

ISSN: 0213-1854

Luces de bohemia y El señor de Pigmalión: crítica social y drama existencial mediante desrealización

(Bohemian Lights and The Lord of Pygmalion: social criticism and existential drama through derealization)

ROCÍO SANTIAGO NOGALES
rsantiago@flog.uned.es
UNED

Fecha de recepción: 7 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 28 de diciembre de 2018

Resumen: Ramón del Valle-Inclán y Jacinto Grau destacaron por *Luces de bohemia* y *El señor de Pigmalión*, respectivamente. A pesar de ser obras bien diferentes, vamos a llevar a cabo un estudio comparatista y relacional entre ellas. Esta investigación pretende demostrar que los dos autores recurren a la *desrealización* para crear obras no miméticas que, sin embargo, dan como resultado una crítica de la propia sociedad y retoman la eterna preocupación existencial del ser humano. De este modo, lo que aparentemente es insólito se convierte en un reflejo de la esencia humana y social.

Palabras clave: Valle-Inclán. Jacinto Grau. *Luces de bohemia*. *El señor de Pigmalión*. *Desrealización*. Crítica. Existencialismo.

Abstract: Ramon del Valle-Inclan and Jacinto Grau stood out for *Bohemian Lights* and *The Lord of Pygmalion*, respectively. Despite being very different works, we want to undertake a comparative and relational study among them. This research demonstrates that two authors use non-mimetic techniques, consisting of *derealization*. The result is a critique of society and both books show the eternal existential problem. In this way, the unusual becomes a reflection of the human and social essence.

Key words: Valle-Inclan. Jacinto Grau. *Bohemian Lights*. *The Lord of Pygmalion*. *Derealization*. Criticism. Existentialism.

1. Introducción

Dentro de la renovación del teatro del primer tercio de siglo XX se encuentran los dos nombres, Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) y Jacinto Grau (1877-1958), y las dos obras, *Luces de bohemia* (1924)¹ y *El señor de Pigmalión* (1921), que vamos a tratar. Este estudio analizará cómo los dos autores se sirven de técnicas no miméticas, consistentes en la *desrealización*, para dar como resultado una crítica social y ahondar en problemas existenciales, subyaciendo, bajo lo que podemos denominar una farsa de guiñoles, una especie de alegoría.

Quizás, no sea lo más idóneo hablar de guiñoles para referirnos a *Luces de bohemia*, dado que es una obra esperpéntica. Sin embargo, esperpentizar a los personajes y mirarlos “desde arriba”, siguiendo la teoría valleinclanesca², hace que los veamos como simples marionetas en manos de su autor. Esto no debe confundirse ni con el teatro que hizo Valle-Inclán específico para marionetas, como *La rosa de papel* (1924) o *La cabeza del bautista* (1924); ni con las obras a las que denominó farsas como tal: *Farsa infantil de la Cabeza del Dragón* (1910) *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) y *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), que aparecieron recogidas en una trilogía que contenía el término marionetas, *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926). Obviamente, si hubiésemos elegido cualquiera de estas obras, el éxito del estudio comparatista habría estado asegurado. Sin embargo, lo que aquí pretendemos demostrar es que dos obras de apariencia tan distinta operan de un modo similar, pueden relacionarse con los conceptos de *desrealización* y distanciamiento y disfrazan la misma realidad.

En ambos casos, lo insólito no se crea como un mundo de fantasía alejado en el espacio y el tiempo, sino que se desarrolla en la contemporaneidad, bien esperpentizando al espectro social del momento, bien convirtiendo a los arquetipos que representan a personajes típicos de la sociedad española en marionetas. Los ciclos mítico y de farsa de Valle-Inclán desembocaron en el esperpento, pero originariamente se alimentaban de leyenda en el primer caso y de superstición y personajes grotescos a modo de títeres en el segundo. Respecto a Grau, la propia historia de muñecos se basa en la actualización de mitos que ya recogía Ovidio (43 a.C. -17 d.C.), pues a través de lo figurado se pueden manifestar las más hondas preocupaciones existenciales que siempre han acompañado al ser humano.

¹ Antes de la edición definitiva de 1924, que es la que se suele tomar siempre como referencia, Valle-Inclán publicó *Luces de bohemia* por entregas en la revista *España* en 1920.

² Según Valle-Inclán, mirar de rodillas a un personaje lo hacía superior al ser humano, mirarlo de frente lo convertía en un igual y, hacerlo desde arriba, lo hacía inferior y digno solo de burla. Esta es la postura que se adopta en el esperpento (Valle-Inclán, en Martínez Sierra 1928).

Esta concepción del teatro no se puede comprender sin poner a los dos autores que vamos a tratar en conexión con la renovación que se dio en Europa como reacción al teatro burgués y comercial. Es a principios del siglo XX cuando los dramaturgos optan por renovar no solo el texto en sí mismo, sino también las propias técnicas teatrales.

Uno de los pioneros más arriesgados fue el autor francés Alfred Jarry (1873-1907), quien pretendía arrinconar la verosimilitud de las obras, como demostró con *Ubu rey* (1896). Esta inverosimilitud va a ser uno de los puntos clave a tratar en esta investigación, del mismo modo que se pondrá en conexión con otros protagonistas de la escena europea, como fueron Luigi Pirandello (1867-1936) y Bertolt Brecht (1898-1956).

Tanto Valle-Inclán como Jacinto Grau supieron captar esta esencia de aire renovador, pero si bien en el caso valleinclanesco no se apreció la obra en su conjunto, en el caso del dramaturgo catalán las obras no llegaron a cumplir con unos ambiciosos objetivos que se recogían en los prólogos (García Lorenzo 1968 y Rodríguez Salcedo 1966). En cualquier caso, las intenciones de ambos deben considerarse dentro de esta corriente innovadora de principios del siglo XX y así vamos a encuadrar las dos obras que nos ocupan.

