



Dru Dougherty
María Francisca Vilches de
Frutos

Carnaval y teatro : de Cansinos-Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial

In: Bulletin Hispanique. Tome 94, N°1, 1992. pp. 327-340.

Resumen

La supervivencia del carnaval como discurso teatral de lugar al estudio de tres modalidades del mismo encontradas en el teatro español del siglo XX : la confusión nostálgica de teatro y carnaval en los ensayos teóricos de Rafael Cansinos-Asséns ; la explotación por la escena comercial de los elementos más vistosos y eróticos de la fiesta en revistas como El Príncipe Carnaval, de José Juan Cadenas y R. Asensio Más, y la elaboración de su código grotesco, con fines satíricos, por Ramón Ma del Valle-Inclán en los esperpentos de Martes de Carnaval.

Résumé

La survivance du carnaval dans la théorie du théâtre donne lieu à l'étude de trois conceptions qui jalonnent l'histoire du théâtre espagnol au XX^e siècle : la confusion des concepts de théâtre et de carnaval dans les essais théoriques de Rafael Cansinos-Asséns, l'exploitation des éléments les plus spectaculaires et érotiques de la fête dans des revues comme El Principe Carnaval, de José Juan Cadenas y R. Asensio Más, et aussi la création par Ramón María del Valle-Inclán d'un code grotesque et satirique dans les esperpentos publiés sous le titre de Martes de Carnaval.

Citer ce document / Cite this document :

Dru Dougherty , Vilches de Frutos María Francisca. Carnaval y teatro : de Cansinos-Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial. In: Bulletin Hispanique. Tome 94, N°1, 1992. pp. 327-340.

doi : 10.3406/hispa.1992.4768

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1992_num_94_1_4768

CARNAVAL Y TEATRO : DE CANSINOS-ASSÉNS A VALLE-INCLÁN, PASANDO POR EL TEATRO COMERCIAL*

Dru DOUGHERTY
University of California, Berkeley

M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

La survivance du carnaval dans la théorie du théâtre donne lieu à l'étude de trois conceptions qui jalonnent l'histoire du théâtre espagnol au XX^e siècle : la confusion des concepts de théâtre et de carnaval dans les essais théoriques de Rafael Cansinos-Asséns, l'exploitation des éléments les plus spectaculaires et érotiques de la fête dans des revues comme *El Príncipe Carnaval*, de José Juan Cadenas y R. Asensio Más, et aussi la création par Ramón María del Valle-Inclán d'un code grotesque et satirique dans les *esperpentos* publiés sous le titre de *Martes de Carnaval*.

La supervivencia del carnaval como discurso teatral de lugar al estudio de tres modalidades del mismo encontradas en el teatro español del siglo XX : la confusión nostálgica de teatro y carnaval en los ensayos teóricos de Rafael Cansinos-Asséns ; la explotación por la escena comercial de los elementos más vistosos y eróticos de la fiesta en revistas como *El Príncipe Carnaval*, de José Juan Cadenas y R. Asensio Más, y la elaboración de su código grotesco, con fines satíricos, por Ramón M^a del Valle-Inclán en los *esperpentos* de *Martes de Carnaval*.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación, « La Escena Madrileña, 1900-1936 », dirigido por M^a Francisca Vilches de Frutos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley), y ha sido financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia.

Hace tiempo que el carnaval dejó de ser un ritual colectivo para convertirse en un lenguaje cargado de nostalgia y violencia. La desaparición del carnaval como fiesta colectiva tal vez sea menos significativa que su supervivencia como discurso. Mijail Bajtin encuentra en el carnaval una forma especial de comunicación que elaboraba sus propios códigos, ademanes y símbolos, todos caracterizados por la lógica « de las cosas "al revés" », esto es, por « diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos »¹. Según Bajtin, mediante este discurso, se daba entrada a una segunda vida – « el segundo mundo de la cultura popular » – que invertía la experiencia cotidiana y de esa manera devolvía al hombre medieval su humanidad. Frente a la alienación, el tiempo lineal y las relaciones jerárquicas del mundo feudal, el carnaval aportaba un trato de igualdad y unas relaciones gozosas regidas por el tiempo cósmico. En el fondo de esta fiesta popular, sugiere Bajtin, se celebraba el ciclo biológico de la muerte y la resurrección : « las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta » (p. 14).

