], por otro lado, la falta de voluntad e inercia espiritual, asimismo su impotencia frente al destino, convierte al personaje en una marioneta tirada por los hilos de distintos condicionamientos (pág. 102).

Las obras paradigmáticas del esperpento valleincliniano son *Luces de Bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* y, en menor medida, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. La tres últimas se recogen en 1930 en *Martes de carnaval: Esperpentos*, que constituye el objeto de análisis de este libro.

Las principales características del esperpento son el distanciamiento demiúrgico entre títere y muñeco y el tratamiento grotesco de los personajes, características que, por una parte, están profundamente arraigadas en la tradición española, y que, por otra, se relacionan con las circunstancias de una determinada época histórica.

Lo grotesco se crea cosificando, animalizando o marionetizando lo humano. Por su parte, la marionetización se produce cuando un personaje está a expensas de la voluntad superior, o cuando el autor desindividualiza a sus personajes, reduciéndolos a tipos.

Antes de sumergirse en el análisis de cada uno de los episodios, Kunicka realiza una aproximación, a nuestro modo de ver muy interesante, al significado del título *Martes de Carnaval*, en el que se destaca su ambigüedad, que remite, por una parte, al día álgido del período de carnaval —caracterizado por el desorden y las burlas, la inversión de jerarquías, la suspensión de prohibiciones...— y, por otra, al plural del nombre del dios romano de la guerra —sugiriendo lo grotesco y lo risible de los personajes militares que protagonizan la obra—. Propone también la autora una posible relación con Goya, y con su particular visión del carnaval, plasmada en cuadros como *El entierro de la sardina* (incluido en el apéndice final).

Kunicka realiza un análisis textual exhaustivo de cada uno de los esperpentos. El primero de los episodios tratados es *Los cuernos de don Friolera*, la parte central, y la más extensa, de *Martes de carnaval*. A continuación, se ocupa de *Las galas del difunto*, para rematar con el estudio de *La hija del capitán*. Aquí sólo nos referiremos, de modo sumario, a los aspectos más destacados.

En primer lugar, se alude a la función metateatral que cumple el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*, al anticipar el contenido argumental de la tragedia y al reflejar la estética dramática de Valle. El prólogo enfatiza el distanciamiento entre los actores y espectadores de la representación de títeres llevada a cabo por el Bululú, que se impondrá posteriormente en la tragedia, exigiendo una actitud anti-sentimental por parte del público. Los espectadores de la representación de títeres (don Estrafalarío y don Manolito) no se involucran emocionalmente con los personajes (La Moña y don Friolera), como tampoco lo hará la “galería”, el público de la tragedia de don Friolera. El prólogo trae consigo la recuperación del teatro de títeres, concebidos como tipos que desempeñan un papel definido (el marido cornudo y la mujer adúltera).

Otra de las cuestiones tratadas es la intertextualidad, esto es, la relación (dialéctica) que estos textos mantienen con otros. Valle parodia la literatura folletinesca decimonónica (referencias a *La Esposa Mártir*, entre otras obras) y deforma el modelo literario, ofreciendo una visión grotesca de los héroes clásicos: don Friolera es la deformación grotesca del Otelo de Shakespeare, del mismo modo que Pachequín y doña Loreta son, respectivamente, las deformaciones grotescas de don Juan y doña Inés, protagonistas del drama de Zorrilla.

La intertextualidad con *Don Juan Tenorio* alcanza su punto álgido en *Las galas del difunto*, que constituye la interpretación paródica de este drama. Valle esperpentiza el tema donjuanesco, referente reconocible



por el público y de rica tradición teatral, consiguiendo una visión moderna y grotesca del mito. Juanito Ventolera no sólo es la “caricatura o simple trasunto paródico de Don Juan Tenorio; es más, es un fanteche de Tenorio aburguesado, una versión diminuta del seductor: un Juanito. Su ventolera se limita al deseo de apoderarse de la identidad de un pequeñoburgués” (pág. 157), que se materializa en la conquista de su mujer y de su hija, y en el robo de su atuendo y de su estatuto social. Juanito constituye, por tanto, la deformación grotesca del héroe con el que coincide en no respetar la religión, en dar prioridad a sus deseos y en seducir a mujeres. Su rebeldía se muestra en sus palabras, pero no en sus hechos: es un ser pasivo, que se adapta al mundo como se adaptó a la guerra. A través de esta parodia se realiza una crítica contra la guerra de Cuba y contra la corrupción del estamento militar: la España imperial del *Don Juan Tenorio* contrasta con la España decadente del 1898.