2. Estrenos tardíos y en el extranjero

El primer punto en común que encontramos entre ambas obras tiene que ver con sus respectivos estrenos. *Luces de bohemia* contaba con dos problemas: el primero de ellos es que no se comprendió bien la esencia de la obra; el segundo, que había que hacer desfilar por el escenario a un elenco de más de cincuenta personajes. El 21 de marzo de 1963, en el Palais de Chaillot de París y con el nombre *Lumières de Bohème*, se estrenaba por primera vez, casi cuarenta años después de la publicación de su texto definitivo. El estreno en España no está bien documentado, pero se cree que fue en febrero de 1968, en Sabadell (Barcelona) y a cargo de una compañía amateur llamada Palestra, que se distinguía por representar obras alternativas. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones se toma como referencia del estreno oficial en España la representación que se hizo en el Teatro Principal de Valencia en 1970, a cargo de la compañía Lope de Vega y bajo la dirección de José Tamayo Rivas (1920-2003) (Pedraza y Rodríguez 2001: 719).

En 1921, Jacinto Grau publicaba *El señor de Pigmalión*, obra teatral a la que él mismo definió como “farsa tragicómica de hombres y muñecos” (Grau 1928: 7). En España tampoco se comprendió, de modo que el estreno se produjo en París, al igual que *Luces de bohemia*, el 14 de febrero de 1923 (en este caso solo pasaron dos años, si bien tardó siete en llegar a España), a cargo de la compañía de

L'Atelier en el Teatro Montmartre y, posteriormente, el 3 de septiembre de 1925, llegó al Teatro Nacional de Praga de la mano de Karel Capek (1890-1938) (Guerrero Zamora 1961: 212). No fue hasta el 18 de mayo de 1928 cuando la compañía Meliá y Cibrián³ la representó en Madrid en el Teatro Cómico, haciendo Pepita Meliá de Pomponina, la muñeca de la que se enamora Pigmalión, y Benito Cibrián de Juan el Tonto, el muñeco que acaba matando al titiritero. De hecho, el 9 de junio de 1928, la colección *La Farsa*⁴ publicaba el texto, recogiendo una lista con los nombres de los actores con los respectivos papeles que habían interpretado en el estreno de la obra, precedida de una dedicatoria: “A Pepita Meliá, la del gentil donaire, una Pomponina ideal, y a Benito Cibrián, creador extraordinario, verdaderamente genialísimo, de su papel y Ariel vivificador de todos los personajes que interpretan la farsa, dedica efusivamente su devotísimo Jacinto Grau” (Grau 1928: 5).

Como podemos deducir por las fechas, Grau disfrutó del estreno de su obra, satisfacción que no se pudo llevar Valle-Inclán, pues había fallecido la Noche de Reyes de 1936 y aún faltaban décadas para que alguien se atreviese a subir a las tablas su obra. Sin embargo, no hay duda de que el texto del gallego ha tenido mayor difusión posteriormente, se ha representado en innumerables ocasiones y se toma como referencia en cualquier libro de texto de Secundaria o Bachillerato, cosa que no ocurre con la obra de Grau.

En este dramaturgo se personificó el refrán popular “nadie es profeta en su tierra⁵”, pues “experimentó una marginación no compensada por su éxito en el extranjero” (Dougherty y Vilches de Frutos 1990: 134). Ahora bien, nos encontramos con la curiosa casualidad de que la fecha de publicación de *El señor de Pigmalión* coincidió con la de *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello y, a pesar de que el ejemplo español no caló en nuestro propio país, sí lo hizo el italiano, aun cuando en Europa la obra de Grau ya gozaba de gran éxito. Es más, aún encontramos estudios que hablan de posibles influencias de la obra de Pirandello en la de Grau, cuando es cronológicamente imposible:

³ Compañía teatral dirigida por el matrimonio de los actores Pepita Meliá (1893-1990) y Benito Cibrián (1890-1974).

⁴ Colección semanal que publicaba los textos de las obras de teatro más significativas que se estrenaban en Madrid.

⁵ Esta frase también se podría aplicar en cierto modo a Valle-Inclán quien, como ya decíamos, tampoco fue bien entendido en nuestro país. A propósito de sus intenciones renovadoras debemos destacar que “uno de los primeros grupos en lanzar un reto al teatro convencional fueron «Los amigos de Valle-Inclán» cuyo deseo de hacer un teatro selecto tomaba la forma de un proyecto tan vanguardista como infructuoso” y que “Valle-Inclán iba a encargarse de la dirección artística del grupo y se pensaba ofrecer al público una función mensual” (Dougherty y Vilches de Frutos 1990: 46), pero nunca se pudo llevar a cabo.

El Señor de Pigmalión se escribe en 1921, el mismo año que Pirandello redacta *Seis personajes en busca de un autor* y Karel Capek su obra *R.U.R.*⁶ Es necesario admitir, por mera lógica cronológica, que entre estos autores no hubo influencias a la hora de componer sus obras. Las tres escenifican, lejos de cualquier semejanza con el teatro realista, el problema del hombre, su creación, su independencia, desde posturas diversas y con tramas diferenciadas entre sí (Fernández Vázquez 1992: 41).

3. Técnicas y personajes

Respecto a la técnica empleada, en ambos casos nos atrevemos a hablar de *desrealización*. Este término no existe como tal más que en los campos de la Medicina y la Psicología, pese a su uso en Literatura⁷. Se trata de un trastorno mental asociado a la alteración de la percepción, de tal modo que el propio mundo es para el individuo algo extraño o irreal. Se define como: “trastorno neurótico caracterizado por la pérdida de emociones, sensación de alejamiento y depresión, con conservación de la conciencia acerca del estado propio” o “conjunto de sentimientos de cambio en la percepción de la realidad con sensación de extrañeza o irrealidad en el ambiente” (Diccionario Académico de la Medicina). Si trasladamos esta definición al ámbito literario, podríamos decir que el término se puede aplicar a aquellas obras basadas en la realidad pero que no las percibimos como reales, sino que nos producen un distanciamiento por su extrañeza. Sin embargo, sabemos que detrás se encuentra la realidad familiar.