Un discurso de semejante alcance, por su carácter eminentemente plástico y por su espíritu lúdico, se relacionaba fácilmente con la expresión escénica. Cabe hablar, pues, de un código carnavalesco que sobrevive en el teatro y hasta se confunde con él a veces. Pone a disposición del autor unos signos plásticos repletos de significados evidentes – la lujuria, la irreverencia, el desorden, la discontinuidad temporal, la transformación grotesca, etc. –, todos ellos gobernados por el protagonismo del cuerpo humano presente en el escenario. La evocación en escena del carnaval garantiza que los elementos contradictorios del mismo – destrucción y fecundación, máscara y revelación, degradación y sacramento, etc. – vibren en el aire que separa la escena de la sala. Con un recurso así a mano, pocos serán los autores teatrales que no se hayan sentido tentados a servirse de él para estructurar sus obras.

Aquí pretendemos delimitar tres usos, entre los muchos, que algunos autores españoles del siglo XX han dado a este discurso antiguo, a saber : su evocación en clave de nostalgia por el efecto

1. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1987, p. 16.

« delirante » del teatro, ya perdido para nuestro siglo (Cansinos-Asséns) ; la explotación por la escena comercial de los elementos más festivos – vistosos y eróticos – del carnaval, en el género de la revista moderna (J. J. Cadenas y R. Asensio Más) ; y el aprovechamiento de su código grotesco como recurso satírico, cuyos referentes incluían el propio carnaval, convertido por el teatro comercial en mero pretexto de diversión (Valle-Inclán).

I. – EL CARNAVAL DIMINUTO

A finales de 1920, Rafael Cansinos-Asséns publicó en la revista *Cosmópolis* cuatro ensayos dedicados a reivindicar el carácter dionisiaco del teatro frente a su « desnaturalización » por cuanto venía sometiéndolo al culto moderno de la razón². Su concepto del teatro iba contra la corriente aristotélica del momento al tiempo que le alejaba de la tradición moral que hacía de la escena una « escuela de costumbres ». Para Cansinos-Asséns, tanto las ideas como la moralidad eran ajenas al teatro genuino, cuya esencia consistía en *conmover* a una masa, como en los antiguos ritos « orgiásticos, ritos trépidos y delirantes, propiciados por Baco y Dionisos, las dos formas del dios que auspicia las vidas » (IX, p. 10). Como « fenómeno orgiástico », el teatro manifestaba evidentes enlaces con el carnaval : « son dos términos afines, uno y otro se derivan [...] de una misma voluntad de exaltación, de una misma complacencia en la comunión de los sentimientos simpáticos que avivan la plenitud humana y de un mismo anhelo de superar la realidad mediante la máscara elegida » (XII, p. 735). Pero en los dos casos, mantiene el ensayista, se dio con el tiempo una escisión entre ceremonia y sentimiento : « El teatro es un superviviente, como el carnaval,

2. Aparecieron con los siguientes títulos : I : « Cuestiones estéticas. – Un concepto del teatro. – Algunas consideraciones. *A los críticos teatrales* » (septiembre 1920, p. 7-19) ; II : « Cuestiones estéticas. *El teatro ante nuestra cultura* » (octubre 1920, p. 265-278) ; III : « Cuestiones estéticas. *La crisis del teatro* » (noviembre 1920, p. 460-472) ; IV : « Cuestiones estéticas. *El resurgimiento posible del teatro* » (diciembre 1920, p. 730-739). Posteriormente Cansinos-Asséns recogería estos ensayos, bajo el título de « Un concepto del teatro » en *Los temas literarios y su interpretación. Colección de ensayos críticos*, Madrid. V. H. Sanz Calleja, s. f. Citaremos en adelante los ensayos originales, indicando el mes y la página entre paréntesis.

de un continente de efusiones simpáticas. [...] La decadencia del carnaval marca entre nosotros el ocaso, interino, por lo menos, de nuestro teatro » (X, p. 266 y XI, p. 471-472).