El protagonista del segundo esperpento de *Martes de carnaval*, Don Friolera, está sometido a diversas técnicas de deformación y deshumanización grotescas, conformándose como paradigma del “fanteche humano”. En la primera escena, se debate entre la persona y el papel que la “galería” le obliga a desempeñar. Progresivamente va asumiendo su papel de títere, que actúa según el rol que le corresponde en la sociedad, y acaba asesinando a su mujer (o al menos eso pretendía), tal como exige el “código de honor” del estamento militar al que pertenece. Hace también la autora una reflexión acerca de la función que ejercen los diferentes integrantes de la “galería” en el desarrollo y en el desenlace de la tragedia: doña Tadea Calderón (espía y desencadenante del conflicto) y los componentes del “Tribunal de Honor”.

Sin embargo, en *La hija del capitán* no se produce tanto la deformación esperpéntica del personaje como del país, sumido en una crisis política. Este episodio es el escenario paródico de la dictadura de Primo de Rivera. El asesinato y el golpe de estado, aparentemente inconexos, se unen por medio del General Miranda, trasunto paródico de Primo de Rivera. Se ofrece una visión pesimista de la vida política y de la corrupta sociedad: “estamos ante la gran mascarada que es la vida política de la España de 1927, es decir, ante un escenario degradado y degradante, cuyos actores son marionetas, seres faltos de individualidad y de razonamiento propio, convertidos en chulos madrileños [...]” (pág. 173). La carcajada final de La Sini (“¡De la risa me escacho!”) constituye “la expresión más trágica de la impotencia del individuo frente a lo absurdo de una realidad consagrada por los que toman el poder y dictan la ley” (pág. 196).

El paso último de este tercer capítulo es recoger, de forma pormenorizada y sistemática, lo ya expuesto fragmentadamente acerca de las técnicas de marionetización en *Martes de carnaval*, ofreciendo una visión de conjunto para los tres esperpentos: las técnicas de animalización y desindividualización; la reducción de los personajes a meros bultos o sombras; la descripción física de los mismos como recurso para confirmar su condición afantochada y grotesca; la atribución de gestos, muecas y movimientos guiñolescos; la reducción del tiempo y del movimiento para convertir a los personajes en esculturas, resaltando su condición artificial y negando su dimensión psicológica. Asimismo, se vuelve a hacer hincapié en la importancia de la visualidad y de la plasticidad en estos esperpentos.

Este estudio proporciona una visión completa, que parte de lo más general, estableciendo el papel que Valle-Inclán desempeña dentro del movimiento general de renovación que afecta a España y al resto de Europa, hasta lo más concreto, analizando la obra que mejor da cuenta de este fenómeno. Contempla todas las facetas de Valle, sin limitarse a una sola, y nos lo presenta como teórico, que propone una nueva estética dramática; como autor, en cuyas obras se objetivan algunos de estos presupuestos -además de comentarios de carácter histórico o socio-político-; y como director, que lleva su teoría a la práctica de forma efectiva. Desde esta triple dimensión, y a partir de la fijación de unos conceptos esenciales, Elzbieta Kunicka realiza un trabajo exhaustivo acerca del dramaturgo gallego y de su producción teatral, supliendo así gran parte de las carencias existentes dentro de este ámbito de investigación. *El "fantoche humano" y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de 'Martes de Carnaval' de Valle-Inclán* constituye, en nuestra opinión, una obra de referencia obligada para acercarse a este gran hito del teatro español que es Valle-Inclán.