⁶ A este autor también debemos encuadrarlo dentro de la renovación teatral. Además, en la obra que se menciona aparece por primera vez el término robot como hoy lo conocemos. En este caso, los robots son los que se rebelan contra los humanos al desarrollar sus propios sentimientos y ser conscientes de su opresión, de un modo análogo al de los muñecos contra Pigmalión. De hecho, como hemos visto más arriba, fue este dramaturgo quien se ocupó del montaje de la obra de Grau en Praga.

⁷ Por ejemplo, se emplea el término desrealización en este fragmento: “El nombre de Cervantes, en la portada del libro reclama la autoría, la propiedad inmóvil del texto, y estampa en él el sello de la pertenencia, la huella de su mano. Una vez en el prólogo, cambia su vestidura de autor-padre por la de simple padraastro; es decir, renuncia a la potencia autorial del nombre en favor de un simulacro de presencia física; en cierto sentido se podría decir que el autor se oculta tras su propio cuerpo, en una suerte de paulatino proceso de desrealización” (Martín Morán 1998: 1010). Sin embargo, nosotros no vamos a utilizarlo con este mismo significado, sino poniendo en relación la patología médica con el proceso que sufre el espectador/lector al ver/leer las obras que tratamos. Es más, a continuación veremos que, en vez de una difuminación de la personalidad del autor, lo que se produce es un distanciamiento del receptor respecto a la obra según la teoría teatral de Berthold Brecht.

Hemos considerado oportuno aplicar esta definición para distinguir las obras que tratamos de otras no miméticas. Cuando hablamos de lo insólito, es habitual que nuestra mente lo asocie directamente con la literatura fantástica, ya sea de cuentos de hadas, terror o ciencia ficción. Y, casi siempre, con una evasión espaciotemporal que es necesaria en múltiples ocasiones. Sin embargo, en las dos obras que tratamos no se da ese cambio de escenario ni se recurre a lo maravilloso como tal, sino que se trabaja a partir de la propia realidad contemporánea de los autores.

En *Luces de bohemia* Valle-Inclán definió el esperpento (Vall-Inclán 2017: 418-419), técnica deformadora de la realidad que se alimentaba de dos vías precedentes: el ciclo mítico, al que pertenecen las denominadas comedias bárbaras, situadas en una Galicia supersticiosa y atrasada, donde hay cabida para lo mágico; y el ciclo de farsa, donde predomina lo grotesco. Ambos ciclos confluyen en el esperpento y para mostrar la degradación social, el autor recurre a personajes caricaturescos, tomando los peores vicios de la gente y exagerándolos hasta deformarlos. Estas personas no son más que representantes o prototipos de todos los estratos de una sociedad corrompida mirados desde arriba, es decir, haciendo de ellos seres inferiores. Para conseguirlo, el escritor gallego se sirvió también de otros recursos que ayudaban a la deformación, como son la hipérbole, la muñequización (de ahí que pudiésemos tratarlos como marionetas) o la animalización.

Por su parte, Jacinto Grau había rozado la fantasía en algunas obras anteriores, pero con el clásico planteamiento del cuento de hadas. En cambio, en *El señor de Pigmalión* se crea un nuevo mundo figurado sin necesidad de la evasión espaciotemporal: en su presente las marionetas cobran vida, comienzan a pensar y deciden matar a su creador. Se trata, por lo tanto, de un nuevo tipo de fantasía donde no hay cabida para la magia consistente en hechizos, sino para los avances mecánicos. Se nos presenta a Pigmalión no como un mero titiritero que presenta su espectáculo, sino como el creador de los muñecos a los que él mismo ha dado vida gracias a una técnica que aún está perfeccionando para conseguir grandes prodigios. De este modo, lo imposible se convierte en cotidiano en el momento que asumimos a los muñecos como personajes que piensan y se comportan como personas.

En el caso de *Luces de bohemia* tendríamos personas con aspecto de títeres⁸ y en *El Señor de Pigmalión*, títeres con aspecto de personas, pero en las dos situaciones encontramos tipos populares españoles reconocibles. A esto nos

⁸ No confundir la cosificación de los personajes que les hace comportarse como marionetas con el verdadero teatro de marionetas del que hablábamos en la *Introducción*.

referimos con la *desrealización*: reconocemos la realidad que subyace debajo, pero se nos presenta extraña, distorsionada, incluso irreal. He aquí la paradoja. Una paradoja que nos permite distanciarnos, como el distanciamiento que le ocurre a quien sufre *desrealización*. Esta distancia hace que no empaticemos con los personajes. Dice María-Paz Yañez: “Si no podemos identificarnos con los personajes trágicos del teatro de Grau es, precisamente, porque no debemos” (1998: 793). Por otro lado, Fernández Vázquez apunta que “sus personajes representan al hombre, sus impulsos y sentimientos de un modo global” (1992: 47), confirmando nuestra teoría. Tampoco nos identificamos con los personajes de *Luces de bohemia*, es más, algunos llegan a desagradarnos, pero también percibimos que subyace la crítica a la vileza humana. En las dos obras se nos obliga a reflexionar. Sin embargo, al no identificarnos emocionalmente y percibir los hechos desde la burla, no hay *catarsis*, en términos aristotélicos, ni sufrimiento, pero sí asimilación y comprensión de la esencia. Esto provoca en el lector/espectador un doble efecto de risa y espanto al mismo tiempo. Las verdades insoportables se disfrazan con la estética del mundo de los títeres y/o la deformación. Esto les hace pertenecer al mundo de lo fantástico, pero no pierden el vínculo con la realidad al ser reconocibles.

Es en este aspecto donde se puede aplicar el distanciamiento teorizado por Brecht:

Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encuentra habitualmente debería de poder tener un efecto raro y mucho de lo que parecía natural debía ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que había que representar se volvían extraños, solo perderían una familiaridad que los sustraía al juicio fresco e ingenuo (2004: 167-168).