Como se puede apreciar, el fino intelectual sevillano creía vivir los últimos momentos de un ciclo, por lo que al teatro se refería, en el que esa « efusión simpática » de la escena se extingüía bajo la influencia de la cultura racional de Occidente. De ahí la recurrencia en su prosa de vocablos como *superviviente*, *vestigio*, *reliquia*, y *decadencia*, signos de una mirada retrospectiva y testimonial. Refugiado en los libros, el teatro daba señales no de vida sino de extinción : « el teatro desaparecerá como desaparecieron los antiguos misterios y como está en vísperas de desvanecerse el carnaval » (XII, p. 736). La causa de semejante « indigencia » era el predominio de la razón crítica en un espectáculo inventado para inducir una « alucinación voluntaria » (X, p. 273). « Pero este mismo alarde de la facultad crítica prueba el fracaso de la obra ; porque lo propio del espectáculo escénico es abolir esta facultad crítica, elevar el índice de los entusiasmos generosos y forzar al asentimiento unánime. Cuando la obra escénica no logra este fin, es porque se la ha desnaturalizado, se la ha equiparado al libro, se la ha convertido en una novela declamada » (X, p. 271).

Enfrentado con una cultura que valoraba la lucidez sobre la pasión, Cansinos-Asséns se refugiaba en el carnaval (como Nietzsche antes se había refugiado en la música), descubriendo en él una metáfora por ese « ímpetu delirante y orgiástico » que echaba de menos en la vida moderna. Su defensa del carnaval como « un gran teatro libre (IX, p. 12) era, a fin de cuentas, un ataque contra cuanto reprimía los instintos en la sociedad española de la primera postguerra. De ahí que tras celebrar a los que se dejaban llevar por el contagio de los sentidos – « Esos hombres que se embadurnan con las heces del carnaval, son los clientes del teatro, sus adoradores y sostenes » – señalara a los « filósofos graves » que « en los días de la gran orgía discurren serenamente al margen de la generosa locura, sin comprenderla ». Son éstos, dice, « los enemigos del teatro, los partidarios del teatro de ideas o del teatro realista ». Serán ellos, claro está, los « enemigos » de opciones vitales defendidas por Cansinos-Asséns.

Aparte de la campaña personal del intelectual sevillano contra la austeridad moral de su tiempo, cabe reconocer en sus ensayos un acercamiento inusitado al fenómeno teatral, posibilitado

gracias a su ubicación dentro de la órbita del carnaval. Al llamar el teatro un « carnaval diminuto en que el hombre aprende a burlar las condiciones fatales de su existencia » (XI, p. 470), se apartaba de la crítica de su día, preocupado más bien por la función mimética o cómica de la escena. Era audaz afirmar en 1920 que « Jugar con el tiempo y el espacio, defraudar las nociones lógicas, simpatizar en la ficción artística con sus semejantes y agrandar su zona de pasión, he aquí lo que el hombre busca en el espectáculo teatral » (XI, p. 470). Y preconizar que « el teatro futuro – o, más bien, siempre el teatro – sólo puede concebirse en forma de un carnaval fraterno y generoso » (XII, p. 739), era situarse en la corriente que pronto conduciría a los manifiestos de Antonin Artaud y más tarde a los rituales seculares de Grotowski, los *happenings* de Allan Kaprow, el *Living Theater* de Julian Beck y Judith Malina, y la *cérémonie panique* de Fernando Arrabal.

II. – EL PRÍNCIPE CARNAVAL

Mientras los ensayos de Cansinos-Asséns aparecían en *Cosmópolis*, se estrenó en el teatro Reina Victoria de Madrid *El Príncipe Carnaval*, ensayo de revista parisiense en nueve cuadros de José Juan Cadenas y R. Asensio Más, con música de José Serrano y Joaquín Valverde (hijo). Esta revista fue uno de los grandes éxitos de la temporada 1920-1921, registrándose 242 representaciones en menos de seis meses³. Como indica el título, los autores se sirvieron del carnaval para estructurar los cuadros de su revista, ofreciéndole al público una excursión por las fiestas carnalescas celebradas en Madrid, París, Venecia y Nueva York. A primera vista parece que teatro y carnaval volvían a unirse en una forma escénica – la moderna revista – que se ajustaba con sorprendente fidelidad a la visión nostálgica de Cansinos-Asséns. Pero, como veremos, esa primera impresión resulta errónea una vez que se distingue entre la realidad del carnaval, en el que desaparecía la frontera entre actor y espectador, y su *representación* escénica⁴.

3. Los datos aparecen en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 : Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 403. La obra fue repuesta en las temporadas 1921-22, 1922-23 y 1924-25, acumulando otras 286 representaciones.

4. Apunta Bajtin al respecto : « Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el

El género de la revista ya había evolucionado hacia el concepto de un « diminuto carnaval » en Madrid. Sirva de ejemplo el estreno, en enero de 1921, de *Chofer... a Rosales*, revista en tres actos de Fernando Bayés, que en Barcelona ya había registrado más de doscientas representaciones (con el título de *Chofer... al Palace*) antes de pasar a Madrid⁵. En el prólogo, publicado en el periódico madrileño *La Tribuna*, se e invitaba al público a asistir a una fiesta « exclusivamente de los sentidos » que hacía « guerra a la lógica » y en que « todo es absurdo ». Se insistía en el protagonismo de lo erótico – « hay placer, hay amor y hay mujeres » – al tiempo que se celebraba el trastrueque grotesco de las categorías cotidianas : « y todo pasa como en una pesadilla de hachich [sic] o de champaña, y lo grotesco abre un paréntesis entre el lujo decorativo ». El vocabulario de este prólogo-anuncio nos sitúa plenamente en el discurso carnavalesco estudiado por Bajtin. Se nos promete una especie de *liberación transitoria* (« un paréntesis ») que ha de sacarnos del orden existente para introducirnos en ese *segundo mundo* donde « todo es absurdo ». Mas el texto del prólogo señalaba simultáneamente un curioso alejamiento de la realidad del carnaval, al aclarar que no se incluía el « sentido del tacto, porque al espectador no le es posible tocar... desde tan lejos ». Asimismo, se leía que el espectáculo no aspiraba a ninguna transgresión seria : « quiere ser ligero, bello o inútil, como una pluma, como un beso, como una perla, como una flor » (*La Tribuna*, 25-XI-1920, p. 8).

La recepción crítica de *El Príncipe Carnaval* echaba mano del mismo código carnavalesco para dar cuenta del éxito del estreno. Para el crítico de *ABC*, por ejemplo, la obra presentaba « un *desdoblamiento* que suspende y maravilla el ánimo del espectador, cautivándolo, *aislándolo del prosaico vivir* » (18-XII-1920, p. 17). En *La Voz* se leía que la revista se situaba en la frontera entre vida y arte, pues no tenía « ni ilación, ni carácter alguno de obra teatral, ni ninguna de las cualidades propias de los géneros de la escena ». Era, como la vida misma, « una

carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. [...] En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval » (p. 13).

5. Estrenada el primero de enero de 1921 en el teatro Ideal Rosales, la obra llegó a ser centenaria antes de Semana Santa.

sucesión de incoherencias » (18-XII-1920, p. 3). Manuel Bueno, meditando sobre la moda del « teatro libertino » que invadía los barrios excéntricos de Madrid, calificaba a *El Príncipe Carnaval* como ejemplo de un arte « que dejando en reposo nuestro cerebro ya abrumado por las preocupaciones de la vida se contenta con el lisonjero homenaje de nuestros sentidos » (*Heraldo de Madrid*, 20-XII-1920, p. 5). José Alsina, haciéndose eco del planteamiento de Cansinos-Asséns, escribía que « *El Príncipe Carnaval* logró su victoria con la sola orgía de sus colores, de sus danzas y de sus canciones » (*El Sol*, 18-XII-1920, p. 3). Y Antonio de la Villa, igualando carnaval con revista, observaba en *La Libertad* que la obra llevaba « el más atrayente y emblemático título que nunca se registró en este género teatral » (18-XII-1920, p. 5). Para la crítica, en fin, la revista moderna venía a ser una especie de carnaval por cuanto éste suponía entrar en un mundo *desdoblado* dedicado al placer y gobernado por los sentidos. Era como una puerta que ofrecía el arte para volver a la vida, esto es, a una vida totalmente desprovista de « preocupaciones ».

Un cuadro en particular de *El Príncipe Carnaval* suscitó comentarios en los que venían confundidos el discurso carnavalesco, en sus aspectos festivos, y el lenguaje teatral. Se trataba del sexto cuadro que simulaba una noche de carnaval en Venecia. Al hacer el cambio de escena, el Príncipe se dirigía a los espectadores para anunciar que « Dos empleados recorrerán el pasillo central para advertir al público que se va a levantar el puente *que pondrá la sala en comunicación con la escena* ». En las reseñas del estreno, este « truco » se describía como si en efecto los dos mundos presentes en el teatro – el cotidiano y el ficticio – se hubieran fundido al levantarse la rampa sobre el pasillo y al aparecer sobre ella el cuerpo espléndido de la actriz Elena Cortesina :

Aparece súbita en el escenario una decoración veneciana iluminada por el resplandor de la luna. Del techo del teatro descuélganse nueve lámparas redondas, de entonados matices, que forman un círculo en torno a otra gigantesca, de colores más pálidos. El pasillo del patio de butacas álzase a un metro sobre su nivel habitual, y de entre las cortinas del fondo surge la figura de una artista cubierta por un velo de gasa azul oscuro, por la que se transparenta el blanco mate de su piel⁶.