La intención del dramaturgo alemán es que el espectador se distancie de lo que ve para que no se involucre y así su juicio crítico sea objetivo y libre de cualquier implicación personal. De este modo, los conceptos de distanciamiento y extrañamiento de la renovación del teatro europeo se pueden relacionar con la *desrealización*, en tanto que el espectador ve la obra de teatro del mismo modo que ve la realidad una persona que padece esta alteración. En ambos casos, a pesar la falta de implicación, subyace un reconocimiento de los que se esconde detrás. En el caso de la patología, el paciente sabe que detrás está la realidad, aunque no la perciba como tal, y para el espectador lo que hay detrás es una sociedad reconocible sobre la que se debe reflexionar. Las marionetas o los esperpentos

son los modos de disfrazarla, de darle inverosimilitud, con el fin de eliminar vínculos afectivos y conseguir una crítica racional.

Quizás, esta captación de los aires renovadores europeos por parte de Valle-Inclán y Grau es lo que los llevó a cosechar más éxitos fuera que dentro de España. De hecho, *Luces de bohemia* es para César Oliva “la primera oposición clara a las normas de representación de la época” (2002: 82).

Ahora bien, aunque la renovación sigue las líneas europeas, sus principios son aplicados a la sociedad española: en *Luces de bohemia* somos testigos de todos los estratos sociales del Madrid de finales del siglo XIX y principios del XX, desde el Ministro de Gobernación a las prostitutas, La vieja pintada y La Lunares, pasando por el Ejército que aplasta las revueltas en las calles, el tabernero y sus parroquianos o el librero Zaratustra. A propósito de esta focalización en España podemos destacar que:

Valle-Inclán no sólo empleó una técnica deformadora, que tenía ya una larga historia en su arte y aún más largos antecedentes en la literatura española, sino que la utilizó para ofrecernos su visión expresionista de España, de la España de su tiempo y la de todos los tiempos, buceando en las entrañas de su ser para atrapar los temas fundamentales de su vida (González López 1967: 189).

De igual modo, los personajes de Grau también representan prototipos españoles: El Capitán Araña representa el Ejército junto con Bernardo el de la Espada, el tío Paco cualquier individuo del mundo rural, Pomponina es una señorita de clase alta que tiene criadas, representadas en las muñecas Marilonda, Lucinda, Corina y Dondinela, Pero Grullo nos recuerda a un político y Urdemalas al clero en su vertiente conspiradora⁹.

4. Crítica social

En ambas obras de teatro que tratamos subyace la crítica, pero no lo hace con el mismo énfasis en todos los órdenes. En el caso de *Luces de bohemia* es más aguda para la sociedad. Todos los estratos se nos presentan igual de miserables, pero Valle-Inclán, como ya comentábamos en otra ocasión:

⁹ Tanto Valle-Inclán como Jacinto Grau dan gran importancia a las acotaciones. Muchas de ellas las aprovechan para la descripción de los personajes, de tal modo que el lector puede hacerse una idea de la estética de los mismos. Llama especialmente la atención la página entera que Grau dedica a describir a los muñecos (1928: 34).

Nunca clasifica a los personajes en buenos o malos, ni los juzga moralmente, ni hay correctivo alguno para sus actos. Simplemente, se limita a tomar de los integrantes de la sociedad sus peores vicios y, a partir de ellos, crea unos personajes caricaturizados y deformados que muestran la miseria del ser humano del modo más grotesco. [...] Quien lleva a cabo el acto entra en el elenco de los esperpentizados, pero quien sufre las consecuencias de un Madrid deshecho sin haber llevado, como dice Max, “una triste velilla en la trágica mojíganga” (Valle-Inclán 1987: 164), merece los respetos del escritor (Santiago Nogales 2018: 207).

De hecho, Max Estrella solo encuentra como solución el suicidio al no poder integrarse en la sociedad. Le dice a Don Latino: “llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo” (Valle-Inclán 2017: 415).

Por otro lado, los personajes que se han identificado con personas reales en la obra, como Alejandro Sawa (1862-1909), Antonio Maura (1853-1925), Mateo Morral (1880-1906), Rubén Darío (1867-1916) o Julio Burell (1859-1919) no son exactamente contemporáneos. Pese que hayan coincidido en lo que a tiempo se refiere, los acontecimientos en los que participó cada uno no fueron simultáneos. Esta falta de sujeción al tiempo real es consecuencia de la condensación premeditada para que el lector se haga una idea, en tan solo un par de horas de lectura, de la sociedad de principios de siglo, la (o las) crisis de la Restauración y la degeneración político-social¹⁰. De hecho, el esperpento valleinclanesco tiene mucho que ver con este contexto: “La estética del esperpento, que representa un cambio radical en la manera de escribir de Valle, está estrechamente ligada -cabe hablar de una relación causa-efecto- con la grave situación sociopolítica de España” (Caudet 2017: 42).

El Señor de Pigmalión, por su parte, no se centra tanto en los defectos de una sociedad concreta, sino que los proyecta en términos más generales sobre la humanidad. Es cierto que los muñecos son españoles, pero se pueden extrapolar a cualquier contexto. Dice el personaje de Pigmalión: “mis muñecos están muy bien representados en todas partes, aunque en el reparto de mis farsas lleven nombres españoles” (Grau 1928: 37). Quizás por ello la obra triunfó en Europa pese a la falta de entendimiento dentro de nuestras fronteras. En su edición a la obra, Emilio Peral destaca que las críticas fueron hirientes y, por lo tanto, muestra de la incomprensión de los críticos (2009: 23 y ss.). De hecho, los únicos halagos

¹⁰ Un detallado análisis de estos aspectos los desarrollamos en Santiago Nogales 2018.

ROCÍO SANTIAGO NOGALES

se centraron en la puesta en escena, que gozó de suma perfección y vino de la mano del dibujante Salvador Bartolozzi (1882-1950). El vestuario se confeccionó fiel a sus diseños originales sobre el papel. Pero nada se dijo sobre las segundas intenciones o los diálogos de la obra.



Diseños de los vestuarios de Salvador Bartolozzi y puesta en escena por Pepita Meliá y Benito Cibrián en el Teatro Cómico (Grau 1928: 3, 4 y 16). Archivo propio.

Frente a esta desatención, que se repetía con todas las obras que estrenaba el autor¹¹, Grau oponía sus éxitos en otras capitales de Europa. Como dice Peral, es un “genio herido que saca a relucir sus triunfos foráneos ante la incompreensión y miopía de los suyos” (2009: 21). En la propia obra alude a esta situación proyectándola en el personaje de Pígalión. A raíz de enterarse de que es español, uno de los empresarios comenta: “DON LUCIO: ¡Malo! Interesará menos al público. No conviene que se diga” (Grau 1928: 17). Dado que la obra triunfó en el extranjero y el propio Grau era español, se produce un paralelismo

¹¹ Hasta tal punto llegó el rechazo hacia Grau que cada vez que se anunciaba un estreno de este dramaturgo el público se burlaba diciendo “Estrena Grau, teatro «cerra»”.

realidad-ficción, en el que el autor sale victorioso, pues en Europa comprendieron el espectáculo y quedó demostrado que sus personajes (o los muñecos de Pigmalión) son universales, superando el “inconveniente” de su nacionalidad.

A raíz de esta universalización, la crítica que esconde la obra también se extiende a la humanidad en su conjunto. Dice el personaje de Pigmalión: “Ya les he dicho a ustedes que esos autómatas son más que un prodigio de mecánica. Son la criatura artificial y el paso más serio que se ha dado para crear los primeros ejemplares de una humanidad futura, sin los defectos de la actual” (Grau 1928: 30). Sin embargo, los muñecos son egoístas, interesados, vanidosos, hipócritas, incluso malvados. De tal modo que no constituyen una humanidad mejor, sino un reflejo de la existente, teniendo los mismos defectos que esta. El mensaje es claro y similar al valleinclanesco: no se alberga esperanza de construir una sociedad mejor, pues los defectos se repiten en los seres sucesivos.

5. Crítica al mundo teatral y editorial

Otra gran crítica de *El Señor de Pigmalión* es hacia el propio mundo del espectáculo. Con el juego de crear teatro dentro del teatro, Grau muestra la situación de los teatros españoles en ese momento al comienzo de la obra. Apunta Peral: “Y es así que el espacio en que se desarrollan estos primeros acordes de la farsa se yergue en metonimia simbólica de la incapacidad de aquellos que manejan el negocio dramático —empresarios y actores, fundamentalmente— para desprenderse de los usos consabidos y las lacras más pesadas del pasado inmediato” (2009: 48). Este juicio, además de relacionarse con el afán renovador que comentábamos antes, entronca también con un problema que se deriva de la confrontación entre los partidarios de mantener los usos anteriores y quienes deseaban romper con todo lo anterior en un intento de re-dignificar el teatro: los beneficios. Como es de suponer, pocos serían los empresarios teatrales dispuestos a asumir el riesgo de estrenar una obra renovadora en España:

A comienzos del siglo XX ya se había producido en la mayor parte de los países europeos un disociación entre el sistema de producción teatral comercial —movidado sobre todo por la búsqueda de la rentabilidad económica de los espectáculos— y las diversas modalidades de producción escénica que trataban de mantener la dignidad artística del teatro más allá de los intereses económicos, asumiendo sus promotores riesgos que difícilmente entran en los planteamientos comerciales [...] en las salas comerciales se

ROCÍO SANTIAGO NOGALES

ha buscado ante todo una espectacularidad que se tradujera en una buena taquilla (Rubio 1999: 105).

Los personajes de Don Lucio, Don Javier y Don Olegario representan a esos empresarios interesados que tienen este tipo de intervenciones: “DON JAVIER: Me importa un comino a mí el ridículo y el nombre de Miranda. ¡Pesetas, pesetas! [...] ¡Qué tiempos aquellos de la Verbena! ¡Entonces sí que se hacían negocios en el teatro!” (Grau 1928: 15).

Una figura análoga al empresario solo preocupado de hacer dinero en el teatro es la del editor, interesado en comerciar con las obras de los autores. A principios del siglo XX, editores y escritores se encontraban en una lucha constante de beneficios, abusos y necesidad recíproca. Dentro del esperpento valleinclanesco, Zaratustra es la caricatura de ese tópico:

MAX: Saludarte, y decirte que tus tratos no me convienen.

ZARATUSTRÁ: Yo nada he tratado con usted.

MAX: Cierto. Pero has tratado con mi intendente, Don Latino de Híspalis.

ZARATUSTRÁ: ¿Y ese sujeto de qué se queja? ¿Era mala la moneda?

DON LATINO: El maestro no está conforme con la tasa, y deshace el trato.

ZARATUSTRÁ: El trato no puede deshacerse. Un momento antes que hubieran llegado... Pero ahora es imposible: Todo el atadizo, conforme estaba, acabo de venderlo ganando dos perras. Salir el comprador, y entrar ustedes.

[...].

MAX: Zaratustra, eres un bandido (Valle-Inclán 2017: 314-315).

De igual modo, tras el entierro de Max estrella, Rubén entabla una conversación con el Marqués de Bradomín, *alter ego* de Valle-Inclán, quien le pide que le acompañe a visitar a un editor al que tilda de bandolero. Se lee entre líneas que el marqués aceptará un mal trato a cambio de dinero, pues lo necesita urgentemente, reforzando la perversa necesidad mutua de escritores y editores, análoga a la de dramaturgos y empresarios teatrales:

EL MARQUÉS: Ante mis años y a la Puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la palabra mañana. En fin, montemos en el coche, que aún hemos de visitar a un

bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado (Valle-Inclán 2017: 448).

6. Drama existencial

Otro punto en común que vamos a tratar es el del drama existencial. En *Luces de bohemia*, además de búsqueda de una solución que solo pasa por el suicidio, existe una conversación entre Max Estrella y Rubén (o entre Alejandro Sawa y Rubén Darío, si lo preferimos) en la que uno pone en duda la existencia de otro mundo, frente a la necesidad del otro de aferrarse a esa creencia:

MAX: ¿Tú eres creyente, Rubén?
RUBÉN: ¡Yo creo!
MAX: ¿En Dios?
RUBÉN: ¡Y en el Cristo!
MAX: ¿Y en las llamas del Infierno?
RUBÉN: ¡Y más todavía en las músicas del Cielo!
MAX: ¡Eres un farsante, Rubén!
RUBÉN: ¡Seré un ingenuo!
[...]
MAX: Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo.
RUBÉN: ¡Calla, Max, no quebrantemos los humanos sellos!
MAX: Rubén, acuérdate de esta cena (Valle-Inclán 2017: 399-400).