6. « Del Arte del Vestir y el Decorado », *El Sol*, 18-XII-1920, p. 3.

[...] en el segundo acto, el suelo del pasillo central de las butacas se eleva a la altura del escenario por medio de sólido puente de hierro [...] y por él danza la escultural Elena Cortesina, desprovista de toda malla [...] (*El Imparcial*)

[...] la Cortesina, un poco audaz y ligera en el vestido ; pero siempre salvada por la extraña forma de desenvolverse en pleno contacto con el público de butacas [...] (*La Libertad*)

Ahora bien, a pesar del afán de acoger a *El Príncipe Carnaval* como una fiesta realmente carnavalesca, está claro que sólo un aspecto del carnaval – el festivo – entraba en el espectáculo, y esto como *representación* en vez de como participación activa. La distinción aparece claramente en la reseña de *La Voz*, en la que la vista, a pesar de intentar equipararse al tacto, resulta sin embargo el único sentido involucrado en el espectáculo : « Las cosas que se ven en *El Príncipe carnaval* no se recuerdan en cuanto resbalan por nuestra *vista* (podríamos decir que por nuestra *piel*). [...] Nosotros, anoche, luego de examinar mil doscientos pares de pantorillas, de *contemplar* fugazmente escorzos, labios sonrientes, ojos fulgurantes, escotes y más que escotes, sedas, rasos, pedrería de vidrio, zapatos como guantes, guantes como pétalos, « culottes » de todos colores, cabelleras envolventes, danzas provocativas, todo el *calidoscopio* de la sensualidad, deseábamos ver algo feo y hubiéramos gritado : ¡ que salga un concejal ! ».

Se servía al público, pues, un remedo bien adosado de la fiesta colectiva. Hasta se registraba una punzada irónica, por parte de Barango-Solís en *El Imparcial*, que insinuaba eso mismo : « Un cocinero que hiciese un plato de ternera sin ternera sería una maravilla en el arte culinario. José Juan Cadenas [...] nos ha demostrado que el milagro puede hacerse ». A pesar de la fastuosidad de luces y colores, y el desfile de mujeres semidesnudas, quedaba una barrera entre el carnaval como « orgía » y el espectáculo de « buen gusto »⁷ montado por José Juan Cadenas. Era la misma barrera que encontró Roland Barthes en su análisis del *Striptease* : « here, as in any mystifying spectacle, the decor, the props and the stereotypes intervene to contradict the initially provocative intention and eventually bury it in insignificance : evil is *advertised* the better to impede

7. Ver las reseñas aparecidas en *La Correspondencia de España* (18-XII-1920, p. 5) y el *Diario Universal* (18-XII-1920, p. 1).

and exorcize it »⁸. Es decir, la revista moderna incorporaba los signos festivos del carnaval en su espectáculo, pero no participaba ni en su espíritu de transgresión ni en su afán de liberación. Se trataba, como ha dicho Umberto Eco, de una especie de *authorized transgression*⁹ cuya falta de garra quedó clara en las observaciones de Manuel Bueno sobre el teatro llamado « libertino » :

Ese género artístico que vituperan los moralistas demasiado austeros como un corrosivo de las costumbres, no alarma ya a nadie. Se admite y aplaude en todas partes. [...] Esos espectáculos suelen tener una vaga tendencia afrodisiaca, que la mayoría de los hombres busca alguna vez y que las mujeres aceptan sin repugnancia por ser, en el fondo, un homenaje a su sexo. ¿ Por qué no habían de trascender a España esos gustos y esas aficiones, que si bien se mira no se oponen a que vivamos con toda moderación ? (*Heraldo de Madrid*, 20-XII-1920, p. 5)

III. – MARTES DE CARNAVAL

Poco antes de que Cansinos-Asséns escribiera sus ensayos para *Cosmópolis*, Valle-Inclán envió un poema inédito a *El Imparcial*, donde apareció el 3 de marzo, Lunes de carnaval de 1919. Se trataba de « Fin de carnaval », inmediatamente recogido en *La pipa de Kif* (1919) y posteriormente en sus *Claves líricas* (1930)¹⁰. Una visión panorámica – casi cinematográfica – de las fiestas en un Miércoles de Ceniza, el poema ofrece una serie de contrastes