En *El Señor de Pigmalión* el drama existencial es mucho mayor. Si bien en *Luces de bohemia* la preocupación es fundamentalmente social, en la obra de Grau es la cuestión existencialista la predominante.

En primer lugar, respecto a la eterna pregunta sobre qué hay detrás y en una línea similar a la conversación entre Max y Rubén, pero en un tono de discusión, encontramos esta, entre Pigmalión y el más inteligente de sus muñecos:

PIGMALIÓN: Yo haré muy en breve algo mejor que el hombre; pero vosotros no sois todavía más que polichinelas de mi teatro, capricho ingenioso de mi fantasía y habilidad de mecánico, esclavos míos, en fin. ¡Sois un prodigio, y no sois nada!
URDEMALAS: Como tú. Tanto orgullo y eres un efímero, y acabarás también en nada, como todos los hombres.

PIGMALIÓN: ¿Qué sabes tú, monigote, qué hay después de la vida?

URDEMALAS: Y tú, ¿lo sabes acaso? (Grau 1928: 81).

Si ponemos en conexión esa intervención con esta: “DON LINDO: [...] ¿Por qué me has dado vida, Pigmalión, para hacerme tan desgraciado? PIGMALIÓN: Por la misma razón que Dios me dio vida a mí y al mundo sin consultárnoslo. ¡Vete!” (Grau 1928: 39), nos damos cuenta de que se ha creado un doble juego que va mucho más allá del planteamiento de teatro dentro del teatro, y es entre creador y criatura. Pigmalión replica a Don Lindo con su autoridad de creador, pero a sabiendas de que Dios está por encima. Igualmente, Urdemalas le planta cara al hacerle ver que él tampoco sabe de los misterios posteriores a la vida.

Es cierto que, como dice Rodríguez López-Vázquez, “se aborda el problema de la creación del personaje, y de los límites entre creador, personaje y persona” (1993: 49), pero esto también es extrapolable a la humanidad en su conjunto. Los muñecos planean matar a su creador, quien no solo los tiene esclavizados, sino que planea hacer unos mejores: “URDEMALAS: [...] ¿Qué ha hecho Pigmalión con nosotros? Hacernos muy mal, de puro querer hacernos muy bien. La prueba, que prepara otros muñecos mejores, que, cuando estén acabados nos sustituirán y nos destruirán. Al mal, pues, mayor mal. Destruyamos a Pigmalión aquí mismo, antes de que un día nos destruyan a nosotros” (Grau 1928: 76).

Detrás de la farsa se esconde un drama existencialista bastante complejo de corte nietzscheano: matar a Dios. Ahora bien, llevar a cabo esta acción supone tener una profunda conciencia de sí mismo y estar muy seguro no solo de que no se le necesita, sino también de que se está preparado para ocupar su lugar. Esto genera una gran contradicción en el momento que somos conscientes de que los muñecos existen porque el titiritero los ha creado. El planteamiento es totalmente opuesto al de *Seis personajes en busca de autor*, pues los personajes, en vez de libertad, necesitan un creador que los guíe. Es decir, van buscando a Dios. Estos entes de ficción han sido pensados en la cabeza de un autor, pero nunca se han desarrollado y se sienten en la necesidad de encontrar a alguien que les dé una realidad transcribiéndoles a una obra teatral.

A pesar de que el teatro del absurdo fue un término desarrollado por Martin Esslin (1918-2002) en la década de los sesenta (Esslin 1966) para referirse a las obras de determinados dramaturgos como Samuel Beckett (1906-1989) o Eugène Ionesco (1909-1994), podemos considerar a Luigi Pirandello como uno de sus precursores o, simplemente y para no caer en confusiones terminológicas no deseadas, diremos que en su teatro se ven características que desarrolló posteriormente el teatro del absurdo. Esta modalidad alcanzó su paroxismo de la

mano de Samuel Beckett varios años más tarde con *Esperando a Godot* (1953). El autor irlandés opta por vagabundos (a quienes no sería tan difícil identificar con marionetas, como las de Grau) a la orilla de un camino que no dicen más que aparentes insensateces. Sin embargo, además de la conocida y reiterada interpretación de que Godot puede ser Dios (a pesar de que Beckett lo negara), es obvio que Didi y Gogo esperan a alguien que no aparece y que no conocen, pero que daría sentido a sus vidas, llegando a plantearse el suicidio en caso de que no ocurra así. Este planteamiento absurdista encierra una postura mucho más próxima a Pirandello que a Grau, pues la necesidad de un creador o de un guía es el eje central de *Seis personajes en busca de autor*. La pregunta para Grau, en cambio, es la contraria, pues en vez de plantear la dependencia, gira todo en torno a la emancipación: ¿puede el hombre, ahora que ya ha sido creado, desvincularse de su creador? Los muñecos lo consiguen: matan al titiritero y se fugan. Es más, quien remata a Pigmalión es el títere menos complejo: Juan el Tonto, el primero en ser creado y el menos perfeccionado, por lo que ni siquiera haría falta alcanzar el nivel de “superhombre” para desprenderse de Dios.

7. Sobre mitos y espejos

El último punto que vamos a tratar tiene que ver con mitos y espejos. Dice Fernández Vázquez:

El tema del nuevo Prometeo no es original; los románticos se preocuparon por él en varias ocasiones y la novela de Mary Shelley *Frankenstein* es el ejemplo mil veces citado, aunque destaque más su carácter gótico. De igual manera, no es nueva la preocupación del escritor frente a su personaje. Esta postura dialéctica la encontramos ya en Cervantes con *Don Quijote*, en Goethe *El aprendiz de hechicero*, en Unamuno *Niebla*, entre otros. Son creaciones literarias de «espejos», donde hay un doble sentido del arte como reflejo de la realidad y del personaje como reflejo del autor (1992: 44).