8. Roland Barthes, *Mythologies*, traducción de Annette Lavers, Nueva York, Hill and Wang, 1987, p. 84. Un año antes del estreno de *El Príncipe Carnaval*, E. Gómez Carrillo, había notado el mismo fenómeno en París. Al comentar la moda de la revista en París, observó que los franceses habían transformado el género, « convirtiéndolo en exhibición y sátira, en opereta y mascarada. Pero eso sí, no hay que exagerar... No hay que poner ni demasiada sátira, ni demasiada opereta. [...] Al fin y al cabo de lo que se trata es de pasar el rato sin fatigarse el cerebro » (« La vida parisiense. El teatro que está de moda », *ABC*, 26-VI-1919, p. 3-4).

9. « Carnival can exist only an an *authorized transgression*. . . [comedy and carnival] represent paramount examples of law enforcement. They remind us of the existence of the rule ». Ver « The Frames of Comic "Freedom" » en *Carnival !* Ed. Thomas A. Sebeok, Berlín, Mouton, 1984, p. 6 (citado por Sylvia Sherno, « Carnival : Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuentes », *MLN*, 104, No. 2 [1989], p. 370).

10. Entre la versión publicada en *El Imparcial* y la que apareció en *La pipa de Kif* hay notables variaciones. Al acabar en *Claves líricas*, el poema sigue sufriendo correcciones. Citamos a partir de esta última edición (Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1930), coetánea de *Martes de Carnaval*.

propios del carnaval : la tarde « gris y fría », una taberna, chulas y tarascas, borrachos en el arroyo, gritos soeces, mitras y narices « de cartón » ; y, por otra parte, las « alegrías » de un « pañolón », las « flores » del « confetti », y la luz que riela sobre la muchedumbre absurda. Tal vez el mayor contraste se halla en el hecho de que el carnaval está a la vez presente (gracias al poema) y ausente (se ha puesto « fin » a su antigua festividad ritual). Si el carnaval marcaba un intervalo en el que los confines de las cosas se disolvían¹¹, el poema de Valle-Inclán, confinado en un periódico y luego en las páginas de un libro, daba fe de su condición *anti-carnavalesca*. Al tiempo que el yo lírico se acercaba con cierta « melancolía » al carnaval como forma de vida, confesaba su distancia de la fiesta, accesible ya sólo a través del arte. Cabe preguntar con qué fin evocaba un carnaval del que ya no se sentía materialmente partícipe.

Como los autores de *El Príncipe carnaval*, Valle-Inclán se servía del discurso carnavalesco para evocar el carnaval, pero no seleccionaba sus aspectos festivos ni se engañaba con espejismos respecto de la vigencia de este ritual en la sociedad moderna. Y como Cansinos-Asséns, el gallego incluía al teatro en la órbita del carnaval (Colombina y Pierrot – figuras emblemáticas de la escena – están presentes en el poema), mas no soñaba con una vuelta imposible a la fiesta para regenerar el teatro. Su procedimiento era de otro estilo. Incorporaba en el poema, como casi enseguida en su teatro, el código grotesco del carnaval para expresar un sentimiento perfectamente captado en la penúltima estrofa del poema : « Absurda tarde. Macabra / Mueca de dolor ». El carnaval le servía como correlativo objetivo del dolor que le producía el estado absurdo de España. Los disfraces, las muecas pintadas en las máscaras, el confeti y el vino no brindaban, como los cuatro bailes de máscaras anunciados en la prensa ese Lunes de carnaval de 1919, una ocasión para soltar una risa fácil. Todo lo contrario : « Juntan su hocico los perros / En la oscuridad : / Se lamentan de los yerros / De la Humanidad ».

« Fin de carnaval » prefiguraba cómo el discurso carnavalesco iba a entrar en el teatro tardío de Valle-Inclán. La fórmula estaba sugerida a partir de la cuarta estrofa del poema : « Los pingos de

11. Gustavo Pérez Firmat, *Literature and Liminality. Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham, Duke University Press, 1986, p. 32-49 y « Carnival in *Don Juan Tenorio* », *Hispanic Review*, 51 (1983), p. 269-81.