En lo referente al escritor frente al personaje, es cierto que en *El Señor de Pigmalión* aparece el tema de la creación, pero no tanto del propio autor. Si en *Niebla* (1914) Miguel de Unamuno (1864-1936) habla directamente con Augusto

Pérez, aquí Grau no habla con los personajes, sino que el personaje de Pigmalión, tras quien no se esconde Grau, habla con los muñecos que ha creado¹².

Sin embargo, si Grau se distancia de Pirandello en el planteamiento, la influencia de Unamuno no se puede negar. A pesar de la diferencia de interlocutores que aparecen planteando el dilema, lo cierto es que las conversaciones de Pigmalión con Urdemalas y Don Lindo sobre los misterios del más allá y la superioridad de Dios sobre todos se asemejan a la que mantiene Unamuno con el protagonista de su novela cuando le advierte de que lo va a matar y este le replica que él también se morirá porque también es un ente de ficción pensado por Dios. García Lorenzo aprecia que:

Augusto Pérez, creado por don Miguel, se rebela contra su creador como los muñecos de Grau se rebelan contra el suyo. Y los diálogos mantenidos entre el autor y Augusto Pérez y Pigmalión y sus criaturas —especialmente con Pedro de Urdemalas, portavoz de todos ellos— nos sorprenden, pues no sólo en el plano de significado existen semejanzas, sino incluso hay frases que se repiten en ambos autores [...] El paralelo entre ambos textos es patente, como patente es la analogía entre el capítulo XXXI de *Niebla* y la última escena de *El señor de Pigmalión* (1971: 597 y ss).

De este modo, el problema del escritor frente al personaje entronca con el problema existencial que ya comentábamos y nos viene a demostrar que Grau hace de sus muñecos nihilistas, carentes de valores y culpables de la muerte de Dios. Ante el temor de una muerte inminente, replican a su creador, al igual que Augusto Pérez se enfrenta a Unamuno. Pero a pesar de esta coincidencia, los desenlaces de ambas obras son antagónicos: “mientras en *Niebla* «muere» el ente de ficción, en la obra de Grau son los muñecos, sus propias criaturas, quienes acaban con su creador” (García Lorenzo 1971: 598). De este modo, se nos confirma la filosofía nietzscheana de la obra teatral.

En cuanto a estos mitos, damos la razón a quienes han relacionado la obra con el mito de Prometeo y con su versión en *El monstruo de Frankenstein* (1818). La relación es más que evidente, pues en *El Señor de Pigmalión* las criaturas también se enfrentan a su creador y lo matan. De igual modo, el creador no es bueno con ellas y estas se convierten en sus enemigas: “Pigmalión se configura como un

¹² Para saber más de la relación entre las obras de Unamuno y Grau, se puede consultar García Lorenzo 1971.

Prometeo, semejante a los dioses, les iba a robar su secreto de la vida, crearía muñecos aún más perfectos que los hombres y sus objetos se rebelan contra el creador pues no les da libertad, sino que los mantiene como esclavos, dependiendo en todo momento de él” (Fernández Vázquez 1992: 46).

De hecho, en el propio texto se hace referencia al mito de Prometeo y funciona como una premonición del desenlace: “DUQUE: Es usted un nuevo Prometeo. PIGMALIÓN: Exactamente. Y quizás me castiguen un día los dioses como al propio Prometeo” (Grau 1928: 30).

Podríamos incluso establecer un vínculo bíblico a propósito de este tema de las creaciones. En la novela de Mary Shelley (1797-1851), dice el monstruo a Víctor Frankenstein: “Debería considerarme como tu Adán, pero soy más bien, por desgracia, el ángel caído” (2005: 173). Estas palabras son extrapolables a la relación de Pigmalión con sus muñecos, pues el Diablo representa por antonomasia la rebeldía contra el Creador, para independizarse, atentar contra él y ocupar un lugar análogo, aunque sea por antagonismo.

El otro mito clásico presente en la obra de teatro es, obviamente, el de Pigmalión, recogido por Ovidio en su *Metamorfosis* (8 d.C.). En la escena europea ya había aparecido George Bernard Shaw (1856-1950) con su *Pigmalión* (1913), donde había actualizado el conocido pasaje en el que el creador se enamora de su criatura. Sin embargo, en la obra de Grau, la estatua de mármol de la que se enamora el escultor y a la que Afrodita concede el don de la vida se refleja en Pomponina, la más guapa de las muñecas, y la cosa no acaba con un bonito desenlace de unión, sino en la destrucción del escultor, encarnado en el titiritero, a manos de su creación.

Esta no correspondencia amorosa y el hecho de que a la estatua de mármol de Chipre la bautizasen como Galatea convierten a Pomponina en una especie de nueva y doblemente Galatea porque también se relaciona su historia con la del cíclope Polifemo, a quien no es difícil relacionar con Pigmalión, ya que él también es rechazado por su amada.

El hecho de fundir tres mitos clásicos debería de acercar la obra a lo maravilloso, pues se trata de tres pasajes mitológicos en los que hace falta lo sobrenatural en tanto que no nos podemos acercar a ellos con las reglas lógicas de la naturaleza. En el primero hacen falta dioses para rebelarse contra ellos y robarles el secreto de la vida, en el segundo hace falta la magia de Afrodita para infundir vida en una materia inerte como el mármol (o la madera) y en el tercero aparecen ninfas y cíclopes. Sin embargo, ninguno de estos mitos se toma como tal en *El señor de Pigmalión*, pues se trata de una actualización de ellos, sin evasión espacio-temporal y despojándolos de su esencia legendaria. Como decíamos antes, el tiempo de la obra es contemporáneo a su autor y no podemos hablar de

una obra del todo fantástica porque establece puntos de apoyo en la realidad para mostrar a la sociedad y/o la humanidad en diferentes aspectos. Es más, desde el momento que se justifica la vida de los muñecos por los avances mecánicos, se despoja la obra de todo elemento sobrenatural.