Colombina / Derraman su olor / De pacholí y sobaquina. / ¡ Y vaya calor ! ». El discurso carnavalesco tendría el fin de poner al descubierto la realidad – maloliente y cálida – que se escondía detrás de la ficción. Como Machado, Valle-Inclán adoptaba una actitud crítica ante una España « de carnaval vestida »¹². De ahí que lo carnavalesco señalara en su teatro falsedad, vacío, hipocresía, soberbia y, sobre todo, dolor.

Fundamental para el lenguaje del carnaval es la máscara, y bien conocida es la afición valleincliniana por este signo¹³, tal vez porque en él coinciden los lenguajes escénicos y carnavalescos. La máscara es un recurso que puede tener varias funciones, y en *Martes de carnaval* se encuentran por lo menos cuatro.

1) La desrealización, que evita una « transferencia afectiva » y de esta manera distancia al personaje, como explica Patrice Pavis¹⁴. En *Los cuernos de don Friolera*, este efecto se consigue mediante la animalización (la « cabeza de lechuza » de doña Tadea, la cara de rana del teniente Cardona « con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja », el bigote del propio don Friolera, que le tiembla « como a los gatos cuando estornudan »¹⁵), y la caricatura (así, por ejemplo, la nariz de Pachequín, el barbero, se convierte en « tajamar » [p. 205] y el ojo de cristal del teniente Rovirosa le salta siempre que se excita).

12. Cfr. Manuel Durán, « Valle-Inclán en 1913-1918 : El gran viraje » recogido en *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Finisterre, 1974, p. 52. Comentando este poema en « Theories of The Grotesque », Paul Ilie comenta : « Valle-Inclán is turning the Roman carnival of romanticism inside out, denying the color and joy that fantasy once brought to artistic spirits, and, still worse, denying the people as a group their tiny measure of escapism too » (en Anthony N. Zahareas, ed., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, Nueva York, Las Américas, 1968, p. 529).

13. La máscara aparece ya en 1892 en el cuento « El rey de la máscara (cuento color de sangre) » como signo carnavalesco explícitamente asociado con lo grotesco. Ver el « Cuadro sinóptico de publicaciones » de Javier Serrano Alonso, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, 1987, p. 54. Cfr. Emma Susana Speratti-Piñero, *De « Sonata de otoño » al esperpento*, Londres, Tamesis, 1968, p. 151 y 157.

14. Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Fernando de Toro, Barcelona, Ediciones Paidós, 1980, p. 300-301.

15. Citamos de la edición preparada por Ricardo Senabre de *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 139, 183 y 130.

2) La teatralización del personaje con la consiguiente connotación de falsedad : éste es el caso del Monarca, que aparece al final de *La hija del capitán*, donde « contraía con una sonrisa belfona la carátula de unto » (p. 299), siendo la única alusión explícita a la máscara en toda la trilogía.

3) La neutralización de la mímica, desplazándose la expresión semiótica de la cara al cuerpo a través de los gestos. Poco frecuente en la trilogía, este efecto refuerza el código gestual de títeres, como cuando le da el patatús al Boticario en *Las galas del difunto* y aparece en escena « con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca » (p. 62)¹⁶.

4) La amplificación de la emoción, mediante la deformación exagerada (don Friolera acaricia la cabeza de su hija « y suspira arrugando el pergamino del rostro con una mueca desconso-lada » [p. 194]). Lejos de *distanciar* al personaje, como los demás ejemplos, éste tiene el efecto contrario.

Joaquín Casaldueiro ha sostenido que *Martes de Carnaval* es « una mascarada – sin máscaras, claro – grotesca, absurda, irracional ; grupo de mamarrachos sin careta que despojan la vida humana de toda dignidad »¹⁷. Si es cierto que los personajes de esta trilogía no llevan máscaras, los ejemplos aducidos confirman que algunas caras tienen rasgos de careta que acaban situándolas en el discurso carnavalesco, en tanto que éste falsifica, distancia o amplifica la emoción comunicada. Pero conviene hacer dos observaciones al respecto. En primer lugar, sorprende que el código carnavalesco apenas tenga importancia al lado de otros más presentes en la trilogía, como son los lenguajes escénicos propios de títeres, del sainete, del melodrama o del cine mudo. Un examen detenido de las acotaciones y el diálogo revela que el discurso carnavalesco, a pesar del título de la trilogía, entra poco en la puesta en escena. En segundo lugar, falta la función que más enlaza la máscara con el carnaval, esto es, el disfrazar la propia identidad para que otra, más

16. Precisa la acotación : « La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiada evidencia visual. [...] El boticario se dobla como un fante » (p. 62-63).