Esto enlaza directamente con la última afirmación de una cita que comentábamos más arriba: “Son creaciones literarias de «espejos», donde hay un doble sentido del arte como reflejo de la realidad” (Fernández Vázquez 1992: 44). A diferencia de la famosa concepción de Stendhal (1783-1842), quien decía que la novela era un espejo a lo largo del camino, este espejo que se nos propone ni muestra la realidad tal cual, ni la embellece, sino que la transforma y disfraza de farsa de guñoles, valiéndose de la personificación de marionetas y la actualización de mitos.

De igual modo, Valle-Inclán define el esperpento como los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos del Callejón del Gato (2017: 418), porque cualquier imagen reflejada en un espejo cóncavo resulta de lo más absurda. Esto es porque el espejo que propone Valle-Inclán deforma la realidad. El esperpento es una caricatura que resalta los peores defectos y por eso el espejo devuelve de un modo irrisorio la cara más amarga de la sociedad.

Estos espejos son de los que se sirven los dos autores que estamos tratando para conseguir esa *desrealización* y provocar el distanciamiento. Lo que el espectador ve es lo que devuelve el espejo. Sabemos que la realidad se esconde detrás, pero el mundo que se nos muestra es extraño, bien porque son marionetas, bien porque son deformaciones. Pero, a pesar de lo insólito, reconocemos la sociedad, el mundo teatral o las inquietudes humanas.

No nos detendremos en el tema de los espejos valleinclánescos, pues muchos son los ríos de tinta que se les ha dedicado y pocos los han tratado sobre Grau. Pero sí quisiéramos hacer un breve apunte sobre una coincidencia a propósito de la mitología: en *Luces de bohemia* aparece la versión latina de Afrodita, Venus, como la culpable, en sentido figurado y desmitificando el mito, del perverso regalo de Max Estrella, seguramente a causa de alguna enfermedad venérea, achacando a la diosa su propia debilidad por los placeres mundanos: “EL MINISTRO: Una ceguera accidental, supongo... MAX: Definitiva e irrevocable. Es el regalo de Venus “(Valle-Inclán 2017: 387).

Conclusiones

Al final, podemos afirmar que, pese a sus diferentes temática y estética, *Luces de bohemia* y *El Señor de Pigmalión* no son obras tan distintas. Grau y Valle decidieron valerse de lo insólito en sus mejores creaciones, no como invención, sino como alegoría de la propia realidad contemporánea de esos momentos. Cada

uno con su técnica, focalizando la crítica en un aspecto y enmarcándose en estilos diferentes, pues ni siquiera coincidían en sus ideas sobre lo literario. Pero en ambos casos nos encontramos frente a guiñoles, caricaturas y/o exageraciones representativos de la sociedad, o de la humanidad, si se prefiere. En todos los casos aparecen despojados tanto de sentimentalismo superficial como de pasiones más profundas como la angustia o la pena pues, de lo contrario, sufriríamos una *catarsis* aristotélica casi imposible de soportar ante el desencanto de la sociedad; ante la visión de una futura humanidad que va a repetir los mismos errores y tiene los mismos defectos que la presente; ante el mundo del espectáculo que no solo busca deleitarnos, sino el beneficio a cualquier precio y, por supuesto, ante los grandes interrogantes existencialistas.

Al fin y al cabo, lo no mimético, en su vertiente de *desrealización* para conseguir extrañamiento y distanciamiento, sirve para comprender el mundo, mejor incluso que a través de la literatura realista.

Referencias bibliográficas

- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial, 2004.
- CAUDET, Francisco, *Introducción a Ramón del Valle-Inclán: Luces de bohemia*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Diccionario Académico de Medicina*, Academia Nacional de Medicina de Colombia. Bogotá. Disponible en línea en: <http://dic.idiomamedico.net/index.php?title=desrealizacion&oldid=19118> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018].
- DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.
- ESSLIN, Martín, *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María, “Jacinto Grau y Karel Capek. Acercamiento a una relación teatral”. En: *Philología Hispalensis*, 8, 1992, pp. 39-47. Disponible en línea en: http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art_3.pdf [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2018].
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “Unamuno y Jacinto Grau”. En: Eugenio da Bustos Tovar (ed.), *Actas IV Congreso AIH*, tomo I, 1971, pp. 589-598. Disponible en línea en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_044.pdf [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2018].
- , “Los prólogos de Jacinto Grau”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1968, pp. 224-225.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, *El arte dramático de Valle-Inclán*. New York: Las Americas Publishing Company, 1967.

- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, vol. I. Madrid: Juan Flors, 1961.
- GRAU, Jacinto, *El señor de Pigmalión*. Madrid: La Farsa, 1928.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Autoridad y autoría en el Quijote”. En: *Actas del IV Congreso de la AISO*, vol II. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 1005-1016.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, “Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra”. En: *ABC*, 7 de diciembre de 1928.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- OVIDIO, Publio, *Metamorfosis*. Madrid: Espasa, 2011.
- PEDRAZA, Felipe B.; RODRÍGUEZ, Milagros, *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, Líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- PERAL, Emilio, *Introducción a Jacinto Grau: El señor de Pigmalión*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, “Argumento mítico y creación teatral: de Lope de Vega a A. Sastre”, *Simposio O teatro e o seu ensino*. A Coruña, 1993, pp. 45-53. Disponible en línea en: <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8562/CC-04art4ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2018].
- RODRÍGUEZ SALCEDO, Gerardo, “Introducción al teatro de Jacinto Grau”. En: *Papeles de Son Armadans*, XLII, 1966, pp. 13-42.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Siglo XX”. En: Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, pp. 105-134.
- SANTIAGO NOGALES, Rocío, “*Luces de bohemia* de 1920 a 1924: incoherencia histórica para la crítica socio-política”. En: Fidel López Criado (ed.), *Espacios de libertad, nuevos modos, medios y motivos de creación literario y comunicación social*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2018, pp. 203-213.
- SHELLEY, Mary, *El Dr. Frankenstein*. Quito: Libresa, 2005.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (del), *Luces de bohemia*. Madrid: Cátedra, 2017.
- YÁÑEZ, María-Paz, “El concepto de tragedia en Jacinto Grau”. En: Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso AIH*, tomo II, 1998, pp. 790-796.