17. « Sentido y forma de *Martes de Carnaval* » en Anthony Zahareas, ed., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, p. 686.

profunda y siempre oculta, pueda emerger. Como observa Pavis, « La fiesta enmascarada libera las identidades y las prohibiciones de clase o de sexo » (p. 300), idea ya anunciada por Cansinos-Asséns al insistir en el anhelo, común al teatro y al carnaval, « de superar la realidad mediante la máscara elegida » (XII, 735). Dicha función de la máscara brilla por su ausencia en *Martes de carnaval*.

Estas observaciones nos hacen preguntarnos si el código carnavalesco no estará presente en niveles menos obvios que los lenguajes plásticos de la trilogía. Si apenas condiciona la presentación escénica, ¿ cómo se explica que Valle-Inclán escogiera el título de *Martes de Carnaval* para su trilogía ?¹⁸

Como todo título, éste creaba una expectativa en el horizonte ocupado por el primer público implícito de la obra. Ya hemos visto que en el teatro comercial de la época, el carnaval iba asociado con un código « festivo » que prometía una especie de evasión sensual de las normas sociales¹⁹. Pues bien, al dar este título a su trilogía, Valle-Inclán anunciaba una visión festiva de la vida española que los tres esperpentos *no* aportaban. El título creaba una expectativa que no sólo no se cumplía sino que se invertía, ya que lo poco del discurso carnavalesco que está presente en la puesta en escena, pone el acento sobre los tonos macabros y grotescos, no sobre los sensuales y alegres.

No estaría de más señalar en esta inversión una técnica genuinamente carnavalesca. Frente a la versión « oficial » del carnaval, cuyo prototipo sería *El Príncipe Carnaval*, Valle-Inclán respondió con tres obras que descubrían la falsedad del espejismo, poniendo al descubierto la grotesca realidad tapada por tanta máscara. Ante la desnaturalización del carnaval por la sociedad

18. En su *Visión del esperpento* (Madrid, Castalia, 1970), Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas ofrecen una explicación ideológica, descubriendo el sentido del título en su sátira de los militares, los « Martes » de la España moderna (p. 187-188). Cfr. Iris Zavala, *La musa Funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 123.

19. Además de *El Príncipe Carnaval*, se registran numerosas obras cuyos títulos señalaban el carnaval como paradigma de lo festivo, desde *El Carnaval de Venecia*, zarzuela en 1 acto de Felipe Pérez Capo con música de Quisilant (*Sociedad de Autores Españoles. Catálogo general*, Madrid, 1913) hasta *Todo el año es Carnaval o Momo es un carcamal*, farsa en 1 acto de Joaquín Vela y Ramón Moreno, música de Ernesto Rosillo, que en la temporada 1927-1928 llegó a ser centenaria en el teatro Martín.

« de buen gusto », el autor gallego volvía a sacar su código más violento – muecas de dolor, deformaciones grotescas, etc. –, contraponiéndolo al otro código « festivo » que venía imponiéndose en la escena comercial. Así pues, conviene leer el título de *Martes de Carnaval*, de entrada, como respuesta a cierto uso del discurso carnavalesco en el teatro de la época, una práctica que, según don Ramón, contribuía a falsificar la vida española.

Sólo queda por señalar que Valle-Inclán, al reivindicar el código grotesco del carnaval, se situaba en una postura satírica que le apartaba igualmente de *El Príncipe Carnaval* como de la visión nostálgica de Cansinos-Asséns²⁰. Por una parte, al elegir del caudal de imágenes carnavalescas las que por fuerza resultarían repugnantes, se distanciaba evidentemente de la presentación escénica de un J. J. Cadenas, cuya empresa consistía en seducir al gran público con bellezas sensuales y trucos deslumbrantes. Por otra, el juego de expectativas invertidas, al cerrar un pacto *intelectual* con su público ideal, contribuía a ese clima racional que según Cansinos-Asséns alejaba al teatro de su esencia delirante. *Martes de Carnaval* anunciaba, pues, no un fin de carnaval sino una revisión de éste como discurso apto para el examen crítico de la sociedad española.

20. En ese sentido, *Martes de Carnaval* señalaría uno de los polos de la dicotomía creada, según Bajtin, al modernizar la risa popular, « interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un *humor satírico negativo* [...] o como un risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza » (p. 17-18).